



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

ritmo. Del griego “*rythmós*” (‘corriente’, ‘curso’, ‘medida del movimiento o del tiempo’, ‘proporción o simetría en las partes’, ‘orden, disposición’).

Repetición periódica de algún elemento: p. ej., la aparición de un tiempo fuerte entre tiempos débiles a intervalos semejantes.

El emparejamiento entre *ritmo* y *armonía* estuvo muy extendido entre los griegos y llega hasta hoy, sobre todo cuando se habla de artes plásticas. Casi todos los diccionarios modernos recogen como acepciones más frecuentes de la palabra *ritmo* las de ‘retorno periódico’, ‘frecuencia’ y ‘armonía’.

El ser humano está rodeado de ritmo y vive el ritmo en su propio cuerpo. Se habla de ritmo de la naturaleza (sucesión de los días y las noches, retorno de las estaciones, etc.), y de ritmo fisiológico (inspiración / espiración del aire pulmonar, latidos del corazón, alternancia de pasos al caminar, etc.) El ser humano acompasa con el ritmo sus actividades, su trabajo y su diversión.

En el arte —en las distintas artes— el ritmo es un elemento fundamental. Especialmente brillante y sujeto a estrictas leyes en la *música* y en la *arquitectura*, actuará de manera más sutil y libre, aunque no menos eficaz, en la *pintura*, en la *escultura* y en el *cine*.

En la *literatura*, hay que distinguir entre la expresión en verso y la expresión en prosa. En la *poesía*, normalmente escrita en verso, el ritmo se manifiesta de manera más clara y contundente: procede de varios elementos que conjuntamente lo generan. En la prosa, en cambio, el ritmo es más fugitivo, menos perceptible, basado en elementos que pasan casi desapercibidos; hasta el punto de que muchas personas niegan que exista.

EL RITMO EN EL VERSO

Implica repetición, recursividad, retorno de algún elemento – lingüístico o no-, o de algunos, en el texto. El soporte material de ese elemento rítmico es el *verso*, la línea poética, por lo que podemos considerar cada verso como unidad rítmica, y el conjunto de versos (*poema*) como rítmico en su conjunto por la repetición del esquema de cada unidad. Línea poética y poema son, pues, las unidades menor y mayor de un texto versificado.

Lo que ya es variable, según las diferentes culturas e incluso según los diferentes momentos históricos de una cultura, son los componentes fónicos y semánticos que se repiten, engarzados en la escritura versal y vehiculados por ella.

En la versificación española, esas unidades mínima y máxima de presentación material -para la lectura o para la audición- sirven de soporte a varios elementos que se reiteran periódicamente, y por ello generan ritmo: 1º. La longitud del verso computada en número de sílabas (*metro*). 2º. La distribución o esquema de los acentos dentro del verso (*acento*). 3º. La igualdad de sonidos (consonánticos y vocálicos, o sólo vocálicos) entre varios finales de verso, desde el último acento (*rima*). Y 4º, la posible existencia de un esquema que agrupe los versos a lo largo del poema (*estrofa*) (R. de Balbín). A estas cuatro fuentes de ritmo habría que añadir como quinta fuente –según diversos autores-, las *pausas*, que delimitan o encuadran los elementos rítmicos anteriores (A. Bello, J. Domínguez Caparrós).

ritmo

Así pues el metro, el acento, la rima y, cuando existe, la estrofa –así como la pausa que los subraya-, configuran la estructura rítmica del verso español.

En la métrica española, los distintos tipos de versificación presentes a lo largo de la historia de nuestra poesía surgen del *número* de los ritmos presentes en cada caso, y del *predominio* de alguno de ellos sobre los demás.

El tipo de versificación más extendido en la literatura española, cultivado durante más siglos y con un corpus más amplio de poemas, es la *versificación silábica*, cuya base rítmica es el número de sílabas, el *metro*. Sobre el metro se engarzan los demás elementos rítmicos: la rima, los diversos esquemas acentuales, las pausas, y las posibles estrofas.

