HISTORIA DE UNA PAREJA INSEPARABLE: EL RITMO EN EL REFRANERO ESPAÑOL

INSEPARABLE STORIES: THE ROLE OF THE RHYTHM IN REFRANERO'S EVOLUTION

Alexandra Oddo
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Resumen: Hay quienes afirman que la fijación es constitutiva de los refranes, sin tener en cuenta que estos, desde sus primitivas formas, han sido sometidos a grandes cambios. De hecho, un estudio diacrónico del Refranero lo confirma y apunta a que en este proceso, el ritmo desempeña un papel importante. Existen muchas afinidades entre el Refranero y la poesía, y el ritmo, en su acepción más amplia, a menudo es un elemento esencial no ya solo de su variación, sino también de su supervivencia en la lengua de una comunidad hablante.

Palabras clave: Refranes, paremiología, ritmo, diacronía.

Abstract: The proverb is a constraint form but nevertheless not a frozen one. The observation of its sense in diachrony shows that it accepts a certain number of linguistic variations. Diachronic variation to adapt to the successive

evolution of language but also to rhythm and metrical, which could produce in time variants forms.

Keywords: Proverbs, paremiology, rhythm, diachrony.

A menudo se han relacionado los refranes con la poesía y el cancionero[1]. Fueron valiosas para este estudio las aportaciones de Menéndez Pidal (1953), de Frenk Alatorre (1961, 1997) y más recientemente de Bizzarri –en su introducción a los refranes de Santillana en 1995 y en su posterior estudio sobre los refranes en la Edad Media[2]–, ya que dichas investigaciones dejaron bien claro que el ritmo, asociado las más veces a la poesía, es también inherente a otras producciones de la lengua.

Pero este planteamiento requiere un esclarecimiento de la noción misma de ritmo en enunciados como los refranes, que, sin ser poéticos, a menudo se han amparado bajo el concepto de estrofa[3]. La descripción del ritmo al margen de la poesía ha suscitado numerosos estudios, como los de Émile Benveniste y Henri Meschonnic, y ha propiciado la formulación de defini-

[1] Sobre estas relaciones escribió Hugo O. Bizarri: «El refrán 'Niña y viña, peral y hablar/ malo es de guardar' que se halla en el *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina*, del siglo xv, posee arreglos para ser cantado a tres voces, lo cual permite conjeturar que ciertos refranes eran cantados», en López de Mendoza, Iñigo (Marqués de Santillana): *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. Edición de Hugo O. Bizzarri. Barcelona: Reichenberger, 1995, p. 20.

[2] Menéndez Pidal, Ramón: *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e investigación*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953; Frenk Alatorre, Margit: «Refranes cantados y cantares proverbializados». *Nueva revista de Filología Hispánica*, 1961, XV, pp. 155-168, y Frenk Alatorre, Margit: «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos». *Paremia*, 1997, 6, pp. 235-244.

[3] El concepto del refrán estrófico y poético lo desarrolla Bernard Darbord basándose en el estudio de Pardo, Arcadio: «Verso aislado, verso solo, verso-poema». *Rhythmica*, 2004, II, 2, pp. 201-233: «Según la lectura de cada uno, un refrán podrá estar contenido en un verso o en dos, o en tres, o incluso en cuatro, acercándose de este modo al modelo de la copla tradicional» (todas las traducciones del francés son nuestras), Darbord, Bernard: «La rhétorique du proverbe», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.): *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*. París: Armand Colin, 2012, pp. 170-182.

ciones fundamentales para su estudio. «Una manera particular de fluir» decía Benveniste al final de un trabajo dedicado a la etimología de esta voz. Explicaba también cómo en su evolución desde el griego su alcance había experimentado distorsiones e incluso contradicciones[4]. Los estudios de Meschonnic, desde el revolucionario *Pour la Poétique* hasta la *Critique du rythme,* subrayan su carácter polifacético y por consiguiente su inmensa carga semántica[5].

Ya lo declaró Arcadio Pardo: los patrones rítmicos de una lengua, o dicho de otro modo, su poesía natural, se manifiestan tanto en su poesía popular como en sus refranes[6]. Ahora bien, si apostar por unas características afines entre estos dos géneros tiene algo del clisé, esta afinidad indiscutible tampoco ha propiciado multitud de investigaciones aunque, en diacronía, tal enfoque pueda resultar interesante para analizar en qué medida les es consustancial el ritmo –considerado en su acepción más amplia[7]– a los refranes, y en qué medida dicho ritmo influye en su variación, su supervivencia o su abandono por parte de una comunidad hablante.

1. Planteamientos teóricos: la noción de ritmo

El estudio del ritmo en enunciados que por definición carecen de la estructura de las composiciones poéticas plantea de por sí un problema y requiere fijar el marco teórico y metodológico al que se adscribe nuestro estudio. Los trabajos anteriormente mencionados merecen un análisis más pormenorizado: en ellos se desarrollan conceptos fundamentales para las investigaciones sobre el ritmo, sobre todo porque constituyen un replanteamiento de los estudios tradicionales. Se trata de una crítica, y

[4] BENVENISTE, Émile: «La notion de 'rythme' dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale*, t. 1. París: Gallimard, 2004, pp. 327-335. Benveniste explica al final de su artículo (página 335) la complejidad de las condiciones lingüísticas de las que emergió la noción de ritmo.

