

Špela Oman

Instituto Škofja Loka

«Daños, engaños y desengaños, frutos son de los años»: el valor semántico de la rima en los sonetos barrocos españoles sobre la fugacidad de la vida

*[...] trocóse la alegría del nacer en el horror del morir
el trono de la mañana en el túmulo de la noche*

Baltasar Gracián: *El Criticón*

Palabras clave: Siglo del Oro, poesía barroca, fugacidad de la vida, rima semántica

1 Introducción

El tópico del despiadado paso de las horas es, sin duda, uno de los más recurrentes de la poesía, debido a la relación inherente entre la fugacidad del tiempo y la condición mortal del ser humano, asunto sobre el que los poetas han corrido ríos de tinta a lo largo de toda la historia. Sin embargo, no hay época en la que el clásico tema del *tempus fugit* se ofreciera con tanta abundancia y variedad como en el Barroco que convierte la brevedad de la vida en una de sus principales preocupaciones. La noción barroca del mundo está íntimamente ligada a la conciencia de la transitoriedad de la existencia humana. El hombre que a finales del siglo XVI se encuentra amenazado por una serie de calamidades y rodeado de imágenes de la muerte, empieza a ver el tiempo como un desalmado verdugo que poco a poco va arrebatándole la vida, por eso no puede sorprendernos que Fritz Strich (1947: 93) llame al tiempo «die unheimliche Göttin des Barock», o sea, el inquietante dios del Barroco.

El agudo pesimismo del que emana la impotencia humana frente a la caducidad de la vida, impregna también la poesía barroca española que engendra numerosas reflexiones sobre dicho tema, poco menos que ineludible entre los poetas del Siglo de Oro. En base al análisis de diferentes sonetos de Góngora, Lope, Quevedo y Calderón, el presente trabajo pretende acercarse a la poesía áurea sobre la fugacidad desde un aspecto hasta ahora poco estudiado¹: el del destacado valor semántico que en ella posee la rima. A lo largo del artículo trataremos de demostrar que la angustiada obsesión con el tiempo en los lúgubres sonetos barrocos resuena también a nivel de la rima, constituyendo ésta un eje estratégico alrededor del que gira el mensaje poético. Asimismo, intentaremos reflexionar sobre la función que dentro del estilo literario barroco desempeña la rima semántica y argumentar el porqué de su abundante uso entre los poetas áureos.

De ahí el título que encabeza este texto, pues el refrán «Daños, engaños y desengaños, frutos son de los años» abarca cuatro de los sustantivos, enlazados tanto por la rima como por el significado, que aparecen con insistencia en los versos áureos sobre el deslizar del tiempo, recogiendo y resaltando, como vamos a poder observar más adelante, el tema principal de los sonetos.

2 La elocuencia de una rima: algunos aspectos teóricos

Antes de que pasemos al análisis de la rima en los sonetos sobre la fugacidad, conviene echar un breve vistazo a algunos aspectos teóricos que se ocupan del campo de la rima desde un punto de vista semiológico. Para la teoría semiológica de la literatura, cualquier elemento fonológico dentro de un discurso poético «asume un valor significativo; o mejor aún, interactúa con el plano del contenido, activando el sentido específico del texto» (Marchese, Foradellas, [1986] 2006: 370). De este modo la rima, en palabras de Jean Cohen ([1966] 1984: 77), «es un factor independiente [... cuya] verdadera función sólo aparece si la ponemos en relación con el sentido».

Pese a que la teoría literaria parece tener plena conciencia de la función semántica que cumple la repetición de sonidos terminales, los diccionarios literarios, curiosamente, suelen dedicar escasa atención a este aspecto de la rima. Así el *Diccionario de términos literarios* de María Victoria Ayuso de

¹ Pese a que la fuerte expresividad de la rima áurea parece ser un hecho constatado, la investigación poética carece de análisis concretos acerca de su función semántica. Monique Güell (2005: 331), en un artículo sobre Góngora, llama a la rima «la cenicienta de los estudios poéticos», debido a la escasez de estudios al respecto.

Vicente ([1990] 1997), bajo la entrada *rima*, hace una somera mención de la existencia de una rima, llamada semántica, mientras que el diccionario de Estébanez Calderón ([1996] 2001) hace caso omiso de esta dimensión. Más exhaustivo en este sentido se muestra el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Marchese y Foradellas ([1986] 2006: 351), haciendo resaltar ya al inicio que

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. Particularmente la iteración fónica –es decir la isotopía creada por la rima en el estrato del sonido– establece inmediatamente una relación de sentido entre las palabras rimadas, «camaradas de rima», como las llama Jakobson.

A la hora de hablar de la relación entre el sonido y el sentido, la referencia a Roman Jakobson es prácticamente inevitable. Aunque el lingüista ruso no es el primero en poner de relieve el poder semántico de la rima,² con la fundamentación semiológica sobre la que basa sus comprobaciones, no sólo da continuidad a los estudios hasta entonces realizados, sino que también despeja el camino para el desarrollo posterior de las investigaciones sobre la significatividad de la rima. «Whatever the relation between sound and meaning in different rhyme techniques, both spheres are necessarily involved», insiste Jakobson (1987: 82) en la inseparabilidad del sentido y el sonido, ejerciendo con sus ideas notable influencia sobre diferentes semiólogos, entre los que cabe destacar sobre todo a Yuri M. Lotman.