En la métrica moderna de otros países y culturas occidentales encontramos una situación similar: estos mismos ritmos –y sobre todo el metro- configuran la versificación predominante en la poesía inglesa, italiana, francesa, alemana, etc. En cambio, en otras épocas históricas y en otras culturas hallamos otras bases rítmicas diferentes. Así en la Grecia y Roma clásicas, el sistema métrico dominante era el *cuantitativo*, basado en la longitud de las sílabas (largas y breves), agrupadas en diversas combinaciones de pies, metros y versos. Entre los pueblos germánicos primitivos, el sistema métrico era *acentual*. Y en la Biblia la base métrica era el *paralelismo*.

Con la desaparición gradual de la cantidad silábica en la lengua latina, entre los siglos II y IV d.C., el verso en latín pierde su fundamentación, y en los territorios románicos es sustituido por evoluciones de los cantos litúrgicos (secuencias y tropos), primero en latín y luego en romance. Surge así una *versificación irregular*, no silábica,

conectada con la versificación acentual y apoyada en la asonancia, que domina la Romania entre los siglos IX y XII. Esta versificación irregular, *amétrica* al principio, con gran variabilidad en las medidas de sus versos, va regularizando estas medidas, y pasa primero por una aproximación a la regularidad silábica (*versificación fluctuante*), para igualarse finalmente (*versificación silábica*) en el siglo XIII. Al mismo tiempo, la asonancia va siendo sustituida por la consonancia, aunque en España y Portugal perdura junto a ésta.

En España, con el “mester de clerecía”, nuestra primera escuela culta, se abre paso el sistema que se convertirá en dominante hasta el siglo XX: el basado en un metro que se reitera a lo largo del poema, acompañado de la rima, unos esquemas acentuales, y la estrofa.

EL RITMO EN EL VERSO LIBRE

El tipo de versificación más característico del siglo XX y de lo que va del XXI, que se extiende por todas las literaturas occidentales y, debido a su elevadísimo uso, arrincona buena parte de las formas poemáticas de la versificación tradicional, nace silenciosamente desde la mitad del siglo XIX (Whitman; *Leaves of Grass*, 1855-1892) y en su segunda mitad (Rosalía de Castro), pero son los poetas simbolistas franceses (los “verslibristes” Laforgue, Kahn, Moréas, Viélé-Griffin, etc., 1886-87) los que polemizan y teorizan sobre él, dándole repercusión mundial.

El “vers libre” plantea una problemática especial en cuanto al ritmo. El escándalo que en sus orígenes y primeros tiempos rodeó a esta versificación se centró para sus detractores en una acusación: no era verso sino prosa. Y para sus defensores, los versolibristas, en dos argumentos: su ritmo –que garantiza su pertenencia al verso–, y su carácter innovador.

ritmo

Algunos defendieron que no era verso ni prosa, sino una tercera vía expresiva.

Personalmente, creemos que es *verso*, que nace de la prosa (como en su día nació la poesía litúrgica bajolatina). Y de la prosa toma sus dos rasgos constituyentes, diferenciadores respecto al verso tradicional: 1º, la *menor periodicidad de sus ritmos*. (Con todo, la periodicidad rítmica del verso libre –como verso que es– supera a la de la prosa). Y 2º, en algunas modalidades versolibristas el verso libre adopta *una base rítmica ajena a la base silábica hispana*, lo cual hace que muchos lectores y estudiosos no la identifiquen con el verso y la consideren prosa. Sucede esto de un modo especial en dos modalidades: el verso libre paralelístico, y el que se basa en las imágenes yuxtapuestas.

En la poesía hispánica, el nacimiento del verso libre no es súbito ni explosivo, como en Francia. La continua presencia de la asonancia, las formas compositivas sencillísimas como el romance o la copla popular, la hibridación de esquemas métricos, etc. han permitido al poeta hispano una gran libertad. En España e Hispanoamérica, el surgimiento del verso libre es paulatino, pues llega precedido de formas híbridas muy sueltas y espontáneas (*versificación semilibre*) desde el siglo XVIII, intensificándose el proceso en el XIX. Al margen, pues, del Simbolismo francés, ya la métrica hispana se había lanzado a transitar por la experimentalidad y la libertad. Aunque ciertamente el Simbolismo aceleró el proceso, e incluso algunas de sus formas entraron en la poesía hispánica.

La gran mayoría de tipos versolibristas surgen en el Modernismo, especialmente entre 1892 y 1896. Y después del Modernismo, los movimientos de Vanguardia harán del verso libre un uso extensísimo,

invasor, pasando a ser esta versificación –considerada signo de modernidad- casi obligada.