[5] «Hablando del ritmo, hablo de vosotros, sois vosotros quienes habláis, los problemas del ritmo son los vuestros. La crítica del ritmo no tiene conclusión» (MESCHONNIC, Henri: *Critique du rythme*. París: Verdier, 1982, p. 715).

[6] PARDO, Arcadio: «Verso aislado», *cit*., p. 204.

[7] Es decir considerando que la rima y el metro son parte del ritmo, como lo estipula por cierto su etimología (RAE, 22ª): «Del ant. *rimo*, este del lat. *rhythmus,* y este del gr. ῥυθμός, movimiento concertado».

este es el título que le dio Meschonnic a su conocidísimo trabajo, que rebate las teorías hasta el momento aceptadas para el estudio de la poesía y de los vínculos que la relacionan con el ritmo.

Examinemos atentamente las propuestas que formularon los dos estudiosos. La primera fue desarrollada por Benveniste cuando intentó conceptualizar y definir el significado del ritmo. Para llegar a la conclusión de que poco queda de su primitivo sentido en su definición actual. Con vistas a mejorar nuestra comprensión del ritmo, partió de su sentido inicial, y se apoyó en una lectura etimológica de la voz griega cuyo sentido se había visto pervertido en el transcurso de los siglos: «Pero el vínculo semántico que se establece entre 'ritmo' y 'corriente' por mediación de la definición 'movimiento regular de las ondas' resulta imposible desde el primer escrutinio. [...] Toda la interpretación se apoya en datos erróneos»[8]. Así destaca Benveniste la importancia de la «forma», considerada como «figura proporcionada, disposición», analizándola gracias a sus características distintivas: «el arreglo característico de las partes en el conjunto»[9]. De índole universal, el ritmo descrito por Benveniste y por Meschonnic no puede circunscribirse a la poesía o al lenguaje, es consustancial a la actividad humana y se encuentra en todas sus producciones. La crítica fundamental de Meschonnic se asienta pues en esa voluntad fehaciente de sistematización, de racionalización, de universalización:

> Si tal noción en la que prevalece el Mismo se ha impuesto, puede afirmarse, antes de adentrarse en su origen filosófico, que es tal vez por una exigencia de universalidad. No podría existir solo una teoría del ritmo, una y nada más, para todos los ritmos, en el tiempo y en el espacio, cósmico y humano. [...] Asimilarlas a la música conduce inevitablemente a excluir lo lingüístico, a lo inefable, al vitalismo, a la metáfora subjetiva. Reducen el ritmo al metro[10].

La definición del ritmo, según se lee, queda abierta, y se ve sometida a un encadenamiento circular de interrogantes difícil

---

[8] Benveniste, Émile: «La notion de... », *cit*., p. 328.
[9] *Ibid.*, pp. 330-332.
[10] Meschonnic, Henri: «Fragments d'une critique du rythme». *Langue française*, 1974, 23, p. 8.

de solucionar por la multitud de propuestas que engendra[11]. En esta perspectiva, la métrica, es decir el estudio de una regularidad en una composición dada –y a menudo poética– si carece de dimensión semántica de por sí, proporciona datos imprescindibles relativos a la categorización y la definición de las composiciones. En ello radica la diferencia entre el ritmo y la métrica, en su naturaleza misma: «Ya que el ritmo no se ve sometido a verdaderas leyes, se entiende fácilmente que los métodos empleados para analizarlo puedan ser diferentes»[12].

La métrica no es sino una posibilidad entre otras de crear secuencias con un ritmo identificable, pero aun así es un instrumento de observación necesario y seguro. Junto con los acentos rítmicos y la rima, también identificables, constituye, a nuestro modo de ver, un elemento relevante de la materialización del ritmo en un enunciado lingüístico. Ambos permiten el reconocimiento inmediato de un 'patrón', un 'molde' métrico usual o preferente en un idioma dado. Son afirmaciones que, sin ser realmente nuevas, se verifican perfectamente en el ámbito de la paremiología, o incluso de los títulos de obras, como lo apuntó Arcadio Pardo[13]. Defendemos con Jean-Claude Anscombre[14] la hipótesis de que las lenguas tienen en el particular –acentuación, entonación, extensión de las oraciones, metro, ritmo, prosodia– su propio funcionamiento, sus moldes predilectos, o por hacer un guiño a la famosa cita de Benveniste, su propia «manera de fluir». Así pueden compararse por ejemplo los acentos de dos idiomas, el francés y el español. En francés, las voces no tienen acento fonológico relevante y son los grupos rítmicos o grupos acentuales (de un máximo de 7 sílabas) los que se acentúan en

[11] Meschonnic advirtió en sus primeros trabajos la circularidad de los conceptos desarrollados en torno al ritmo: «La confusión entre el ritmo y el metro es la consecuencia de la dependencia filosófica no analizada que hunde las definiciones en una circularidad sin salida» (*Ibid*., p. 9). Pardo y Pardo hablan asimismo de la pluralidad de enfoques en los estudios hispánicos más relevantes: R. de Balbín, A. Quilis y T. Navarro Tomás. PARDO, Madeleine y PARDO, Arcadio: *Précis de métrique espagnole*. París, Armand Colin, 2010, 3.ª edición, pp. 35-43.

[12] *Ibid.*, p. 34.

[13] PARDO, Arcadio: «Verso aislado», *cit*.