Lotman que estudia con detenimiento los valores semánticos de la repetición de los sonidos en un discurso poético, considera, al igual que Jakobson, que la repetición en la poesía nunca está desprovista de significado y que la rima causa que las palabras se enlacen semánticamente. De acuerdo con el semiólogo ruso, la coincidencia a nivel fónico llama la atención también sobre el significado, resaltando la relación semántica entre las palabras rimadas, por una parte destacando las semejanzas, aproximando los términos, y por otra, subrayando aún más las diferencias entre ellas. Dos palabras que fuera del contexto

2 En su ensayo «Linguistic and poetic» del año 1958, al hablar de la significación de la rima, Jakobson se apoya en las observaciones que sobre el tema había planteado W. K. Wimsatt. Éste advirtió que el arte de las palabras es un arte intelectual y que, por lo tanto, la rima no sólo pertenece al plano fónico, sino que también aporta significado al texto poético: «The words of rhyme, with their curious harmony of sound and distinction of sense, are an amalgam of the sensory and the logical, or an arrest and precipitation of the logical in sensory form; they are the icon in which the idea is caught» (Wimsatt [1954] 1982: 165).

poético pueden no guardar ninguna relación significativa entre sí, se unen mediante la rima en un único par constructivo (*cf.* Lotman, [1970] 2010: 158-59). Asimismo, Lotman (*ibíd.*: 157) nos recuerda que la rima continuamente remite al lector al texto previo, evocando no sólo la eufonía, sino también el significado de la primera de las palabras que riman. En palabras de Jean Cohen ([1966] 1984: 100), «[e]l verso es cíclico; la prosa es lineal».

Sobre este punto, merece la pena aludir a las palabras del poeta e investigador literario esloveno Boris A. Novak que, dentro del mismo contexto, llama a la rima «memoria de la lengua» (2010: 95). Subrayando el hecho que la rima en la literatura oral desempeñaba principalmente un papel mnemotécnico, el poeta esloveno advierte que la iteración fónica establece una vertical de la memoria que supera el transcurso lineal, horizontal del texto, cuyas palabras van discurriendo a través del tiempo al silencio, a la nada. Según Novak, cada vez que suena la misma rima, el eco de las mismas terminaciones evoca del silencio las palabras ya hundidas en el pasado, lo que produce fuertes efectos semánticos, puesto que la rima establece un denominador común inesperado entre dos vocablos con significados diferentes. De este modo, la rima constituye un nudo semántico, cuyo mensaje es completamente imposible fuera del campo de un determinado poema (Novak, 2010: 95-96).

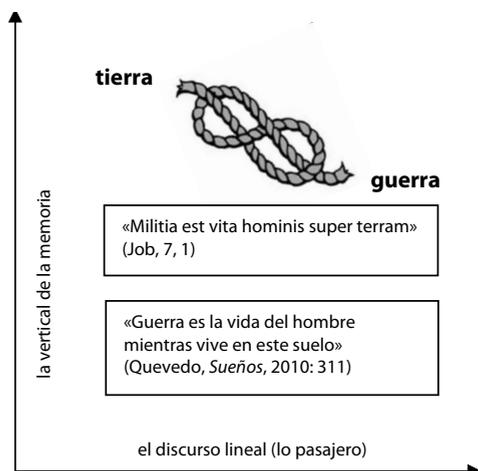
Sin detenernos más en la parte teórica, podemos ilustrarlo en un caso concreto del soneto de Quevedo (2008: 160) «Significase la propia brevedad de la Vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la Muerte». No hace falta más que leer las palabras-rima para adivinar el contenido del soneto, pero si nos fijamos bien en los vínculos semánticos que se establecen entre ellas, nos damos cuenta enseguida de la maestría con la que Quevedo ensarta las rimas:

¡Fue sueño Ayer; Mañana será **tierra**
 Poco antes nada, y poco después humo,
 ¡Y destino ambiciones! ¡y presumo,
 Apenas punto al cerco que me **cierra!**

Breve combate de importuna **guerra**,
 En mi defensa, soy peligro sumo:
 Y mientras con mis armas me consumo,
 Menos me hospeda el cuerpo, que me **entierra**.

Ya no es Ayer; Mañana no ha llegado;
 Hoy pasa, y es, y fue, con *movimiento*
 Que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el *momento*,
 Que a jornal de mi pena y mi cuidado,
 Cavan en mi vivir mi *monumento*.



Cuando leemos, por ejemplo, la palabra *cierra*, el eco del primer verso evoca la palabra *tierra*, que sugiere enseguida una relación semántica con el verbo *cerrar*, ya que la tierra nos cubre y cierra después de la muerte. A esto se junta el verbo *enterrar* que subraya y resalta aún más la afinidad semántica entre las palabras-rima. Lo mismo pasa con las palabras rimadas en los tercetos, donde, al leer la palabra *momento*, nos damos cuenta que cada momento a la vez es *movimiento*, puesto que el tiempo huye y no se detiene, y que en cada momento el *movimiento*, es decir, nuestra vida, puede convertirse en *monumento*, o sea, nunca sabemos dónde y cuándo nos espera la muerte.