El rupturista verso libre se plasma –exactamente igual que el verso no libre sobre los cuatro componentes del sonido: cantidad, intensidad, timbre y tono –es decir, metro, acento, rima y estrofa (o no-estrofa). Además, hay que añadir el quinto elemento que realza los anteriores: el silencio, las pausas. Por otra parte, el verso libre abarca también algunas formas no basadas en el ritmo de sonido sino en el de pensamiento. De ahí que cada poeta, utilizando los materiales métricos de siempre –y algunos nuevos, pero no totalmente extraños a la tradición-, pueda realizar su propia elección versolibrista, exteriorizar su ritmo interior.

Nuestro verso libre se asienta sobre muchos elementos consolidados por la tradición, como la fluctuación silábica –característica de nuestra poesía primitiva y de la popular- y la versificación acentual. La poesía del siglo XX, igual que las demás artes, vuelve a conectar con sus primeras manifestaciones, e incluso se remonta más arriba: hasta los orígenes bíblicos de la civilización occidental.

La casi totalidad de formas versolibristas hispanas basadas en los ritmos fónicos son solamente el desarrollo moderno de formas tradicionales preexistentes. Así la *versificación de cláusulas libre* hunde sus raíces en la métrica acentual (verso de arte mayor, decasílabo dactílico, etc.) y en los experimentos acentuales del Romanticismo. Este gusto por el ritmo uniforme desembocará en el *verso de cláusulas libre* de José Asunción Silva (1892), el cual se halla totalmente al margen de la innovación simbolista. Otro tanto sucede con el *verso rimado libre*, de tipo breve, que enlaza con las canciones infantiles y las adivinanzas. En cuanto a la *versificación libre con base tradicional*, su misma denominación es

elocuyente. Dentro de este tipo de versificación, la que llamamos *silva libre* es prolongación flexible de la silva arromanzada de los siglos XVII-XX.

Junto a estas formas, de raigambre tradicional, tenemos otras procedentes de fuentes extranjeras: El “verslibrisme” refuerza esos procesos, e incluso provoca alguna modalidad hispana como el *versículo mayor* –surgido al calor del poema en prosa francés-, o el *verso de imágenes libre*, eco hispano del espíritu de modernidad europeo (pero con el precedente de Rosalía de Castro). Por su parte, el *versículo* nace por influencia de Whitman. Tradición y cosmopolitismo se funden, pues, para configurar una pluralidad de formas que denominamos genéricamente “verso libre”. Porque, aunque cada poeta se siente libre para configurar su expresión fuera de cauces y moldes, la observación y el examen del enorme corpus versolibrista nos permiten detectar unos cuantos tipos dominantes, basados en alguno o algunos ritmos específicos, y que son seguidos – inconscientemente, casi siempre- por numerosos poetas. Porque en el verso libre, más allá de su libertad, está su carácter de verso, de retorno de un elemento (o varios). Sintetizando, hemos encontrado dos grandes tipos de verso libre: el basado en *ritmos fónicos*, y el basado en *ritmos semánticos*. En el primer caso, aparece algún ritmo fónico (o algunos) sustentando el poema. En el segundo, la base rítmica reside en algún elemento de naturaleza semántica.

Las modalidades versolibristas que hemos detectado basadas en los RITMOS FÓNICOS son: 1. *Verso de cláusulas libre*, formado por la repetición de una cláusula o pie acentual de dos, tres o cuatro sílabas. 2. *Verso métrico libre*, similar al anterior pero repitiendo metros entre cinco y nueve sílabas. 3. *Verso rimado libre*, cuya base rítmica es la rima, muy marcada. 4. *Verso libre con base tradicional*. Se apoya en algún elemento del patrimonio hispánico, y comprende diversos tipos. A) *silva libre*. B)

verso fluctuante libre. C) *verso estrófico libre*. Y D) *canción libre*. Están basados, respectivamente, en la silva, la fluctuación, la estrofa, y los poemas breves con estribillo.