[14] ANSCOMBRE, Jean-Claude: «Matrices rythmiques et parémies», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.): *La parole exemplaire*, *cit.*, pp. 147-158.

la sílaba final. En castellano, el acento tónico afecta toda palabra compuesta por más de una sílaba y es un acento de intensidad y de contraste, que permite poner de relieve una sílaba en la palabra. Del mismo modo, los idiomas se caracterizan por el promedio de sílabas de sus oraciones, o por su grupo fónico básico[15]: el octosílabo del español parece haberse impuesto desde siempre –aunque el endecasílabo haya adquirido una gran importancia poética en España–. En cuanto al francés, el alejandrino de 12 pies inmortalizado por Corneille y Racine es desde la época moderna el metro francés más íntimamente constitutivo de la expresión poética.

Aunque la definición se adapte principalmente a las composiciones poéticas, parece factible atenerse, en lo que a refranes se refiere –aparentados, como lo dijimos, a un modelo estrófico–, al modelo de estudio del ritmo preconizado por Pardo y Pardo. Y es que el ritmo o los ritmos solo se pueden evaluar mediante una serie de elementos, presentes todos o en parte, y asociados o no en la secuencia por analizar:

> La observación del ritmo empieza por la del metro, de las pausas, luego se adentra en el estudio primordial de la distribución de los acentos, para ahondar finalmente esta investigación con un estudio pormenorizado de las unidades rítmicas y de sus encadenamientos[16].

Este tipo de criterios –estables y sistemáticos– son imprescindibles para rastrear el ritmo y se pueden aplicar a una gran diversidad de enunciados lingüísticos. Estudios recientes confirman así la existencia del ritmo en textos en prosa, y también en secuencias mucho más breves por definición, como el verso aislado o el verso poema[17].

2. La cuestión del ritmo en el Refranero

A nadie le parece factible definir el refrán sin asociarlo al ritmo. A lo largo de este estudio recogeremos citas de grandes

[15] El octosílabo corresponde al grupo fónico básico del español, como lo subrayan Pardo, Madeleine y Pardo, Arcadio: *Précis de...*, *cit*., p. 57.
[16] *Ibid*.
[17] Véase Paraíso, Isabel: *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985 y Pardo, Arcadio: «Verso aislado», *cit*.

especialistas que, como Arcadio Pardo, asocian la noción de metro a numerosos refranes: «Los metricistas han señalado que, efectivamente, pueden considerarse versos muchos de los refranes tradicionales»[18]. En su artículo «Verso aislado, verso solo, verso-poema», el estudioso –y poeta– les dedica en parte sus reflexiones sobre la noción de verso y de estrofa y llega a conclusiones fundamentales para el análisis de la importancia del ritmo en el Refranero español. Demostrando en primer lugar que la estrofa no puede en absoluto ser considerada como el único instrumento de medida del ritmo[19]:

> Tampoco parece justo admitir con Balbín que solo la estrofa tiene «plenitud idiomática completa». El verso de A. Machado que da Devoto como ejemplo («Hoy es siempre todavía») tiene, a su parecer, y también al nuestro, esa plenitud idiomática completa y es un verso octosílabo solo.
>
> Lo mismo se dice de algunos títulos de obras literarias: *Del rey abajo ninguno* / *Don Quijote de la Mancha* / *El convidado de piedra* / *El mágico prodigioso* / *El comendador de Ocaña* / *La feria de los discretos* / *A buen juez mejor testigo* / *Baladas de primavera*, y muchos más[20].

La aseveración se opone, claro está, a lo desarrollado por numerosos metricistas. Balbín, como aparece en la cita, pero también Quilis, que considera que:

> Un verso aislado no es realmente nada, ni siquiera un verso: es una sentencia o un enunciado de cualquier tipo. Para que un verso pueda ser considerado como tal, tiene que estar con otro u otros versos, en función de una unidad superior a ellos mismos que llamamos *estrofa*[21].

Todo un debate, aunque a todo aquel que oponga que el refrán, por ser una estructura breve, no puede ser un verso, cabe oponer que no hay ningún impedimento para que un solo verso pueda ser considerado como un texto poético[22], e incluso que se le pueda atribuir, en ciertos casos, las características de la estrofa.

---

[18] *Ibid.*, p. 203
[19] *Ibid*., p. 201.
[20] *Ibid.*, p. 204.
[21] QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 2000, p. 95.
[22] PARDO, Madeleine y PARDO, Arcadio: *Précis de...*, *cit*., pp. 8-9.

En defensa de lo expuesto, Arcadio Pardo no sólo llegó a considerar que el verso podía presentarse aislado y ser una unidad rítmica, sino que añadió algunas consideraciones sobre refranes-versos que los arraigan profundamente en el universo poético.

En un reciente trabajo, Anscombre asimila también las estructuras métricas de las paremias a formas poéticas[23]. Y de hecho, sin que se le hayan dedicado muchos estudios al particular, es una idea comúnmente admitida por los estudiosos más peritos, que mencionan, como López Estrada, un «molde métrico particular» del refrán:

> Lo mismo puede decirse de los refranes, que poseen también su propio artificio rítmico, a veces subrayado por la rima («un alma sola, ni canta ni llora») o sin ella («a mal tiempo, buena cara»). El límite con la sentencia es difícil de establecer («Nadie puede servir a dos señores», en relación con Mat. 6, 24). El refrán se da suelto, pero no faltan obras singulares que los acumulan. Así ocurre, por ejemplo, con las *Cartas de refranes* de Blasco de Garay (1541) y el *Cuento de cuentos* de Quevedo (1626), además de las conocidas colecciones de refranes de Hernán Núñez y el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas. El caso se cita aquí por cuanto que estos refranes están entre el verso y la prosa, y poseen su propia entidad rítmica, que todos han reconocido en la lengua española[24].

