



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

La rima transparente como rima semántica general y
extrasistemática

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA:
Luis Ángel Cabrera Peña

ASESOR:
Dr. Hugo Enrique Del Castillo Reyes



Ciudad Universitaria, CD. MX., 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción	3
1 Consideraciones preliminares	7
1.1 La rima y su definición.....	7
1.2 Semántica de la rima y la posibilidad de una rima semántica.....	14
1.3 La propuesta de tipos de rima.....	23
2 La rima transparente	26
2.1 Sobre su nombre.....	26
2.2 Sobre sus constituyentes.....	27
2.3 Sobre sus condiciones.....	30
2.3.1 Semánticas.....	30
2.3.2 No semánticas.....	38
3 Tipología de la rima transparente	42
3.1 Por estructura lexemática paradigmática.....	42
3.1.1 Primarias.....	43
3.1.1.1 Campo léxico equipolente.....	45
3.1.1.1.1 Parecido a la hiponimia.....	45
3.1.1.1.2 Parecido a la meronimia.....	51
3.1.1.2 Campo léxico privativo.....	56
3.1.1.3 Campo léxico gradual.....	62
3.1.1.4 Campo léxico antonímico.....	68
3.1.2 Secundarias.....	77
3.1.2.1 Modificación.....	78
3.1.2.2 Desarrollo y composición.....	83
3.2 Por estructura lexemática sintagmática.....	88
3.3 El criterio de la transparencia.....	92
3.4 Las estructuras no lexemáticas.....	94
3.5 Dos casos aparte.....	99
3.5.1 La sinécdoque.....	99
3.5.2 La paronomasia.....	101
Conclusiones	105
Bibliografía	110

Introducción

A finales del siglo XX, Domínguez Caparrós modificó la percepción de la rima mediante la propuesta de las *rimas extrasistemáticas*, las cuales “amplían el campo del sistema de la rima tal como lo acota la preceptiva métrica tradicional” (1999:174). Hasta ese entonces, y a pesar de la existencia de planteamientos originales de nuevos tipos de rima, la métrica tradicional la definía (y aún la define) como la identidad acústica desde el acento entre dos o más palabras; con todo, a partir de la propuesta de Caparrós, la cual no modifica la definición tradicional, la rima también se comprende como un fenómeno heterogéneo compuesto por una amplia gama de realizaciones.

Ahora, que la rima sea un fenómeno heterogéneo no supone la ausencia de toda homogeneidad, por ejemplo, una de ellas es el acuerdo que obliga o sugiere la motivación semántica del vínculo acústico. Este acuerdo, que puede llamarse la *premisa semántica de la rima*, sólo menciona que sus elementos deben sostener un vínculo de significado, pero no indica la naturaleza de dicho vínculo. El estudio del aspecto semántico de la rima resulta importante en virtud de la coexistencia de esta premisa semántica y la ausencia de una rima semántica.

Respecto a lo anterior, los textos teóricos sólo reiteran la necesidad del vínculo semántico y los críticos sólo se han propuesto dilucidar la naturaleza de dicho vínculo y su función en un poema o grupo de poemas. No obstante, y aunque formalmente no la hayan propuesto, a partir de los estudios de Juan Manuel Rozas y Francisco Ynduráin, puede obtenerse una posible rima semántica casual que opera mediante el criterio del *tópico*, el cual fundamenta la correspondencia semántica entre pares de palabras como *sentimiento/pensamiento* o *pluma/espuma*. Ahora bien, esta posible rima semántica es casual y escasa, en virtud de que sólo es funcional en un grupo selecto de poemas y tiene un número exiguo de realizaciones, pues se basa en vínculos subjetivos de significado que, tras un empleo constante, se vuelven restringidamente objetivos en una corriente ideológica poética.

Esto sugiere que para poder plantear una rima semántica general, aquella que funciona en cualquier poema y tiene un número mayor de realizaciones, es necesario emplear vínculos de significado objetivos en sí mismos, es decir, relaciones semánticas que enlacen las palabras mediante el significado que les otorga el sistema. El problema para esto es la

frecuente ausencia de afinidad acústica entre las palabras que sostienen un vínculo semántico objetivo, de modo que la mayoría de ellas no rima. Por tal motivo, se deduce que una rima semántica general sólo es posible a través de la incorporación de un nuevo elemento carente de identidad acústica que sostenga un vínculo semántico objetivo con uno de los elementos esenciales para formar una rima. Dicha incorporación y ausencia de identidad acústica no son un problema ni una arbitrariedad por las siguientes dos razones: 1) su abundante presencia en la versificación regular española desde la Edad Media hasta el siglo XX; y, 2) el empleo de una definición lata de la rima que considere el concepto de *rimas extrasistemáticas*, el cual posibilita que fenómenos literarios diferentes a las rimas sistemáticas (consonante, asonante, pareada, cruzada...) puedan considerarse como rimas.

El presente estudio tiene el propósito de ampliar el extenso paradigma de la rima, mediante la descripción y ejemplificación de una rima semántica general existente en la versificación regular española desde la Edad Media, misma que recibe el nombre de “rima transparente”. La hipótesis fundamental es la siguiente: una rima semántica general sólo es posible mediante la incorporación de un nuevo elemento carente de identidad acústica que configure una estructura lexemática coseriana (vínculo objetivo de significado) con uno de los dos elementos esenciales para formar una rima; dicha incorporación, a su vez, sólo es posible a partir del empleo del concepto de *rimas extrasistemáticas* de Domínguez Caparrós.

Ésta es la metodología de trabajo: en el primer capítulo, “Consideraciones preliminares”, para empezar se realiza un examen del esquema de la rima ofrecido por sus teóricos y críticos, mismo que comprende tanto las rimas sistemáticas como las extrasistemáticas, con el fin de observar el funcionamiento de las rimas hasta hoy conocidas y, a partir de él, desarrollar una definición funcional y no arbitraria que admita la rima transparente como un tipo de ellas.

Para continuar, se hace un repaso de las reflexiones que versan sobre el aspecto semántico de la rima con dos propósitos: 1) evidenciar, mediante la exposición de cinco comentarios estilísticos, que hasta ahora dichas reflexiones sólo han tenido la intención de señalar la necesidad del vínculo semántico en la rima y de esclarecerlo en un poema o grupo de poemas; y, 2) generar un panorama del estudio semántico de la rima que ayude a

identificar las razones de la ausencia de una rima semántica y sus posibilidades de existencia.

Para terminar, se expone la propuesta de Domínguez Caparrós y Manresa González para proponer tipos de rimas, la cual estriba en proporcionar evidencia de un uso sistemático-sincrónico. Ahora, como la rima transparente presenta un uso sistemático-sincrónico/diacrónico, su ejemplificación consistirá en ofrecer todos los ejemplos encontrados, siempre sin pasar de seis, para cada uno de los estadios de la división tradicional de la literatura española.

En el segundo, “La rima transparente”, para empezar se consideran las cuestiones relativas al nombramiento de las rimas existentes, esto con el objetivo de proporcionar un nombre motivado al fenómeno que aquí se propone. Después, se ofrece una reflexión sobre los constituyentes de este tipo de rima, misma que consiste en indicar sus nombres, su posición específica y su funcionamiento. Por último, se realiza una meditación sobre las condiciones que este tipo de rima requiere para su verificación, la cuales se reparten en dos categorías: la acústica y la semántica; respecto a esta última, cabe mencionar que opera fundamentalmente a través del pensamiento de Eugenio Coseriu compilado en el libro *Principios de semántica estructural*; la elección de las estructuras lexemáticas coserianas y no de otros vínculos objetivos de significado se funda en que Coseriu organiza todas las posibilidades de esta rima semántica general en una misma categoría.

Y, en el tercero, “Tipología de la rima transparente”, mediante los requisitos para la proposición de tipos de rima, se elabora la ejemplificación de esta rima semántica general, la cual se reparte en dos categorías: las prototípicas y las no prototípicas; es decir, aquellas que cumplen las condiciones expuestas en el capítulo dos y aquellas que no. Además, se agregan dos fenómenos literarios parecidos a este tipo de rima, pero que por razones muy claras no lo son.

Finalmente, en las conclusiones se desarrollan los siguientes cinco resultados: 1) sólo se pueden proponer nuevos tipos de rima a través de una definición lata de la misma; 2) la ausencia de una rima semántica reside en su falta de planteamiento y en la naturaleza expresiva de las palabras que sostienen un vínculo objetivo de significado dado por la lengua; 3) una rima semántica general sólo es posible mediante el empleo de vínculos objetivos de significado y sólo puede ser extrasistemática; 4) el empleo reiterado de la rima

transparente la afianza como tipo de rima; y, 5) una definición general de la rima debe considerar las definiciones y reflexiones de los estudiosos de la métrica, ser capaz de admitir todos los fenómenos literarios hasta hoy considerados como rima y poder suprimir la ambigüedad clasificatoria de algunos fenómenos literarios comprendidos como rima que realmente no lo son.

1 Consideraciones preliminares

1.1 La rima y su definición

La rima es un recurso literario que, gracias a la definición ofrecida por los diccionarios de retórica y los manuales de métrica, se conoce tradicionalmente como la identidad acústica entre dos o más palabras a partir de su acento. Con todo, desde hace al menos 70 años estudiosos como Daniel Castañeda (Domínguez, 1997:173-6) comenzaron a reflexionar sobre las posibilidades de realización que exceden la definición tradicional, poniendo en perspectiva esta última, mas no volviéndola obsoleta.

Dichas realizaciones y sus resultados se conceptualizaron en 1999 mediante la propuesta de las *rimas extrasistemáticas* de Domínguez Caparrós, las cuales “amplían el campo del sistema de la rima tal como lo acota la preceptiva métrica tradicional” (174). Así, a partir de entonces, la rima también se comprende como un fenómeno de conformación interna múltiple, cuyas realizaciones se reparten en dos subcategorías con distinto funcionamiento: la rima sistemática y la rima extrasistemática.

Por un lado, la subcategoría “rima sistemática” se conforma por los tipos de rima prototípicos (continua, pareada, cruzada, abrazada, etc., ya sea consonante o asonante), pues reflejan los principios que los teóricos de la métrica han establecido para ella. Con base en el esquema fijado por ellos, se deduce que la rima sistemática opera bajo tres principios fundamentales: acústico, rítmico-métrico y de constituyentes. Atendiendo al principio acústico, la definición normativa señala que la equivalencia total o parcial de los sonidos debe verificarse a partir de la vocal acentuada¹; este principio permite nombrar los tipos de rima consonante y asonante, con sus respectivos matices. Por lo que se refiere al principio rítmico-métrico, la definición normativa apunta que la rima debe repetirse de manera regular y situarse al final del verso o del hemistiquio, siendo así un elemento organizador del verso²; este principio posibilita la existencia de tipos de rimas sistemáticas

¹ “Los precedentes latinos ofrecen testimonios tanto de la rima consonante, en que coinciden todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada, como de la rima asonante en que sólo coinciden las vocales” (Navarro Tomás, 1972:40-1). “Resulta de la igualdad o semejanza de sonidos a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los versos o de los hemistiquios” (Beristain:427). “Codificación más estricta de la *similicadencia* [...] para el discurso del verso. Así la rima afecta exactamente el tramo comprendido entre la última vocal tónica y el final de cada verso” (García Barrientos:18). “Se llama rima a la igualdad o equivalencia acústica de todos o parte de los sonidos de dos o más palabras a partir de la vocal acentuada” (Domínguez, 2014:103).

² “La rima es, ante todo, una forma de ritmo: es la aparición, la aparición periódica, regular o irregular, de un esquema sonoro idéntico o semejante, esperable y esperado” (Devoto, 1992:46). “En un poema, muchas

según su disposición, como la continua, la cruzada, la pareada, la abrazada, la encadenada, etc. Finalmente, con relación al principio de constituyentes, la definición normativa indica que mínimo son dos los elementos necesarios para configurar una rima³. Véase el siguiente ejemplo:

Pobre barquilla mía,
entre peñascos rota,
sin velas desvelada,
y entre las olas sola:
¿Adónde vas perdida?
¿Adónde, di, te engolfas?
Que no hay deseos cuerdos
con esperanzas locas.
(*La Dorotea*, Félix Lope de Vega, 1777:241)

Estos ocho versos contienen una rima sistemática (cruzada asonante) porque reflejan integralmente los tres principios antes señalados. Primero, la equivalencia de los sonidos, en este caso parcial (sólo los vocálicos), se verifica a partir de la vocal acentuada y no antes ni después. Segundo, el rimema *a-o* situado en las palabras-rima⁴ *rota*, *sola*, *engolfas* y *locas*, se repite periódicamente (cada doce sílabas métricas) y está situado en el final del verso, señalando junto con la pausa versal⁵ la descomposición métrica del poema. Tercero, dos es el número mínimo de palabras-rima que establecen la rima (*rota* y *sola*), a partir de

palabras rimarían (por la alta frecuencia de muchas terminaciones), pero no lo percibimos, porque los finales que han de rimar deben anteceder a una pausa de final de verso o hemistiquio; si no es así, la reiteración fónica no constituye rima” (Márquez:63). “La rima, para cumplir una función estrictamente rítmica, tendría que tener el mismo carácter de periodicidad que otros factores rítmicos, como la pausa o el número de sílabas” (Domínguez, 1999:154). “En la medida en que la rima [...] es un factor del metro y que gracias a las asociaciones fónicas ayuda al oído a percibir la descomposición métrica de la lengua poética, los hechos eufónicos pertenecen totalmente al verso, es decir, al ritmo” (Tomashevski:119). “La rima, en el fondo, no es sino una forma de ritmo: se basa en la repetición perceptible y sistemática” (Frau, 2004:127).

³ “La rima es la consonancia entre dos palabras situadas en un lugar determinado de la construcción rítmica de la poesía” (Tomashevski, citado en Lotman:153). “La rima es la total o parcial semejanza acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada” (Quilis:37). “La rima es la semejanza de terminación entre dos o más dicciones” (Bello:187). “Igualdad o semejanza de los sonidos en que acaban dos o más versos a partir de la última vocal acentuada” (Lázaro Carreter:353). “Se entiende por rima consonante [...] la coincidencia de la terminación de al menos dos palabras que se establece a partir de la vocal tónica” (Baehr:63).

⁴ Para el desarrollo de la primera parte de este estudio se utilizarán los términos “rimema” y “palabra-rima” de Mónica Güell. El primero se entiende como “secuencia fonético-gráfica mínima que autoriza la rima” (2005:332); y, el segundo, como la unidad donde se encuentra.

⁵ “Al final de verso se hace siempre un descanso (un gasto de tiempo antes de continuar) llamado *pausa versal*” (Domínguez, 2014:91). Cabe decir que no existe un consenso sobre la existencia de la pausa versal en el encabalgamiento, en sus *Estudios de Métrica* (32-42) Domínguez Caparrós reflexiona sobre este asunto y recoge meditaciones de distintos teóricos que están a favor y en contra de la existencia de la pausa versal en el encabalgamiento.

la segunda puede agregarse un número indeterminado de ellas (*engolfas, locas...*), las cuales formarán parte de la misma rima, siempre y cuando no modifiquen ni su sonido ni su periodo de repetición.

Por otro lado, Domínguez Caparrós define las rimas extrasistemáticas como aquellos “casos y experimentos que se sitúan en las fronteras de la definición normativa y preceptiva del sistema de la rima, y que destacan el papel rítmico que puede desempeñar el amplio campo retórico de la eufonía o la paronomasia” (1999:179). Esta definición sugiere que para saber si un fenómeno literario es o no una rima extrasistemática, basta con definir esas fronteras y determinar si el fenómeno en cuestión se sitúa o no ahí. El problema para esto es que Caparrós no menciona claramente los rasgos que caracterizan “las fronteras de la definición normativa”, de modo que, al menos de manera pormenorizada, tampoco indica en qué consiste la extrasistemática de este tipo de rimas. Sin embargo, tras un examen de los fenómenos considerados como rimas que no entran en su definición normativa, se halla la razón de su extrasistemática. Ésta reside en que dichos fenómenos suprimen el principio rítmico-métrico o modifican al menos uno de los tres principios de la rima sistemática.

Atendiendo a la supresión del principio rítmico-métrico, la rima suelta⁶ y la rima dispersa, no mencionadas por Caparrós⁷, lo suprimen ya que su identidad acústica carece de ritmo y no se sitúa en un contexto rítmico. Considerando la rima dispersa, ésta consiste en la repetición continua pero arrítmica de sonidos situados en final de verso, como en el siguiente poema:

En el amor fatal no brilla el pensamiento.
La mente se coagula cuando la sangre estalla.
Vuelve sombrío el ingenio y su gracia
la fatuidad fanática del fuego.
Yo creo en un amor clarividente,
una efusión borracha de prudencia,

⁶ Sobre este tipo de rima, véase la siguiente reflexión de Juan Frau (2004:118), quien duda en señalar taxativamente si es o no un tipo de rima: “Si aceptamos la propuesta [...] de Cornulier de que la rima es un fenómeno periódico [...] y que, para que haya rima, no es suficiente la similitud fónica de las palabras, resultará difícil calificar como rima aquellas iteraciones fónicas que se producen al final de algunos versos de manera desorganizada, aparentemente casual”.

⁷ En (1999:166-9), Caparrós analiza dos poemas en verso libre de Juan Ramón Jiménez y concluye que presentan rimas, a pesar de que las palabras involucradas no se sitúan en fin de verso o hemistiquio ni se repiten rítmicamente. Estas rimas, las cuales Caparrós no nombra, no pueden identificarse con la rima dispersa ni con la rima suelta, en virtud de que estas últimas sólo se verifican en la posición final de los versos regulares.

el fruto que se alcanza, las fuentes del desierto.

El riesgo y la pasión están en el afecto,
en un miedo común al abrazarse.
Dormidos, compartimos el mismo sueño.
Despiertos, afilar las diferencias.
Amor que no se abisma ni se engaña,
amor que se resuelve en transparencia.
("Pasión de afecto", Leopoldo Alas, en Frau, 2004:124-5)

Según Juan Frau (2004:124-5), con base en el esquema de las iteraciones fónicas en final de verso de este poema (ABBxCA, AxACxC), debe hablarse de la presencia de una rima dispersa, por razón de que ésta no se funda en "la cantidad de rimas ni [en] la proporción de los versos rimados frente a los sueltos, sino [en] la continuidad del procedimiento; [en] el hecho de que las iteraciones fónicas se sucedan a lo largo de todo el poema, que tengan un carácter estructural".

Ahora, atendiendo a la modificación de los tres principios, existen varias rimas que modifican el acústico y el rítmico-métrico, y sólo una que lo hace con el de constituyentes. Con respecto a los primeros, el principio acústico se modifica de dos formas: 1) con dependencia del acento, ya sea verificando la identidad acústica antes (rima intensa, rima integral...) o después del mismo (rima en caída); y, 2) con independencia del acento, verificando la identidad acústica en sílabas o fragmentos de sílabas que pueden estar antes, después o en el mismo acento (rima potencial⁸). Y, en relación con el principio rítmico-métrico, éste se modifica realizando una identidad acústica arrítmica situada en un contexto rítmico del cual forma parte. Hasta ahora, la mayoría de las rimas extrasistemáticas modifican simultáneamente el principio acústico y el rítmico-métrico.

Por ejemplo, la rima consonante con consonante de apoyo de Daniel Castañeda (Domínguez, 1999:177), denominada como rima intensa por Rudolf Baehr (69), modifica el principio acústico, en virtud de que la equivalencia se establece antes de la vocal acentuada. Asimismo, modifica el principio rítmico-métrico, pues que se verifique en un par de versos no supone una periodicidad; dicho de otra manera, la modificación del principio rítmico-métrico de esta rima, y de prácticamente todas las rimas extrasistemáticas que lo modifican,

⁸ "La rima potencial se basa, pues, en el concepto de igualdad silábica pura o semejanza silábica pura, según los casos, pero siempre con independencia del acento" (Luis Mario, citado en Cantón:78).

consiste en situarse en el ritmo de una rima sistemática sin configurar un ritmo propio.

Véase este ejemplo (**énfasis añadido**):

A Dafne ya los brazos le **crecían**,
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escure**cían**.

De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban:
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.
("Soneto XIII", Garcilaso de la Vega)⁹

En este fragmento de poema pueden apreciarse dos rimas abrazadas consonantes (ABBA, ABBA), donde en la primera, dos de los cuatro rimemas presentan una identidad acústica que excede a la normativa. La rima extrasistemática consonante con consonante y vocal de apoyo se verifica en la primera rima A (*crecían/escurecían*), puesto que la equivalencia de los sonidos se realiza antes de la vocal acentuada. Sin embargo, ese par de rimemas no configuran un ritmo propio ajeno al característico de la rima abrazada, dado que no se repite en la siguiente rima A (*cubrían/volvían*) de la siguiente estrofa.

Ahora, por lo que se refiere al principio de constituyentes, existe un tipo de rima extrasistemática que lo modifica mediante la ampliación, estableciendo tres y no dos como el número mínimo de elementos. Tal es el caso de "la repercusión de rimas"¹⁰ (Domínguez, 2014:118; Navarro Tomás, 1972:344), en donde tres palabras-rima concatenadas en un mismo verso sostienen una identidad acústica entre sí y la última de éstas la sostiene con otra palabra-rima situada en un verso anterior, de tal forma que las tres palabras-rima concatenadas configuran una rima extrasistemática, y, a su vez, la última de éstas forma parte de una rima sistemática con las palabras-rima de otros versos. Por ejemplo (**énfasis añadido**):

Hermosa Luna creciente
cuya gracia nadie **ignora**,
y hoy, al compás de tus días,

⁹ Todas las citas textuales que carezcan de número de página corresponden a textos o libros consultados en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹⁰ También denominada triple rima por Daniel Devoto (1995:178): "**Triple rima**. La expresión tiene dos sentidos diferentes: (1) «Sor Juana Inés de la Cruz compuso un romance con triple rima en el último verso de cada cuarteta: «Las que arrojas rojas hojas», «Tornasolas solas olas» [...] (2) Versos de triple rima (es decir, de tres sílabas rimantes) son los versos esdrújulos de Francisco Pons y Argento".

voladoras
doras
horas.

Tú, Belona soberana,
que a la Sierpe **venenosa**,
vencedora de sus silbos,
desenroscas

roscas
hoscas.

(“XXXIV”, sor Juana Inés de la Cruz, 2016:234-5)

En este fragmento de poema las palabras-rima concatenadas *voladoras/doras/horas* y *desenroscas/roscas/hoscas* forman, por su parte, una rima extrasistemática de tres elementos situada en el contexto de una rima sistemática (cruzada asonante: *ignora/horas/venenosa/hoscas...*); es decir, participan en ella pero configuran una nueva que, al menos en este caso, presenta un ritmo propio. Esta última particularidad es poco frecuente en las rimas extrasistemáticas, visto que, como se dijo antes, éstas sólo forman parte de un contexto rítmico, pero no fundan uno nuevo.

Como se ve, las rimas extrasistemáticas son un fenómeno complejo cuyas realizaciones se reparten en dos zonas definidas. A partir de las observaciones recién comentadas, es viable complementar la definición y desarrollo de las rimas extrasistemáticas mediante su desdoblamiento en dos realizaciones, mismo que permite añadir un término a su definición. Como la extrasistematicidad de estas rimas depende de su desemejanza con las rimas sistemáticas, hay dos tipos: aquellas que son menos parecidas a las rimas sistemáticas y aquellas que lo son más.

Este desdoblamiento permite agregar el término *prefrontera* a la definición. Si Caparrós define estas rimas como “casos y experimentos que se sitúan en las fronteras de la definición normativa y preceptiva de la rima”, pero no todos esos casos y experimentos funcionan igual, pues unos son más parecidos a las rimas sistemáticas y otros menos, entonces, unos casos y experimentos se sitúan en las fronteras de la definición normativa y otros antes de esas fronteras, en las *prefronteras*. Así, existen dos tipos de rimas extrasistemáticas, las de *frontera* y las de *prefrontera*: en el primero se suprime el principio rítmico-métrico (rima suelta, rima dispersa) y en el segundo se modifica al menos uno de los tres (rima en caída, rima integral, rima ampliada...).

Acorde a esto, complementar la definición y desarrollo de Caparrós no sólo es posible sino también necesario, al menos para el propósito de este estudio, pues un caso o experimento situado en la frontera de la definición normativa presenta equivalentemente las propiedades de los dos recursos literarios que comparten frontera, en este caso la rima y otro fundado en el sonido, de tal forma que la adscripción en uno u otro recurso resulta ambigua. Como este estudio pretende sugerir una rima semántica general, se debe establecer, en la medida de lo posible, que el fenómeno en cuestión es una rima y no otro recurso literario, a pesar de que implique las propiedades de otros. De hecho, Caparrós sostiene que la rima, en el contexto del verso libre, es capaz de liberarse de su función rítmico-métrica para desempeñar sólo funciones eufónicas y ornamentales¹¹, resultando parecida a la armonía vocálica¹² o la similitudencia¹³.

En la consideración de la rima nunca se puede prescindir de su *carácter eufónico*, que la acerca a otros fenómenos de *armonía fónica* (orquestación de vocales tónicas, por ejemplo) o a *figuras retóricas* como las que suelen asociarse a su origen (*similiter desinens, similiter cadens*). Carácter retórico que se muestra en las bien conocidas formas de rima que, por no producirse al final de verso (*rima leonina, rima interna, o en eco encadenado*), *no tienen una función estrictamente métrica*, en el sentido de reforzar la percepción de un esquema de número de sílabas determinado”. (Domínguez, 1999:155)

Por último, resta decir con cuál definición de rima este estudio trabaja. El consenso que reflejan los diccionarios y manuales de métrica es puesto en perspectiva por las investigaciones específicas. En éstas se halla una tentativa ligera de modificar la definición sistemática de la rima¹⁴, ya sea porque los investigadores localizan fenómenos literarios semejantes y a la vez distintos a ella, o porque encuentran teorías de poetas que,

¹¹ Juan Frau y Miguel Ángel Márquez piensan algo similar: “El poema español actual es, en un alto porcentaje, no estrófico, lo que merma considerablemente el papel de la rima, que de elemento organizador y determinante en el poema pasa a convertirse en muchas ocasiones en un elemento casi ornamental (Frau, 2004:127). “Es evidente que la rima es un elemento rítmico no abandonado totalmente en la poesía escrita en verso libre, [...] y que, al no ser utilizada mecánicamente, se convierte en un recurso expresivo, cuyas funciones deben ser estudiadas pormenorizadamente” (Márquez:60).

¹² “Fundada en la especial correspondencia de las vocales que figuran dentro del verso y principalmente las que ocupan los apoyos rítmicos” (Navarro Tomas, 1972:42).

¹³ “Repetición de los mismos (o semejantes) fonemas finales de palabras próximos que cierran frases o miembros consecutivos” (García Barrientos:16).

¹⁴ Por ejemplo, Carlos Manresa González observa que en la poesía cubana del siglo XX se emplea libremente la rima, igualando la asonancia con la consonancia. Dicho uso, “censurado por la preceptiva” (Bello:198; Baehr:71; Domínguez, 2014:123), supone una ambigüedad clasificatoria, visto que no es posible determinar de qué tipo de rima se trata. Razón por la cual, resulta “impropia la terminología utilizada hasta ahora para cuando demos con tales casos [...] por lo que se impone la búsqueda y el hallazgo de una nueva definición y de una solución diferente al modo en que hasta ahora se esquematiza el sistema de rimas de un poema mediante letras” (Manresa:122).

ejemplificando mediante sus propios poemas, sugieren nuevas posibilidades para la configuración de la rima¹⁵.

Según Juan Frau (2011:85-6), como aún no existe un consenso sobre la definición de la rima, es preciso decidir y señalar qué se entiende por tal antes de abordarla. Ahora bien, el estudioso español sólo indica que dicha decisión está condicionada por los propósitos de cada estudio en particular, prescindiendo de la exposición de otros criterios que ayudarían a depurar la definición de la rima (2011:86). De modo que para poder cumplir los propósitos de este estudio, y de cualquier otro referente a la rima, es necesario desarrollar una definición no arbitraria y a su vez funcional, es decir, una definición que considere las definiciones y reflexiones de los estudiosos de la rima, y que sea capaz de admitir todos los fenómenos que hasta hoy se consideran como rimas y el nuevo fenómeno que se propone como tal.

En este estudio la rima será entendida como una categoría compleja cuyos constituyentes presentan fundamentalmente tres principios (acústico, rítmico-métrico y de constituyentes), los cuales pueden ser modificados y uno, el rítmico-métrico, suprimido¹⁶; aunque también pueden agregar otros principios siempre y cuando estos se basen en una premisa no determinada. Esta definición atiende las definiciones y reflexiones que los teóricos y críticos de la métrica ofrecen; además, admite todos los fenómenos literarios que hasta hoy se consideran como rimas y la rima semántica general que aquí se sugiere, la rima transparente, puesto que ésta presenta modificados los tres principios de la rima sistemática y agrega uno nuevo basado en una premisa no determinada, siendo así una rima extrasistemática de prefrontera.

1.2 Semántica de la rima y la posibilidad de una rima semántica

Como en los estudios literarios existe la premisa de que la rima es un fenómeno tanto de sonido como de sentido¹⁷, ocurre habitualmente que quienes estudian este recurso literario,

¹⁵ Tal es el caso de la rima potencial de Luis Ángel Casas, de la rima en caída de Antonio Carvajal o de los quince tipos de rima de Daniel Castañeda, los cuales “suponen una ampliación del campo de la rima a lo que podríamos llamar *rimas extrasistemáticas*” (Domínguez, 1999:174).

¹⁶ Esta definición sólo tiene el propósito de admitir el fenómeno en cuestión como un tipo de rima, y no el de proponer una definición general, misma que debe incluir y reflexionar sobre los límites de al menos otros dos principios de la rima, el de distancia y el de unidad, para que a partir de las propiedades de todos los principios se determine sin ambigüedad cuáles fenómenos literarios son rima y cuáles no.

¹⁷ “La rima implica necesariamente relación semántica entre las unidades en rima” (Jakobson:377). “La rima, [...] léxicamente, da relevancia a las palabras que riman y establece su grado de parentesco semántico”

ya sea en uno o varios escritores, se proponen esclarecer qué tipo de relación semántica mantienen las palabras-rima y qué función desempeñan en el poema o grupo de poemas en cuestión. El repaso de los documentos críticos¹⁸ ofrece un panorama suficiente sobre los tipos de enlaces semánticos que entablan las palabras-rima, pues señala que éste se funda en cuestiones morfológicas, simbólicas, literarias y asociativas de relación, todas ellas siempre complementadas por el contexto donde la rima se sitúa. Por consiguiente, la explicación brindada para argumentar las relaciones de sentido entre las palabras-rima es particular, es decir, propia de un poema o poeta; de tal forma que su verificación en otros poemas o poetas es improbable. Véanse los siguientes cinco ejemplos:

Primero, Miguel Ángel Márquez, en su texto “La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre”, menciona que “las palabras que riman tienden a reforzar las líneas antitéticas que vertebran el pensamiento de Aleixandre en su última etapa” (70); sin embargo, en los dos ejemplos que coloca, las palabras-rima mantienen un vínculo antitético *sui generis*, de modo que, fuera de los poemas en cuestión (“Los viejos y los jóvenes”, “Algo cruza”) las rimas que configuran (*poniente/conscientes* y *engaña/palabras*) no presentan una relación

(Domínguez, 1999:16). “La rima tiene significado, con lo cual queda profundamente implicada en todo el carácter de una obra poética [...] En esta función semántica de la rima pueden distinguirse diversos aspectos” (Wellek y Warren:190). “También la rima es un importante aliciente semántico” (Tinianov:115). “Es necesario tener en cuenta la relación semántica que hay entre las unidades que riman” (Márquez:70). “El fenómeno de las estructuras en el verso es siempre, al fin de cuentas, un fenómeno de sentido. Esto se comprueba de un modo particularmente claro en el ejemplo de la rima” (Lotman:152). “Además de ser una señal de la función poética, la rima tiene, ante todo, la tarea de unir el sonido al significado, el aspecto melódico al semántico” (Marchese y Forradellas:351). “Cuando sí aparece (la rima) adquiere una gran importancia en la génesis y la configuración del texto, tanto en los aspectos sintácticos y semánticos” (Frau, 2011:86). “La rima [...] tendría como función principal la de hacer volver al lector sobre lo ya percibido y comparar las palabras, puesto que la relación en el plano del significante hace pensar en la correspondiente relación en el plano del significado” (Frau, 2004:112). “Recordemos con Jakobson que las palabras que riman están reunidas por una suerte de acento semántico” (Güell, 2005:334). “Efectivamente constituye con frecuencia al mismo tiempo que este eco fonético, un «eco semántico», en la medida en que las palabras cuyos finales constituyen las rimas ofrecen ya analogías, ya contrastes de sentido, o crean, mediante su «choque», «otro» elemento semántico” (Jean:58). “[Rimas] **Semánticas**. Serían aquellas «donde la relación sonora provoca la impresión de la proximidad semántica»; se oponen a las «rimas antisemánticas», en las cuales la misma relación pone en evidencia el contraste» (Devoto, 1995:160). “Como virtudes cabe destacar [...] que la rima es capaz de crear asociaciones semánticas muy ricas y sugerentes” (Cantón:71). “La búsqueda de rimas puede encaminar al poeta hacia el hallazgo de nuevas figuras, pues, la semejanza de los *significantes* da lugar a que se instituya una especie de parentesco o relación semántica entre ellos” (Beristain:428).

¹⁸ La mayoría de los textos teóricos sólo señalan que la rima debe suponer un vínculo semántico coexistente al elemental acústico. Rene Wellek y Austin Warren (190-1) son los únicos teóricos que se preguntan, sin ofrecer respuesta, por el tipo de enlace semántico que las palabras-rima deben sostener.

antitética¹⁹. Más aún, según Márquez, la palabra *muerto* mantiene una relación semántica con *viento*, ya que “la rima *muerto-viento* nos evoca la imagen del alma disolviéndose” (73), cosa que sólo es verdad en la argumentación de Márquez del poema en particular, pues como dicha asociación semántica es meramente subjetiva, su verificación en otro poema es muy improbable.

Segundo, Mónica Güell, en su texto “La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora”, indica que las palabras-rima se asocian semánticamente de dos formas: 1) a través de la combinación de morfemas derivativos y aspectos particulares del poema; y, 2) sólo mediante elementos particulares del poema. Ejemplos de la primera forma son las rimas *Minguilla/jervilla*²⁰ y *pipote/tagarote/zote/trote*²¹, pues, dichas palabras-rima sostienen un vínculo semántico a partir del sufijo y la asociación única que Luis de Góngora les da. Ejemplos de la segunda forma son las rimas *viejo/bermejo*²² y *volante/elegante/cante*²³, dado que el vínculo semántico entre dichas palabras sólo se funda en el uso que Góngora les da, en virtud de que las palabras no mantienen ningún tipo de significado léxico dado por la lengua o gramatical situado en sus morfemas.

Con respecto a la rima formada por *volante/elegante/cante*, cabe decir que la adscripción de esas palabras en el hipotético campo asociativo “palabras relacionadas con la elevación” no se fundamenta únicamente en el uso semántico que Luis de Góngora les da, sino también en la sintaxis. En consecuencia, *volante* y *elegante* se adscriben al campo asociativo mencionado porque su significado se relaciona, aunque de modo distinto, a lo elevado; pero, *cante* sólo se adscribe porque mantiene una relación sintagmática con la frase “algún culto rui señor”: “y cualquier madrigal sea elegante,/ librándome el lenguaje en el conuento,/ el que algún culto rui señor me cante”.

¹⁹ “En «Los viejos y los jóvenes» (PC), la rima es el recurso formal para establecer una asociación metafórica entre vejez y conocimiento. Los viejos se ligan a la luz del sol *poniente*, y eso mismo los hace *conscientes* de la realidad [...] Frente a la vejez y el silencio, la juventud es fulgor y brilla pero, al mismo tiempo, sus palabras son engañosas. En «Algo cruza» (PC), la asonancia *engaña-palabra* se aplica a la juventud” (Márquez:70-1).

²⁰ “Aquí el rimema *illa/illas*, formado sobre el sufijo diminutivo con desinencia de femenino, asocia *Minguilla* y *jervilla*, la joven y las zapatillas de cordobán pequeñas (*cinco puntos*) como su pie, signos eróticos, como también tiene connotaciones eróticas el nombre de Dominga” (Güell, 2005:334).

²¹ Se asocian *pipote*, *tagarote*, *zote* y *trote*, todos ellos con connotaciones negativas inscritas en el sufijo *-ote*” (Güell, 2005:335).

²² La asociación *viejo:bermejo* remite a otro tipo masculino satirizado: el viejo que quiere parecer joven se ha teñido el pelo con escabeche (Güell, 2005:335).

²³ “El trío *volante: elegante: cante* con una semántica que sugiere la elevación” (Güell, 2008:14).