De esta forma la rima, haciendo resonar las palabras rimadas y sus significados, por un lado, rompe con el discurso lineal y volátil que va discurriendo hacia el silencio, activando la vertical de la memoria, y por otro, teje diferentes nudos semánticos que enriquecen el mensaje poético, proveyéndolo de significados nuevos. Este es, por ejemplo, el caso de la rima *tierra-guerra*, palabras cuya relación semántica tal vez no es tan aparente, pero que dentro del soneto de Quevedo y dentro del contexto del siglo XVII, representan una clara alusión al tópico barroco de la vida como una continua guerra, que se remonta al *Libro de Job*³ y marca decisivamente la cosmovisión quevediana.

3 Arellano (2004: 20) advierte que en la metáfora «Breve combate de importuna guerra» del soneto citado arriba, «sin duda se recuerda un texto de *Job*, 7, 1-2, también aducido en un pasaje de los *Sueños* en que traduce la *militia* de la Biblia precisamente por 'guerra'. Se trata

3 Los sonetos barrocos sobre la fugacidad de la vida: la rima y su significado

Como hemos observado, la rima como recurso poético posee un destacado poder semántico, con lo que representa uno de los pilares del mensaje del poema. Con su posición estratégica, «puesta a la terminación del verso, exactamente antes de la pausa [...] la homofonía se impone a nuestra atención» (Cohen, [1966] 1984: 78), revelando los vínculos de alusión existentes entre las palabras rimadas. Es importante señalar, sin embargo, que la eficacia de una rima depende sobre todo de la expresividad del nudo semántico que se establece entre dos o más términos. Ya Lotman ([1970] 2010: 154) advierte que las rimas tautológicas empobrecen el poema y que la riqueza y la musicalidad de una rima residen principalmente en la carga de significado que ésta trae consigo. El término *rima semántica* que suele emplearse en la teoría literaria comprende así «la forma más perfecta y expresiva de la rima», como la define Díez Borque (1998: 76), la que combina palabras de forma creativa, enriqueciendo con ellas el contexto de un poema.

René Wellek y Austin Warren en su libro *Teoría literaria* distinguen diversos aspectos de la función semántica que la rima puede desempeñar. Según ellos, al analizar un texto poético, cabe preguntar

de qué esfera semántica se toman las rimas: por ejemplo, si pertenecen a una o varias categorías lingüísticas (partes de la oración, distintos casos) o a grupos de objetos [...], cuál es la relación semántica entre las palabras ligadas por la rima: si proceden del mismo contexto semántico [...], o si sorprenden precisamente por la asociación y yuxtaposición de esferas semánticas distintas. [...] Por último cabe distinguir el grado en que la rima queda complicada en el contexto total de un poema, en qué medida las palabras rimadas parecen simple relleno o, en extremo opuesto, si podríamos conjeturar el sentido de un poema o estrofa a base solamente de las palabras que riman. (Wellek, Warren, [1956] 2002: 190)

Teniendo en cuenta todos estos datos, es curioso observar que, en la mayoría de los sonetos barrocos sobre la fugacidad, la rima refleja la idea principal del poema. Es decir, que los poetas áureos, paradójicamente, se valen del recurso que, como hemos

del pasaje: «Con este conocimiento propio acompañaba luego el de la que vivimos, diciendo: 'Militia est vita hominis super terram', etc.: Guerra es la vida del hombre / mientras vive en este suelo, / y sus horas y sus días / como las del jornalero» (Quevedo, 2010: 311).

visto, rompe con la linealidad temporal y se acerca con su reiteración a lo cíclico, lo atemporal, para recoger y subrayar con él justo el tema opuesto, el rápido devenir del tiempo del que con tanta insistencia cantan en sus sonetos. A continuación se presentan algunos ejemplos ilustrativos de la creatividad de la rima áurea y de su papel sustancial en la construcción del mensaje poético. El soneto que «impone un doble juego de rimas cuádruples» (Cohen, [1966] 1984: 85), constituye, como vamos a ver, una buena base para el análisis de la rima semántica.

3.1 Daños, engaños, desengaños, años

Entre las palabras-rima que van repitiéndose casi de forma obsesiva a lo largo de toda la poesía barroca sobre la fugacidad sobresalen, por la frecuencia de su empleo, las que exponemos ya en el título de este artículo –*daños, engaños, desengaños y años*–, rima que podemos encontrar tanto en la poesía de Góngora como en la de Quevedo, Lope o Calderón. Su abundante uso responde, sin duda, al corriente tópico barroco del desengaño que los poetas suelen poner en íntima relación con el paso del tiempo.

Un ejemplo nos lo proporciona el quinto soneto de las *Rimas sacras* de Lope (1981: 195) que recoge el tema de la ceguera juvenil, sepultada bajo el desengaño del transcurso de los años, que nada más le trajeron al poeta numerosos daños:

¿Qué ceguera me trujo a tantos **daños**?
 ¿Por dónde me llevaron desvaríos,
 que no traté mis años como míos,
 y traté como propios sus **engaños**?

