

## LOS RITMOS DEL ECO. VARIACIONES SOBRE LA REPETICIÓN<sup>1</sup>

ROSA MARÍA ARADRA SÁNCHEZ  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)

El término eco cuenta con una larga tradición en la teoría métrica española desde finales del siglo XVI, asociado sobre todo a composiciones poéticas de carácter lúdico, experimental, satírico, incluso, y de forma particular, a determinados géneros, como el soneto. Esta especie de derivación de la rima interna se halla presente desde la poesía medieval de Juan del Encina, que ofreció el primer ejemplo castellano que documenta Navarro Tomás (1983: 223), pasando por momentos especialmente fructíferos, como el Barroco, en el que el gusto por el artificio poético le otorgó un mayor protagonismo junto a toda una serie de técnicas de elaboración más o menos atrevidas.

Con esta denominación se suele designar a la repetición inmediata del componente final de la última o penúltima palabra de un verso. Así lo vemos en el siguiente ejemplo de Juan del Encina:

Aunque yo triste me *seco*,  
*eco*  
retumba por mar y *tierra*;  
*yerra*,  
que a todo el mundo *importuna*;  
*una*

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “Métrica española del siglo XX (II)” Proyecto del Plan Nacional I+D+i, Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. FFI2011-23688.

es la causa sola de *ello*.

*Ello* [...]

Como vemos, una parte con significado de la palabra final de cada verso se repite a continuación a modo de eco, de tal forma que la primera contiene la segunda, y la segunda guarda con ella la misma relación de una rima consonante, pero reforzada en muchos casos con la repetición de algún fonema previo.

Caracterizado por ese valor básico de repetición inmediata evocadora del término anterior o de parte del mismo, las variables de su ejecución poética han sido muy diversas en autores, épocas y géneros poéticos diferentes. Y decimos “poéticos” porque el *eco* no deja de ser una consideración o versión poética, en el sentido más amplio de la expresión, de otras figuras retóricas del tipo de la *anadiplosis*, la *reduplicación*, la *geminación*, la *epífora* o la *epanadiplosis*, entre otras. Se trata, por tanto, de una forma de rima, asociada también a fenómenos de armonía vocálica, a figuras retóricas estudiadas en el origen de la rima, como el *similiter desinens* o el *similiter cadens*, a la *rima leonina* o a la *rima interna*, que se mueven entre lo métrico y lo retórico-eufónico (Domínguez Caparrós, 1999: 155).

La consideración teórica que ha recibido el eco, desde los manuales y preceptivas áureas hasta los estudios más recientes, ha sido dispar y poco sistemática. Desde esta perspectiva, la consolidada sistematización que ofrece la retórica de los mecanismos de repetición discursiva puede ofrecerse también en este aspecto como soporte o andamiaje de análisis a la teoría métrica (Aradra, 2009), sobre todo si tenemos en cuenta la evidente zona de confluencia entre métrica y retórica en este punto, y el amplio abanico de realizaciones que, desde la Edad Media a la poesía contemporánea, pueden englobarse bajo la denominación genérica de *eco*.

Partiendo de estos presupuestos, propongo un repaso inicial por las principales manifestaciones teórico-prácticas de este fenómeno desde sus primeros testimonios poéticos, para indagar después en las posibilidades teóricas que ofrece la retórica para su análisis.

## 1. MANIFESTACIONES POÉTICAS DEL ECO

Siguiendo siempre los dictámenes de la práctica poética, las referencias teóricas más claras sobre el eco se hallan en la teoría del

verso renacentista, si bien la poesía española ya contaba con ejemplos anteriores.<sup>2</sup> En estos primeros estadios figura el mencionado Juan del Encina, que escribió una composición en cincuenta octosílabos con sus correspondientes ecos. A este ejemplo podríamos sumar otros del denominado *eco encadenado*, en el que la palabra final de verso se repite idéntica al principio del verso siguiente. Así se aprecia en los siguientes versos de Juan del Encina:

Todos os deven *servicios*,  
*servicios* con *afición*,  
*afición*, querer, *passion*:  
 la *passion* por *beneficios*.  
*Beneficios* son los *males*,  
 los *males* por vos *sufridos*,  
*sufridos*, bien *merecidos*,  
*merecidos* pues son tales.

El hecho de que sea la palabra completa de fin de verso la que se repite al principio del verso siguiente la convierte en una *anadiplosis* o *reduplicación*, que aquí, por ser progresiva, se presenta como *gradación* o *cadena*.

Otro ejemplo habitual lo encontramos en uno de los diálogos de la comedia atribuida a Lope de Rueda *Discordia y cuestión de amor*. El hecho de colocar el término repetido separado visualmente, o en un verso diferente, permitía resaltar aún más este procedimiento:

O madre perdido soy  
 Fortuna no me oyes *di*,            *di*  
 quien mis palabras *oyò*,            *yo*  
 quien, quien me respondió  
 con yo, aspero y *seco*            *eco*  
 porque me hablas tan hueco  
 ¿eres dexa el *donayre*,            *ayre*  
 dime dexa esse desgayre  
 podremos soltar de *assí*,        *si*

<sup>2</sup> Pensemos en el auge que experimentó la rima consonante en la poesía trovadoresca, que derivó en manifestaciones varias de maestría rítmica, muy próximas al uso del *eco*. Es el caso de las *coplas unísonas*, con las mismas rimas; del *machofembra*, con parejas de versos con la misma palabra final en masculino y femenino; o del *leixaprende*, que repetía la palabra final de un verso al principio del verso siguiente, etc. (Navarro Tomás, 2004: 29).

y *esso cuando sera di* [...] <sup>3</sup>

La fortuna de este procedimiento en el teatro se refleja también en la tragedia *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez (1530-1599):

Rey.- ¡O Doña Inés mi bien! ¿no recordaste?

[...] querias darme aquel postrer aliento  
para conforto de este triste *vida*.