Tercero, Gregorio Salvador, en su texto “Análisis connotativo de un soneto de Unamuno”, señala (22) que el arte literario se funda en el eje dibujado por las relaciones asociativas y sintagmáticas tal como las entiende Saussure. Así, las palabras de un texto literario, ya sean rimantes o no, connotan otras pertenecientes a un mismo campo asociativo²⁴ extraliterario. Lo cual implica que esas palabras mantienen una relación semántica hasta cierto punto objetiva dentro y fuera del poema, posibilitando su verificación en cualquier otro. Ahora bien, a pesar de lo dicho, ya en el análisis del poema, Salvador manifiesta que la elección de las palabras-rima también depende del contexto donde se sitúen. Por ejemplo, las primeras palabras-rima del soneto analizado son *costumbre* y *pesadumbre*, las cuales no pertenecen a un mismo campo asociativo, aunque Salvador haya señalado que la elección de *pesadumbre* estaba condicionada por la rima y el campo asociativo de *costumbre*²⁵. De modo que, la presencia de la palabra-rima *pesadumbre* no se debe a los sonidos y el significado de *costumbre*, sino a los sonidos de *costumbre* y al significado del verso anterior, él mismo lo señala²⁶.

Asimismo, Salvador menciona que el vínculo semántico entre las palabras-rima *estulticia* y *justicia* se basa en una relación antitética, porque *estulticia* se encuentra en un contexto que desplaza su significado primario, *necedad*, al particular *acción contraria a la justicia*. Esto manifiesta que el empleo de los campos asociativos para vincular semánticamente las palabras-rima es insuficiente, en virtud de que son pocas las palabras-rima que comparten rimema y además mantienen una relación semántica objetiva. En consecuencia, la relación semántica entre las palabras-rima se funda, atendiendo a este texto, en la combinación de los campos asociativos y el contexto situacional de cada palabra-rima en cada poema particular. Véase la explicación que Salvador ofrece a la hora de emparentar el significado de *estulticia* e *injusticia*:

²⁴ Los campos asociativos se diferencian de los campos léxicos porque los primeros operan mediante la “relación” y los segundos mediante la “oposición”. Así, *invierno* forma un campo asociativo con *frio*, *navidad*, *nieve*, etc., porque se relaciona con ellos; y, un campo léxico con *primavera*, *verano* y *otoño*, dado que se opone a ellos.

²⁵ “El signo denotativo *costumbre* connota, sin embargo, desde aquí, como portador de una rima que prepara la obligada aparición, en secuencia rítmica, de otras palabras en *-umbre* pertenecientes a un campo asociativo no muy extenso” (25).

²⁶ “Por el contrario, en el verso 4, la palabra *pesadumbre*, propuesta por la rima *-umbre* y el contenido del verso anterior, es signo síquicamente esperado y, por consiguiente en cierto modo repetido al enunciarse” (26).

Estulticia nos suscitará antes “malicia” o “codicia” que *caricia* o *Justicia*. En este contexto preciso, *que ellos con su boca-blasfema están manchando en su estulticia*, la asociación inmediata es, desde luego “injusticia”. Hasta tal punto que *estulticia* choca después de expresado porque lo sentimos como desplazando al “injusticia” que el contexto exigiría y que su rima y analogía formal han suscitado mentalmente. De este modo *estulticia* recibe desde su propia forma una connotación sustantiva y se tiñe del contenido de “injusticia”. Así la *Justicia* final resulta término antitético. (36)

Cuarto, Francisco Ynduráin, en su texto “La rima como figura poética”, observa el comportamiento de la rima *pluma/espuma* y exhibe que el empleo que cada poeta hace de ella es semejante y distinto. Semejante porque los poetas utilizan ambas expresiones bajo un contenido poético específico²⁷, el cual, mediante su uso reiterado, establece un tópico; distinto, dado que ese mismo contenido poético específico está matizado por el contexto en donde la rima se circunscribe. Por ende, la familiaridad semántica entre *pluma* y *espuma* puede verificarse en cualquier poema, siempre y cuando éste someta el significado de ambas palabras a una sinécdoque, explotando así su contenido cromático.

Ahora bien, el empleo semejante de la rima *pluma/espuma* fue un hallazgo que se consolidó poco a poco, pues, si por un lado la palabra *espuma* estaba llena de un contenido cromático por su relación con el nacimiento de Venus; por otro, la palabra *pluma* no mantenía ninguna relación literaria previa con la blancura. Por eso, para poder llegar a la cohesión semántica entre *pluma* y *espuma*, Ynduráin ejemplifica cómo dicha rima se utilizó en repetidas ocasiones hasta llegar paulatinamente a su afianzamiento semántico, el cual, por ser ya un tópico, se constata incluso en Rubén Darío (293-4).

En más ceñida confrontación encontramos a las dos voces en un pasaje de la *Soledad segunda*, cuando los cisnes conducen a la mar sus pollos:

«de Espío y de Nerea
—cuanto más oscurecen las espumas—
nevada envidia, sus nevadas plumas»

Por vez primera las dos rimas están asociadas en una nota común de color, y ya es una orgía de blancos que tiñe hasta la envidia y vence la fabulosa albura de las nereidas, Espío y la blanca por antonomasia Galatea. (288-9)

Quinto y último, Juan Manuel Rozas, en su texto “Petrarquismo y rima en -ento”, manifiesta que el uso del rimema *-ento* en el Siglo de Oro español está motivado tanto por cuestiones acústicas como semánticas, las cuales no vienen dadas por la lengua sino por un

²⁷ “Una determinación más todavía, y no inútil, es la de la que entre los varios sentidos que aquellos dos nombres pueden tener, me interesa los que llamaré «poéticos» [...] Se me admitirá que pluma de aves (de algunas aves) y espuma de agujas «algunas espumas, las blancas o de animales nobles (el caballo)» son parte del léxico, y del mundo poético y poetizable” (281).

constante empleo literario. El rimema *-ento* fue muy poco utilizado en la versificación española hasta que comenzó su italianización²⁸, la cual incorporó el tema del amor petrarquista. Este tema sirvió como fundamento para que los poetas seleccionaran aquellas palabras relacionadas con él, formando así un paradigma específico con correspondencias semánticas sólo funcionales dentro de ese mundo cerrado.

Ahora bien, en un principio las correspondencias halladas sólo fueron propuestas, hasta que el uso reiterado las convirtió en tópicos²⁹. “La rima produce hallazgos; la rima consolida estos hallazgos; la rima hace tópicos esos hallazgos” (Rozas). Por ende, en un sistema ideológico-poético arduamente trabajado como el amor petrarquista, es probable que una palabra-rima específica implique necesariamente otra palabra-rima específica, volviéndola intuible; cosa que no ocurre si dichas palabras-rima son colocadas en otro sistema ideológico-poético. Véase cómo Rozas describe la correspondencia entre las palabras-rima con el rimema *-ento* en el amor petrarquista:

1. El *sentimiento* del amor (esto que *siento*) nace del *conocimiento*, del *entendimiento*, del *razonamiento* de las altas virtudes de la dama. Este amor no se puede ni se debe decir: se ha de guardar y llevar siempre en el *pensamiento*. Se expresa en solitarios versos: *acento*, *instrumento*, *concento*, *argumento*, *lamento*, *aliento*. Versos y suspiros que se llevará el *viento* y que pudieran servir de *escarmiento* a otros.
2. Y es que es tan alto el sujeto de su amor que cualquier *intento* es *atreimiento* loco. De aquí el *tormento*, el *sentimiento*, el *sufrimiento*, el *encogimiento*.
3. *Intento* vano será reaccionar, querer llegar al *escarmiento*, al *arrepentimiento*, quedar *esento*. El *ardimiento* crece, los males son sin *cuanto*. No hay *merecimiento* posible.
4. O bien ni siquiera busca *arrepentimiento*. Puro *consentimiento* le lleva a quemarse sin *fingimiento* en ese *tormento*, en ese *sufrimiento*, en ese *sentimiento*.
5. Tiene este amor tal *fundamento*, tal *cimiento*, tal *asiento*, que es imposible luchar. Por otra parte, el destino *violento* le condena.
6. La ausencia, el *alejamiento*, aumenta el *tormento*, el *ardimiento*. Buscará para llorar el *apartamento* de las gentes, la naturaleza, el bosque donde grabe sus penas, el *viento* para darlas, el líquido *elemento* para verter su llanto. Ni un *momento* de reposo.
7. El único *contento*, *contentamiento* y *sustento* (*alimento*, *nutrimiento*) es el propio *tormento*. Y, sobre todo, la entrega, el *rendimiento*, el *ofrecimiento*, el *vencimiento*, el *acatamiento*. Y la gloria de morir en tan alto amor.

En resumen, el estudio del aspecto semántico de la rima ha tenido el propósito de dilucidar su función en un poema o grupo de poemas, y no el de sugerir un tipo de rima semántica. Por ello, el vínculo semántico sostenido entre las palabras-rima sólo es funcional

²⁸ “Lo primero que tenemos que ver es cómo la rima en *-ento* tuvo un escasísimo uso en la Edad Media, para aumentar considerablemente en los cancioneros del siglo XV, y ser una rima muy frecuente en la poesía italianizante, desde el mismo Boscán”.

²⁹ “Al comenzar, todo son hallazgos. Después se van repitiendo, haciéndose tópicos, hasta crear un sistema tan hecho que no se puede salir de él fácilmente sin un cambio de intención”.

en el poema o grupo de poemas explicados, pero no en los demás³⁰. Con todo, esto no supone que de dichos estudios no se pueda obtener un criterio que posibilite la proposición de una rima semántica.

A partir de las reflexiones de Juan Manuel Rozas y Francisco Ynduráin, se obtiene el criterio del tópic, mismo que dicta lo siguiente: el vínculo semántico entre las palabras-rima debe establecerse a través de la combinación del empleo reiterado en la literatura y una relación semántica objetiva de poco alcance (propia de una corriente ideológica poética) o subjetiva (fundada en los rasgos compartidos por los referentes). Así, la identidad acústica y correspondencia semántica entre los pares de palabras *alejamiento/tormento* y *pluma/espuma* puede considerarse como una rima semántica, en virtud de que se funda en su repetición literaria y, respectivamente, en su afinidad con los fundamentos del amor petrarquista y en su parentesco a partir del color blanco. Esta posible rima semántica no puede identificarse totalmente con las rimas sistemáticas consonante o asonante, dado que, a diferencia de estas últimas, actúa con base en cuatro criterios: acústico, rítmico-métrico, de constituyentes y semántico.

Ahora bien, es preciso decir que esta posible rima semántica extrasistemática por tópic es casual y escasa: casual porque sólo es funcional en un número limitado de poemas, aquellos que someten el significado de las palabras-rima a las condiciones señaladas; escasa, porque existen pocas palabras-rimas con un empleo literario constante y una base semántica identificable³¹. El rasgo concluyente que propicia su poca aplicabilidad es su objetividad restringida o subjetividad en el vínculo de significado entre las palabras, pues, la correspondencia entre *sentimiento/pensamiento* o *alejamiento/tormento* únicamente existe en el amor petrarquista, y la correspondencia entre *pluma/espuma* sólo existe gracias a una característica compartida por los referentes, no por su significado, ya que el color blanco no es una parte determinante en este último en ninguna de las dos palabras³².

³⁰ Con respecto a esto, existen textos teóricos que explican el modo de obtener el “tema” de un poema por medio del vínculo semántico entre sus palabras (no necesariamente palabras-rima), el cual es semejante al expuesto por los cinco teóricos comentados. Por ejemplo, Ángel Luis Luján señala que *voladora, voló, cielo aires* y *querubines* forman un campo léxico-semántico o isotopía (48, 58), cosa que sólo es verdad en el poema que comenta.

³¹ Respecto a esto último, cabría la mención de algunos pares de palabras-rima censurados por la preceptiva, como *gloria/victoria* (Baehr:76), *memoria/historia* y *ojos/enojos* (Domínguez, 2014:123).

³² Según Sebastián de Covarrubias (380a), sólo *espuma* se relaciona con el color blanco; con todo, dicha relación no se funda en el significado sino en un epíteto que la gente le da.

Con base en lo dicho, se deduce que la única manera de sugerir una rima semántica con mayor aplicabilidad y número de realizaciones es operar de forma contraria, utilizando relaciones objetivas de significado propias de la lengua y no de la literatura. El problema para esto es que la mayoría de palabras que sostienen relaciones objetivas de significado suele carecer de afinidad acústica, de modo que no configuran una rima. La única forma de combinar la identidad acústica y los vínculos objetivos de significado es agregar una tercera palabra sin un vínculo acústico pero con uno semántico objetivo con una del par fundamental para formar una rima, modificando así el principio acústico y el de constituyentes de la rima sistemática. Esto último no es un problema ni una arbitrariedad por las siguientes dos razones:

1. En el fin de verso de los poemas españoles con versificación regular, se percibe que en reiteradas ocasiones la elección de una palabra-rima depende tanto de la estructura acústica de la palabra con la que rima como del significado de otra tercera palabra con la cual no rima; de tal manera que en esas ocasiones la rima es el resultado de la convergencia de sonidos y significados.
2. La adhesión de un nuevo elemento sin identidad acústica, que vuelve muy distinto este fenómeno de los demás tipos de rima conocidos, no es un impedimento para proponerlo como un tipo de ellos, pues, el empleo de una definición lata de la rima que considere el concepto de rimas extrasistemáticas posibilita que fenómenos literarios diferentes a las rimas sistemáticas (consonante, asonante, pareada, cruzada...) puedan considerarse como rimas, siempre y cuando se ciñan a los parámetros señalados relativos a los tres principios de la rima sistemática: supresión del rítmico-métrico o modificación de alguno de los tres.

La rima transparente es una rima extrasistemática de prefrontera porque se sitúa cerca del margen de la definición normativa, en virtud de que modifica los tres principios fundamentales de la rima sistemática y agrega uno nuevo fundado en una premisa no determinada. Primero, modifica el principio de constituyentes porque son tres su número mínimo. Segundo, modifica el principio acústico, ya que uno de sus constituyentes no mantiene identidad acústica con los otros dos, mismos que sí sostienen una identidad acústica normativa. Tercero, modifica el principio rítmico-métrico, pues se sitúa en un

contexto de reincidencia periódica pero sin configurar un ritmo propio, de modo que, aunque se verifique en versos específicos, no supone ninguna alternancia regular.

A estos tres principios puede agregársele uno más, el semántico, mismo que no está posibilitado por el concepto de rimas extrasistemáticas, sino por la premisa semántica de la rima. Esta premisa no era considerada un principio porque aún no se había precisado la naturaleza de los vínculos semánticos. Por ejemplo, el principio acústico lo es en virtud de que los teóricos de la rima fijaron que la identidad acústica debe verificarse a partir de la vocal acentuada; si no se hubiera fijado dicha característica, no podría considerarse un principio. Por lo dicho, la premisa semántica ahora puede considerarse un principio, ya que se ha puntualizado la naturaleza de los vínculos semánticos que los elementos de la rima deben sostener. El principio semántico dicta lo siguiente: el vínculo semántico entre las palabras-rima debe establecerse a través de las estructuras lexemáticas coserianas³³ (vínculos objetivos de significado).

La adición del principio semántico implica dos cosas:

- 1) Primera, el uso de palabras (palabras-rima) y no de fragmentos de las mismas (rimemas). Esto se debe a que el significado de las palabras no reside en sus últimos sonidos sino en la combinación de estos con su raíz. Como la rima transparente se configura a partir de un vínculo acústico-semántico, la identidad acústica es sólo un constituyente que impone sus fundamentos³⁴; el otro constituyente, la estructura lexemática (que no es precisamente identidad en el significado), también impone los suyos, los cuales sólo entran en conflicto con los de la identidad acústica, en tanto que exigen su ausencia en un elemento.
- 2) Segundo, la ausencia de identidad acústica de un elemento. Esto se debe, como notaron Gregorio Salvador³⁵ y Juan Manuel Rozas³⁶, al reducido paradigma de palabras que sostienen una identidad acústica y un vínculo semántico objetivo, tales como *ausencia/presencia, abuelo/nieto, maldad/bondad, etc.*

³³ Campos léxicos, modificación, desarrollo, composición y solidaridad léxica.

³⁴ Recuérdese que la identidad acústica sólo es uno de los constituyentes de la rima. “La rima es un fenómeno periódico, determinante de las superestructuras regulares o estrofas, y que, para que haya rima, no es suficiente la similitud fónica de las palabras” (Frau, 2004:118).

³⁵ “Efectivamente, desde la forma de la expresión, la rima enhebra una hilada de signos cuya asociación mental sería difícil desde el estricto campo semántico” (35).

³⁶ “Cuando en un idioma, en un sistema, se empieza a rimar en consonante, en un principio todas las palabras con la misma terminación están lejos entre sí. Son mundos separados en el habla diaria y aun en la poesía sin rima, que ahora el poeta va a juntar”.

Para concluir, la rima transparente funciona de esta manera: tras la descodificación de dos palabras, una tercera se vuelve transparente (intuible) gracias a que rima sistemáticamente con la primera y configura una estructura lexemática con la segunda, reflejando así, respectivamente, la información acústica y semántica de las dos anteriores. Por ejemplo, las estaciones del año componen un campo léxico³⁷ (estructura lexemática paradigmática primaria) en donde sus constituyentes son equivalentes desde el punto de vista lógico; sin embargo, entre ellos no existe identidad acústica. Así, para que una de las estaciones del año remita directamente a otra, necesita combinarse con cualquier palabra-rima con el rimema de la estación del año que se desea remitir. En particular, cualquier palabra-rima con rimema “e-o” o “-erno” dirigirá a *invierno* si antes de esta última se encuentra, en final de verso, alguna de las tres estaciones del año restantes. Como botón de muestra (**énfasis añadido**³⁸):

Todo el mundo es mudable,
ni el bien ni el mal son **eternos**:
La pasible **primavera**
sigue al riguroso **invierno**.
(“La vuelta deseada”, Duque de Rivas:88)

Como en la hiperestética distancia
la sierra que destierra sus **senderos**;
como el alma del río en el **estío**
y el sueño de la bruma en el **invierno**.
(“Elegía de Adelaida”, Francisco Luis
Bernárdez:16)

Florida a la Primavera,
al Estío **macilento**,
con su sazón al **Otoño**
y con su escarcha al **Invierno**.
(“XXV”, sor Juana Inés de la Cruz,
2012:62)

qué seso de viejo anciano
para tener un **gobierno**?
¡Chamelotes en **verano**,
chamelotes en **invierno**!
(*Tinelaria* vv.210-3, Bartolomé de Torres
Naharro)

Moratín, hombre, ¡qué caro
se vende usted! ¿Qué hay de **nuevo**?
Vaya, mejor que el **verano**
le trata a usted el **invierno**
(“A un ministro”, Leandro Fernández de
Moratín, en Aribau:599)

Adiós, mi señora,
porque me es tu **gesto**
chimenea en **verano**
y nieve en **invierno**,
(“Noble desengaño”, Luis de Góngora:41)

1.3 La propuesta de tipos de rimas

³⁷ “Estructura paradigmática primaria del léxico; más aún: es, en este dominio, la estructura paradigmática por excelencia. Puede definirse como paradigma constituido por unidades léxicas de contenido («lexemas») que se reparten en una zona de significación continua común y se encuentran en oposición inmediata unas con otras” (Coseriu:210).

³⁸ En todos los poemas se agregará un énfasis en negritas que señala la ubicación de la rima transparente.

Al parecer hay un acuerdo que determina un requisito para proponer tipos de rima. Por un lado, tanto Domínguez Caparrós³⁹ como Carlos Manresa González⁴⁰ indican que es preciso la existencia de un uso sistemático; por otro lado, autores como Arcadio Pardo o Ambrosio Rabanales, ejemplifican⁴¹, limitada pero no escasamente, los tipos de rima que proponen. Por ejemplo, cuando Pardo manifiesta la existencia de la rima compleja y de la rima en síntesis, ya sea en lengua francesa o española, recurre siempre a más de un ejemplo, a pesar de que nunca haga referencia a la necesidad del uso sistemático para la proposición de tipos de rima.

Algo similar ocurre con otros recursos literarios como el metro o la paronomasia. Cuando Baehr (103) ofrece su paradigma del octosílabo, sólo recurre a un ejemplo para sostener la existencia de cada tipo, cosa entendible porque la vastedad temática de los manuales de métrica impide la profundización tanto descriptiva como ejemplificativa; pasa lo mismo con otros textos que tienen una intención monográfica amplia como los diccionarios. Ahora, cuando la intención monográfica es reducida o mínima, la exigüidad temática propicia la profundización tanto descriptiva como ejemplificativa. En particular, cuando Navarro Tomas ofrece su extenso paradigma del octosílabo, recurre a tres ejemplos para cada una de las 64 combinaciones posibles (1973:53-61); cuando José Antonio Martínez expone su largo esquema de la paronomasia, recurre a un número indefinido de ejemplos que nunca baja de tres. Por consiguiente, es viable señalar que en las investigaciones específicas el uso sistemático o frecuente es necesario para proponer un tipo de recurso literario.

Para el desarrollo de este estudio, se adopta la propuesta de Domínguez Caparrós matizada por Manresa González, quien indica que para plantear un tipo de rima es fundamental la existencia de un uso sistemático sincrónico en uno o varios autores, el cual no tiene por qué extenderse a sus subtipos. Es decir, lo que debe tener el carácter de sistemático es el tipo de rima y no su modalidad A, B o C. Por ejemplo, Manresa González

³⁹ “Pero conviene no olvidar que es muy distinto un empleo esporádico de tal rima en un poema que utiliza el sistema tradicional de rima, y el uso sistemático de la rima desvinculada del acento fundado en la paronomasia o en la aliteración” (Domínguez, 1999:179).

⁴⁰ “La pregunta consiste en determinar si existe una rima mezclada asonante y consonante y si esta última se da con la suficiente sistematicidad en uno o varios autores para poder considerarla un tipo de rima” (Manresa:115).

⁴¹ Pardo: rima compleja (162-5), rima en síntesis (165-6) y rima encabalgada (166-9); cosa distinta ocurre con la rima integral (154), dado que su ejemplificación es la mínima. Rabanales: rima alofónica (82-4).

detecta el uso sistemático de la rima en libertad (tipo) en tres poetas cubanos, pero el que ese uso sistemático se constituya de rimas en libertad con expectativas (modalidad A) o rimas en libertad sin expectativas (modalidad B) no importa, pues lo que importa es el uso frecuente de una o ambas. De hecho, según Manresa, la sistematicidad sólo consiste en el uso frecuente del tipo de rima⁴², lo cual implica que sus subtipos o modalidades no requieren el uso sistemático sincrónico.

La rima transparente es una modalidad de rima extrasistemática de prefrontera cuya ejemplificación puede ser tanto sincrónica (ya sea en uno o varios autores) como diacrónica. Ahora, por razón de que el propósito de este estudio es manifestar su empleo constante en la historia de la versificación regular española, es preciso que su ejemplificación sea sincrónica-diacrónica, es decir, que abarque la mayoría de las corrientes literarias españolas y las ejemplifique suficientemente. Así pues, para cada uno de los estadios tradicionales de la literatura española⁴³ (Edad Media, Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo y Modernidad en adelante) se ofrecerán todos los ejemplos encontrados, siempre sin pasar de seis.

⁴² “En primer lugar, como venimos recalcando, el primer resultado es la alta frecuencia en el empleo de la rima libre o mezclada, es decir, su sistematicidad” (Manresa:139).

⁴³ Este estudio emplea la división cronológica que Luis Alborg señala en su *Historia de la Literatura Española* (aunque reduciendo el Siglo XVIII al Neoclasicismo y el XIX al Romanticismo) sólo con el propósito de evidenciar que la rima transparente es un fenómeno constante en toda la literatura española. No obstante, no ignora que dicha periodización resulta problemática tanto terminológica como conceptualmente porque configura una estructura que prescinde de la producción literaria de personas en una situación de desventaja por cuestiones sociales, geográficas o de género.

2 La rima transparente

2.1 Sobre su nombre

El nombre que recibe cada tipo de rima se basa en uno de los siguientes cuatro motivos: su comportamiento acústico, el tipo de verso donde apareció, su similitud con otro recurso literario y el posible efecto en su receptor. Por ejemplo, la rima integral adopta su nombre porque la identidad acústica entre los constituyentes implica todos los sonidos del verso⁴⁴; la rima leonina, porque apareció en el verso leonino latino⁴⁵; la rima encabalgada, porque mantiene una semejanza formal con el encabalgamiento⁴⁶; y, la rima para el ojo, porque en la lectura el receptor percibe como rima sistemática lo que realmente no es⁴⁷. El nombre de la rima transparente se funda en el cuarto motivo, el posible efecto en el receptor, dado que tras la descodificación de los primeros dos constituyentes, el tercero resulta transparente para quien lo lee, del mismo modo que resulta transparente el contenido de la expresión en las palabras transparentes de Stephen Ullmann.

Según el semantista húngaro, existe un conjunto de signos cuyo nexo entre el contenido (significado) y la expresión (significante) es icónico (no arbitrario); visto que, gracias a sus características formales, morfológicas o de sentido⁴⁸, la mitad de un signo implica naturalmente la otra. Este vínculo natural (no convencional) entre los constituyentes de un signo provoca que el receptor pueda descodificarlo sin la necesidad de conocer su contenido. Así, por ejemplo, la expresión *bzzz* sostiene un vínculo natural con el contenido *zumbido*, pues “es la imitación del sentido mediante el sonido. Aquí [...] el referente mismo es una experiencia acústica que es, más o menos, rigurosamente imitada por la estructura de la palabra” (Ullmann:95).

Cosa similar ocurre con la rima transparente, la combinación de dos palabras dirige a una tercera que el receptor será capaz de entrever. Dicha transparencia reposa en que la

⁴⁴ “Son versos, en ambos casos, en lo que todo es rima y que se pudiera designar versos de rima integral” (Pardo: 152).

⁴⁵ “Es un tipo de rima que toma su nombre del verso *leonino* latino, donde se da correspondencia fónica del medio y el final del verso” (Domínguez, 2014:119).

⁴⁶ “Consiste en [...] encabalgando sonidos prolongando de esta manera los efectos propios de la sonoridad de la rima, y por lo tanto, enriqueciendo, con esa fonación dilatada, su significado” (Pardo:167).

⁴⁷ “Hay casos de ruptura en las rimas consonantes de un poema que se explican porque la vista acepta como iguales en la escritura lo que en la pronunciación no resulta tal” (Domínguez, 2014:111).

⁴⁸ “Aunque muchas palabras son así enteramente convencionales, otras son motivadas de varias maneras. La motivación puede radicar o bien en los sonidos mismos, o bien en la estructura morfológica de la palabra, o bien en su fondo semántico” (Ullmann:93).

tercera palabra refleja, respectivamente, la información acústica y semántica de las dos anteriores situadas en final del verso. Por ejemplo, en el primer caso ofrecido la combinación de las palabras *eternos* y *primavera* vuelven transparente la palabra *invierno*, pues la primera mantiene una identidad acústica con la tercera (rima asonante en *e-o*) y esta última configura una estructura lexemática con la segunda (campo léxico equipolente). Del mismo modo, pero con distintos rimemas y estructura lexemática, *puesta* y *hermosa* vuelven transparente la palabra *bella*; *aliento* y *alma*, *cuerpo*; *crueldad* y *cráter*, *volcán*; etc.

Finalmente, es preciso mencionar que, a pesar de que se afirme la transparencia de la tercera palabra, no es posible señalar *para quién resulta transparente*. Por un lado es inviable establecerlo mediante el caso análogo de la rima para el ojo, pues no fue posible acceder al libro *La métrica* de Renzo Cremante y Mario Pazzaglia, en donde, según Domínguez Caparrós (2014:111), se expone su funcionamiento; por otro lado, Stephen Ullmann también tiene la misma incertidumbre. El lingüista húngaro, atendiendo a la motivación acústica, sólo señala los contextos favorables y desfavorables para la onomatopeya; sin embargo, no señala para quién, situado en los contextos favorables, resulta transparente el contenido de la expresión onomatopéyica⁴⁹.

Por razón de lo dicho, sólo es posible indicar que la rima transparente lo es por la presencia de sus condiciones (expuestas en el apartado 2.3) y no porque un grupo determinado de individuos la percibida como tal. Asimismo, el rasgo “transparencia” se ve favorecido porque esta rima se sitúa en los poemas, así, gracias a ello, se ve sometida a un ejercicio intuitivo por parte del lector, quien prevé las palabras y confronta su previsión con la realidad, confirmando o desmintiendo sus sospechas⁵⁰.

2.2 Sobre sus constituyentes

⁴⁹ “Aunque habría un grado razonable de conformidad sobre los tipos más obvios de onomatopeya, tales como las interjecciones imitativas, los casos más sutiles y más interesantes, serán a menudo una cuestión de opinión personal; su evaluación dependerá de la sensibilidad del que habla, de su imaginación, su fondo cultural y otros imponderables” (Ullmann:101).

⁵⁰ “Al leer se prevé, se está a la espera. Se prevé el final de la frase, la frase siguiente, la siguiente página; se espera que se confirmen o se desmientan las previsiones; la lectura se compone de una multitud de hipótesis, de sueños y despertares, de esperanzas y decepciones; los lectores se hallan siempre más adelante de la frase que leen, en un porvenir solamente probable que se derrumba en la parte y se consolida en otra parte a medida que se avanza, en un porvenir que retrocede página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario” (Sartre, citado en Salvador:36).

La existencia de un consenso en el número mínimo de constituyentes no lo supone en la denominación de los mismos. En la lectura de los textos que versan sobre la rima se hallan distintas expresiones para nombrarlos, tales como *segmento rimado* (José Antonio Martínez, citado en Devoto, 1995:160), *elemento rimante* (Tinianov:52), *palabra-rima* (Güell, 2005:332), *rimema* (Güell, 2005:332), *miembros rimantes* (Tinianov:120), *palabra rimada* (Marchese y Forradellas:351; Baehr:74), *palabras rimantes* (Domínguez, 2001:146; Tinianov:123) *sílabas rimantes* (Devoto, 1995:85), *voces rimantes* (Devoto, 1995:48), *sonoridad rimante* (Devoto, 1995:150) o *núcleo rimante* (Balbín, 1964:237).

Si se considera el principio acústico, entonces, el empleo de los términos *palabra-rima*, *palabra rimante* y *palabra rimada* resulta inadecuado, visto que la identidad acústica se constituye de fragmentos de palabras, salvo casos específicos como la rima idéntica⁵¹. Ahora, como la rima es también un fenómeno de sentido, sucede que el uso de dichos términos es adecuado, ya que el significado reside en la palabra y no en sus segmentos finales. Más aún, cuando los estudiosos de la rima atienden su aspecto semántico, utilizan el término *palabra* y no algún otro de los mencionados⁵².

Así, como la rima transparente es semántica, sus constituyentes siempre son palabras y no fragmentos de éstas. El nombre que recibe cada uno de los tres se cimienta en su función esencial relativa a la transparencia de la tercera palabra:

1. La palabra expresión (desde ahora PE) plantea o continúa el patrón acústico del poema. Este constituyente debe localizarse antes del segundo (la palabra contenido), ya sea de manera contigua o distante, y en final de verso; además, funciona como *un cedazo acústico*, cuya labor es filtrar un grupo pequeño de palabras que configuran una estructura lexemática con la palabra contenido.

⁵¹ “La R. idéntica es una forma especial de la R. que consiste no en mismo sonido de palabras distintas, sino en una repetición consciente de la misma palabra en el lugar correspondiente” (Devoto, 1995: 107).

⁵² Por ejemplo: “Tampoco se ha analizado el hecho de que en torno al concepto de «muerte» se genera un riquísimo sistema de rima, que ilumina las complejas relaciones de pensamiento en su poesía última. Una de las palabras rimadas más frecuentes en *PC* y *DC* es *muerto*” (Márquez:72). “Semánticamente, las palabras que riman en los cuartetos son todas participios o adjetivos (excepto la palabra **cuidado**). En los tercetos son sustantivos o adjetivos. Incluso se podrían establecer dos unidades significativas opuestas con los dos grupos de palabras que riman en los tercetos: *eterno, tierno, infierno* frente a *historia, memoria, gloria*” (Domínguez, 2001:146). “Al principio de un sistema ideológico-poético, el amor petrarquista, por ejemplo, cada vez que un poeta une dos palabras porque riman, nunca es completamente al azar (si no es un ripio). La identidad es también semántica, porque une dos conceptos que forman un juicio dentro de un nivel lingüístico determinado” (Rozas).

2. La palabra contenido (desde ahora PC) brinda el significado que iniciará la estructura lexemática. Este constituyente debe localizarse después de la PE, antes y yuxtapuesto de manera vertical al tercero (la palabra transparente) y en final de verso.
3. La palabra trasparente (desde ahora PT) refleja la información acústica de la PE y forma una estructura lexemática con la PC. Este constituyente debe localizarse después de la PE y la PC, y en final de verso. La PT puede encontrarse a partir de la siguiente pregunta: ¿qué palabra rima sistemáticamente con la PE y además forma una estructura lexemática con la PC?

Como se observa, cada constituyente tiene una disposición vertical establecida e invariable, cuya finalidad es que la PT sea intuible; cosa que no ocurriría si la PT se localizara antes de alguna de las dos. La disposición y relativa contigüidad de los tres constituyentes producen la operación $PE + PC = PT$. Cabe decir que la PE y la PC mantienen un vínculo único e intransferible con la PT, pero ninguno entre las dos, es decir, la PE se relaciona acústica mas no semánticamente con la PT; la PC, semántica mas no acústicamente con la PT; y, la PE y la PC sólo se relacionan indirectamente al sostener un vínculo simultáneo con la PT.

Por ejemplo, piénsese que se tiene tanto la PE como la PC y que son respectivamente las palabras *corta* y *falta*. Esta última puede formar una estructura lexemática con palabras como *abunda* y *sobra* (por campo léxico antonímico), *escasea* y *carece* (por campo léxico privativo), *faltaba*, *faltó*, *faltista* y *faltota* (por modificación, desarrollo y composición), y ninguna por solidaridad léxica ni por campo léxico equipolente; por tanto, gracias a la abundancia de opciones, la PC necesita mezclarse con la PE para dirigir directamente a una de todas ellas. Así, a través de la interacción entre la PE y la PC todas esas opciones se reducen, volviendo intuible la PT, ya que, de todas ellas sólo pueden ser PT las que rimen en *ó-a* u *-orta* con la PE. En consecuencia, nada más *sobra* (por campo léxico antonímico) y *faltota* (por modificación) pueden ser la PT.

Cabe señalar, porque es cosa que no se tratará en esta investigación, que la elección de la PT también está sujeta al metro. Por su naturaleza, tanto el octosílabo dactílico como el

trocaico⁵³ requieren de palabras distintas: este último aceptará sólo las monosílabas, las bisílabas y las trisílabas con inicio vocálico; el primero, todas las anteriores, agregando las trisílabas sin inicio vocálico y las tetrasílabas con inicio vocálico. Con que, si un escritor quisiera verificar un troqueo que anteceda al troqueo de final de verso, teniendo el esquema tónica-átona-tónica-átona, sólo podría usar la palabra *faltota* si la palabra anterior es un monosílabo tónico (*vil, gran, cruel, etc. - faltota*); cosa que no ocurre con la palabra *sobra*, la cual puede combinarse sin problemas con un bisílabo con acento en la primera sílaba (*tanto, mucho, todo, etc.- sobra*).

Como botón de muestra:

Mas, ¡ay, que no me escuchas!
Pero la vida es **corta**:
viviendo, todo **falta**;
muriendo, todo **sobra**.
(*La Dorotea*, Félix Lope de Vega, 1777:245)

En este caso, el esquema de la rima transparente queda así: PE (*corta*) + PC (*falta*) = PT (*sobra*). Primero, la PE rima asonantemente con la PT y el significado de esta última forma una dicotomía fundada en la oposición antonímica con el significado de la PC, pues el significado de una es la negación del significado de la otra. Asimismo, la PT se encuentra después de la PE y de la PC, en final de verso y ninguna otra palabra en fin de verso se encuentra entre ella y la PC. Cabe mencionar otras tres características: primero, la PE funciona como un cedazo acústico que filtra un grupo selecto de palabras que mantienen una estructura lexemática con la PC; segundo, la PC se encuentra después de la PE, delante, vertical y contiguamente de la PT, y en final de verso; tercero, la PT refleja la información acústica de la PE y la semántica de la PC.

2.3 Sobre sus condiciones

2.3.1 Semánticas

La única condición semántica es el uso de la semántica estructural coseriana o lexemática⁵⁴, la cual se constituye de dos tipos de estructuras fundadoras de la tipología de la rima

⁵³ “*Dactílico*, si va acentuado en primera, cuarta y séptima sílabas; *trocaico* (también llamado *italiano*), cuando lleva acento en las sílabas impares” (Domínguez, 2014:139).