¡Oh puerto de mis blancos **desengaños**,
 por donde ya mis juveniles bríos
 pasaron como el curso de los ríos,
 que no los vuel[v]e atrás el de los **años**!

Hicieron fin mis locos *pensamientos*:
 acomodóse al tiempo la edad mía,
 por ventura en ajenos *escarmientos*.

Que no temer el fin no es valentía,
 donde acaban los gustos en *tormentos*
 y el curso de los años en un día.

Si reparamos en la rima abrazada que utiliza Lope en los cuartetos, podemos leer precisamente las palabras clave: *daños, engaños, desengaños y años*. Entre

ellas se establece una fuerte afinidad de carácter semántico, ya que enseguida asociamos el desengaño con la madurez que traen los años, y los daños con el pesar del sujeto lírico que se da cuenta de haber vivido tanto tiempo en error, en engaños. Como vemos, también se produce una complementación semántica entre las palabras que riman en los tercetos, *pensamientos*, *escarmientos* y *tormentos*: conforme va pasando el tiempo, aumentan los disgustos y los miedos, y el escarmiento que representa el curso de los años (la fugacidad de la vida) convierte los pensamientos en angustiosos tormentos.

Algo semejante ocurre en el conocido soneto de Quevedo (2008: 167) titulado «Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la Vida», donde el sujeto lírico, de modo parecido, habla de la juventud engañada, cuando no sintió resbalar mudos los años, que ahora, una vez sepultada la edad juvenil, se ríen de sus lágrimas y daños. Si nos fijamos primero en las palabras *día*, *mía*, *ardía* y *fría* que riman en los cuartetos, podemos asociarlas enseguida con el contenido de las primeras dos estrofas: Quevedo combina la palabra *día* que metafóricamente puede representar la «juventud» o hasta «la vida», con dos vocablos claramente antitéticos, el verbo *arder* y el adjetivo *frío*, ahondando con esto la distinción entre la lozana juventud, marcada por engaños, y la frialdad abúlica de la madurez desengañada. La idea se subraya una vez más en los tercetos donde topamos nuevamente con las palabras-rima *años*, *daños* y *engaños* cuya suma semántica corresponde plenamente al tema del soneto.

Huye sin percibirse lento el *día*,
Y la hora secreta y recatada
Con silencio se acerca, y despreciada,
Lleva tras sí la edad lozana *mía*.

La Vida nueva que en niñez *ardía*,
La juventud robusta y engañada,
En el postrer invierno sepultada
Yace entre negra sombra y nieve *fría*.

No sentí resbalar mudos los **años**;
Hoy los lloro pasados, y los veo
Riendo de mis lágrimas y **daños**.

Mi penitencia deba a mi deseo,
Pues me deben la Vida mis **engaños**,
Y espero el mal que paso y no le creo.

Es evidente que lo que se repite insistentemente a lo largo de la poesía barroca no solo es el tema del desengaño causado por el fluir del tiempo, sino también la rima que acompaña con persistencia los sonetos sobre dicho tema y que, lejos de ser resultado de mera casualidad, complementa el mensaje poético con las relaciones de alusión que se establecen entre las palabras-rima.

3.2 Jornada, nada

De manera parecida, la rima *jornada-nada* sostiene el sentido de aquellos sonetos que recogen el conocido tema de la brevedad de la vida o del *memento mori*. El nudo semántico que forman resalta aún más lo vano de la existencia humana, como por ejemplo en los tercetos del Soneto XLVIII de las *Rimas sacras* de Lope (1981: 204-205):

[...]

Así voy prosiguiendo la **jornada**,
a la inmortalidad el alma asida,
que el cuerpo es nada, y no pretende **nada**.

Un principio y un fin tiene la *vida*;
porque de todos es igual la **entrada**,
y conforme a la entrada la *salida*.

Aunque Lope dice que el cuerpo es nada, la afinidad fónica entre las palabras *nada* y *jornada* hace que a la vez nos demos cuenta que también es nada nuestra jornada, o sea, que nuestra vida es breve, volátil y vana. No se nos puede escapar el efecto semántico que dentro de la rima encadenada provocan los antónimos *entrada* y *salida*, con los que el poeta podría hacer alusión al tópico barroco del gran teatro del mundo: según éste la entrada y la salida representan el nacimiento y la muerte, ya que el hombre entra al mundo por la puerta de la cuna y sale por la puerta del ataúd. Al rimar *entrada* con *nada* y *vida* con *salida*, Lope logra destacar no sólo la efímera duración de la vida humana, sino la proximidad, o hasta la fusión, de la vida y la muerte, puesto que el hombre, de acuerdo con la visión barroca, empieza a morir en el mismo momento de nacer.

Tal concepto alcanza su mejor expresión en Quevedo, quien nos recuerda que «[a]ún no ha nacido el Pie cuando se mueve / camino de la Muerte» (2008: 117). En su célebre soneto «Descuido del divertido vivir, a quien la muerte llega impensada» (2008: 174) también se sirve de la rima *jornada-nada* para hacer hincapié en la idea central de la instantaneidad de la vida:

Vivir es caminar breve **jornada**,
 Y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
 Ayer al frágil cuerpo amanecida,
 Cada instante en el cuerpo **sepultada**:

Nada, que siendo, es poco, y será **nada**
 En poco tiempo, que ambiciosa olvida,
 Pues de la vanidad mal persuadida

Anhela duración, Tierra animada.