Un artificio rítmico que José Domínguez Caparrós también plantea en su diccionario de métrica española:

> El refrán tiene normalmente algún artificio rítmico que lo acerca al verso. El hecho de que se relacionen dos ideas lleva a que la tendencia a este paralelismo se vea reforzada por la rima o por el isosilabismo de los dos miembros. En el ejemplo citado [Lo que no tiene cimiento, derríbalo cualquier viento] encontramos dos miembros octosílabos que riman en consonante[25].

Veremos, con el estudio pormenorizado de algunos de ellos, cómo se combinan diferentes elementos en su composición para darles esta particular sonoridad y musicalidad, e incluso –pero

[23] Anscombre, Jean-Claude: «Matrices rythmiques», *cit*., p. 150.
[24] López Estrada, Francisco: *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Editorial Gredos, 1969, pp. 86-87.
[25] Domínguez Caparrós, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, Colección filológica, 1985, p. 123.

este ya es otro tema que no podemos abarcar– una 'forma' que permite en parte identificarlos como refranes.

3. Del metro al patrón rítmico: ¿refranes estróficos?

¿Es el ritmo un elemento fundamental en los refranes? La cuestión hasta ahora no ha levantado polémicas y los estudiosos del Refranero a menudo han señalado la afinidad que los une, sin formular exactamente en qué medida el primero puede serle consustancial al segundo. Para Jean-Claude Anscombre, son solidarios ya que «no se trata de estructuras que se fundamentan en la rima –o no solamente– sino de estructuras rítmicas (ya que las primeras son solo una modalidad de las segundas)[26]».

Cabría pues desarrollar este tipo de investigaciones para saber si el metro, la rima o el ritmo son realmente componentes esenciales del refrán y si –juntos o separadamente– entran a formar parte de su definición.

Dado el corpus impresionante que representa el Refranero, vamos a atenernos principalmente a verificar dos ideas: la presencia de patrones rítmicos en los refranes y, sobre todo, las evoluciones que afectan su forma en diacronía precisamente por razones rítmicas.

La comprensión de las paremias como unidades poéticas, estróficas y rítmicas es imprescindible para su análisis. Fuera de estos conceptos ¿cómo aplicarles las reglas que rigen la métrica española?, ¿cómo establecer el cómputo silábico sin proceder a los ajustes que requieren la acentuación o la sinalefa? Es además un enfoque fundamental para cualquier análisis de los refranes ya que sugiere la existencia de unas estructuras métricas preferentes en el Refranero, y por consiguiente fáciles de identificar.

Observemos la materialización de estas reglas métricas en los refranes siguientes:

Quien dice la verdad ni peca ni miente. La palabra aguda 'verdad' permite llegar a un cómputo métrico de 5+1, y al consiguiente equilibrio 6/6 de los dos hemistiquios.

[26] ANSCOMBRE, Jean-Claude: «Grandeurs et misères linguistiques de la parémiologie», en Alexandra Oddo (coord.): *Nouvelles recherches sur le «Refranero» castillan*, *Crisol*, 2011, 14, p. 73.

En tierra ajena, la vaca al buey cornea. Se observa la sinéresis en 'vaca al' que resta una sílaba al segundo hemistiquio y le confiere al conjunto un ritmo de seguidilla (5+7).

Donde no hay harina, todo es mohína. El refrán ofrece una doble posibilidad métrica: un dístico de hexasílabos o una seguidilla, según que se tenga o no en cuenta la sinéresis en 'no hay' y en 'todo es'.

Por otro lado, el estudio de un corpus diacrónico[27] permite observar las estructuras métricas más productivas del Refranero. Entre ellas, es obvio, el isosilabismo ocupa un lugar preferente, mediante una amplia gama de dísticos: *A mal hecho, ruego y pecho* (4/4); *Quien ha mal diente, ha mal pariente* (5/5); *De rabo de puerco, nunca buen virote* (6/6); *Palabras y plumas el viento las lleva* (6/6); *La mala llaga sana, la mala fama mata* (7/7); *El mal entra a brazadas y sale a pulgaradas* (7/7).

A estos elementos métricos hay que añadir otras características relevantes de este tipo de composiciones. Los dos dísticos de heptasílabos presentados antes permiten señalar, por ejemplo, la presencia de elementos fónicos notables como la rima, las paronomasias o las aliteraciones. Los ejemplos seleccionados presentan además esquemas acentuales típicos de las composiciones en verso: el ritmo podrá ser dactílico, mixto o trocaico, como en *Mala hierba nunca muere*, *El casado casa quiere*, *A gran salto, gran quebranto*, *Manos duchas comen truchas*, *Quien bien ata, bien desata*...