⁵⁴ Actualmente existe muchas propuestas para abordar objetivamente el significado de las palabras, pero, según Marcos Martínez (2003a:113) y Cristóbal Corrales Zumbado (80) “la lexemática coseriana sigue

transparente: estructuras lexemáticas paradigmáticas y sintagmáticas. Esta condición se basa en tres razones:

1. La aproximación semántica de la rima se cimienta en apreciaciones objetivas sólo funcionales en el poema, poeta o grupo de poetas en cuestión; de tal manera que, por ejemplo, la asociación semántica objetiva entre las palabras *sentimiento/entendimiento* sólo es funcional en los poemas adscritos en el sistema ideológico-poético del amor petrarquista. Las estructuras lexemáticas paradigmáticas y sintagmáticas, a diferencia de las asociaciones semánticas por tópico (amor petrarquista) y las demás particulares, no residen exclusivamente en un poema, poeta o grupo de poetas específicos, sino en la lengua misma. En consecuencia, estas estructuras semánticas son funcionales en cualquier poema situado en un mismo estado de lengua.
2. En el final de verso de los poemas españoles con versificación regular, se percibe asiduamente que la elección de una palabra-rima depende tanto de la forma acústica de la palabra con la que rima como del significado de otra tercera palabra con la cual no rima, pero configura una estructura lexemática; de tal forma que en esas ocasiones esa palabra-rima es el resultado de la convergencia objetiva de sonidos y significados.
3. El empleo de otras relaciones de significado como los campos asociativos fundados en la relación de palabras a partir de un rasgo semántico o característica referencial compartidos tiene un impacto negativo en la previsión de la PT, razón por la cual ésta ya no resulta transparente. Por ejemplo, la *nieve* y el *yeso* pueden relacionarse mediante su semejanza cromática, pero eso no supone que una palabra haga pensar en la otra, pues en el mundo existen muchas entidades blancas. La diferencia fundamental entre los campos asociativos y las estructuras lexemáticas es que los primeros son grupos abiertos y heterogéneos cuyos constituyentes tienen un significado muy distinto; y, los segundos, paradigmas cerrados y homogéneos cuyos constituyentes tienen un significado determinado recíprocamente.

siendo, hoy por hoy, la mejor semántica posible”. Según Coseriu (7, 50, 88, 212), la lexemática y la semántica estructural son lo mismo.

Las estructuras lexemáticas paradigmáticas están “constituidas por unidades léxicas que se encuentran en oposición en el eje de la selección. Así, «bueno» - «malo», «casa» - «casita», «morir» - «mortal» son oposiciones que manifiestan estructuras paradigmáticas” (Coseriu:170). Las sintagmáticas son “solidaridades entre los lexemas motivadas por su valor de lengua. En una solidaridad hay siempre un término determinante y un término determinado, implicando este último, como rasgo distintivo complementario, la aplicabilidad a clase o al campo del término determinante, o bien a este término determinante como tal” (Coseriu:182).

Como cada uno de los conceptos semánticos para el desarrollo de este estudio se expondrá en su apartado correspondiente en la tipología, por ahora basta con una breve explicación orientativa. El vínculo semántico entre la PC y la PT se funda en los campos léxicos (estructura lexemática paradigmática primaria), en la modificación, desarrollo y composición (estructura lexemática paradigmática secundaria), y en la solidaridad léxica (estructura lexemática sintagmática).

Los campos léxicos son paradigmas de palabras que operan bajo una oposición específica⁵⁵ (antonímica, gradual, privativa o equipolente), la cual fundamenta la sustitución de palabras en un mismo contexto, pues, gracias a esa oposición específica, las palabras se reparten en una “zona de significación continua común”. Por ejemplo, el *geranio*, la *dalia* y el *tulipán*, el *rojo*, el *verde* y el *azul*, los *segundos*, los *minutos* y las *horas*, forman por su parte un campo léxico porque crean una estructura (“una entidad autónoma de relaciones internas”) fundada en una oposición equipolente, “lo que significa que los términos son equivalentes desde el punto de vista lógico” (Coseriu:41). Así, dichas palabras pueden sustituirse en un mismo contexto porque, a pesar de sus particularidades⁵⁶, se distribuyen en una misma zona de significación continua común. En la oración *tardaré sólo dos minutos* el sustantivo *minutos* puede sustituirse por *horas*, *días* o *semanas*, ya que se adscriben en la zona de significación continua común *unidad de medida de tiempo*; cosa que no ocurre con otros sustantivos como *durazno*, *puma* o *lunes*.

⁵⁵ Las oposiciones utilizadas son las propuestas por Coseriu. Ahora, cabe decir que el empleo de una lista específica de oposiciones es puesto en perspectiva por Francisco R. Adrados: “Es imposible agotarlas y vano creer que todas las relaciones dentro del vocabulario puedan sintetizarse dentro de un cuadro simple de tipos de oposición” (1967:226).

⁵⁶ En las oposiciones equipolentes “cada término añade un dato diferente a una base significativa común” (Adrados, 1971:16).

Pasa lo mismo con las demás oposiciones, por ejemplo, *frío*, *tibio* y *caliente*, *blanco*, *gris* y *negro*, *helar*, *templar* y *fundir*, forman por su parte un campo léxico gradual porque crean una estructura fundada en una oposición gradual, lo que significa que “sus términos corresponden a distintos grados de la misma cualidad” (Coseriu:41). Por ende, en la oración *el agua está fría* el adjetivo *fría* puede sustituirse por *tibia* o *caliente*, porque se adscriben en la zona de significación continua común “grado relativo de la temperatura comprobada por el sentido térmico”; cosa que no ocurre con otros adjetivos como *verde*, *arriba* o *grande*.

Cabe decir que los campos léxicos son distintos a los campos asociativos, pues, los primeros forman estructuras mediante la “oposición” y los segundos forman grupos por medio de la “relación”. Así, estos últimos son capaces de admitir un indeterminado número de constituyentes, ya que “siempre se pueden hallar o imaginar contextos para los que es válida tal asociación” (Coseriu:93). Por ejemplo, Charles Bally comenta que *buey* hace pensar en *fuerza* (Coseriu:94, Guiraud:91; Domínguez, 2001:121), sin embargo, el vínculo entre *buey* y *fuerza* se funda en una “relación”, y no en una “oposición”, tal como en *varón* y *utilidad* o *mujer* y *belleza*. Ejemplos de “oposiciones” y “relaciones” serían los siguientes: *blanco* se opone a *negro* y se relaciona con *pureza*; *manzana* se opone a *pera* y se relaciona con *Newton*; *bueno* se opone a *malo* y se relaciona con *filantropía*; *mano* se opone a *pie* y se relaciona con *pulsera*; y, *madre* se opone a *mamá* y se relaciona con *sobreprotección*.

La modificación, el desarrollo y la composición son paradigmas de palabras que “corresponden al dominio tradicional de la formación de las palabras. Desde el punto de vista lexemático, se distinguen por el hecho de que implican siempre la transformación irreversible de un término primario existente como lexema de contenido y de expresión de la lengua” (Coseriu:178). Dicha transformación se cimienta en alteraciones gramaticales, ya sea mediante morfemas flexivos o derivativos, que cambian levemente el significado del término primario⁵⁷ y, a veces, su categoría gramatical. Por ejemplo, el adjetivo *tierno* puede desarrollarse en el sustantivo *terneza*, en virtud de que “corresponde a una determinación

⁵⁷ “La degradación semántica de los transpuestos hace que ellos no sean perfectamente idénticos a sus bases en lo que concierne a su contenido léxico” (Coseriu: 140).

gramatical que implica una función oracional específica del término primario” (Coseriu:179).

Entre *tierno*, *terneza* y *ternura* existe una diferencia gramatical que implica una ligera diferencia semántica situada sólo en el sufijo, por ende, las tres palabras se distribuyen en una zona de significación continua común, formando un paradigma cerrado. Cosa distinta ocurre con *limpieza*, *firmeza* o *nobleza*, pues, aunque comparten el mismo sufijo con *terneza*, no poseen la misma raíz, de modo que no se reparten en una zona de significación continua común, constituyendo un paradigma abierto. Dicho de otra forma, el paradigma configurado por la modificación, el desarrollo y la composición se funda en la oposición de distintos morfemas ligados a una misma raíz y no en la oposición de distintas raíces ligadas a un mismo morfema.

La solidaridad léxica es un fenómeno paradigmático-sintagmático entre palabras con distinto valor gramatical en donde “una unidad en un nivel cualquiera de un paradigma funciona en otro paradigma como rasgo distintivo” (Coseriu:151). Por ejemplo, la palabra *árbol* está inscrita en el paradigma *planta*, el cual también incluye a palabras como *flor*, *arbusto* o *yerba*; entonces, a la hora de relacionar este elemento de este paradigma con el de otro paradigma, supóngase el de *cortar*, dicho elemento (*árbol*) funciona como rasgo distintivo, formando una oposición interna y reduciendo todas las posibilidades de combinación a una sola. Por tanto, si *árbol*, perteneciente al paradigma *planta*, se relaciona sintagmáticamente con un elemento del paradigma *verbos de cortar*, este último sólo puede ser *talar*, dado que *árbol* ha fungido como un rasgo distintivo que provoca la oposición interna (+árbol/–árbol) entre los elementos de paradigma *cortar*, tales como *seccionar* (–árbol), *amputar* (–árbol), *podar* (–árbol), *segar* (–árbol), *talar* (+árbol), etc.

Una vez dicho todo esto, es preciso señalar que el empleo de la semántica estructural coseriana supone un conflicto con la ejemplificación. En el apartado 1.3 se indicó que ésta sería sincrónica-diacrónica, sin embargo, eso es metodológicamente indeseable, pues, las estructuras lexemáticas pueden cambiar con el tiempo, de tal forma que una estructura léxica de la Edad Media puede mantenerse⁵⁸, perderse o ampliarse en otro periodo

⁵⁸ “Así, se encontrarán muchas estructuras idénticas en la lengua de Balzac y en francés literario de hoy” (Coseriu:110).

histórico. Así, es imprescindible situarse en un estado de lengua⁵⁹, pues, “una posible semántica diacrónica estructural –como, por lo demás, todo estudio estructural– sólo es factible con respecto a lo que denominamos *lingua funcional*, es decir, [...] una lengua más o menos unitaria dentro de una lengua histórica [la cual ...] abarca toda una serie de «lenguas funcionales»” (Coseriu:12).

Ahora, como al parecer no existen estudios que ofrezcan el paradigma de las estructuras lexemáticas funcionales en cada periodo del español, todos los estadios de la literatura española se observarán a través de las estructuras lexemáticas actualmente funcionales cuyo significado no haya cambiado en el tiempo. Por tal motivo, cada que el significado actual de un lexema no corresponda al mismo en otro periodo del español, se especificará en una nota al pie cuál es su significado de época. De modo que si, por ejemplo, la *rosa* y el *tulipán* forman actualmente una estructura lexemática, entonces, también lo harán en todos los periodos del español, cosa que de no ser así se demostrará. En consecuencia, sólo se colocarán ejemplos prototípicos en donde no haya duda de la existencia de una estructura⁶⁰.

Así, para determinar la existencia de una estructura lexemática se utilizará como criterio la competencia lingüística de quien realiza este estudio⁶¹, pero, con el propósito de no caer en arbitrariedades, dicha competencia lingüística siempre estará apoyada en las pautas señaladas por Coseriu, por otros semantistas⁶² y gramáticos que explican fenómenos muy parecidos a las estructuras lexemáticas coserianas, en las entradas de diccionarios⁶³ y en las investigaciones específicas sobre campos léxicos. Sin embargo, para no saturar este estudio

⁵⁹ “Los hechos de estructura conciernen a las oposiciones entre los términos de una misma lengua funcional” (Coseriu:13). Así, por ejemplo, para ejemplificar sus ideas el lingüista rumano utiliza “lenguas en su forma media o común”: “En lo que sigue nos ocuparemos casi exclusivamente de hechos de estructura. Por «francés», «español», «italiano», etc., entenderemos, por consiguiente, estas lenguas en su forma «común» y «media» que, hasta cierto punto, puede considerarse, en cada caso, como un sistema más o menos unitario (13-4).

⁶⁰ Tales como *morder/dientes*, *abril/mayo*, *mano/dedo*, *padre/hijo*, *varón/mujer*, *mentir/engañar*, *hermano/hermana*, *armas/armado*, etc.

⁶¹ Cristóbal Corrales Zumbado (83) comenta que es viable utilizar las “estructuras actuales como referencia y apoyo”, las cuales pueden ser establecidas por “la propia competencia lingüística del investigador”. Más aún, la competencia lingüística individual parece ser el método que Coseriu utiliza para ejemplificar sus campos léxicos, visto que nunca indica de dónde obtiene el significado de las palabras que emplea. Además, según Corrales Zumbado (84), Coseriu señala que por medio “del propio conocimiento del hablante se valorará la existencia o no de las oposiciones entre los miembros potenciales de un campo”.

⁶² María Victoria Escandell, Gaetano Berruto, John Lyons y Salvador Gutiérrez Ordoñez.

⁶³ “Los diccionario son desde luego básicos, para conocer y seleccionar las unidades del campo [...] En la perspectiva diacrónica los diccionarios también han resultado indispensables y aunque no tengamos apenas diccionarios de época, sino diccionarios acumulativos [...] es indudable que ay algunos hitos (recodemos el Covarrubias o el Diccionario de Autoridades) imposibles de ignorar” (Corrales:82).

con notas al pie, dicho apoyo sólo se explicitará si el significado actual de un lexema difiere de su significado en otra época.

Evidenciar la afinidad semántica entre el significado actual y anterior de un lexema es posible, a pesar de que no se vaya a hacer⁶⁴. Por ejemplo, que actualmente la *suela* es una parte del *zapato*, formando así un campo léxico, es innegable; sin embargo, esto no supone que siempre haya sido así. Considerando las estructuras lexemáticas actuales como punto de referencia, puede decirse que la *suela* y el *zapato* forman una estructura tanto en la actualidad como en el Siglo de Oro; no obstante, esto también puede demostrarse a partir de la información expuesta en un diccionario y en un estudio específico.

Es viable creer que en el Siglo de Oro la *suela* era una parte del *zapato*, visto que en 1611 Sebastián de Covarrubias define *suela* como: “La parte del zapato con que hollamos”. Además, en su tesis doctoral *El campo léxico “calzado” en español*, Elena Cianca Aguilar (355) señala que “El concepto zapato no ha evolucionado a lo largo de los siglos. Su semantismo ha permanecido inalterable, tanto en lo referente a *calzado concreto* como archilexema”; asimismo, documenta el siguiente empleo (357) en la *Historia de la Orden de san Jeronimo* de Fray J. de Sigüenza, en donde se puede deducir que la *suela* es una parte del *zapato*: “quitales las suelas a los zapatos, y andaba con las plantas en el suelo”.

Por lo dicho, en el siguiente fragmento de poema de sor Juana existe una estructura lexemática y, por tanto, una rima transparente:

beso las dos, en que estriba,
inferiores **azucenas**.
Y a vos, beso del **zapato**
la más inmediata **suela**;
(“XXXIII”, sor Juana Inés de la Cruz, 2012:72)

Todo esto implica que se prescindirá de las estructuras que actualmente presenten dificultades a la hora de establecer el tipo de oposición. Por ejemplo, que la *luna* y el *sol* mantienen un vínculo semántico es innegable, el problema reside en determinar qué tipo de

⁶⁴ Para confrontar el significado actual con el de cada estadio de la literatura española, se utilizarán fundamentalmente los siguientes textos: para la Edad Media, el *Diccionario crítico etimológico* de Joan Corominas; para el Renacimiento y el Barroco, el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias; y, para el Neoclasicismo y el Romanticismo, el *Diccionario de Autoridades* (versión electrónica). Caben decir dos cosas: 1) no se pudo acceder a los diccionarios medievales que Dolores Corbella Díaz comenta (83-4); y 2) las estructuras determinadas por quien realiza este estudio se confrontan con el significado que ofrecen el *Diccionario de la Real Academia Española* (versión electrónica), el *Diccionario de Ideas Afines* de Fernando Corripio y el *Diccionario de sinónimos y antónimos* de Espasa-Calpe.

vínculo semántico mantienen y si dicho vínculo se funda en una oposición. Según Benjamín García-Hernández (1997a:299-300), *Sol* se opone a *Luna* porque “ambos son astros”; así, dichas palabras configuran un campo léxico equipolente, en virtud de que son equivalentes desde el punto de vista lógico, tal como los colores, los días de la semana o los nombres de parentesco. Sin embargo, la oposición equipolente es dudosa por razón de que la *Luna* es un satélite y el *Sol* una estrella, es decir, forman parte de distintos tipos de cuerpos celestes. Asimismo, la oposición antonímica formadora de los campos léxicos antonímicos⁶⁵ es más dudosa, pues, a pesar de que comúnmente la *Luna* se entiende como lo contrario del *Sol*⁶⁶, ya que cada uno mantiene por su lado un vínculo con los términos del campo léxico antonímico *noche/día*, sólo es verdad si el significado se funda en un uso contextual que prescinde de la estructura.

Como las estructuras lexemáticas coserianas se configuran a partir del significado proporcionado por el sistema (el significado previo a cualquier contexto), aquí se prescindirá del muy utilizado⁶⁷ y defendido⁶⁸ significado contextual. Así, por ejemplo, la palabra *perro* significará “mamífero doméstico de la familia de los cánidos” y no *mujeriego*, significado utilizado en algunos contextos. De modo que en este estudio sólo se emplearán estructuras léxicas claras y no dudosas, a pesar de que algunas de estas últimas tengan un uso reiterado en la literatura. Véanse cinco ejemplos de la dudosa estructura léxica *luna/sol*:

Los animales del día
a los de la noche **buscan**.
Lejos anda el **sol**,
cerca la **luna**.

Animal de mediodía
la medianoche te **turba**.
Lejos anda el **sol**
cerca la **luna**.

(“44”, Miguel Hernández, 1976:75)

Soy el primero **crisol**
en que toca la fortuna,
más mudable que la **luna**
y más ligero que el **sol**.
(*La cena del rey Baltasar*, Pedro Calderón
de la Barca:2)

⁶⁵ “Son campos bipolares constituidos, en la mayoría de los casos –a nivel de sus oposiciones de base–, por sólo dos términos, de los que uno es la «negación» del otro; cf., por ejemplo [...] *bajo-alto*, *corto-largo*, *vacío-lleño*, *estrecho-ancho*” (Coseriu:221).

⁶⁶ No obstante, el *Diccionario de sinónimos y antónimos* de Espasa Calpe no indica que *Luna* y *Sol* sean términos antónimos.

⁶⁷ Por ejemplo, en su estudio “El campo léxico de la «venganza» en la «Medea» de Séneca”, María Cruz García considera imprescindible la subjetividad y el significado contextual, por ende, “las relaciones entre los signos léxicos, por ser tan imprevisibles, son prácticamente ilimitadas” (235).

⁶⁸ Véase (Adrados, 1971:10, 14, 17, 30) y (Corrales:82).

pues ha cerrado sus puertas
la sombra de nuestras **torres**.
Oscureciendo sus **lunas**
la lumbre de nuestros **soles**,
("El cautivo", Anónimo, en Durán,
1877:41)

Llorando la ausencia
del galán **traidor**,
la halla la **Luna**
y la deja el **Sol**.
("La más bella niña", Luis de Góngora:86)

Finalmente, esta condición semántica implica la siguiente no semántica (gramatical): la PC y la PT siempre compartirán la misma categoría gramatical⁶⁹, a menos que su estructura lexemática tenga origen en la solidaridad léxica o el desarrollo.

2.3.2 No semánticas

Las únicas dos condiciones no semánticas son la existencia de una rima sistemática y la disposición pertinente de los constituyentes. La primera condición implica que esta rima, como cualquier otra extrasistemática de prefrontera, forma parte de una rima sistemática, participando en su identidad acústica y en su repetición periódica; pero, asimismo, gesta otra rima separada de la anterior. Por ejemplo, los versos 13 y 16 en el poema "Calambur" de Ángel González forman parte de una rima sistemática (abrazada consonante), sin embargo, fundan simultáneamente una rima extrasistemática de prefrontera (rima integral). Así, la rima consonante G (*olas y la/ol la si la*) continua el periodo acústico comenzado por las rimas ABBA CDDC (*eche-ola-ola-eche-osa-álida-álida-osa*) y crea una nueva identidad acústica que carece de periodo⁷⁰. Véase (**énfasis añadido**):

La axila vegetal, la piel de leche,
espumosa y floral, desnuda y sola,
niegas tu cuerpo al mar, ola tras ola,
y lo entregas al sol: que le aproveche.

La pupila de Dios, dulce y piadosa,
dora esta hora de otoño larga y cálida,
y bajo su mirada tu piel pálida
que pasa de rosa blanca a rosa rosa.

⁶⁹ Si por un lado Coseriu no señala que los campos léxicos se constituyen de palabras con la misma categoría gramatical, por otro lado, mediante su ejemplificación puede deducirse que sí. Con respecto a esto, Marcos Martínez (2003b:294) y María Victoria Escandell (99) indican que los campos léxicos se deben abordar por tipos de palabras. Además, existen estudios lexemáticos ("El campo léxico de la «venganza» en la «Medea» de Séneca", por ejemplo) que delimitan los elementos del campo léxico en cuestión mediante el filtro "tipo de palabra".

⁷⁰ Esta característica también es propia de otros recursos literarios como el encabalgamiento, la armonía vocálica, el efecto evocativo o la correlación. Véase (Domínguez, 2001:18).

Me siento dios por un instante: os veo
a él, a ti, al mar, la luz, la tarde.
Todo lo que contemplo vibra y arde
y mi deseo se cumple en mi deseo:

dore mi sol así las olas y la
espuma que en tu cuerpo canta, canta
-más por tus senos que por tu garganta
do re mi sol la si la sol la si la.
(“Calambur”, Ángel González, en Debicki:172)

Ahora bien, la carencia habitual de ritmo en las rimas extrasistemáticas de prefrontera no supone una incapacidad para erigirlo, pues, como ya se vio en el apartado 1.1, la repercusión de rimas lo presentó. Otro ejemplo es la rima en caída de Antonio Carvajal⁷¹, este poeta español utiliza su famosa rima tanto rítmica como arrítmicamente, haciendo posible encontrar poemas tanto con una aplicación sistemática como con una esporádica. Véanse estos dos ejemplos (**énfasis añadido**):

Desdeñan los halagos de la **rima**
–sordos de corazón– quienes los **ópalos**
del verbo no perciben: timbres, **óptima**
caricia de la idea, vagos **sándalos**
en cuyos humos se adormece **última**
rosa de la creación: Sus tenues **halos**
ángeles crespos son del labio herido,
toque en el alma, bálsamo al sentido.
(“Octava de consonancias en caída”, en
Moreno:165)

Hacia las cumbres iba,
hacia las verdes cumbres, su deseo.
Allí aprendió que la melancolía,
cuerpo lento del tiempo,
cuerpo del agua frágil **detenida**
en los vasos secretos,
a conformar empieza la **memoria**.

Lleno de suaves algas y de pétalos
sumergidos, de platas indecisas
y de leves luceros,
allí esperó que la frescura nítida
y los blandos oreos
condujesen su sed, su amor, su dicha
sin nombre hasta los cielos,
las visiones perfectas, la precisa
iniciación del vuelo
y supo allí que la belleza efímera
es de toda verdad fuente y espejo.
(“Primer acorde”, 2012:7)

⁷¹ “Consiste en disociar la rima del acento para considerar con plena entidad fónica a efectos de la rima todos los sonidos que siguen a la vocal acentuada de una palabra” (Caparrós, 1999:160). Por consiguiente, pares de palabras como *tónico/tímido*, *antártico/térmico* o *lúdico/sádico*, *pérfido/trópico*, que normalmente no rimarían, pueden rimar en *í-o*, en virtud de que el acento ya no importa.

En el poema “Octavas de consonancias en caída”, las palabras *rima*, *óptima* y *última*, *ópalo*, *sándalo* y *halos*, sostienen una identidad acústica desligada del acento; pasa lo mismo en el poema “Primer acorde” con *detenida* y *memoria*. Ahora bien, en ambos poemas el empleo de la rima en caída es distinto, ya que en el primero existe uno sistemático por su repetición periódica y en el segundo uno esporádico por la falta de repetición, lo cual no supone carencia de voluntad. Como se aprecia, el segundo poema de Carvajal se constituye de rimas sistemáticas (cruzadas asonantes) y de una rima en caída situada en los versos cinco y siete (*detenida/memoria*); la cual carece de ritmo, pues no se repite en los versos trece y quince (*dicha/precisa*).

En la rima transparente ocurre lo mismo que en los poemas “Calambur” y “Primer acorde”, en virtud de que su verificación en versos específicos no supone una repetición periódica. Véase el siguiente ejemplo:

No digas nada, no preguntes **nada**.
Cuando quieras hablar, quédate mudo:
que un silencio sin fin sea tu **escudo**
y al mismo tiempo tu perfecta **espada**.

No llames si la puerta está cerrada,
no llores si el dolor es más agudo,
no cantes si el camino es menos rudo,
no interrogues sino con la mirada.

Y en la calma profunda y transparente
que poco a poco y silenciosamente
inundará tu pecho de este modo,

sentirás el latido enamorado
con que tu corazón recuperado
te irá diciendo todo, todo, todo.
(“El silencio”, Francisco Luis Bernárdez:107)

En este soneto las primeras dos estrofas presentan una misma rima abrazada, pero en la primera también se observa una rima transparente situada en los versos uno, tres y cuatro; cuyos elementos son *nada* (PE), *escudo* (PC) y *espada* (PT). De modo que, si en este soneto la rima transparente fuera rítmica, entonces, debería repetirse en los versos cinco, siete y ocho de la segunda estrofa. Cosa que no ocurre.

Finalmente, la disposición de los constituyentes debe ser casi invariablemente la misma. La única variación posible es la existencia de versos entre la PE y la PC, los cuales

formarán parte de la rima sistemática en cuestión, pero no de la rima transparente. Esto implica que la PC y la PT siempre y sin excepción deben estar yuxtapuestas en final de verso, dado que la contigüidad de los constituyentes es una condición para el efecto semántico de la rima⁷². Véanse estos cuatro ejemplos, los dos primeros (Góngora y sor Juana) presentan las mismas PC y PT con la diferencia de que en el segundo existe un verso entre la PE y la PC; y, los dos últimos (Díaz Mirón y Balbín) exhiben una disposición irregular que propicia la inexistencia de una rima transparente:

serénense tus ojos,
y más perlas no **des**,
porque al sol le está **mal**
lo que a la aurora **bien**.
("Las flores de romero", Luis de
Góngora:150)

Llegué a desesperar... ¿Adónde iba
por el rudo peñón cortado a tajo?
Miré al cielo ¡y estaba muy **arriba!**

La sima con su vértigo me **atrajo**;
torné la faz a la traspuesta hondura,
vi la tierra ¡y estaba muy **abajo!**
("Redempito", Salvador Díaz Mirón:101)

Con el favor y **desdén**
tenéis condición igual,
quejándoos, si os tratan **mal**,
burlándoos, si os quieren **bien**.
("Hombres necios que acusáis..." sor Juana
Inés de la Cruz, 2012:150)

Amiga Muerte, cuyo oscuro trino
será en mi noche ruiseñor **certero**,
con que orientar mi pálido **camino**.

Tú, en ancho cielo me serás lejana
estrella, que desvele mi **sendero**
en busca del Señor de la Mañana.

("En busca de la mañana", Rafael de
Balbín, en Biblioteca del Soneto, 2017b:30)

⁷² "No podemos menos que subrayar que, en relación con el efecto semántico de la rima, tiene gran importancia el factor de la cercanía o de la contigüidad" (Tinianov:116). "Los pareados favorecen los acercamientos fónicos y semánticos" (Güell, 2005:334). No obstante, Francisco Ynduráin (283) comenta que, cuando dos palabras-rima están cargadas de significado, la distancia entre ellas no es un impedimento para notar el significado en cuestión.

3 Tipología de la rima transparente

La tipología de la rima transparente se basa en el tipo de estructura lexemática que la PC y la PT formen, dichas estructuras son paradigmáticas y sintagmáticas. Las primeras implican un conjunto de realizaciones que devienen en seis tipos de rima transparente: cuatro por relación paradigmática primaria y dos por secundaria; las segundas sólo suponen un tipo: por solidaridad léxica. En consecuencia, hay siete tipos de rima transparente.

3.1 Por estructura lexemática paradigmática

El estudio estructural de la semántica, la lexemática, se desarrolla a partir del principio de *oposición*⁷³, la cual fundamenta la adscripción de las unidades semánticas (lexemas⁷⁴) en un paradigma específico. “Las estructuras lexemáticas que pueden identificarse en el léxico de una lengua son o *paradigmáticas* o *sintagmáticas*. A su vez, las estructuras paradigmáticas pueden ser *primarias* (*campos léxicos* y *clases léxicas*) o *secundarias* (*modificación, desarrollo y composición*)” (Coseriu:169). Las estructuras paradigmáticas “son estructuras constituidas por unidades léxicas que se encuentran en oposición en el eje de la selección” (Coseriu:170), tales como *bien/mal*, *gato/serval/puma*, *helar/templar/fundir*, *ver/mirar* o *cielo/cielos/cielito*.

La diferencia entre las estructuras paradigmáticas primarias y secundarias reside en la forma en que los lexemas se implican. Las primarias sostienen una implicación recíproca, en virtud de que ninguno de los lexemas “es primario con respecto a los demás”; por ejemplo, el significado de *bien* no preexiste ni determina el significado de *mal*, sino que coexisten determinándose mutuamente. Las secundarias mantienen una implicación direccional, por razón de que uno de los lexemas “es primario con respecto a los demás”; por ejemplo, el significado de *ratón* preexiste y determina el significado de *ratonera*.

Para el desarrollo de la tipología de la rima transparente por estructura paradigmática, se empleará como base el modelo de tipos propuesto por Coseriu, pero modificándolo a partir

⁷³ “Desde sus inicios, la semántica estructural [...] ha hecho un especial hincapié en la importancia de las relaciones de oposición paradigmática” (Lyons:253). “En Semántica Estructural nunca se ha de olvidar que el valor de los significados proviene de las oposiciones en que intervengan” (Guitierrez:130). “La organización de varias palabras formando un sistema de oposiciones, un paradigma o grupo de paradigmas, [...] es] lo que caracteriza más decididamente a la semántica estructural” (Adrados, 1971:14). Cabe decir que Adrados (1967:226) pone en perspectiva el principio de oposición.

⁷⁴ “Unidad de contenido léxico expresada en el sistema lingüístico (por ejemplo, el contenido «senex» en latín) es un lexema” (Coseriu:171). De ahora en adelante se suplirá el empleo de la expresión “palabra” por el de “lexema”.

de reducciones y equiparaciones. En particular: 1) la reducción consiste en no atender, para las estructuras primarias, el concepto *clase léxica*, pues, no hay ejemplos que evidencien su uso en esta modalidad de rima extrasistemática; y, 2) la equiparación estriba en emparentar los *campos léxicos* con cinco fenómenos semánticos⁷⁵, la modificación con la flexión y el desarrollo con la derivación.

3.1.1 Primarias

Los campos léxicos son “la estructura paradigmática por excelencia. Puede definirse como paradigma constituido por unidades léxicas de contenido («lexemas») que se reparten en una zona de significación continua común y se encuentran en oposición inmediata unas con otras” (210). Dichas oposiciones son equipolentes, privativas, graduales y antonímicas. Ahora bien, tanto Coseriu (en primera instancia [41-2, 215]) como Marcos Martínez (2003b:281) y Salvador Gutiérrez (129) señalan que sólo hay tres tipos de oposiciones (equipolentes, privativas y graduales); sin embargo, el mismo Coseriu, a la hora de analizar la oposición privativa (223-4), comenta que dicha oposición se verifica en lo que comúnmente se conoce como sinónimos, sugiriendo así una cuarta oposición, la antonímica.

Estas oposiciones conforman el primer criterio para desarrollar la tipología coseriana de los campos léxicos⁷⁶, misma que, según su autor (212), debe configurarse en combinación con otros tres criterios (217). Ahora bien, dicha tipología resulta innecesaria para los fines de este estudio, en virtud de que basta con evidenciar que la PC y la PT conforman una estructura a partir de una oposición específica. Razón por la cual, los tipos de rima transparente por campos léxicos se fundan a partir de la tipología compuesta mediante el criterio *tipo de oposición*; así, sólo hay cuatro tipos de rima transparente por estructura lexemática paradigmática primaria.

Las oposiciones coserianas pueden verificarse tanto en un nivel micro como en uno macro, es decir “un campo puede estar incluido en otro campo” (Coseriu:210). Por ejemplo, la zona de significado continuo común *flores* incluye las palabras *azucena*, *clavel*, *alcatraz*, etc., y, a su vez, la zona de significado continuo común *plantas* incluye a *flores* y sus tipos,

⁷⁵ Hiponimia, meronimia, sinonimia, antonimia y complementariedad.

⁷⁶ Para un estudio diacrónico sobre la definición del concepto *campo*, véanse los dos estudios monográficos de Marcos Martínez, quien, dicho sea de paso, alaba (2003b:289) la tipología coseriana y ofrece un esquema de la misma (2003b:286).

pero también a otras zonas de significado continuo común que se oponen directamente a *flores*, como *árboles*⁷⁷.

Los campos léxicos, explica Coseriu (211), funcionan de manera análoga a los sistemas fonológicos y morfológicos, pues, al igual que estos, constituyen sistemas compuestos por categorías limitadas o cerradas. Así, no es lo mismo un campo léxico que una serie léxica, visto que el primero configura categorías cerradas y la segunda, categorías abiertas. Cuando dos palabras entran en relación lexemática paradigmática, ya sea primaria o secundaria, las posibilidades de sustitución son pocas; cosa que no ocurre en las relaciones puramente sintácticas, donde las posibilidades de combinación son muchas.

Por ejemplo, en la oración *el limonero crece muy rápido*, el sustantivo *limonero* cumple sintácticamente la función de sujeto, misma que cualquier otro sustantivo puede verificar; por tanto, si sólo se considera su función sintáctica, entonces, *gato*, *ciudad* o *contaminación* pueden sustituir a *limonero*. Ahora bien, si se atiende a su significado, sucede que pocos sustantivos pueden sustituirlo, pues, éstos deben ubicarse en la misma zona de significado continuo común, *árbol frutal*, la cual se basa en la oposición equipolente. Como *limonero* equivale desde el punto de vista lógico a *naranja*, *guayabo* o *durazno*, entonces, configura una estructura con ellos y con los demás árboles frutales; pero no con *gato*, *ciudad* o *contaminación*.

Cuando *limonero* se conmuta por *gato*, u otro sustantivo con el cual no sostiene ninguna oposición, “se trata de una selección realizada en el léxico *para funciones gramaticales*, no para funciones léxicas. Por el contrario, la selección propiamente léxica [sustitución de *limonero* por *naranja*] se realiza –al menos en lo concerniente al léxico estructurado– dentro de paradigmas delimitados y delimitables” (211-2).

Finalmente, cabe decir que una misma palabra puede figurar en campos léxicos distintos⁷⁸. Por ejemplo, Coseriu ofrece el caso de las palabras *fresco* (175) y *blanco* (226), Gregorio Salvador el de *calumnia* (citado en Corrales:86) y Salvador Gutiérrez el de *seco*

⁷⁷ “Es decir que un campo puede estar incluido en otro campo, puede constituir una sección de un campo de orden superior. En un micro campo, las oposiciones se establecen entre unidades léxicas simplemente («lexemas»); en un macrocampo, un microcampo entre puede oponerse, como archilexema, a un lexema o a otros archilexemas” (Coseriu:210).

⁷⁸ “Un lexema puede funcionar en varios campos a la vez sin que haya diferencia de nivel entre otros campos a la vez” (Coseriu:175). “Es evidente que una palabra puede pertenecer simultáneamente a dos campos semánticos” (Agrados, 1971:21). “No es infrecuente que los contenidos asociados a una misma expresión se opongan a signos diferentes” (Gutiérrez:130).

(130). Con todo, dicha postura es puesta en perspectiva, según Corrales Zumbado (86), por Horts Geckeler y Luis Fernando Lara.

3.1.1.1 Campo léxico equipolente

Los campos léxicos fundados en la oposición equipolente se constituyen de lexemas que “son equivalentes desde el punto de vista lógico” (Coseriu:41), ya que ni polarizan ni gradúan el significado. Estos campos léxicos forman una serie de elementos que sostienen una relación jerárquica horizontal entre sí mismos (mediante la oposición equipolente) y una relación jerárquica vertical con su archilexema⁷⁹. Coseriu ofrece una tipología de este campo léxico basada en la presencia de un orden y la capacidad para adicionar elementos; así, las series pueden ser cerradas o abiertas. En las series cerradas, “los lexemas están ordenados [...] en un orden fijo, lo cual, por su parte, los determina como tales, ya que por lo demás (si se quita lo que pertenece a los archilexemas) son términos semánticamente vacíos” (Coseriu:222-3), tales como “los días de la semana” o “los meses del año”. En las series abiertas, los lexemas no están ordenados fijamente y además “se les puede añadir indefinidamente nuevos lexemas” (Coseriu:223), así “los nombres de aves, de peces, de árboles, de flores, etc.” (Coseriu:223) forman una serie abierta.