Llevada de engañoso pensamiento,
 Y de esperanza burladora y *ciega*,
 Tropezará en el mismo monumento,

Como el que divertido el Mar *navega*,
 Y sin moverse vuela con el viento,
 Y antes que piense en acercarse, *llega*.

Inmediatamente saltan a la vista las palabras *jornada*, *sepultada* y *nada* cuyo nudo semántico corresponde al pie de la letra a la noción quevediana de la vida como muerte disfrazada. La *jornada*, o sea, la vida está sepultada y es, por lo tanto, «juntos / pañales y mortaja» (2008: 158), o, en una palabra: *nada*. Como advierte Quevedo en los tercetos, reforzando su mensaje con la rima *ciega-navega-llega*, los hombres navegamos por la vida ciegos, engañados, para llegar todos al mismo puerto: el de la muerte.

3.3 Mañana, vana

Otra rima recurrente en la poesía áurea que con su nudo semántico acentúa lo pasajero de la vida frente a la certidumbre de la muerte, es la que combina las palabras *mañana* y *vana*, a menudo acompañadas también por la palabra *humana*, como por ejemplo en el soneto «A unas flores» de Calderón de la Barca (2000: 227-28):

Éstas que fueron pompa y alegría
 despertando al albor de la **mañana**,
 a la tarde serán lástima **vana**
 durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz, que al cielo desafia,
 iris listado de oro, nieve y grana,

será escarmiento de la **vida humana**:
¡tanto se emprende en término de un día!

A florecer las rosas *madrugaron*,
y para envejecerse florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y *expiraron*;
que pasados los siglos, horas fueron.

Como podemos observar, también Calderón ilustra lo percedero de la vida humana aunando la cuna y el sepulcro, valiéndose de la imagen arquetípica de unas flores que *madrugaron* y *expiraron* en un sólo día. La rima en los cuartetos nos sugiere que, tal como es vana la existencia de las flores, también es vana la mañana del hombre, determinada por el tiempo que corre veloz y por la muerte que nos persigue y aniquila a todos.

3.4 Encina, ruina; besos, huesos; humano, gusano

En último lugar, vale la pena llamar la atención sobre aquellas palabras-rima que no destacan por su abundante uso, sino por su singularidad y por las asociaciones sorprendentes que los poetas logran despertar con su yuxtaposición. De acuerdo con Wimsatt ([1954] 1982: 164), cuanto mayor sea la diferencia de significado entre las palabras rimadas, mayor será el efecto expresivo que se produce a partir del nudo semántico. En los sonetos que veremos, los poetas juegan con la contrariedad o la discrepancia de los términos portadores de la rima para crear una tensión expresiva, cuyo propósito no reside únicamente en causar sorpresa, sino ante todo en establecer entre las palabras dispares un denominador común que enriquezca y refuerce el mensaje poético.

Góngora, por ejemplo, en los cuartetos de su Soneto 148 (1985: 229) que a través del símbolo de tres árboles destruidos versa sobre la muerte inesperada de tres amigos, enlaza con la rima las palabras *encina* y *ruina*:

Al tronco descansaba de una **encina**
que invidia de los bosques fue *lozana*,
cuando segur legal una *mañana*
Alto horror me dejó con su **rüina**.

Laurel que de sus ramas hizo digna
 mi lira, ruda sí, mas castellana,
 hierro luego fatal su pompa *vana*
 (Culpa tuya, Calíope) fulmina.

[...]

El vínculo semántico entre los dos términos se basa en una antítesis, puesto que la encina, el árbol de Júpiter, simboliza la durabilidad y el poder, todo lo contrario del destrozamiento y de la ruina. Pero con unir las dos palabras en un «único par constructivo», como lo llama Lotman, Góngora logra establecer una tensión expresiva y a la vez aproximar sus significados, señalando que todo en este mundo, lo durable y poderoso que sea, está sujeto al poder absoluto del tiempo, y puede terminar en ruina. Como vemos también Góngora utiliza en este mismo soneto la rima *mañana-vana*.

Otra rima que sorprende y choca por la alteridad de los significados de las palabras rimadas es la que usa Lope en su soneto «A una calavera» (1981: 202), ligando las palabras *besos* y *huesos*:

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
 sobre la arquitectura destes **huesos**
 carne y cabellos, por quien fueron presos
 los ojos que, mirándola, detuvo.

Aquí la rosa de la boca estuvo,
 marchita ya con tan helados **besos**;
 aquí los ojos de esmeralda impresos,
 color que tantas almas entretuvo.

[...]

Nos damos cuenta enseguida de que las dos palabras, fuera del contexto poético, no guardan ninguna relación semántica, mientras que dentro del soneto que compara la imagen macabra de una calavera con la fugaz belleza de una mujer, la asociación *besos-huesos* remite indiscutiblemente a la temática de eros y tánatos que subyace en el fondo del poema. El nudo semántico que se crea entre el concepto carnal, erótico y sensible de un beso y la fría imagen de los huesos de una calavera refuerza el mensaje poético de la fugacidad de las glorias humanas, actuando sobre el lector como un agudo *memento mori*.