Las modalidades basadas en los RITMOS SEMÁNTICOS son: 1. *Verso paralelístico* (de dos tipos: *menor*, con medidas breves y medias; y *mayor*, con medidas largas o muy largas. El mayor, a su vez, se subdivide en: *versículo* -el whitmaniano, que recuerda a la Biblia-, y el *versículo mayor* -que se acerca al poema en prosa, con medidas muy amplias-). 2. Por otra parte está el *verso de imágenes acumuladas* (o yuxtapuestas), característico de las vanguardias, cuyo ritmo radica en una red de imágenes afectivamente equivalentes. Las imágenes a menudo se dispersan por la página, en disposición tipográfica anómala.

EL RITMO EN LA PROSA

El ritmo implica siempre retorno. Además, para que sea eficaz el ritmo de un mensaje verbal, el contenido y el esquema rítmico de las palabras tienen que darse indisolublemente unidos. El ritmo acompaña en un registro auditivo al estado vivencial expresado por las palabras. En un conjunto de palabras, el ritmo debe confluir con la expresión lingüística para crear el mismo efecto. Por eso la pura periodicidad sin acompañar al contenido es un soniquete sin valor estilístico.

En la prosa, el contenido semántico se impone y arrastra al esquema rítmico. Cuando ambos elementos confluyen para crear el mismo efecto, existe el ritmo: la palabra se carga con mayor fuerza conativa, nos invade más directamente.

ritmo

En el lenguaje, el ritmo puede proceder de una doble fuente: lo que se dice, y cómo se dice. De ahí que distingamos entre *ritmo de pensamiento* y *ritmo lingüístico* (A. Alonso, S. Gili Gaya).

Ritmo lingüístico es el producido por el retorno –más o menos periódico- de un elemento fónico-gramatical en el discurso. Este elemento marcado puede ser cualquiera de los componentes fonéticos del sonido: acento, timbre, cantidad, y tono. Y también su concreción fónico-gramatical: grupo acentual, grupo fónico y oración. Sus dos principios organizativos son la *simetría* y el *contraste*.

Existe también otro tipo de ritmo, llamado *de pensamiento*, basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por representaciones psíquicas recurrentes. Está muchas veces conexionado – aunque no necesariamente- con el ritmo lingüístico.

Veamos con más detalle el RITMO LINGÜÍSTICO, u organización del período dentro del período. Subyace en cualquier tipo de prosa, y es el que engloba su estructura fónico-sintáctica. Sus unidades son las siguientes, de mayor a menor:

1. La *oración* es la unidad fónica y semántica inferior al *párrafo* (con el cual puede coincidir en ocasiones). Dotada de sentido completo, comprende una o varias frases, y se divide, según T. Navarro Tomás, “de ordinario en porciones menores –grupos fónicos- separadas por pausas. La pausa es siempre un momento de silencio (...) Las pausas obedecen a causas psicológicas y fisiológicas; sirven a la expresión y dan lugar a la reposición necesaria del aire espirado”.

2. El *grupo fónico* es una unidad menor, que se define, según el mismo autor, como “porción de discurso comprendida entre dos pausas

(...) sucesivas de la articulación”. Suele corresponder a la unidad semántico-gramatical llamada “frase”. Su equivalente en Métrica sería el “verso”. La división de la oración en grupos fónicos viene facilitada por la ortografía, pero está sujeta a diversas variaciones individuales, y muy especialmente al tempo elocutivo.

3. El *grupo acentual* es la porción de discurso que semánticamente comprende un elemento menor de la frase, y fónicamente abarca varias sílabas átonas reunidas en torno a una tónica. El tempo elocutivo y la posición de las sílabas acentuadas pueden modificar ligeramente el cómputo de los grupos acentuales.

El número predominante, par o impar, de grupos acentuales comprendidos en los fónicos nos revela el carácter básico de un texto. Los textos de carácter emotivo o personal presentan un predominio de grupos acentuales *impares*. Los *pares*, a su vez, dominan en textos de carácter contundente u objetivo.

Dentro de estas dos categorías básicas de grupos acentuales pares o impares, cada uno de ellos presenta rasgos propios. Así, los grupos *bimembres* se dan en frases enérgicas o sentenciosas. O bien los *trimembres* acarrear rasgos de solemnidad, emoción personal, exaltación de ánimo.

Tomados en conjunto, los grupos acentuales pares (bimembres, tetramembres, incluso hexamembres –los más largos, bastante raros-) vehiculan preferentemente la información, lo intelectual, lo objetivo o la energía. Por el contrario, los grupos acentuales impares (monomembres, trimembres, pentamembres) acarrear sobre todo la subjetividad, el apasionamiento, lo sentimental, irónico o individualista.