Eco.- *Ida*.

Rey.- Donde la tuya es, Doña *Inés*.

Eco.- *Es*.

Rey.- Voz humana la que así me *asombra*.

Eco.- *Sombra*.

Rey.- De Doña *Inés*.

Eco.- *Es*.<sup>4</sup>

Otro contemporáneo, Baltasar de Alcázar (1530-1606), también se sirvió de este procedimiento en cincuenta y cinco redondillas con ecos finales en su jocosos “Discurso de unos cuernos averiguados por la hermosa Eco”. Como en los casos anteriores, la forma dialogada favorecía el empleo de este procedimiento métrico, en el que el *eco* cobraba rango de personaje. Se seguía así una larga tradición que se remontaba a la poesía clásica, en conmemoración de la fábula ovidiana de Eco y Narciso, y que, aparte de otras manifestaciones en la tradición árabe, contaba también con su correlato en prosa.<sup>5</sup> En estos casos Eco pasa a representar una especie de voz de la conciencia, como el interlocutor que responde al soliloquio del personaje principal, el “eco” que refuerza su pensamiento:

GALÁN: En este lugar me vide

cuando de mi amor partí;

quisiera saber de mí,

si mi suerte no lo *impide*.

ECO: *Pide*.

<sup>3</sup> Citamos por la edición que hace de esta comedia Francisco R. de Uhagón en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, abril-mayo 1902, p. 14.

<sup>4</sup> Seguimos la edición de Juan José López de Sedano en su *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, tomo VI, Madrid, Antonio Sancha, 1772, pp. 139-140.

<sup>5</sup> Sobre el empleo de este artificio en la tradición poética árabe de Al-Andalus puede verse García Gómez (1961). Para otras aproximaciones a esta obra de Baltasar de Alcázar, vid. los trabajos de Trambaioli (1998) y Blecua (1970).

GALÁN: Temo novedad o trueco,  
que es fruto de una partida;  
mas ¿quién me dice que pida  
con un término tan *seco*?

ECO: *Eco*.

GALÁN: ¿La que siguió con tal priesa  
las pisadas de Narciso?

La que por Júpiter quiso  
ser contra Juno *traviesa*?

ECO: *Esa*. [...]

En toda la composición, estas repeticiones, siempre bisílabas, aparecen en boca de la ninfa Eco, y cierran cada una de las redondillas en una suerte de pareado final que prolonga en un quinto verso la rima consonante de los versos primero y cuarto de cada estrofa.<sup>6</sup>

A partir de 1580 fueron también bastantes los sonetos que utilizaron el eco. Es el caso del conocido *Soneto difícil* de Quevedo:

Es el amor, según *abrasa, brasa*;  
es nieve a veces puro *hielo, hielo*;  
es a quien yo pedir *consuelo suelo*,  
y saco poco de su *escasa casa*.

Es un ardor que a quien *traspasa, pasa*,  
y como a veces yo *paselo, selo*;  
es un pleito do no hay *apelo, pelo*;  
es del demonio que le *amasa, masa*.

Tirano a quien el Cielo *inspira ira*;  
un ardor que si no se *mata, mata*;  
gozo, primero que *cumplido, ido*;

flechero que al que se *retira, tira*;  
cadena fuerte que aun de *plata, ata*;  
y mal que a muchos ha *tejido nido*.

El eco con el que acaba cada verso se forma en la mayoría de los casos por una palabra contenida en la anterior, que destaca por la pausa interna que la precede y que completa semánticamente el verso.

<sup>6</sup> Con esta misma forma Navarro Tomás (1983: 271-272) da noticia de las más de veinte redondillas de la *Loa sacramental del eco*, dedicada a las fiestas del Santísimo Sacramento, Madrid, 1644 (Cotarelo, *Entremeses*, I, núm. 177).

En el verso último el efecto del eco se suaviza al coincidir el eco solo con la repetición del tramo fónico final desde la última vocal tónica de la palabra precedente: *tejido* > *nido*, coincidiendo con una rima consonante tradicional. Así formulado, el eco no solo refuerza el final del verso, que se siente como unidad independiente en virtud de la esticomitia predominante, sino que también duplica en lo vertical y en lo horizontal la configuración de la rima del poema. En este caso, las palabras finales de todos los versos riman en consonante con las que le corresponden según el esquema de la rima propio del soneto, pero también con las palabras que les preceden en su propio verso. Esta intensificación es lo que determina el carácter artificioso del poema, pero también lo que —paradójicamente— parece diluir el efecto de la rima de final de verso como configurador métrico de la estrofa.

El gusto barroco por los artificios y juegos verbales, del que no escapó la métrica, tuvo otras muchas manifestaciones. Del siglo XVII es el poema “Narciso” (1618) de Juan Bermúdez y Alfaro; la “Fábula de Eco” (1631) de Juan Tamayo de Salazar; “Eco y Narciso” de Faria y Sousa, que también lo cultivó ampliamente en octavas en “Nenia en el fallecimiento de excelentísimo señor Don Joseph Lopez Pacheco i Acuña”, y otros muchos poemas.<sup>7</sup>

Lope de Vega se sirvió también del eco en varios sonetos, como en “Dichoso aquel que en un comprado *prado*, / la vida solitaria apura *pura* [...], o en el conocido “Peligro tiene el más probado vado”, incluido en *La fuerza lastimosa*:

Peligro tiene el más *probado* *Vado*  
 quien no teme que el mal le *impida* *Pida*,  
 mientras la suerte le *convida* *Vida*,  
 y goce el bien tan sin *cuidado* *Dado*. [...].<sup>8</sup>

También Calderón se valdrá de esta técnica en diversas ocasiones, como en la comedia palaciega *Eco y Narciso*, igual que Sor Juana Inés de la Cruz, que también escribió varios poemas de este tipo. Suyo es el siguiente, en el que el eco se articula entre el final de

<sup>7</sup> Alatorre Chávez (1984: 260) pone al portugués Faria e Sousa como ejemplo de la intensidad que el cultivo del eco alcanzó en la poesía barroca ibérica, al contabilizar casi setenta ejemplos en su producción, entre sonetos y otras composiciones.