Ahora bien, por cuestiones relativas a la ejemplificación de la rima transparente, no se utilizará la tipología señalada por Coseriu, sino otra alternativa basada en el siguiente criterio: *la relación sostenida entre lexemas y archilexema*. Existen dos tipos de relación: 1) aquella cuando los lexemas *son un tipo* del archilexema; y, 2) aquella cuando los lexemas *son una parte* del archilexema. Así, estas dos formas de campo léxico equipolente operan de manera análoga a dos fenómenos semánticos: la hiponimia y la meronimia.

3.1.1.1.1 Campo léxico equipolente parecido a la hiponimia

En la hiponimia, el significado de un lexema denominado hipónimo⁸⁰ incluye el significado de su archilexema, también denominado hiperónimo⁸¹ o supraordinado⁸², visto que el significado de éste es una parte constitutiva del significado del otro, pero no viceversa. Mediante su significado, el archilexema especifica los requisitos semánticos que los

⁷⁹ “Unidad semántica que equivale al contenido unitario de todo un campo léxico” (Coseriu:146).

⁸⁰ (Escadell:64; Gutierrez:128; Lyons:273; Berruto:95).

⁸¹ (Escandell:64; Guitierrez:128; Lyons:273; Berruto:95).

⁸² (Berruto:97).

lexemas deben contener para formar una serie situada en una zona de significado continuo común, misma que no implica los rasgos semánticos propios de cada lexema de la serie. Así, la hiponimia es “una relación de entrañamiento unilateral o asimétrica” (Escandell:65) en donde, a través de una relación jerárquica vertical, un significado general forma parte de un significado particular.

Ahora, la hiponimia no se reduce a la relación lexema/archilexema sino que, mediante una relación jerárquica horizontal, incluye la relación lexema/lexema, en donde los lexemas sostienen una oposición equipolente, agrupándose en un mismo nivel. Y, como comparten el mismo archilexema, los lexemas siempre son un tipo del archilexema⁸³. Por ejemplo, el *laurel*, el *eucalipto* y el *pirul* presentan las condiciones semánticas para formar una serie del archilexema *árbol*, pues, sostienen con este último una relación jerárquica vertical, ya que los tres son un tipo de *árbol*. Asimismo, *laurel*, *eucalipto* y *pirul* mantienen entre sí una relación jerárquica horizontal, visto que son equivalentes desde el punto de vista lógico, en virtud de que ni gradúan ni polarizan el significado de su archilexema. A partir de la prueba condicional que Escandell ofrece⁸⁴ (65), se observa que entre los tres lexemas y el archilexema existe una hiponimia. Dicha prueba consiste en formular dos proposiciones en donde la primera, siempre verdadera, presenta el orden lexema/archilexema, y la segunda, siempre falsa, invierte dicho orden:

- 1) Si algo es un laurel, eucalipto o pirul, entonces necesariamente es un árbol.
- 2) Si algo es un árbol, entonces necesariamente es un laurel, eucalipto o pirul.

Cabe decir que el archilexema por lo regular no se identifica con un lexema, sino con una perífrasis⁸⁵. Esto tiene un impacto directo en la realización de la rima transparente, pues, como existen pocos archilexemas que a su vez sean lexemas (por ejemplo, árboles, flores, colores, estrellas, etc.) las relaciones jerárquicas verticales (lexema/archilexema) son escasísimas en el final de verso de la versificación española.

⁸³ La oración *es un tipo de* puede suplirse por otras más pertinentes según la situación. Véanse (Escandell:66; Lyons:275).

⁸⁴ Escandell también ofrece la prueba del contraste (65-6). Otra prueba para identificar la hiponimia puede verse en (Berruto:95).

⁸⁵ “Existen hiperónimos e hipónimos que son *casillas vacías*, formas de contenido sin expresión lexicalizada simple (si es una forma de contenido, la lengua siempre podrá manifestarla por medio de recursos perifrásticos)” (Guitierrez:128). “A veces dos o más términos relacionados mediante oposiciones carecen de un vocablo que indique el género” (Adrados, 1967: 209). “El archilexema puede o no realizarse como una unidad léxica” (García Parejo:22).

Dicho todo esto, una rima transparente será por campo léxico equipolente parecido a la hiponimia si la PT reproduce parcialmente la información acústica de la PE (rimando consonante o asonantemente) y su significado mantiene una relación jerárquica horizontal con el significado de la PC, formando una serie mínima de lexemas equivalentes, o su significado sostiene una relación jerárquica vertical con el significado de la PC, siendo una el archilexema de la otra. Véanse estos dos ejemplos:

y tan sólo en los charcos que negrean
del ancho prado entre el verdor **intenso**
posa el vuelo la blanca **gaviota**,
mientras graznan los **cuervos**.
("Cenicientas las aguas", Rosalía del
Castro, en Lara Velázquez:20)

Pues ya el alba coronada
de rojos y de **claveles**
restituye sus **colores**
a toda esta esfera **verde**,
(*El laberinto del mundo*, Pedro Calderón de
la Barca:58)

En el fragmento del poema de Rosalía del Castro, la PE *intenso* rima asonantemente con la PT *cuervos* y el significado de esta última sostiene una relación jerárquica horizontal con el significado de la PC *gaviota*, visto que ambos son equivalentes desde el punto de vista lógico (*son un tipo de "aves"*). Y, en el fragmento de la comedia de Calderón de la Barca, la PE *claveles* rima asonantemente con la PT *verde* y el significado de esta última sostiene una relación jerárquica vertical con el significado de la PC *colores*, dado que *verde es un tipo "color"*.

Es preciso decir que este tipo de rima transparente sólo se verifica entre los lexemas de un mismo archilexema y no entre lexemas de distintos archilexemas que a su vez sean lexemas de un archilexema. Por ejemplo, el *gato* y el *serval* son lexemas del archilexema *felino*, mismo que –junto con *ave*, *pez* o *insecto*– es lexema del archilexema *animal*; así, *gato* se opone a *serval* porque ambos son *felinos*, pero no se opone a *golondrina*, *ballena* o *mosca*, a pesar de que todos sean *animales*. Dicho de otra manera, este tipo de rima transparente sólo se constata, atendiendo al ejemplo anterior, entre especies de un mismo género, entre la especie y su género o viceversa, y no entre especies de un distinto género o entre una especie y un género que no le corresponde⁸⁶. Por consiguiente, un animal como la *rana* formará una serie con otros animales adscritos al género *anfíbios* como el *sapo*, la *salamandra* o el *ajolote*; sin embargo, no lo hará con otros animales adscritos a otro género

⁸⁶ Pasa lo mismo en la hiponimia: "Manzana es hipónimo de *fruta* y *fruta* es supraordinado (o hipónimo) de *manzana*; *manzana* y *pera* son co-hipónimos de *fruta* [...] existe hiponimia directa entre *naranja* y *cítrico*, por ejemplo, mientras que *gato* no es hipónimo directo de *animal*, porque existe el término *felino* que es supraordinado de *gato* e hipónimo de *animal*, etcétera" (Berruto:95).

como los *insectos* o los *mamíferos* ni con sus elementos conformadores de serie, tales como la *abeja*, el *abejorro* o la *avispa* o como la *morsa*, la *foca* o la *nutria*.

Véase el siguiente ejemplo, en donde, atendiendo a lo dicho, no existe una rima transparente por campo léxico equipolente parecido a la hiponimia:

lo diga —ya en roncadas voces,
ya en susurros y ya en **silbos**—
molesto idioma de **ranas**,
de langostas y **mosquitos**;
(*La serpiente de metal*, Pedro Calderón de la Barca:3)

He aquí su ejemplificación:

Edad Media

cuando los trigos encañan
y están los campos en **flor**,
cuando canta la **calandria**
y responde el **ruiseñor**,
(“Romance del prisionero”, Anónimo, en
Durán, 1882:449)

muerto me han tres caballeros,
de que mucho me ha **pesado**,
el uno era mi **primo**
y el otro era mi **hermano**
(“Al mismo asunto”, Anónimo, en Durán,
1882:85)

Bañóle todo su cuerpo
con agua de **toronjil**;
hízole cama de **rosa**,
cabecera de **alhelí**.
(“La amiga de Bernal Francés”, Anónimo, en
Rey:184)

solo fincó y mezquino
con un vil **aldeano**,
con el murió mi **sobrino**
el hijo de mi **hermano**
(“Poema de Alfonso Onceno”, Rodrigo
Yáñez, en Sánchez:504)

El sabio maestro de todas las cosas
el mundo pintaba de nuevas **colores**;
los campos cubría de yerbas y **rosas**,
las plantas vestía de frondas y **flores**.
(“Triunfo del Marqués”, Diego de Burgos, en
Castillo:210)

que todas las beldades **mata**,
arca de rico tesoro,
muy más preciada que **oro**,
y más luciente que **plata**
(“A su amigo, porque le dijo que se fuese
para feo”, Comendador Román, en
Castillo:450)

Renacimiento

No disimuléis, María;
que Dios cuando os **escogía**.
A vos os tomó por **madre**,
y a mí me quiso por **tía**.
(“La Visitación de santa Isabel”, Cristóbal
de Castillejo, 1928b:151)

Detrás vinieron seis padrinos
con marlotas **encarnadas**
y flor de lises de **oro**
y medias lunas de **plata**
(“Abindarrez el tío”, Pedro de Padilla, en
Durán, 1877:41)

que, sin ser más en su mano,
trotan con cuidado **eterno**
por el polvo en el **verano**,
por el lodo en el **invierno**,
(*Aula de cortesanos*, Cristóbal de Castillejo,
1928a:166)

Y si soy cautivo moro
en cadenas como **perro**,
qué importa más ser de **oro**
la cadena que de **hierro**?
(*Aula de cortesanos*, Cristóbal de Castillejo,
1928a:196)

Barroco

son el estudio mayor
de mis años, son los **libros**
donde el papel de **diamante**
en cuadernos de **zafiro**,
(*La vida es sueño*, Pedro Calderón de la
Barca:28)

le engasta Ceilán el pico,
le enriza Ofir el **plumaje**;
la que mira con **zafiros**,
al que vuela con **diamantes**,
(“XLIX”, sor Juana Inés de la Cruz,
2012:102)

Éste pues es, Señora, el verdadero
tesoro, que entre redes y canceles
de tierra, en esta hace un cielo entero;

de aquestos amenísimos **vergeles**,
llenos de rosas, alhelís, **jacintos**,
jazmines, azucenas y **claveles**,
(*La grandeza mexicana*, Bernardo de
Balbuena:106b)

Neoclasicismo

Yo vi sus transformaciones,
yo las vi, y aún no las **creo**.
Hétele vuelto en **urraca**,
cátale mudado en **cuervo**.
(“Contra Forner”, Melchor Gaspar de
Jovellanos:258)

No te engañe el dorado
vaso, ni la puesta al bebedero
sabrosa miel cebado:
dentro del pecho ligero,
Cherinto, no traspases el postrero

Asencio. Ten **dudosa**
la mano liberal, que esa **azucena**,
es purpurea **rosa**
(“Las sirenas a Cherinto”, Fray Luis de
León:112)

Por eso, mozuelas locas,
antes que la edad **avara**
el rubio cabello de **oro**
convierta en luciente **plata**
(“Que se nos va la Pascua, mozas”, Luis de
Góngora:30)

Renovó en su Natalicio
el Tiempo su ser **dorado**;
lo aplaudieron los **Abriles**,
lo saludaron los **Mayos**.
(*Loa en celebración de los años del rey
nuestro señor don Carlos II*, sor Juana Inés
de la Cruz, 2017a:250)

grosero cierzo de humano
contacto la **candidez**
del botón de la **azucena**
ni el capillo del **clavel**.
(*A Dios por razón de estado*, Pedro
Calderón de la Barca:51)

No por ásperas las tengas,
ni las juzgues **imposibles**,
que son llanas, y de **rosas**
sembradas, y de **alelíos**
(“Del amor”, Juan Meléndez Valdés:142)

para anunciaros felices,
pascuas, salud y **contento**,
buen remate de **diciembre**
y buen principio de **enero**
("A un ministro", Leandro Fernández de
Moratín, en Aribau:599)

Espadas largas se ciñen,
y aun también malillas **largas**,
y con tantos **gavilanes**,
que los tiemblan las **calandrias**.
(*Peregrinación al Glorioso apóstol...*,
Diego de Torres Villarroel, 1752b:70)

Romanticismo

Hay unas pequeñitas, azules, **temblosas**,
lo mismo que las almas taciturnas y buenas.
Hay otras casi blancas: fulgores de
azucenas.
Hay otras casi rojas: espíritus de **rosas**.
("La pequeña llama" Juana de
Ibarbourou:6)

la anémona luce
su vario **matiz**.
Ya libas el **lirio**,
ya el fresco **alelí**.
("A una mariposa", Gertrudis Gómez de
Avellaneda:25)

"Partiré al momento a Italia,
cual estaba **decidido**".
Dice Hernando; mas el **Padre**,
prudente, responde: "**Hijo**".
("La buenaventura", Duque de Rivas:183)

Modernidad en adelante

Gozar de la alegría **verdadera**
y tocar el espacio de lo eterno.
Esperar la llegada del **invierno**,
disfrutando por siempre la **primavera**.
("Soplo de vida", Luis Calama Rodríguez,
en Biblioteca del Soneto, 2007c:56)

Felicidad se espera
que de ella se **propague**:
las prendas de tal **hija**
son gloria de sus **padres**
("En elogio de las niñas premiadas por la
Sociedad económica...", Nicolás
Fernández de Moratín, 1821:109)

Tened. Miradle **despacio**.
Ya le he mirado bastante.
Ves qué firme este **diamante**,
y qué hermoso ese **topacio**
(*La Petimetra*, Nicolás Fernández de
Moratín:195)

El poniente descoge su escarlata,
y como signos de crudeza y **lloro**
Selene muestra su segur de **plata**
y Véspero su lágrima de **oro**.
("Avernus", Salvador Díaz Mirón:156)

Pulidísimo poeta,
que siempre os andáis **buscando**
cefirillos en **diciembre**
y florecillas en **marzo**
("A un poeta clásico", Carolina
Coronado:69)

con robustez precisa
hacer un **casamiento**
y tener nueve o diez **hijos**
que den otros tantos **nietos**
(*Ni el tío ni el sobrino*, José de
Espronceda:154)

Y alzó la cabeza **fin**,
universal y cubana,
sin opio, ni **mariguana**,
ni **cocaína**.
("Guitarra", Nicolás Guillén)

El hijo te hace un jardín,
y tú has hecho al hijo, **esposa**,
la habitación del **jazmín**,
el palomar de la **rosa**.
("Cantar", Miguel Hernández, 1976:122)

Luego al amor del **caudillo**
siguió, muriendo admirable,
con el patriótico **sable**
ya rebajado a **cuchillo**;
("A los gauchos", Leopoldo Lugones, en
Lara Velázquez:113)

En su vecindad el tiempo
parece que no **corriera**,
pues el invierno es **verano**,
y el otoño, **primavera**:
("Romance de la niña cordobesa",
Francisco Luis Bernárdez:64)

Ya no la de tosca proa
chalupa, se mira a **flote**
cargada de barbacoa,
y parece la **canoas**
como la suegra del **bote**.
("En las regatas", Manuel Gutiérrez Nájera,
2012:28)

3.1.1.1.2 Campo léxico equipolente parecido a la meronimia

En la meronimia, el significado de un lexema denominado merónimo (Escandell:66) incluye el significado de su archilexema⁸⁷, también denominado holónimo (Escadell:66), por razón de que el significado de aquél sólo es posible a partir de la relación parte/todo que entabla con el de éste⁸⁸. La meronimia, al igual que la hiponimia, establece una relación de jerarquía vertical entre un archilexema y una serie de lexemas, mismos que, en semejanza a la hiponimia, no establecen una relación de jerarquía horizontal, es decir, no son equivalentes desde el punto de vista lógico. Esto último se debe, según Escandell⁸⁹, a que hay elementos de la serie que son más importantes que otros.

Por ejemplo, la relación parte/todo que existe entre la serie de lexemas *empeine/planta/dedos* y el archilexema *pie* es jerárquica vertical; pero, la relación parte/parte que los tres lexemas sostienen entre sí no es jerárquica horizontal, pues, según Escandell⁹⁰, *planta* es una parte más importante que *dedos*. Ahora bien, para el desarrollo de este estudio el planteamiento de la académica española será ignorado, pues, no puede ser

⁸⁷ "En las relaciones meronímicas se produce el mismo efecto de inversión de perspectiva que se da en las relaciones de hiponimia: cuando se contemplan desde el punto de vista del significado, es el merónimo el que incluye el significado del holónimo" (Escandell:67).

⁸⁸ "En los vocabularios de las lenguas hay muchos lexemas cuyo significado no puede especificarse si no es a partir de alguna relación parte/todo" (Lyons:296).

⁸⁹ "Otro elemento que contribuye a la mayor complejidad de las relaciones meronímicas es el grado de opcionalidad que se observa en ciertas relaciones parte/todo. Esto significa que hay partes que son esenciales para la buena formación de un todo, mientras que otras resultan posibles, pero en cierto modo accesorias y prescindibles" (69).

⁹⁰ "Todos los merónimos representan partes constitutivas del pie, pero no todos ellos tienen el mismo nivel de cohesión con respecto al conjunto. Podemos decir *un pie sin dedos*, pero no **un pie sin planta*" (68).

refutado; por ende, a pesar de que en la meronimia los lexemas carezcan del mismo valor, aquí se dirá que son “equivalentes”, pues, *son partes* de un mismo archilexema.

Dicho todo esto, una rima transparente será por campo léxico equipolente parecido a la meronimia si la PT reproduce parcialmente la información acústica de la PE (rimando consonante o asonantemente) y su significado mantiene una relación jerárquica horizontal con el significado de la PC, formando una serie mínima de lexemas equivalentes por ser partes de una misma entidad; o, su significado sostiene una relación jerárquica vertical con el significado de la PC, siendo una el archilexema de la otra, pues, mantienen una relación parte/todo. Véanse los siguientes dos ejemplos:

torvos hocicos de fieras
y dentaduras **melladas**,
rocas y rocas, y **troncos**
y trocos, ramas y **ramas**.
("Los asesinos", Antonio Machado:52)

Acaricio su lomo,
de humeante **crueldad**.
Su mirada de **cráter**
su pasión de **volcán**
("Canción de la ametralladora", Miguel
Hernández, 1976:52)

En el fragmento del poema de Antonio Machado, la PE *medallas* rima asonantemente con la PT *ramas* y el significado de esta última mantiene una relación jerárquica horizontal con el significado de la PC *troncos*, visto que ambos son equivalentes desde el punto de vista lógico (*son una parte de* los “árboles”). Y, en el fragmento del poema de Miguel Hernández, la PE *crueldad* rima asonantemente con la PT *volcán* y el significado de esta última mantiene una relación jerárquica vertical con el significado de la PC *cráter*, siendo la primera archilexema de la segunda, pues, sostienen una relación parte/todo (el “cráter” *es una parte del* “volcán”).

Cabe decir que este tipo de rima transparente, como el anterior, sólo se verifica entre los lexemas de un mismo archilexema y no entre lexemas de distintos archilexemas que a su vez sean lexemas de un mismo archilexema. Por ejemplo, el *empeine*, la *planta* y el *talón* sostienen entre sí una oposición equipolente, pues forman parte del mismo archilexema (*pie*); pero, no sostienen dicha oposición con la *lengua*, los *dientes* y el *paladar*, a pesar de que estos lexemas forman parte de un archilexema (*boca*) que a su vez mantiene una oposición equipolente con su archilexema (*pie*), pues, tanto el *pie* como la *boca son una parte del cuerpo humano*⁹¹. Dicho de otra manera, considerando el ejemplo anterior, este

⁹¹ Una parte externa, según Corripio (289).

tipo de rima transparente sólo se constata entre partes del cuerpo humano o entre partes de una parte del cuerpo humano y no entre partes de distintas partes del cuerpo humano.

Véase el siguiente ejemplo en donde, atendiendo a lo dicho, no existe una rima transparente por campo léxico equipolente parecido a la meronimia:

Novia lejana. Tu amoroso acento
vibra en el atrio espiritual... Y siento
(mientras el cuervo añorador **oscila**

sobre las ruinas de mi amor deshecho)
una angustia mortal dentro del **pecho**
y una humedad cobarde en la **pupila**.
("En el mar", Luis Báez, en Biblioteca del Soneto, 2007b:14)

En este poema, el lexema *oscila* rima consonantemente con el lexema *pupila*, no obstante, el lexema *pecho* no configura una relación jerárquica horizontal con *pupila*, dado que no son equivalentes desde el punto de vista lógico, pues forman parte de distintos dominios. Como el *pecho* es una parte del *cuerpo humano*, compone una serie de lexemas equivalentes con otras partes del *cuerpo humano* como las *manos*, los *brazos*, las *piernas* o incluso los *ojos*; pero no con las partes de las partes del *cuerpo humano*. La *pupila* es una parte de *ojo*, el *ojo* es una parte del *cuerpo humano*, por ende, la *pupila* sólo sostiene una relación jerárquica horizontal con otras partes del *ojo* como la *cornea*, el *iris* o la *esclerótica*.

Finalmente, antes de pasar con su ejemplificación, es preciso decir que el fenómeno que ocurre entre *pupila* y *pecho* es frecuente en el final de verso de la poesía regular española, razón por la cual tendrá su mención específica en el apartado 3.5.1, a pesar de que no sea un tipo de rima transparente.

He aquí su ejemplificación:

Edad Media

Manténgate Dios, el rey.
Mal vengades **hijosdalgo**.
Mándales cortar los **pies**,
mándales cortar las **manos**,
("Muerte de los Carvajales", Anónimo, en
Durán, 1882:33)

Do tristeza siempre **mora**
entre todos todavía;
en ninguno ningún **día**
no reposa sola un **hora**.
("Y esta primera es una que hizo entre la
razón y el pensamiento", Diego López de
Haro, en Castillo:265)

Vestida nascí mezquina.
aunque desnuda me **vez**,
cortáronme la **cabeza**,
hiciéronme de ella **pies**.
("Otra pregunta", Anónimo, en
Castillo:659)

hace de sí, clara muestra
un gran rey de un gran **privado**.
Grillos le impiden los **pies**,
fuertes esposas las **manos**
("Reflexiones que hace don Álvaro
caminado al suplicio...", Anónimo, en
Durán, 1882:59)

Renacimiento

Que daría cuanto afano,
sin reservarme una **pieza**,
por rompelle por mi **mano**
la baqueta en la **cabeza**.
(*Tinelaria* vv.140-3/I, Bartolomé de Torres
Naharro)

y, en fin, es tan mala **pieza**
de la haz y el envés,
que, hecha para los **pies**,
se nos sube a la **cabeza**
(*Diálogo de mujeres*, Cristóbal de
Castillejo, 1926:176)

Que si amor no me **revoca**,
le pienso hacer tal mengua
que les valdrá más la **lengua**
en el cabo qu' en la **boca**.
(*Comedia Calamita* vv. 1345-8, Bartolomé
de Torres Naharro)

Barroco

Santo Cristo de la luz
señor de cielos y **tierra**,
desatad mi torpe **labio**
y dad vigor a mi **lengua**.
("Francisco Esteban el Guapo", Anónimo,
en Durán, 1882:371)

Jornada de quince días
en ocho la había **andado**.
A la pasada de un **río**
pasándole por el **vado**.
("Mata don Pedro a su hermano don
Fadrique...", Anónimo, en Durán, 1882:36)

Que el rey no hizo la barba
ni peinó su **cabeza**.
Una silla era su **cama**,
un canto por **cabecera**.
("Muerte de los Carvajales", Anónimo, en
Durán, 1882:33)

mas para partir después
como amigos, sin **engaño**.
Mas ganáis vos en un **mes**
que yo no gano en un **año**.
(*Tinelaria* vv.70-3/IV, Bartolomé de Torres
Naharro)

y el Canavario otros tres.
¡Medraré con el **estraño**!
Cuanto gano mes a **mes**
me quitan el fin del **año**.
(*Tinelaria* vv.425-8/I, Bartolomé de Torres
Naharro)

Cuanto pensamos después,
todo nos sale al **revés**;
no jugamos buena pieza
ni nos basta la **cabeza**
do nos bastaban los **pies**.
("Contra la fortuna en tiempo adverso",
Cristóbal de Castillejo, 1928a:57)

despide el aliento **sabio**
que así a sus claveles toca;
leche y miel vierte la **boca**,
panales destila el **labio**.
(*El divino narciso*, sor Juana Inés de la
Cruz, 2017a:98)

pues viendo aquestos **villanos**
que el preso uno solo es,
a mi me hierran los **pies**,
y a vos, señora, las **manos**;
(*Los locos de Valencia*, Félix Lope de
Vega:40b)

Piadoso príncipes es
el que castiga tiranos:
Clotaldo muere a mis **manos**,
mi padre bese mis **pies**.
(*La vida es sueño*, Pedro Calderón de la
Barca:82)

Neoclasicismo

¿Son ellas por ventura
a quienes fue **encargado**
dar principio a tus **días**
o término a tus **años**?
("A un supersticioso", Melchor Gaspar de
Jovellanos:276)

que a todo el que la **repara**
a tal risa le provoca,
que para tomarla en **boca**
no sé como tengo **cara**
("Ridículo retrato de un ridículo señor",
Félix María de Samaniego)

Detente, suspende el paso,
que a un error te **precipitas**,
pues dejas campos de **rosas**
por pisar cumbres de **espinas**.
("Otro a lo mismo", Benito Feijoo, en Olay
Valdés:386)

Romanticismo

una vez frunce las cejas
los labios frunce otra **vez**.
No está el sosiego en sus **manos**,
no está el sosiego en sus **pies**
("El jugador de ajedrez", Ignacio
Ramírez:72-3)

sido el de más fe, pues cuando
el cielo quiera **premiarla**
con que de Jesé en el **tronco**
sea la fecunda **rama**
(*La serpiente de metal*, Pedro Calderón de
la Barca:15)

y ardides de cazador;
encubierto he de **aguardarla**
en la copa de este **árbol**,
ocultándome sus **ramas**
(*El divino cazador*, Pedro Calderón de la
Barca:38)

Toda eres perfecta,
toda eres donaire y **gracia**,
el amor vive en tus **ojos**,
y la gloria está en tu **cara**.
("Rosana en los fuegos", Juan Meléndez
Valdés:129)

Cuál al costado se arrima,
y cuál a la oreja **avanza**,
y a la pestaña del **ojo**,
y aun al ojo sin **pestaña**.
(*Peregrinación al Glorioso apóstol...*,
Diego de Torres Villarroel, 1752b:57)

de nuestra frágil vida
estos instantes **cortos**,
la inquietud de mi **pecho**
representa en mi **rostro**;
("Al pintor que de me ha de retratar", José
Cadalso:19)

Y sin toca ni birrete,
ni otro adorno **descubierta**,
bien aliñado el **cabello**,
la levantada **cabeza**.
("Don Álvaro de Luna", Duque de
Rivas:108)

Que a robarle su embeleso
se presta el tiempo **tirano!**
Volando pasan los **días**,
veloces pasan los **años**
("A un niño dormido", Gertrudis Gómez de
Avellaneda:75)

de vida, y con su gran nombre
un talismán **prodigioso**.
Con un ceño en su **frente**,
con un volver de su **rostro**
("Bailén", Duque de Rivas:189)

Modernidad en adelante

¡Qué olor, qué sabor
a brisa **marina**
hay en tu **entrepiera**
y los vellos de tus **axilas!**
("Relámpago erótico", Elías Nandino:45)

Tímida la esperanza, siempre ausente
la risa amable de los labios **rojos**;
pensamientos muy torvos en la **frente**
y el sueño siempre lejos de los **ojos**
("Salmo de vida", Manuel Gutiérrez Nájera,
1905:217)

huerto y abejar, y, al fondo
una gastada **escalera**,
que va a las **habitaciones**,
partidas en dos **viviendas**.
("La casa", Antonio Machado:45)

3.1.1.2 Campo léxico privativo

Estos campos léxicos se fundan en la oposición privativa, la cual consiste en la presencia/ausencia de un rasgo semántico⁹² particular en dos lexemas con un significado muy parecido⁹³. Por ejemplo, *odontólogo* y *dentista* sostienen una oposición privativa, ya que el rasgo +*técnico* está presente en *odontólogo* y ausente en *dentista*. Los lexemas que

Sácante el rostro en torbellinos rojos
el fuego del volcán que el fuego **asila**,
lanzando llamas a sus avaros **ojos**,
encendía la lúbrica **pupila**
("Canto IV", José de Espronceda:118)

¡Trágico, taciturno, sobrehumano,
entre tanta ceniza y tanto **escombro**
pasaste con tu cítara en la **mano**
como un verdugo con su hierro al **hombro!**
("A Byron", Salvador Díaz Mirón:79)

Dame tu amor y tu dolor, enojos,
penas y goces de tu vida **loca**;
necesito tus **ojos**,
necesito tu **boca**.
("Hojas del álbum", Luis G. Urbina:20)

Una centella blanca
en la nube de plomo **culebrea**.
Los asombrados **ojos**
del niño, y juntas **cejas**.
("Galerías", Antonio Machado:174)

Tender la escala; con la vista alerta
trepar por la pared que se **desgrana**,
y a donde todos entran por la **puerta**,
entran como ladrón, por la **ventana**.
("Por la ventana", Manuel Gutiérrez Nájera,
1905:63)

⁹² "Los rasgos semánticos son entidades de significado «mínimas», presentes en el significado de muchas palabras, y que combinándose simultáneamente, forman el significado de una palabra, distinguiéndolo de todas las otras" (Berruto:121-2).

⁹³ "Una oposición privativa consiste en una relación de contraste entre dos lexemas, en la que uno de ellos denota alguna propiedad positiva y el otro la ausencia de aquella propiedad; v. gr., «animado», «inanimado»" (Lyons:262). "Privativas: un término presenta un rasgo distintivo que falta en el otro: lat. *albus/candibus*, *ater/niger*" (Gutierrez:129).

forman los campos privativos tienen una similitud en el significado, pues, como uno presenta un rasgo que el otro no, es imposible hablar de una identidad en el mismo.

A partir de lo dicho, puede deducirse que el campo privativo presenta un funcionamiento parecido al de la sinonimia⁹⁴, pues ésta consiste, según Benjamín García-Hernández, en la similitud y no en la identidad del significado⁹⁵. En ambos fenómenos existe una diferencia de significado situada en los rasgos semánticos, así *papá* y *padre* forman un campo privativo y una sinonimia, ya que el primero presenta el rasgo +*afectuoso*, mismo que está ausente en el segundo⁹⁶.

Ahora bien, a pesar de que el funcionamiento de los campos privativos sea nítido, resulta complicado indicar cuál es el rasgo semántico que constata la diferencia de significado y distinguir algunos de estos campos de algunos graduales. Con respecto a la primera cuestión, es difícil identificar el rasgo donde se sitúa la oposición privativa, ya que no existe una lista que ofrezca los rasgos semánticos de cada lexema⁹⁷. La segunda cuestión será atendida en el siguiente apartado, por ahora basta con mencionar que pares de lexemas que parecen tener una diferencia de grado, como *bonita/hermosa* o *fea/horrible*, configuran campos privativos y no graduales.

Por último, si se considera que, según García-Hernández (1997b:9-10), la teorización de la sinonimia existe desde el siglo V y tanto el empleo como la recomendación en literatura desde Aristóteles⁹⁸, entonces, resulta importante que este campo léxico haya presentado dificultades para su ejemplificación. La similitud y diferencia en el significado entre pares de lexemas parece ser una razón contundente para su empleo continuo en este tipo de rima o en el fin de verso; pues, gracias al relieve que brindan, la rima y el final de verso enfatizan la distinción sutil entre los significados involucrados.

⁹⁴ Coseriu señala textualmente (224) la similitud entre el campo léxico privativo y la sinonimia: “En el léxico, la verdadera «privatividad» (ausencia o indiferencia de un rasgo distintivo) se encuentra, no en el dominio de los antónimos, sino en el de los términos que se consideran como «sinónimos»”.

⁹⁵ “La sinonimia es tan sólo una relación de semejanza, de afinidad significativa entre expresiones diferentes, susceptibles de referirse a una misma realidad” (García Hernández, 1997b:27). “La sinonimia en sentido riguroso no existe, dado que siempre hay [...] algún motivo estilístico, emotivo, social [...] que diferencia [...] a palabras de significado aparentemente igual” (Berruto:92).

⁹⁶ Para más información acerca del vínculo semántico entre *padre* y *papá* a partir de la presencia/ausencia del rasgo +*afectuoso*, véase Berruto:124.

⁹⁷ Benjamín García-Hernández comparte (1997b:4) la siguiente cita de Gauger, especialista en la historia de la sinonimia: “Siempre entre los sinónimos se descubren diferencias más o menos marcadas, aunque a menudo difícilmente expresables”.

⁹⁸ “De los nombres, los equívocos le son útiles al sofista, pues en ellos están sus artimañas, los sinónimos al poeta” (Aristóteles, citado en García-Hernández, 1997b:10).

Dicho lo anterior, una rima transparente será por campo léxico privativo si la PT reproduce parcialmente la información acústica de la PE (rimando consonante o asonantemente) y su significado es similar (pero no idéntico) al de la PC, pues una presenta un rasgo semántico que está ausente en la otra. Véanse los siguientes dos ejemplos:

O no suspires por su nombre	yo soy nardo, él mi azucena,
o no reclames su presencia ;	mi blanco él, yo su morena ,
que si llega a escucharte, te abrasa ;	él es mi hermoso, yo su hermosa ,
que si llega a abrazarte, te quema .	él es mi bello y yo soy su bella
(“O no suspires por su nombre”, Antonio Carvajal, 1982:43)	(“Imitación del cantar de los cantares”, José de Espronceda:47)

En el fragmento del poema de Antonio Carvajal, la PT *quema* rima asonantemente con la PE *presencia* y su significado es muy parecido, pero no idéntico, al de la PC *abrasa*. Y, en el fragmento del poema de José de Espronceda, la PT *bella* rima asonantemente con la PE *morena* y su significado es muy parecido, pero no idéntico, al de la PC *hermosa*.

Finalmente, cabe decir que la *perífrasis léxica*⁹⁹ es un fenómeno semántico similar a los campos privativos, pues, se funda en la semejanza del significado entre un lexema y un grupo de lexemas, lo cual los vuelve conmutables en varios contextos. En las perífrasis léxicas, el significado de un lexema es traspuesto a una cadena de lexemas que, según Coseriu¹⁰⁰, equivale al otro; así, por ejemplo, el significado de *equivocarse* se traspone al grupo *meter la pata*, volviéndolos equivalentes. Es viable señalar que un lexema forma un campo privativo con su forma perifrástica a causa de la existencia de una oposición privativa en el rasgo +/- *coloquial* propio de las perífrasis como *tomar el pelo*, *dar las tres*, *echar de menos*, etc., pues, a pesar de que signifiquen casi lo mismo, las perífrasis son propias de los contextos lingüísticos informales. Sin embargo, este fenómeno es prácticamente nulo en el final de verso español; cosa rara, visto que las perífrasis léxicas españolas abundan.

Véanse dos posibles ejemplos, el segundo resulta relevante porque *estación florida* es una forma de origen poético para nombrar la *primavera*. Dicha similitud de significado no

⁹⁹ Conocido en la tradición hispánica como *locución*. “Las **locuciones** son combinaciones fijas y no composicionales de unidades léxicas. Por ejemplo, combinaciones como *tomar el pelo* o *meter la pata* son locuciones” (Escandell:156).

¹⁰⁰ “*hacer alarde*, *echar en cara*, *hacer hincapié* pueden ser reemplazados por *alardear*, *reprochar*, *insistir*, etc. Estas unidades funcionan como lexemas y, por lo tanto, su estudio pertenece a la lexicología; se las puede llamar perífrasis léxicas” (116-7).

es lexemática sino situada en un paradigma terminológico muy específico o quizás inexistente.