Este ritmo lingüístico, basado en la morfosintaxis, se ve reforzado por el *ritmo tonal* (o de tono), producido por la reiteración de esquemas tonales (“tonemas”) al final de los distintos grupos acentuales.

Retomando la enseñanza grecolatina de la “compositio”, podríamos asimilar los conceptos de “período” (“periodus”), “kólon” (“membrum”) y “kómma” (“incisum”), con los modernos de oración, grupo fónico y grupo de intensidad.

A su vez, el RITMO DE PENSAMIENTO o semántico tiene como principal manifestación textual la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, repetición motivada por representaciones psíquicas recurrentes. El ritmo de pensamiento está muchas veces conexionado –aunque no necesariamente- con el ritmo lingüístico. Se plasma fundamentalmente en la abundante utilización del *isocolon* (en todas sus modalidades) y de la “*repetitio*”. En la prosa retórica, donde actúa fundamentalmente, el ritmo paralelístico contraría la linealidad expositiva, la retarda mediante un movimiento de zigzag, un retroceder y avanzar continuos. Establece una serie de simetrías y contrastes que producen un fuerte efecto rítmico. Efecto cuya razón última está en insistir, recalcar las ideas para que el oyente no pueda olvidarlas. Para Amado Alonso, el ritmo de pensamiento engloba también el *ritmo tonal*: la ordenación de los miembros melódicos del período, con sus tensiones y distensiones.

A lo largo de los siglos, otras teorías emitidas sobre el ritmo la prosa hacen depender éste de: 1º, el *cursus*; 2º, la rima (“prosa rimada”); 3º, la frecuencia de ciertos tipos de pies; 4º, la frecuencia en la lengua de un conjunto silábico determinado; y 5º, la presencia de versos en la prosa (“metricismos”). Veamos la más importante históricamente.

EL “CURSUS” RÍTMICO

El *cursus* es el ritmo que afecta en la prosa a los finales de período, e incluso a los finales de los miembros del período. Consiste en unos esquemas determinados de sílabas tónicas y átonas. Se funda en el acento, y necesita como mínimo dos palabras acentuadas para producir efecto.

Los cuatro tipos principales son: “*cursus planus*” (palabra llana más palabra trisílaba también llana; p. ej.: “retributionem meretur”); “*cursus tardus*” (palabra llana más palabra tetrasílaba esdrújula: “vincla perfregerat”); “*cursus velox*” (palabra esdrújula más palabra tetrasílaba también esdrújula: “vinculum fregeramus”); y “*cursus trispondaicus*” (palabra llana más palabra tetrasílaba también llana: “inde disseratur”).

La palabra *cursus* sirvió en la Edad Media, desde el siglo XII, para designar esa disposición eufónica de los finales de frase, sometidos a reglas, gracias a la cual la estructura de la prosa participa de la del verso. En la Antigüedad grecolatina la armonía de los finales de período era llamada “*clausula*” (E. Norden).

Se ha estudiado también el *cursus* en las incipientes lenguas modernas, e incluso en el estado actual de algunas lenguas. Sin embargo, otros autores consideran esto último muy problemático, y prefieren contemplar esas cadencias (las coincidentes con el *cursus* y las no coincidentes) como formaciones lingüísticas autónomas.

OTRAS ACEPCIONES HISTÓRICAS DE “RITMO”

A lo largo de la cultura occidental, la palabra *ritmo* ha recibido otras interpretaciones u otros revestimientos léxicos. Veamos en particular la

oposición entre “rhythmus” (sic) y “metrum”; y veamos igualmente la sinonimia entre “ritmo” y “numerus”.

1. “*RHYTMUS*” FRENTE A “*METRUM*”

Hay otra acepción de la palabra *ritmo*, vigente desde la Latinidad hasta el siglo XVIII europeo. Por contraposición al “metrum” de la versificación cuantitativa, propia de la literatura clásica, basada en la longitud o cantidad de las sílabas, se alza el “rhythmus” (o “rithmus”), “verso rítmico” o “versificación rítmica”, que era para los latinos la propia del pueblo, estaba basada en el acento, y se desarrolló a partir del siglo II, primero en concurrencia con la versificación cuantitativa o “metrum”, y luego ya en solitario, prolongándose en las diferentes literaturas modernas.