Un efecto parecido lo consigue Lope con la yuxtaposición de palabras *humano*, *gusano* y *vano* en el Soneto 20 de las *Rimas humanas* (1981: 121), poniendo de relieve la transitoriedad y la vanidad de la vida humana:

Si culpa, el concebir; nacer, tormento;
 guerra, vivir; la muerte, fin **humano**;
 si después de hombre, tierra y vil **gusano**,
 y después de gusano, polvo y viento;
 si viento, nada, y nada el fundamento,
 flor, la hermosura, la ambición, **tirano**;
 la fama y gloria, pensamiento **vano**,
 y vano, en cuanto piensa, el pensamiento,
 ¿quién anda en este mar para anegarse?
 ¿De qué sirve en quimeras consumirse,
 ni pensar otra cosa que salvarse?
 [...]

Góngora que en el soneto titulado «En el sepulcro de la duquesa de Lerma» (1985: 207) también rima *humano* con *gusano*, acentúa aún más el lúgubre mensaje que emana del poema, enlazando con la rima también las palabras *mortales* y *reales*, con lo que evoca ante nuestros ojos una auténtica danza de la muerte:

¡Ayer deidad humana, hoy poca *tierra*;
 aras ayer, hoy túmulo, oh **mortales**!
 Plumas, aunque de águilas **reales**,
 plumas son; quien lo ignora, mucho *yerra*.
 Los huesos que hoy este sepulcro *encierra*,
 a no estar entre aromas orientales,
 mortales señas dieran de **mortales**;
 la razón abra lo que el mármol *cierra*.
 La Fénix que ayer Lerma fue su Arabia
 es hoy entre cenizas un **gusano**,
 y de consciencia a la persona sabia.
 Si una urca se traga el oceano,
 ¿qué espera un bajel luces en la gavia?
 Tome tierra, que es tierra el ser **humano**.

El nudo semántico de la rima *mortales-reales* dialoga evidentemente con el contenido de la primera estrofa que hace resaltar la igualdad de todos ante la muerte. De nuevo encontramos las palabras-rima *tierra, cierra y encierra*, combinadas esta vez también con el verbo *yerra* que podría aludir a los engaños y los yerros de la vida en la tierra. La friabilidad y la pudrición, sugeridas por el vínculo entre los vocablos *humano* y *gusano* al final del soneto, se asocian claramente con el tema del *sic transit gloria mundi*, señalando que somos polvo, y al polvo volveremos.

4 La rima semántica dentro del contexto barroco

Una vez vistos los ejemplos de la rima semántica en los sonetos barrocos sobre la fugacidad, cabría pensar en la presunta causa de su abundante empleo entre los poetas áureos, o sea, determinar su función dentro de las tendencias estéticas de la época y dentro del contexto barroco en general. Como hemos podido ver, una de las funciones más importantes de la rima es la de albergar significado, «con lo cual queda profundamente complicada en todo el carácter de una obra poética» (Wellek, Warren, [1956] 2002: 190), pero ¿qué relación guarda con la nueva estética? En nuestra opinión, el empleo insistente de la rima semántica en el Barroco obedece a varias razones.

En primer lugar, cabe destacar la predilección barroca por todo tipo de juegos, paralelismos y multiplicaciones que reflejan el carácter aparental de la realidad, la dualidad de la verdad y lo ilusorio del mundo y de la vida, temas que no dejan de obsesionar al hombre barroco, sumido en la incertidumbre frente a su propia existencia y frente a la realidad que lo rodea. En la estética barroca, la obsesión con el engaño se manifiesta, de acuerdo con Abellán (1996: 226), primordialmente a través del *claroscuro* y del *eco*. ¿Y qué otra cosa es la rima si no un eco? El eco de los mismos sonidos y, a la vez, el eco de los significados que se desdoblan, tanto a nivel de las palabras rimadas como a nivel del texto entero, pues su mensaje resuena en la rima. Con razón recuerda Lotman ([1990] 2001: 54) que, según leyendas antiguas, la rima nace del eco: «There is a profound significance in the ancient legends which tell how rhyme was born from echo».

La rima es, como afirma Boris A. Novak, un juego de reflejos sin fin, ya que las palabras-rima se reflejan una en otra, acercándose y alejándose semánticamente, como las imágenes que, puestas entre dos espejos paralelos, van multiplicándose sin fin (Novak, 2010: 96). El efecto que consigue la narrativa intercalando una

historia dentro de otra o el juego que el arte escénico logra con la técnica del teatro dentro del teatro, tan popular en el siglo XVII, se produce en la poesía por medio de la rima que, con ayuda de los nudos semánticos, recrea el tema general del texto, originando con esto una auténtica *mise en abyme*.

Otra clave para explicar la propensión barroca al empleo de la rima semántica, habría que buscarla en una de las características más representativas del estilo de la época. Se trata de la tendencia barroca a la unidad absoluta –tanto en la arquitectura y en el arte como en la literatura–, que se nutre del espíritu postridentino, marcado por el celo contrarreformista. Como afirma Wölfflin ([1968] 1991: 41), el estilo barroco «pone todo el interés en presentar no una acumulación de partes aisladas, sino, cuando es posible, un cuerpo de una sola pieza. En lugar de buscar numerosos y pequeños elementos, busca la uniformidad de lo grande; en lugar de dividir, une».