Es más, el estudio pormenorizado de las estructuras métricas presentes en los refranes permite asociarlos a los versos más representativos de la poesía española. El isosilabismo es, las más veces, una mera materialización de esquemas poéticos. Dicho de otro modo, si el dístico 4/4 ocupa un lugar considerable, es porque entra en la formación de un octosílabo, forma predilecta de la poesía de arte menor. Unos octosílabos que no se limitan a este esquema, dándose el caso de otras numerosas combinaciones (5/3; 3/5; 4/4; 4/4/4/4 o sencillamente 8). Así *Oro es lo que oro vale*; *La verdad es hija de Dios*; *Más tira moza que*

[27] Este corpus (unos 1200 refranes) puede consultarse en Oddo, Alexandra: *Vers un refranero diachronique: analyse linguistique de l'évolution des proverbes espagnols depuis le Moyen Âge*. Limoges: Lambert-Lucas, 2013, pp. 209-354.

soga..., y también coplas de pie quebrado, características de los cantares.

Otros versos emblemáticos: el endecasílabo con composiciones de 6/5 o 5/6 (*Oveja que bala, bocado pierde*; *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*; *Al más ruin puerco, la mejor bellota*) o la seguidilla que con su asociación de heptasílabos y pentasílabos resulta ser una de las estructuras más populares y productivas del Refranero (*A Dios rogando y con el mazo dando; A la vejez, aladares de pez*).

Tanto la poesía tradicional como la poesía culta están en contacto con el Refranero, valga aquí para demostrarlo brevemente une fuerte presencia de la rima asonante o la acogida que este último le reserva a la cuaderna vía. Este verso de dos hemistiquios isosilábicos de heptasílabos que recogió toda la producción poética del mester de clerecía (siglos XIII y XIV) es un molde muy frecuente en las paremias[28] (*La mala llaga sana, la mala fama mata*; *El mal entra a brazadas, y sale a pulgaradas*; *En los nidos de antaño, no hay pájaros hogaño*; *Escarba la gallina y halla su pepita*, etc.).

La observación del impacto de la métrica sobre los refranes es pues un elemento a favor de la importancia de los componentes del ritmo en el Refranero. También lo es, y en mayor medida aún, el estudio de la rima, como lo señaló Luis Alberto Hernando Cuadrado:

> La rima cumple una misión estructurante al servicio de la consolidación y autonomía del refrán, en cuanto mensaje literal, cuya primera cláusula constituye un movimiento tensivo, una petición de cierre, y la segunda, con su rima, consonante o asonante, un movimiento de vuelta a la anterior, concluyéndola y delimitando el todo como unidad independiente[29].

---

[28] Veáse DARBORD, Bernard y ODDO, Alexandra: «La parole proverbiale de Juan Ruiz, dans le *Libro de Buen Amor*», en Marie-Claude Chaput y Thomas Gomez (coords.): *Mélanges en hommage à Madeleine et Arcadio Pardo*. Nanterre: Publications du C.R.I.I.A, Université París X-Nanterre, 2008, pp. 61-91, y también DARBORD, Bernard y ODDO, Alexandra: «L'évolution des proverbes», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.): *La parole exemplaire*, *cit.*, pp. 259-278.

[29] HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto: «Estilística del refrán». *Paremia*, 1997, 6, p. 328.

Las rimas vocálicas[30] (*A pan duro diente agudo*, *A quien madruga Dios le ayuda*, *Consejos vendo y para mí no tengo*, etc.) ocupan en el Refranero un lugar relevante, como en la poesía tradicional[31]. Y el mismo fenómeno se aprecia en las rimas consonánticas, tanto más presentes cuanto que las paronomasias son harto frecuentes en las paremias: *A lo hecho, pecho*; *Del dicho al hecho va un gran trecho*; *Allá van leyes do quieren reyes*; *Quien con arte jura, con arte se perjura*; *Del lunes al martes, pocas son las artes*... Y otras figuras fónicas aún, ya que, en gran parte, son ellas las que le confieren al refrán su unidad rítmica[32]: *Cría cuervos y te sacarán los ojos*; *El casado casa quiere*; *A mal de muerte, no hay médico que acierte*; *Mientras dura vida y dulzura*; *Se dice el pecado pero no el pecador*...

Todos los elementos que acabamos de mencionar se suman, se mezclan, dándoles a los refranes una identidad rítmica peculiar que facilita su reconocimiento por parte del hablante, como señaló Jean-Claude Anscombre:

> La rima y el isosilabismo se encuentran en el mismo plano, así que cabe preguntarse (T1) qué tienen en común estos dos fenómenos. Mi respuesta será que en los dos casos, no se trata de estructuras rimadas sino de estructuras rítmicas. Tanto la rima como las asonancias, las aliteraciones, el isosilabismo cumplen otro papel que su papel meramente poético: indican la presencia de una estructura rítmica. Para mí, los refranes son casos que presentan ciertas configuraciones rítmicas. Dessons ya defendía en 1984 la tesis de unos refranes ajustados como esquemas prosódicos. ¿De qué estructuras se trata? La hipótesis de un número limitado de esquemas rítmicos –que corresponden a una poesía natural de la lengua– o por lo menos de un número moderado de estructuras básicas, que bien podrían combinarse para configurar nuevas estructuras, es interesante, pero habría comprobarla[33].

---

[30] La definición de la asonancia es compleja, porque hay que considerar la presencia de palabras agudas (con rima en una sola vocal) y de rimas imperfectas (en los casos de diptongos).

[31] Pardo, Madeleine y Pardo, Arcadio: *Précis de...*, *cit*., p. 47.