<sup>8</sup> En este sentido, Navarro Tomás (1983: 272) destaca cómo Rengifo alude sobre todo a rimas redobladas o reflejas, como son también la mayor parte de los ejemplos reunidos por M. Gauthier (1915: 27-43) sobre el tema.

un verso y el principio del verso siguiente, en la variedad de *eco encadenado* o *engazado* al que ya hemos hecho referencia:

El soberano *Gaspar*  
*par* es de la bella *Elvira*  
*vira* de amor más *derecha*,  
*hecha* de sus armas mismas.

Otros poemas de la poetisa mexicana adoptan mecanismos similares, como la triple rima que se aprecia en el último verso de cada cuarteta de un romance: “Las que *arrojas rojas hojas*” o “*Tornasolas solas olas*”.

En cualquier caso, parece ser que el modelo dialogado o de personificación del eco tuvo especial éxito, a juzgar por las imitaciones que se hicieron del mismo. Ya en el siglo XIX, Félix Enciso Castrillón publicó en 1805, a imitación de Baltasar de Alcázar, un *Diálogo entre un Galán y el Eco*, en el que utiliza el eco a lo largo de diecinueve redondillas:

GALÁN: Bellas selvas, donde vi  
mi dulce pasión premiada,  
dadme nuevas de mi amada,  
que pienso que la *perdí*.  
ECO: *Di*.  
GALÁN: ¿Qué diga? ¡Lindo donayre!  
mas pues responderme quieres,  
dime primero quién eres,  
porque no te haga *desayre*.  
ECO: *Ayre*.  
GALÁN: ¿Eres ninfa enamorada,  
ó eres gallardo pastor,  
que por cuidados de amor  
no cuida de su *amada*?  
ECO: *Nada*.  
GALÁN: Si eres nada, no está bien  
que de ti se fíe un hombre;  
y pues me callas tu nombre,  
mi pena calló *también*.  
ECO: *Bien* [...]

El poema aparecía en el tomo tercero de *Las conversaciones de mi viaje*,<sup>9</sup> donde lo pone en boca de uno de los interlocutores —el Astrólogo—, que confiesa no haber visto otra composición de este estilo salvo la que le sirvió de modelo, de un antiguo poeta. Del mismo texto se deduce una consideración menor del eco como artificio poético al referirse a unos “insulsos ecos” de “un estudiantillo de esos juguetones de palabras” (Enciso, 1805: III, 134), de los que se valió una dama para responderle a un soneto suyo:

Si a una *miras*, ya la *admiras*:  
 si bella la *llamas*, *amas*;  
 pues los *inconstantes*, *ántes*  
 comienzan por la alabanza.

La mala opinión de los ecos que tiene el Astrólogo se funda en “lo mucho que se apartan de la naturaleza, y tambien porque el poeta, por atender á ese jueguecillo de palabras, se descuida de lo que constituye la verdadera poesía” (Enciso, 1805: III, 136). Esta observación es la que provoca el poema anterior en boca de otro de los interlocutores, don Fernando, que lo pone como ejemplo de ecos que no se separan “del camino de la naturaleza”, de esa inverosimilitud que admite la poesía.

Dando un salto en el tiempo, Rubén Darío adoptó el modelo de Encina, “en el que a cada octosílabo sigue una breve palabra con la misma rima de tal verso”. En “Eco y yo”, incluido en *Canto errante* (1907), los ecos se sostienen a lo largo de 40 versos:

Eco, divina y desnuda  
 como el diamante del agua,  
 mi musa estos versos fragua  
 y necesita tu ayuda,  
 pues, sola, peligros *teme*.  
 — ¡*Heme!*  
 —Tuve en momentos *distantes*,  
*antes*,  
 que amar los dulces *cabellos*

<sup>9</sup> Así lo introduce su autor: “Un galán llega á los campos donde había visto á su pastora, y entusiasmado con sus dulces memorias comienza á delirar, como es antigua costumbre de enamorados, y el eco le responde, por manera que se verifica lo que ha dicho Don Severo: leyendo este dialogo entre unas peñas se han de oír precisamente las mismas respuestas, y si nó, no vale nada” (Enciso, 1805: III, 141).



*bellos,*  
de la ilusión que *primera*  
*era,*  
en mi alcázar *andaluz*  
*luz,*  
en mi palacio de *moro*  
*oro,*  
en mi mansión *dolorosa*  
*rosa.* [...] <sup>10</sup>

En la variedad de eco encadenado, con repetición idéntica de los términos, tendríamos los conocidos versos de Antonio Machado:

Todo pasa y todo queda,  
pero lo nuestro es *pasar,*  
*pasar* haciendo *caminos,*  
*caminos* sobre la mar.

Ejemplos más próximos —y menos sistemáticos— los encontramos en la poesía del XX, como en el siguiente poema de Blas de Otero, con el que ilustra Esteban Torre (2001: 63-64) esta técnica:

Aún no nos damos por vencidos. Dicen  
que se perdió una guerra. No sé *nada*  
de ayer. Quiero una España *mañanada*  
donde el odio y el hoy no maniaten.  
Íncultas guerras paurrémimas, sangre  
infecunda. Perdida. (No sé *nada,*  
*nada.*) *Ganada* (no sé) *nada, nada:*  
éste es el *seco eco* de la sangre.

## 2. TEORÍAS MÉTRICAS SOBRE EL ECO

La valoración menor de este tipo de composiciones, situadas en la esfera del juego verbal y con escasa trascendencia poética, hizo que la tradición métrica situara esta técnica en el marco general de las composiciones artificiosas y de ingenio, como los acrósticos, los laberintos, etc.