Este sentido de *ritmo* como ‘versificación no clásica, popular y/o moderna, basada en el acento’, se muestra en los títulos de poemas medievales europeos, como el italiano “Ritmo Casinese” o el francés “Rithmus Teutonicus”.

También a esta distinción entre *metro* y *ritmo* obedecen los títulos de los dos tomos que componen el *Primus Calamus* de Juan Caramuel Lobkowitz, escritos en latín: *Metametrica* (1663) y *Rhythmica* (1665 y 1668). En el primero el obispo madrileño estudia los fundamentos y variedades de la poesía de su tiempo escrita en latín (y que sigue las reglas de las lenguas latina y griega, regidas por la cantidad), aunque aspira a ir “más allá” (*meta-*), en laberintos, criptogramas, etc. Por el contrario, en la *Rhythmica* estudia los fundamentos y componentes de la poesía en lenguas modernas (regidas por el acento), especialmente en español e italiano.

2. RITMO COMO “NUMERUS”

“Numerus” es la palabra latina que traduce también la griega “*rythmós*”. Podemos definir el “numerus” como el retorno de los tiempos marcados a intervalos similares, gracias a lo cual pueden ser medibles. Los intervalos configuran el ritmo o *número*, y se constituyen en torno al *pie* como unidad métrica. El *número* oratorio es el empleo, en la prosa, de un ritmo cuya base es la lengua, igual que el ritmo en el verso. A pesar de esta aproximación de la prosa retórica al verso, tanto Aristóteles como Cicerón proscribirán el empleo de versos en la prosa del discurso.

La importancia de los intervalos o pausas la subraya Cicerón mediante la siguiente imagen (*Orator*, 3, 48): Hay *número* en el agua que cae gota a gota; no lo hay en la corriente continua de un río. Establece además Cicerón que siempre que el pensamiento acarree el uso de palabras que se respondan en el discurso o se correspondan, se obtendrá un efecto de simetría. Y señala cinco figuras especialmente importantes para este fin: el homeóptoton, el homeotéleuton, el párison, el isocolon y la antítesis. Esta última es la principal, pues por sí misma produce *numerus* sin buscarlo. Así pues la asonancia (variedad del homeotéleuton), la rima (homeóptoton), la correspondencia o paralelismo (párison), y el isocolon o igualdad sintáctica de miembros, son elementos generadores de ritmo en el discurso, además de la importantísima antítesis.

El mundo clásico cuenta con amplia teorización sobre el ritmo. Aristóteles, Dionisio de Halicarnaso, Demetrio, Longino, y en especial Cicerón y Quintiliano, abordan el ritmo de la prosa (cuantitativo, no acentual). Sus principales temas son: análisis de los diferentes pies, su uso en las distintas posiciones de la frase, su empleo adecuado o inadecuado en cada uno de los tres niveles de estilo, y efectos estilísticos

conexionados con cada tipo de pie. Esta vía de estudio ha continuado a lo largo de los siglos, y llega hasta nuestros días con una bibliografía abrumadora.

Es Cicerón quien más y mejor ha elaborado la teoría del *numerus*. Gorgias, Trasímaco, y sobre todo Isócrates, son los precursores. También lo tratan Aristóteles, Teofrasto y Teodecto. Cicerón escribe sobre ello en el *De Oratore* (3, 44, 173 – 3, 51, 198), y especialmente en el *Orator*, donde le consagra más de la mitad del libro: los treinta y un capítulos últimos, dedicados a la “concinnitas” o elegancia del discurso. Dada la importancia de Cicerón, sus enseñanzas sobre el *numerus* han constituido la gran teoría sobre el ritmo de la prosa durante el Humanismo, Renacimiento y posteriores siglos clasicistas. En España, Fray Luis de León es el principal representante en lengua romance de la “*prosa numerosa*” (H. D. Goode).

En la mayoría de escritores antiguos se mezclan constantemente las nociones de *número* y *período*. En griego, “*períodos*” designa la serie métrica usada por los poetas, cuando la frase rítmica se descompone en un cierto número de “*kóla*” o miembros. El período equivale en el verso, por tanto, a la *estrofa*. En la prosa, el “*períodos*” es la oración subdividida en miembros, y cuya unidad se hace sensible mediante el ritmo. A su vez, los *miembros* se subdividen en “*kómmata*”, *incisos* o elementos menores.