[32] «En la poesía de las antiguas lenguas germánicas, la aliteración, también llamada rima inicial, cumplía una función rítmica y formal. Como la asonancia, la aliteración podía sustituir a la rima, aunque el procedimiento no se generalizó» (Suhamy, Henri: *Les figures de style*. París: Presses Universitaires de France, 1981, p. 65).

[33] Anscombre, Jean-Claude: «Parole proverbiale et structures métriques». *Langages*, 2000, 139, p. 19.

Dicha identidad rítmica, dichos 'patrones rítmicos' presentes a la vez en las lenguas naturales y en sus producciones patrimoniales (refranes, locuciones, poesía, canciones) conforma, con otros elementos que no podremos abarcar en este estudio, un refrán prototípico y fácilmente identificable por la comunidad hablante. Y de hecho, desempeña un papel importantísimo en la evolución del Refranero y su corrección a través de los siglos.

4. Evolución del Refranero en relación con el ritmo

Decía, refiriéndose a los refranes, el gran compilador Francisco Rodríguez Marín[34]:

> El tiempo los acicala y los perfecciona y el tiempo los afea y los mutila: en las manos de ese eterno criador y destructor van dejando sus galas y así se verifica lo que un eminente literato llamó el fenómeno de la disolución poética. Unas veces ha perdido el refrán un verso entero; otras, siguiendo la evolución del lenguaje, ha trocado vocablos que cayeron en desuso por los que vinieron a sustituirlos[35].

Y así ponía de relieve no solo su carácter poético, sino también su formidable capacidad de adaptación a las evoluciones de la lengua y al gusto de toda una comunidad hablante. Llevaba toda la razón: la formulación actual de los refranes a menudo dista mucho de lo que fue primitivamente, en los primeros textos conservados, como se ve en los dos ejemplos siguientes[36]:

---

[34] Rodríguez Marín fue un gran paremiógrafo que se dedicó a compilar un número impresionante de refranes. Véase RODRIGUEZ MARÍN, Francisco: *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*. Madrid: Tip. de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926; *12.600 refranes más no contenidos en la colección del maestro Gonzalo Correas ni en «Más de 21.000 refranes castellanos»*. Madrid: Tip. de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930; *Los 6.666 refranes de mi última rebusca que con «Más de 21.000» y «12.000 refranes más» suman largamente 40.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*. Madrid: Bermejo Impresor, 1934, y *Todavía 10.700 refranes más: no registrados por el maestro Correas, ni en mis colecciones tituladas Más de 21.000 refranes castellanos (1926), 12.600 refranes más (1930) y los 6.666 refranes de mi última rebusca (1934).* Madrid: Prensa española, 1941.

[35] Louis COMBET cita a RODRÍGUEZ MARÍN, *Recherche sur le «Refranero» castillan*. París: Les Belles Lettres, 1971, p.88.

[36] Para medir estas diferencias, consultamos los refraneros y diccionarios de refranes desde el siglo XIV (*Libro de los adverbios, Seniloquium, Refranes que dizen las*

> Quan luenne de ojos, tan luenne de corazon (*Lib. Adv.)* > Qujen luenne de ojos, tan luenne de coraçón (*Seniloquium*) > Tan lueñe de ojos, tanto de coraçon (Santillana) > Quanto lueñe de ojos, tanto de coraçon / Ausencia enemiga de amor, quan lexos de ojos tan lejos de coraçon (Vallés) > Quan lexos de ojos, tan lexos de coraçón (Núñez) > Ausenzia enemiga de amor; kuan lexos de oxos, tan lexos de korazón (Correas) > Ausencia, enemiga de amor; cuan lejos de ojos, tan lejos de corazón (Sbarbi, Junceda).
>
> El pan comjdo la compannja deshechan (*Seniloquium*) > El pan comido, la conpañia desfecha (Santillana) > El pan comido y la compaña desecha (Vallés) > El pan comido, la compañía deshecha (Núñez) > El pan komido, la konpañía deshecha (Correas) > El pan comido, y la compañía deshecha / Comida hecha, compañía deshecha (Caro y Cejudo) > El pan comido la compañía deshecha (RAE) > El pan comido, y la compañia deshecha / Comida hecha, compañía deshecha (Sbarbi)

Resulta pues interesante el planteamiento de una evolución de los refranes castellanos por razones que tienen que ver con el metro, la rima o, más globalmente, la estructura rítmica que los caracteriza. Y para adentrarnos en este estudio, observemos qué rasgos distintivos se les puede atribuir a los refranes en este aspecto. Hugo O. Bizzarri explicaba en una monografía dedicada a los refranes en la Edad Media que dichos elementos no se presentaban de manera sistemática en las formas primitivas conservadas del Refranero castellano o en la literatura[37], y que no entraban a formar parte de su definición. Así puso de relieve que la rima, por ejemplo, no era consustancial al género en la Edad Media: «[...] la aparición de la rima u otros artificios que no siempre estuvieron en el refrán ni son parte necesaria en su constitución»[38].

Los ejemplos de reformulación de una paremia en busca de la rima son frecuentes en diacronía. Indicamos a continuación la primera forma conservada en una colección junto a la forma actual, tal y como la transcriben los diccionarios y refraneros:

---

viejas tras el fuego) hasta el siglo xx (Doval, Junceda). Véase para más datos la bibliografía.

[37] Para el estudioso, en la colección de Santillana se percibe ya claramente la influencia de la poesía lírica. Bizzarri, Hugo O., *El refranero castellano en la Edad Media*. Madrid: Laberinto, colección Arcadia de las Letras, 2004, p. 33.