<sup>10</sup> La utilización de este procedimiento en algunos poemas de Rubén Darío ha sido señalado por Navarro Tomás (1983: 417) como reflejo de su conocimiento de la poesía de los Siglos de Oro, aunque también se ha apuntado el posible estímulo de las *Rimas funambulescas* de Banville, señalado por Arturo Marasso (1934: 291).

El primer tratado que más atención dedica a este fenómeno es el *Arte poética española* de Rengifo, que empieza recordando el origen mítico del término, el de una ninfa perdida por el hermoso Narciso, que al verse despreciada “con la pena y dolor se fue consumiendo, hasta que se volvió en piedra, quedando solamente su voz” (Rengifo, 1592: 97). Se trata, como reconoce el preceptista abulense, de una composición rara y dificultosa, “que da mucho gusto y contento cuando sale con perfección”, que presentaba dos variedades básicas: el eco suelto de la prosa y el atado del verso.

En el primer caso, el del eco suelto en prosa, es también la forma dialogada la modalidad discursiva más frecuente, como ocurre en las comedias: “quando en las comedias se haze en tiempo, y sazón, deleyta, y suspende los animos de los oyentes” (Rengifo, 1592: 97-98). Por su parte, los ecos en verso se pueden formar en verso suelto (la voz del eco entraría dentro de su medida), y se pueden hacer al final de verso, donde son más suaves (“*Si no me niegan mis enojos, ojos,/ Para mirar el desastrado, ado,[...]*”); en posición medial (“*Virgen socorre? Corre: no ay presteza/ Sin ti señora: ora: sin (¿?) alma fría [...]*”); o también en posición inicial de verso (“*Ya la florida y fresca primavera/ Era llegada; ya de su tesoro/ Oro dava la tierra, y el decoro [...]*”).

El reconocimiento de estas variedades de realización abría el horizonte teórico y normativo del eco, según la ubicación que decidiera el poeta. El eco podía no aparecer en todos los versos ni siempre en el mismo lugar, de forma que también se podía situar al principio, en medio o al final del poema. Estos ecos son —según Rengifo— “los más libres y más fáciles de componer, y para representación mas accomodados” (Rengifo, 1592: 99).

Los ecos atados se podían presentar en todo género de metro italiano, pero Rengifo destaca especialmente los sonetos, las octavas y las canciones, incluso las redondillas, aunque en estas últimas no fuera tan frecuente.

En efecto, el soneto fue, a pesar de su gravedad, una de las composiciones en la que más arraigó el eco a partir de 1580. Precisamente fueron los temas serios y religiosos los más vinculados a esta forma barroca genuinamente ibérica, como ha señalado Antonio Alatorre (1984: 236), que no proliferó en la misma medida en Italia o Francia.

En un primer momento, Rengifo habla de once tipos de soneto: *simple, doblado, terciado, con cola, continuo, encadenado, con*

*repetición, retrogrado, de dos lenguas, septenario y con retornelo.*

El *soneto con repetición*, muy próximo al *soneto en eco*, se caracterizaba por repetir la última palabra de un verso al principio del verso siguiente

de manera —leemos en el *Arte poética española* (1592: 55)— que la dicción repetida trave, y haga sentido con las palabras del verso antecedente, y con las del que se sigue. Son graciosos estos sonetos, y dificultosos. Porque pide cada pie su sentencia: y pueden se hazer cruzados, terciados, continuos, y de otras maneras (Rengifo, 1592: 55).

Sin embargo, un capítulo posterior, el capítulo LII, está dedicado de manera monográfica al *soneto con eco*, “de suerte que cada verso acabe en la voz del Eco, la qual ha de ser termino de la diction que precede, y cortada della ha de tener su significación entera” (Rengifo, 1592: 58)<sup>11</sup>. Y pone como ejemplo un soneto dedicado, según algunos, a la muerte de la reina doña Ana, cuarta mujer de Felipe II, y que la tradición posterior atribuyó a Fr. Luis de León:

Mucho a la Magestad *sagrada agrada*  
que entienda a quien está el *cuidado dado*  
que es el reyno de acá *prestado estado*,  
pues es, al fin de la *jornada, nada*: [...]

Más adelante Rengifo aborda con más detalle las maneras como se pueden hacer los ecos, con el capítulo titulado “De los Ecos. Que cosa sea Eco, y como se haze natural, ya artificialmente”, y entre las condiciones características de las *reflexas del eco* señala que sea

cortada de algun vocablo, o ya que sea la misma diction entera, que passo ha de tomarse en diverso significado, y ha de significar alguna cosa, que haga sentido con todo el verso, y entre de tal manera en el, que quede constante, y entero, sin que falten, ni sobren syllabas, ni se

<sup>11</sup> Alatorre Chávez (1984: 237) explica esta atención explícita al *soneto en eco* como prueba de una escritura tardía de este capítulo con respecto al cuerpo general del *Arte Poética*, posiblemente tomado del P. Diego García de Rengifo, tío del autor y verdadero autor de gran parte de la obra, según testimonios antiguos, cuando aún no se había registrado la presencia de estos sonetos en eco.

eche de menos la cantidad, corriente, o numero del metro (Rengifo, 1592: 100).

Otros preceptistas también trataron del eco, aunque dedicándole mucha menos atención. Así, Luis Alfonso de Carvallo, en su *Cisne de Apolo* (1602), menciona el eco junto con los laberintos y los acrósticos. Aludiendo a referentes clásicos e italianos, destaca la dificultad de este tipo de composiciones, así como la posibilidad de aparecer en distintos lugares del verso, igual que señalara Rengifo (Carvallo, 1997: 240-241).