Es la casa un palomar
y la cama un **jazminero**.
Las puertas **de par en par**
y en el fondo el mundo **entero**.
("Cantar", Miguel Hernández, 1976:122)

¿Quién a parar alcanza la carrera
del mundo hermoso que al placer **convida**?
Brillando radiante el sol, la **primavera**
los campos pinta la **estación florida**
("Canto II", José de Espronceda:102)

He aquí su ejemplificación:

Edad Media

Basta que todos **perdieron**;
aquellos que más ganaron,
los vuestros que me **miraron**
y los míos que vos **vieron**.
("XXI", Gómez Manrique:51)

De sabido mi **saber**
o poder bien publicar
lo que en vos puede **mirar**
quien ha dicha de vos **ver**.
("En loor de una dama", Juan de Mena, en
Castillo:172)

Y engañaisme **llorando**,
engañaisme vos durmiendo,
y más me matáis no os **viendo**
que me penáis en **mirando**.
("Otras suyas", Juan de Mena, en
Castillo:128)

Por pesar del desplacer
querría poder **forzar**
mi deseo a mal **querer**
o el tuyo a **desear**.
("Otras suyas", Juan de Mena, en
Castillo:176)

Y herir por más dañar;
dañar por más **descubrir**,
y descubrir por **mentir**,
y mentir por **engañar**.
("A los seguidores de amor", Francisco
Vaca, en Castillo:316)

Con dos cuidados guerrero
que dan pena y **suspiro**,
el uno cuando no os **veo**,
el otro cuando vos **miro**
("Otra", Vizconde de Altamira, en
Castillo:511)

Renacimiento

Crece el camino y crece mi **cuidado**,
que nunca mi dolor pone en olvido;
el curso al fin acaba, aunque **estendido**,
pero no acaba el daño **dilatado**.
("Voy siguiendo la fuerza de mi hado",
Fernando de Herrera:46-7)

pienses tú de ser **medido**
con mi valor en la vida,
siendo yo virtud **sabida**,
y tú vicio **conocido**?
("Diálogo entre memoria y olvido",
Cristóbal de Castillejo, 1928a:84)

La sabia frente de laurel honroso
adornada veréis, de aquel que a **sido**
en todas Ciencias, y Artes tan **famoso**,
que es ya por todo el orbe **conocido**
(*La Galatea*, Miguel de Cervantes:285)

Tan terrible, y **rigurosa**,
como víbora pisada,
tan cruel como **agraciada**,
tan falsa como **hermosa**:
(*La Galatea*, Miguel de Cervantes:56)

Todo lo que Dios cría es buena cosa,
tan mujer es aquésta como **aquélla**,
lo que tiene la una, la otra tiene.

Agora sea fea, agora **hermosa**,
siempre es tenella por hermosa y **bella**,
que en la mujer el hombre se conviene.
("Ninguna mujer hay que yo...", Anónimo,
Biblioteca del Soneto, 2007a:926)

Barroco

Ni puesta con sacristanes
pudiera estar más bien **puesta**.
Es cierto que estoy **hermosa**.
¡Dios me guarde, que estoy **bella**!
(*Los empeños de una casa*, sor Juana Inés
de la Cruz, 2017b:122)

Contemple cualquier cristiano
cuál llevaría la **francesa**
las que el griego llama **nalgas**,
y el francés, **asentaderas**.
("Desde Sansueña a París", Luis de
Góngora:71)

claro está que le **quitamos**
el sustento y la vencemos,
como este pan le **ganemos**,
de sus misterios **triunfamos**
(*La iglesia sitiada*, Pedro Calderón de la
Barca:9)

Neoclasicismo

Fue Safo la más docta
de las muchachas **lesbias**,
y si no la más **horrible**
no fue la más **fea**
("A Dorisa, exhortándola al estudio de la
poesía", Nicolás Fernández de Moratín, en
Aribau:84)

Los desperdicios jesuitas,
las sobras **augustinianas**,
los mercenarios **mendrugos**,
y carmelitas **migajas!**».
(*Peregrinación al Glorioso apóstol...*,
Diego de Torres Villarroel, 1752b:72)

donde bien han negociado,
pues con las vidas volvieron?
Doyme a Dios, que estoy **espantado**
pensando cómo **subieron**.
¡Y **escalaron**!
(*Aquilana* vv. 105-9:I, Bartolomé de Torres
Naharro)

tantos papeles azules
que adornan letras **doradas**,
nunca engaña, nunca **miente**;
porque quien miente y **engaña**
(*La vida es sueño*, Pedro Calderón de la
Barca:123)

Naturaleza (¡qué pena!)
eres (¡mi aliento me **ahoga**!),
y tú por ti (¡qué **veneno**!)
no puedes ya (¡qué **ponzoña**!)
(*El pintor de su deshonra*, Pedro Calderón
de la Barca:40)

dice que el cielo la tiene,
cuando de su Dios **blasona**;
ésta que ciudad se **llama**
y Jerusalén se **nombra**,
(*La iglesia sitiada*, Pedro Calderón de la
Barca:3)

hasta más allá del Calpe
llevó el cosmosiano **imperio**.
¡Válasme Dios, qué de **brujos**,
qué de adivinos, de **hechiceros**.
("Contra Forner", Melchor Gaspar de
Jovellanos:257)

si he de vivir, no conviene
que pida a mis nervios **más**.
Confundir a tanto **necio**
vocinglero **pertinaz**,
("A Geroncito", Leandro Fernández de
Moratín, en Aribau:604)

las sílabas duras;
con cuyo **desprecio**,
andando en el **aire**,
se las lleva el **viento**.
("Carta escrita desde una aldea de Aragón a
Ortelo que había...", José Cadalso:69)

Romanticismo

Y a tu lado cariñoso
presta a un tiempo con sus **galas**
colgaduras a tu **lecho**,
perfumes a tu **morada**
("A un ruiseñor", Carolina Coronado:18)

Y a la mitad de la pendiente dura
do el fragoso alud bota o resbala,
dudé entre la vergüenza y la locura.

Y un gran buitre al pasar me hirió con su
ala,
y oré sabiendo que el incienso **sube**
a excelsitudes que el cóndor no **escala**.
("Redemptio", Salvador Díaz Mirón:101)

En mi mente tu ansiedad,
en mi pecho tus **favores**,
en mi labio tus **blasfemias**
e impotentes **maldiciones**.
("El poeta", José de Espronceda:87)

Modernidad en adelante

Como niña en el palacio
sus collares de perlas **desgrana**;
ya cual flecha bruñida se **eleva**,
ya en abierto abanico se **alza**.
("Ondas muertas", Manuel Gutiérrez
Nájera, en Pacheco:15)

Allí es vida y es fuerza invencible,
allí es reina colérica el **agua**,
como igual con los cielos **combate**
y con los dioses y monstruos **batalla**.
("Ondas muertas", Manuel Gutiérrez
Nájera, en Pacheco:15)

que ya esta Torres de **gresca**:
bueno, ya está gracia de caza.
Yo adoro dos **hermosuras**,
ambas son de igual **belleza**,
(*Zarzuela armónica...*, Diego de Torres
Villarreal, 1752b:237)

Estos viven después desesperados, del
ministro además **desatendidos**,
en el mundo político **ignorados**
y del pueblo también **desconocidos**.
("Canto I", José de Espronceda:98)

veréis qué mesa. Os convido
y no temas que **faltemos**.
¿Pero cuándo es la **boda**?
¿Con quién el **casamiento**?
(*Ni el tío ni el sobrino*, José de
Espronceda:180)

En un calabozo oscuro
sufro penas sobre **penas**,
y a fuerza de estas a **oscuras**,
se ha vuelto mi pena **negra**.
("XXVII", Augusto Ferrán y Forniés)

Cuando tu genio creador se **asoma**,
la guitarra transmite su mensaje
con el antiguo y musical **lenguaje**
de un flamenco y universal **idioma**.
("Paco de Lucía", Francisco Acosta, en
Biblioteca del Soneto, 2007a:48)

El numen de estos campos es sanguinario y
fiero;
al declinar la tarde, sobre el remoto **alcor**,
veréis agigantarse la fama de un **arquero**,
la forma de un inmenso centauro **flechador**.
("Por tierras de España", Antonio
Machado:6)

Tu risa me hace libre,
me pone **alas**.
Soledades me **quita**,
cárcel me **arranca**.
("Nanas de la cebolla", Miguel Hernández,
1976:121)

tú, satisfecho.
No te **derrumbes**.
No sepas lo que **pasa**
ni lo que **ocurre**.
("Nanas de la cebolla", Miguel Hernández,
1976:121)

3.1.1.3 Campo léxico gradual

Estos campos léxicos operan bajo la oposición gradual, la cual consiste en la distribución cuantitativa del significado, así "sus términos corresponden a distintos grados de la misma cualidad" (Coseriu:41). "Por ejemplo, [...]«tibio»/«caliente» [...] «fresco»/«caliente» [...] «fresco»/«frío» son oposiciones de tipo gradual" (Coseriu:215). A partir de lo que Coseriu comenta y de los ejemplos que ofrece, puede decirse que el funcionamiento de este campo es similar al de la *antonimia*¹⁰¹, pues ambos se conforman de dos lexemas extremos graduables mediante adverbios (*muy frío/muy caliente*) que presentan no lexemas intermedios (*pasado/presente/futuro*).

Con todo, no es posible identificar totalmente el funcionamiento del campo gradual con el de la antonimia, pues los estudiosos de cada lo imposibilitan a través de los ejemplos que ofrecen. Por ejemplo, Coseriu señala (221) que el par de lexemas *corto/largo* no forma un campo gradual sino uno antonímico¹⁰², pero tanto Lyons (257) como Berruto (97) comentan que son términos antónimos (graduables) y no complementarios¹⁰³ (no graduales). Acorde con esto, Coseriu menciona que el campo gradual puede ser un tipo del campo antonímico¹⁰⁴, pues, como éste, siempre presenta dos extremos de un significado.

Señalar la similitud funcional entre este campo y la antonimia tiene el fin de emparentarlos, ya que ceñirse a la definición de Coseriu volvería imposible la ejemplificación. Si Coseriu indica que la oposición gradual se verifica en una misma

¹⁰¹ "La antonimia es la relación oposicional que existe entre términos que indican dos extremos de una dimensión gradual [...] el carácter gradual que une a dos extremos se evidencia por el hecho de que podemos encontrar siempre formulaciones intermedias en la escala de esa dimensión" (Berruto:97). "Los antónimos son opuestos que representan los extremos de una escala graduable [...], al revés de lo que ocurre con los opuestos complementarios, admite términos intermedios" (Escandell:74).

¹⁰² Éste se diferencia del gradual porque polariza el significado, careciendo de términos medios. Por ejemplo, *bueno/malo, guerra/paz, verdad/mentira*, etc.

¹⁰³ La diferencia entre la antonimia y la complementariedad es la misma que entre el campo gradual y el antonímico, por ende, el funcionamiento de la complementariedad se emparenta con el del campo antonímico y no con el del gradual.

¹⁰⁴ "También puede plantearse la pregunta de si los campos graduales no podrían reducirse a tipo antonímico [...] pues] la condición misma de la gradualidad es que haya siempre un mínimo y un máximo de una propiedad determinada" (Coseriu:225-6).

cualidad, entonces se deduce que estos campos sólo se componen de adjetivos, cuestión que supone un problema para la ejemplificación. Por ende, en este estudio el campo gradual se comprenderá como semejante a la antonimia, es decir, como aquél formado por tres lexemas (ya sean sustantivos, adjetivos o verbos) alineados en un orden inalterable, en donde dos corresponde a los sitios extremos del orden y uno al intermedio, como en *perder/ganar/empatar*, *ayer/hoy/mañana*, *día/tarde/noche*, etc.; aunque también puede formarse de dos lexemas, donde uno de ellos siempre forma parte de otro campo gradual de tres lexemas, por ejemplo: en el par de lexemas *pequeño/diminuto*, *pequeño* forma otro campo gradual con *mediano* y *grande*.

Finalmente, la pregunta plateada en el apartado anterior, *¿cómo diferenciar algunos campos privativos de algunos graduales?*, tiene origen en que ambos campos pueden formarse de dos lexemas (*bonita/hermosa*, *frío/fresco*) que parece corresponder a distintos grados de un mismo significado. Existen pares de lexemas comprendidos como sinónimos (por ejemplo, *bonita/hermosa*) cuya diferencia semántica parece radicar en el hipotético rasgo *+/-intenso*; asimismo, existen pares de lexemas comprendidos como campos graduales (por ejemplo, *grande/inmenso*) cuya diferencia semántica no se sitúa en un rasgo en la distribución gradual del significado. El problema de esto reside en la imposibilidad de discernir si la diferencia de grado se sitúa o no en un rasgo semántico.

Así, para el desarrollo de este estudio se opta por la siguiente solución alternativa: e los campos graduales de dos lexemas, cada lexemas deberá formar por su parte un campo gradual o uno antonímico; en cambio, en los campos privativos, cada lexemas sólo deberá formar por su parte uno antonímico. Por ejemplo, *grande* e *inmenso* forman un campo gradual, porque *grande* erige otro campo gradual con *pequeño* y *mediano*, e *inmenso* uno antonímico con *diminuto*; por el contrario, *bonita* y *hermosa* forman uno privativo, pues, ambos erigen por su parte uno antonímico, *bonita* con *fea* y *hermosa* con *horrible*.

Dicho lo anterior, una rima transparente será por campo léxico gradual si la PT reproduce parcialmente la información acústica de la PE (rimando asonante o consonantemente) y su significado como el de la PC corresponde a un grado distinto de un mismo significado. Véanse los siguientes dos ejemplos:

Todo el mundo es opiniones
de pareceres tan **varios**,
que lo que el uno es **negro**,
el otro prueba que es **blanco**.
("Finjamos que soy feliz", sor Juana Inés de
la Cruz, 2012:21)

¡Pero en vano, mujer! No me consuelas.
Estamos separados por un **mundo**.
¿Por qué, si eres la nieve, no me **hielas**?
¿Por qué, si soy el fuego, no te **fundo**?
("Copo de nieve", Salvador Díaz Mirón:57)

En el fragmento del poema de sor Juana, la PT *blanco* rima asonantemente con la PE *varios* y su significado corresponde en distinto grado al mismo significado de la PC *negro*, en virtud de que ambos son los extremos de la "sección acromática de los colores", existiendo entre ellos *gris*¹⁰⁵ (*blanco/gris/negro*). Y, en el fragmento del poema de Salvador Díaz Mirón, la PT *fundo* rima consonantemente con la PE *mundo* y su significado corresponde en distinto grado al mismo significado de la PC *hielas*, visto que ambos son los extremos de la "acción propia de un grado relativo de la temperatura comprobada por el sentido térmico", existiendo entre ellos *templar* (*helar/templar/fundir*).

Por último, cabe decir que el actual campo gradual formado por los lexemas *perder/empatar/ganar* no existe como tal en la Edad Media ni en el Renacimiento, pues, según Corominas (573) el lexema intermedio *empatar* se documenta por primera vez con el significado "quedar en paz sin ganar ni perder" hasta el siglo XVII; además, carece de una entrada en el *Tesoro* de Covarrubias. Véanse seis ejemplos de dicho campo en ambos periodos:

Edad Media

Más porque ha poder
de mal de **razonar**,
por ende el su **perder**
es más que el su **ganar**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob, en
Sánchez:367)

Ha de ser lo no **venido**,
paréceme a mí escusado
el placer de lo **ganado**
y el pesar de lo **perdido**.
("Desprecio de la fortuna", Diego de san
Pedro, en Castillo:464)

Que en haberte conocido
á mí de ti **lastimado**,
fue mal que no sufre olvido,
fue perderme yo **perdido**,
pues perdí lo bien **ganado**.
("Quejándose del amor", Rodrigo Dávalos,
en Castillo:384)

Y esta fama tras que andamos,
porque por ella **duremos**,
¿para qué la deseamos,
pues tan tarde la **ganamos**
y tan presto la **perdemos**?
("Desprecio de la fortuna", Diego de san
Pedro, en Castillo:465)

¹⁰⁵ "En la sección «acromática» del campo de los colores, *blanc* es el «contrario» de *noir*, y *noir* es el «contrario» de *blanc*; sin embargo, esta sección es gradual en virtud de que entre la ausencia de color (*blanc*) y la supresión del color por saturación (*noir*) existe un grado intermedio gris" (Coseriu:225-6).

Todo tiene que acabar
y en tierra se ha de **volver**,
y pues que esto ha de pasar,
ni es el ganar **ganar**,
ni es el perder **perder**:
(“Desprecio de la fortuna”, Diego de san
Pedro, en Castillo:463)

Renacimiento

Mucho se debe culpar
quien presume de **saber**
y pudiéndose **ganar**
ha por bien de se **perder**.
(*Comedia Jacinta* vv.544-7, Bartolomé de
Torres Naharro)

Dame quien le ose **hablar**;
que es muy terrible mujer,
y entraremos a **perder**
donde pensamos **ganar**.
(*Comedia Calamita* vv.872-5, Bartolomé de
Torres Naharro)

Deberías considerar
que las honras suelen **ser**
muy pesadas de **ganar**
y ligeras de **perder**;
(*Aquilana* vv.166-9, Bartolomé de Torres
Naharro)

He aquí su ejemplificación¹⁰⁶:

Edad Media

Cesen ya de ser loadas,
sí a **osadas**,
todas las donas **presentes**;
olvídense las **pasadas**,
(Sin nombre, Pedro Torrella, en
Castillo:381)

Que los bienes que tenemos
de prestado los **tomamos**,
porque de continuo vemos
que unas veces los **perdemos**
y otras veces los **ganamos**.
(“Esforzando á sí mismo estando preso”,
Lope de Estúñiga”, en Castillo:197)

muy bien puede ser tenido
en tu mudable **partido**
el perdido por **ganado**
y el ganado por **perdido**.
(“Contra la fortuna en tiempo”, Cristóbal
de Castillejo, 1928a: 61)

tróquese por el **pesar**
el placer,
aventúrese a **perder**
lo que se puede **ganar**.
(“Diálogo”, Cristóbal de Castillejo,
1928b:53)

porque como se cegaron
con el poder que **tuvieron**,
no miran lo que **ganaron**,
sino aquello que **perdieron**,
(*Aula de cortesanos*, Cristóbal de
Castillejo, 1928a:192)

Ved qué quiere mi vivir,
qué me presume mi **cuidado**,
pensando en lo **porvenir**
llora ya por lo **pasado**.
(“Canción”, Diego López de Haro, en
Castillo:511)

¹⁰⁶ Este campo también presentó problemas para su ejemplificación, quizá el motivo sea sus pocas realizaciones: “Los campos graduales son más bien raros: los ejemplos más o menos seguros son a menudo campos terminológicos” (Coseriu:227).

Ni merezco **reproche**,
tal que estoy sin alegría,
que ni sé cuándo es de **día**
ni menos cuándo es de **noche**.
(“Glosa”, Nicolás Núñez, en Castillo:550)

El dolor que es olvidado
es cierto que no se **siente**
y acordar el bien **pasado**
es crecer el mal **presente**:
(“Otro mote suyo y la glosa”, Serrano, en
Castillo:588)

Renacimiento

cómo dais a conocer
que rezáis de mala **gana**?
Tornáis el hábito **ayer**
y renunciáislo **mañana**.
(*Soldadesca* vv.205-9, Bartolomé de Torres
Naharro)

del dolor que el mío siente,
tratadme **benignamente**,
perdonando lo **pasado**
y ayudando en lo **presente**.
(“A la misma, encomendándose a ella...”,
Cristóbal de Castillejo, 1927:51-2)

y muchas de ellas **dotadas**
de virtudes excelentes,
no pocas de las **presentes**
y muchas de las **pasadas**.
(*Diálogo de mujeres*, Cristóbal de
Castillejo, 1926:270)

Barroco

pues, abrasado, seguirla.
Júzguelo un pecho de **bronce**.
Pasé su calle de **día**,
rondé su puerta de **noche**.
(*La verdad sospechosa*, Juan Ruiz de
Alarcón:56)

El celo, en su obra,
al que es menguado **gasta**,
y al rico que le **sobra**
cuanto tanto le **basta**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob, en Sánchez:
354)

A Dido con otras **gentes**
infamos muchas vegadas;
loo mal en las **pasadas**
porque hieren las **presentes**.
(“LXVI”, Gómez Manrique:245)

y cualquier tacha o **pecado**
que en el marido se siente,
es en el que está **presente**
muy mayor que en el **pasado**.
(*Diálogo de mujeres*, Cristóbal de
Castillejo, 1926:251)

¿Quién es así **negligente**
que descuida en su cuidado?
¿Quién no llora lo **pasado**
viendo cuál va lo **presente**?
(“Glosa del romance tiempo bueno”,
Cristóbal de Castillejo, 1927:98)

quedaré de vos pagado
en pajas en que me **siente**
a contar de lo **pasado**
como lloro lo **presente**.
(“De vida buena y descansada”, Cristóbal
de Castillejo, 1928a:41)

Ingrato, pues te enoja,
y confiado, **pues**
no se disculpa **hoy**
de lo que hizo **ayer**.
(“Las flores de romero”, Luis de
Góngora:150)

nunca crece a ser mayor,
que la más hermosa **tez**
hará hartos en ser **mañana**
tan linda como era **ayer**.
(*El valle de la zarzuela*, Pedro Calderón de
la Barca:24)

Yo, que en la tabla del tiempo
ejemplos mirando **tantos**,
hago resguardo **presente**
los infortunios **pasados**;
(“VI”, sor Juana Inés de la Cruz, 2012:33)

Neoclasicismo

pues cuando entre tantos **coches**
despliega su bizarrías,
si al Prado da buenos **días**,
al Sol deja buenas **noches**.
(“Cuando Amarilis, aquella deidad, Dios se
lo perdona...”, Diego de Torres Villarroel,
1752a:229)

Quiero en la Aldea un Divieso,
más que en la Corte un **Carbuncho**.
Este es mi estado **presente**,
no sé cuál será el **futuro**.
(“Escribe a su amigo don Juan de
Salazar...” Diego de Torres Villarroel,
1752a:145)

Para llenar tus arcas
del oro **macilento**.
El soberano, el **grande**,
el alto, el **inmenso**.
(“A un rico ignorante”, Nicolás Fernández
de Moratín, en Aribau:26)

Romanticismo

¿Qué fue de Toboba? También ha muerto.
Buscaba en el combate **venganza**
de Abayubá, cuando del sueño **frío**
sintió en los huesos la corriente **helada**.
(*Tabaré*, Juan Zorilla de san Martín:78)

A flor de la maravilla
esta verdad nos **declara**
porque le hurta la **tarde**
lo que le dio la **mañana**.
(“Que se nos va la Pascua, mozas”, Luis de
Góngora:29)

las flores a las personas
ciertos ejemplos les **den**
que puede ser yermo **hoy**
el que fue jardín **ayer**.
(“Esperando está la rosa”, Luis de
Góngora:157)

mil pobres, que el *Padre nuestro*
por “el pan nuestro” **empezaban**.
Y no sólo “dánosle **hoy**”,
“dánosle para **mañana**”
(*Peregrinación al Glorioso apóstol...*,
Diego de Torres Villarroel, 1752b:68)

en una celda oscura.
Por su estrecha **ventana**,
enemiga del **día**,
ni una sola **mañana**
(“Descripción del convento de carmelita de
Bilbao...”, Félix María de Samaniego)

Estoy de medio mundo aborrecido,
y de la otra mitad me dudo amado,
todo entero vivo **separado**,
y estoy sólo conmigo distraído.

Hay opiniones de que estoy **perdido**,
otros arguyen de que estoy **ganado**,
“A Filis”, Diego de Torres Villarroel,
1752a:46)

sin encontrar de consuelo
ni de esperanza **mezquina**,
un solo sueño de **noche**,
un solo rayo de **día**
(“La vuelta deseada”, Duque de Rivas:88)

De la escena desterrando
la tiniebla en que **nació**;
y le admiramos **ayer**,
y le veneramos **hoy**.
("Romance al excmo. señor D. Manuel
Bretón de los Herreros ", Juan E.
Hartzenbusch, en Fernández-Guerra:320)

Pero ¿será la Parca quien respete
los votos del dolor? Empeño vano!
Turba de espectros, a tus antros vete!

Separose el hermano del **hermano**.
Para sentaros a la mesa es **tarde**;
para irnos con vosotros es **temprano**.
("Por los gregorianos muertos", Ignacio
Ramírez:12)

Modernidad en adelante

y descendieron diáfanos
ante el **amanecer**.
Vio turbio su **mañana**
y se quedó en su **ayer**.
("67", Miguel Hernández, 1976:86)

Sin embargo y por fortuna hay mucha **gente**
que soporta estoicamente el trance duro
preparándose a luchar en el **futuro**
y no oculta con vergüenza su **presente**.
("Sonetos de la hidalguía", Ignacio Copan,
en Biblioteca del Soneto, 2007c:802)

Los años que vendrán no importan nada,
y una sombra en el caos condensada
es el tiempo que rápido ha **volado**.

El futuro es un sueño de la mente,
y un instante de dicha en el **presente**
vale más que la gloria del **pasado**.
("Amémonos", Carlos Alberto Boisser, en
Biblioteca del Soneto, 2007b:443)

Y como el buche lleno
era cosa superior
irse en brazos del **amor**
a dormir como la gente
pa' empezar el día **siguiente**
las faenas del día **anterior**.
(*Martín Fierro* vv.199-203, José
Hernández)

Mira que todos **conocen**
que no viéndonos de **días**,
nos hemos de ver de **noche**.
("XIII", Augusto Ferrán y Forniés)

Libertador, apóstol y **vidente**,
alma de Nazareno y de Cruzado,
el Paladín que engrandeció el **Pasado**.
El Soñador que vislumbró el **Presente**.
("Al libertador Simón Bolívar", Diego
Córdoba, en Biblioteca del Soneto,
2007c:821)

Sus palabras ardientes
despiden tan potentes **llamaradas**
que las faltas **presentes**
y las faltas **pasadas**
("Fragmentos de *El Buque*", Francisco Luis
Bernárdez:44)

La augusta voz de redención se escucha,
y la Razón alumbra el limbo oscuro
en donde esclava la conciencia lucha.

¡Adelante! El combate ha **comenzado**:
¡Entonemos el himno del **Futuro**
de pie sobre las ruinas del **pasado**!
("En marcha", Ismael Enrique Arciniegas,
en Biblioteca del Soneto, 2007a: 1134)

3.1.1.4 Campo léxico antonímico

Estos campos léxicos operan bajo la oposición antonímica, la cual consiste en la negación mutua del significado entre dos lexemas. “Son campos bipolares constituidos, en la mayoría de los casos [...], por sólo dos términos donde uno es la negación del otro [...] por ejemplo [...] bajo-alto, corto-largo, vacío-lleño, estrecho-ancho, pequeño-grande [...] Sin embargo, pueden contener también oposiciones colaterales de tipo gradual” (Coseriu:221).

A partir de lo comentado por Coseriu, puede decirse que el funcionamiento de este campo es parecido al de la *complementariedad*¹⁰⁷, pues, ambos consisten en la negación del significado entre dos lexemas carentes de uno intermedio. Sin embargo, como se mencionó en el campo anterior, los ejemplos ofrecidos para cada uno lo contradicen. En este estudio los campos antonímicos se entenderán tal como Coseriu los describe: pares léxicos con significado contrario (una dicotomía), los cuales pueden o no gradarse mediante adjetivos o adverbios (*muy sano/muy enfermo, poco sano/poco enfermo*).

Por último, es preciso decir que en su *Agudeza y arte de ingenio* Lorenzo Gracián utilizó muchos poemas con este tipo de rima. La abundancia de éstas quizá surge de su gusto por la *proporción* y *disonancia*, mismas en “donde está en su mayor punto la agudeza” (31). Ahora bien, a pesar de esto, Gracián no describe el fenómeno¹⁰⁸, pues, le importaban más la proporción y disonancia entre conceptos, no entre lexemas; aunque estos últimos deben ser un refuerzo para los otros. Por ejemplo, de acuerdo con él, existe una proporción y disonancia entre la *patria* y la *amada* (10) o entre una *fuentes* y el *humano* (49). Aunque Gracián señala que las proporciones y disonancias entre lexemas deben reforzar a las de los conceptos, no menciona la influencia de los sonidos en ello. De hecho, cuando ejemplifica la coexistencia de proporción o disonancia de conceptos y lexemas, sólo coloca en cursivas los lexemas relacionados semánticamente, pero no los que tienen los sonidos que los motivan:

Esta ingeniosa disonancia, no sólo se funda entre el sujeto, y sus adyacentes propios, sino también cualquiera otro extrínseco término, con quien diga relación, como en este del plausible Lope de Vega.

Creedme selvas a mí,

¹⁰⁷ “Se denominan complementarios a aquellos términos cuyos significados son mutuamente excluyentes, como *verdadero/falso, vivo/muerto, par/impar, varón/mujer*, entre los que no cabe un término medio” (Escandell:73). “Dos palabras están en relación de complementariedad cuando una es la negación de la otra, en el sentido que, dada una categoría, estas se oponen en modo absoluto. Un objetivo en referencia con tal categoría es una u otra cosa, sin términos medios y sin gradualidad” (Berruto:98).

¹⁰⁸ Luis Alfonso de Carvallo tampoco describe este fenómeno, a pesar de que haya al menos tres (viii, viii b y 79b) en su *Cisne de Apolo*.

que de buen gusto me precio;
 que sino fueran *tan vivos*
 no estuviera yo *tan muerto*.
 Ausente estoy animoso,
 y en llegando a vellos tiemblo;
 siendo el primero del mundo,
 que tiemblo con tanto fuego. (17)

Aunque de perlas te siembre,
 micó enfermo, y con desmayo:
quién bastará a hacerte mayo
si dios te hizo diciembre. (52)

Dicho lo anterior, una rima transparente será por campo léxico antonímico si la PT reproduce parcialmente la información acústica de la PE (rimando consonante o asonantemente) y su significado niega el significado de la PC, formando una dicotomía. Véanse los siguientes dos ejemplos:

Hace del envés que es haz y al que yerra, que no yerra ; da placer, pesar asaz, hace de la guerra paz y de la paz hace guerra . ("A los seguidores de amor", Francisco Vaca, en Castillo:316)	Rojo es el odio y nutrido. El amor, pálido y solo . Cansado de odiar, te amo . Cansado de amar, te odio . ("Después del amor", Miguel Hernández, 1976:98)
--	---

En el fragmento del poema de Francisco Vaca, la PT *guerra* rima consonantemente con la PC *yerra* y su significado forma una dicotomía con el significado de la PC *paz* (*paz/guerra*). Y, en el fragmento del poema de Miguel Hernández, la PT *odio* rima asonantemente con la PE *solo* y su significado forma una dicotomía con el significado de la PC *amo* (*amar/odiar*).

En todos los periodos de la versificación española, este tipo de rima transparente es el más habitual por estructura lexemática primaria, exhibiendo un uso muy reiterado en el Barroco¹⁰⁹. Como se sabe, este periodo histórico se caracterizó por el empleo de antítesis violentas¹¹⁰ verificadas principalmente a través del *oxímoron*¹¹¹; la rima transparente también emplea esas antítesis.

¹⁰⁹ La frecuencia alta de este tipo de rima se constata en su empleo reiterado en poemas individuales, un ejemplo claro es el poema "Finjamos que soy feliz" de sor Juana Inés de la Cruz.

¹¹⁰ "El barroco [...] es resultado y expresión de una profunda crisis espiritual y moral desencadenada por la descomposición de la síntesis de valores renacentistas y por la búsqueda de una nueva síntesis [...] Las antítesis violentas, la tensión de las almas, el sentimiento de la inestabilidad de lo real, la lucha entre lo

Por último, resultaría relevante observar si en este tipo de rima transparente se verifica lo que Lyons (258-9), citando a Malkiel, llama *binomios irreversibles*, los cuales se caracterizan por formar una dicotomía donde “el opuesto positivo tiende a preceder al opuesto negativo cuando se coordinan”, siempre y cuando no haya cuestiones eufónicas de por medio¹¹². Así, por ejemplo, por lo regular, en el habla *bueno* antecede a *malo*, *alto* a *bajo*, *grande* a *pequeño*, *vida* a *muerte*, etc., lo cual, según Lyons, “cabría describir como una jerarquía de preferencia semántica”. Por ahora, un examen rápido manifiesta la ausencia de un orden específico y, por tanto, de una preferencia semántica. Con todo, habrá que ir con cuidado, pues, como la rima es un fenómeno literario, que un lexema positivo (por ejemplo, *vida*) anteceda de manera vertical a su negativo (en este caso, *muerte*) no implica necesariamente una preferencia semántica, ya que el segundo lexema puede situarse en una posición relevante que potencie su significado, como el final de estrofa o de poema.

En el empleo de la dicotomía *vida/muerte* (la más frecuente en todos los periodos) puede observarse la ausencia de la preferencia semántica de Lyons. Véase:

Edad Media

Yo te do que seas **fuerte**,
esforzado sin medida,
y que no temas la **vida**
por haber honrada **muerte**.
 (“VI”, Gómez Manrique:31)

Es un peligro tan fuerte
adonde amor me **convida**,
que es el remedio la **muerte**
y en la muerte está la **vida**.
 (“Glosa”, Comendador de Ávila, en
Castillo:586)

siendo yo de vos cativo;
claro, porque es tan **cubierto**,
cierto, porque estoy yo **vivo**
y en vuestra memoria **muerto**:
 (“Otra suya”, Lope de Sosa, en
Castillo:468)

Para ver cuál es mi suerte,
si es ganada o si es **perdida**,
por no vivir en la **muerte**
quiero aventurar la **vida**
 (“Canción”, Diego de Núñez, en
Castillo:512)

profano y lo sagrado, entre el espíritu y la carne, entre lo mundano y lo divino, son aspectos diversos de esa crisis multiforme, religiosa, estética, filosófica, etc.” (Aguíar e Silva, citado en Luna Traill:281-2).

¹¹¹ Resulta de la “relación sintáctica de dos antónimos [...] consiste en ponerlas contiguas a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra [...] los escritores del Barroco tuvieron predilección por esta figura y en sus textos abundan los oxímoros” (Beristáin:374).

¹¹² Recuérdese lo que Jakobson menciona (358) cuando explica por qué “Ana” precede a “María” cuando ambos nombres se coordinan: “La precedencia del nombre más corto cae mejor al hablante, como una configuración bien ordenada del mensaje del que él no puede dar razón”.

como fue su mala **suerte**,
y con pasión dolorida
bien demostraba su **vida**
las señales de la **muerte**.
(“A una partida que hizo de donde su amiga
quedaba”, Hernán Mexía, en Castillo:295)

Renacimiento

En este sepulcro fuerte
está encerrada y **metida**
una dama de gran suerte
que por temor a la **muerte**
negó el amor de la **vida**
(“A la misma por cierta cobardía”,
Cristóbal de Castillejo, 1927:72)

y se olvida,
pues la libertad perdida
y el trabajo, aunque **acierte**,
anda en cuenta con la **vida**
y el descanso con la **muerte**.
(*Aula de cortesanos*, Cristóbal de Castillejo,
1928a:239)

Mas si es profunda la **herida**,
y de mano que no acierte
causa el herido la **muerte**,
y en tal muerte está su **vida**.
(*La Galatea*, Miguel de Cervantes:320)

Barroco

Y si no soy mi **homicida**,
es por ser mi mal tan fuerte,
que, porque es menos la **muerte**,
me dejo estar con la **vida**.
(*El castigo sin venganza*, Félix Lope de
Vega:166)

Perder trocada **suerte**,
siendo tu gloria fingida
una sombra de la **vida**
y una imagen de la **muerte**
(*La vida es sueño*, Pedro Calderón de la
Barca:80)

Queman los nuevos olivos,
guardan los espinos **tuertos**,
condenan a muchos **vivos**,
quieren salvar a los **muertos**.
(“LIX”, Gómez Manrique:189)

Con dolor de amor esquivo
dormido estoy **despierto**;
libre soy y soy cativo.
Es de público lo **vivo**,
y lo secreto de **muerto**.
(“A cierto amigo quejándosele”, Cristóbal
de Castillejo, 1972:90)

de vos, en vos se convierte,
y tiene, de vos **vencida**,
por vos la muerte por **vida**,
sin vos la vida por **muerte**.
(“Carta a una dama en ella contenida”,
Cristóbal de Castillejo, 1927:120)

En áspera cerrada obscura noche,
sin ver jamás el esperado **día**,
y en el continuo crecido amargo llanto,
ajeno de placer, y en una viva **muerte**,
aquel que sin amor pasa la **vida**.
(*La Galatea*, Miguel de Cervantes:41)

Y así, la incierta derrota
prosigue, velando **sueño**,
animoso amante **vivo**,
humilde pescador **muerto**.
(“Sin vela y sin esperanza”, Luis de
Góngora:113)

Mas si escarbaren, que sea
para dar luz al **abismo**
o sepulcro a los **muertos**
que no se comieren **vivos**.
(“Manzanares, manzanares”, Luis de
Góngora:215)

¡No dupliques las armas,
bella **homicida**,
que está ociosa la **muerte**
donde no hay **vida!**”
(“VIII”, sor Juana Inés de la Cruz, 2012:35)

Neoclasicismo

Admiración y aplauso
mis números **adquieren**,
y tengo fama en **vida**
más que muchos en **muerte**
(“El sabio y el rico”, Nicolás Fernández de
Moratín, 1821:138-9)

Y si lograre yo de aquesta suerte
tu salud; con mi víctima ofrecida
me arrojaré al volcán con ansia fuerte.