[38] *Ibid.*, p. 32.

La guerra de por sant Juan, paz es pa[ra] todo el anno (*Seniloquium*) > Las riñas de por San Juan, todo el año paz nos dan (Sbarbi).

De pequenna sentella, se leuante grand fuego (*Seniloquium*) > Con pequeña brasa suele quemarse la casa (Junceda).

Mientras más moros, más ganancia (*Seniloquium*) / Mientras mas moros mas ganancia (Santillana) > A más moros, más despojos (Junceda).

Lo que es bueno por el baço, es malo pa[ra] el fígado (*Seniloquium*) > Lo que es bueno para bazo, es malo para el espinazo (Sbarbi, Doval, Junceda)

En la tierra agena, la vaca corre al buey (*Seniloquium*) > En tierra ajena, la vaca al buey cornea (Junceda)

La métrica también estructura los enunciados en diacronía. En los refranes siguientes, la transformación de la forma inicial lleva a la creación de dos seguidillas:

Lo que ojo non vee, coraçón non qujebra (*Seniloquium*) / Ojos que no veen, coraçon que no quiebra (Santillana) > Ojos que no ven, corazón que no siente (Doval, Junceda)

Lo que otro suda a my poco tura (Santillana) > Lo que otro suda, a mí poco me dura (Junceda)

Y estas reestructuraciones en pos de la rima o del metro a menudo se superponen. A continuación, presentamos ejemplos de una doble modificación –de índole sintáctica y métrica–. Este ajuste permite conformar la rima y la métrica de estas paremias a un estándar prototípico. Aquí, una seguidilla, un endecasílabo o un octosílabo, con rimas asonantes:

Dio Dios fauas a quien no tiene quixadas (Santillana) > Da dios habas a quien no tiene quixadas (Vallés, Núñez, Correas) > Da Dios almendras a quien no tiene muelas (Caro, RAE, Sbarbi) > Da Dios almendras al que no tiene muelas (Doval, Junceda).

El villanno, quando se ensanna, en su mal ensencha (*Seniloquium*) / Ensañose el villano y fizo de su daño (Santillana) > Saña de villano, es de su daño (Junceda)

Mientras más moros, más ganancia (*Seniloquium*) / Mientras mas moros mas ganancia (Santillana) > A más moros, más despojos (Junceda).

El enfoque rítmico aplicado al análisis de las paremias en diacronía es pues muy productivo. Depara asimismo descubri-

mientos sorprendentes acerca de su fijación lingüística y de la conservación o no de los arcaísmos presentes en su formulación. El locutor de una comunidad hablante utiliza de vez en cuando paremias que integran un arcaísmo, o que lo integraron y lo corrigieron en el transcurso de los siglos[39]. ¿Qué factores lo determinan? Pues en gran medida el patrón rítmico de dicha paremia. O, para decirlo de otro modo, el ritmo es indudablemente en el Refranero un factor de modificación mucho más dinámico que la corrección de arcaísmos. Así conserva el Refranero castellano las conocidísimas paremias: *El abad, de lo que canta, yanta*; *A luengas vías, luengas mentiras*; *Quien lengua ha a Roma va*; *Al villano dale el pie y tomará la mano*; etc. Los ejemplos siguientes ponen de manifiesto esta tendencia a la conservación de la rima (y a menudo del ritmo) tanto en el aspecto léxico como en el aspecto morfosintáctico. En los últimos casos, se trata de mostrar en qué medida la fluctuación en la corrección se debe a la presencia de una rima o al cómputo silábico (doblete do *vs* donde y compañón *vs* compañero):

> Más valen cardos en paz, que pollos con agras (*Seniloquium*) / Mas quiero cardos en paz que no salsa de agraz (Santillana) > Más vale vaca en paz que pollos en agraz (Junceda)
>
> Qujen faze por común, faze por ningún (*Seniloquium*) > Quien sirve al común, sirve a ningún / Hacienda de común, hacienda de ningún (Doval, Junceda)
>
> Donde fueres, haz lo que vieres (Junceda) *vs* Allá van leyes do quieren reyes (Sbarbi, Doval, Junceda)
>
> Topó el bretón con su compañón *vs* Viose el perro en bragas de cerro y no conoció a su compañero (Junceda)

Y por si fuera necesario, una última serie de ejemplos para terminar, que muestran una evolución inversa y original para

[39] Sobre el fenómeno de la corrección de las paremias en diacronía escribió Mario García-Page: «Si bien algunos vocablos se han preservado en su primigenia forma como restos arqueológicos que informan de la presencia de la diacronía en la sincronía, otros han corrido distinta suerte: han sido reemplazados por voces de uso corriente o han cambiado su estructura fonética; lo que demuestra por un lado, el deseo de rejuvenecimiento del refrán y, por otro lado, con carácter general, su estatuto de expresión testimonial de la evolución de la lengua» (García-Page, Mario: «Propiedades lingüísticas del refrán (II): el léxico». Madrid: *Paremia*, 1997, 6, p. 275).

conservar o crear una rima. En este ámbito, el estudio diacrónico de las paremias ofrece casos interesantes de introducción o reintroducción de arcaísmos en los enunciados, con idénticos fines:

> Ayamos paz, y morremos viejos (Santillana) > Paciencia, hermanos, y moriremos ancianos (Doval) / Hayamos paz, y viviremos asaz (Junceda)
>
> Por el dinero, bayla el perro (*Seniloquium*, Santillana) > Por dinero baila el can, y por pan si se lo dan (Doval)
>
> Dado malo, a su duenno parese (*Seniloquium*) / Dadiua de ruyn a su dueño pareçe (Santillana) > De ruin mano, ruin dado (Sbarbi) / Dádiva ruineja, a su dueño semeja (Doval, Junceda)
>
> El mur que non ſabe mas de vn forado, priado lo caza el gato (*Libro de adverbios*) > Ratón que no sabe más que un agujero, presto es cazado (Doval) / Ratón que no sabe más que un horado, presto es cazado (Junceda)

5. A modo de conclusión

Esta tendencia del Refranero se verifica en un gran número de ejemplos y permite explicar en parte la evolución de las paremias desde sus formas primitivas. Otros estudios adoptan este enfoque para explicar la coexistencia de variantes de un mismo refrán –*A caballo regalado no se le mira el diente/dentado*– para adaptarlo a un patrón prototípico en el que rima y ritmo son elementos primordiales que habrá que tener en cuenta en todos los estudios paremiológicos. Precisamente porque le confieren a la paremia una sonoridad y una musicalidad peculiar y en gran parte concurren a su reconocimiento por parte de una comunidad hablante.

Bibliografía utilizada

ANSCOMBRE, Jean-Claude: «Estructura(s) métrica(s) en los refranes». *Paremia*, 1999, 8, pp. 25-36.

—: «Parole proverbiale et structures métriques». *Langages*, 2000, 139, pp. 6-26.

—: «Grandeurs et misères linguistiques de la parémiologie», en Alexandra Oddo (coord.): *Nouvelles recherches sur le « Refranero » castillan*. *Crisol*, 2011, 14, pp. 59-81.

—: «Matrices rythmiques et parémies», en Jean-Claude Anscombre,

Bernard Darbord et Alexandra Oddo (coords.): *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*. París: Armand Colin, 2012, pp. 147-158.
BENVENISTE, Émile: «La notion de 'rythme' dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale,* t.1. París: Gallimard, coll. Tel, 2004, pp. 327-335.
BIZZARRI, Hugo O.: *El refranero castellano en la Edad Media*. Madrid: Laberinto, colección Arcadia de las Letras, 2004.
CARO Y CEJUDO, Gerónimo: *Refranes y Modos de hablar Castellanos, con los Latinos que les corresponden; y la glosa y explicacion de los que tienen necesidad de ella*. Madrid: Imprenta real, 1792.
COMBET, Louis: *Recherche sur le « Refranero » castillan*. París: Les Belles Lettres, 1971.
CORREAS, Gonzalo: *Gonzalo Correas. Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Texte établi, annoté et présenté par Louis Combet. Bordeaux: Institut d'Études ibériques et ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
DARBORD, Bernard: «La rhétorique du proverbe», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord et Alexandra Oddo (coords.): *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*. París: Armand Colin, 2012, pp. 170-182.
DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, Colección filológica, 1985.
DOVAL, Gregorio: *Refranero temático español*. Madrid: Ediciones del Prado, 1997.
FRENK ALATORRE, Margit: «Refranes cantados y cantares proverbializados». *Nueva revista de Filología Hispánica*, 1961, XV, pp. 155-168.
—: «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos». *Paremia*, 1997, 6, pp. 235-244.
GARCÍA DE CASTRO, Diego: *Seniloquium*. Traducción y edición crítica de Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2006.
GARCÍA-PAGE, Mario: «Propiedades lingüísticas del refrán (II): el léxico». Madrid: *Paremia*, 1997, 6, pp. 275-280.
HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto: «Estilística del refrán». *Paremia*, 1997, 6, pp. 327-332.
JUNCEDA, Luis: *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (Marqués de Santillana): *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. Edición de Hugo Bizarri. Barcelona: Reichenberger, 1995.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e investigación*. Madrid: Espasa-Calpe,

1953.
MESCHONNIC, Henri: *Critique du rythme*. París: Verdier, 1982.
NÚÑEZ, Hernán: *Refranes y proverbios en romance*. Edición crítica de Louis Combet, Julia Sevilla Muñoz, Germán Conde Tarrío y Josep Guia. Madrid: Guillermo Blázquez, 2 vols., 2001.
ODDO, Alexandra: *Vers un refranero diachronique: analyse linguistique de l'évolution des proverbes espagnols depuis le Moyen Âge*. Limoges: Lambert-Lucas, 2013.
PARAÍSO, Isabel: *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.
PARDO, Arcadio: «Verso aislado, verso solo, verso-poema». *Rhythmica*, 2004, II, 2, pp. 201-233.
PARDO, Madeleine y PARDO, Arcadio: *Précis de métrique espagnole*. París: Armand Colin, 2010, 3ra edición.
QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 2000.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia española*. Madrid: RAE, 1780.
—: *Diccionario de la lengua española*. Madrid: 22da edición, 2014.
SBARBI, José María: *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*. Obra póstuma ordenada corregida y publicada bajo la dirección de D. Manuel José García. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1922.
SUHAMY, Henri: *Les figures de style*. París: Presses Universitaires de France, 1981.
VALLÉS, Pedro: *Libro de refranes y sentencias* (1549). Edición crítica de Jesús Cantera y Julia Sevilla. Madrid: Guillermo Blázquez, 2003.