Por su parte, Juan Caramuel habló en su *Primus Calamus* (1665) del soneto en eco junto a otros tipos (catorce en total): *simple, duplicado, oblicuo o terciado, con cola, continuo, concatenado, con repetición, con eco, retrógrado, bilingüe, septenario, con añadido, quebrado y mixto*. El soneto en eco es definido a grandes rasgos como aquel que “combina ingeniosamente distintas composiciones en Eco y sus respuestas” (Caramuel, 2007: 352). Como vemos, la definición de Caramuel recoge la tendencia dialogada de las primeras composiciones en eco que hemos señalado.

Más específicamente el mismo Caramuel matiza —refiriéndose a Rengifo— de qué manera el eco no es exclusivo del soneto. Para Caramuel el eco es una *figura metamétrica* que aparece en otra clase de ritmos (también en metros latinos y griegos), consistente en la “repetición de las últimas letras”, definición en extremo genérica, que delimitan mejor los ejemplos que da a continuación (*escupido, cupido, pido, ido*). Y remite a su *Metamétrica*, donde trata “el arte de romper las palabras”, con la consideración de que “no todo corte natural de palabra es gramatical ni significativo; ni todo corte significativo es natural. Pues el Eco natural nunca comienza por consonante; ni todos los Ecos que comienzan por vocal son significativos” (Caramuel, 2007: 362).

Frente al mencionado auge literario que experimentó el eco en la poesía barroca, la evolución de los gustos literarios lo relegó al ámbito de los artificios y juegos verbales, más propios de épocas pasadas que de los tiempos de la razón. Así, en el siglo XVIII la poética clasicista de Luzán, de 1737, defensora de la naturalidad en el uso de la rima, insistió en el cuidado que debían tener los poetas para no cansar o enfadar el oído con su demasiada cercanía o repetición. Por eso para Luzán los ecos que proliferaron en el siglo XVII o después “no son

dignos de la buena poesía”. Se trata de “un juguete muy pueril”, que, como tal, se podrá sufrir alguna vez (Luzán, 1737: 436).

Como ha recogido Domínguez Caparrós (1975: 360), en el siglo XIX la preceptiva métrica continuó considerando el eco, bien como tipo de poema corto —lo que hará Masdeu en su *Arte poética fácil*— o de forma particular, como hace Eduardo de la Barra al emplear el término *eco* en un sentido poco habitual para designar la rima de una voz a final de verso con el hemistiquio del verso siguiente (Domínguez Caparrós, 1975: 341).

Pero hemos de avanzar algo más en el tiempo para encontrar una de las sistematizaciones más claras sobre este fenómeno en el trabajo de 1915 de Marcel Gauthier (M. Foulché-Delbosc) “De quelques jeux d’esprit”. Allí establece una tipología de siete variedades, con sus correspondientes ejemplificaciones:

- 1º. Versos concatenados, que repiten al principio de una estrofa el verso en el que termina la precedente.
- 2º. Versos encadenados, en los que la última palabra se repite al principio del verso siguiente.
- 3º. Versos encadenados imperfectos, que recogen al principio de un verso la última palabra del verso precedente, pero la modifican, de manera que produzcan, no una igualdad de sonidos, sino un encadenamiento de sentido.
- 4º. Versos encadenados equívocos: la última de las últimas sílabas de un verso se repite al principio del verso siguiente con un sentido diferente.
- 5º. Versos coronados: la sílaba o las sílabas repetidas se repiten al final del mismo verso, pero con un sentido diferente.
- 6º. Rimas en eco: la sílaba o las sílabas repetidas se repiten al final del mismo verso, pero la palabra formada por la sílaba o sílabas finales es una respuesta al resto de los versos.
- 7º. Ecos propiamente dichos: la palabra formada por la sílaba o las sílabas repetidas es una respuesta a la pregunta continuada en el verso o versos precedentes, pero, a diferencia de las rimas en eco, esta palabra está fuera del verso.

Este catálogo de posibilidades, que se acompaña en cada caso de abundantes ejemplos, supone en este marco teórico un replanteamiento importante de las distintas variables de realización del

*eco*, entendido como un mecanismo amplio de repetición, más allá del sentido tradicional con que la tradición métrica lo venía designando.

### 3. EL ECO EN LA TEORÍA MÉTRICA ACTUAL

Ya avanzando hacia las teorías métricas del siglo XX, vemos que al *eco* se le ha prestado una atención dispar, al considerarse un fenómeno menor asociado a su tradición artificiosa y minoritaria.

Entre los autores más citados en este punto, Tomás Navarro Tomás, en el índice de estrofas del final de su *Métrica española*, sitúa el eco como “*estrofa o serie de versos* (subrayado nuestro) en que las sílabas correspondientes a la rima de cada verso o de algunos de ellos son repetidas por un vocablo bisílabo o monosílabo, a modo de resonancia, a continuación del verso respectivo. El eco figuraba a veces como núcleo silábico que se repetía en la terminación. Otras veces se utilizaba para encadenar el final de un verso con el principio del siguiente” (1983: 533).

En el extenso capítulo que dedica Rafael de Balbín a la rima y a su tipología, la *rima en eco* se halla en una especie de tierra de nadie, fuera de los tipos cuantitativos de la rima (rima aguda, grave y esdrújula) y fuera también de las formas cualitativas, basadas en la reiteración rítmica total o parcial, como un desafortunado intento “tan artificioso como ineficaz y monótono” de cambiar el signo estilístico de la rima y darle *valor significativo* haciendo coincidir la *frontera del núcleo rimante* con la *frontera silábica* y la *frontera léxica* (Balbín, 1962: 226-227).