No se viera mi gloria **destruida**,
dejando asegurada con mi **muerte**
tu vida, que de todos es la **vida**.
(“A una señora en día de su cumpleaños”,
Diego de Torres Villarroel, 1752a:62)

Y pues su curso el tiempo
no es posible **reprima**;
mientras viene la **muerte**
gocemos la **vida**.
(“A mis días”, Nicolás Fernández de
Moratín, 1848:26)

Romanticismo

¡Sombras, y llanto, y el sepulcro frío!
No!, no!, tú vives”, oh mi bien, despierta!
Qué palpita tu pelo junto al mío!

Acércate a mis brazos. Ay, cuánta **yerta**.
Oh, sonríe conmigo, si estas **viva**.
Oh, sonríe conmigo, si estás **muerta**.
(“A sol”, Ignacio Ramírez:107)

Mi delito y tu delito
de un mismo parto **nacieron**:
vivirás como yo **vivo**,
morirás como yo **muero**.
(*La cura y la enfermedad*, Pedro Calderón
de la Barca:27)

Pues, por más que lo pida
el triste lance **fuerte**,
ni le puedes a Adonis la **vida**,
ni a ti propia te puedes dar la **muerte**.
(“Cantada”, Benito Feijoo, en Olay
Valdés:393)

Bebiendo, y escuchando
tan dulce **melodía**,
¿qué me importa que **mueran**,
qué me importan que **vivan**
(“Anacreónica”, José Cadalso:65)

La idea de Juan Pérez fue abatida,
de Solís intrincada, ¡infeliz suerte!
¡Oh, ciencia pobre! ¡Facultad perdida!

¡Mundo borracho, que al varón más **fuerte**
después de ajarlo, miserable, en **vida**,
predicas estas honras en su **muerte!**
(“Dice el pago, y el premio que da el
mundo”, Diego de Torres Villarroel,
1752a:15)

Las florecillas **alegres**,
¿por qué dices que no **viven**
cuando ves cómo **mueren?**
(“LXXXVI”, Augusto Ferrán y Forniés)

Vengan a mí las **fatigas**:
más descansado en la **muerte**
cuanto más cansado en **vida**.
(“LIII”, Augusto Ferrán y Forniés)

Modernidad en adelante

El azahar de Murcia
y la palmera de **Elche**
para seguir la **vida**
bajan sobre la **muerte**.
(“70”, Miguel Hernández, 1976:87)

No arrastres más tu vida clownesca. Ven
connmigo,
todos te han engañado: amada, hermano,
amigo;
todos se han conjurado para hacerte y
perderte...

Por eso mi suprema muesca de despedida
ha de ser un profundo desprecio por la **vida**
y un amor infinito por mi novia la **Muerte**.
(“A mi novia la muerte”, Hilario Cabrisas,
en Biblioteca del Soneto, 2007c:46)

Tan cercanos, y a veces
qué tan lejos nos **sentimos**,
tú yéndote a los **muertos**,
yo yéndome a los **vivos**.
(“39”, Miguel Hernández, 1976:73)

He aquí su ejemplificación:

Edad Media

Con todos no conviene
usar por un **igual**,
más a unos con **bien**;
la demasía es **mal**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob, en
Sánchez:340)

Nunca querrías **oír**,
por no haber de replicar,
ni jamás te **desnudar**
con pereza del **vestir**.
(“LXVI”, Gómez Manrique:304)

Su corazón romántico e inmenso,
poeta de champaña y de incienso,
perdió en Eulalia su visión querida...

Y le vencieron con la misma **suerte**,
después de tanto sollozar, la **vida**;
después de tanto madrigal, la **muerte**.
(“Últimos instantes del abate joven de los
madrigales”, Agustín Acosta, en Biblioteca
del Soneto 2007a:30)

“El término a que voy ciega y altiva
no me sabe advertir, ni yo me **advierito**:
sólo para morir la cosa **viva**
halla elocuente la mudez del **muerto**.
(“XXVI”, Enrique Banchs, en Biblioteca
del Soneto, 2007b:72)

volando sobre los ojos
de alguien que perdió su **cuerpo**.
Cartas que se quedan **vivas**
hablando para los **muertos**:
(“Carta”, Miguel Hernández, 1976:28)

Así bestia, como hombre,
salva al grande y **chico**,
haz al acucioso **pobre**
y al que se duerme **rico**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob, en
Sánchez:336)

Mas todos los humanales
tenemos, y tú los **tienes**,
en las cosas terrenales
algunos bienes por **males**
y muchos males por **bienes**.
(“XXVII”, Gómez Manrique:68)

Y después de esta deshierra
hilo a hilo por su **haz**
veréis lágrimas en tierra
y donde a una hora la **guerra**
es tornada en dulce **paz**.
(“A los seguidores de amor”, Francisco
Vaca, en Castillo:316)

Renacimiento

¡Ay Dios, con cuánta nobleza
una dama a quien **servía**
todo mi mal y **tristeza**
me tornaba en **alegría!**
(*Comedia Jacinta* vv.771-5, Bartolomé de
Torres Naharro)

Con diligencia **sagaz**
he dado vuelta a la tierra
entre la gente de **guerra**
y entre la gente de **paz**
(“Coplas a la cortesía”, Cristóbal de
Castillejo, 1928b:25-6)

Discreción es **rectitud**
y todo bien el quicio;
sin ella, virtud es **vicio**,
con ella, el vicio **virtud**.
(*Comedia Serafina* vv. 653-6, Bartolomé de
Torres Naharro)

Barroco

Tiene aquí tanta **virtud**
una cierta voluntad,
que quiero mi **enfermedad**
más que alguno su **salud**.
(*Los locos de Valencia*, Félix Lope de
Vega:41a)

idos, o yo llamaré
a quien oyendo estas **ansias**
las premie por **verdaderas**
o las castigue por **falsas**.
(*Los empeños de una casa*, sor Juana Inés
de la Cruz, 2017b:63)

Porque todo hombre vea,
que en el mundo **cosa**
no hay del todo **fea**
ni del todo **hermosa**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob,
Sánchez:366)

por premio ni galardón
doy mi brazo a la **pasión**
a torcer;
tengo nombre de **mujer**
y los hechos de **varón**
(“Diálogo”, Cristóbal de Castillejo, 1928b:
54)

mas que bruto, **irracional**
y malvada bestia, a quien
hizo Dios por nuestro **bien**,
y ella piensa nuestro **mal**
(*Diálogo de mujeres*, Cristóbal de
Castillejo, 1926:292)

Todas cosas
por ser raras son **preciosas**.
Menos las villas ay que aldeas,
y al respeto de las **feas**
muy pocas son las **hermosas**.
(*Diálogo de mujeres*, Cristóbal de
Castillejo, 1926:174)

Los traidores **vencedores**
quedan en batallas tales
los que vences son **leales**,
los vencidos **traidores**.
(*La vida es sueño*, Pedro Calderón de la
Barca:119)

pues que no se puede
mejor **ocupar**
yéndose a la **guerra**
quien era mi **paz**,
(“La más bella niña”, Luis de Góngora:16)

Este es el caso, mirad
si esta mentira os **admira**,
cuando ha dicho esta **mentira**
de mi afición la **verdad**.
(*La verdad sospechosa*, Juan Ruiz de
Alarcón:72)

Neoclasicismo

Postres suelen ser principio,
medio, y fin de su **vianda**,
acaban por donde **empiezan**,
y empiezan por donde **acaban**.
(*Peregrinación al Glorioso apóstol...*,
Diego de Torres Villarroel, 1752b:64)

Para don Damián es **propia**,
pues yo estoy dudando cuál
de los dos **original**
es, o cuál de los dos **copia**.
(*La Petimetra*, Nicolás Fernández de
Moratín:148)

Si el día que pasa
jamás al mundo se **vuelve**,
o bien se lllore **triste**,
o bien se goce **alegre**:
("Gocemos hoy", Nicolás Fernández de
Moratín, en 1821:9)

Romanticismo

Ay de los enamorados
que están en diversos **puntos**
y viven -¡infortunados!-
con los cuerpos **separados**
y los espíritus **juntos**.
("Epístola", Salvador Díaz Mirón:36)

Allá lo que nunca acaba,
aquí lo que al fin **termina**;
¡y el hombre atado aquí **abajo**
mirando siempre hacia **arriba**!
("CXXXVII", Augusto Ferrán y Forniés)

va abriendo paso a la Gracia,
para que, cuando las **puertas**
halla del mundo **cerradas**,
halle las del cielo **abiertas**!
(*La redención de cautivos*, Pedro Calderón
de la Barca:22)

y salgan en mi obsequio
las cubas más **antiguas**;
y que vengan bien **llenas**;
y vuelvan bien **vacías**
("Anacreóntica", José Cadalso:65)

Aquél, en quien es la mitra
aclamación de **tiara**,
siendo para todos **todo**,
y sólo para sí **nada**.
(*Peregrinación al Glorioso apóstol...*,
Diego de Torres Villarroel, 1752b:73-4)

Hernando, si la vida
es un círculo **breve**,
que apenas se **comienza**
ya vemos que **fenece**;
("Gocemos hoy", Nicolás Fernández de
Moratín, en Aribau:5)

¿Qué mucho que en ti se asocien
la fortaleza y la **gracia**,
hechizos muelles del **cuerpo**,
excelsas dotes del **alma**
("En el álbum de una señorita cubana",
Gertrudis Gómez de Avellaneda:276)

que hacia el abismo rápido **desciende**,
y en soñolencia vaga
ve el astro que se **apaga**
y no quiere mirar al que se **enciende**?
("La aurora de 1848", Carolina
Coronado:59)

Y con semblante muy noble,
mas gravedad tan **seria**,
que veneración de **lejos**
y miedo causa de **cerca**,
(“El castellano leal”, Duque de Rivas:146)

Modernidad en adelante

la sujeción de la memoria pierdo
y no sé dónde empieza lo **fingido**
y acaba lo real de mi **recuerdo**
en esos horizontes del **olvido**.
(“Preludio”, Francisco González León, en
Pacheco:120)

¿Ya no labráis? ¿Está seca
la noria del **pensamiento**
los cangilones **vacíos**,
girando, de sombra **llenos**?
(“¿Mi corazón se ha dormido?”, Antonio
Machado:145)

Entonces yo tenía
dos corazones para cada **pena**,
y una mano **vacía**
para mí, pero **llena**
(“Fragmentos de *El buque*”, Francisco Luis
Bernárdez:33)

Vinieron los **sarracenos**,
y nos molieron a palos;
que Dios ayuda a los **malos**
cuando son más que los **buenos**
(“A la guerra de África”, Juan E.
Hartzenbusch, en Fernández-Guerra:175)

y no se lo bebe nadie,
nadie sabe su **sabor**.
Odio, vida: ¡cuánto **odio**
sólo por **amor**!
(“Antes del odio”, Miguel Hernández,
1976:105)

Aunque en sollozos mi dolor exhalo,
de punzante inquietud y angustia lleno,
aún tu bondad a tu poder igualo.

No al odio dejes invadir mi **seno**:
bueno te juzgo; pero, si eres **malo**,
¡déjame, por piedad, juzgarte **bueno**!
(“La última tabla”, Federico Balart, en
Biblioteca del Soneto, 2007b:19-20)

¡Nos engañan! ¡Huyamos! Impaciente
vibra el puñal... ¡Mañana será **tarde**!
¿Por qué con el dolor eres **valiente**
y con la muerte tímido y **cobarde**?
(“Espera”, Manuel Gutiérrez Nájera,
1905:145)

3.1.2 Secundarias

Como se dijo en el apartado 2.3.1, las estructuras lexemáticas paradigmáticas secundarias lo son porque un lexema primario determina la expresión y el significado de un grupo limitado de lexemas secundarios, pero no viceversa. Los lexemas secundarios son las realizaciones de un mismo lexema o los lexemas diferentes creados a partir de uno común.

Una estructura paradigmática secundaria es *secundaria* si la implicación entre sus términos es de «dirección única», por ejemplo, en el caso de una estructura de dos términos, si uno de estos términos implica al otro, pero no a la inversa. Así, «casa»-«casita», «morir»-«mortal», «trabajar»-«trabajador» son estructuras secundarias, puesto que el primer término de cada pareja está implicado por el segundo, pero no a la inversa (por ejemplo, la definición del contenido de «casa» es independiente del contenido de «casita», mientras que la definición del contenido de «casita» incluye necesariamente el contenido de «casa»). (Cosieru:170)

A partir de lo que Coseriu menciona, se deduce que estas estructuras lexemáticas tienen el mismo funcionamiento que la *flexión* y la *derivación*, pues, tanto las primeras como las segundas, organizan en un mismo paradigma un conjunto de lexemas repartidos en una zona de significado continuo común.

3.1.2.1 Modificación

“La modificación (o «derivación homogénea») es una determinación complementaria de una lexema entero; las relaciones de modificación corresponden, por tanto, a la fórmula «lexema A» – «lexema A + determinación» (por ejemplo, [...] esp. «casa»-«casita»)” (Coseriu:137). Dicho de otra manera, los lexemas primarios se modifican, creando lexemas secundarios, a partir de la adhesión de morfemas modificantes¹¹³, los cuales carecen de función oracional¹¹⁴. Por ejemplo, el lexema primario *alfiler* se modifica, creando los lexemas secundarios *alfileres* y *alfilercito*, mediante la adhesión de distintos morfemas modificantes que carecen de función oracional porque no provocan un cambio de lexema.

Cosa distinta ocurre con los morfemas con función oracional, pues, estos no modifican sino desarrollan el significado de los lexemas, provocando un cambio de ellos; por ejemplo, si se desarrolla el lexema primario *paleta* mediante la adhesión del morfema *-ero*, el cual contiene la función oracional sustantiva de agente, entonces resulta el lexema secundario *paletero*, que es diferente al primario.

A partir de lo mencionado, puede decirse que la modificación mantiene un funcionamiento parecido al de la flexión, con la diferencia de que la segunda no comprende el diminutivo. Ambos fenómenos forman paradigmas cerrados¹¹⁵ constituidos por un lexema y sus posibles realizaciones como en *hoja/hojas/hojita/hojitas/hojota/hojotas*.

Dicho lo anterior, una rima transparente será por modificación si la PT reproduce parcialmente la información acústica de la PE (rimando consonante o asonantemente) y su significado modifica el de la PC, viceversa o ambas modifican el significado de un lexema ausente. Véanse los siguientes dos ejemplos:

¹¹³ Conocidos en la tradición hispánica como flexivos y diminutivos.

¹¹⁴ “La *modificación* corresponde a una determinación gramatical «inactual», es decir, a una determinación que no implica una función específica (en la oración) del término primario modificado. Se trata, lo más a menudo, de cuantificación del término primario” (Coseriu:179).

¹¹⁵ En el campo de la flexión se nombra paradigma flexivo: “Conjunto cerrado de significantes que tienen en común un significado constante expresado generalmente por un mismo tema y que difieren entre sí por soportar distintos significados expresados mediante la flexión” (Peña:4342).

Dices que nada nos pierde
y acaso dices **verdad**,
pero todo lo **perdemos**
y todo nos **perderá**.
("XVIII", Antonio Machado:90)

Intranquilo **cazador**
que marchas entre las flores,
sabe que huyen los **amores**
y que es eterno el **amor**.
("A mi bueno y querido amigo Francisco de
Garay y Justiniani", Manuel Gutiérrez
Nájera, 1905:132)

En el fragmento del poema de Antonio Machado, la PE *verdad* rima asonantemente con la PT *perderá*, misma que es, junto con la PC *perdemos*, una modificación del lexema ausente *perder*. Y, en el fragmento del poema de Gutiérrez Nájera, la PE *cazador* rima consonantemente con la PT *amor*, misma que es el lexema primario de la PC *amores*.

Finalmente, es preciso decir que este tipo de rima tiene larga existencia en la lengua española y que, al menos su realización primitiva de la Edad Media, ha sido identificada bajo los nombres de *macho e femmea* y *manzobre*.

El artificio del *macho e femmea* (o *machofembra*) consiste en alternar en la rima palabras que se diferencian por terminar en *o* o en *a* que pueden ser la forma masculina y femenina o un sustantivo y un verbo [...] El *manzobre* consiste en utilizar como rimas distintas formas gramaticales de una palabra [...]

¡Cuytado! maguer que porfío
non me vale mi porfya,
pues que syempre, Amor, fyo
en quien de mí nunca fya,
porque me llamo sandio
e fago vyda **sandia**:
de tan esquiuo **catiua**
loco es quien sse **catiua**.
(Alfonso Álvarez de Villasandino) [...]

Dexistes, amigo, que vos preguntase;
agora desitme, pues ya vos pregunto,
sy pueden dos cosas caber en vn punto
puntado por puntos quien bien las puntase;
e lo que non junta nin puede estar junto
desit sy podría juntar do **juntase**,
de aqueste secreto yo non lo **barrunto**
nin barruntar puedo quien lo **barruntase**.
(Ferrant Manuel de Lando)
(Domínguez, 2001:127-9 **énfasis añadido**)

A partir de los ejemplos que Caparrós ofrece (128-9) es fácil identificar, aunque él no lo diga, que la elección de un lexema depende de la interacción que sostiene con otros dos. En el ejemplo de macho e femmea¹¹⁶, puede observarse que *cativo*, por elegir un lexema, determina la expresión y el significado de *cativa*, mismo cuya expresión también depende de su identidad acústica con *sandia*; así, *cativa* es el resultado de una rima asonante y una modificación. Cabe decir que al parecer este fenómeno no se conserva actualmente, pues, en la presente investigación sólo se encontraron poemas que contienen uno o varios pares de lexemas en fin de verso con la alternancia *a/o*, pero nunca un poema entero compuesto de ellos. Véase un ejemplo:

¹¹⁶ Otros ejemplos de este fenómeno pueden verse en Castillo:395, 399, 512, 691, 704, 706.

De la extensión de Rusia de sus tiernas ventanas,
sale una luz profunda de máquinas y **manos**,
que indica entre mujeres: *Aquí están tus hermanas*
y prorrumpe entre hombres: *Estos son tus hermanos*.
("Rusia", Miguel Hernández, 1976:14)

En el ejemplo de manzobre¹¹⁷, *barrunto* determina la expresión y el significado de *barruntase*, mismo cuya expresión depende de su identidad acústica con *juntase*. De igual forma, sólo se encontraron ejemplos recientes que contienen uno o varios pares de lexemas con la misma raíz y distintos morfemas modificantes propios del verbo, pero no un poema completo compuesto de ellos. Véase un ejemplo:

Una morada que el espacio mide
de aquella hora en su región **pasada**.
¿Cómo podéis pensar que el bien se **olvide**?
¿Cómo podéis querer que yo **olvidada**
("Última tarde en Andalucía", Carolina Coronado:79)

He aquí su ejemplificación:

Edad Media

Que todavía dando
no fincará en **dar**:
así que **franqueando**
piérdase el **franquear**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob, en
Sánchez:339)

La otra con buen **semblante**
dijo: "Señoras de estado,
pues las dos habéis **cantado**,
a mí conviene que **cante**:
("Por una gentil floresta...", Marqués de
Santillana:90)

Pues conviene que **padezcan**
si vana gloria quisieron,
que lo que aquí **merecieron**
acullá no lo **merezcan**.
("LXVI", Gómez Manrique:261)

Aunque vuestra **señoría**,
a quien deje Dios vivir,
puede sin duda **decir**,
lo que Fabricio **decía**.
("XLVIII", Gómez Manrique:152)

A los de amor seguidores
quiero ser **preguntador**:
¿de todos los amadores,
al más dichoso en **amores**
qué gloria le dio el **amor**?
("A los seguidores de amor", Francisco
Vaca, en Castillo:315)

¡O qué trabajo es **partir**
quien parte de do bien quiere!
Quien aqueste mal **sufriere**
todo mal puede **sufrir**.
("LIV", Gómez Manrique:164)

¹¹⁷ Otro ejemplo de este fenómeno puede verse en Santillana:110.

Renacimiento

Y anfenitos
que te tenéis los apetitos,
tan buenos como las **palabras**,
no comieres **cabritos**
si yo no criase **cabras**.
(*Soldadesca* vv.85-8, Bartolomé de Torres Naharro)

Mas haz tú lo que quisieres,
que yo a merced te me doy
y he de querer lo que **quieres**.
no mío, mas tuyo **soy**,
y he de ser lo que tú **fueres**.
(“Al amor”, Cristóbal de Castillejo, 1927:15)

No me sé, ni **conocer**,
cuando cabe vos estoy,
porque sin duda no **soy**
el mismo que suelo **ser**.
(“A la misma Ana”, Cristóbal de Castillejo, 1927:23)

Barroco

Silvia, ¿por qué os da gusto que **padezca**,
tan grave mal, como por vos padezco?
Si lo causa lo poco que **merezco**
ninguno tiene el mundo que los **merezca**.
(“Silvia, ¿por qué os da gusto que padezca”, Francisco de Quevedo)

Ya veo mi seso **poco**,
pues que en mi alma no toca
en que es loca, mas si es **loca**,
que mucho que sea yo **loco**?
(*Los locos de Valencia*, Félix Lope de Vega:31b)

A fe que no os ha **costado**
mucho trabajo el cantar.
¿Supiéraslo tú **trovar**
mejor que él está **trovado**?
(*Fuenteovejuna*, Félix Lope de Vega:139)

Pero si en todo el tiempo que viviere
tornaré a tu poder, que en él me vea
muriendo por quien más aborreciere.

Y porque mi jurar más firme **sea**,
que si jamás, Amor, yo te **creyere**,
quien causare mi mal no me lo **crea**.
(“Soneto X”, Hurtado de Mendoza)

Apártome de quien me **desengaña**,
por no verme estragar la fantasía.
Mi mal es tanto que me **ensañaría**,
por no es este mal de aquel que **ensaña**.
(“Soneto XX”, Juan Boscán)

porque contrarias **pasiones**
le perturban la razón,
y en una misma **opinión**
tiene muchas **opiniones**.
(*Diálogo de mujeres*, Cristóbal de Castillejo, 1926:295)

sé decir, al menos,
que en sus **niñerías**
ni pide a **vecinos**
ni falta a **vecinas**.
(“Hanme dicho, hermanas”, Luis de Góngora:64)

Yo nunca he tenido **aquí**
constante amor ni deseo,
que siempre por la que **veo**
me olvido de la que **vi**.
(*La verdad sospechosa*, Juan Ruiz de Alarcón:17)

De que podrías **entender**,
sí todas juntas las quieres,
que donde ve más **mujeres**,
más quiere cualquier **mujer**.
(*El sembrar en buena tierra*, Félix Lope de Vega:20)

Neoclasicismo

Simplecilla paloma,
si la dicha **inefable**
de que tú feliz **gozas**,
con Fili yo **gozase**
(“Oda V”, Juan Meléndez Valdés:80)

el amor vive en tus ojos,
y la gloria está en tu **cara**.
La libertad me has **robado**,
yo la doy por bien **robada**.
(“Rosana en los fuegos”, Juan Meléndez Valdés:129)

Mas la que tengo presente
siempre preferida **es**,
y a la cara de que **parece**
la hallo mejor **parecer**
(“Relación jocosa para un enamorado”,
Benito Feijoo, en Olay:377)

Romanticismo

Nada lo hace **recular**
ni los fantasmas lo espantan;
y dende todos **cantan**
yo también quiero **cantar**.
(*Martín Fierro* vv. 26-9, José Hernández)

Y no trae más **intereses**
ni se aviene a más empresas,
que a adorar a las **francesas**
y a reñir a los **franceses**.
(*Don Juan Tenorio* vv. 596-9, José Zorrilla)

Pero no, di mi palabra.
Nadie, nadie aquí lo **ve**...
¡Cielos!, lo estoy viendo yo.
Mas si él mi vida **salvó**,
también la suya **salvé**.
(*Don Álvaro o la fuerza del sino*, Duque de Rivas:52)

Duermen mixtos en un lecho
hombre-castrón, mujer-**cabra**;
la mujer junto al **berraco**,
junto al hombre, la **berraca**.
(*Peregrinación al Glorioso apóstol...*,
Diego de Torres Villarroel, 1752b:71-2)

Sufriendo desterrado
los enojos de Cesar **ofendido**,
que acaso me **imaginas**,
o Gabriel, **imagino**
(“A un amigo, desde San Ildelfonso”,
Nicolás Fernández de Moratín, en
Aribau:18)

y uno y otro bien se **infiere**
que caerán, y yo lo espero,
o el uno porque le **quiero**
o el otro porque me **quiere**
(*La Petimetra*, Nicolás Fernández de Moratín:160)

Nacida para el bien, el mal la rinde;
destinada a la paz, vive en **guerra**...
Hojas perdidas de su tronco **enfermo**,
el remolino las arrastra **enfermas**.
(*Tabaré*, Juan Zorrilla de san Martín:52)

¡Libertad!, ¡ay!, para el llanto
tuvimosla en todo **tiempos**;
con los déspotas **lloramos**,
con tribunos **lloraremos**.
(“Libertad”, Carolina Coronado:72)

Con rico lauro de honor
premien al **entallador**,
y digan los sabedores:
“Si éste uso medios **mejores**,
hizo también lo **mejor**”.
(“Antón Berrío”, Juan E. Hartzenbusch, en
Fernández-Guerra:311)

Modernidad en adelante

¡Miradlos qué viejos son!
¡Qué viejos son los **lagartos**!
¡Ay, cómo lloran y **lloran**!
¡Ay, ay, cómo están **llorando**!
("El lagarto está llorando", Federico García Lorca, en Lara Velázquez:155)

La luna vino a la fragua
con su polisón de **nardos**.
El niño la mira **mira**.
El niño la está **mirando**.
("Romance de la luna", Federico García Lorca)

como árbol naciente
que seca el **invierno**.
Ya ves, te **quería**,
mi vida, te **quiero**
("Pilar Belaval", Manuel Gutiérrez Nájera, 2012:9)

De pronto me levanto,
porque la fuerza de la voz es **tanta**,
que cara del **canto**,
la cara del que **canta**,
("Fragmentos de *El buque*", Francisco Luis Bernárdez:36)

-¡Compadre! ¿Donde está, dime?
¿Dónde está tu niña **amarga**?
-Cuántas veces te **esperó**!
¡Cuántas veces te **esperara**,
("Romance sonámbulo", Federico García Lorca, en Lara Velázquez:158)

¡Daría media vida
por llegar a saber el **apellido**
de la **desconocida**
o del **desconocido**
("Fragmentos de *El buque*", Francisco Luis Bernárdez:31)

3.1.2.2 Desarrollo y composición

"El desarrollo es la relación entre lexemas idénticos expresados en categorías verbales diferentes; su formula es, por consiguiente: «lexema A + sustantivo»-«lexema A + verbo»-«lexema A + adjetivo»-«lexema A + adverbio»; por ejemplo, esp. «blanco»-«blancura»-«blanquear»-«blancamente»" (Coseriu:138). Este fenómeno funciona parecidamente a la modificación, con la diferencia de que usa morfemas con función oracional¹¹⁸, los cuales siempre provocan un cambio de lexema y regularmente un cambio de categoría gramatical: *pluma* y *plumas* son el mismo lexema; *plumas* y *plumaje*, no.

A partir de lo mencionado, puede decirse que el *desarrollo* tiene un funcionamiento idéntico al de la *derivación*, con la diferencia de que la segunda comprende el diminutivo. Además, ambos forman paradigmas cerrados constituidos por un lexema primario y sus posibles desarrollos. Por ejemplo, *escuela* puede desarrollarse en *escolarización/escolaridad/escolarizado/escolar...*

¹¹⁸ "Por ejemplo: *bello* + función predicativa (→) *belleza* («el hecho de ser bello») [...] un desarrollo implica siempre un cambio de la categoría verbal del término primario desarrollado (un sustantivo se vuelve verbo o adjetivo, un verbo se vuelve adjetivo o sustantivo, etc.)" (Coseriu:179).

La composición, explica Coseriu, es un fenómeno morfo-semántico caracterizado por la unión de dos elementos básicos. Existen dos tipos: la genérica y la específica. La genérica es el desarrollo, pues, en ambas “uno de los elementos de la combinación es un elemento genérico de naturaleza pronominal [...] no identificable con un lexema existente en la lengua” (Coseriu:182). Y la específica tiene un funcionamiento idéntico a lo que tradicionalmente se denomina composición, ya que en ambos “los elementos implicados son lexemas” (Coseriu:182). Por ejemplo, dos lexemas como *cubrir* y *boca* componen un tercer lexema, *cubre bocas*.

En este estudio sólo se atenderá el desarrollo, pues el único ejemplo encontrado de composición específica se configura a partir de una estructura no lexemática, los nombres propios¹¹⁹. No obstante, atendiendo a ese ejemplo, es viable intuir que la composición específica es un fenómeno morfo-semántico productivo para la literatura, en virtud de que es un lugar de *convergencias*¹²⁰. En este fragmento de poema de Quevedo, convergen la rima, la composición y la parodia¹²¹.

Con tu cara comparas
las caras que tienen **todas**,
aunque sean **caraluisas**,
me parecen **carantoñas**¹²².

Dicho todo esto, una rima transparente será por desarrollo si la PT reproduce parcialmente la información acústica de la PE (rimando consonante o asonantemente) y su significado desarrolla el de la PC, viceversa, o ambas desarrollan el significado de un lexema ausente. Véanse los siguientes dos ejemplos:

¹¹⁹ “Tampoco trataremos los nombres propios, los cuales, siendo lexemas históricamente individualizados, no entran como tales en oposiciones lexemáticas” (Coseriu:89).

¹²⁰ “El principio de convergencia me parece irrefutable. El rasgo estilístico no tiene valor como hecho aislado sino como perteneciente a la estructura de una determinada obra literaria” (Salvador:32). “La utilidad de la convergencia como criterio es evidente. Supongamos un procedimiento estilístico notado por el arquitecto pero que no representa un contraste claro con el contexto precedente; si es el lugar de una convergencia, se puede demostrar su realidad estilística” (Riffaterre:109).

¹²¹ Respecto a este poema, Alarcos comenta (11): “Neologismos por juegos de palabras. También la comezón de jugar el vocablo, de hacer piruetas verbales ocasionan la parodia”.

¹²² Encontrado en Alarcos:11.

y navegando **continuo**
sin hallar descanso, andando,
irás siempre, **caminando**,
sin acabar tu **camino**
("Canto I", José de Espronceda:96)

de los cómicos hambrientos
el exprimido **caudal**.
Esto dicen mis **amigos**
(reniego de su **amistad**)
("A Geroncio", Leandro Fernández de
Moratín, en Aribau:604)

En el fragmento de poema de Espronceda, la PT *camino* rima consonantemente con la PE *continuo* y tanto su significado como el de la PC *caminando* son un desarrollo del lexema primario ausente *caminar*. Y, en el fragmento de Moratín, la PT *amistad* rima consonantemente con la PC *caudal* y su significado es el desarrollo del de la PC *amigos*.

Por último, cabe hablar de la posible existencia de un fenómeno que contempla el desarrollo, pero no la rima por desarrollo, sino la rima por campo equipolente. En el inventario de morfemas desarrollantes españoles existen *alternancias sufijales*, las cuales consisten en grupos de morfemas con distinta forma e idéntica función¹²³, por ejemplo, la función sustantiva de agente permite los morfemas *-ero*, *-dero*, *-dor*, *-ista*, etc. Esto es relevante porque si a una alternancia sufijal se le agrega una oposición lexemática, o viceversa, entonces se está ante dos relaciones objetivas de significado. El desarrollo se combina con el campo equipolente cuando dos lexemas secundarios comparten alternancia sufijal y sus lexemas primarios forman un campo léxico equipolente. Por ejemplo, los lexemas secundarios *boxeador* y *futbolista* comparten la misma función (agente) verificada mediante distinta forma (*-dor/-ista*) y sus lexemas primarios, *box* y *futbol*, forman parte del mismo campo léxico.

He aquí su ejemplificación:

Edad Media

Vos sois fuerte muro de los **afligidos**,
agudo cuchillo de los mal hechores;
monstruoso león a los **vencedores**
y mansa paloma contra los **vencidos**.
("XXXIII", Gómez Manrique:91)

Cual quieres recibir,
tal sea **recibido**
de ti, y sabe **servir**
si quieres ser **servido**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob, en Sánchez:
350)

¹²³ "En un primer lugar se sitúa el contenido semántico-gramatical asignado a los sufijos derivativos. Es decir, el conjunto de propiedades semánticas que aparecen asociadas a la nominalización y que pueden ser interpretadas en términos argumentales o lógico-semánticos. En este nivel, podemos distinguir, básicamente, los contenidos de «acción», como en *-ción*, *-da*, *-m(i)ento*, *-ncia*, *dura*, *ido*, etc., de «cualidad», como en *-eza*, *-ería*, *-or*, *-ura*, *-ía*, *-itud*, etc., «agente», como en *-ero*, *-dor*, *-ista*, etc., «conjunto», como en *-erio*, *-ada*, «instrumento», como *-dor*, *-dero*, «lugar», como en *-dor*, *-ero*, etc." (Santiago Lacuesta y Bustos Gisbert:4511-2).

allí tus iras y sañas
me dan muerte con sus **daños**:
allí, puesto que me **engañas**
me son vida tus **engaños**.
("Infierno de amores", Guevara, en
Castillo:424)

Dijeron los caballeros:
rey, señor de gran **bernafe**,
envía estos **mensajeros**,
trarifa con **mensaje**.
("Poema de Alfonso Onceno", Rodrigo
Yáñez, en Sánchez:478)

Renacimiento

¡O, qué memoria **cagada**
de gallito y en peor!
Tal toma el **embajador**
que se olvida la **embajada**.
(*Comedia Serafina* vv.76-9, Bartolomé de
Torres Naharro)

Por do queda conocido
que ponerme es lo mejor
en las tus manos, **amor**,
como se pone el **vencido**
en las de su **vencedor**
("Al amor", Cristóbal de Castillejo,
1927:14)

El desear le quita todo el tiento,
el tiento es necesario, y el deseo;
andan los dos riñendo en mi **sentido**.

Yo en parte estoy do pelear los veo;
de uno es necesario el **vencimiento**,
y el otro no podrá quedar **vencido**.
("Soneto LXXXVIII", Juan Boscán)

Barroco

Y esto me tiene **confuso**:
todos dicen que se holgaran
de que valonas se **usaran**
y nadie comienza el **uso**.
(*La verdad sospechosa*, Juan Ruiz de
Alarcón:14)

no le fueran **perdonados**
en un momento de ora
a la mujer **pecadora**
sus gravísimos **pecados**.
("LXVI", Gómez Manrique:308)

Para levantarse no tuvo **valor**;
así de rodillas se quedó en el suelo,
dispuesto sin duda a tomar **consuelo**
más que para ser buen **consolador**.
("XXXVI", Gómez Manrique:112)

No estén las hermosuras, no, quejosas
del común desacierto de la dicha,
que no hay suerte mayor que ser hermosas.