Si nos acercamos a la rima semántica con tal perspectiva, podemos interpretarla como uno de los recursos poéticos para cumplir con la exigencia barroca de la unidad, ya que las palabras rimadas muchas veces coinciden por completo con el significado del poema. Lo que en arquitectura representa una columna o un pilar que sostiene la fachada, representa en poesía la rima semántica que, aparte de ser un elemento ornamental, sostiene una parte del significado, subyugándose al tema central del texto poético, contribuyendo así a la mayor homogeneidad. Esto resulta especialmente ostensible en la arquitectura de un soneto cuyas rimas a menudo construyen, como dirían Welck y Warren ([1956] 2002: 190), «la armazón» de sus estrofas. En la panorámica de los sonetos barrocos sobre la fugacidad, ofrecida a lo largo del presente artículo, abundan tales ejemplos.

En último lugar, hay que señalar que el complejo juego de asociaciones que presupone la rima semántica, basada en la agudeza y el ingenio, encaja plenamente dentro de la estética conceptista de la que parten los principios de la creación literaria barroca. Baltasar Gracián (1702: 5) define el concepto como «un acto de entendimiento, que exprime [expresa] la correspondencia que se halla entre los objetos», distinguiendo entre los conceptos que se deben a la semejanza, a la desemejanza, a la disparidad, etc. El ingenio, un factor imprescindible para el juego conceptual, según Gracián, «no se contenta [...] con sola la verdad [...] sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato» (Gracián, 1702: 4). No cabe duda de que la rima semántica, con su doble función de, por un lado, agrandar al oído y, por otro lado, crear asociaciones sutiles e inesperadas

entre los términos, representa uno de los recursos que atañen a la esencia del concepto, formando, como diría Gracián, una «flor elocuente» (ibíd.) que dota al poema tanto de adorno como de significación.

5 Conclusión

Resumiendo, el muestrario de sonetos barrocos en las páginas precedentes revela que los temas de la fugacidad del tiempo, de la brevedad de la vida, etc. muy a menudo resuenan a través de los vínculos semánticos que se establecen entre las palabras-rima.⁴ La búsqueda insaciable de vocablos que formen nudos semánticos sugestivos, en la que tanto se empeñan los poetas áureos, se debe, sin duda, a la orientación estética del arte barroco que tiende a unir el virtuosismo decorativo con la agudeza intelectual.

Para concluir, quisiéramos destacar que el análisis de las correspondencias entre las palabras rimadas no sólo es importante a la hora de interpretar un texto poético, sino también a la hora de traducirlo, ya que, como hemos visto, la rima semántica, lejos de ser un mero recurso fónico y ornamental, aporta al poema un importante valor semántico y funciona prácticamente como la columna vertebral del poema, como uno de los pilares del significado. En los sonetos que hemos analizado, la rima nos revela esa típica noción barroca del tiempo y del hombre, según la que, con palabras de Gracián,

todo cuanto hay se burla del miserable hombre: el mundo le engaña, la vida le miente, la fortuna le burla, la salud le falta, la edad se passa, el mal le da prisa, el bien se le ausenta, los años huyen, los contentos no llegan, el tiempo vuela, la vida se acaba, la muerte la coge, la sepultura le traga, la tierra le cubre, la pudrición le deshaze, el olvido le aniquila: y el que ayer fue hombre, hoy es polvo, y mañana nada. (Gracián, 2007: 169-70)

4 Como curiosidad, merece la pena mencionar dos investigaciones del mundo anglosajón que también advierten el uso de la rima semántica en relación con el tema de la fugacidad del tiempo y de la vida. Geoffrey Hartman, al analizar los famosos «poemas de Lucy» de Wordsworth, hace destacar la relación semántica que se establece entre las palabras *fears* and *years* en los versos: «I had no human fears: / She seemed a thing that could not feel / The touch of earthly years» (cit. por Eco, 1992: 60-61). Eve Sweetser (2006: 30) hace mención de un poema de Hopkins que rima las palabras *older* y *colder*: «When Hopkins rhymes as the heart growes *older* / it will come to such things *colder* [...] the young girl's imminent growing up is not only linked to a parallel emotional 'cooling down' but is already part and parcel of her mortality, her future as a cold body in the ground.»

Si el Tiempo en la literatura barroca se da la mano con el Engaño para burlarse del hombre y de su caduca existencia, el sonido y el sentido en la rima de los sonetos barrocos sobre la fugacidad de la vida se dan la mano para subrayar y realzar el mensaje poético.