El efecto que tiene la reiteración de sílabas y vocablos completos, en opinión de Balbín “perturba los efectos de unidades mayores como el verso y la estrofa, mucho más ricas en contenidos objetivos y vivenciales” (1962: 227). La pausa marcada que suele asociarse al eco, y que permite la distinción conceptual de los dos términos semejantes y contiguos, lo que hace es destacar un segundo axis rítmico a lo largo de toda la estrofa, que acaba dislocando su unidad rítmica. Por tanto, para Balbín se trata de un ingrato y perturbador artificio rítmico, suavizado en realizaciones modernas como las de Rubén Darío, en las que el término en eco se sitúa en un verso aparte y le otorga agilidad a la estrofa, como en el ejemplo:

Lista está a partir mi *barca*,  
*arca*,

do va mi gala *suprema*.  
*Rema*.  
 Mi blando mar se *consigue*.  
*-Sigue*.  
 La aurora rosas *reparte*.  
*-¡Parte!*

Por su parte, Quilis (1968) habla de la *rima en eco* como un tipo de especial de *disposición de la rima* (subrayado nuestro), en el epígrafe general de los tipos de rima según su timbre, junto a la rima total y la rima parcial. La define como la “repetición en el mismo o en el siguiente verso de los fonemas rimantes”, y pone este ejemplo de López de Úbeda:

Hoy se casa el *monarca* con su *marca*,  
 no quede pollo a *vida*, ni *comida*  
 con que sea *servida* mi *querida*,  
 llamadla en la *comarca polliparca* [...]

A esta añade Quilis otras combinaciones posibles: repetición de la rima (o de algún fonema más) al principio de cada verso siguiente, o la repetición consecutiva al final del mismo verso. Sin embargo, llama la atención que primero considere el fenómeno “de escasa belleza lírica” (Quilis, 1968: 33), mientras que en edición posterior suprime esta valoración (Quilis, 1984: 39). En cualquier caso, y como vemos en el ejemplo anterior, su concepto de rima en eco se aproxima más a la rima interna, en sentido amplio<sup>12</sup>.

Jauralde habla también del eco como un tipo de rima, cuando diferencia, según su disposición, entre *rima final*, *rima interna o leonina* y *rima en eco* (Varela, Moíno y Jauralde, 2005: 101). Así mismo Domínguez Caparrós (2014: 116 y ss.) aborda el *eco* o la *rima en eco* al tratar del lugar y disposición de la rima, después de la rima abrazada, cruzada, continua y pareada, y con la variedad de eco encadenado o engazado (Domínguez Caparrós, 2007: 126-127). Y lo mismo hace Isabel Paraíso, para quien entra dentro de las rimas especiales: la *rima interna* o *leonina*, la *rima doblada* y *en eco*, la

<sup>12</sup> Daniel Devoto llamó la atención sobre este enfoque que hace Quilis de la rima en eco, que la estudia —dice— “fuera de lugar, entre timbre y cantidad, metiendo en un mismo saco eco, rima leonina, rima al mezzo y la rima encadenada de los franceses” (Devoto, 1995: 83).

*rima derivada* y la *rima de cabo roto*. Es más, la rima en eco puede constituir una modalidad de la rima doblada (tipo de rima interna que afecta a la parte final del verso) (Paraíso, 2000: 68-69).

Definiendo el eco en métrica como la repetición de los sonidos finales de un vocablo anterior, Esteban Torre, por su parte, menciona el eco en el epígrafe dedicado a la aliteración, después de la paronomasia, y pone el ejemplo antes citado de Blas de Otero (Torre, 2001: 63-64). Con respecto a otras manifestaciones anteriores, el recurso del *eco* aparece aquí de forma aislada en el poema y no forzosamente en posición final de verso, como en la mayoría de los casos, pero mantiene, no obstante, la repetición inmediata y de significado independiente del término en eco.

De este mínimo repaso se puede apreciar la variedad de matices con que se ha visto y explicado el *eco* en la teoría métrica española más reciente, vista como tipo de poema, estrofa, o, lo más frecuente, como una clase especial de rima. Podemos decir que en sentido estricto se mantiene la conceptualización fijada por Rengifo sobre la entidad independiente de la voz que se repite como parte de la palabra precedente, pero la relajación en su uso después de su éxito barroco y un ideal métrico más naturalizado lo han situado también en los aledaños de las figuras retóricas de repetición, tal y como lo plantea Esteban Torre.

#### 4. APORTACIONES DESDE LA RETÓRICA

Aunque desde la antigüedad clásica la retórica se interesó por cuestiones encuadradas propiamente en el ámbito de la métrica, la especialización posterior de ambas disciplinas no ha excluido una visión retórica de ciertos mecanismos métricos. Así lo apreciamos en la cuestión del *eco*.

Azaustre y Casas ponen los versos citados de Encina (“Aunque yo triste me *seco*,/ *eco* [...]”) como ejemplo de *anadiplosis*, y de *gradación* o *clímax*, más concretamente (1997: 99). José Antonio Mayoral, por su parte, al hablar de las equivalencias fonológicas “fuertemente codificadas”, lo sitúa en el ámbito de la rima, en la que destaca las modalidades de asonancia, consonancia y eco (1994: 61 y ss.). Para Mayoral, el eco es una especie de *rima geminada* que se basa en la repetición de palabras de cuerpo fónico menor que siguen a las palabras portadoras de la rima base, en el mismo verso o a comienzo del verso siguiente. Desde esa perspectiva, también nos



recuerda su relación con el ovillejo, en la que han insistido otros autores (Alatorre, 1990 y Domínguez Caparrós, 2002: 147-151)<sup>13</sup>.