¡Oh tantas veces ignorada **dicha**!
Que si un hombre pudiera hacer **dichosas**
no fuera menester otra **desdicha**.
("Al matar el toro Felipe IV, Diego Hurtado
de Mendoza, en Gracian:98)

Vuestra carne tierna y **pura**
para mostrarnos, Señor,
lo que, siendo **criador**,
sufrió por la **criatura**.
("A la circuncisión", Cristóbal de Castillejo,
1928b:130)

No teme ser **escalado**
ni en mil años ofendido;
que el descuido y el **olvido**
ya, de muerto, es **olvidado**,
("Una torre de viento ...", Cristóbal de
Castillejo, 1927:30)

La de cuatro esquinas quiero,
que la ventura me **puso**
en casa de un cuatro **picos**,
de todos cuatro **picudos**,
("Diez años vivió Belerma", Luis de
Góngora:25)

por enero podéis guardar un muro,
si de ellos aforráis vuestros **guerreros**,
mejor que de las armas **aceradas**,
que el vino suele dar lindos **aceros**.
(*Fuente ovejuna*, Félix Lope de Vega:99)

que yo, como su segunda,
dominio absoluto **tenga**
en las obras **naturales**
(pues soy la **Naturaleza**
(*Loa a los años del revmo. p. maestro fray
Diego Velázquez de la Cadena*, sor Juana
Inés de la Cruz, 2017a:389)

Neoclasicismo

Ciudad jeringa, y no ayuda,
ciudad de tramposo **paga**,
ni bien ciudadana **aldea**,
ni bien ciudad **aldeana**.
(*Peregrinación al Glorioso apóstol...*,
Diego de Torres Villarroel, 1752:69)

Admirose un **portugués**
de ver que en su tierna infancia
todos los niños en **Francia**
supiesen hablar **francés**
(“Saber sin estudiar”, Nicolás Fernández de
Moratín, 1821:98)

Tejida una guirnalda de mis flores,
y una fragante y delicada **rosa**
tengo, Filis, ya para en llegando,
dártelas cantando mil **amores**,
dártelas, mi bien, y tú **amorosa**
(“El ruego encarecido”, Juan Meléndez
Valdés:186)

Romanticismo

en grata confusión de resplandores
y de armonías, llega a sus **sentidos**,
cual las que esmaltan diferentes **flores**,
los verdes prados por abril **floridos**
(“Canto III”, José de Espronceda:112)

de tu dicha singular
haberte de mí **librado**,
era antes de **pecar**,
no después de haber **pecado**.
(*El divino cazador*, Pedro Calderón de la
Barca:18)

La vuestra dulce, alegre, y **deleitosa**
es tan perfecta, rica, y acabada,
que la única viene a ser por **envidiada**
y es única la mía **envidiosa**.
(“Clarinda, vuestra Musa sonora”,
Francisco de Quevedo)

Sepamos en qué te ofendo
que hasta tanto lo **sepa**
no estaré yo **sosegado**.
Pues, por ver si te **sosiegas**
(*La Petimetra*, Nicolás Fernández de
Moratín:112)

De este modo ponderaba
un inocente **pastor**
a la ninfa a quien **amaba**
la eficacia de su **amor**.
(“Sencillas ponderaciones de un pastor a su
pastora”, José Cadalso:32)

No sirve la razón, ni le ha **servido**
a quien domina lo cruel del hado,
que es infeliz a veces el **cuidado**
como glorioso a veces el **descuido**.
(“Responde a Filis, que le desea...”, Diego
de Torres Villarroel, 1752a:40)

de toSCO arnés, en un potro
escaramuzaba **suelto**,
pasa y ve bajo el **caballo**
tan lucido **caballero**
(“La victoria de Pavía”, Duque de
Rivas:140)

¿Cuándo habrá otra expulsión que nos liberte
de tanto gachupín politicastro
que en llenarnos de injurias se divierte,

y no pudiendo ser, desde el **astro**
de Dolores alumbrá, nuestro **padre**,
se conforma con ser nuestro **padrastra**?
("Contra los españoles que redactan *El huracán*", Ignacio Ramírez:59)

Bella es la azucena pura,
dulce la aroma **olorosa**
y la postrera **hermosura**
es siempre la más **hermosa**.
("Rosa blanca", Carolina Coronado:19)

Modernidad en adelante

¡Qué aztecas ni que "guerreros"!
Dejen a los dos hombrones,
muy serios con sus **bastones**
fingiendo de **bastoneros**
("Los guerreros aztecas", Manuel Gutiérrez Nájera, 2012:38)

Eres la noche, esposa: la noche en el instante
mayor de su potencia lunar y **femenina**.
Eres la media noche: la sombra **culminante**
donde culmina el sueño, donde el amor **culmina**.
("Hijo de la luz y de la sombra", Miguel Hernández, 1976:109)

Él ha visto las hojas otoñales,
amarillas, rodar, las **olorosas**
ramas del eucalipto, los **rosales**
que enseñan otra vez sus blancas **rosas**.
("EL viajero", Antonio Machado:99)

3.2 Por estructura lexemática sintagmática

En las solidaridades, dos lexemas de distinta categoría gramatical, ya sea *verbo/sustantivo* o *sustantivo/adjetivo*, se combinan naturalmente porque uno está implicado en el significado del otro, pero no viceversa. Por ejemplo, existe una solidaridad entre *ladrar* y *perro*, pues el significado de *ladrar* incluye como parte determinante el lexema *perro*, pero no al revés, de

Naturaleza, **empeñada**
en su más difícil obra,
cien gracias le dio de **sobra**,
la del pudor no **sobrada**
("Las tres bellezas", Juan E. Hartzenbusch,
en Fernández-Guerra:214)

los suyos casa día
crecen con doble **ahínco**:
¡mísero del que **vive**!
¡Feliz quien ha **vivido**!
("A Jacinta", Juan E. Hartzenbusch, en
Fernández-Guerra:350)

Se conformó porque **adivinaría**
lo que a los inocentes se promete:
ataúd chiquito de **juguete**
y un crucifijo de **juguetería**.
("Oración para el alma de un niño
montañés", Francisco Luis Bernárdez:53)

La existencia no pedida
que no dan y **conservamos**,
¿es sentencia merecida?
Decidme: ¿vale la **vida**
la pena que **vivamos**?
("Monólogo del incrédulo", Manuel
Gutiérrez Nájera, 1905:72)

Han perdido sin querer
su anillo de **desposados**.
¡Ay! su anillito de **plomo**,
¡ay! su anillito **plomado**
("El lagarto está llorando", Federico García
Lorca, en Lara Velázquez:155)

tal manera que el primer lexema sólo puede aparecer en el discurso si el segundo está presente. “Las solidaridades son [...] fenómenos sintagmáticos determinados paradigmáticamente; se fundan en el hecho de que una unidad en un nivel cualquiera de un paradigma funciona en otro paradigma como rasgo distintivo” (Coseriu:151).

La tipología que Coseriu ofrece se funda en el criterio *tipo de rasgo distintivo*; así, existen tres tipos de solidaridades: por afinidad (el rasgo distintivo es un clasema¹²⁴), por selección (el rasgo es un archilexema) y por implicación (el rasgo es un lexema). Un ejemplo del primero es la solidaridad entre *viejo* y *varón*, pues, el clasema *+humano* genera una oposición interna entre los lexemas del paradigma amplio e hipotético *sustantivos que aceptan un adjetivo de antigüedad*, tales como *pensamiento* (-humano), *castillo* (-humano), *varón* (+humano), etc. Un ejemplo del segundo es el ofrecido en el apartado 2.3.1, la solidaridad entre el archilexema *árbol* y el lexema *cortar*. Finalmente, un ejemplo del tercero es la solidaridad entre los lexemas *diente* y *morder*, ya que *dientes*, inscrito en el paradigma hipotético *instrumentos para asir haciendo prensa*, desarrolla una oposición interna entre los lexemas del paradigma hipotético *verbos de asir haciendo prensa*, tales como *pinzar* (-dientes), *trabar* (-dientes), *morder* (+dientes)¹²⁵, etc.

Como se observa, las solidaridades plantean proposiciones siempre verdaderas del tipo *ver con los ojos*, *la oveja bala* o *llorar lágrimas*. En dichas proposiciones se tiende a prescindir del lexema implicado si éste se presenta naturalmente a la derecha como en *besar con los labios*: besar siempre implica labios; labios está a la derecha. Cosa distinta ocurre cuando el lexema implicado precede al que lo implica, pues, como el primero no implica necesariamente al segundo, éste puede aparecer o no, tal como en *el gato maúlla* o *el cabello rubio*.

Dicho lo anterior, una rima transparente será por solidaridad léxica si la PT reproduce la información acústica de la PE (rimando consonante o asonantemente) y su significado forma parte del significado de la PC o viceversa, siendo ambas los elementos fundamentales para una proposición siempre verdadera. Véase el siguiente ejemplo:

¹²⁴ “Los valores de orden general, que funcionan en series de campos (por ejemplo, «animado», «inanimado», «persona», «animal»), pueden llamarse clasemas” (Coseriu:135). “El clasema es el conjunto de semas genéricos que «representan categorías semántica generales», por ejemplo, las clases de animación, continuidad y transitividad” (García Parejo:23).

¹²⁵ Aunque, según Mauricio Fuenzalida (71): “La relación *morder* y *diente* tampoco es directamente entre dos voces, por cuanto el segundo concepto también subordina muchas expresiones (colmillo, choclero, diente de leche...)”.

Si cada boca de España,
de su juventud, **pusiese**
estas palabras, **mordiéndolas**,
en lo mejor de sus **dientes**,
("Llamo a la juventud", Miguel Hernández, 1992:106)

En este fragmento de poema, la PT *dientes* rima asonantemente con la PE *pusiese* y su significado implica el significado de la PC *mordiéndolas*, siendo ambas los elementos fundamentales para una proposición siempre verdadera.

Cabe decir que las solidaridades léxicas se comportan diferente en la poesía y en el habla. Según Coseriu, cuando se verifica deliberadamente una tautología, siempre existe la intensión expresiva de dar un tono ingenuo¹²⁶. Resultaría interesante reflexionar el motivo que lleva a los escritores a utilizar solidaridades tautológicas del tipo *ver con los ojos* en poemas sin tono ingenuo.

Por último, la frecuencia baja de este tipo de rima no puede atribuirse a la escasez de solidaridades en la lengua española, porque éstas tienen una gama amplia de realizaciones. Con base en el ejemplo de Miguel Hernández (*morder con los dientes*)¹²⁷, se obtiene una lista de solidaridades paralelas que incluye *besar con los labios*, *abrazar con los brazos*, *lamer con la lengua*, *ver con los ojos*, *llorar lágrimas*, etc. Además, existen las solidaridades fundadas en las acciones propias de los animales¹²⁸; respecto a esto, cabe decir que la implicación interesante que existe entre *renacer/resucitar* y *fénix* no es lexemática porque no es propia de la lengua sino de la cultura.

Pues de las sacras, Reales,
altas, Augustas **Cenizas**,
bello generoso **Fénix**,
más que nace, **resucita**,
(*Loa a los años del rey [III]*, sor Juana Inés,
2017a:258)

cumplido un círculo vuelve
hoy a la hoguera **flamante**,
donde como **Fénix** llega
y como Fénix **renace**:
(*Loa al año que cumplió el señor don José de la
Cerde*, primogénito del sr. virrey marqués de la
Laguna, sor Juana Inés, 2017a:371)¹²⁹

He aquí su ejemplificación:

Edad Media

¹²⁶ "Los lexemas determinantes de las solidaridades unilaterales pueden aparecer expresamente junto a los lexemas determinados que les corresponde, con la finalidad de una tautología deliberada, [...] semejante procedimiento confiere a los textos que lo utilizan un sabor particular de «ingenuidad»" (Coseriu:159).

¹²⁷ Solidaridad señalada por Coseriu (149-50), Berruto (100) y Escandell (150).

¹²⁸ "La relación que existe entre *ladrar* y 'perro' tiene otras muchas relaciones paralelas: la que se da entre *relinchar* y 'caballo', entre *mugir* y 'vaca', o entre *barritar* y 'elefante'..." (Escandell:151).

¹²⁹ Como se verá en el apartado 3.3, la PC puede situarse en el interior de verso.

Está la alma en el pecado,
de su Dios **apartada**
como la perdida **oveja**,
que se pierde si no **bala**¹³⁰.

Barroco

decir a tus demasías
que murmura el pueblo **todo**,
que me miras y te **miro**,
y todos nos traen sobre **ojo**.
(*Fuente ovejuna*, Félix Lope de Vega:105)

Neoclasicismo

Tu dueño, vuela, vuela,
y el ala aprisa **bate**.
Verás cómo sus **ojos**
se enjagan con **mirarte**.
(“Oda V”, Juan Meléndez Valdés:81)

Romanticismo

Y pregunta y responde a la gente sencilla...
Marcha rizos al viento y razona la **crúz**.
¡El pie bulle y se torna, y la planta le **brilla**
como al remo la pala, que surgida es de **luz!**
(“Los peregrinos”, Salvador Díaz
Mirón:199)

No todos, no, que acaso el descontento
también en medio de los placeres **brilla**,
y algunos hay que, con atentos **ojos**,
las rejas de esta fortaleza **miran**.
(*Blanca de Borbón*, José de
Espronceda:259)

El condestable, sereno,
el pie al crucifijo **besa**,
y luego los **ojos**
por la turba que le **observa**.
(“Don Álvaro de Luna”, Duque de
Rivas:109)

consistiendo vuestro **ruego**
mi lengua, porque se atreve
a tocar, quemar, ni **queme**
muchas buenas con su **fuego**
(“En que descubre los defectos de las...”,
Hernán de Mexía, en Castillo:288)

Murmuraban los rocines
a la puerta del **palacio**,
no en sonoros **relinchos**
(que eso es ya muy de **caballos**)
(“Murmuraban los rocines”, Luis de
Góngora:104)

que él es vano y afrentome,
yo soy Guzmán, y **vencile**.
El Rey dio a Micer la **ropa**
rozagante que se **viste**
(“Empresa de Micer Jaques Borgoñón...”,
Nicolás Fernández de Moratín, 1821:127)

que el recio furor con que bramaba
escuchar tus acentos **presumía**;
monstruo rabioso que espumante **baba**
verde como bilis **escupía**
(“Y llévame contigo a tu morada”, Carolina
Coronado:53)

¡Mirad, mirad, si parece
que el tallo que la sustenta
con la sangre pura alimenta
ese rojizo **botón!**
Si cuando el viento la mece
y su ardiente seño agita,
parece que le **palpita**
en el centro su **corazón!**
(“La clavelina”, Carolina Coronado:50)

¹³⁰ Ejemplo encontrado en la p. 79b del *Cisne de Apolo*. Como Carvallo no señala el nombre del autor ni del poema, su adscripción a la Edad Media es arbitraria.

Modernidad en adelante

Gallera sinfónica,
entre tus clarines estridentes o **roncos**
se fuga un azorado **relincho**
como la estampida del **potro**,
(“El alba de la gallera”, José Juan
Tablada:96)

¡Quien pudiera descubrir
el móvil de la **pasión**,
con otra vida vivir,
ser otra sangre y **latir**
dentro de otro **corazón**
(“Monólogo del incrédulo”, Manuel
Gutiérrez Nájera, 1905:78)

3.3 El criterio de la transparencia

En el apartado 2.3 se mencionó que el cumplimiento de las condiciones de esta rima provoca su transparencia, por eso en ella siempre coexisten la repetición de sonidos, la relación de sentidos y la posición específica: el fin de verso y el orden inalterable. Cada uno de los elementos de esta rima cumple una función clara e irreductible, sin embargo, en la versificación regular española se detecta un fenómeno muy semejante, con la diferencia de presentar la PC en el interior y no en el fin del verso. Este fenómeno puede considerarse una realización atenuada de la rima transparente, pues como el cumplimiento de las condiciones provoca la transparencia, el incumplimiento impacta negativamente sobre la misma. Que la PC esté en el interior del verso supone dos cosas: 1) su percepción es mucho menor, pues, al no estar en fin de verso, carece de una pausa versal que la acentúe; 2) el lector tiene menos tiempo para vislumbrar la PT. Sin embargo, esto no supone que la PT deje de ser transparente.

Por lo anterior, si se considera la transparencia de la PT como criterio para la tipología, olvidando al criterio semántico estructura lexemática coseriana, entonces sólo existirían dos tipos de rima transparente: la perfecta y la imperfecta. La perfecta es la que hasta ahora se ha expuesto; la imperfecta, la que sólo modifica la posición de la PC. Véanse dos ejemplos de ésta junto a dos de la otra, en donde ambos tipos presentan las mismas PC y PT:

sino quien embajatriz
del profeta, entre **fantasmas**
del sueño, es con alma y **cuerpo**
ilusión sin cuerpo ni **alma**,
(*El santo rey don Fernando*, Pedro
Calderón de la Barca:2)

Si él os pareció más digno,
¿no supliera mi **persona**
lo que de galán me **falta**
lo que de amante me **sobra**?
(*Los empeños de una casa*, sor Juana Inés
de la Cruz, 2017b:89)

¡Aspirarte en un soplo del ambiente
y ver así sobre mi vida en **calma**
toda la llama de tu **cuerpo** ardiente
y todo el éter del azul de tu **alma**!
(“Deseos”, Salvador Díaz Mirón:105)

y ahuyenta las golondrinas
que no la quisieran **torva**.

En mi casa **falta** un cuerpo.

Dos en nuestra casa **sobran**.
(“87”, Miguel Hernández, 1976:95)

Como se ve, la única diferencia entre una y otra estrofa en la posición de la PC, ya que el orden de los elementos es el mismo y existe tanto una relación acústica como una estructura lexemática. Su ejemplificación sólo contempla dos ejemplos por periodo, pero puede ser abundante:

Edad Media

que me lleve una embajada
a mi esposa **Leonor**,
que me envíe una empanada
no de **truchas** ni de **salmón**
(“Romance del prisionero”, Anónimo, en
Durán, 1882:449)

No hay piel sin ijadas,
ni luego sin **después**,
ni cierto sin erradas
ni **cabeza** sin **pies**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob, en
Sánchez:341)

Renacimiento

Descubro en el principio otra esperanza,
si no mayor, igual a la pasada,
y en el mismo deseo **persevero**;

mas luego torno a la común mudanza,
de la suerte en mi daño conjurada,
y **esperando** continuo **desespero**.
(“Soneto XXX”, Fernando de Herrera:98)

en el campo **deleitoso**
con sólo Dios se compasa,
y a solas su vida pasa,
ni **envidiado** ni **envidioso**.
(“Al salir de la cárcel”, Fray Luis de
León:159)

Barroco

un recato tan amable
un tan atractivo **agrado**
que en el más **bajo** descuido
se hallaba el primor más **alto**.
(*Los empeños de una casa*, sor Juana Inés
de la Cruz, 2017b:56)

Dos cosas no han de **espantar**
sin dar en bisoñería:
el que **juega** cada día
tenga siempre que **jugar**.
(*El sembrar en buena tierra*, Félix Lope de
Vega:25)

Neoclasicismo

Mas yo espero en el favor,
que debo a tu **confianza**,
no dejarás de leerla
por un **ojo** de la **cara**.
(*Peregrinación al glorioso apóstol...*”,
Diego de Torres Villarroel, 1752b:61)

Con mi bordón en la mano,
al cinto mi **calabaza**,
y la casa de la Conchas
al hombro, **pecho** y **espalda**
(*Peregrinación al glorioso apóstol...* ,
Diego de Torres Villarroel, 1752b:62)

Romanticismo

Fuerza es que sufra mi pasión. La palma
crece en la orilla que el oleaje **azota**.
El mérito es el naufrago del alma:
vivo se **hunde**, pero muerto, **flota**.
("A Gloria", Salvador Díaz Mirón:56)

¿Doblegar la frente **altiva**
ante torpes soberanos?
¡Yo no acepto a los tiranos
ni aquí **abajo** ni allá **arriba**!
("Espinelas", Salvador Díaz Mirón:61)

Modernidad en adelante

Que busque por adentro
la figura del ser por **excelencia**;
círculo cuyo centro
cuya **circunferencia**,
("Fragmentos de *El buque*", Francisco Luis
Bernárdez:40)

Cuerpos como un mar voraz,
entrechocando, **furioso**.
Solitariamente atados
por el **amor**, por el **odio**.
("Después del amor", Miguel Hernández,
1976:103)

3.4 Las estructuras no lexemáticas

En las lenguas existen dos tipos de paradigmas relacionados al significado: aquellos donde la relación entre lexemas es natural y aquella donde es artificial. Esta última a su vez se desdobra en dos tipos, cultural y gramatical, los cuales no pertenecen a la lexemática porque, respectivamente, son terminologías y carecen de significado léxico. Ejemplos de los primeros son los numerales¹³¹ y las palabras técnicas de las nomenclaturas¹³²; ejemplos de los segundos son los determinantes, los pronombres y algunos adverbios¹³³. Así, forman un paradigma no lexemático *uno/dos/tres...*, *primero/segundo/tercero...*, *Estridentismo/Ultraísmo/Creacionismo...*, *Héctor/Aquiles/Áyax...*, *mío/tuyo-vuestro/suyo, yo/tú-vos/él...*, *sí/no*.

Las relaciones no lexemáticas funcionan muy parecido a algunas lexemáticas, pues en ellas el vínculo entre lexemas se forma a través de una *oposición* o una *implicación* del significado; por ejemplo, *uno*, *dos* y *tres* sostienen una oposición equipolente porque son los lexemas de un mismo archilexema, *tal vez* y *quizás* una privativa ya que tienen un significado gramatical casi idéntico, *sí* y *no* una antonímica por razón de uno niega el

¹³¹ "Excluimos de nuestra exposición los numerales, que también participan en la mayoría de los fenómenos léxicos, [...], pero que constituyen una categoría enteramente particular, diferente de todo el resto del léxico" (Coseriu:89-90).

¹³² "Las terminologías científicas y técnicas no pertenecen al lenguaje ni, por consiguiente, a las estructuras léxicas del mismo modo que las palabras «usuales»: constituyen utilizaciones del lenguaje para clasificaciones diferentes (y, en principio, autónomas) de la realidad o de ciertas secciones de la realidad [...] su estructuración no corresponde a las normas del lenguaje, sino a los puntos de vista y a las exigencias de las ciencias y técnicas respectivas" (Coseriu:96).

¹³³ "Quedan fuera de nuestras consideraciones las palabras que constituyen «equivalentes de oraciones» (interjecciones, partículas de afirmación y negación, como *sí*, *no*) [...] y las palabras categoremáticas (categorema + morfemas: deícticos o «pronombres»), por ejemplo, *yo*, *mío*, *ahora*, *aquí*" (Coseriu:88).

significado del otro...; y, *renacer* y *fénix* sostienen una solidaridad porque el significado del primero es una parte determinante en el del segundo, como en *ladrar* y *perro*.

Este fenómeno puede considerarse una realización atenuada de la rima transparente, pues a pesar de que no hay estructuras lexemáticas coserianas, hay paradigmas claramente delimitados relativos al significado. Dicho lo anterior, una rima transparente será por estructura no lexemática si la PT reproduce parcialmente la información acústica de la PE (rimando consonante o asonantemente) y su significado forma un paradigma cultural o gramatical con el significado de la PC. Véanse estos dos ejemplos:

Y los que Martos cayeron,
ejemplo duro de estrella
muy **cruel**,
y esos de quien dijeron
que fue en morir tonta **ella**,
tonto **él**.

(“Epístola...”, Juan E. Hartzzenbusch, en
Fernández-Guerra:324)

Enlace, compuesto heroico
de las armas y las **letras**,
a los laureles de **Marte**
las olivas de **Minerva**
 (“XXIII”, sor Juana Inés de la Cruz,
2012:59)

En el primer fragmento de poema, la PT *él* rima consonantemente con la PE *cruel* y su significado forma parte del mismo paradigma gramatical (pronombres personales) que el significado de la PC *ella*. Y, en el segundo, la PT *Minerva* rima asonantemente con la PE *letras* y su referente forma parte del mismo paradigma cultural (dioses romanos) que el referente de la PC *Marte*.

Por último, cabe decir que en las estructuras no lexemáticas donde hay relaciones jerárquicas lexemas/archilexema, ocurre lo mismo que en los campos equipolentes: los términos de una nomenclatura no se relacionan con los de otra nomenclatura, a pesar de que estas nomenclaturas formen parte de una superior. Así, por ejemplo, un escritor del Siglo de Oro se opone a otro del Siglo de Oro y no a uno del Modernismo; o, un héroe o dios griego se opone a otro héroe o dios griego y no a uno nórdico. Véanse estos dos ejemplos:

Historia de dos **amantes**,
sacada de lengua griega;
Rimas, de **Lope de Vega**;
Galatea, de **Cervantes**.
(*La dama boba* vv.84-7/III, Félix Lope de
Vega)

ni el oro de la Arabia,
ni Tarsis, la **compiten**.
Así venció **Briseida**
la cólera de **Aquiles**
(“La mujer humilde”, Nicolás Fernández de
Moratín, 1821:6)

En el fragmento de la comedia de Lope de Vega, la PT *Cervantes* rima consonantemente con la PE *amantes* y su referente forma parte de la misma nomenclatura

que el referente de que la PC *Lope de Vega*, ambos son escritores del Siglo de Oro español¹³⁴. Y, en el fragmento de Moratín, la PT *Aquiles* rima asonantemente con la PE *compiten* y su referente forma parte de la misma nomenclatura que el referente de la PC *Briseida*, ambos son personajes homéricos.

He aquí su ejemplificación:

Edad Media

Pues por servicio de **Dios**
conformados de consumo,
que cuando quiere **uno**,
nunca bajarán los **dos**.
(“XLIV”, Gómez Manrique:139)

Que los ejemplos **buenos**
no mintieron jamás,
que cuanto lo de **más**
es tanto lo de **menos**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob, en
Sánchez:569)

Con fe de quien desconfío
nunca os pude ser **siniestro**,
y con este desvarío
no quise ser nada **mío**,
por sello del todo **vuestro**
(“Una que hizo a una dama de la reina doña
Isabel”, Diego de san Pedro, en
Castillo:457)

Renacimiento

Desde aquí,
crean, señores, de mí,
si el autor en algo **erró**,
que por ignorancia, **sí**,
pero por malicia, **no**.
(*Tinelaria* vv.105-8, Bartolomé Torres
Naharro)

Nunca imaginara **yo**,
que cupiera en lo que vi
tras un dulce alegre **sí**,
tan amargo y triste **no**.
(*La Galatea*, Miguel de Cervantes:55)

Por tal de estar en uno
siempre amas a **dos**;
por hacer de dos **uno**,
hacen de uno **dos**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob, en
Sánchez:363)

Pesar es por quien me **guio**,
y con fe mayor que nuestro,
cuando yo me vi más **vuestro**
vi el descanso menos **mío**.
(“Una que hizo a una dama de la reina doña
Isabel”, Diego de san Pedro, en
Castillo:457)

hecha como de pincel,
si no sirviere a la **dos**,
quiero contentar a **él**,
quiero contentar a **vos**:
(“Glosa suya”, Comendador Román, en
Castillo:452)

no quiero ser descortés,
pero, así me ayude **Dios**,
que creo que ha **veintitrés**
que dice que has **veintidós**.
(*Tinelaria* vv.65-8, Bartolomé de Torres
Naharro)

vas conmigo, yo con **vos**
que no quedaba ninguno,
cuando apárate con **uno**,
cuando apárate con **dos**.
(*Comedia Jacinta* vv. 56-9, Bartolomé de
Torres Naharro)

¹³⁴ Es preciso decir que en este caso no se está en una oposición del significado sino de la referencia. Cervantes y Lope de Vega son referentes y no significados.

Si pequé porque os creí,
harto caro me costó;
pues ya, desdichado **yo**,
me va peor con el **sí**,
que me iba con el **no**.
(“A una que le mintió”, Cristóbal de
Castillejo, 1927:86)

Barroco

A tan cortés bizzaría
menos mi pecho no muestra,
pues la imperial **monarquía**,
para sólo hacerla **vuestra**,
me holgara que fuera **mía**...
(*La vida es sueño*, Pedro Calderón de la
Barca:25)

es del de la comunión,
que es el que en la fuente **ves**
por corona de los **siete**,
más eminente a los **seis**
(*A Dios por razón de estado*, Pedro
Calderón de la Barca:60)

Y aunque yo me hallo en una tierra,
en cuya región la más sagaz sabiduría
ciega pretende hacerla sola suya:

Haced, Señor, que sin **hipocresía**
desde hoy mi voluntad haga la **tuya**,
sin querer en la tuya hacer la **mía**.
(“Soneto”, Francisco Álvarez de Velasco,
en Biblioteca del Soneto, 2007a:660)

Neoclasicismo

que me huele muy mal **esto**,
pues quien en tal laberinto
llegó de amantes al **quinto**,
ya está muy cerca del **sexto**
(“A una a quien en un mismo tiempo
llamaron...”, Benito Feijoo, en Olay
Valdés:412)

Soy la luna
no temo cosa **ninguna**.
Sé que el Papa, voto a Dios,
no está tan rico con **dos**
como Justina con **una**.
(*Comedia Calamita* vv.783-7, Bartolomé de
Torres Naharro)

Buscándolo, errante, un día
se perdió un galán **montero**,
segunda envidia de **Marte**,
primer Adonis de **Venus**.
(“Los monjes que el pie se lavan”, Luis de
Góngora:151)

Viva, porque la Hermosura
y el Amor produzcan **bellos**
Anteros de mejor **Marte**,
Cupidos de mejor **Venus**,
(*Loa a los años de la reina nuestra señora,*
doña María Luisa de Borbón, sor Juana
Inés, 2017a:323-4)

Que el vaso de oro en que os sirve,
vuestro gusto, su **licor**
sea penado para **mí**
si es glorioso para **vos**
(“Siendo esto otro día”, Luis de
Góngora:161)

a argüir en todas ciencias
como otro **Mirandulano**:
salga uno, salgan **dos**,
salgan tres o salgan **cuatro**,
(“Romance a un fraile apóstata de la
Merced”, Benito Feijoo, en Olay
Valdés:370)

mas que su necia esperanza.
Pues sin acomodo **queda**,
dad la mano al punto **vos**.
Yo no me caso con **ella**.
(*La Petimetra*, Nicolás Fernández de
Moratín:200)

o el tarro en que se guarda
la pinciana **conserva**,
con acitrón de **Murcia**,
las orzas de **Valencia**
(“Mi golosina”, Nicolás Fernández de
Moratín, en Aribau:6)

Romanticismo

y su agilidad de mozo
va, presumido, **luciendo**.
Tras de este escuadrón **segundo**
marcha el escuadrón **tercero**.
(“Amor, honor y valor”, Duque de
Rivas:131)

“¡Mirad a mi madre **allí!**”
El niño al punto exclamó.
Un joven le dijo: “**No**”.
Le dijo una anciana: “**Sí**”.
(“A la casa de la madre”, Juan E.
Hartzenbusch, en Fernández-Guerra:274)

¡Mi hija! ¡Mi hermana! ¡**Yo**
la tendré lejos de mí,
después de mi muerte **sí**,
durante mi vida **no**.
(“Las tres bellezas”, Juan E. Hartzenbusch,
en Fernández-Guerra:219)

Modernidad en adelante

Como neblí de Ángelus, que deja
su alcándara de bronce, **persiguiendo**
las tórtolas de las **avemarías**,
y las palomas de los **padrenuestros**.
(“Elegía de Adelaida”, Francisco Luis
Bernárdez:16)

De este néctar los Dioses
en sus convites **beben**,
y en copa de oro a **Jove**
le sirve **Ganimedes**,
(“Premio del canto”, Nicolás Fernández de
Moratín, 1821:64)

Quizá llega el desengaño;
pero entre tanto **pensemos**
en divertirnos **nosotros**,
y que sea acosta de **ellos**
(*Los figurones literarios*, María Rosa
Gálvez de Cabrera:296)

¿Qué dais, hermanas, de mi amor en pago?
Dadme canciones tiernas y **sencillas**
reflejo puro de las almas **vuestras**,
consuelo activo de las ansias **mías**.
(“¿A dónde estáis consuelos de mi alma”,
Carolina Coronado:104)

No es, no, flaqueza en nosotros,
sí indicio de altos destinos,
que aquellos bienes divinos
nos sirvan de eterno **imán**,
y que el alma no los halle,
por más que activa se nieva,
ni tú en las hijas de **Eva**,
ni yo en los hijos de **Adán**.
(“El porqué de la inconstancia”, Gertrudis
Gómez de Avellaneda:184)

que las faltas en que **yo**,
frágil como hombre, incurrí,
podría afligirme, **sí**;
pero avergonzarme, **no**.
(“Justicia”, Salvador Díaz Mirón:58)

¡Ah, cuando yo era niño
soñaba con los héroes de la **Ilíada!**
Áyax era más fuerte que **Diomedes**,
Héctor más fuerte que **Áyax**,
(“XVIII”, Antonio Machado:84)

Que un himno concluya
mi doliente **elegía**:
ya me dijo: soy **tuya**!
ya le dije: eres **mía**!
(“¡Aleluya!”, Luis G. Urbina:43)

Y todo el coro infantil
va cantado la **lección**:
mil veces ciento, cien **mil**,
mil veces mil, un **millón**.
(“Recuerdo infantil”, Antonio Machado, en
Lara Velázquez:110)

Esta señora traviesa
del matrimonio **abusa**
y es española y **francesa**...
y creo que princesa **rusa**.
(“No se casa Castelar”, Manuel Gutiérrez
Nájera, 2012:21)

Aquí están, afrontando el desafío.
En ellos, para siempre, me **recluyo**
con tu hábito como único alimento:

Tienes algo que es solamente **mío**,
y en mí vive un misterio sólo **tuyo**.
Que todo lo demás lo arrastre el viento.
(“El sueño del olvido”, Ana María, en
Biblioteca del Soneto, 2007a:885)

3.5 Dos casos aparte

3.5.1 La sinécdoque

En la versificación regular española se observa un fenómeno parecido a la rima transparente por campo léxico, pero que por una razón contundente no lo es. En este fenómeno los lexemas no se oponen directamente entre ellos a partir de su significado, sino que se relacionan mediante sus rasgos semánticos y propiedades referenciales compartidos o lexemas implicados en su realidad, es decir, mediante sus partes. Por ejemplo, *algodón* y *esponja* se asemejan a partir del rasgo compartido *+blando*, *barro* y *pedra*¹³⁵ se contraponen con base en sus rasgos respectivos *+blando/+duro*, *espuma* y *carbón* refieren en distinto grado a la misma cualidad por medio de sus rasgos respectivos *+blanco/+negro*, y *pupila* equivale a *boca* si la primera representa a su archilexema *ojo*, pues éste y *boca* son partes de la misma entidad.

El problema de esto es que un lexema puede relacionarse con un número indeterminado de lexemas con un significado muy distinto, formando así un paradigma abierto y heterogéneo. Asimismo, el no trabajar con el significado sino con fragmentos del mismo o del referente requiere la complicada elección de la parte representativa. Por ejemplo, *blanco* sólo se opone mediante su significado a *gris* y *negro*, formando un paradigma cerrado y homogéneo; mas, *algodón* puede relacionarse a partir de cualquiera de sus propiedades,

¹³⁵ Gregorio Salvador comenta (30) que existe una oposición antitética entre *barro* y *pedra*, gracias a que la sustancia del contenido de *barro* “denota, frete a roca, su blandura”.

mismas que, como ni una destaca más que las otras, dan pauta para que algodón sea capaz de formar paradigmas abiertos y heterogéneos con base en su textura (*fomi/corcho/gelatina/etc.*), color (*diente/hueso/leche/etc.*), absorbencia (*esponja/poliéster/papel/etc.*), etc.

Como todo lo anterior impacta negativamente en la transparencia de la PT, este fenómeno no es un tipo de rima transparente. Véanse los siguientes dos ejemplos:

Alborada de tu vientre
cada vez más claro en **ti**
iluminando los **pozos**
anocheciendo el **marfil**.
(“53”, Miguel Hernández, 1976:79)

Sus muslos se me escapaban
como peces **sorprendidos**,
la mitad llenos de **lumbre**,
la mitad llenos de **frío**.
(“La casada infiel”, Federico García Lorca,
en Lara Velázquez:160)

En el primer fragmento de poema, *pozos* y *marfil* se relacionan a partir de la contraposición *oscuridad/blancura* de sus rasgos; y, en el segundo fragmento *lumbre* y *frío* a través de la correspondencia en distinto grado a la misma cualidad del rasgo +*caliente* de *lumbre* y el significado de *frío*.

Por último, cabe mencionar que los casos con una sinécdoque más o menos normalizada resultan interesantes, pues, no suponen ningún problema para elegir la parte representativa del significado o referente. Por ejemplo, el continuo desplazamiento del significado de *espada* a su parte *acero* convierte a *acero* en la parte relevante de la *espada*¹³⁶; así, *filo*, parte constitutiva de la *espada*¹³⁷, puede mantener una relación lexema/archilexema con *acero*. Por ejemplo:

por dinero también **quiero**
dejaros del mismo estilo;
que las heridas del **filo**
hacen sabroso el **acero**.
(*El sembrar en buena tierra*, Félix Lope de Vega:120-1)

Véanse sólo seis ejemplos:

¹³⁶ Marchese y Forradellas (383) emplean dicho ejemplo para ilustrar el tipo de sinécdoque “la materia por el objeto: *fiel acero toledano* (= espada)”.

¹³⁷ En relación a esto, véase lo que Escandell dice (67) sobre la relación *filo/cuchillo*: “Siguiendo con el caso del cuchillo, está claro que el filo es una parte representativa del cuchillo, aunque no puede aislarse y segmentarse con respecto a la hoja”.

purificaré con fuego
sus paredes y sus **puertas**".
Dijo el conde, la real **mano**
besó, cubrió su **cabeza**.
(“Un castellano leal”, Duque de Rivas:147)

chillole, arrullole,
cantole el ron **ron**,
besole la **boca**,
y el rubio **pezón**
(“Jácara en miniatura”, Melchor Gaspar de
Jovellanos:232)

A pechos vulgares
da el oro fortuna,
y al vate en la cuna
lo lacto con **hiel**:
mas ve, cuando sueña,
las musas y amores
vertiéndole **flores**
y eterno **laurel**.
(“La serenata”, Gertrudis Gómez de
Avellaneda:20)

¡A Dios, auras de abril, rosas de mayo,
cantoras bellas de la patria **mía**!
Yo no puedo estrecharos en mis **brazos**,
yo no puedo besar vuestras **mejillas**;
(“¿A dónde estáis consuelos de mi alma”,
Carolina Coronado:104)

¿Qué valen los rizos de oro
ni los alegres **ojuelos**,
ni el carmesí de los **labios**,
ni lo nevado del **pecho**?
(“De unas bodas”, Juan Meléndez
Valdés:134)

Me siento cada día más leve y más **cautivo**
en toda esta sonrisa tan clara y tan
sombria.
Cruzan las tempestades sobre tu boca **fría**
como sobre la mía que aún es un soplo
estivo.
(“Sonreír a la alegre tristeza del olivo”,
Miguel Hernández, 1976:124)

3.4.3 La paronomasia

En el fin de verso de la poesía regular española se observa un fenómeno parecido a la rima transparente con la diferencia radical de que carece completamente de vínculos semánticos. En este fenómeno, tres palabras (distintas para cada caso) que sostienen una identidad meramente acústica se presentan continua y contiguamente de manera vertical, de tal forma que, igual que como en la rima transparente, mediante los dos primeros elementos se vislumbra el tercero.