Bibliografía

- Abellán, J. L. (1996): *Historia del pensamiento español de Séneca a nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe.
- Arellano, I. (2004): «La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas». En: *La Perinola*, 8, 17-48.
- Ayuso de Vicente, M. V. et al. ([1990] 1997): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: AKAL.
- Calderón de la Barca, P. (2000): *El príncipe constante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cohen, J. ([1966] 1984): *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Díez Borque, J. M. (1998): *Comentario de textos literarios: Método y práctica*. Madrid: Playor.
- Eco, U. (ed.) (1992): *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Estébanez Calderón, D. ([1996] 2001): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Gracián, B. (1702): *Agudeza y arte de ingenio*. Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen.
- Gracián, B. (2007): *El Criticón*. Madrid: Cátedra.
- Güell, M. (2006): «La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora». En: Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 de junio de 2005*. Madrid-Fráncfort del Meno: Iberoamericana-Vervuert, 331-337.
- Jakobson, R. (1987): «Linguistic and poetic». En: Krystyna Pomorska, Rudy Stephen (eds.), *Language in literature*. Cambridge-Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 62-94.
- Lotman, J. M. ([1990] 2001): *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Londres-Nueva York: I. B. Tauris.
- Lotman, J. M. ([1970] 2010): *Struktura umetniškega teksta*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo literatura.

- Marchese, A., Foradellas, J. ([1986] 2006): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Novak, B. A. (2010): «Kovičeva rima – harmoniziranje disharmoničnega sveta». En: *Literatura*, 22, 227-228, 87-107.
- Quevedo, F. de (2010): *Los sueños*. Madrid: Cátedra.
- Strich, F. (1947): *Der Dichter und die Zeit*. Bern: A. Francke.
- Sweetsers, E. (2006): «Whose rhyme is whose reason? Sound and sense in Cyrano de Bergerac». En: *Language and literature*, 15, 19-54.
- Vega, L. de (1981): *Lírica*. Madrid: Castalia.
- Wellek, R., Warren, A. ([1956] 2002): *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wimsatt, W. K. ([1954] 1982): *The Verbal Icon: studies in the meaning of poetry*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Wölfflin, H. ([1968] 1991): *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Špela Oman

Škofja Loka Grammar School

"Daños, engaños y desengaños, frutos son de los años": the semantic value of rhyme in the Spanish baroque sonnets on the transience of life

Keywords: Spanish Golden Age, Baroque poetry, *tempus fugit*, semantic rhyme

One of the most recurring Baroque themes is without a doubt the topic of *tempus fugit*, which inspired numerous contemplations about the ephemeral nature of life, the brevity of the earthly existence and the omnipresence of death. The obsession with the passing of time in the Spanish Baroque sonnets on the ephemerality of life can also be observed on the level of rhyme, which far from being merely an ornamental item, actually contributes important semantic value to the poem. Rhymes such as *años/daños/engaños/desengaños* or *mañana/vana, jornada/nada* reappear almost obsessively throughout the corpus of Baroque poetry and form semantic knots that highlight the principal theme of the sonnet. Similarly, pairs of words such as *encina/ruina, vida/desvanecida, humano/gusano, besos/huesos*, are closely related despite different meanings, drawing attention to the devastating effects of the passage of time. The insatiable quest for suggestive rhymes by Golden Age poets is doubtless due to the aesthetic orientation of Baroque art that tends to combine decorative virtuosity with the intellectual subtlety. The semantic rhyme thus functions as one of the axis of the meaning, as an echo resonating the poetic message, and likewise as a means of fulfilling the Baroque search for thematic unity. The rhyme in the Baroque sonnets is integrated thematically with the text, in the same manner as a pillar supporting a Baroque facade is subjected to the effect of absolute architectural unity.

Špela Oman

Gimnazija Škofja Loka

»Daños, engaños y desengaños, frutos son de los años«: semantična vrednost rime v španskih baročnih sonetih o minljivosti življenja

Ključne besede: španski zlati vek, baročna poezija, *tempus fugit*, semantična rima

Ena najpogostejših baročnih tem je nedvomno *tempus fugit*, ki v španski poeziji zlatega veka porodi vrsto razmišljanj o kratkosti življenja, minljivosti tuzemskega in vseprisotnosti smrti. V baročnih sonetih o minljivosti je obsedenost s časom moč opazovati tudi na ravni rime, ki še zdaleč ni le zvočni okras, saj pesmi dodaja izrazito semantično vrednost. Med rimanimi besedami, kot so npr. *años – daños – engaños – desengaños* ali *mañana – vana, jornada – nada*, ki se na skoraj obsesiven način pojavljajo v baročni poeziji, se vzpostavijo semantični vozli, ki poudarjajo glavno temo soneta. Na podoben način se znotraj sonetov o efemernosti življenja med besednimi pari, kot so *encina – ruina, vida – desvanecida, humano – gusano, besos – huesos*, kljub pomenskim razlikam vzpostavi močna semantična vez, ki usmerja pozornost na uničujoče učinke odtekanja časa. Razloge za neumorno iskanje pomenljivih sozvočij pri pesnikih zlatega veka gre z gotovostjo iskati v estetski naravnosti dobe, ki teži k prepletanju oblikovne virtuoznosti in intelektualne ostrine. Semantična rima tako nastopa kot ena od nosilk pomena, kot odmev, v katerem odzvanja pesniško sporočilo, obenem pa kot eno od sredstev za doseganje baročne težnje po enovitosti. Kot se v baročni arhitekturi steber, ki podpira fasado, podreja učinku celote, se tudi rima v baročnih sonetih staplja z idejo besedila.