La tipología que ofrece Mayoral resulta muy completa, ya que aúna clasificaciones clásicas y propuestas contemporáneas como la de Plett (1981 y 1985), a partir de criterios del tipo: naturaleza, posición, volumen, semejanza, frecuencia en las recurrencias, intervalo o distancia entre las unidades recurrentes, y en relación con los fenómenos que engloba Lausberg (1960) bajo el concepto general de “iunctura” o “ayuntamiento de las palabras” (Mayoral, 1994: 60). Por ello proponemos el desarrollo de este modelo en el análisis de las variedades de repetición asimilables al eco, en sentido amplio. Como punto de partida inicial en esta sistemática de la repetición se podría atender a los siguientes criterios, de necesario desarrollo ulterior:

1. Unidades:
  - a. Fónicas
  - b. Morfológicas
  - c. Léxicas
  - d. Semánticas
  - e. Sintácticas
  - f. Versales
  - g. Estróficas
  - h. Estructurales
2. Posición:
  - a. Inicial
  - b. Medial
  - c. Final
3. Marco:
  - a. Palabra
  - b. Estructura sintagmática/sintáctica
  - c. Verso
  - d. Estrofa
4. Iteración (n.º de veces que se repite):
  - a. Dos veces
  - b. Tres veces
  - c. Más de tres veces

<sup>13</sup> Navarro Tomás ya destacó que el ovillejo “muestra una elaboración más trabada y compleja que la del simple eco. Consta de una primera parte formada por tres octosílabos interrogativos, a cada uno de los cuales sigue una palabra que repite la rima del respectivo verso. La segunda parte consiste en una redondilla que resume el sentido de los versos anteriores y termina juntando en el último octosílabo las tres palabras de los versos cortos” (Navarro Tomás, 1956: 272).

5. N.º de componentes repetidos de la unidad de referencia:
  - a. Total (repetición idéntica)
  - b. Parcial
6. Disposición de los elementos repetidos:
  - a. Sistemática
    - i. Inmediata
    - ii. Continuada
    - iii. Alterna
  - b. No sistemática

Se trataría de una propuesta de clasificación básica, susceptible de ampliación a otros criterios, como los apuntados por Madeleine Fréderic (1985) en su completísimo panorama de los mecanismos de repetición lingüística y retórica, que en este caso daría cabida a la variedad de realizaciones concretas de los procedimientos de repetición asociados al eco en cuanto repetición de unidades de todo tipo, grado y lugar, teniendo en cuenta la intensificación de estos procedimientos en la poesía moderna.

Así, el poema “Quiero... sueño”, de León Felipe, es un ejemplo del valor que puede alcanzar la repetición métrica y estilística de unidades de diverso tipo, no ya como la repetición parcial a modo de respuesta que establecía en sentido estricto el *eco*, sino como elemento rítmico y semántico basado en la intencionada reiteración de elementos de cierta continuidad, muy acusada en este caso:

No me *contéis* más *cuentos*,  
 que vengo de muy lejos  
 y sé todos los *cuentos*.  
 No me *contéis* más *cuentos*.  
*Contad*  
 y *recontadme* este sueño. [...]  
*Que no quiero,*  
*que no quiero,*  
*que no quiero,*  
*que no quiero* que me arrullen con cuentos,  
*Que no quiero,*  
*Que no quiero,*  
*Que no quiero,*  
*Que no quiero* que me sellen la boca y los ojos con cuentos,  
*que no quiero,*  
*que no quiero,*  
*que no quiero,*

*que no quiero* que me entierren con cuentos,  
*que no quiero*,  
*que no quiero*,  
*que no quiero*,  
*que no quiero* verme clavado en el tiempo,  
*que no quiero* verme en el agua,  
*que no quiero* verme en la tierra tampoco,  
*que no quiero*, a su ovillo, como un hilo de barba sujeto.  
*Quiero verme en el viento*,  
*quiero verme en el viento*,  
*quiero verme en el viento*,  
*quiero verme en el viento...*  
*quiero... ¡quiero!... sueño... ¡sueño!*  
 Soy gusano que sueña... y sueño  
 verme un día volando en el viento.

Mayoral ofrece un cuadro muy completo de equivalencias (fonológicas, morfológicas, sintácticas, textuales y semánticas...), que van desde las formas más leves de repetición (las fonológicas), cuyo relieve crece proporcionalmente en relación con el número de veces que se repite el elemento y su extrañeza, a las más amplias (las textuales). Pensemos, por ejemplo, en el caso de la *aliteración* o incluso, dentro ya de las equivalencias morfológicas, en las repeticiones de carácter flexivo o derivativo, como la *similicadencia*, perceptible claramente en los versos de Miguel Hernández “Una *querencia* tengo por tu acento,/ una *apetencia* por tu compañía [...]”. O la *paronomasia* entre “hombros” y “hombres” en el siguiente poema de León Felipe, donde el abuso del procedimiento potencia el efecto de la iteración:

*Hombres*  
 sobre *hombros*  
 de otros *hombres*;  
*Hombres*  
 con *hombros*  
 para otros *hombres*;  
*Hombros*,  
*Hombres*,  
*Hombros...*  
 Torres.  
 Un día ya no habrá estrellas lejanas  
 ni perdidos horizontes.

Por otra parte, aunque el eco se asocia a la parte final de las unidades de referencia, no deja de constituir una variedad la repetición de elementos iniciales, como la que se produce también en el *políptoton* o incluso en la misma derivación, tal y como se puede apreciar en el poema de León Felipe citado más arriba “Quiero...sueño” (*contéis, cuentos, contad, recontadme*).

Aunque lo más habitual es que se hable del eco en el contexto de las figuras o las repeticiones fónicas en retórica, y en métrica como un tipo de rima, lo cierto es que su campo de referencia admite una perspectiva más amplia si tenemos en cuenta la relajación de su uso en la poesía del siglo XX. Así lo sugiere la maleabilidad del fenómeno, el amplio abanico de posibilidades y de realizaciones que se puede apreciar en un acercamiento detenido a los ecos desde sus primeras manifestaciones poéticas, unido a la propia flexibilidad teórica que los ha acogido —pensemos sobre todo en la propuesta de Gauthier (1915)—. Recordemos su relación con el diálogo teatral en sus inicios, con el soneto y otras estrofas italianas después, su no limitación a un esquema estrófico, más acusado en la poesía del siglo XX, o su diversidad de efectos, en modo alguno limitables al juego verbal o al espacio de lo satírico o burlesco.<sup>14</sup> Como variedad de repetición, los ecos conllevan una clara intensificación semántica, que otorga especial lirismo a muchas composiciones.