Se plantea igualmente Cicerón si el uso de los *números* (en plural, entendidos ahora como agrupaciones de pies métricos) debe observarse a lo largo de todo el período, o se reserva para el comienzo y el final, o solamente para el final. Responde que es esencial que el final del período sea métrico, pero ese final debe estar preparado desde el comienzo y debe llegar con naturalidad.

En resumen, el número oratorio se obtiene mediante una serie de procedimientos: los pies, las figuras citadas, y el período con sus miembros e incisos. Todos ellos son de aplicación elástica por parte del orador, en función de la idea que se expresa y según lo conveniente (“aptum”).

BIBLIOGRAFÍA

ALMEIDA, Manuel, “Organización del ritmo en español”, *Revista Argentina de Lingüística*, 7, 1, 1991, pp. 5-19; ALONSO, Amado, “Ritmo del verso y ritmo de la prosa”, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, reimpr. de la 3ª ed., 1986; ALONSO SCHÖKEL, José Luis, *Estética y estilística del ritmo poético*, Barcelona, Juan Flors, 1959; BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, C.S.I.C., 3ª ed., 1975; BELLO, Andrés, *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana*, Caracas, La Casa de Bello, 1981; CARAMUEL, Juan: *Primer Cálamo*, tomo II: *Rítmica*, ed. de Isabel PARAÍSO, Universidad de Valladolid, 2007; CICERÓN, Marco Tulio, *El Orador*. Madrid, Alianza, 2008; CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, Madrid, Gredos, 1ª reimpr., 2002; CUEVAS, Cristóbal, *La prosa métrica. Teoría. Fray Bernardino de Laredo*, Universidad de Granada, 1972; DE GROOT, A. W.: *Der antike Prosarhythmus*, 2 v., Groningen, Verlag Bouma's Boekhuis, 1967; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de Métrica española*, Madrid, Alianza, 2ª ed., 3ª reimpr., 2007; GARCÍA CALVO, Agustín, *Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación*, Zamora, Ed. Lucina, 2006; GAUDIN, Lucile, “Le rythme au XVIIe. siècle, une histoire de nombre(s)”, en BONHOMME, Béatrice, et SYMINGTON, Micéala (eds.), *Le rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, Paris, Honoré Champion, 2005; GILI GAYA, Samuel: *Estudios sobre el ritmo*, ed. de Isabel PARAÍSO, Madrid,

Istmo, 1993; GOODE, Helen Dill, *La prosa retórica de Fray Luis de León en 'Los nombres de Cristo'*, Madrid, Gredos, 1969; HERRERO, Ángel, *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*, Universidad de Alicante, 1995; LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica literaria*, 3 vols., Madrid, Gredos, reimpr., 1999 (del I, 4ª), 2004 (del II, 3ª) y 1995 (del III, 2ª); MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982; MONELLE, Raymond, "Music Notation and the Poetic Foot", *Comparative Literature*, 41, 3, 1989, pp. 252-269; NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de pronunciación española*, Madrid, C.S.I.C., 27ª reimpr., 1999; NORDEN, Eduard: *Die antike Kunstprosa, vom VI. Jahrhundert V. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 2 v., Stuttgart, B. G. Teubner, 1983; PARAÍSO, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976; PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985; PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000; POLHEIM, Karl, *Die lateinische Reimprosa*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 2e. Auflage, 1963; RUCKMICH, Ch. A., "A Bibliography of Rhythm", *American Journal of Psychology*, 24 (1913: 508-519), 26 (1915: 457-459), 29 (1918: 214-218), 35 (1924:407-413); TOLEDO, G. A., *El ritmo en el español. Estudio fonético con base computacional*, Madrid, Gredos, 1988.
<http://depts.washington.edu/versif/resources/pdf/D.PDF> (5-5-2009)
 (Contiene una excelente y ordenada bibliografía en lengua inglesa sobre distintos tipos de ritmo: lingüístico, kinésico, prósico y versal)

Isabel PARAÍSO ALMANSA

Universidad de Valladolid.