En este fenómeno literario, la tercera palabra rima consonante o asonantemente con la primera, manteniendo una identidad acústica a partir de la vocal acentuada; pero además, la misma tercera palabra sostiene una identidad acústica con la segunda, al repetir sus sonidos previos a la vocal acentuada. Así, la conjunción de los sonidos de las primeras dos palabras vislumbra los sonidos de la tercera. Por ejemplo, la conjunción *sonrisa* y *bruma* anuncia *brisa*, puesto que *sonrisa* y *brisa* riman consonantemente y *bruma* contiene los primeros dos sonidos de *brisa*: *sonrisa* + *bruma* → *brisa*. Véase el siguiente ejemplo:

Cuando sepas hallar una **sonrisa**
en la gota sutil que se rezuma
de las porosas piedras, en la **bruma**,
en el sol, en el ave y en la **brisa**;
("Cuando sepas hallar una sonrisa", Enrique González Martínez, en
Lara Velázquez:100)

Es preciso decir que en 1976 José Antonio Martínez señaló un fenómeno muy similar. En "Repetición de sonidos y poesía", el académico español expone algunos tipos de paronomasia existentes en los poemas españoles; uno de esos es el formado a partir de una *motivación sintagmática*, en donde la elección de una palabra depende de la existencia de otras anteriores. A partir del ejemplo ofrecido por Martínez, es posible notar cómo tres palabras motivan acústica, pero no semánticamente, la presencia de una tercera: *gallos*, *aurora* y *monte* contienen la mayoría de los sonidos que conforman *Montoya*. Ahora bien, no es posible identificar el fenómeno de José Antonio Martínez con que el que se describe en este apartado, en virtud de que el primero no establece que el número de palabras mínimas y máximas es tres ni que la posición de final de verso es necesaria.

He aquí las palabras del académico español:

Por establecimiento de relaciones de similaridad o identidad entre los significantes de dos o más signos sucesivos del texto: caso de las figuras paronomásticas o afines (*Motivación sintagmática*) [...] así, en el que sigue, *Montoya* está sintagmáticamente motivado por su composición fonemática por ser término de unas cuantas relaciones paronomásticas con otros signos (que, a su vez, quedan motivados):

Las piquetas de los gALLOs
cavan buscando la aurOrA,
cuando por el MONTE oscuro
baja Soledad MONTOYA.
Cobre amarillo su carne
huele a caballo y a sOmbrA (F. García Lorca)
y, por tanto, es insustituible incluso por cualquier otro apellido gitano. (100)

Ahora bien, la reproducción de los sonidos de las primeras dos palabras por parte de la tercera no desemboca siempre en una paronomasia. Por eso, este fenómeno, que no es un tipo de rima transparente, impone para su desarrollo pleno dos criterios relativos al vínculo acústico entre la segunda y la tercera palabra¹³⁸: el número y la disposición. Por ejemplo, la conjunción de *tirano* y *castillo* dirige a *castellano*, en virtud de que *tirano* rima consonantemente con *castellano* y *castillo* repite cuatro sonidos previos a la vocal acentuada de *castellano*. Cosa distinta ocurre con la conjunción de *pinto* y *como*, pues estas

¹³⁸ El vínculo entre la primera y la tercera siempre es una rima sistemática.

no dirigen a otra que contenga sus sonidos como *mirífico*, a pesar de *pinto* rime asonantemente con *mirífico* y *como* presente un sonido previo a su vocal acentuada.

pues cuando ocupas, tirano ,	Así en redor del arranque
el alma sin resistillo,	del tronco, el suelo está pinto
tienes vencido el castillo	de nácar y sepia como
e invencible el castellano .	la piel de un jaguar mirífico .

(“XC”, Sor Juana Inés de la Cruz, (“Aspecto”, Salvador Díaz Mirón:185) 2012:153)

Por lo dicho, el criterio de número dicta que la segunda palabra debe presentar al menos dos sonidos de la tercera, siempre y cuando esta última se constituya como máximo de tres sílabas; pero, si ésta se conforma de más de tres sílabas, la otra deberá presentar un sonido extra por cada sílaba extra a partir de la tercera. Así, por ejemplo, si una primera palabra como *esperanzas* rima asonantemente con una tercera como *selváticas*, entonces, la segunda palabra debe presentar al menos tres sonidos previos a la vocal acentuada.

El criterio de disposición dicta que los sonidos previos a la vocal acentuada tanto de la segunda palabra como de la tercera deben estar yuxtapuestos, pudiendo tener como máximo un sonido no repetido entre ellos. Tal es el caso del poema “Vieja lágrima” de Luis G. Urbina, en donde *esperanzas* rima asonantemente con *selváticas* y *salvajés*, presenta tres sonidos previos a la vocal acentuada de *selváticas*, teniendo entre ellos uno no repetido. Véase:

Milenarios anhelos imposibles,
místicas **esperanzas**,
melancolías bruscas y **salvajés**,
cóleras impotentes y **selváticas**.
 (“Vieja lágrima”, Luis G. Urbina, en Lara Velázquez:62)

Su ejemplificación sólo constará de dos fragmentos de poema por periodo, aunque puede ser muy abundante:

Edad Media

Quiere que su caballo
buen aparejo **halle**:
y con vergüenza **callo**
paseando por la **calle**.
(*Proverbios morales*, Sem Tob, en
Sánchez:363)

Quemándome el fuego que nunca se quema,
¿pues qué haré yo que dentro me **quemo**?
¿Qué haré, triste, que tengo por **tema**
que llega la hora de aquello que **temo**?
 (“Teniéndolo el amor en el estrecho que
aquí se dice”, Cartagena, en Castillo:342)

Renacimiento

Diez años ha que te vi
morar en el Burgo Viejo,
que siempre te **conocí**
lavandera de **consejo**.
(*Tinelaria* vv.50-3/I, Bartolomé Torres
Naharro)

Barroco

vendrá a estrellarse conmigo
mi señor cuando lo sepa,
y seré yo la **estrellada**,
por no ser tú la **estrellera**.
(*Los empeños de una casa*, sor Juana Inés
de la Cruz, 2017b:117)

Neoclasicismo

Vive adorada y logra los favores
que el alto Febo esparce a las riberas
y salude tus gracias **verdaderas**
contando a eternidades tus **verdores**.
(“A una dama, dándole los buenos días”,
Diego de Torres Villarroel, 1752a:50)

Romanticismo

¡ven!, que su Dios mi corazón te nombra.
¡Ven y devora este fantasma **impío**,
de pasado placer pálida **sombra**,
de placer porvenir nublo **sombrío**.
(“El recuerdo inoportuno”, Gertrudis
Gómez de Avellaneda:189)

Modernidad en adelante

Ya no con palos groseros
azotan las ondas fieras
los remeros, casi en cueros,
¡ya se fueron los **remeros**!
¡Sólo quedan las **rameras**!
(“En las regatas”, Manuel Gutiérrez Nájera,
2012:27)

Con los vuestros me mirastes;
los míos adolecistes,
porque, según los **tratastes**,
contino vivirán **tristes**.
(“A una dama, a cierto propósito”, Cristóbal
de Castillejo, 1927:69)

Retrata tú tu opinión,
pues que conoces que mientes.
Mentira, ir contra mente es **mentir**;
¿que hago en ir contra mi **mente**?
(*El laberinto del mundo*, Pedro Calderón de
la Barca:50)

lo ya dicho cien veces,
otras ciento repitan,
y toquen las **botellas**
y suenen las **botijas**
(“Anacreónica”, José Cadalso:65)

Ya estamos, hermano, solos.
¿Mas por qué tanto misterio?
¿No fuera más **conveniente**
que entraras en el **convento**?
(*Don Álvaro o la fuerza del sino*, Duque de
Rivas:30)

¿Qué dice tu nervioso gesto de *Selva*
obscura,
árbol vetusto y seco sin una verde rama?
Con cicatriz de hachazos y quemazón de
llama,
como un espectro tiendes tu sombra en la
llanura.
(“A un árbol del camino”, Luis G. Urbina,
en Lara Velázquez:58)

Conclusiones

Hasta ahora el estudio de la rima se ha repartido en dos zonas definidas: 1) la propuesta de nuevos tipos mediante la explotación de su carácter acústico; y, 2) la del desentrañamiento de su naturaleza semántica en poemas particulares y su función en estos. El énfasis colocado en estas dos zonas supone una laguna importante: la ausencia de tipos de rima fundados en su carácter semántico. Dicha laguna queda acentuada por la existencia de lo que aquí se llamó la *premisa semántica de la rima*, la cual es considerada por todo estudioso que reflexiona sobre ella o que pretende realizar un comentario estilístico.

Este estudio se propuso ampliar el esquema de la rima por medio de la descripción y ejemplificación de un fenómeno constante en la versificación regular española desde la Edad Media. Para que esto fuera posible, se revisaron tanto textos teóricos como críticos sobre el tema, mismos que ayudaron fundamentalmente para cuatro cosas: 1) crear un estado de la cuestión del esquema de la rima; 2) desarrollar una definición no arbitraria y funcional que comprendiera el fenómeno en cuestión, la rima transparente; 3) observar cómo se ha abordado el aspecto semántico de la rima e intuir cómo es posible la propuesta de una rima semántica; y, 4) determinar los parámetros para proponer nuevos tipos de rima.

De dicha revisión se obtienen las siguientes cinco conclusiones relativas a la rima y su aspecto semántico:

Primera conclusión: *sólo se pueden proponer nuevos tipos de rima a través de una definición lata de la misma*. Como Juan Frau comenta, cualquier investigación sobre la rima necesita definir qué entiende por tal antes de abordarla. Existen dos tipos de definición: la estricta y la lata. La primera únicamente considera la definición tradicional ofrecida por los diccionarios y manuales de métrica; la segunda, la definición tradicional y la no tradicional (el concepto *rimas extrasistemáticas*). La definición lata, que fue la que este estudio empleó, es útil para el planteamiento de nuevos tipos de rima, pues, como el esquema tradicional de ella se ha fijado, los nuevos tipos sólo pueden ser extrasistemáticos. De modo que, quien intente proporcionar una nueva modalidad de la rima, debe considerar el concepto de rimas extrasistemáticas.

Respecto a lo anterior, una definición lata de la rima requiere precisar los límites de las rimas extrasistemáticas, en virtud de que Domínguez Caparrós no señala claramente en qué estriba su extrasistemática. Una vez que se precisen dichos límites, el investigador que

deseo sugerir una nueva modalidad de rima será capaz de mencionar las diferencias existentes entre su fenómeno y las rimas sistemáticas, y argumentar por qué, a pesar de las diferencias, su fenómeno puede considerarse una rima.

Segunda conclusión: *la ausencia de una rima semántica reside en su falta de planteamiento y en la naturaleza expresiva de las palabras que sostienen un vínculo objetivo de significado dado por la lengua.* Por un lado, el estudio del aspecto semántico de la rima ha tenido el fin de dilucidar el tipo de vínculo semántico entre las palabras-rima y su función en un poema o grupo de poemas. Dicho fin tiene origen en la existencia de la premisa semántica y en la esencia de los comentarios estilísticos, misma que es interpretar el significado de los recursos literarios presentes en un texto.

La falta de planteamiento de una rima semántica supone no poder considerar la premisa semántica como un principio, pues para hacerlo es necesario precisar el tipo de vínculo semántico que las palabras-rima deben sostener. Hasta ahora, sólo Juan Manuel Rozas y Francisco Ynduráin propusieron de manera implícita que las palabras-rima deben vincularse por medio del criterio del *tópico*, es decir, relaciones subjetivas de significado que tras un empleo reiterado se vuelven objetivas en un sistema ideológico-poético específico. Gracias al planteamiento de estos estudiosos, se dedujo la otra razón de la ausencia de una rima semántica: la falta de afinidad acústica.

La mayoría de las palabras que sostienen un vínculo objetivo de significado no puede configurar una rima sistemática, de modo que el empleo de vínculos objetivos de significado como las estructuras lexemáticas coserianas sólo es posible en las rimas extrasistemáticas

Tercera conclusión: *una rima semántica general sólo es posible mediante el empleo de vínculos objetivos de significado y sólo puede ser extrasistemática.* A partir del trabajo de Rozas e Ynduráin, se obtiene una rima semántica casual que opera mediante el criterio del *tópico*, el cual fundamenta la correspondencia semántica entre pares de palabras como *pensamiento/sentimiento* o *pluma/espuma*. Este tipo de rima semántica por *tópico* es casual porque dicha correspondencia sólo es funcional, considerando el ejemplo *pensamiento/sentimiento*, en poemas adscritos al sistema ideológico-poético del amor petrarquista. Por ende, para que una rima semántica sea general, es preciso que se base en vínculos objetivos de significado que la vuelvan funcional en cualquier poema.

El problema para esto es la poca frecuencia de afinidad acústica entre las palabras con un vínculo semántico objetivo, de modo que la mayoría de ellas no rima. Esto es un problema en virtud de que la rima es esencialmente un fenómeno acústico, de tal forma que si se prescindiera de la iteración fónica la rima dejaría de serlo. Por tal motivo, la única vía para fusionar la identidad acústica y los vínculos objetivos de significado es modificar simultáneamente el principio de constituyentes y el acústico, incrementado a tres el número mínimo de elementos para formar una rima y prescindiendo de la identidad acústica de uno.

Esto, que pareciera una rotunda arbitrariedad, es viable si se emplea una definición lata que considere el concepto de rimas extrasistemáticas, el cual permite nombrar como rima fenómenos literarios distintos a las rimas sistemáticas. La rima transparente es una rima porque presenta modificados los tres principios de la rima sistemática y agrega uno nuevo fundado en una premisa no determinada: 1) incrementa a tres el número mínimo de elementos para formar una rima; 2) prescinde de la identidad acústica de un elemento, pero los otros dos sostienen una sistemática; 3) se sitúa en el contexto rítmico de una rima sistemática, mas no configura uno propio, de tal manera que su aparición en unos versos específicos no supone una repetición periódica; y, 4) recoge la premisa que señala que el vínculo acústico de la rima debe estar motivado por un vínculo semántico y determina que dicho vínculo debe establecerse a través de las estructuras lexemáticas coserianas

Cuarta conclusión: *el empleo reiterado de la rima transparente la afianza como tipo de rima*. De acuerdo con Domínguez Caparrós y Manresa González, la única condición para el planteamiento de un nuevo tipo de rima es la demostración de su uso sistemático-sincrónico. Dicho uso sólo comprende el tipo de rima y no sus subtipos, por tal motivo, que algunas realizaciones de la rima transparente (como por campo privativo y gradual o por solidaridad léxica) hayan presentado problemas para su ejemplificación, no supone un inconveniente para seguirla considerando un tipo de rima. De hecho, se intuye que un estudio estadístico de las rimas extrasistemáticas demostraría que la rima transparente es de las más usadas.

Quinta conclusión: *una definición general de la rima debe considerar la definiciones y reflexiones de los estudiosos de la métrica, ser capaz de admitir todos los fenómenos literarios hasta hoy considerados como rima y poder suprimir la ambigüedad clasificatoria de algunos fenómenos literarios comprendidos como rima que realmente no lo son*. Para

poder lograr dicha definición, es necesario determinar cuáles son todos los principios de la rima, en qué consisten y cuáles son sus límites, es decir, hasta qué punto pueden ser modificados.

El presente estudio utilizó una definición lata de la rima que combina la definición tradicional y el concepto de rimas extrasistemáticas, dicha definición, que sólo tomó en cuenta los tres principios más usuales de la rima, se realizó a partir de las definiciones y reflexiones de los estudiosos de la métrica; es capaz de admitir casi todos los fenómenos literarios hasta hoy considerados como rima, sin embargo, no puede indicar totalmente por qué algunos fenómenos literarios comprendidos como rima no lo son. Esto último se debe a que el propósito de esta definición fue admitir la rima transparente como un tipo de rima y no proponer una definición general.

Para terminar con este estudio, sólo resta mencionar dos cuestiones:

- 1) La hipótesis de base con la cual se desarrolló este estudio es verdadera: *una rima semántica general, aquí denominada rima transparente, sólo es posible mediante la modificación simultánea del principio de constituyentes y acústico, misma que sólo es posible a través del empleo de una definición lata de la rima que considere el concepto rimas extrasistemáticas.*
- 2) El estudio de la rima y su aspecto semántico puede fortificarse, pues, a partir de la investigación hecha surgen preguntas dignas de ser contestadas, como por ejemplo: ¿por qué si la definición tradicional señala que los fragmentos de las palabras son los que riman, a veces se habla de palabras-rima o palabras rimadas?, ¿cómo esquematizar un poema con rimas extrasistemáticas?, ¿los señalamientos sobre de la distancia máxima entre palabras-rima dan pauta para hablar de un principio de distancia?, ¿los señalamientos sobre el límite de unidad gramatical dan pauta para hablar de un principio de unidad?, ¿el principio semántico es propio de las rimas extrasistemáticas o puede considerarse como un principio más de las rimas sistemáticas?, ¿por qué si el estudio de la sinonimia es muy antiguo, en la versificación española se emplea muy poco en final de verso?, ¿por qué si el paradigma de solidaridades y locuciones españolas es amplio, su uso en final de verso es exiguo?, ¿cuál es la razón que lleva a los poetas a utilizar solidaridades tautológicas, propias de los textos ingenuos, en poemas sin tono ingenuo?, ¿por qué

los poetas españoles tienen una preferencia por los vínculos semánticos fundados en la negación del significado, y por qué, dentro de estos, tienen una preferencia por la dicotomía *vida/muerte*?, ¿por qué, dentro de los campos léxicos equipolentes parecidos a la meronimia, hay una preferencia por las partes del cuerpo humano?, ¿cuál es la razón de la superabundancia de las rimas basadas en la modificación y el desarrollo?, etc.

Bibliografía

Para la rima y la lexemática

- BAEHR, Rudolf. (1973). *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos.
- BALBÍL, Rafael de. (1964). “Sobre la configuración estrófica de la rima castellana”, en: *Revista de Filología Española*, vol. 47, nº ¼, pp. 237-46.
- (1967). “Sobre rima sonora y rima sorda en castellano”, en: *Revista de Filología Española*, vol. 50, nº ¼, pp. 293-98.
- BELLO, Andrés. (1981). “Arte métrica”, en: *Obras completas IV. Estudios filológicos I*, Caracas: La Casa de Bello, pp.127-202.
- BERISTAIN, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*, 7ª ed., México: Porrúa.
- BERRUTO, Gaetano. (1979). *La semántica*, México: Nueva Imagen.
- CIANCA AGUILAR, Elena. (2002). “Zapato”, en: *El campo léxico “calzado” en español*, Tesis de doctorado, Madrid: UCM.
- CORBELLA DÍAZ, Dolores. (1986). “El campo semántico «pensar» en el español medieval”, en: *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, nº 5, pp. 83-100.
- COROMINAS, Joan y José A. Pascual. (1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (volumen II)*, Madrid: Gredos.
- CORRALES ZUMBADO, Cristóbal. (1991). “El estudio de los campos semánticos”, en: *Revista de filología de la Universidad de la Laguna*, nº 10, pp. 79-93.
- CORRIPIO, Fernando. (1985). *Diccionario de ideas afines*, Barcelona: Herder.
- COSERIU, Eugenio. (1981). *Principios de semántica estructural*, versión española de Marcos Martínez Hernández, Madrid: Gredos.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez impresor del Rey N.S.
- DEVOTO, Daniel. (1992). “La rima: vaguedad de vaguedades y todo variedad”, en: *Edad de Oro*, vol. 11, pp. 43-58.
- (1995). *Para un vocabulario de la rima española*, Paris: *Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, vol. 10.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Estudios de métrica*. 1999. Madrid: UNED.
- (2001). *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid: UNED.

- (2014). *Métrica española*, Madrid: UNED.
- ESCANDELL VIDAL, María Victoria. (2007). *Apuntes de semántica léxica*, Madrid: UNED.
- FRAU, Juan. (2004). “La rima en el verso español: tendencias actuales”, en: *Rhythmica*, n° 2, pp. 109-136.
- (2011). “Rima y estructura del metro”, en: *Rhythmica*, n° 9, pp. 83-98.
- FUENZALIDA, Mauricio. (2000). “Precisiones para un desarrollo técnico-descriptivo de las solidaridades léxicas”, en: *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, n°1, vol. 38, pp. 67-109.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid: Arco Libros.
- GARCÍA FUENTES, María Cruz. (1983). “El campo léxico de la «venganza» en la «Medea» de Séneca”, en: *Cuadernos de Filología Clásica*, n° 18, pp. 235-40.
- GARCÍA-HERNÁNDEZ, Benjamín. (1997a). Significado primario y significados secundarios”, en: *Voces*, n° 8-9, pp. 293-318.
- (1997b). “Sinonimia y diferencia de significado”, en: *Revista Española de Lingüística*, n°27, vol. 1, pp. 1-31.
- GARCÍA PAREJO, Isabel. (1997). “Capítulo I: principios teóricos y metodológicos”, en: *El campo semántico “placer” en español*, Tesis de doctorado, Madrid: UCM.
- GEORGES, Jean. (1996). *La poesía en la escuela (hacia una escuela de la poesía)*, versión española de Ana Garralón y Francisco Lapuente, Madrid: Ediciones de la Torre.
- GÜELL, Mónica. (2005). “La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora”, en: *Actas del VII Congreso de la AISO*, pp. 331-337.
- (2008). “El crisol de las formas: Góngora”, en: *El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, pp.169-184.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador. (1989). *Introducción a la semántica funcional*, Madrid: Síntesis.
- JAKOBSON, Roman. (1975). “Lingüística y poética”, en: *Ensayos de lingüística general*, trad. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona: Seix Barral, pp. 347-395.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. (1977). *Diccionario de términos filológicos*, 3ra ed., Madrid: Gredos.

- LYONS, John. (1980). “Semántica estructural II: relaciones de sentido”, en: *Semántica*, Barcelona: Teide, pp. 253-315.
- LOTMAN, Yuri. (1978). “Elementos y niveles de la paradigmática del texto artístico”, en: *Estructura del texto artístico*, Madrid: Itsmo, pp. 123-239.
- LUJÁN, Ángel Luis. (1999). “Contenido temático”, en: *Como se comenta un poema*, Madrid: Síntesis.
- LUNA TRAILL, Elizabeth. (1979). “Estructuras sintácticas y semánticas en un soneto de sor Juana Inés de la Cruz”, en: *Acta poética*, vol. 2, n° 1-2, pp. 127-137.
- MANRESA GONZÁLEZ, Carlos. (2018). “Rimas en libertad: apuntes para un estudio de la rima mezclada en la poesía cubana contemporánea”, en: *Rhythmica*, n° 16, pp. 113-148.
- MARCHESE, Ángelo y Joaquín Forradellas. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel. “La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre”, en: *Cuestiones métricas: la rima y el estribillo*, Clara Isabel Martínez Cantón (ed.), Sevilla: Punto Rojo libros, pp. 57-77.
- MARTÍNEZ, José Antonio. (1976). “Repetición de sonidos y poesía”, en *Archivum*, n° 26, pp.71-102.
- MARTÍNEZ, Marcos. (2003a). “Definiciones del concepto *campo* en semántica: antes y después de la lexemática de E. Coseriu”, en: *Odisea*, n° 3, pp. 101-30.
- (2003b). “Setenta años de la teoría de los campos: balance provisional”, en: *Revista Española de Lingüística*, n° 33, pp. 261-314.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel. (2010). “Innovaciones en la rima: poesía y rap”, en: *Rhythmica*, n° 8, pp. 67-94.
- NAVARRO TOMÁS, Tomas. (1972). *Métrica española*, Madrid: Guadarrama, S.A.
- (1973). “El octosílabo y sus modalidades”, en: *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona: Ariel, pp. 35-66.
- PARDO, Arcadio. (2010). “Variantes de la rima. La rima ampliada. La rima compleja. la rima en síntesis. La rima encabalgada”, en: *Rhythmica*, n° 8, pp. 143-169.

- PEÑA, Jesús. (1999). “Las unidades del análisis morfológico”, en: Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española (tomo III)*, Madrid: Espasa-Calpe.
- PIERRE, Guiraud. (1976). “Puntos de vista de la estructura”, en: *La semántica*, México: FCE, pp. 84-100.
- QUILIS, Antonio. (1985). *Métrica española*, 2da ed., Barcelona: Ariel.
- RABANALES, Ambrosio. (2011). “Observaciones acerca de la rima”, en: Onomázein: Revista de lingüística, filología y traducción de la Pontificia Universidad Católica de Chile, n° 6, pp. 69-87.
- RIFFATERRE, Michael. (1989). “Criterios para el análisis del estilo”, en: R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, pp. 89-110.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. (1967). “Estructura del vocabulario y estructura de la lengua”, en: *Problemas del estructuralismo lingüístico*, Madrid: CSIC, pp.193-229.
- (1971). “La semántica estructural: estado actual y perspectivas”, en: *Habis*, n°2, pp. 9-34.
- ROZAS, Juan Manuel. (2011). “Petarquismo y rima en -ento”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SALVADOR, Gregorio. (1964). “Análisis connotativo de un soneto de Unamuno”, en: *Archivium*, n°14, pp. 18-39.
- SANTIAGO LACUESTA, Ramón y Eugenio Bustos Gisbert. (1999). “La derivación nominal”, en: Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española (tomo III)*, Madrid: Espasa-Calpe.
- TINIANOV, Iuri. (1972). “El sentido de la palabra poética”, en: *El problema de la lengua poética*, trad. de Ana Luis Poljak, Buenos Aires/México: Siglo XXI.
- TOMASHEVSKI, Boris. (1978). “Sobre el verso”, en: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), México: XXI, pp. 115-126.
- ULLMANN, Stephen. (1972). “Palabras transparentes y opacas”, en: *Semántica*, trad. del inglés de Juan Martín Ruíz Werner, Madrid: Aguilar, 91-125.
- WELLEK, René y Austin Warren. (1969). *Teoría Literaria*, versión española de José M. Gimeno, Madrid: Gredos.

YNDURÁIN, Francisco. (1969). “La rima como figura poética” en *Reelección de Clásicos*, Madrid: Editorial Prensa Española, pp. 280-96.

Para la ejemplificación de la rima transparente

ALARCOS GARCÍA, Emilio. (1955). “Quevedo y la parodia idiomática”, en: *Archivum*, tomo 5, pp. 3-38.

ARIBAU, Buenaventura Carlos. (1848). *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, 2da ed., tomo II, Madrid, Imprenta de la Publicidad.

BALBUENA, Bernardo de. (1927). *Grandeza mexicana*, México: Sociedad de Bibliófilos Mexicanos.

BERNÁRDEZ, Francisco Luis. (1951). *Antología poética*, 3ra ed., Buenos Aires: Espasa-Calpe.

BIBLIOTECA DEL SONETO. (2007a). *Autores: letra A (Abad-Azuar)*, Ramón García González (comp.), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- (2007b). *Autores: letra B (Baca-Byrne)*, Ramón García González (comp.), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- (2007c). *Autores: letra C (Caballero-Cruchaga)*, Ramón García González (comp.), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

BOSCÁN, Juan. (2006). *Sonetos*, ed. de Ramón García González, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

CADALSO, José. (1782). *Ocios de mi juventud o poesías líricas*, Barcelona: Imprenta de Eulalia Piferrer Viuda.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1873). *La vida es sueño*, México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

- (s.f.). *A Dios por razón de Estado*, texto crítico preparado por J. Enrique Duarte, Navarra: Universidad de Navarra.

- (s.f.). *El divino cazador*, texto crítico preparado por Ignacio Arellano y Carmen Pinillos, Navarra: Universidad de Navarra.

- (s.f.). *El laberinto del mundo*, texto crítico preparado por Juan Manuel Escudero Baztán, Navarra: Universidad de Navarra.

- (s.f.). *El maestrazgo del Tusón*, texto crítico preparado por Carlos Castellano Gasch, Navarra: Universidad de Navarra.

- (s.f.). *El santo rey don Fernando (segunda parte)*, texto crítico preparado por Carmen Pinillos, Navarra: Universidad de Navarra.
- (s.f.). *El pintor en su deshonra*, texto crítico preparado por Alan K. G. Paterson, Navarra: Universidad de Navarra.
- (s.f.). *El valle de la Zarzuela*, texto crítico preparado por Ignacio Arellano, Navarra: Universidad de Navarra.
- (s.f.). *La cena de rey Baltasar*, texto crítico preparado por Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Navarra: Universidad de Navarra.
- (s.f.). *La cura y la enfermedad*, texto crítico preparado por Ignacio Arellano y Eva Reichenberger, Navarra: Universidad de Navarra.
- (s.f.). *La iglesia sitiada*, texto crítico preparado por Beata Baczynska, Navarra: Universidad de Navarra.
- (s.f.). *La redención de cautivos* texto crítico preparado por Marcela Trambaioli, Navarra: Universidad de Navarra.
- (s.f.). *La serpiente de metal*, texto crítico preparado por Luis Galván, Navarra: Universidad de Navarra.

CARVAJAL, Antonio. (1982). *Servidumbre de paso*, Sevilla: Renacimiento.

- (2012). *La presencia lejana*, Granada: Asociación de Padres de Alumnos “Torres Bermejás”/Instituto Alambra.

CARVALLO, Luis Alfonso de. (1602). *El cisne de Apolo: de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece*, Medina de Ocampo: Juan Godínez de Millis.

CASTILLEJO, Cristóbal de. (1926). *Obras I*, Madrid: Ediciones de “La lectura”.

- (1927). *Obras II*, Madrid: Ediciones de “La lectura”.
- (1928a). *Obras III*, Madrid: Ediciones de “La lectura”.
- (1928b). *Obras IV*, Madrid: Ediciones de “La lectura”.

CASTILLO, Hernando del. (1882). *Cancionero general*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

CERVANTES, Miguel de. (1772). *La Galatea, dividida en seis libros*, Madrid: Oficina de la Viuda de Manuel Fernández.

- CORONADO, Carolina. (2008). *Poesías*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- CRUZ, sor Juana Inés de. (2012). *Obras completas I*, 1ra ed. electrónica, ed., intr. y n. de Antonio Alatorre, México: FCE.
- (2016). *Obras completas II*, 1ra ed. electrónica, ed., intr. y n. de Alfonso Méndez Plancarte, México: FCE.
 - (2017a). *Obras completas III*, 1ra ed. electrónica, ed., intr. y n. de Alfonso Méndez Plancarte, México: FCE.
 - (2017b). *Obras completas IV*, 1ra ed. electrónica, ed., intr. y n. de Alberto G. Salceda, México: FCE.
- DEBICKI, Andrew Peter. (1998). “Poesía española de la postmodernidad”, en: *Anales de Literatura Española*, n°6, pp. 165-80.
- DÍAZ MIRÓN, Salvador. (1984). *La gigante y otros poemas*, 1ra ed. en Lecturas Mexicanas, México: FCE.
- DURÁN, Agustín. (1877). *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, ed. de Agustín Durán, tomo I, Madrid: M. Rivadeneyra-editor.
- (1882). *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, ed. de Agustín Durán, tomo II, Madrid: M. Rivadeneyra-editor.
- ESPRONCEDA, José de. (1954). *Obras completas*, ed., pról. y n. de Jorge Campos, Madrid.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. (1821). *Obras póstumas*, Barcelona, Viuda de Roca.
- (1989). *La Petimetra*, ed., intr. y n. de Jesús Cañas Murillo, Extremadura: Universidad de Extremadura.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano. (1887). *Obras de D. Juan E. Hartzenbusch*, Madrid: Imprenta de Cantar.
- FERRÁN, Augusto. (2000). *Obras completas de Augusto Ferrán*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GÁLVEZ DE CABRERA, María Rosa. (1804). *Obras poéticas*, tomo I, Madrid: Imprenta Real.

- GARCÍA LORCA, Federico. (2017). *Romancero gitano*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. (1850). *Poesías*, Madrid: Imprenta de Delgrás Hermanos.
- GÓNGORA, Luis de. (1927). *Romances*, ed. de José María de Cossío, Madrid: Revista de Occidente.
- GRACIÁN, Lorenzo. (1725). *Agudeza y arte de ingenio*, Amberes: Casa de Juan Bautista Verdussen.
- GUILLÉN, Jorge. (2001). *El son entero*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. (1905). *Poesías*, tomo II, México: Librería de la viuda de Ch. Bouret.
- (2012). *Poemas dispersos*, sel. y n. de Fernando Tola de Habich, México: UNAM.
- HERNÁNDEZ, José. (2000). *El gaucho Martín Fierro*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- HERNÁNDEZ, Miguel. (1976). *El hombre acecha. Otros poemas. Cancionero y romancero de ausencias. Últimos poemas*, 4ta ed., Buenos Aires: Losada.
- (1992). *Viento del pueblo*, ed. de José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid: Ediciones de La Torre.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego. (2005). *Sonetos*, ed. de Ramón García González, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- HERRERA, Fernando. (1914). *Poesías*, ed. y n. de Vicente García de Diego, Madrid: Ediciones de la Lectura.
- IBARBOUROU, Juana. (1967). *Antología*, sel. y pról. de Dora Isabela Russell, Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de. (1961). *Poesías*, ed., pról., y n. de José Caso González, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- LARA VELÁZQUEZ, Esperanza y Ana Elena Díaz Alejo. (1971). *Antología de la poesía moderna y contemporánea en lengua española*, México: UNAM/CEL.
- MACHADO, Antonio. (s.f.). *Poesías*, México: Zafiro.
- MANRIQUE, Gómez. (1885). *Cancionero*, n. de Antonio Paz y Melia, tomo I, Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull.

- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan. (1785). *Poesías*, tomo I, Madrid: Impresor de Cámara de S.M.
- MORENO PEDROSA, Joaquín. (2015). “Expresividad y moldes métricos. Perspectivas españolas a finales del siglo XX”, en: *Rhythmica*, n°13, pp. 155-72.
- NADINO, Elías. (1991). *Erotismo al rojo blanco*, 3ra ed., Guadalajara: Ágata.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo. (2016). “Treinta y tres poemas inéditos de Feijoo y reconstrucción de la historia textual del corpus poético feijoniano, en: *Cuadernos de ilustración y romanticismo*, n° 22, pp. 339-433.
- PACHECO, José Emilio. (1999). *Antología del modernismo*, 3ra ed. en un tomo, México: UNAM/Era.
- QUEVEDO, Francisco de. (2003). *Sonetos*, ed. de Ramón García González, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- RAMÍREZ, Ignacio. (1889). *Obras*, tomo I, México: Secretaría de Fomento.
- REY DE BRIONES, Antonio del. (2006). *Antología de la poesía medieval*, Madrid: Akal.
- RIVAS, Duque de. (1990). *Don Álvaro o la fuerza del sino. Romances históricos*, pról. de Antonio Magaña Esquivel, 6ta ed., México: Porrúa.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan. (1877). *La verdad sospechosa. Mudarse por mejorarse*, Madrid: Dirección y Administración.
- SAMANIEGO, Félix María de. (2003). *Poemas varios*, ed. de Emilio Palacios, Alicante: Virtual Miguel de Cervantes.
- SÁNCHEZ, Tomás Antonio y Pedro José Pidal. (1864). *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid: M. Rivadeneyra-editor.
- SANTILLANA, Marqués de. (1983). *Poesías completas I*, ed., est. y n. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Alhambra.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de. (1999a). *Aquilana*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (1999b). *Soldadesca*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
 - (1999c). *Tinelaria*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
 - (2015a). *Calamita*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
 - (2015b). *Jacinta*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
 - (2015c). *Serafina*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- TORRES VILLAROEL, Diego de. (1752a). *Tomo VII: Juguetes de Thalía, entretenimientos del numen: varias poesías*. Salamanca: Imprenta de Antonio Joshep Villagordo y Alcaraz.
- (1752b). *Tomo VIII: Juguetes de Thalía, entretenimientos del numen: varias poesías líricas y cómicas*, Salamanca: Imprenta de Antonio Joshep Villagordo y Alcaraz.
- URBINA, Luis. (1910). *Puestas de sol*, México: Librería de la viuda de Ch. Bouret.
- VEGA, Garcilaso de la. (2004). *Sonetos*, ed. de Ramón García González, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA, Lope de. (1777). *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso (tomo VII)*, Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha.
- (1969). *El sembrar en buena tierra*, Madrid: Espasa-Calpe.
 - (2000). *La dama boba*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
 - (2009a). *Fuenteovejuna*, Barcelona: Prolope.
 - (2009b). *Los locos de Valencia*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
 - (s.f.). *El castigo sin venganza*, Barcelona: Rakata/Prolope.
- ZORRILLA, José. (2002). *Don Juan Tenorio*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. (1970). *Tabaré*, estudio crítico de Raimundo Lazo, México: Porrúa.