El hecho de que el eco trascienda la reiteración fónica y que se sitúe, además, en el nivel léxico, como ya destacaron sus primeros preceptistas, sitúa el fenómeno del eco en un lugar privilegiado, que resalta sus valores estilísticos, aumentados con la relajación de la regularidad en el uso de la rima y de la estrofa en la poesía contemporánea. El ritmo en el eco se funda en la igualdad fónica, pero a la misma vez en la autonomía semántica, bien sea por la identidad parcial o total del eco. En este último caso estaríamos ante una de las manifestaciones más puras del eco, en tanto repetición completa del último término de una serie, lo que manifiesta la relatividad de su concepción, dependiendo de la unidad que se tome como referencia (palabra o verso), así como su carácter aislado o no en el poema. El siguiente fragmento del soneto XLVI de Neruda es una utilización

<sup>14</sup> Para una mayor profundización en las conexiones que tiene lo burlesco con determinados procedimientos métricos, entre los que se encuentra el eco, véase Domínguez Caparrós (2009).

aislada del eco, pero en un contexto de aliteraciones, rimas internas y repeticiones diversas:

*De la ola, una ola y otra ola,  
verde mar, verde frío, rama verde,  
yo no escogí sino una sola ola:  
la ola indivisible de tu cuerpo.*

La repetición de unidades idénticas o con leves variantes constituye un mecanismo muy fértil de amplificación discursiva, como vemos en numerosos casos de anadiplosis, por ejemplo, pero también de articulación textual, aparte de lo que puede suponer de intensificación semántica. Además, este tipo de recursividad puede convertirse en un rasgo estilístico caracterizador de determinadas formas de entender y hacer poesía, como ocurre en la poesía de León Felipe, plena de anáforas, reduplicaciones, derivaciones, paralelismos, gradaciones, etc. (Frau, 2002: 297 y ss.). Por ello la complementaria perspectiva retórica de estos procedimientos proporcionaría un escenario de referencias más amplio, que tiene que ver con su papel estructurador del discurso poético, sobre todo en la poesía contemporánea, en la que con tanta frecuencia se diluyen los esquemas métricos tradicionales.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre Chávez, Antonio (1984), “De poética barroca hispano-portuguesa (con un ejemplo: el soneto en eco”, *Boletim de Filologia*, 29. 2, Lisboa, Universidade de Lisboa, pp. 235-271.
- (1990), “Perduración del *ovillejo cervantino*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, pp. 643-674.
- Aradra Sánchez, Rosa M.<sup>a</sup> (2009), “La retórica del verso: aproximaciones a la métrica desde la retórica”, en *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 7, pp. 239-266.
- Azaustre, Antonio y Juan Casas (2007), *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, [1997].
- Balbín, Rafael de (1962), *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975 (3<sup>a</sup> ed.).

- Blecua, José Manuel (1970), “El *Discurso* en eco de Baltasar del Alcázar”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 74-80.
- Caramuel Lobkowitz, Juan (1665), *Rhythmica. Primer cálamo*, tomo II, *Rítmica*, ed. Isabel Paraíso, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.
- Carvalho, Luis Alfonso de (1602), *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- Devoto, Daniel (1995), *Para un vocabulario de la rima española. Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 10, pp. 5-186.
- Domínguez Caparrós, José (1975), *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1999), “La rima: entre el ritmo y la eufonía”, en José Domínguez Caparrós, *Estudios de métrica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 149-169 [1997].
- (2002), *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2009), “De métrica burlesca”, en Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina (eds.), *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 77-92.
- (2007), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2014), *Métrica española*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Enciso Castrillón, Félix (1805), *Las conversaciones de mi viage, ó Entretenimientos sobre varios puntos de historia natural y literatura. Trátanse en ellas varios puntos de historia natural que son poco conocidos, se insertan noticias muy útiles, fragmentos de obras muy raras, versos originales, &c.*, Madrid, Imp. de Repullés.
- Frau, Juan (2002), *La teoría literaria de León Felipe*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Frédéric, Madeleine (1985), *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer.
- García Gómez, E. (1961), “Una muwassaha andaluza «con eco»”, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, II, pp. 73-78.

- Gauthier, Marcel (1915), “De quelques jeux d’esprit. II”, *Revue hispanique: recueil consacré à l’étude des langues, des littératures et de l’histoire des pays castillans, catalans et portugais*, XXXV, 87, pp. 1-76.
- Lausberg, Heinrich (1960), *Manual de retórica literaria*, Madrid. Gredos, 1966-1969, 3 vols.
- Luzán, Ignacio de (1737), *La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus especies*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- Marasso, Arturo (1934), *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, República argentina.
- Mayoral, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- Navarro Tomás, Tomás (1956), *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Labor, 1983 (6.ª ed.).
- (1959), *Arte del verso*, Madrid, Visor, 2004.
- Paraíso, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto hispánico*, Madrid, Arco Libros.
- Plett, Heinrich F. (1981), “Rhétorique et Stylistique”, en Áron Kibédi Varga (ed.), *Théorie de la littérature*, París, Picard, 1981, pp. 139-176.
- (1985), “Rhetoric”, en Teun A. van Dijk (ed.), *Discourse and Literature*, Amsterdam, John Benjamins, 1985, pp. 59-84.
- Quilis, Antonio (1968), *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975 (3.ª ed.).
- (1984), *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1994 (8.ª ed.)
- Rengifo [Juan Díaz Rengifo] (1592), *Arte poética española: con una fertilísima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, y un divino estímulo del amor de Dios*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606.
- Torre, Esteban (2001), *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Trambaioli, Marcella (1998), “El Discurso de unos cuernos de Baltasar de Alcázar: entre donaire e ingenio con algunas anotaciones sobre el eco literario”, en *Analecta Malacitana*, XXI, 1, pp. 57-80.
- Varela Merino, Elena, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou (2005), *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia.