

UNED

aula
abierta

Nuevos estudios de métrica

José Domínguez Caparrós

AULA ABIERTA

Nuevos estudios de métrica

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

AULA ABIERTA (36210AA01A01)
NUEVOS ESTUDIOS DE MÉTRICA

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamos públicos.

© Universidad Nacional de Educación a Distancia
Madrid, 2007

Librería UNED: c/ Bravo Murillo, 38 - 28015 Madrid
Tels.: 91 398 75 60 / 73 73
e-mail: libreria@adm.uned.es

© José Domínguez Caparrós

ISBN: 978-84-362-5478-5
Depósito legal: M-31.497-2007

Primera edición: julio de 2007

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime y encuaderna: CLOSAS-ORCOYEN, S. L.
Polígono Igarsa. Paracuellos de Jarama (Madrid)

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	9
I. MÉTRICA Y POÉTICA EN JULIO HERRERA Y REISSIG.....	11
II. SOBRE MÉTRICA COMPARADA.....	33
III. MÉTRICA Y POÉTICA EN JOSÉ HIERRO.....	49
IV. CONSTRUCCIÓN DEL VERSO MODERNO.....	65
V. VERSOS DE CABO DOBLADO.....	83
VI. NOTAS SOBRE LA MÉTRICA DE LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL.....	91
VII. PARA EL ESTUDIO DE LA DIÉRESIS MÉTRICA.....	101
VIII. LA TEORÍA DEL VERSO DE AMORIM DE CARVALHO. NOTAS DE LECTURA	125
IX. LA MÉTRICA DE <i>URNA VOTIVA</i> , DE RUBÉN DARÍO, Y EL ALEJANDRINO A LA FRANCESA.....	133
X. PERVIVENCIA DEL HEXÁMETRO CLÁSICO. UN EJEMPLO DE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA	139
XI. SONETOS TRIDECASÍLABOS DE UNAMUNO.....	151
XII. LA MÉTRICA DE LA COPLA SEFARDÍ.....	169
XIII. LOS VERSOS DEL <i>QUIJOTE</i>	183
XIV. SENTIDOS DE LA MÉTRICA DE CERVANTES.....	201
XV. EDUARDO BENOT EN LA RENOVACIÓN MÉTRICA DE FINES DEL SIGLO XIX.....	217
XVI. LA GALERA MÉTRICA DE CERVANTES.....	225
<i>Bibliografía</i>	243

INTRODUCCIÓN

La recopilación de trabajos de métrica que componen el presente volumen es una continuación de la que con el título de *Estudios de métrica* apareció en 1999.

Aunque no falta algún estudio de carácter programático (sobre métrica comparada, por ejemplo), predominan los de tipo descriptivo. Entre éstos está bien representado el interés por la relación entre métrica y poética de autores concretos (Julio Herrera y Reissig, José Hierro, Antonio Carvajal, Rubén Darío o Cervantes).

Se hace más evidente la descripción de formas problemáticas (el alejandrino y el verso de trece sílabas), o con poca presencia en el canon poético español (la copla sefardí); o la discusión de problemas muy tradicionales de la métrica española que no acaban de estar claramente planteados y resueltos (la diéresis, por ejemplo).

La atención al periodo en que se dan los cambios más profundos del verso español moderno sigue en la presente recopilación.

En resumen, frente a la anterior colección, ahora los trabajos de tipo programático tienen un lugar menor que los de tipo descriptivo e interpretativo.

Al principio de cada trabajo se indica la forma en que se dio a conocer y el lugar de su publicación, si no es inédito.

I

MÉTRICA Y POÉTICA EN JULIO HERRERA Y REISSIG¹

I

La extraña suerte, a que se refiere Américo Ferrari (Herrera, 1294)² para la obra de Herrera y Reissig, es aplicable también a la presencia del poeta uruguayo en los tratados de métrica o a los comentarios y valoraciones que se han hecho del aspecto técnico de su verso. Así, en vano se buscará el nombre de Julio Herrera y Reissig en trabajos generales sobre el verso tan característicos como los de R. Jaimes Freyre, Mario Méndez Bejarano, Julio Vicuña Cifuentes, José María Aguado, Martín de Riquer, Rafael de Balbín, el *Repertorio de estrofas* o el *Arte del verso* de Tomás Navarro Tomás, Rudolf Baehr o Isabel Paraíso. Por añadir un ejemplo bien ilustrativo, Arturo Marasso Rocca, el escudriñador de los secretos de la creación de Rubén Darío, no cita a Julio Herrera y Reissig en su trabajo de 1923 sobre el alejandrino.

Pero los versos del poeta uruguayo no faltan de otros trabajos de métrica. La consideración de los mismos nos dará una primera pista sobre el significado y el valor de la técnica métrica de Herrera y Reissig en la historia del verso español. Hay que citar, en primer lugar, como especialmente valioso por lo que supone de testimonio personal, el caso de Pérez y Curis cuando, en el contexto de la crítica de los que en su opinión siguen a Lugones en el cultivo del soneto, hace observaciones de carácter general sobre la manera de proceder de Herrera y Reissig que merece la pena recordar. Escribe, en su *Arquitectura del verso*:

Julio Herrera y Reissig tenía el culto de la palabra, pero no era un dominador del ritmo ni un creador, pese a sus panegiristas. [Subrayo] *Estas mismas palabras* tuve oportunidad de decírselas personalmente al poeta, meses antes de su muerte, y ellas fueron causa de nuestro distanciamiento (Pérez y Curis, 1913: 274).

¹ Publicado en *Julio Herrera y Reissig. L'homme et l'oeuvre. El hombre y su obra*, études réunies par Enrique Marini-Palmieri, *Recherches Valenciennoises*, núm. 7 (Presses Universitaires de Valenciennes), 2001, 121-140.

² La referencia a Herrera remite a la edición crítica coordinada por ÁNGELES ESTÉVEZ: *Poesía completa y prosas*, Madrid, ALLCA XX, 1998.

Aunque Pérez y Curis sigue hablando de la falta de originalidad de Herrera en su cultivo del soneto, creo que la afirmación transcrita tiene un carácter general que sirve para la calificación de la obra del uruguayo en cuanto que parece oponer una vistosidad verbal («culto de la palabra») a una incapacidad de creación rítmica («no era un dominador del ritmo ni un creador»). Dejemos aquí apuntada la oposición y tratemos de aislar algunos rasgos técnicos del verso de Herrera que han llamado la atención de los estudiosos de métrica.

II

Desde el estudio de Pedro Henríquez Ureña sobre el endecasílabo, se tiene a J. Herrera y Reissig por un cultivador del verso renovado por Rubén Darío que acentúa en 4.^a sílaba y mantiene átonas las sílabas siguientes hasta la 10.^a (P. Henríquez Ureña, 1961: 332; A. Vela, 1949: 198; T. Navarro Tomás, 1972: 412, n. 12). Un soneto como el titulado *Reina del harpa y del amor* (Herrera, 159) presenta cuatro endecasílabos con esta forma:

- v. 1: Evocadora de Jerusalenes
- v. 4: Y sumo pájaro de las lingüísticas³
- v. 5: Duermen tus manos de prerrafaelísticas
- v. 14: Beberé el vino de tu corazón

Otro uso métrico que ha sido destacado en la poesía de Julio Herrera y Reissig es el de la forma estrófica de la *décima*. Max Henríquez Ureña (1954: 266), en su estudio sobre el modernismo, que tanta y útil información proporciona sobre los aspectos métricos, indica que la *décima* es forma poco empleada en la poesía modernista. No olvida anotar como rasgo peculiar de la *décima* de Herrera la repetición de una palabra-rima en los versos primero y cuarto. También T. Navarro Tomás (1972: 415) registra el uso de la *décima* en *Desolación absurda* de Julio Herrera (Herrera, 318-321).

Max Henríquez Ureña (1954: 255-256) llama la atención sobre la originalidad del verso de diecinueve sílabas (compuesto de 8+11) del poema *Wagnerianas*, donde alterna con versos compuestos de dieciséis sílabas (8+8)⁴.

³ Este ejemplo, en el que el acento en 4.^a es el de una palabra esdrújula, tiene una presencia relativamente destacable en J. Herrera y Reissig, según P. Henríquez Ureña (1961: 336-337), quien lo relaciona con el endecasílabo *catuliano* de la poesía italiana.

⁴ Merece un comentario el uso de los versos de Herrera y Reissig en el ejemplo de *eneadecasílabo* que da A. Quilis en su *Métrica española* (1996: 78). Allí se define el *eneadecasílabo* como una clase de verso compuesto que «consta de diecinueve sílabas» y se citan los tres siguientes de J. Herrera y Reissig:

Nada más se destaca sobre la técnica del verso de Herrera y Reissig en su aspecto estrictamente métrico, aunque pueda encontrarse alguna otra mención, como la de T. Navarro Tomás (1972: 440) al uso del hexadecasílabo compuesto polirrítmico en el poema *Fiesta popular de ultratumba* (Herrera, 298-300)⁵.

III

Contrasta poderosamente con lo exiguo de la presencia de la técnica de Julio Herrera y Reissig en la historia de la métrica española la abundancia de observaciones que tienen que ver con propiedades estilísticas de su verso relacionadas con la eufonía en general. Un tratado sobre el verso como el de Luis Mario, *Ciencia y arte del verso castellano* (1991), donde se concede un importantísimo lugar a los aspectos estilísticos, nos ofrece ejemplos de este tipo de apreciaciones. Julio Herrera y Reissig aparece allí citado a propósito de *epanadiplosis* (comienzo y fin de un verso por la misma palabra), *rimas inusitadas* o rimas de reiteración de la misma palabra (como hace en las décimas), onomatopeyas, distribución de las pausas sintácticas en el interior del alejandrino, modificación del acento de la palabra (diástole de *céfiro* en *cefiro*; sístole de *vizcaína* en *vizcaina*) (Luis Mario, 1991: 99, 165-168, 226, 289, 296, 306, 320).

Que desde el principio la crítica ha señalado la originalidad rítmica de la poesía de J. Herrera fundada esencialmente en la eufonía, es algo que puede comprobarse en el repaso de la serie de documentos incluidos en la enciclopédica edición de Ángeles Estévez. Como el análisis detallado de dichas valoraciones constituiría un trabajo de no menor extensión que el presente, sólo voy a apuntar lo que más me ayude en la línea en que yo entiendo el significado de la métrica en la poética de Julio Herrera y Reissig.

*Los tristes gajos del sauce lloran temblando su inmortal rodó
como estrofas de Prudhomme lloran las ondas, cingaras del río...
Parece un gran lirio la nivea cabeza del viejo Patriarca.*

Convendría aclarar que los dos primeros versos pertenecen a la estrofa duodécima de *Wagnerianas* y que entre ellos, siguiendo el esquema de composición del poema, está el verso de dieciséis sílabas que dice *El alma azul de Lucía, trémula en ellos se arropa* (Herrera, 337). El tercer verso no es de diecinueve, sino de dieciocho sílabas, está construido a base de cláusulas trisílabas y pertenece a un poema distinto, *Su majestad el tiempo* (Herrera, 297).

⁵ Apenas tiene importancia, para modificar esta afirmación, el que en un tratado muy elemental, como el de Pedro Miguel Obligado (1957: 23, 38), se nombre a Julio Herrera y Reissig entre los cultivadores del alejandrino moderno, o se reproduzca como ejemplo de soneto octosílabo el titulado *Ojos grises*.

En la conferencia pronunciada por Francisco Villaespesa el mismo año de la muerte de Julio Herrera, 1910, el poeta uruguayo es calificado de «nuevo y magnífico Salomón de la rima» (Herrera, 1171). Como muy bien señalan Madeleine y Arcadio Pardo, en la más detallada y completa descripción de la métrica de Julio Herrera y Reissig, la rima es un elemento fundamental de su poesía. Sabemos del cuidado que ponía en anotar series de palabras que riman —en las notas de la edición de Ángeles Estévez pueden leerse las listas de tales rimas⁶—, lo que lleva a los mencionados autores «a pensar que el poeta obraba a partir de la rima» (Herrera, 1130). Idea Vilariño hablará de un «versificador exigente» (Herrera, 1251), como demuestra en el análisis que más tarde lleva a cabo de la «gran riqueza tímbrica» de la poesía del uruguayo:

Nuestro poeta se mueve con completa soltura entre las rimas más difíciles del idioma, maneja las aliteraciones con sin igual maestría. El análisis de sus mejores poemas los revela como casi inagotables en cuanto a combinaciones sonoras, sea a lo largo de cada verso, sea atravesando verticalmente las estrofas o los poemas enteros (1958: 44).

Roberto Ibáñez habla del «papel delegado en el sonido», que queda ilustrado por la sabia rotación de vocales, el cultivo de la rima rara, la prevalencia de la rima generatriz, las rimas plurales, onomatopeya, frecuencia de polisílabos —recuérdese el endecasílabo «espiritualizadísimamente»— (Herrera, 1258).

Volviendo al trabajo de M. y A. Pardo, recordemos cómo, en sus conclusiones, señalan la forma en que Herrera y Reissig modifica y enriquece las formas tradicionales recurriendo a:

[...] la utilización de esdrújulos en posición de rima o en fin y principio de hemistiquios contiguos, su empleo en la asonancia del romance, la atrevida repetición de palabra/rima en las décimas, y muy especialmente el empleo del pareado en los versos 9-10 del soneto son procedimientos no siempre inventados por Herrera, pero sí utilizados con alto sentido del valor expresivo de tales recursos. Desde esta perspectiva Herrera es uno de los poetas modernistas de mayor alcance (Herrera, 1161).

Destaquemos cómo la perspectiva desde la que Herrera se engrandece es la de la utilización expresiva de los recursos.

⁶ Esta misma autora nos da noticias del Ms. 14 A IV 41 F2, «que es uno de los muchos diccionarios de rimas de nuestro poeta» (Estévez, 1987: 137).

IV

Estas peculiaridades rítmicas se pueden relacionar con juicios críticos como el de Jorge Luis Borges cuando señala que buscó en el verso «preeminencia pictórica» (Herrera, 1227). O con la teatralidad a la que se refiere Ángel Rama y que explica de forma que establece muy bien el vínculo entre los recursos formales y ese valor teatral:

Gestos grandilocuentes, como trazados bajo reflectores en enormes teatros y voces estentóreas que los subrayan con una melodía obvia y directa, serán los rasgos de la manifestación pública del arte herreriano. Las voces responden a los esquemas de rimas ricas, a las aliteraciones y al uso de sonoridades consonantes muy plenas y restallantes (Herrera, 1269).

Igualmente parece oportuno recordar el «ostentoso formalismo» o el «desenfreno de su palabra» a que se refiere Saúl Yurkievich (Herrera, 1280), quien no olvida anotar cómo en el virtuosismo técnico de J. Herrera: «La sustancia fónica se convierte en factor de sentido, su articulación aporta una buena parte de la información poética» (Herrera, 1291).

En su presentación de Pablo Neruda, en el otoño de 1934, Federico García Lorca destaca la pasión, ternura y sinceridad del tono de la poesía del chileno al lado de «la prodigiosa voz del siempre maestro Rubén Darío y de la extravagante, adorable, arrebatadoramente cursi y fosforescente voz de Herrera y Reissig» (1996, III: 250). Pero es que quizá valga por todas las críticas el soneto que el mismo García Lorca escribe al estilo del uruguayo con el título de *En la tumba sin nombre de Herrera y Reissig en el cementerio de Montevideo*⁷.

⁷ El texto del soneto dice así:

Túmulo de esmeraldas y epentismo
como errante pagoda submarina
ramos de muerte y alba de sentina
ponen loco el ciprés de tu lirismo,

anémonas con fósforo de abismo
cubren tu calavera marfilina
y el aire teje una guirnalda fina
sobre la calva azul de tu bautismo.

No llega Salambó de miel helada
ni póstumo carbunclo de oro yerto
que salitró de lis tu voz pasada.

Sólo un rumor de hipnótico concierto,
una laguna turbia y disipada,
soplan entre tus sábanas de muerto.

(F. García Lorca, 1996, I: 639)

Toda esta vistosidad, esta originalidad expresiva señalada por la crítica, tiene que ser matizada con la fidelidad a la métrica del grupo modernista como una constante de su quehacer, según señala Luis Cernuda (Herrera, 1241). Hasta el punto de que, si no da el paso último a las vanguardias y la poesía moderna, es porque, según señala José Olivio Jiménez, «en los patrones formales –metro, rimas, esquemas estróficos– se mantuvo tenazmente fiel a lo por él recibido» (Herrera, 1310).

Hay una aparente contradicción entre la valoración de la originalidad expresiva de la poesía de Herrera y Reissig, y las escasas innovaciones técnicas de su métrica. Quizá se entienda si se tiene en cuenta que el cambio se sitúa en un terreno menos sistemáticamente explorado, aunque claramente apuntado cuando se refieren a la eufonía y otros rasgos estilísticos. La fórmula de Jorge Luis Borges resume muy bien, en mi opinión, el problema: «Supo templar la novedad, urgiendo lo áspero de toda innovación con la ternura de palabras dóciles y ritmo consabido» (Herrera, 1229). El ritmo, la métrica, desempeña un papel moderador en la poesía de J. Herrera.

V

Un soneto como el titulado *Solo verde-amarillo para flauta. Llave en U* puede ilustrar muy bien la forma exagerada de la eufonía en el verso herreriano⁸. No

⁸ Recordemos el texto (Herrera, 323):

SOLO VERDE-AMARILLO
PARA FLAUTA. LLAVE EN U
Virgilio es amarillo
y Fray Luis verde.
(Manera de Mallarmé)

(Andante) Úrsula punza la boyuna yunta;
La lujuria perfuma con su fruta,
La púbera frescura de la ruta
Por donde ondula la venusa junta.

(Piano) Recién la hirsuta barba rubia apunta
Al dios Agricultura. La impoluta (Pianísimo)
Uña fecunda del amor, debuta

(Crescendo) Cual una duda de nupcial pregunta.
Anuncian lluvias las adustas lunas.
Almizcladuras, uvas, aceitunas,

(Forte) Gulas de mar, fortunas de las musas.
Hay bilis en las rudas armaduras;

faltan los comentarios y alusiones a este poema por parte de quienes tratan de la métrica de Herrera. Para César Miranda, esta composición es «simbolista a lo Mallarmé o a lo Rimbaud, de difícil comprensión, pero que revela su pleno dominio del verso» (Herrera, 1185). Max Henríquez Ureña (1954: 257) lo considera como un «juguete ingenioso» en cuya base están las sinestesias, a las que Julio Herrera y Reissig es aficionado. Para Mireya Camurati (1972: 315), en este soneto, Julio Herrera remoja el endecasílabo de Boscán y Garcilaso, al tiempo que carga los acentos rítmicos en la vocal *u*.

No escasean en la poesía de Julio Herrera los casos de ostentación de lo retórico que se sobrepone al esquema métrico. Léase, en *Las pascuas del tiempo*, la sección VII, titulada «Canto de los meses», donde los dodecasílabos compuestos (6+6) proporcionan el esquema rítmico para una evidente construcción paralelística salpicada de todo tipo de artificios fónicos. Por poner un solo ejemplo, véase la siguiente estrofa del mencionado poema (Herrera, 313):

Junio, el Rey más blanco, blanco néctar bebe;
 Bebe blanca nieve; nieva blanca harina;
 Toma blancas hostias; llueve leve nieve;
 Canta las nevadas de la fe divina.

VI

Si consideramos cómo habla de las cuestiones métricas Julio Herrera y Reissig en sus textos de crítica, quizá tengamos más apoyos para comprender el sentido retórico y poético de los artificios métricos en su poesía. Recordemos cómo en *Conceptos de crítica*, entre los parásitos del mal gusto, cita a «los *originalistas del ritmo* que llevan a la “Diosa del Helicón” por cuanta anfractuosidad y vericuelo existen en el lenguaje que ellos despiadadamente descuartizan» (Herrera, 547). Si entendemos la expresión «originalistas del ritmo» como equivalente de innovadores en métrica, comprendemos que el programa estético de su poesía sea escasamente innovador en este aspecto. Hacia el final de su segunda entrega de *Conceptos de crítica* hay un párrafo que ilustra muy bien la teoría de

(Fortísimo) Han madurado todas las verduras,
 Y una burra hace hablar las cornamusas.

la vinculación entre métrica y poética⁹. En el trabajo titulado *Lírica invernal* (1904), sobre el libro *Mujeres flacas*, de Pablo Minelli, hay frases que ilustran muy bien esa manera de ver la métrica que va más allá de sus aspectos estrictamente técnicos. Por ejemplo:

Para estas mujeres, para estas burbujas del alma, para estos epigramas de los sentidos, se necesitaba un verso fácil, juguetón irregular, defectuoso, frufutante, frívolo, respingado, libre, bien libre, hasta insolente; una miniatura femenil, una mueca procax, un puñado de nieve al rostro de un *gamin*, polvo de arroz, cintas, confituras, algo muy París, una tosecita fútil de hada callejera, un parloteo, una intriga, un billete alevoso, un hechizo sobre un pañuelo, o en una liga olvidada. Y al mismo tiempo un verso cuyas rimas fuesen como el choque de los vasos en una taberna de Chio y como un canán sardónico de campanillas locas.

Y este verso lo ha inventado Paul Minely: un verso volador, histérico, sensual, hilaridante, venusino, saltarín, canalla, degenerado, en continua crisis nerviosa. ¡Honor a él, guiños a él, flores a él! (Herrera, 580).

Difícilmente podrá leerse una crítica de métrica tan expresiva, tan poética. Después de esto no nos extrañarán otras expresiones referidas a la métrica, como al hablar del «retumbante aparato de los alejandrinos y de la estrofa académica», de un soneto «cuyas rimas internacionales suenan como una risa estridente del Padre Saturno bajo los puentes trágicos del Sena», o de los «versos de seis sílabas infantiles, que me recuerdan esos herculillos de la mitología germánica que sostienen árboles frondosos». O de «ritmos que son desfallecimientos», o de que «se siente llorar bajo la sugestión de la monotonía en el acento y en el ritmo», o de ritmos que «doblan tristemente como campanas agónicas» (Herrera, 581, 582, 584)¹⁰. Hay que suponer que, si es tan expresivo en su crítica, lo será, muy en primer lugar, en el cuidado de la expresividad de sus propios versos.

⁹ Dice exactamente: «De la revolución decadentista en su primera época, data el pentágrama de la poesía moderna. La rima es hija suya, lo que equivale a decir que es hija suya la orquestación de las palabras, la tonalización de la idea, la vibrante eufonía de la métrica, el melodioso acorde que acaricia el oído y que cautiva el alma, eterna novia de la armonía. Además, sus nuevos ritmos fueron carcajadas de bacante destinadas a competir con los gastados exordios académicos, que tales eran los ritmos griegos y latinos que hasta entonces se conocían» (Herrera, 562).

¹⁰ Se encuentran más notas de esta expresividad crítica de Herrera a la hora de enjuiciar los rasgos métricos. Por no alargarnos, oigamos este párrafo, de su prólogo a *Palingenesia*, de Óscar Tiberio (Herrera, 593): «Es que Óscar Tiberio no ha sido un apasionado del ritmo imitativo, de las aventuras métricas, del neologismo bronceado, de las onomatopeyas abstrusas, del acertijo musical por asociación de sonidos, de las morbideces que resultan de la diéresis y del eclipse de una sinalefa [...]».

VII

Pero interesa matizar esta idea de una métrica técnicamente no muy innovadora, aunque fonoestilísticamente muy expresiva, con el comentario de un poema que nos va a dar, pienso, la medida de lo que su verso supone de elección estética, no de ignorancia de los procedimientos más innovadores de la renovación métrica modernista. Pues la métrica de un poema como *El hada manzana* no encaja en los esquemas más tradicionales y sí demuestra que Julio Herrera y Reissig es conocedor de las sutilezas que sirven, dentro de los ensayos modernistas, a la flexibilización y renovación del verso castellano.

La métrica de este poema llama la atención. Rubén Darío, en su conferencia de 1912, dice que allí «encontramos ya el uso del verso libre» (Herrera, 1175), lo que hay que entender, dejando aparte un momento la discusión sobre el sentido exacto de «verso libre», como que el verso de *El hada manzana* se sitúa claramente en la corriente de modernización técnica. Navarro Tomás (1972: 444) cita este poema de Herrera y Reissig como ejemplo, entre otros de diferentes poetas, de mezcla de dodecasílabo con el aparente endecasílabo dactílico, con cesura detrás de la cuarta, que «reproduce el arte mayor». Por último, Madeleine y Arcadio Pardo dicen que «*El Hada Manzana* ofrece dodecasílabos aislados o agrupados dentro del poema de versificación variada. Pero el dodecasílabo es el verso de mayor frecuencia en él» (Herrera, 1126). Y cuando hablan de la *polimetría*, dicen: «Recordemos que el poema *El Hada Manzana* también ofrece variedad de metros en sus 122 versos, con predominio del dodecasílabo compuesto» (Herrera, 1128).

A la vista de las anteriores observaciones, no sobra, por tanto, un análisis más detallado de la métrica del poema, y a eso se va a proceder seguidamente. Entre los 122 versos de que se compone el poema encontramos las siguientes variedades: 1 trisílabo anfibráquico (acento en 2.^a), 9 hexasílabos anfibráquicos (acentos en 2.^a y 5.^a), 2 hexasílabos trocaicos (acento en las sílabas impares), 3 heptasílabos anapésticos (acentos en 3.^a y 6.^a), 1 octosílabo dactílico (acentos en 1.^a, 4.^a y 7.^a), 2 eneasílabos anfibráquicos (acentos en 2.^a, 5.^a y 8.^a), 23 decasílabos anapésticos (acentos en 3.^a, 6.^a y 9.^a) y 1 compuesto de 5+5, 1 endecasílabo sáfico (acentos en 4.^a, 8.^a y 10.^a), 58 dodecasílabos anfibráquicos (acentos en 2.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a), 9 dodecasílabos compuestos de 6+6, 6 tridecasílabos anapésticos (acentos en 3.^a, 6.^a, 9.^a y 12.^a), 5 pentadecasílabos anfibráquicos (acentos en 2.^a, 5.^a, 8.^a, 11.^a y 14.^a). Hay un verso, el 20, que puede entenderse como dodecasílabo de problemática definición: anfibráquico con ruptura del ritmo por acentuar en la sílaba 9.^a

en lugar de en la 8.^a (*su fúlgido y cálido champáña rúbio*)¹¹. Podría reflejarse todo esto en un cuadro como el siguiente:

N.º síl.	Dac.	Anf.	Ana.	Yám.	Comp.	Tro.	Dud.	Total
3		1						1
6		9				2		11
7			3					3
8	1							1
9		2						2
10			23		1			24
11				1				1
12		58			9		1	68
13			6					6
15		5						5
TOTAL	1	75	32	1	10	2	1	122

A la vista del cuadro anterior, parece claro que el poema se define como rítmicamente ternario, con predominio del ritmo anfibráquico sobre el anapéstico; no es desdeñable la presencia de dodecasílabos compuestos¹² (9: versos 69, 72, 75, 77, 78, 104, 105, 110, 112), a los que se une un decasílabo compuesto (verso 74); la presencia de un octosílabo dactílico (de ritmo ternario también: verso 92), y un endecasílabo sáfico (verso 65), debe considerarse como meramente episódica.

Desde el punto de vista métrico, pienso que lo característico de este poema es la *mezcla de cláusulas rítmicas trisílabas de distinto signo* (anfibracas en versos de doce sílabas sobre todo; y anapésticas en versos decasílabos principalmente). Junto a eso es digno de tener en cuenta también la presencia de versos com-

¹¹ En el Apéndice que figura aquí puede verse en detalle el análisis métrico de cada verso: número de sílabas y posición de los acentos rítmicos.

¹² Es necesario precisar que se han considerado compuestos sólo los dodecasílabos que no eran analizables como anfibráquicos, pero que muchos de los anfibráquicos pueden leerse como compuestos. Es decir, si adoptáramos como modelo el del verso compuesto, entonces el número de dodecasílabos compuestos sería de 54, y quedarían solamente 13 dodecasílabos que no podrían leerse nada más que como anfibráquicos (versos 4, 19, 21, 22, 33, 40, 41, 73, 80, 86, 89, 95 y 121). El preferir la lectura según el modelo acentual está justificado porque los demás versos, de otras medidas distintas del dodecasílabo, se explican también por el modelo acentual.

puestos (todos dodecasílabos, menos un decasílabo). Por todo esto parece que la variedad de metros a que se refieren Madeleine y Arcadio Pardo puede limitarse de forma más precisa, y que lo característico del dodecasílabo del poema es su ritmo ternario anfibráquico. Se entiende más difícilmente la observación antes comentada de Navarro Tomás acerca de la mezcla de dodecasílabos y endecasílabos en la reproducción del ritmo del arte mayor.

VIII

En el contexto de la obra de Julio Herrera y Reissig, hay que poner en relación el poema que venimos comentando con otra composición perteneciente también al libro *Las Pascuas del Tiempo*. Se trata de la primera sección del largo poema que da título a todo el libro y que se subtitula *Su majestad el tiempo*. En los 22 versos que la componen hay: ritmo anfibráquico uniforme hasta el 17, con versos que van de las 6 a las 18 sílabas; ritmo anapéstico entre los versos 18 y 21; y vuelta al ritmo anfibráquico en el último verso, que es de 15 sílabas (Herrera, 297).

Otro poema que conviene recordar es el que lleva el título de *Plenilunio*, también de 1900, porque las ocho estrofas de que se compone combinan decasílabos anapésticos (acentos en 3.^a, 6.^a y 9.^a) y dodecasílabos anfibráquicos (acentos en 2.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a). Es decir, se funda en el ritmo ternario pero mezcla dos clases. En cada estrofa, además, varía la disposición de decasílabos y dodecasílabos (Herrera, 397-398).

Recordemos que los comentaristas de la poesía de Julio Herrera y Reissig se han referido a *El Hada Manzana* y *Las Pascuas del Tiempo* como poemas «que inician la verdadera trayectoria del poeta» (Ruiz Barrionuevo, 1991: 96). Max Henríquez Ureña (1954: 256) dice que, al publicar en 1900 las ocho composiciones que se agrupan bajo el título de *Las Pascuas del Tiempo*, «puede ya clasificarse como un modernista que sigue la influencia de Rubén Darío». También para M. Camurati (1972: 304), *Las Pascuas del Tiempo* supone un encauzamiento «en su verdadero estilo modernista».

A estos testimonios habría que añadir el de las características métricas que acabamos de reseñar y que suponen una nota más que manifiesta el modernismo de Herrera y Reissig. En efecto, la versificación de cláusulas, que triunfa con el famosísimo *Nocturno* o *Una noche* (1894), de José Asunción Silva, es cultivada por los

grandes modernistas, empezando por Rubén Darío. Pero hay precedentes teóricos a los que me he referido en un trabajo sobre el modernismo y su papel en la renovación del verso moderno (Domínguez Caparrós, 1999: 194-197). Ahora me interesa destacar dos de los datos allí reflejados: primero, que Eduardo Benot, en 1890, comenta sendos poemas de Fernández Shaw y de Torres Reina en que se da la misma mezcla de cláusulas trisílabas de distinto tipo rítmico (anapéstico y anfibraco: en versos de 13, 12, 10 y 6 sílabas); segundo, que Ricardo Jaimes Freyre publica en *Castalia bárbara* (1899) su poema *Aeternum vale*, en versos de 10, 13, 15 y 16 sílabas, con la misma mezcla de cláusulas ternarias de ritmo diferente.

En Emilio Huidobro (1924: 36-37) pueden verse más ejemplos de combinaciones modernas de cláusulas anfibráquicas y anapésticas (de Salvador Rueda, por ejemplo, además de Fernández Shaw y Torres Reina), pero no menciona a Julio Herrera y Reissig¹³. Hay que destacar, pues, que por los años de la composición de *El Hada Manzana* el procedimiento de mezcla de cláusulas de distinto ritmo ha sido adoptado como una de las formas de ampliación de la técnica del verso castellano.

Queda, sin embargo, por comentar la combinación de versos compuestos con los simples. ¿Cómo entender esa presencia de un decasílabo y nueve dodecasílabos compuestos junto a todos los demás decasílabos anapésticos y dodecasílabos anfibráquicos? Desde la flexibilización a que se somete el verso de medida tradicional en el modernismo. Recordemos cómo Rubén Darío mezcla diferentes tipos de endecasílabo en su poema *Divagación* (1894), que incluye algunos con acento en 4.^a y 7.^a, o solo en 4.^a Recordemos igualmente el uso modernista del eneasílabo en su manifestación polirrítmica, y cómo Julián del Casal, en su poema *Flores de éter*, publicado en *Hojas del viento* (1890), mezcla algún decasílabo simple entre los compuestos de 5+5; o cómo José Asunción Silva, en su *Sinfonía color de fresas con leche* (1894), en dodecasílabos compuestos

¹³ Merece un comentario el poema *La pisa*, de Salvador Rueda, cuyos primeros doce versos cita Huidobro. Esta composición, que Cristóbal Cuevas (Rueda, 1986: 484-487) localiza en el libro *En la vendimia* (1900), anterior, pues, al libro *Fuente de salud* (1906), donde también se encuentra y donde lo lee Huidobro, no responde exactamente al esquema que este le asigna. Pues los hexasílabos y dodecasílabos no son anfibráquicos siempre. Los dodecasílabos son todos compuestos, y sólo cuento 10 de los 32 dodecasílabos que contiene el poema como inequívocamente anfibráquicos. Los decasílabos sí son uniformemente anapésticos. Hay además un eneasílabo anfibráquico también (v. 40).

Para trazar el panorama de estas varias formas de flexibilizar la versificación de cláusulas modernista que sigue el ejemplo de José Asunción Silva, sirve también la noticia que da Max Henríquez Ureña (1954: 423-424) acerca del cubano Emilio Bobadilla (1862-1920) y su mezcla de cláusulas de diferente tipo en poemas de su libro *Vórtice* (1903).

de 7+5, introduce algún verso dodecasílabo que no se ajusta a ese esquema. Pero sobre todo hay que recordar la gran transformación que se produce en el alejandrino, y que afecta principalmente a la pausa interna. Terminemos con la mención del poema de José María Eguren *El dominó*, publicado en *Simbólicas* (1911), donde la flexibilización del dodecasílabo llegará a la mezcla de los de tres acentos (3.^a, 7.^a y 11.^a) con los compuestos (6+6, 7+5) y otros de muy difícil clasificación. De todo esto ya he hablado en otro lugar (Domínguez Caparrós, 1999: 186-193)¹⁴.

IX

Julio Herrera y Reissig, pues, en este poema se sitúa en el campo de la investigación modernista de nuevas formas de la técnica métrica. Por la libertad con que mezcla, en una silva, la versificación acentual de cláusulas con distintas formas de dodecasílabo, no extraña que Rubén Darío percibiera estos versos como una manifestación de verso libre¹⁵. Y éste es uno de los propósitos de mi trabajo: ilustrar cómo Julio Herrera y Reissig, en contra de lo que pudiera pensarse a partir de la técnica métrica de la mayoría de sus versos, conocía muy bien las

¹⁴ En este mismo libro de José María Eguren puede leerse un poema como *Reverie*, que lleva a cabo una flexibilización igual del decasílabo. De los 16 versos de la composición, sólo 4 mantienen el ritmo ternario anapéstico; 5 tienen un ritmo mixto con acentos en 2.^a, 5.^a y 9.^a; otros 4 llevan acento en las impares, como el decasílabo antiguo; 1 es compuesto (acentos en 4.^a y 9.^a); y 2 son decasílabos italianos (acentos en 2.^a, 6.^a y 9.^a) (Eguren, 1992: 30).

¹⁵ Que la métrica de Julio Herrera y Reissig se presta a análisis en que, si no siempre hay grandes innovaciones, no faltan los matices de interés técnico, se puede comprobar con algún que otro ejemplo sacado de una exploración, ni exhaustiva ni sistemática, sino casi al azar. Así, en los serventesios de versos hexadecasílabos de la sección II (*Fiesta popular de ultratumba*) del poema *Las Pascuas del Tiempo*, encontramos versos de 14 sílabas (v. 1: *Un gran salón. Un trono. Cortinas. Graderías*) o de 12 acentuado en 3.^a, 7.^a y 11.^a (v. 20: *Funerarios: es la Parca que se asoma*). En la sección V del mismo poema (titulada *La gran soirée de la elegancia*), formada por la combinación de 24 alejandrinos seguidos de 54 versos, casi todos dodecasílabos compuestos 6+6, encontramos un decasílabo en el grupo de los dodecasílabos (v. 32: *Que son doce, se ponen en rueda*) y un dodecasílabo anfibráquico que difícilmente se puede analizar como compuesto (v. 56: *Y nieva la red de las finas puntillas*). En el poema *Las plagas* (Herrera, 344-345), en versos de 16 sílabas, el primer quebrado es de 4 sílabas (v. 2: *frente a ti*); sin embargo, como quebrado en otros ocho casos funciona el verso pentasílabo *No puedo, no*. Ahora bien, siempre termina en agudo el verso anterior, lo que nos llevaría a pensar en una compensación entre versos al estilo medieval. Los cinco serventesios del poema *Ráfagas* (Herrera, 450) tienen rima consonante en los impares y asonante aguda en los pares. Pues bien, en la cuarta estrofa las palabras que riman son: *impresas, pasión, besos, amor*. Es evidente que *impresas* y *besos* no consueñan. ¿Se trata de un ejemplo de rima extrasistemática, que he estudiado en otro lugar (Domínguez Caparrós, 1999: 173-179)? Otro rasgo de la métrica de J. Herrera digno de comentar es la aparente supresión de la pronunciación de la consonante final *d* en palabras como *libertad* y *usted*. Sólo así podría hacerse la sinalefa imprescindible para que los versos *¡La libertad, la libertad adorada* (Herrera, 451) y *Ud. ha de vivir tranquilo* (Herrera, 523) se midan como endecasílabo y octosílabo, respectivamente, según exigen los poemas en que se encuentran. Por último,

mayores sutilezas rítmicas a que se somete el análisis del verso castellano en el modernismo. Si no va más allá en la utilización expresiva de estos matices, es por una elección estética que hay que explicar a partir de otras razones: ¿preferencia por la vistosidad de una eufonía que quizá se acerca más bien a una concepción retórica y más plástica de la poesía? En todo caso los hallazgos llevan el sello inconfundible de una expresión original.

APÉNDICE: ANÁLISIS MÉTRICO DE *EL HADA MANZANA*¹⁶

(Es de noche. Su verde tocado de hiedra
13 (3, 6, 9, 12)
Ostenta el Castillo. Como alba de plata,
12 (2, 5, 8, 11)
Parece que piensa la triste laguna:
12 (2, 5, 8, 11)
Haciendo una rígida mueca de piedra
12 (2, 5, 8, 11)
5 Se asoma la Luna.)
6 (2, 5)

I

Aparece un espectro:
Yo he sido
10 (3, 6, 9)
La sexual unidad: 1 y 2;
10 (3, 6, 9)
El sabroso misterio de arcilla;
10 (3, 6, 9)

es digno de comentario el verso *Iba formando la sombra otra espesura* (Herrera, 502), que es dodecasílabo y que tendría que ser endecasílabo. ¿Se trata de una errata fácilmente subsanable si sustituimos *iba* por *va*? ¿Habría que, mucho más rebuscadamente, pensar en una sinalefa con el verso anterior, que termina en vocal (*llanura*)? Recordemos cómo Jorge Guillén, en carta a Fernando Lázaro Carreter, confiesa que rehúye el encuentro sin pausa sintáctica entre vocales de final y principio de dos versos seguidos porque así «se evita la involuntaria sinalefa» (F. Lázaro Carreter, 1990: 206).

¹⁶ Debajo de cada verso se indica el número de sílabas del mismo, y entre paréntesis los números de las sílabas que llevan acento rítmico.

- La palabra de carne
7 (3, 6)
- 10 Modelada en la pluma de Dios!
10 (3, 6, 9)
- Eva soy; La sagrada costilla;
10 (3, 6, 9)
- La hostia de barro y el bloque de hueso
12 (2, 5, 8, 11)
- Convertido en estatua de Amor,
10 (3, 6, 9)
- En la fiesta de un beso,
7 (3, 6)
- 15 De un beso paterno del Rey Hacedor!
12 (2, 5, 8, 11)
- Nací una mañana. Su mágico efluvio
12 (2, 5, 8, 11)
- Vertía la joven, locuaz Primavera.
12 (2, 5, 8, 11)
- Festejando mi casto connubio,
10 (3, 6, 9)
- El Sol derramaba en la alegre pradera,
12 (2, 5, 8, 11)
- 20 Su fúlgido y cálido champaña rubio.
12 (2, 5, 9, 11)
- Timbal amoroso en la fiesta divina,
12 (2, 5, 8, 11)
- Sonó de placer mi floral corazón,
12 (2, 5, 8, 11)
- Al ver a mi lado
6 (2, 5)
- La forma de un sueño, de un sueño encarnado,
12 (2, 5, 8, 11)
- 25 Un hombre perfecto y un Dios en botón!
12 (2, 5, 8, 11)
- ¡Volaron las aves cual almas de flores,
12 (2, 5, 8, 11)
- Y serpentinearon las Magas Auroras;
12 (2, 5, 8, 11)

- Llegaron riendo los ebrios Amores;
12 (2, 5, 8, 11)
Bailaron su fuga las Horas;
9 (2, 5, 8)
- 30 Temblaron del Cosmos los ígneos andamios,
12 (2, 5, 8, 11)
Y en sus húmedas lenguas sonoras,
10 (3, 6, 9)
Cantaron los ríos sus Epitalamios!
12 (2, 5, 8, 11)
Adán me adoraba. Mi cuerpo de casta hermosura,
15 (2, 5, 8, 11, 14)
Formaba su artístico y único Numen,
12 (2, 5, 8, 11)
- 35 Y el Todo-Resumen
6 (2, 5)
De todo lo blanco de toda blancura.
12 (2, 5, 8, 11)
Sus labios, cual puertas del rojo país de Rubí,
15 (2, 5, 8, 11, 14)
Sabían a yugos de rosa, besándome a mí;
15 (2, 5, 8, 11, 14)
Los míos rimaban cual versos de casto arrebol.
15 (2, 5, 8, 11, 14)
- 40 Él, Mago, leía en mi frente, de hinojos;
12 (2, 5, 8, 11)
Yo, Diosa, miraba a través de sus ojos
12 (2, 5, 8, 11)
La Ciudad de diamantes del Sol!
10 (3, 6, 9)
No sabiendo de impúdicos lazos,
10 (3, 6, 9)
Vivía desnuda y amaba dormida,
12 (2, 5, 8, 11)
- 45 Sin saber que los brazos
7 (3, 6)
Representan las dos unidades de carne
13 (3, 6, 9, 12)

- Que forman el Todo, que forman la Vida.
 12 (2, 5, 8, 11)
 No habiendo comido del fruto fatal de los sabios,
 15 (2, 5, 8, 11, 14)
 Del fruto que trajo la lepra del Mundo,
 12 (2, 5, 8, 11)
 50 De dulces misterios y tristes verdades,
 12 (2, 5, 8, 11)
 Yo besaba a mi Adán en los labios,
 10 (3, 6, 9)
 Sin soñar en el beso fecundo
 10 (3, 6, 9)
 Que forma la cifra de tres unidades.
 12 (2, 5, 8, 11)

II

- Una noche... Vestía la Luna
 10 (3, 6, 9)
 55 Su pálida veste;
 6 (2, 5)
 Pensativo mirábame el cielo
 10 (3, 6, 9)
 Con su regia y eterna pupila celeste.
 13 (3, 6, 9, 12)
 Los sauces mostraban su manto al desgaire;
 12 (2, 5, 8, 11)
 No había en la Tierra ni sombra de bruma,
 12 (2, 5, 8, 11)
 60 Al compás de las violas del aire
 10 (3, 6, 9)
 Bailaban las ondas
 6 (2, 5)
 Su loca y ligera gavota de espuma.
 12 (2, 5, 8, 11)
 Charlaban de amores, en lengua aromática,
 12 (2, 5, 8, 11)

- Dos novios jazmines con voz doctoral,
12 (2, 5, 8, 11)
- 65 Bajo la pompa, de princesa asiática,
11 (4, 8, 10)
De un pavo real.
6 (2, 5)
Luciérnagas de oro, llevando en sus arcas
12 (2, 5, 8, 11)
Tesoros que hoy solo se dan en Ormuz,
12 (2, 5, 8, 11)
Temblando escribían, para las estrellas,
6+6
- 70 En hojas de rosas, mensajes de luz.
12 (2, 5, 8, 11)
Orquestas de alondras y de ruiseñores
12 (2, 5, 8, 11)
Daban a los aires bellas barcarolas;
6+6
Y a un verde balcón de follaje, asomadas
12 (2, 5, 8, 11)
Por vez primera, dos amapolas
5+5
- 75 Se miraban mudas y ruborizadas.
6+6
Un dulce granado mostraba sus frutos
12 (2, 5, 8, 11)
De donde salían rojos aneurismas;
6+6
Mientras enseñaban doctas mariposas,
6+6
A un enjambre de orquídeas y rosas,
10 (3, 6, 9)
- 80 Su regio irisado alfabeto de prismas.
12 (2, 5, 8, 11)

III

- De pronto sentíme agitada:
 9 (2, 5, 8)
 Crujieron mis huesos; mis carnes temblaron;
 12 (2, 5, 8, 11)
 Fue noche en mis ojos; mis fuerzas flaquearon...
 12 (2, 5, 8, 11)
 Un hada,
 3 (2)
- 85 Graciosa y pintada como un embeleso,
 12 (2, 5, 8, 11)
 El Hada-Manzana, acercóse a mi boca
 12 (2, 5, 8, 11)
 Y la dio un aromático beso.
 10 (3, 6, 9)
 Sentíme turbada:
 6 (2, 5)
 La nueva visita era joven y hermosa,
 12 (2, 5, 8, 11)
- 90 Su cuerpo era curvo, su cara fogosa,
 12 (2, 5, 8, 11)
 Tenía las líneas que el padre de Grecia
 12 (2, 5, 8, 11)
 Hubo más tarde prescripto
 8 (1, 4, 7)
 Sobre el mórbido mármol de Venus la Diosa,
 13 (3, 6, 9, 12)
 Y las reinas durezas del hada de Egipto.
 13 (3, 6, 9, 12)
- 95 No pude oponer resistencia a los besos
 12 (2, 5, 8, 11)
 Del Hada-Manzana,
 6 (2, 5)
 Quien díjome, toda teñida de grana:
 12 (2, 5, 8, 11)
 »Amiga del alma!, mi hermano el Pecado,
 12 (2, 5, 8, 11)

- »Que tiene la forma que admiran tus ojos,
12 (2, 5, 8, 11)
- 100 »La misma ternura, los frescos y rojos
12 (2, 5, 8, 11)
- »Matices sangrientos que te han agradado,
12 (2, 5, 8, 11)
- »Concedióme esta noche permiso
10 (3, 6, 9)
- »Para visitarte,
6 (5)
- »Y heme en los dominios de este Paraíso.»
6+6
- 105 Dijo prosiguiendo la Reina Manzana:
6+6
- »Como eres cumplida, te espero mañana,
12 (2, 5, 8, 11)
- »Quiero presentarte,
6 (1, 5)
- »En mi hermoso castillo encantado,
10 (3, 6, 9)
- »A mi hermano querido, el Pecado.
10 (3, 6, 9)

IV

- 110 Desperté del sueño. Fuime al otro día,
6+6
- Y arrojéme a los pies del Pecado:
10 (3, 6, 9)
- Gallardo mancebo, rico y ataviado.
6+6
- Declaróme su amor; yo sentía
10 (3, 6, 9)
- A cada palabra, mi espíritu arder:
12 (2, 5, 8, 11)
- 115 Crujieron mis huesos; mis carnes temblaron;
12 (2, 5, 8, 11)

Fue noche en mis ojos; mis fuerzas flaquearon...

12 (2, 5, 8, 11)

Y a sus besos sentíme Mujer!

10 (3, 6, 9)

V

¡Es de noche. Su verde tocado de hiedra

13 (3, 6, 9, 12)

Ostenta el Castillo. Como alma de plata,

12 (2, 5, 8, 11)

120 Parece que piensa la triste laguna.

12 (2, 5, 8, 11)

Haciendo una rígida mueca de piedra

12 (2, 5, 8, 11)

Se esconde la Luna!

6 (2, 5)

1900

II

SOBRE MÉTRICA COMPARADA¹

A la hora de definir y explicar un programa de actividades comparatistas en el campo de la métrica, es imprescindible mirar a lo que sobre el asunto dicen tanto quienes tratan de definir la literatura comparada como quienes tratan de definir la métrica. En segundo lugar, habrá que examinar qué es lo que hacen las investigaciones métricas que puede ser calificado de comparatista.

1. TEORÍA DE LA LITERATURA COMPARADA Y MÉTRICA

Aunque no es éste el momento de plantear una definición o discusión sobre qué es la literatura comparada, porque tampoco es el objetivo de este trabajo, sí es útil observar cómo no faltan las referencias a la métrica en las discusiones –nada escasas, por otra parte– acerca de la disciplina comparatista, entendida, como quiere Claudio Guillén (1985: 14), no sólo como una rama de los estudios literarios, sino como una tendencia, «o sea, una forma de exploración intelectual, un quehacer orientado por inquietudes e interrogaciones específicas». Por ser «rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales», aporta a la historia literaria, según el mismo Claudio Guillén, «unas clases y categorías que no son meramente nacionales». No falta, entre los ejemplos de estas categorías, la métrica, cuando sigue diciendo el crítico español: «Piénsese en un género multisecular como la comedia, un procedimiento inconfundible como la rima, un vasto movimiento, europeo y hasta mundial, como el Romanticismo» (Guillén, 1985: 13).

El comparatismo en métrica tiene que partir de una constatación como la que hace Wolfgang Kayser al principio de su presentación general –y comparada– de los conceptos fundamentales del verso:

¹ Publicado en *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 2001, 233-250.

Por más que nos remontemos en la historia de la literatura de nuestro pueblo o de otro extranjero, tropezamos siempre con una forma de lenguaje, extrañamente delimitada, que se designa tradicionalmente con el nombre de *verso* (Kayser, 1972: 103-104).

Si fuéramos antropólogos podríamos continuar la indagación de los fundamentos de esta constante expresiva del hombre y quizá llegáramos a confirmar una observación como la de Eleazar Meletinsky (1989: 16) que traduzco seguidamente:

La calidad estilística del arte verbal primitivo está unida al rito mágico en un tiempo en que la poesía depende del saber mítico y sagrado... Por eso la poesía ritual lírico-épica es cantada, después versificada, caracterizada por un estilo específico, mientras que la narración del mito en prosa, en el cuadro del rito o fuera de él, es neutra desde un punto de vista estilístico.

El origen sagrado y mítico de la poesía —Platón nos ilustraría también sobre estas relaciones— explica unas características de estilo entre las que se encuentran el canto y el verso². Pero no vamos a seguir nuestra indagación por este terreno, sino que volvemos al más familiar al teórico de la literatura.

Aceptada la base común sobre la que establecer la comparación (el verso), las diferencias saltan inmediatamente a la vista en cuanto que observamos la influencia que los diferentes sistemas lingüísticos tienen en la morfología de sus respectivos versos. Ahora bien, estas diferencias no constituyen una barrera, sino un acicate estético para la vida artística del verso. No nos van a faltar ejemplos que demuestren cómo en la comparación, en la imitación de formas métricas extrañas encuentra la poesía una de sus más importantes fuentes de renovación. Los teóricos de la literatura comparada no se han olvidado del importante papel del intercambio de formas métricas. Así, en el contexto de una discusión sobre invariantes del lirismo, Etiemble trata de los metros y las formas bajo el epígrafe de «lo propio del lirismo», donde también caben las imágenes y los temas. Nos interesa ahora oír sus palabras:

Ciertamente, la naturaleza de cada lengua orienta la factura de los poemas. [...] Una lengua que ha perdido el sentido de las sílabas largas y breves no construirá jamás versos basados en la cantidad de las sílabas y cantará de otra manera. Una len-

² No es inoportuno recordar que Aristóteles fundamenta en la «naturalidad» de imitación, armonía y ritmo el nacimiento de la poesía: «Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones» (1448b).

gua como el francés poco y regularmente acentuada, no organizará su prosodia sobre el acento tónico. Acentuado en la inicial, el húngaro tendrá otras dominantes métricas distintas seguramente a las del polaco, acentuado en la penúltima. Con tales precisiones, podemos admirar cómo cada lengua, en el interior de su sistema, o por acción de sistemas extranjeros, crece en estructuras líricas. Contaminados, uno por la métrica árabe, otro por la métrica india, la lírica persa y la malaya alcanzarán esquemas originales; de igual manera ocurrió con la poesía húngara después de su encuentro con Inglaterra y Francia (gracias a la revista *Nyugat*) (Etiemble, 1977: 121-122).

En la lucha entre los límites que impone la lengua propia y el ejemplo de manifestaciones artísticas en otras lenguas (con límites distintos) se produce una renovación en el verso que no es distinta de la que se da en otros aspectos de la obra literaria y que hace necesario el trabajo del comparatista. Bien claro lo dice Claudio Guillén (1985: 22):

Es erróneo tener presente, como modelo o imagen del gran escritor, a quien encaja perfectamente en el homogéneo entorno cultural que lo rodea, ciñéndose a una sola lengua, un sistema literario único, unos procedimientos cerrados de versificación, un círculo social suficiente.

El comparatismo es necesario para entender la estética de un autor o una época. Y también para comprender la historia de una versificación³. Consecuencia ineludible es que el estudio de una literatura no puede prescindir de la comparación, que además actuará como correctivo de las visiones demasiado centradas en las formas de una literatura nacional. Al tiempo que no es raro observar cómo «cuestiones de teoría poética y de los géneros no se pueden solucionar adecuadamente sobre la base de una única literatura nacional» (Schmeling, 1984: 10). Porque, según aclara René Wellek (1969: 62):

El gran argumento a favor del término «literatura comparada» o «general», o simplemente «literatura» sin más, es la falsedad evidente de la idea de una literatura nacional conclusa en sí misma. La literatura occidental, por lo menos, forma una unidad, un todo.

Eso sin insistir, desde el lado de los resultados de los análisis concretos, en las «[...] consecuencias grotescas cuando los problemas literarios se estudian con refe-

³ Otra vez acudo a Wolfgang Kayser (1972: 130) para reproducir sus nítidas palabras: «Casi siempre los trabajos relacionados con problemas históricos del verso obligan a dirigir la mirada al extranjero, pues precisamente en este terreno, desde el principio, han sido grandes los intercambios e influjos recíprocos, puesto que en la métrica antigua del latín medieval existen fuentes comunes de influencia. La observación minuciosa de cómo se han ejercido estos influjos en pugna con el sentimiento autóctono del verso promete valiosas deducciones sobre las fuerzas que actúan en la literatura de cada país».

rencia a puntos de vista expresados en una determinada lengua y a textos y documentos escritos en dicha lengua solamente» (Wellek, 1969: 64).

Es oportuno también reproducir ahora lo que László Gáldi dice al principio de la introducción a su *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine* sobre el carácter de su trabajo:

[...] intentaremos satisfacer en todos los aspectos a las exigencias de una disciplina que nos gustaría considerar como la «historia comparada de la versificación». Porque no es en absoluto dudoso que existe una historia –aún apenas entrevista– del verso europeo en tanto que parte integrante de la historia de la civilización europea; por consiguiente, la evolución del verso rumano no puede ser en absoluto examinada en sí misma. Los contactos múltiples que el pueblo rumano ha tenido con una serie de pueblos y de civilizaciones nacionales nos obligan a enfocar esta evolución bajo el signo del comparatismo (1964: 5).

Y, en efecto, el índice del libro ya es bastante elocuente, cuando habla de reformas de origen húngaro y reformas de origen polaco, por ejemplo. Allí encontramos también términos españoles como: alejandrino, verso de arte mayor, romancero español, o seguidilla.

2. MÉTRICA COMPARADA

Si de las observaciones generales pasamos a fijarnos en el lugar de las cuestiones de métrica en un plan de estudios comparatistas, este lugar está entre el grupo de problemas de que se ocupa la POÉTICA COMPARADA. Disciplina que, según P. Brunel (1983: 135), trata de la comparación de las prácticas literarias, «de la escritura, en el sentido en el que se emplea normalmente este término hoy». Es decir, la métrica comparada se integra en el estudio de las formas. Un esquema de los apartados que constituyen el mencionado estudio de las cuestiones formales nos lo ofrece Jean-Louis Backès (1989), quien organiza su presentación de POÉTICA COMPARADA en: MÉTRICA GENERAL, RETÓRICA, TEORÍA DE LOS GÉNEROS⁴.

⁴ Antes de entrar en una mayor precisión de lo que se deba entender por MÉTRICA COMPARADA, recordemos la estrecha relación que R. Jakobson establece entre poética comparada y tipología métrica. En palabras del teórico rumano Adrian Marino (1988: 124-125), que traduzco del francés: «Roman Jakobson plantea de entrada el problema mismo de la poética comparada a propósito de la tipología métrica. Esta desembocará en el 'desarrollo gradual de la tipología métrica y quizá en el estudio comparado de las literaturas y de las culturas'».

En el contexto de las discusiones generales, insistamos en el necesario carácter comparatista del estudio del verso. Acudimos otra vez a Claudio Guillén, quien en este punto se basa en el trabajo presentado por Craig LaDrière al Segundo Congreso de la Sociedad Internacional de Literatura Comparada sobre el método comparativo en el estudio de la prosodia, publicado en 1959. Del comentario de Claudio Guillén, reproducimos las siguientes palabras:

Pues bien, LaDrière razona con vigor que el examen prosódico de las estructuras del verso ha de ser por fuerza comparativo. Toda prosodia es una teoría. Pero si ésta se basa en el *corpus* de una sola literatura o tradición lingüística se corre el riesgo de que sea insuficiente. Tan sólo el inventario previo de los principales sistemas prosódicos da acceso con claridad a las relaciones de éstos con las lenguas o familias de lenguas. Por la ausencia de la rima el japonés se asemeja más al latín que al chino (Guillén, 1985: 195).

No vamos a seguir dando detalles de los parentescos prosódicos entre distintos sistemas de versificación. Parentescos que quedan perfectamente ilustrados en el párrafo de LaDrière que Claudio Guillén reproduce a continuación.

Ya antes René Wellek (1969: 63) había sostenido:

La historia de temas y formas, de artificios y géneros, es, evidentemente, internacional. [...] Incluso la historia de la métrica, aunque íntimamente vinculada a los diferentes sistemas lingüísticos, es internacional.

Por eso más adelante vuelve a mencionar la posibilidad del intento de una historia comparada de la métrica, que ilustra con el ejemplo de trabajos como el de Antoine Meillet (1923) sobre los orígenes indoeuropeos de los metros griegos, o el de R. Jakobson (1933) sobre el verso épico yugoslavo y su proximidad «de esta pauta clásica que combina un verso silábico con una cláusula cuantitativa de singular rigidez» (Wellek, 1969: 205).

Para terminar, insisto en la necesidad de una métrica comparada, preconizada desde las reflexiones sobre la comparatística. El siguiente párrafo, que puede leerse en una presentación general de la literatura comparada (Brunel, Pichois y Rousseau, 1983: 140), fundamenta muy bien el carácter comparatista de los estudios de métrica:

¿Por qué no pensar también en una versificación comparada? En 1841, en su *Ensayo filosófico sobre el principio y las formas de la versificación*, Edelestand Du Mériel declara que «antes de investigar bajo qué influencias literarias la imaginación de

un pueblo se ha desarrollado, y qué acción ejerce a su vez sobre el desarrollo de las naciones extranjeras, se siente [...] la necesidad de examinar qué papel corresponde a la versificación en la historia comparada de las literaturas». Cuarteto, tercía rima, dístico, combinaciones tan extendidas; verso libre, verso blanco, rima, ritmo, vocabulario prosaico o poético, problemas de importancia general: todo esto sólo raramente ha sido examinado. Cómo la poesía está unida a ciertas técnicas, buen asunto para un comparatista medievalista. ¿Qué se entiende por poema en prosa según las literaturas? Al final, incluso las nociones de prosa y de poesía, comparativamente estudiadas, permitirían aclarar un poco la noción de literatura.

La conclusión que se impone parece ser que no sólo es posible una métrica comparada, sino que sólo es posible un estudio de la versificación que tenga muy presente la comparación entre distintos sistemas prosódicos.

Veamos ahora, desde el campo de las teorías métricas, qué se dice sobre una métrica comparada.

3. CONVENCION Y COMPARACIÓN

La aludida dependencia que el verso tiene respecto de un determinado sistema lingüístico no anula otro de los aspectos esenciales de los hechos métricos: el convencional.

Un lingüista que tanto ha hecho por la métrica comparada como Roman Jakobson insiste en el aspecto convencional de las leyes rítmicas, que las vincula a la poética. Por venir del sabio ruso, estas palabras tienen un valor especial:

El autoproclamado «espíritu de la lengua» (aplicado a la rítmica) se revela frecuentemente sometido a examen que no es más que una suma de costumbres rítmicas propias de tal individuo o de tal escuela poética.

Estas palabras están dichas a propósito de afirmaciones tan frecuentes en los tratados de métrica como las que asocian determinados fenómenos rítmicos al carácter de una lengua. Recordemos la «naturalidad» del octosílabo en la poesía española, o la posibilidad del triunfo de la rima asonante en una lengua con vocales tan claras como la castellana. Jakobson ponía como ejemplo afirmaciones corrientes de los manuales escolares rusos que sostienen cómo el sistema silábico se ve como extranjero, frente a la acomodación del sistema tónico al espíritu del ruso.

Es más. Frente a quienes piensan que el verso correcto será leído siempre como tal aunque se escriba todo seguido como la prosa, afirma Jakobson (1923: 40-41):

[...] que si el Monsieur Jourdain de Molière podía no sospechar que hablaba en prosa, debía a pesar de todo tomar necesariamente conciencia de los versos, percibirlos y experimentarlos en cuanto tales; por supuesto, puede no tener la menor sospecha de ninguna terminología prosódica, pero en la medida en que, en presencia de los versos, no los percibe como un fenómeno que pertenece a un sistema lingüístico completamente diferente, los versos en tanto que versos (respectivamente sus elementos) sencillamente no existen para él.

Este ingrediente es esencial para comprender la relación del verso con lo social, en sentido amplio, lo que da una dimensión mayor al comparatismo métrico, que no se limita a los rasgos prosódicos y estructurales, sino que implica muchos más aspectos. Aunque nos limitemos a la comparación de las propiedades formales de los distintos sistemas métricos, no sobra recordar la amplitud de campos en los que se puede apreciar una intervención de las características métricas. Por poner un ejemplo muy elocuente, véase la perspectiva, que traza John Lotz al final de su imprescindible presentación general de la métrica, desde el punto de vista de sus componentes lingüísticos. Allí se indica que la descripción métrica debería integrarse en un esquema más amplio de relaciones con fenómenos de otras disciplinas sociales. Debe contarse con el desarrollo histórico y con los análisis comparados de los mismos fenómenos métricos. En la evolución histórica no se pueden olvidar los cambios que tienen lugar debidos al gusto, es decir, «actitudes subjetivas hacia los sistemas métricos como expresiones de la experiencia poética y los cambios concomitantes en la forma métrica» (1974: 980). Pero el párrafo final es de lo más pertinente para nuestra argumentación en este momento. Dice Lotz (1974: 981):

Además de sus aspectos lingüísticos el estudio de la métrica está conectado también con otros campos; por ejemplo, los estudios literarios (el metro empleado fundamentalmente como artificio poético), la antropología y la etnología (la existencia de poesía popular y «cult», el uso cultural de las formas métricas), la psicología y la estética (el efecto especial del metro comparado con el uso del lenguaje en la prosa literaria y el estilo coloquial), la sociología (la estratificación de autores y sus públicos), y la historia cultural en general (el papel de la métrica y la poesía en el contexto completo de la totalidad de la cultura y los cambios que experimenta en el tiempo).

Hay aquí todo un programa amplio para el comparatismo de la métrica.

Aunque más adelante tengamos que volver al trabajo de Rowena Fowler sobre métrica comparada, conviene destacar ahora su observación sobre las consecuencias socioculturales que tiene el uso de una determinada forma métrica: un escritor negro de Senegal, por ejemplo, que emplea el verso alejandrino clásico francés, sin duda, compromete su sentido de la independencia:

La elección de un metro es «emblemática» (para usar el término de John Hollander) y puede verse como un gesto de solidaridad con la cultura de la que se adopta. Los poetas de un país africano que no tiene un sistema métrico nativo pueden elegir entre escribir en las formas europeas (inglés, francés o portugués), asimilar estas formas en su propia lengua, o eludir del todo el metro (1977: 298).

Ni que decir tiene que cada una de estas opciones adquiere un significado que fácilmente se teñirá de matices políticos.

Desde posiciones fundamentalmente idealistas, Emilio García Gómez puede sostener que

una métrica no es tan sólo una legislación fonética y rítmica, sino una expresión artística que nace del fondo «vital» de una cultura y de un lenguaje, y que se identifica con ellos, hasta el punto de convertirse, como tantos otros aspectos culturales, en algo «incomunicable» en su totalidad «radical» (1968: 280)⁵.

En su trabajo sobre «La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature» (1974), Jean-Louis Backès somete a crítica los presupuestos ideológicos que pueden descubrirse bajo las apariencias más científicamente objetivas de las afirmaciones de una preceptiva métrica tradicional⁶.

Después de esta enumeración de algunas cuestiones, quien piense que la métrica es un estudio aburrido, de simple recuento, está muy equivocado. La métrica,

⁵ El fondo vital de la cultura popular del sur de la península sería la base para las comparaciones que el mismo Emilio García Gómez lleva a cabo entre las formas métricas arabigoandaluzas y españolas, y cuya tesis podríamos resumir en palabras del mismo arabista como sigue: «Hay dos métricas clásicas (la grecorromana y la árabe), provistas de funcionamiento estudiado, prosodia sistematizada y notación particular. Entre las dos hubo en los tiempos medios dos métricas silábico-accentuales (la dialectal arabigoandaluza y la de la poesía en romance). De cada una de estas aspira a tirar cada una de las métricas clásicas: cada cual la suya. Pero no pueden. Las métricas vulgares se abrazan y se defienden. No las enlaza la subordinación, sino la simbiosis. Tienen las mismas dificultades y las mismas soluciones, los mismos métodos y los mismos procedimientos, los mismos méritos y acaso los mismos defectos. Tienen una dimensión común» (1968: 286-287). Esa base común es la que trata de destacar siempre en sus traducciones presididas por un afán de utilizar formas métricas equivalentes en árabe y en español.

⁶ Oigamos, como ejemplo, el análisis que hace de un fenómeno como el encabalgamiento. Traduzco del francés sus palabras: «El rechazo de la doble organización [sintáctica y métrica] en los versos no es un rechazo inocente. Es posible que

por el contrario, es punto de partida para la comparación y relación con los más variados aspectos.

Cómo la versología comparada no puede olvidar los factores sociológicos, es lo que afirma Joseph Kvapil (1965) en las conclusiones de su trabajo sobre los intentos de versificación silabotónica en la poesía rumana de la segunda mitad del siglo XIX. Estos ensayos, y los que se dan en la poesía italiana, se explicarían por influencia alemana.

También Samuel Gili Gaya, en su interpretación del versículo de Vicente Aleixandre, establece una relación entre métrica y realidad sociocultural, cuando aproxima esta forma de verso libre a la filosofía existencial. Si el existencialismo, más que sistema filosófico, es «una acuciosa indagación espoleada por la angustia de nuestro vivir contemporáneo», el versículo es también «el vehículo de una actitud indagadora, una exploración sin rumbo, que elude el nombre y la imagen concretos» (1956: 63). De esta manera, el artificio métrico se convierte en «signo histórico-cultural». Se comprenderá que la métrica sea vía de acceso privilegiada en las interpretaciones estilísticas de la poesía (Domínguez Caparrós, 1988: 42-44).

Ilustrada la indudable dimensión comparatista implícita en todo fenómeno métrico y la amplitud de las repercusiones que el uso de los artificios del verso, por lo que suponen de convención en cuya elección hay una dosis de libertad, tienen más allá de lo estrictamente formal, es hora de ir viendo cómo se ha tratado de organizar el estudio comparatista de la métrica.

4. PROPUESTAS PARA UN PROGRAMA DE MÉTRICA COMPARADA

Una de las primeras presentaciones generales de métrica que se acogen al rótulo de «métrica comparada» —si no es la primera— es la que hace el formalista

deba ser interpretado como la aplicación de un principio más general, que no interesa sólo a la literatura. La prohibición del encabalgamiento se produce en una época en que la burguesía, jugando momentáneamente la carta del poder central contra el feudalismo sobreviviente, pone sobre el tapete una ideología de la razón, que es también una ideología de la racionalización. La victoria de la burguesía, tras la Revolución, se traducirá por la muerte del rey, pero también por la supresión de la complejidad administrativa heredada de una larga tradición. No se trata de decir que la prohibición del encabalgamiento refleje directamente los conflictos del gobernador y del intendente en las provincias. No es quizá imposible sostener que los dos fenómenos no son extraños el uno al otro. La ideología literaria no tiene una existencia independiente. Mantiene relaciones estrechas con las otras formas de ideología» (1974: 23).

ruso Boris Tomachevski, en 1928, en su *Teoría de la literatura*. Sin que plantee la caracterización explícita de «métrica comparada», trata en primer lugar de la diferencia de prosa y verso, para pasar inmediatamente a describir los tres principales sistemas de versificación (métrico, silábico y tónico), «nacidos en el curso de la historia y difundidos en las literaturas europeas» (1928: 108). El comparatismo métrico de Tomachevski se identifica con las características formales del verso de las principales literaturas europeas. Estas literaturas son, según se desprende de la presencia de ejemplos en su exposición: las literaturas clásicas griega y latina, la alemana, la inglesa, la rusa, la francesa, la italiana, con alguna referenecia a la polaca. Claro que luego se centra en la descripción del verso ruso, para lo que todo lo anterior sirve como contexto general. Pero esta contextualización es necesaria y muy útil, porque de esa manera se entiende una afirmación, que complementa la anteriormente comentada de Jakobson sobre el espíritu de una lengua y determinada forma métrica. Dice Tomachevski (1928: 138):

Es de señalar que muchos metros, considerados rusos nacionales, son típicos metros tónicos isosilábicos, y se encuentran en todas las literaturas que utilizan un sistema de este género.

Se comprueba así cómo la descripción de las formas métricas de una literatura determinada queda mucho mejor trazada desde una perspectiva comparatista.

En el capítulo que Wolfgang Kayser dedica a los «Conceptos fundamentales del verso» (1972: 103-131) hay una evidente perspectiva comparatista en el tratamiento de las cuestiones. Perspectiva que puede ilustrarse con algo de lo que dice en cada uno de los apartados. Así, cuando trata en primer lugar de los «sistemas de verso» enumera los tres que ya conocemos por Tomachevski: silábico, cuantitativo y tónico (germánico). Al mismo tiempo, compara el verso antiguo y el germánico, observando que largas y breves ejercen la misma función que tiempos marcados y no marcados. Cuando habla de las diferentes clases de pies, da la definición clásica antigua y pone un ejemplo alemán e inglés. Cuando trata del verso, lo mismo que cuando habla de estrofa, de los tipos de composición poética o de la rima, hay una perspectiva comparatista. Por ejemplo, cómo la admiración del romanticismo alemán por la poesía española lleva a intentar imitar el octosílabo español, que da lugar a una interpretación trocaica del ritmo del mismo (1972: 110); cómo por la misma razón se intenta aclimatar la aso-

nancia (1972: 127). No nos puede extrañar la atención a lo común a varias literaturas en quien hace una proclama como la que hemos reproducido antes a favor de mirar al extranjero cuando se quiere estudiar un verso nacional.

Sigamos nuestro análisis de los contenidos de la métrica comparada. Dentro del programa de *poética comparada*, Jean-Louis Backès trata de métrica general, y organiza su estudio de la siguiente manera: *sistemas de versificación y estructuras lingüísticas*, donde, a partir de las grandes literaturas europeas, se deslindan tres grandes sistemas de versificación: *silábico*, fundado en el número convencional de sílabas; *acentual*, basado en el cómputo de sílabas tónicas (inglés, alemán y ruso); *cuantitativo*, que parte de la oposición entre sílabas largas y breves (latín, griego, árabe y persa). Pero sigue matizando el margen de indeterminación del sistema métrico por el material lingüístico, respecto del que se suele establecer una relación. Hay una relación efectivamente, pero hay sobre todo *elaboración del material lingüístico*. Por eso no extraña el que insista, en un apartado especial, en la *multiplicidad de las métricas*, como puede ilustrarse en su concepto de métrica francesa:

Podría ser interesante describir el estado actual de la versificación francesa como el resultado provisional de una exploración aún en curso entre las múltiples posibilidades que se ofrecen (1989: 90).

De ahí que continúe con un apartado especial para insistir en la *relatividad de las normas* y su contaminación de las ideologías, pues la «métrica misma no está pura de toda política» (1989: 91). Y si hay multiplicidad, por supuesto que hay *transmisión de las métricas*, aspecto que trata al final. Los ejemplos son abundantísimos (haiku, rima de origen árabe...), pues las crisis de los versos se suelen resolver en tentativas de préstamos, y no está de más pensar en una relativa autonomía del dominio métrico.

El trabajo de J.-L. Backès es muy general, pero insiste en los aspectos teóricos que justifican la comparación de la métrica. Se trataría, pues, de una métrica comparada teórica, cuyos principios más generales serían: *indeterminación del sistema métrico por el sistema lingüístico, coexistencia de distintas métricas en una misma literatura, relatividad de las normas y posibilidad de intercambio*. La insistencia en lo convencional, base del comparatismo, no puede ser más constante y explícita en su presentación de lo que es la métrica general en el marco de la poética comparada.

El trabajo de Rowena Fowler, «Comparative Metrics and Comparative Literature» (1977) es la más amplia propuesta de un programa de métrica comparada. Marece la pena resumirlo ampliamente. Su punto de arranque, como lo era para Claudio Guillén, es el trabajo de J. Craig LaDrière «The Comparative Method in the Study of Prosody»⁷. Habrá que ir pensando en convertir este trabajo en clásico de la teoría de la métrica comparada. De él toma la idea de partida:

... desde que ninguna de las grandes literaturas del mundo tiene un sistema métrico «puro», libre de influencias externas, el método comparativo tiene un importante papel a la hora de mostrar cómo los tipos nacionales o las variaciones del metro han ocurrido y cómo se distinguen de los de otras naciones, y de establecer, si es posible, los rasgos generales de la forma poética que se repiten independientemente de las fronteras nacionales y lingüísticas (Fowler, 1977: 289).

A ello añade Rowena Fowler que el estudio comparado de la métrica constituye un acercamiento práctico a la hora de establecer estilos nacionales y personales; un test de la influencia de las fuerzas culturales e históricas en el estilo; una ilustración de la relación entre lenguaje y sistemas métricos.

Sin embargo, a la altura de 1977, todavía no se había constituido la métrica comparada como una rama de los estudios literarios⁸. La métrica comparada no debe perder de vista su carácter de disciplina literaria. Notemos cómo coincidiendo con propuestas anteriores de Tomachevski, Kayser o Backès, Rowena Fowler afirma que entre lo individual y la métrica universal están las TIPOLOGÍAS, y este parece ser un terreno útil como punto de partida: comparación en una tipología o entre tipologías.

Insisto en que la asimilación entre métrica comparada y tipologías métricas parece que es el terreno más propia e indiscutiblemente aproximado a lo que es

⁷ Leído en el ICLA de 1959, y publicado en Werner P. Friederich, ed. *Comparative Literature: Proceedings of the International Comparative Literature Association*, Chapel Hill, N. C., 1959, I, 160-175.

⁸ Las razones, según R. Fowler, son: 1. Los traductores, muchas veces, lo primero que hacen es tirar por la borda la forma métrica del original que traducen; 2. Cuando incluso el hablante nativo no suele analizar bien los versos, es mucho más difícil aún que alguien aprecie las sutilezas métricas en más de una lengua; 3. La influencia de la lingüística, que tiende a enfatizar la dependencia que la métrica tiene respecto de su lengua, y a reducir la métrica a una parte de la fonología. El móvil de la traducción precisamente está en la base de la amplia comparación del verso español y el verso europeo propuesta por O. Bělič en su reciente obra (2000). El trabajo del profesor Bělič constituye una referencia imprescindible para la métrica comparada española. El hecho de traducir y reflexionar sobre la traducción en verso explican la vertiente comparatista que da a sus dos recientes trabajos Esteban Torre (1999, 2000).

un estudio comparativo del verso. ¿Qué tipologías cita Rowena Fowler? Las de John Lotz, Jiri Levy y Morris Halle⁹.

La tipología de Levy, a la que Fowler se refiere únicamente para decir que ilustra cómo en los grandes tipos pueden distinguirse subtipos (Levy estudia los sistemas silábico-acentuales), puede ser sintetizada por nosotros en el siguiente cuadro:

Acentual	Silábico-acentual	Silábico
A. Inglés	Alemán	Polaco
A. Escandinavo	Inglés	Español
A. Alto alemán	Ruso	Francés
	Checo	

El cuadro, recogido en la conclusión de su trabajo, va precedido de las siguientes palabras, que traducimos del inglés:

La división aceptada de las versificaciones europeas en tres grupos (acentual, silábico, silábico-acentual) solamente da una muy tosca idea de sus verdaderas relaciones. En la poesía de las principales literaturas europeas, operan dos principios básicos: el acento y el número de sílabas. Las diferencias en la función de los dos principios en las lenguas particulares son graduales, dando como resultado una serie de versificaciones, cada una un poco diferente de las otras (Levy, 1961: 188).

Incluso pensando en la métrica española hay lugar para discutir hasta qué punto esa graduación no se da también en el interior de cada una de las versificaciones¹⁰.

Para terminar con la amplia referencia al trabajo de Rowena Fowler, espigo algunas de las interesantes observaciones allí contenidas y que insisten en el relativismo de las tipologías, la no dependencia mecánica de las normas métricas respecto del sistema lingüístico, o la insistencia en el carácter convencional de los mecanismos de la versificación. Sobre esta base el comparatismo métrico tiene un campo amplísimo de investigación. Por ejemplo: 1. Las literaturas que más se relacionan, como la francesa y la inglesa, pueden pertenecer a sistemas muy dis-

⁹ La del primero establece una división en dos sistemas: *simple* (sólo se funda en el número de sílabas) y *complejo* (basado en el número de sílabas + un rasgo prosódico, que puede ser: duración (*cuantitativo*); acento (*silábico-acentual*); tono (pitch) (*rónico*)).

¹⁰ Véase, al respecto, la presentación que hacemos de los sistemas de versificación española, que matiza, sin duda, la caracterización de la métrica castellana como exclusivamente silábica (Domínguez Caparrós, 2000).

tintos de versificación; 2. Se ha establecido una semejanza entre el antiguo verso «tumbling» [retozar, caer] inglés con el verso de arte mayor castellano, con lo que queda ilustrado que el verso español puede estar más cerca del inglés que del francés, su vecino lingüístico. Aunque las lenguas con finales vocálicos favorecen la rima, el italiano la tiene y el japonés no. El silabismo del polaco, donde las palabras tienen acento fijo en la penúltima sílaba, sólo se entiende a partir de las influencias francesa e italiana y sus estrechos vínculos con la Iglesia Católica.

Se entiende que en el plan de métrica comparada propuesto por R. Fowler entren tareas tan variadas como: comparar los metros más corrientes en una literatura nacional y relacionarlos con su lengua; un acercamiento a través de la poética, por ejemplo, la relación entre metro y género, que cambia de época y país; estudiar un mismo rasgo (por ejemplo, el encabalgamiento) en distintas literaturas; o una comparación intralingüística. Comparación que puede partir de que en una misma lengua puede haber distintos sistemas métricos; o de que una lengua muy extendida es sometida a influencias muy diversas¹¹; o de cómo un mismo sistema métrico puede cambiar las formas según el lugar y el tiempo: comparación diacrónica interna; o de cómo la métrica se relaciona con la estética, y un estilo métrico (de un autor) se entiende mejor comparándolo con el de otro autor.

Tampoco hay que olvidar la comparación con puntos de vista no literarios: por ejemplo, la relación entre sociedades democráticas y preferencia por formas más dinámicas, más sueltas; o la comparación entre naciones con la misma lengua: ¿existen «dialectos» métricos?; en toda literatura «nueva» la métrica forzosamente es comparada; un pueblo colonizador puede recibir la influencia del colonizado más culto (el latín adopta el sistema métrico griego); la asimilación de formas extranjeras enseña también cómo interactúan y se modifican: por ejemplo, el soneto italiano se modifica en inglés; el haiku se naturaliza en distintas literaturas¹².

Pero no sería justo terminar esta presentación teórica de la métrica comparada sin hablar de la que sin duda es la mejor descripción comparada de los siste-

¹¹ Benjamin Hrushovski analiza cómo la métrica yidish se hace acentual en los países germánicos, silábico-accentual en la Europa oriental, y libre en países de influencia americana.

¹² No me resisto a traducir el último párrafo de este interesantísimo trabajo: «Las repercusiones cuando se juntan las lenguas o las literaturas son infinitas, y el campo es muy ancho para el metricista comparatista. Lo mismo que la lengua y la literatura confluyen en el metro, la lingüística comparada y la literatura comparada confluyen en la métrica comparada, que desde ese momento es capaz de dar una sólida fundamentación lingüística al estudio de la poesía sin olvidar la parte que juegan en su proceder la tradición cultural y la imaginación literaria» (1977: 299).

mas de versificación de las principales literaturas europeas. Me estoy refiriendo al libro de Mikhail Leonovich Gasparov, *Historia de la versificación europea*, publicado en ruso en 1989, traducido al italiano en 1993 (Bologna, Il Mulino) y al inglés en 1996 (Oxford, Clarendon Press). Del prefacio a su obra destacamos, por un lado, la importancia que se asigna a la métrica en la historia de la poesía. Dice, por ejemplo, M. L. Gasparov:

La historia de la forma del verso es uno de los componentes más importantes de la historia de la poesía. [...] Cuanto mejor conocemos la historia de la versificación, más profundamente entendemos el significado de cada poema que leemos [Traduzco de la edición inglesa, 1996: VI].

Como objetivo de su libro se plantea el reunir los primeros resultados obtenidos por una disciplina joven: la métrica comparada. Esta disciplina, de la que trata en el capítulo de la introducción, se identifica con la métrica histórica comparada que trata de la historia del verso y que surge en el siglo XIX con el afán de encontrar la versificación original primitiva. Los alemanes fueron pioneros, pero son más aprovechables las tesis de A. Meillet acerca de una común base silábica en las primitivas formas del verso indoeuropeo (*Les origines indo-européennes des mètres grecs*, 1923), apoyadas después por los estudios de Jakobson sobre el verso eslavo, por ejemplo. Parece, pues, que Gasparov asocia métrica comparada e historia de la versificación tal como se plantea en el siglo XIX, y parece considerar a Antoine Meillet como su fundador. Y después de enumerar los rasgos hipotéticos del verso indoeuropeo (por ejemplo: silábico, con una forma corta –de 8 sílabas– y otra larga dividida en hemistiquios –de 10 a 12 sílabas–, sin regularidad en el elemento tónico –el acento–, y con ciertas reglas de cantidad en las cinco últimas sílabas), termina con un párrafo que sirve perfectamente de resumen de su trabajo:

Nuestra tarea será trazar el desarrollo de esta común herencia indoeuropea en las distintas lenguas y grupos de lenguas. Primero tendríamos que tratar de las lenguas en las que el sistema silábico original o era mantenido o evolucionó a un sistema tónico (las lenguas eslavas y germánicas); después, de las lenguas en las que el sistema silábico original evolucionó a un metro cuantitativo (griego y latín); después, del resurgimiento del verso silábico a partir del metro cuantitativo en el griego y latín medievales, y en las lenguas románicas que se desarrollaron a partir del último; y finalmente tendríamos que tratar de la forma en que el verso silabotónico germánico surgió en la conjunción del verso silábico románico y el verso tónico germánico, y gradualmente se extendió casi a toda Europa (1996: 9-10).

Es sorprendente cómo puede llegar a una síntesis tan clara, tan bien fundada en una documentación muy copiosa, y que proporciona el mejor contexto europeo para la comprensión de los distintos sistemas de versificación. El estudio de la métrica española puede hacer la comprobación en las atinadas indicaciones para la inserción del verso español en su contexto europeo. La diversidad de la forma del mismo y su parecido con otros sistemas quedan perfectamente demostrados, y esto aleja la tentación de *la* explicación del sistema del verso español en las manifestaciones de su larga y rica historia.

III

MÉTRICA Y POÉTICA EN JOSÉ HIERRO¹

En un trabajo de 1995 sobre estructuras métricas y sentido artístico² recogí comentarios críticos y confesiones, tanto del propio autor como de quienes han hablado de su obra, que demuestran la importancia del factor rítmico en la creación y en el pensamiento poético de José Hierro.

Si recuerdo este trabajo anterior es para evitar detenerme en la especificación de asuntos y datos que es suficiente con enumerar ahora: su vinculación con las técnicas de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Gerardo Diego; el recuerdo siempre del factor rítmico en la génesis de su obra (por ejemplo, a propósito de *Alegría*) y la preocupación por liberarse del sonsonete; sus repetidas caracterizaciones del ritmo poético; sus comentarios de la forma del romance en Juan Ramón Jiménez. Por supuesto, también decía allí que no olvidan atender a cuestiones de métrica los trabajos sobre la obra de José Hierro, como el de conjunto realizado por Gonzalo Corona Marzol (1991) y el de Susanna Cavallo (1988), centrado en el estudio de su prosodia.

En la misma línea de este trabajo mío anterior, quiero añadir ahora dos datos más: uno, sobre un comentario de la poesía de José Hierro en que se destaca el aspecto métrico; otro, la confesión del mismo poeta en que insiste una vez más en la importancia del aspecto rítmico en la génesis del poema.

El primero consiste en las palabras que escribe Claudio Rodríguez en el número especial que consagra a José Hierro el periódico *ABC* con motivo de su investidura como «doctor honoris causa» por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. El fragmento es un poco largo, pero creo que merece la pena su reproducción por constituir el mejor ejemplo que yo pudiera encontrar para

¹ Publicado, en versión algo más breve, en *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al Prof. Fernando González Ollé*, Carmen Saralegui Platero, Manuel Casado Velarde (eds.), Pamplona, EUNSA, Gobierno de Navarra, 2002, 403-419.

² Véase José Domínguez Caparrós (1997).

ilustrar la unión entre métrica y poética en un comentario de la profundidad, agudeza y clarividencia como el de Claudio Rodríguez. Decía así, el 8 de septiembre de 1995, el poeta zamorano:

Hace años recordé en estas páginas unos versos del poema *Despedida del mar* de su primer libro *Tierra sin nosotros*, publicado en la revista santanderina *Proel* en 1945:

*Por más que intente al despedirme
guardarte entero en mi recinto
de soledad, por más que quiera
beber tus ojos infinitos,
tus largas tardes plateadas,
tu vasto gesto, gris y frío
sé que al volver a tus orillas
nos sentiremos muy distintos.
Nunca jamás volveré a verte
con estos ojos que hoy te miro*

Ya desde su juventud el poeta se pregunta acerca de cómo «el tiempo huido de nosotros —quiere cobrarnos nuestro tiempo—». Así como yo en la mía me di cuenta y me sorprendió no tan sólo la originalidad de los poemas de José Hierro, sino sobre todo su *ritmo inconfundible* además de la sensibilidad transformada en imágenes rotas y testimoniales al mismo tiempo. De aquí que el *ritmo exprese*, con las palabras, la historia general, la personal de la quinta del 42, tan conflictiva, quebradiza, dramática (junto a los paréntesis, como meandros rápidos, *el oleaje de los bruscos encabalgamientos, las reiteraciones, estribillos, etcétera*). Partiendo de una realidad cruel o de un vacío *el dinamismo del verso tiene una profunda afinidad con la descripción, la intuición y la alucinación, y con la contradictoria realidad vital*³.

El otro dato es la intervención de José Hierro en una entrevista que fue transmitida en abril de 1980 dentro de los programas radiofónicos dirigidos a los alumnos de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Allí yo me encargué de plantear algunas cuestiones relativas a aspectos formales de su poesía. En concreto, a la pregunta sobre el proceso mismo de creación de un poema o un libro, el poeta contesta que todo parte de que escribir es una necesidad; y en cuanto al proceso concreto, lo describe así:

³ Véase *ABC Literario*, 8 de septiembre de 1995, 24. Los subrayados son míos.

Es como reproducir una melodía que habíamos olvidado. Necesito reproducir esas dos o tres primeras notas. Una vez captadas esas dos o tres primeras notas —que no tienen por qué ser forzosamente el primer verso del poema— viene ya una labor que podríamos calificar de lógica. Me aproximo entonces a esa vivencia, primero, por un juego rítmico: para mí se da primero un *estado de ritmo*. Segundo, ese ritmo tiene unas palabras que, en principio, no tienen sentido; que, después, empiezan a tenerlo. Es decir, *sobre un juego de sílabas átonas y tónicas*, yo pongo unas palabras determinadas y veo que si la palabra es «música», en un caso, y en otro caso es «lánguido» —al fin y al cabo son dos esdrújulos, trisílabo uno y otro—, pues ocurre que «lánguido» parece —no sé por qué— que tiene más relación con aquel tipo de vivencia tal vez melancólica, «lánguida». A partir de entonces ya de ese proceso lógico, cuando ya aquel verso primero, que fue un *estado de ritmo*, tiene un sentido, entonces empieza la prolongación, es decir, la recuperación de una melodía, como nos ocurre tantas veces que no sabemos las dos primeras notas. Cuando nos dan las dos primeras notas de una melodía olvidada, podemos continuarla. El poeta, entonces, lo que hace es reproducir un poema que se le había olvidado; un poema inexistente, claro está, es una vivencia suya, que ya tenía forma de poema antes de que él lo supiera.

A la pregunta, en la misma entrevista, de qué tipo de técnicas le interesan más, responde:

Todas, todas. Me parece a mí que esto es como un jugador de fútbol. Vemos los entrenamientos de los jugadores de fútbol, que hacen filigranas, que hacen cabriolas, con el balón sobre la cabeza, sobre un pie, que luego hacen flexiones sobre el suelo. Eso es preparar el cuerpo para que en el momento en que se produzca esa llegada del balón durante el partido sepan reaccionar. El poeta, entonces, tiene que conocer como una manera mecánica lo mismo que hace el pintor cuando es capaz de aburrirse delante de una estatua para reproducirla con una cierta fidelidad. Creo que el poeta tiene que tocar todas las técnicas, pero, ¡cuidado!, en frío, y cuando llegue el momento ya de poner en marcha su pensamiento creador resulte que esas técnicas inconscientemente acuden a él.

Resumiendo, habría que destacar la importancia de lo que Hierro llama el *estado de ritmo* y la necesidad de un entrenamiento en todas las técnicas métricas.

Retomo las afirmaciones con que terminaba mi trabajo de 1995. Nada más lejos de la realidad del poeta José Hierro que el considerarlo un creador sólo preocupado por el reportaje, por el mensaje social. Las observaciones que hace sobre el proceso creador, sobre su poesía, o los análisis que lleva a cabo de detalles téc-

nicos del ritmo, demuestran que estamos ante un buen conocedor de los secretos formales del verso y sus capacidades expresivas.

Voy a dedicar el espacio restante principalmente a comentar algunas de las técnicas métricas de José Hierro y me voy a centrar fundamentalmente en su penúltimo libro *Agenda* (1991)⁴. Antes de entrar en detalles más precisos, una presentación muy general del aspecto métrico del libro. En él contamos 33 poemas (considerando como dos poemas los números I y II del principio de la sección *Cuanto nunca*, y como cinco poemas en prosa distintos las secciones de la serie titulada *Cinco cabezas*), y de ellos:

- 11 son claramente regulares en su métrica;
- 6 se mueven en los límites entre la métrica libre y la tradicional, en el sentido de que la base de silva modernista impar (versos de 7+7, 11, 9, 7 ó 5 sílabas) predomina en el poema pero siempre aparece algún verso que difícilmente encaja en el esquema, con lo que el carácter fronterizo de la silva modernista parece inclinarse hacia el verso libre;
- 8 son poemas en verso libre, pero no es raro encontrar alguno de sus metros favoritos (eneasílabo, heptasílabo o endecasílabo) en algunas partes de estos poemas;
- 8, por fin, son textos en prosa, de una grandísima carga poética, pero que dejan a un lado la forma del verso.

Si prescindimos del grupo de los ocho poemas en prosa⁵, hay que destacar que, en el grupo de los 25 restantes, son mayoría (14) los que se sitúan en los límites de la métrica libre y la tradicional, bastante libre ya, de la silva modernista. El grupo de poemas en los que predomina el verso libre es mayor (8) que el de aquellos en que se percibe una mayor presencia de la base de la silva. Es éste sin duda un rasgo formal de la contemporaneidad poética.

Contemporaneidad que se ve reforzada por el hecho de que seis de los once poemas incluidos en el grupo de formas métricas regulares son silvas modernistas también. Se trata de los siguientes poemas: *Desafío en Valencia* (20 versos, sin rima: 11, 9, 7); *Habanera en Bermeo* (16 versos, sin rima: divididos en cuatro grupos de

⁴ Para el comentario y la explicación del sentido de este libro en el conjunto de la obra de José Hierro, véanse Gonzalo Corona Marzol (1992) y Joaquín Benito de Lucas (1997: 61-65).

⁵ En su reseña de *Agenda*, Gonzalo Corona Marzol (1992) llama la atención sobre este grupo: «La verdadera novedad de *Agenda* radica en que el poeta ha dado un paso más hacia la liberación del ritmo del poema de sus ataduras espaciales (el verso) y nos ofrece por primera vez poesía en prosa».

11, 11, 7, y un último grupo de 11, 11, 5, 5); *Ría de Bilbao* (16 versos, sin rima: 7+7, 11, 9, 7); *Dos madrigales para nietas. I (Bubu)* (16 versos, sin rima: 7+9, 11, 9, 5); *II (Tacha)* (16 versos, sin rima: 7+7, 11, 9, 7); *Odiseo en Barcelona* (22 versos, sin rima: 11, 9 y 7).

Este grupo de seis poemas se une al de los 14 anteriores en una escala de mayor a menor regularidad en la que el orden sería:

1. 6 silvas modernistas –las que acabamos de describir–;
2. 6 poemas en verso libre, por cuanto que todos tienen algún verso de difícil medida, pero con claro predominio de los metros de la silva –11+7, 9+7, 7+9, 9+9, 7+7, 11, 9, 7–: *El niño*: 29 versos, sin rima; *Entre árboles*: 23 versos, sin rima; *Viejo San Juan*: 20 versos, sin rima; *De otros mares*: 29 versos, sin rima; *Puerto de Gijón*: 11 versos, sin rima –2 de 9 sílabas y 9 de dieciocho sílabas, pero conviene observar que los largos versos de este poema se descomponen en: 9+9, porque alguno interpretable como 7+11 puede leerse también como 9+9; su regularidad es bastante notable–; *Verdi 1874*: 28 versos, sin rima;
3. 8 poemas en verso libre: *Prólogo con libélulas y gusanos de seda*: 75 versos, sin rima; *Cuánto nunca. I*: 29 versos, sin rima; *Cuánto nunca. II*: 42 versos, sin rima; *Doble concierto*: 53 versos, sin rima; *Joan Miró*: 9 versículos; *Brahms, Clara, Schumann* (en el índice aparece con otro título: *Eres mi amor*): 40 versos, sin rima; *Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono*: 36 versos, sin rima; *Lope. La noche. Marta*: 75 versos, sin rima, aunque incluye una redondilla (8 a b b a consonante). No es raro encontrar por momentos en el ritmo de estos poemas un fondo de metros regulares (11, 9 y 7 sílabas). Muy significativo de la sutileza métrica de José Hierro puede ser el caso de los endecasílabos que forma con la combinación de los números de teléfono, en el poema *Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono*:

2-6-8-1-4-5-6	(dós-séis-ó-choú-no-cuá-tro-cín-co-séis)
8-2-6-4-1-5-4	(ó-cho-dós-séis-cuá-troú-no-cín-co-cuá-tro)
Así: 1-4-2-5-6-8	(a-síu-no-cuá-tro-dós-cín-co-séis-ó-cho)

En este contexto métrico claramente propio de la poesía contemporánea destaca el uso de formas tradicionales en cinco poemas, que paso a describir brevemente. El primero de ellos es el titulado *Palma de Mallorca*, compuesto de cuatro estrofas sáficas (11, 11, 11, 5), sin rima. La cita de un verso de Lope de Vega como lema del poema (*En otro cielo, en otro reino extraño...*), y en el antepenúltimo verso del mismo, es señal de voluntad de integrarse en una tradición, a lo que contri-

buye sin duda la forma métrica. En *El Papa Luna con Peñíscola al fondo* emplea 19 endecasílabos sueltos y termina con un heptasílabo, sin rima. No sé si el tema, en el que está presente un recuerdo histórico, exigía una forma tan tradicional y tan moderna como los soberbios endecasílabos empleados por José Hierro.

El tercer poema que adopta una forma tradicional es el titulado *Pareja en sombra sobre fondo de oro* (*Chopin y George Sand en Mallorca*), compuesto de 26 heptasílabos con rima asonante en los pares en *oa*. Como otro rasgo de la tradicionalidad métrica de este poema hay que destacar el empleo de las palabras *gloria*, *memoria* y *victoria* en la rima, que forman parte de un paradigma de rimas –en el que entra también la palabra *historia*– frecuentísimo en la poesía española desde la de los cancioneros, y tópico en la del siglo de oro. No deja de ser llamativo que en una de las dos ocasiones en que se emplea la rima en un poema del libro sea en la forma del asonante, pero sin importar mezclar con el consonante de palabras muy utilizadas como grupo en la rima.

El cuarto de los poemas en una forma tradicional es el soneto titulado *Don Quijote trasterrado*, cuyo esquema métrico es 11 A B B A A B B A C C D E E D, con rima consonante. Comentario aparte merece el verso octavo: *A-yér-de-cál-y-de-vién-to-sin-brí-da*, por su acentuación en 2.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a La preceptiva más tradicional censuraría sin duda la acentuación en 7.^a, pero un buen conocedor del uso del endecasílabo sabe que se puede encontrar esta acentuación en la poesía más clásica, y que tampoco extraña después de la flexibilización a que somete Rubén Darío este verso. Otro rasgo de la flexibilización modernista del endecasílabo es la no acentuación de las sílabas entre 4.^a y 10.^a Este uso no es desconocido por José Hierro, quien, en el poema antes comentado, *El Papa Luna con Peñíscola al fondo* (vv. 11-12), escribe:

*armas y signos, misteriosamente
se diluían, se desmoronaban.*

Entre los endecasílabos de las estrofas sáficas de su poema *Palma de Mallorca*, se pueden leer los siguientes (vv. 7 y 9):

*silabeando con sus esmeraldas,
arden las ascuas de la amanecida.*

En *Habanera en Bermeo* (v. 7) leemos:

Y en el silencio, misteriosamente⁶.

⁶ Aunque los ejemplos en que aparece la palabra *misteriosamente* son más discutibles dada la doble acentuación de los adverbios en *mente*.

Por último, el poema titulado *La casa* se compone de 54 eneasílabos y un pentasílabo final. No hay que insistir en la predilección de José Hierro por el eneasílabo en su primer libro, *Tierra sin nosotros*, pero sí conviene destacar cómo la maestría adquirida en el manejo de este verso hace que su musicalidad no se vea en peligro por un uso métrico tan arriesgado como el terminar el verso por palabra no suficientemente acentuada, dando además lugar a un llamativo encabalgamiento. En el poema que venimos comentando leemos (vv. 29-30, 38-39, 45-46):

*las paredes que tosen, donde
proyectó su sombra la adelfa;*

*Pero ahora se disuelve, como
un terrón de azúcar en agua;*

*el tomillo, el cantueso, cuando
se miren al espejo y vean.*

Hecha, a grandes rasgos, la descripción métrica del libro, no ha terminado el análisis de los valores rítmicos de los versos de José Hierro. Hay que empezar un estudio de poética que intente desentrañar los valores expresivos del ritmo, entendido como la conformación lingüística particular que los esquemas métricos adoptan en función de las necesidades expresivas individuales del poeta. Se trataría de estudiar lo que José Hierro llama, según hemos visto, *estado de ritmo*. En mi trabajo *Métrica y poética* (1988) hice una propuesta de programa para tal indagación; me limito ahora a unos apuntes, unos ejemplos tomados de *Agenda*.

José Hierro es bien consciente de los fenómenos de eufonía rítmica, como demuestra su análisis de la asonancia interna en Juan Ramón Jiménez. Podemos ilustrar su sensibilidad para los fenómenos de eufonía no canonizada con el verso 22 del poema primero de su libro (*Agenda*, p. 16):

su alcázar, cárcel, túmulo

donde señalamos una paronomasia y un muy marcado ritmo yámbico (par) en el heptasílabo. Todo esto lo acerca al verso clásico de Fray Luis de León (*Profecía del Tajo*, 61):

acude, acorre, vuela

donde se da el mismo ritmo yámbico muy marcado, con similar frontera entre palabras, y hay aliteración de [k].

En *Agenda*, el procedimiento eufónico canonizado, la rima, es poco usado –sólo en dos poemas–, pero hay algún poema sin rima sistemática, como *Habanera en Bermeo*, donde se encuentra el uso de palabra-rima *oro* (4.^a estrofa), lo mismo que hace Juan Ramón Jiménez, o la asonancia en *oa* de los dos endecasílabos de la 5.^a estrofa: *olas, cola*. Esta asonancia se refuerza con la consonancia interna (verso leonino) del segundo verso:

*El marinero, en su sepulcro de olas,
sueña con Lola y con su verde cola.*

Parece demasiado evidente y cantarín como para que no sea intencionado y buscado en función de una expresividad: ¿vaivén de las olas? Además, el último verso de cada una de las cinco estrofas termina en agudo.

En el poema *Pareja en sombra sobre fondo de oro*, que se compone de heptasílabos arromanzados en *oa*, encontramos asonancia en *io* entre los versos 3, 7 y 11, que ocupan el tercer lugar de los respectivos grupos de cuatro versos en que va dividiendo el poema: *ceñido, sonidos, vivo*. No se evita la asonancia entre los versos 1 y 3 de la cuarta estrofa (vv. 13 y 15: *vosotros, lluviosos*). El último verso del poema recoge en una especie de eco la asonancia del poema y riman todas las palabras en *oa*:

las horas, gota a gota.

La sintaxis rítmica, es decir, la segmentación especial del discurso que lleva a cabo el verso, tiene fundamentalmente tres efectos, que podríamos resumir diciendo que la sintaxis del verso puede: 1. desautomatizar la de la prosa (con el *encabalgamiento*); 2. motivar, reforzar la división del discurso de la prosa (con la *esticomitia*); 3. crear una ordenación artificiosa (*emparejamientos, bímembraciones, rima...*).

A José Hierro le han preocupado las cuestiones de la especial segmentación en que consiste el verso, frente a la prosa, y las repercusiones que tal sintaxis rítmica tiene en la expresividad. Sus numerosas observaciones sobre el encabalgamiento así lo demuestran, pues no se trata solamente de analizar un procedimiento tan concreto, sino que sus comentarios tienen un alcance más general.

Al comentar el romance de Juan Ramón Jiménez llama la atención sobre el amplio uso del encabalgamiento, lo que lleva a que «el ritmo de la frase está en pugna con el metro». El resultado de sacrificar la secuencia rítmica al ritmo de la frase es «casi un verso libre» (Hierro, 1981: 63). Nótese que Hierro está pensando en una lectura como la de la prosa, una lectura guiada por el sentido sobre todo. Pero el objetivo final es interpretado en términos de estética:

Intuye [Juan Ramón Jiménez] que la rigurosa arquitectura métrica impide esa desmaterialización de la expresión necesaria para que los contenidos oníricos lleguen al lector con toda su carga de ensueño y vaguedad (Hierro, 1981: 64).

También comenta el significado del encabalgamiento en su propia poesía. En el prólogo a la edición Giner de sus obras, de 1962, recogido en *Cuanto sé de mí*, lo dice claramente:

Es frecuente que los versos aparezcan encabalgados en mis poesías. He pensado alguna vez sobre ello y creo que este juego de concepto frío y ordenado y de verso y ritmo encrespado crean una especie de conflicto interior que el poeta puede percibir. Un conflicto dramático entre orden mental y turbulencia del sentimiento (Hierro, 1974: 17; y 1983: 21-22).

En *Palabras antes de un poema*, insiste en la expresividad del encabalgamiento:

Para mí el encabalgamiento –generalizando, de la manera que puede generalizarse en arte– tiene una significación clara. Opone a un ritmo mental, conceptual, un ritmo sentimental. El encabalgamiento es una forma de ironía, es desmentir un ritmo por medio de otro, es guiñar el ojo al lector. Pues en los ritmos de todos los grandes poetas, el silencio, lo mismo que a veces el encabalgamiento, tiene un poder expresivo inimaginable hace tiempo (Hierro, 1967: 91).

Subrayo la referencia a la ironía, que nos da la medida del alcance teórico general de la observación de José Hierro.

Y ahora unos ejemplos de sintaxis rítmica sacados del poema *Pareja en sombra sobre fondo de oro*. Cada grupo de cuatro versos del poema tiene un sentido independiente y podemos decir que en este caso el ritmo motiva la división sintáctica en frases. Junto a eso, es digno de comentar el juego con el encabalgamiento en los primeros cuatro versos:

*La Isla izó sus velas
de almendro, blanco y rosa.
Se hizo a la mar, ceñido
su cinturón de olas.*

Si pensamos en el concepto –la isla de Mallorca empieza a andar como un barco– y el choque con el ritmo encrespado del verso, ¿no vendría a subrayarse el conflicto dramático que supone el comienzo del movimiento?

El poema que vengo comentando es muy artificioso y da lugar a repeticiones en el más puro estilo juanramoniano:

- v. 1 La isla izó sus velas*
- v. 5 Por dentro de vosotros*
- v. 8 sombras, sombras y sombras*
- v. 9 La isla navegaba*
- v. 13 Por dentro de vosotros*
- v. 16 sombras, sombras y sombras*
- v. 17 La isla arriba a puertos*
- v. 21 Por dentro de vosotros*
- v. 24 sombras, sombras y sombras*

Los versos 8-11 del poema *El niño* nos ofrece un curioso ejemplo de la antigua técnica del *lexaprén* —el verso empieza con la última palabra del anterior— y de *correlación recolectiva* —el v. 11 recoge los elementos léxicos diseminados en los tres versos anteriores:

*me arrebató a otro reino y me convierte en ave,
ave de piedra, piedra de río, río de estrellas,
estrellas olorosas, olorosas hogueras,
hogueras de piedra, de río, de estrellas, de ave...*

Más matizada es la artificiosidad sintáctica de los cuatro últimos versos del poema *Brahms, Clara, Schumann*:

*Puede ser, amor mío, que no te amara ya,
que no te hubiese amado nunca,
que sólo hubiese amado a mi propio amor,
al amor que te tuve, Clara, amor mío.*

No me entretengo en comentarios sobre el acercamiento o contraste entre significados de palabras emparejadas en las posiciones artificiales creadas por el esquema métrico (rima y posiciones acentuales, sobre todo), y voy a terminar con algunas consideraciones que tienen que ver con lo que podríamos llamar *pragmática rítmica*. Son observaciones que se refieren a las implicaciones de tipo sociológico, cultural, histórico-literario que derivan de la actitud del usuario de los signos ante los mismos. Como comentario general referido a la versificación del libro, *Agenda*, hay que decir que la mayoría de los versos del libro se sitúan entre la tradición modernista (mezcla de versos impares) y el verso libre. La gran cantidad de hemistiquios eneasílabos refuerza

za la fidelidad de José Hierro a este verso, de origen modernista también en su uso actual.

Modernidad y tradición se unen, pues. El mismo poeta había escrito en 1962:

Un día, en 1944, encontré el ‘tono’ personal. No significa esto que ahora esté libre de influjos. La tradición y el ambiente son los que nos forman, y para mí lo personal consiste en una manera peculiar de combinar lo ya existente. Nadie inventa nada (Hierro, 1974: 16; y 1983: 21).

La tradición de unas formas aparece en unos detalles mínimos, como, por ejemplo, en el poema *El Papa Luna con Peñíscola al fondo*, donde pueden leerse endecasílabos de aire tan clásico como el bímembre: *en azafrán de sol, en polvo de oro*; o la enumeración del siguiente: *de sedas, de alfabetos, de leyendas* (é, é, é).

Por el asíndeton relacionamos un endecasílabo como *olvida, tacha, borra, desvanece* con el heptasílabo de Fray Luis ya comentado a propósito de la eufonía: *acude, corre, vuela*. Pero lo curioso es que el parecido –evidente, sin necesidad de entrar en análisis detallados– puede extenderse a todo el contexto de los poemas en que aparecen dichos versos. Los de José Hierro, de su poema *Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono*, dicen así:

*Olvida, tacha, borra, desvanece
esos nombres y números,
no intentes modelar la niebla,
resígnate a que el viento la disperse.*

Recordemos los de Fray Luis de León (*Profecía del Tajo*, vv. 61-65):

*Acude, corre, vuela,
traspasa el alta sierra, ocupa el llano;
no perdones la espuela,
no des paz a la mano,
menea fulminando el hierro insano*

Recordemos, para terminar, el ya comentado uso del paradigma *victoria, gloria, memoria* en la rima.

Aunque dejemos aquí las notas sobre la métrica de *Agenda*, no me gustaría acabar el comentario de la métrica de José Hierro sin aludir a una interesantí-

sima cuestión. Se trata, en concreto, de la flexibilización de las formas de la versificación de cláusulas. José Hierro plantea el asunto como un problema de creación, de necesidad de evitar la sensación de «trote equino» que a veces tiene el verso regular y estrictamente acentuado cada número fijo de sílabas, como en la *Marcha triunfal* de Rubén Darío, por ejemplo. Pero el mismo poeta lo explica con mayor claridad en el prólogo a la reedición, en 1991, de su libro *Alegría*. Allí dice que, por necesidad de liberarse del esquema del eneasílabo —predominante en su primer libro, *Tierra sin nosotros*—, empieza una serie de ejercicios gimnásticos, que le llevan a encontrar la forma de su nuevo libro, y sigue:

Los ejercicios gimnásticos a los que me refiero consistían en tratar el verso de pies métricos (anticipado, entre otros, por Villegas, y llevado a su cima con Rubén), grandioso y de tono mayor, en apagado y de tono menor, tratando de desposeerlo de su ritmo de trote equino (Hierro, 1991: 8).

No explica, lógicamente, los detalles técnicos de este tono menor, pero de la lectura del libro se deduce que el secreto está en combinar dentro de un mismo poema versos de cláusulas de distinto signo rítmico. Los siguientes versos del poema *Recuerdos* ilustran muy bien la técnica:

*Hay un instante que todo lo puede, que salta los días
y vive presente en el cielo dorado de nuestra memoria.
¿Por qué no ha de ser ese instante
el que ya para siempre te colme las horas?*

La escansión de estos versos es la siguiente:

Há-yun-ins / tán-te-que / tó-do-lo / pué-de-que / sál-ta-los / dí-as.
y-ví-ve / pre-sén-teen / el-cié-lo / do-rá-do / de-nués-tra / me-mó-ria.
¿Por-qué-noha / de-sér-e / seins-tán-te
el-que-yá / pa-ra-siém / pre-te-cól / me-las-hó / ras?

Todos los versos (de 17, 18, 9 y 13 sílabas) tienen cláusulas de ritmo ternario, pero no todos los versos las tienen del mismo signo, sino que el primero es dactílico (' - -), el segundo y el tercero son anfibráquicos (- ' -), y el cuarto es anapéstico (- - '). Las combinaciones más frecuentes en los poemas del libro son las de ritmos anfibráquicos y anapésticos. Es perceptible el matiz más apagado, si se compara el ritmo de estos versos con el uniformemente anfibráquico de los de Rubén Darío en la *Marcha triunfal*, por ejemplo:

los-clá-ros / cla-rí-nes / de-prón-to / le-ván-tan / sus-só-nes
 su-cán-to / so-nó-ro
 su-cá-li / do-có-ro
 queen-vuél-veen / su-trué-no / de-ó-ro
 laan-gús-tia / so-bér-bia / de-lós-pa / be-lló-nes

Lo curioso es que la solución de Hierro cuenta con antecedentes claros en la versificación española ya en el siglo XIX. En su trabajo sobre la *Versificación por pies métricos*, publicado en 1890, Eduardo Benot recoge, entre otros ejemplos de la nueva versificación, sendos poemas de Fernández Shaw y de Torres Reina en que se mezclan cláusulas trisílabas de distinto signo rítmico (anapéstico y anfibraco) en versos de 13, 12, 10 y 6 sílabas. Benot considera que en la composición de Fernández Shaw titulada *Volverán* los versos están «construidos con el pie trisílabo anapéstico», pero en realidad hay mezcla de los de ritmo anapéstico con los de ritmo anfibráquico, como ilustran los siguientes versos —en los que marcamos los acentos rítmicos y la división de las cláusulas o pies—:

*¡Cuantas vé/ces al vér/ sus bandá/das
 Entre nú/bes y má/res lanzá/das,
 Girándo y/ siguién-do/ su errán-te/ volár
 He doblá/do con pé/na la frén/te
 Pensándo y/ pensándo/ tristí-si/mamén-te*

Mayor variedad de medidas presenta el ejemplo de Torres Reina reproducido por E. Benot, del que copiamos la primera estrofa:

*No me dés/, Realidad/, ese cá/liz grosé/ro
 Ni pertúr/bes mi páz/ con tu pró/sa mezquí/na.
 ¡Libárl-o/ no quié-ro!
 ¡Bastára u/na góta/ mi dícha a/ matár!
 ¡Ay! Yo tén/go una amán/te divi/na,
 Y ella es lúz/ que la nó/che ilumí/na
 Del náufra/go errán-te/ pérdí-do en/ la már!⁷*

Los ejemplos posteriores, de Ricardo Jaimes Freyre y de Julio Herrera y Reissig, amplían la longitud de los versos. Así, en el poema *Aeternum vale*, que

⁷ Véase Eduardo Benot (1890: 173 y 176; 1892, III: 82 y 84). E. Benot analiza el ritmo de los anfibracos que se mezclan con los anapestos, según el siguiente esquema: - ' / - - ' / - - ' / - - ' / - - ' / - . Por eso dice que estos poemas están en anapestos.

Ricardo Jaimes Freyre publica en *Castalia bárbara* (1899), se da la mezcla de los dos ritmos ternarios en versos de 10, 13, 15 y 16 sílabas. Y Julio Herrera y Reissig, en el poema *Su majestad el tiempo* —la mayoría de cuyos 23 versos tiene ritmo anfibráquico en medidas de 6, 9, 12, 15 y 18 sílabas—, introduce un pasaje (vv. 19-22) de ritmo anapéstico en versos de 7, 10 y 16 sílabas⁸.

Al aportar estos datos no se pretende ni mucho menos negar originalidad al ensayo de José Hierro. Antes al contrario, su novedad queda resaltada por el hecho de que nunca antes de él, que yo sepa, se ensayó la mezcla en versos tan largos; y esto creo que es lo que realmente libera al verso del sonsonete. No extraña, por eso, que un lector actual pueda tomar estos versos por ejemplo de verso libre; sólo quien esté dotado de buen oído percibirá la música acentual del verso tan sutilmente trabajado.

El procedimiento estaba ahí, pero era imposible que se usara de la misma manera en que lo hace José Hierro. Ahora bien, estoy seguro de que un poeta con el sentido del ritmo y el buen conocimiento de la tradición poética española como José Hierro habrá podido encontrar ayuda en el recuerdo de estas posibilidades. Pues ya Benot, en el estudio a que me vengo refiriendo, recordaba los siguientes versos de Martínez de la Rosa, de su poesía *El Triunfo*:

*El placer que rebosa en mi alma,
Zagalas del Dauro, festivas cantad.
El amor ha dejado los cielos
Y el nido en mi pecho por siempre hizo ya.*

Pero es que esta misma mezcla de versos decasílabos anapésticos y dodecasílabos anfibráquicos es documentada por Benot en la siguiente canción del Rosario de la Aurora:

*Un devoto por ir al rosario
desde una ventana se quiere arrojar,
y al decir «Dios te sálve, María»,
se estampa los sésos y nó se hace mal.*

El demonio, como és tan traviés,
en una bellóta se quiere metér,
y su madre le dice: «Demónio,
en una bellóta ¿como has de cabér?»

⁸ Véase J. Domínguez Caparrós (1999: 194-197, y 2001).

Esto le lleva a afirmar a Eduardo Benot que «la métrica por pies había sido ya sentida por el oído popular» (Benot, 1890: 161-163; 1892, III: 68-69).

Y habría que añadir que el mismo procedimiento se encuentra en la *Rima I* de Bécquer: 12 versos decasílabos anapésticos –acentos en 3.^a, 6.^a y 9.^a– y dodecasílabos anfibráquicos –acentos en 2.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a– alternados, con rima asonante (oa) en los pares. Los versos 5-8 de la mencionada composición dicen:

*Yo quisié/ra escribír/le, del hóm/bre
domándo el/ rebélde,/ mezquíno i/diódma,
con palá/bras que fué/sen a un tiém/po
suspiros/ y rísas,/ colóres/ y nótas.*

Esto por no detenerme en comentar la frecuencia y variedad del procedimiento en el libro de Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar* (1884), del que tomo el siguiente ejemplo:

*Los únos/ altísimos
los ótros/ menóres
con su etér/no verdór/ y frescú/ra
que inspíra a/ las álmás
agréstes/ canciones,
mientras gí/me al chocár/ con las á/guas
la brísa/ marína/ de arómas/ salóbres,
van en ón/das subién/do hacia el cié/lo
los pínos/ del mónte.*

Sólo José Hierro tiene los datos para poder saber qué papel –consciente o inconsciente– ha desempeñado el conocimiento de la tradición métrica española en su trabajo de exploración de las posibilidades rítmicas. A nosotros no nos queda nada más que decir que hay ejemplos de mezcla de versos de ritmo acen-tual distinto en un poema, que esta es la manera en que José Hierro flexibiliza la versificación de cláusulas, pero que la forma a la que llega es totalmente diferente de lo hasta entonces hecho, al menos hasta donde llega nuestro conocimiento. Los ensayos premodernistas se mueven en los límites del verso silábico y silabo-tónico tradicional; los modernistas, en los de la versificación de cláusulas. Frente a ello, la longitud del verso de José Hierro se explica por la existencia también ya de una tradición de verso libre.

IV

CONSTRUCCIÓN DEL VERSO MODERNO¹

¿Qué es el verso moderno? ¿A qué época pertenece exactamente? ¿Qué características tiene el verso moderno, entendido, lógicamente, como los *versos modernos*? Dice Navarro Tomás (1973: 183), al principio de su trabajo sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda:

Nombres preeminentes por su representación innovadora en la larga historia de la versificación española son los de Gonzalo de Berceo, maestro de la cuader-na vía; Juan de Mena, principal artífice del verso de arte mayor; Boscán y Garcilaso, adaptadores del endecasílabo italiano, y Rubén Darío, indiscutible definidor de los ritmos modernistas.

En la lista de grandes nombres de la historia del verso, el *moderno* debe asociarse, pues, a Rubén Darío (1867-1916). Coincidiríamos, así, con la observación de Dámaso Alonso (1952: 549), cuando sitúa en 1896 (publicación de *Prosas profanas*) el comienzo del segundo período áureo de la poesía española. El primero es el que empieza en 1526 (conversación en Granada) con la decisión de cultivar los metros endecasilábicos. A fines del siglo XIX, los nuevos poetas de América, con Rubén Darío a la cabeza, atacan, según P. Henríquez Ureña (1961: 17), la teoría del verso silábico y acentual, cuando «se lanzaron a ensayar toda especie de formas métricas desusadas, hasta llegar al moderno *verso libre*»².

El cambio más vistoso que sufre la versificación culta a fines del siglo XIX es la canonización de formas de verso irregular que Pedro Henríquez Ureña (1961: 249-250) concreta en la restauración del «amétrico» y el «acentual», y en los nuevos ensayos de la versificación de pies silábicos y de versificación cuantitativa. Explica que el impulso de la uniformidad isosilábica durará hasta 1895 (1961: 213).

¹ Publicado en *RHYTHMICA. Revista Española de Métrica Comparada*, I, 1, 2003, 37-60.

² Tampoco tiene dudas Regino E. Boti (1921: 365-366) sobre el mayor peso de la poesía americana en la renovación del verso moderno.

Habría que completar el carácter de la moderna versificación diciendo que también el verso silábico tradicional amplía el repertorio de sus formas. Muy frecuentemente hace esto con el ensayo de nuevas combinaciones acentuales que llevan a explorar las posibilidades silabotónicas del verso español. Ensayos que hay que considerar claros precedentes de la versificación moderna de cláusulas, que P. Henríquez Ureña no duda en calificar como forma de métrica irregular³.

Desde la amplia perspectiva que proporciona el panorama de una historia de la versificación europea, M. L. Gasparov hace observaciones que caracterizan muy bien el verso culto español, teniendo en cuenta las pocas páginas que forzosamente puede consagrar a nuestra métrica en un campo tan grande de estudio. Esto tiene la ventaja de que debe ir a lo verdaderamente esencial dentro de contexto tan ancho; y lo fundamental es que hasta fines del siglo XIX los metros dominantes son el octosílabo (forma corta) y el endecasílabo (forma larga con un «rudimentary syllabotonic, iambic, rhythm»; los demás metros constituyen «a metrical periphery» (1996: 137-140). Tendríamos aquí enunciado lo que sería la nota más destacable de la versificación española desde el siglo XVI hasta fines del XIX⁴.

El resumen del recuento de la versificación de todas las obras de Cervantes aporta datos que confirman totalmente la observación de Gasparov. En efecto, de un total de 42.046, son octosílabos 23.377, endecasílabos 16.656, y heptasílabos 1.454; el resto de los versos, en los que hay que incluir principalmente hexasíla-

³ P. Henríquez Ureña, al no ver la versificación de cláusulas sobre el fondo de un ritmo silabotónico general del verso regular, destaca solamente la ametría (relativa, diríamos nosotros) y por eso la asocia a la versificación libre, la esencialmente amétrica. En definitiva, lo que no considera P. H. U. es el carácter silabotónico del verso español, pues le interesa más estudiar su objeto (la versificación irregular) exclusivamente a partir del número de sílabas. Ya en 1905, en su trabajo sobre Rubén Darío, incluye el *Nocturno* de José Asunción Silva y la *Marcha triunfal* de Rubén Darío en los ejemplos de verso libre sujeto a un «ritmo más o menos fijo» (P. Henríquez, 1905: 213). Sin embargo, el desarrollo del silabotonismo en nuevas formas de verso silábico –desarrollo que se da ya en el neoclasicismo (Iriarte) y en el romanticismo– tiene una expresión final en la versificación de cláusulas. De hecho, el análisis silabotónico es empleado (en la misma forma en que luego se empleará en la versificación de cláusulas) por Andrés Bello para estudiar toda la versificación. En la discusión entre E. de la Barra y E. Benot sobre el nuevo tipo de versificación subyace como una de las cuestiones importantes, la de si el verso de cláusulas es invento nuevo o existe de antes (véase J. Domínguez Caparrós, 1975: 101-105).

⁴ El carácter silabotónico latente del verso español ha estado presente en las observaciones de los tratadistas españoles sobre el endecasílabo siempre. J. Coll y Vehí, por ejemplo, dirá que es «el verso más artificioso, el que más importancia concede al ritmo de acento», por eso es «el único que puede andar con paso firme y seguro sin la muleta del asonante o del consonante» (1866: 248-9). Rengifo (1606: 14-15) hablaba de ocho maneras de acentuarlo y que «son las que hacen el verso más corriente, grave, y sonoro».

bos, 96 versos de arte mayor, y versos de estribillos y cantares, suman sólo 559 (Domínguez Caparrós, 2002: 60)⁵.

Para hacernos una idea más concreta de cuál es la métrica de la poesía culta moderna, es decir, de cuáles son las formas de los versos modernos, mencionemos algunas de las más llamativas. Pedro Henríquez Ureña (1961: 236-242), que sitúa en *Prosas profanas* el resurgimiento de la versificación irregular en la poesía culta, nos puede servir de guía, cuando hace la relación de metros que «adquieren nuevo brillo» en la mencionada obra: el *doble octonario*, en «Año nuevo» (1894); *alejandrino*; *eneasílabo*, combinado con el *alejandrino*, en «Responso a Verlaine» (1896); *decasílabo* (anapéstico y bipartito); *dodecasílabo* (anfibráquico y de seguidilla); *endecasílabo*, en todas sus variedades, entre las que son dignas de destacar la acentuada sólo en 4.^a y la acentuada en 4.^a y 7.^a Entre los poemas de versificación irregular cita: *Canto de la sangre* (1894), *La página blanca* (1896), *Dice mía* (¿1895-6?), *Heraldos*; y el ensayo de prosa rítmica de *El país del sol* (1893). En *Cantos de vida y esperanza* (1905) destaca el verso cuantitativo a la manera clásica de la «Salutación del Optimista» (1905), que «sugiere de modo vago el rumor del hexámetro» —verso que también empleará en la «Salutación al águila» (1906), de *El canto errante* (1907)—; la versificación fundada en un pie acentual (o ó o), como en la «Marcha triunfal» (1895); ensayos de verso libre, no en forma amétrica, sino con fluctuación alrededor de un paradigma, como el de la silva italiana —así, en la segunda parte, vv. 21-35, de «*Divina psiquis...*»—, con adición de alejandrinos y enneasílabos en «*Oh, miseria de toda lucha...*»; o como el de los ritmos octosilábicos —versos de 12, 8, 6 y 10 sílabas en «¡Aleluya!»—; y ensayos claramente libres como el de «Augurios». Versificación libre moderna que se manifestará en todo su esplendor en los 1001 versos del «Canto a la Argentina», 1910.

Podríamos remitir igualmente a la lista de 37 formas de metros registradas por Tomás Navarro Tomás (1973: 220-221) en la poesía de Rubén Darío.

Está claro que si vamos a tomar el verso rubeniano como punto de partida y símbolo del verso moderno español, hay que considerar una historia de preparación del mismo, de innovaciones, renovaciones o nuevos planteamientos que abocarán en el verso asociado a la poesía del nicaragüense. El principio de tal historia, en sus aspectos teóricos y prácticos, debe situarse en el siglo XVIII, siglo de arranque de la modernidad también en la métrica. El nombre de Tomás de Iriarte

⁵ Pedro Henríquez Ureña (1905: 211) dice que antes de Rubén Darío, «los más de nuestro idioma, [fueron] *poetas de endecasílabo y de octosílabo*».

(1750-1791) tiene que asociarse al comienzo de la práctica del verso moderno. El de la segunda edición de la *Poética* de Luzán (1789), y, sobre todo, el de Juan Francisco de Masdeu (1801), al de la teoría moderna⁶.

En las conclusiones de su trabajo sobre la versificación de Iriarte, D. C. Clarke (1952: 419) ha señalado las aportaciones del poeta canario a la métrica, para terminar diciendo que si vemos

that *all* the rhythmic patterns tried by Iriarte flourished vigorously, we can surely say that Iriarte's pioneering had some part in preparing a foundation for modern metrical practice.

La observación de Pedro Henríquez Ureña (1961: 210-211), hecha desde el punto de vista de la historia de la versificación irregular, apoya nítidamente el comienzo de la constitución del verso moderno a fines del siglo XVIII:

Hacia el final del siglo XVIII, la antigua versificación irregular ha desaparecido a tal punto de la literatura, que ni siquiera sus reliquias parecen peligrosas a los clasicistas académicos, y se comienzan a exhumar versos desusados, como el endecasílabo de gaita gallega o el eneasílabo o el dodecasílabo o el decasílabo bipartito, para emplearlos en combinaciones isosilábicas e isométricas.

Encontramos en estas palabras un buen índice de nuevas formas del verso isosilábico. Y, por supuesto, no falta la mención de Iriarte y de Leandro F. de Moratín⁷.

En una de las notas de su *Espagne poétique* (1826), el buen conocedor de la versificación que fue Juan María Maury nos da un testimonio precioso acerca de la apertura del canon en su tiempo y del lugar que en dicho proceso ocupa Iriarte: la poética española, dice, «donne, pour ainsi dire, carte blanche aux versificateurs: elle admettra toutes les mesures dont il saura tirer parti». Y en nota explicativa de esta afirmación, dice que aprovecha esta facultad el elegante autor de nuestras fábulas literarias, D. Tomás de Iriarte: «il a joint à la différence des mesures diffé-

⁶ Ejemplo elocuente del cambio de actitud de Luzán son las adiciones que en 1789 hace al capítulo XXII del libro II. Como muestra, obsérvese la cita de versos de Berceo o Gil Polo para el de catorce sílabas; de Jerónimo de Villegas, para el *verso de arte mayor*; o eneasílabos (Luzán, 1977: 360-361). Coll y Vehí (1866: 109) destaca el valor de ruptura que tiene la teoría de Masdeu, quien «se limitó a demostrar, y con sumo acierto, la verdadera influencia del acento en el verso castellano, haciendo caso omiso de la teoría del verso castellano a imitación del latino».

⁷ En su trabajo sobre la métrica de los poetas mexicanos en la época de la independencia, dice P. Henríquez Ureña: «D. Tomás de Iriarte y D. Leandro Fernández de Moratín habían ensayado nuevas combinaciones métricas, que no se aprovecharon en el romanticismo, sino más bien hoy, en el modernismo iniciado en América» (1961: 362).

rentes symetries entre elles et les rimes, et il fait remarquer quarante combinaisons» (1826: 23)⁸.

El soberbio monumento de la historia de la métrica española construido por Tomás Navarro Tomás (1972) da cuenta de la riqueza de las formas del verso español desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta Rubén Darío⁹. La interesante, original y no escasa producción de teoría métrica, sobre todo en el siglo XIX, ha sido presentada en el panorama general que tracé yo mismo en 1975. Una ojeada, por ejemplo, al diccionario de testimonios sobre formas métricas que va al final de mi estudio bastará para demostrar la novedad y variedad adquiridas por el verso español en este período.

El comentario que intento a continuación debe ser forzosamente limitado. Primero, porque se centra en la estructura del verso, prescindiendo de los esquemas métricos de estrofas o características del empleo de la rima, por ejemplo. Segundo, porque tampoco es posible una descripción y comentario de las muchas formas adoptadas por cada uno de los versos. Trataré, pues, de aislar unas características generales de la teoría y la práctica del verso español desde fines del siglo XVIII a fines del siglo XIX, para ver cómo se va preparando la constitución del verso moderno.

Cuatro son las notas que me parecen dignas de destacar: primero, la irrupción de un *sentido histórico* en las consideraciones métricas; segundo, la importancia del *análisis de la estructura interna* del verso; tercero, la *ampliación de los límites silábicos* del verso tradicional; y cuarto, la indagación en las posibilidades del *silabotonismo*. Comento y ejemplifico brevemente cada una de estas notas.

1

Ignacio de Luzán (1789), Luis Joseph Velázquez (*Orígenes de la poesía castellana*, 1754; 1797, 2.^a ed.), el P. Martín Sarmiento (*Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, 1775), o Tomás Antonio Sánchez (*Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, 4 vols., 1779-1790) demuestran un interés por las

⁸ Es el mismo Iriarte quien advierte de la diversidad de formas empleadas: «[...] para llamar la atención de los jóvenes que los lean, y se inclinen al arte métrica castellana, se ha añadido al fin de la obra un breve índice de los cuarenta géneros de metro en que está compuesta, empezando por los de catorce sílabas y acabando por los de cuatro» (1963: 4). La lista confeccionada por el mismo autor puede leerse en pp. 90-91; y un comentario del editor, Alberto Navarro González, en pp. L-LIII del prólogo al volumen 136 de Clásicos Castellanos, que contiene las poesías de Iriarte.

⁹ Andrés Bello decía: «No hai lengua moderna en que los accidentes métricos sean capaces de tanta variedad de combinaciones» (*apud* J. A. Dreps, 1939: 35).

formas pasadas de la métrica castellana. Es muy llamativa la mayor presencia de noticias históricas en la segunda edición de la *Poética* (1789) de Luzán. Así, por ejemplo, en el capítulo nuevo sobre la rima (el XXIII), al tratar del *verso suelto* (el que no tiene rima ni asonante), se pregunta por lo que hubiera sido el verso *endecasílabo* si en el tiempo en que se introdujo en la poesía moderna la rima no hubiera tenido la importancia que tenía. Piensa Luzán (1977: 371) que

acaso los tendríamos ahora con toda la libertad y variedad en la frase, en la situación de acentos, en las transposiciones, en el pasaje de unos versos a otros, en las pausas y suspensiones y, en una palabra, con toda la perfección de que yo los juzgo susceptibles.

Las características del verso son hijas de las circunstancias de su tiempo y susceptibles, por tanto, de modificación¹⁰. Igual sentido histórico puede apreciarse en el capítulo XXIV, «Del buen uso de la rima», pues no hay que olvidar que es la *experiencia* y la *crítica* las que proporcionan las reglas y observaciones necesarias a quienes quieren perfeccionar sus obras (1977: 375).

No hay duda de que el sentido histórico es factor esencial de fomento de un sano relativismo que influye en las circunstancias propicias para la innovación y la discusión. La métrica entra en el campo de la historia, que explicará y relativizará el significado del uso de las distintas formas de versificación.

Dos ejemplos nada más como índice de la normal presencia del sentido histórico en el pensamiento métrico del siglo XIX. Cuando Miguel Agustín Príncipe ejemplifica el bisílabo con versos de Zorrilla, en *Un testigo de bronce*, habla de

su sistema de variar los metros según su capricho le dicta; moda que se generalizó entre nosotros cuando nos invadió completamente la calentura del romanticismo. La escuela conocida con este nombre nos ha traído, a decir verdad, un gran número de cosas buenas, mas también nos las trajo muy malas, entre ellas una más que mediana perversión en ciertas ideas, un desdén injustificable en lo que hace relación a ciertas formas, y una muy regular anarquía en materia de versificación (1861-2: 496).

A los ensayos románticos aluden, sin duda, también las siguientes palabras de José Coll y Vehí, que constituyen el segundo ejemplo. Dice en sus *Elementos de Literatura* (1856; 1857, 2.^a ed.: 204-205):

¹⁰ El mismo sentido histórico se manifiesta en este capítulo cuando trata del asonante y su origen. Por cierto que Luzán comenta muy bien cómo casi todos los romances del *Cancionero general* tienen rima consonante, lo mismo que en los de casi todos los poetas que vivieron hasta principios del reinado de Felipe II (1977: 368).

Algunos poetas contemporáneos, esforzándose en dar variedad y novedad al metro, han atendido más a la parte puramente musical que a la verdad y energía de la expresión. Otros, llevados de un necio empeño en apartarse de las formas clásicas y aspirando a una imitación, pueril, imposible y viciosa en la música, y más defectuosa e imposible todavía en la versificación, han reunido los metros más opuestos y caprichosos en un mismo poema, convirtiendo la poesía en lo que los franceses llaman con toda propiedad *un tour de force*.

El sentido histórico se conjuga muy bien con la ampliación de formas silábicas o la indagación en estructuras silabotónicas que luego comentaremos. Antes veamos algo que tiene que ver con la tendencia de la teoría métrica del momento: su preocupación por profundizar en el descubrimiento de la estructura interna del verso.

2

Habla M. L. Gasparov de un complejo de inferioridad de las formas de verso silábico europeo respecto del verso clásico, que se veía mucho mejor organizado. Por eso se trataba de guardar cualquier reliquia que recordara, en la terminología al menos, un origen en los «pies» clásicos (Gasparov, 1996: 143). El prestigio del modelo clásico grecolatino de los pies métricos está atestiguado en la métrica española desde Nebrija (Díez Echarri, 1970: 153-158). Pero, aunque todavía en Luzán pesa el ejemplo del verso clásico latino, es muy destacable el cambio radical que se produce en el siglo XIX: el análisis de la estructura del verso se basa en el acento exclusivamente; y si en algún caso, como ocurre en Bello, conserva parte de la terminología de la métrica latina, el sentido de dichos términos está despojado de un significado relacionado con la cantidad, pues sólo se considera el número de sílabas y el lugar del acento. Como es sabido (Domínguez Caparrós, 1975: 83-111), Masdeu (1801), Sinibaldo de Mas (1832), Bello (1835) —seguido por E. de la Barra y por E. Benot— y Miguel Agustín Príncipe (1861-2) proponen distintas formas de análisis de la estructura del verso.

Los *versitos* conforman los versos *compuestos* —son compuestos todos los versos que tienen más de tres sílabas— de Masdeu [*Temor / en este pecho / no reside*]. La colocación de los acentos en el verso conforma, en el sistema de Sinibaldo de Mas, lo que llama 1.^a, 2.^a, 3.^a... para designar el lugar de la sílaba acentuada contando desde el principio del verso o desde el acento anterior [*El dulce lamentár de dos pastóres*: 2.^a, 4.^a, 4.^a]. La *cláusula rítmica* de Bello designa cada una de las partes que resultan de dividir el verso en grupos iguales de dos o tres sílabas con el acento en el mismo

lugar del grupo, lo que da la lista de cinco clases distintas de cláusulas. Los *grupos silábicos* («o como deban denominarse») de Miguel Agustín Príncipe, que dan una idea *aproximada* de lo que eran los *pies* o *metros* de los antiguos, se constituyen a partir de un acento y las sílabas átonas que siguen hasta el acento siguiente (que es el principio de otro grupo): *Nóchecriù / èl me / cércapavo / ròsa*. Hay que destacar la similitud de este modo de dividir con el de Tomás Navarro Tomás.

Sistemas como los mencionados no sólo sirven para analizar la estructura de todos los versos, sino que serán uno de los caminos por los que se propondrán nuevos tipos de versos castellanos, como ilustran muy bien Sinibaldo de Mas y Eduardo de la Barra¹¹. Del interés que tiene la lectura de estos tratados para la teoría moderna del verso, sólo voy a dar el ejemplo de Masdeu cuando considera como última de las tres formas de endecasílabo la que describe como resultado de la unión de

tres versos menores; el primero de cinco pies [sílabas]; y los otros dos de tres pies cada uno.

Sále la Auróra = con rúbios = cabéllos,

1.2. 3. 4.5. 1. 2. 3. 1.2. 3.

Dándo a las flores = colóres = muy béllos.

1. 2. 3. 4. 5. 1.2. 3. 1. 2. 3.

Se trata del raro endecasílabo dactílico (también llamado anapéstico), que se confunde con el de gaita gallega. Pero lo curioso es lo acertado de su vinculación con una de las formas del italiano, cuando dice:

aunque muy del gusto de Dante, y de otros poetas antiguos; ya no se usa hoy día, sino en ciertos cantares propios de marineros, en cuyo estilo han escrito algunos italianos elegantemente (1801: 73-74).

¹¹ Hasta en un verso tan regularizado en el uso y en la teoría como el endecasílabo señala Eduardo de la Barra posibilidades de innovación: «Lo dicho hace ver que pueden componerse nuevos endecasílabos fuera de los conocidos, dáctilo y yambo, de dos maneras: o juntando dos versos, o combinando cláusulas rítmicas de modo que sumen once sílabas y agraden al oído» (1891: 58). Sólo por un afán de resaltar las innovaciones modernistas se explica que Max Henríquez Ureña, en sus *Estudios de versificación* (1913), afirme que los preceptistas del XIX (entre los que cita a Hermosilla, Arpa y López, Gil y Zárate, Coll y Vehí, Campillo) ignoran el secreto del ritmo, «desconocían la estructura íntima del verso» (1913: 91). En lo que respecta a Coll y Vehí, esto no es exacto; y, por supuesto, lo sería menos si hubiera mencionado a Bello. Para Max Henríquez: «La versificación tiene una estructura íntima que está sometida a fórmulas mecánicas y precisas, como lo está la música» (1991: 92). Destaca a Eduardo de la Barra como primer tratadista que intenta comprender el verso, al principio del modernismo. Tampoco resulta ocioso recordar que Masdeu (1801: 52) considera la «armonía intrínseca» del verso en función del número de sílabas y la disposición de los acentos.

Elemento esencial de la estructura del verso es también la pausa, que en este período es objeto especial de discusión y análisis también. Con recordar a A. Bello y sus propuestas definitivas sobre el asunto, queda probada la atención que en este momento despierta el estudio del interior del verso. Complétese el esfuerzo de definición con las muchas observaciones acerca del mejor lugar de estos descansos en el interior del verso, sobre todo en los versos largos. En este sentido, el endecasílabo es objeto privilegiado de análisis. Sarmiento o Jovellanos, Maury o Bello, Lista o Coll y Vehí, entre otros muchos, pueden ofrecernos ejemplos de esta atención al lugar de los descansos en el interior del verso, por no hablar de la atención prestada al encabalgamiento (J. Domínguez Caparrós, 1975: 237-294, 424-429).

El sentido y la importancia de los análisis de la estructura interna quedarán más claros cuando digamos algo más del silabotonismo. Pero antes conviene referirse a la ampliación de los límites silábicos del verso.

3

Fundamentalmente se trata del ensayo de nuevas clases de verso silábico. Como punto de partida, para percibir las nuevas formas, podemos tomar la lista de tipos de verso que se establece en el libro clásico de Rengifo (1606: 12):

Ay nueve maneras de versos. De Redondilla mayor, y su quebrado: de Redondilla menor: Italiano, y su quebrado: Esdrúxulo, y su quebrado: de Arte mayor: finalmente verso Latino imitado.

Es decir, hay versos de ocho y de cuatro sílabas; de seis; de once y de siete; de once y de siete esdrújulos; de arte mayor, que Rengifo considera silábico, con acento en la segunda y quinta de cada uno de los dos hemistiquios hexasílabos; imitación del verso latino¹².

¹² Aunque el adicionador de Rengifo en el siglo XVIII, Joseph Vicens (1759: 15), da cabida en su lista a tres géneros de quebrados (de cinco, de tres y de dos sílabas) y a versos de nueve y de diez sílabas. Pero se trata, en el caso de los quebrados, de versos que «usan los más célebres Poetas, ya en las Seguidillas, ya en los Villancicos; como en otras Poesías, conformándose con la Música, que así requiere a veces los sobredichos Quebrados». En cuanto a los enesílabos y decasílabos, se refiere a los del estribillo del villancico, de que trata en el capítulo 41. Parece que Vicens está pensando en formas de versos que aparecen en manifestaciones musicales casi siempre irregulares. Por eso no puede pensarse en una ampliación de la versificación silábica a principios del siglo XVIII. Más bien habría que decir lo contrario, si tenemos en cuenta que P. Henríquez Ureña (1961: 207-9) habla precisamente de una transformación, «por influjo de los hábitos

En mi trabajo sobre historia de las teorías métricas (Domínguez Caparrós, 1975: 222-233) expuse los datos más destacables que explican cómo la lista de clases de versos silábicos no es única en los siglos XVIII y XIX. Sólo quiero subrayar, como novedad más importante respecto de Rengifo, la temprana presencia del verso de catorce sílabas o alejandrino en las propuestas de los tratadistas. Visto desde una perspectiva amplia, el silabismo de la métrica española se distingue, en su época posmodernista y contemporánea, por la integración y protagonismo del alejandrino, muchas veces mezclado con los ritmos endecasilábicos, que incluyen el heptasílabo¹³.

El establecimiento de la lista completa de los tipos del verso moderno es una tarea muy dificultosa. La mejor referencia sigue siendo la de Tomás Navarro Tomás (1972), pero no hay duda de que todavía quedan parcelas por investigar y datos por sistematizar. Una de las dificultades mayores del establecimiento del canon¹⁴ métrico del verso español es el del paso de una forma que se origina o vive en el extrarradio al reconocimiento oficial. Pues aquí se plantea el problema de historia literaria de la relación entre corrientes oficiales y otras no reconocidas como tales, o la cuestión de géneros altos y otros considerados menores. Si se fija previamente el canon de poetas y obras en el que se tiene que basar el establecimiento de las formas métricas canónicas, se dejarán al margen muchos datos sin duda interesantes para la historia de la versificación. Recuérdense las palabras de Rubén Darío en su prefacio a *Cantos de vida y esperanza* (1905):

En cuanto al verso libre moderno..., ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómic* y los libretistas del género chico?

literarios», de los metros irregulares en la poesía culta entre 1675 y 1725. Por ejemplo, la seguidilla fija su forma en la alternancia de heptasílabo y pentasílabo; la gaita gallega se reduce a la combinación deca-dodecasilábica, con posibilidad de algún quebrado hexasílabo y a veces endecasílabo anapéstico.

Habría que pensar, entonces, que el siglo XVIII empieza con una regularización, por influjo de la literatura culta, pero, al mismo tiempo, habría que pensar también que esta regularización pudo influir, con sus nuevos ejemplos de versos, en la búsqueda de nuevos ritmos en el verso silábico.

¹³ Combinaciones muchas veces perceptibles en el verso libre moderno. Véase, entre los no escasos ejemplos de la poesía contemporánea, un libro como *Variaciones sobre un tema de La Bruyère* (1974), de Guillermo Carnero.

¹⁴ El empleo del concepto de *canon* en métrica no data de la moderna discusión general sobre el canon en teoría literaria. Ya en 1913, en su estudio sobre la Avellaneda, R. E. Boti (1913: 387) habla de su rebelión «contra lo trillado del canon» para comentar las innovaciones de la cubana en la décima espinela. También Pedro Henríquez Ureña (1961: 213) se refiere al «canon isosilábico».

Otro ejemplo. El *ovillejo*, que en la historia canónica de la poesía va de su inventor, Cervantes, a Sor Juana Inés y luego al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, conoce otros episodios intermedios. Esta historia menos conocida explica cómo de las derivaciones barrocas de Sor Juana se pasa a una recuperación de la forma cervantina originaria en poesía no canónica de propaganda política en el siglo XIX, y es un juego al que no renuncia Rubén Darío —aunque se trate de muestras no recogidas en sus libros de poesía— y que aún sigue vivo en la poesía porteña argentina (Domínguez Caparrós, 2002: 147-151).

Hay que estar de acuerdo una vez más con Pedro Henríquez Ureña (1961: 18) cuando dice: «El estudio de la versificación castellana es mucho menos sencillo de lo que hasta hace poco parecía».

Pueden trazarse, pues, dos historias de la métrica: una primera sería la de registro y recuento estadístico de todas las manifestaciones del verso en todos los géneros. El enunciado de tal proyecto da una idea de la casi imposibilidad de acabar una tarea semejante, aunque deba hacerse en parcelas concretas (por épocas, géneros, autores, formas determinadas); y de que la magnífica guía de T. Navarro Tomás no ha agotado el campo de la investigación métrica. La otra historia sería la que se pliega a la historia de la poética y analiza la versificación de las obras que han pasado la prueba del tiempo y perduran en el canon de modelos literarios. Por supuesto que esta distinción teórica no prohíbe el trasvase de datos de un tipo a otro de investigación.

Por lo que se refiere al período que nos ocupa, el de la construcción pre-modernista del verso, parece que las innovaciones de Tomás de Iriarte, por ejemplo, sin la consagración posterior de los poetas más representativos, no hubieran pasado de simples curiosidades. Hay ensayos de poetas que no aparecen en las historias de la literatura canónicas y que sin embargo son muy innovadores en las formas métricas. ¿Hasta qué punto influyeron o son nada más que un síntoma que anuncia los nuevos tiempos? El caso del malagueño Juan María Maury (1772-1845), por ejemplo, no deja de llamarnos la atención. Su composición *El festín de Alejandro. Oda en ritmo ditirámico*, traducción de un poema del inglés J. Dryden (1631-1700), es sorprendente desde el punto de vista métrico¹⁵.

¹⁵ Publicado por Leopoldo Augusto de Cueto en el vol. 67 de la BAE, pp. 173-174, el poema consta de 141 versos, que van de las 3 a las 14 sílabas, pero no hay de 13 sílabas. Tiene rima consonante; sólo 4 versos quedan sueltos, de los que dos son esdrújulos (14 y 17), y dos terminan en eco (68: *hunden, hunden*; y 94: *mera, quimera*). Ninguna estrofa repite esquema, y en los versos hay un ritmo acentual muy marcado: eneasílabo (yámbico y anfibráquico), dodecasílabo anfibráquico, octosílabo trocaico, alejandrino yámbico, decasílabo anapéstico, heptasílabo yámbico, endecasílabo yámbico.

Los cinco últimos versos son citados por Pedro Henríquez Ureña (1961: 212) como ejemplo del desorden de «combinaciones medianamente libres» que a veces aparecen en óperas, cantatas y otras creaciones cortesanas a principios del siglo XIX¹⁶.

Poetas consagrados que interesan para el proceso de construcción del verso moderno son Espronceda, Zorrilla, Bécquer, Rosalía de Castro y Rubén. Puede haber una línea de poetas menos influyentes, en la que estaría, por ejemplo, Gertrudis Gómez de Avellaneda, pero de gran interés para la historia de la métrica. Una vez más, T. Navarro Tomás nos da pistas útiles para comprender el significado de algunos de estos poetas en el proceso de construcción del verso moderno, cuando dice:

Los poetas románticos de lengua española más señalados por la variedad de su métrica fueron Espronceda, Zorrilla, Echeverría y la Avellaneda (1973: 198).

Pero casi interesa más el lugar donde sitúa su originalidad: en la atención a «los efectos del ritmo y sonoridad del verso», más que en «la variedad de sus combinaciones estróficas». Y una nota que apoya la tesis que venimos defendiendo es que en esto se diferencia de la versificación del siglo de oro, que es «más rica en estrofas que en metros».

El afán por desentrañar los principios de la estructura interna del verso y proponer nuevas formas tiene su máximo representante en Sinibaldo de Mas. Entre sus innovaciones, como recoge Navarro Tomás¹⁷, se encuentran ejemplos únicos, o la primera manifestación de versos luego empleados en el modernismo. Es ésta una actitud que se desarrollará más adelante entre los tratadistas relacionados con el modernismo, empezando por Eduardo de la Barra, pero también Eduardo Benot. Y ya en el siglo XX, Ricardo Jaimes Freyre (1912), Max Henríquez Ureña (1913), Pérez y Curis (1913) dan testimonio en sus tratados de la efervescencia

¹⁶ Hay que señalar que los cinco últimos versos, a que se refiere Henríquez Ureña, tienen un marcado ritmo acentual: ternario en los dodecasílabos (acento en 2.^a y 5.^a de cada hemistiquio) y decasílabos (acento en 3.^a, 6.^a y 9.^a); binario en el último verso, que puede leerse como alejandrino (7 + 7) que acentúa las sílabas 2.^a, 4.^a y 6.^a de cada hemistiquio, o como tridecasílabo que acentúa todas las sílabas pares, si se hace sinalefa entre los hemistiquios: *Y, a fuer de nueva Helena, incendia nueva Troya*. Está claro que Henríquez Ureña está pensando exclusivamente en el número de sílabas, como cuando trata la versificación de cláusulas, si aplica el calificativo de «medianamente libres» a estos versos, sometidos a un ritmo acentual tan estricto.

¹⁷ Navarro Tomás tiene en cuenta la edición de 1845, que es la 3.^a de las cinco que conoció su *Sistema musical de la lengua castellana* entre 1832 y 1852.

teórica que indaga formas de distintos ritmos en el verso¹⁸. Algo más tarde, Julio Vicuña Cifuentes (1929) o los estudios de Julio Saavedra Molina representan muy bien el interés por el análisis de los secretos del ritmo del verso moderno. Es Hispanoamérica quien tiene la ventaja sobre España en el terreno de la reflexión sobre el verso.

Pero más que entrar ni siquiera en el índice de las muchas formas que puede presentar el verso desde las dos a las dieciséis sílabas, o la mezcla de versos de distintas medidas, me gustaría examinar las respuestas de algunos autores de este momento a la pregunta esencial sobre los límites y condiciones de la existencia de formas tan variadas de verso.

Luzán plantea la cuestión, la pregunta esencial, de por qué once, siete u ocho sílabas forman verso, y no lo forman el conjunto de doce, trece, quince o diecisiete. La intención de Luzán es la de demostrar que el verso no depende sólo del número de sílabas, sino también de la cantidad, como en los clásicos, aunque en español la apariencia de cantidad depende del acento (Luzán, 1977: 347-348). Lo que supone lo mismo que decir que el acento es fundamental en el verso. Ahora bien, a esta pregunta de Luzán se le dio, en los ecos que tiene en tratadistas posteriores, un sentido más general y centrado en la cuestión de los tipos de versos y los márgenes silábicos aceptados o aceptables. En este sentido, Juan Gualberto González (1844, III: 31 y 34) responde a Luzán diciendo que

la armonía de los versos depende de la costumbre. El que por la vez primera oyese recitar un verso de cualquier género, me parece a mí que no encontraría en él cadencia alguna particular, que no encontrase en cualquier período de los que tenemos por sonoros en la prosa.

Por eso, si los versos de trece sílabas «fueran más usados», y el oído estuviera acostumbrado a ellos como lo está al endecasílabo, «los hallaría igualmente armo-

¹⁸ Un ejemplo típico que merece la pena mencionar por ser poco conocido es el de la propuesta de Luis Llorens Torres, director de la *Revista de las Antillas*, en cuyo número cuatro, de junio de 1913, publica su teoría, comentada por Max Henríquez Ureña en sus *Estudios de versificación* (1913: 93-103). Fundamentalmente se trata de basar el ritmo del lenguaje –tanto de la prosa como del verso– en la combinación de *versos puros* (los de dos y tres sílabas). Las posibilidades de combinación dan la clave de todas las clases posibles de versos. Si la combinación es simétrica tenemos verso; si se rompe la simetría, prosa. Así, por ejemplo, en el caso del endecasílabo, son nueve las combinaciones posibles. Algunas responden a tipos conocidos de endecasílabo, pero hay otras cuatro que son desconocidas, y que llevan acento en: 1, 3, 5, 8 y 10; 1, 3, 5, 7 y 10 –para este tipo el autor escribe un soneto, titulado «Germinal», que reproduce Max Henríquez–; 2, 5, 7, y 10; 2, 5, 8 y 10. Como vemos, no hay reparos en ensayar continuamente nuevas formas de versos. La crítica a que M. Henríquez somete esta propuesta es un magnífico ejemplo de la efervescencia teórica del modernismo.

niosos», pues, para J. G. González los límites del verso están entre las cuatro y las catorce sílabas.

Sinibaldo de Mas, tras la descripción de los metros fundados en el acento prosódico –metros de siete a catorce sílabas–, cita las palabras de Luzán en apoyo de su tesis de que cualquier número de sílabas vale para hacer uno o varios tipos de verso:

Estos ejemplos bastarán, me figuro, para hacer ver que con cualquier número de sílabas dado se puede hacer un verso, y no solamente uno, sino dos, tres o más diferentes (2001: 92).

Esto le da la posibilidad de proponer hasta 24 tipos de tridecasílabo, y aun a pensar en combinaciones de endecasílabo con nuevas cadencias. Como ejemplo, el acentuado en 4, 7 y 10 del poema *La Aurora*, cuya originalidad ha sido destacada por Navarro Tomás, y que ha sido puesto en relación con los versos de *Pórtico*, de Rubén Darío, que van al frente del libro de Salvador Rueda, *En tro-pel* (Sinibaldo de Mas, 2001: 94-95).

Miguel Agustín Príncipe limita el número de sílabas del verso entre las dos y las catorce «mas no todos los acepta el oído con el mismo gusto y placer»; así, considera pésimos los de nueve y los de trece sílabas, «de cualquier modo que se construyan», y lo mismo ocurre con los de quince y diecisiete sílabas de que habla Luzán, «y los de diez y seis y cualquiera otros que V. quiera agregar a éstos». Sólo si cambia la índole de nuestra prosodia podrán inventarse nuevos metros «que nuestros ultra-retataranietos acepten»; es mejor, pues, templar bien los versos que hay. El caso de Sinibaldo de Mas, «paladín el más esforzado de un nuevo método de versificar», sirve de ejemplo para aparcas cualquier intento de revolución, pues sus dodecasílabos, tridecasílabos y pentadecasílabos no constituyen un modelo para seguir. Más aceptables considera sus ejemplos de hexámetros (Miguel Agustín Príncipe, 1861-2: 390, 636-8).

Sinibaldo de Mas y Miguel Agustín Príncipe significarían la posibilidad de dos actitudes teóricas diferentes ante la cuestión del canon: apertura y experimentación, por un lado; conservadurismo y sometimiento a la costumbre por otro¹⁹.

¹⁹ En nuestro mencionado trabajo sobre teorías métricas de los siglos XVIII y XIX pueden verse otros ejemplos de esta discusión (1975: 222-233). Así, José Manuel Marroquín, en sus *Lecciones de métrica* (1875), expone también la tesis de que la costumbre es la que hace que un determinado número de sílabas sea acogido como nueva especie de verso. En castellano sólo hay siete clases de versos: de cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez y once sílabas, pues los de doce y los de catorce no son más que la unión de dos de seis y dos de siete, respectivamente. Pero no puede negar que el uso ya en su misma época acepta más especies de verso, que sólo admitirá «si la generalidad de los que hablan castellano llega a

En cualquier caso, lo que está claro es que hay un ambiente de discusión, síntoma de que algo está pasando y de que algo tiene que pasar con la forma del verso.

Las comparaciones de la lista de versos descritos en manuales de fechas distintas de este período nos proporcionarían muchos ejemplos de cambios en el canon. Pero, por dar sólo una muestra de cuál es la situación una vez que el modernismo ha triunfado, léase la lista de tipos de versos que registra Max Henríquez Ureña en sus *Estudios de versificación* (1913):

Versos simples (los que se componen de los distintos tipos de cláusulas bisílabas, trisílabas y tetrasílabas):

<i>pentasílabo</i>	(yámbico, dactílico)
<i>hexasílabo</i>	(trocaico, anfibráquico)
<i>heptasílabo</i>	(yámbico, anapéstico)
<i>octosílabo</i>	(trocaico, dactílico)
<i>eneasílabo</i>	(yámbico, anfibráquico)
<i>decasílabo</i>	(trocaico, anapéstico)
<i>endecasílabo</i>	(yámbico, dactílico)
<i>dodecasílabo</i>	(anfibráquico, trocaico)
<i>tridecasílabo</i>	(yámbico, anapéstico)
<i>alejandrino francés</i>	(mezcla de simples y compuestos)

Versos compuestos (formas más usadas, de las 40 ó 50 posibilidades teóricas):

<i>octosílabo</i>	(3 + 5)
<i>eneasílabo</i>	(3 anfibráquico + 6 troqueo; 4 + 5)
<i>decasílabo</i>	(5 + 5; 3 + 7; 7 + 3; 6 + 4; 4 + 6)
<i>endecasílabo</i>	(6 + 5; 4 + 7)
<i>dodecasílabo</i>	(6 + 6; 7 + 5; 5 + 7)
<i>tridecasílabo</i>	(5 + 8; 7 + 6; 6 + 7; 8 + 5)
<i>alejandrino</i>	(castellano: 7 + 7; francés: 8 + 6; 9 + 5; 10 + 4; o viceversa)
<i>pentadecasílabo</i>	(6 + 9; 5 + 5 + 5)
<i>hexadecasílabo</i>	(8 + 8; 10 + 6; 6 + 10; 7 + 9)
<i>heptadecasílabo</i>	(7 + 10; 7 + 5 + 5; 9 + 8)

conocerlas y distinguirlas». Que está pensando incluso en versos usados por poetas de primera nota, lo dice explícitamente Marroquín, pero lo justifica porque el poeta es empujado por el pensamiento y no quiere sacrificarlo a la forma, lo que le lleva a adoptar una impropia (J. Domínguez Caparrós, 1975: 228-9). Léase allí, también (pp. 224-225), la opinión de Vicente Salvá (1859), que no cierra la puerta a versos de 16 y 18 sílabas.

<i>octodecasílabo</i>	(9 + 9; 6 + 6 + 6; 11 + 7; 7 + 11; 5 + 5 + 8)
<i>eneadecasílabo</i>	(5 + 5 + 9; 10 + 9)
<i>veinte sílabas</i>	(10 + 10; 5 + 5 + 5 + 5)

Estas 61 especies de verso, todas atestiguadas con ejemplos, no agotan las posibilidades, pues hay que añadir el *verso libre* y las adaptaciones de *hexámetros*, como nos señala el mismo Max Henríquez. El verso moderno cuenta, así, con posibilidades insospechadas al principio de sus tanteos dieciochescos.

Una idea del ambiente de curiosidad respecto a las formas métricas, nos la da el llamamiento de la nota con que termina su trabajo Max Henríquez (1913: 124):

Agradeceré a cuantas personas tengan interés en esta clase de estudios, la remisión de los datos que posean sobre el uso de metros nuevos y combinaciones rítmicas, para tenerlos en cuenta en trabajos que me propongo llevar a cabo.

El canon está vivo y depende del uso innovador²⁰. Compárese con las listas cerradas de tiempos anteriores²¹.

4

Una última cuestión teórica que quisiera apuntar en relación con la forma en que hay que entender la construcción del verso moderno es la del silabotonismo. Dice M. L. Gasparov (1996: 269) que en la segunda mitad del siglo XIX es cuando la versificación silabotónica alcanza su apogeo en las literaturas europeas (inglesa, alemana y rusa). Sorprendentemente, este apogeo coincide temporal-

²⁰ Esto no significa que no haya muestras anteriores de la vitalidad del canon. Coll y Vehí, por ejemplo, dice del eneasílabo, en sus *Elementos de arte métrica latina y castellana* (1854: 29), que apenas se pueden citar otros más que los de Iriarte, en su fábula *El manguito, el abanico y el quitasol*. En sus *Diálogos Literarios* (1866), sin embargo, se refiere a los de Espronceda (acentuados en 2, 5 y 8: *Y luego el estrépito crece*), que ya le parecen «otro cantar», y en los que las sílabas «están agrupadas de tres en tres, puesto que constantemente tienen acentuadas la segunda y quinta». Este mismo tipo de eneasílabo es registrado por Coll y Vehí en Zorrilla (*Leyenda de Alhama*) y en la Avellaneda (*La pesca en la mar, La Cruz*) (Coll y Vehí, 1866: 314-5). Curiosamente el *eneasílabo esproncedaico* está registrado como posibilidad teórica en Masdeu (1801: 71-72), que da los siguientes ejemplos: *saliendo del puerto la nave; balando la tímida oveja*.

²¹ Por ejemplo, con la que propone Alberto Lista (1840): «Tres son los metros más comunes en nuestra poesía: el verso de once sílabas, el de siete y el de ocho» (1840: 5). Respecto al alejandrino de Berceo, dice. «Trigueros y algunos poetas peores que él, solicitaron restablecerlo a fines del siglo pasado, empresa para la cual no bastaría el genio de Herrera» (1840: 9). Además de los versos de 4 sílabas, que son los más cortos, los hay de 6, 7, 8, 9, 10 y 11: «Más allá no hay metros; pues el de 12 se compone necesariamente de dos de 6, y el de 14 de dos de 7. Nadie, que nosotros sepamos, ha usado ni aun examinado el de 13. Parece que este es el término desde el cual en adelante no puede ya el oído percibir la medición del verso» (1840: 10).

mente con los ensayos premodernistas y modernistas de versificación de cláusulas, de que da testimonio la polémica entre Eduardo de la Barra y Eduardo Benot. Pero estos ensayos de versificación de cláusulas no hacen más que culminar un proceso de invención de nuevos metros silabotónicos, es decir, de versos con lugar muy fijo del acento interior, en el neoclasicismo y en el romanticismo.

Proceso que como ya sabemos está bien testimoniado por los teóricos de la métrica que destacan en el análisis de la estructura interna del verso como Masdeu, Sinibaldo de Mas, Bello, y Príncipe. Sitúa Gasparov (1996: 270-273) el ímpetu inicial del silabotonismo de las métricas románicas en la primera mitad del siglo XVIII, en Italia, en estrecha relación con la música. El libretista Pietro Metastasio cultiva un heptasílabo con ritmo yámbico (acento en las sílabas pares) y un octosílabo de ritmo trocaico (acento en las sílabas impares). Por influencia francesa, además, empiezan a utilizarse, tanto en italiano como en español, el alejandrino y el eneasílabo, pero lo hacen con un esquema rítmico mucho más estricto que su modelo francés. El alejandrino se hace un hexámetro yámbico (seis grupos de dos sílabas con acento en la segunda), y el eneasílabo adopta las formas de un tetrámetro yámbico o un trímetro anfibráquico (acentos en 2.^a, 5.^a y 8.^a). Además de alejandrino y eneasílabo, cita Gasparov, en lo que se refiere a España, el verso de arte mayor, regularizado en dodecasílabo con la forma de tetrámetro anfibráquico. A los versos nuevos y a los restaurados, hay que añadir los experimentos para silabotonizar las formas más tradicionales.

No resulta difícil ilustrar estas tendencias anotadas por Gasparov. Bello, por ejemplo, habla en el alejandrino de manifiesto «predominio del ritmo yámbico». Masdeu ya registra el eneasílabo anfibráquico; Bello y Salvá, el yámbico. Y estos dos últimos autores, el ritmo anfibráquico del verso de arte mayor. Ejemplos de silabotonización de todos los tipos de versos se encuentran en las formas de versos registradas en cualquier página del diccionario final de mi trabajo sobre la teoría métrica de este período (1975).

Sólo quiero mencionar el análisis que hace José Coll y Vehí (1866: 295-298) de los versos del poema de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La noche de insomnio y el alba*, donde dodecasílabos y decasílabos, por ejemplo, están perfectamente vistos como versos silabotónicos de ritmo ternario. Sin olvidar la referencia histórica al uso de su tiempo:

Espronceda, Zorrilla, y muchos otros reputados poetas de nuestros tiempos, han resucitado los versos alejandrinos, de arte mayor y decasílabos [...].

Y un verso tan característicamente silábico como el octosílabo no deja de ser analizado también en su estructura acentual. Así, son más enérgicos y frecuentes con acento en tercera (1866: 316-318).

Pero no hay que insistir en algo que se impone en el primer contacto con la teoría y la práctica del verso moderno: la minuciosa atención a la repartición de acentos en el interior. Esto es muestra de una conciencia silabotónica que además coincide con las tendencias generales de la versificación europea. Así se carga de más sentido la afirmación de Bello cuando dice, en el prólogo de la primera edición de su *Ortología y métrica* (1835), que la versificación castellana, bajo el aspecto de sus «verdaderos principios o elementos constitutivos del *metro*..., tiene grande afinidad con las de casi todas las naciones cultas modernas» (1981: 7).

Sentido histórico, con su consiguiente relativismo, análisis detenido de las estructuras internas de acentos y pausas, fundados en principios silabotónicos, tienen como resultado la abundancia de formas ensayadas, a veces con vocación experimental de base para propuestas de futuro. Es en el modernismo cuando tales propuestas alcanzan su nivel de consagración, para unas, o de meros ensayos que se desechan casi del todo, para otras, como es el caso de la versificación de cláusulas.

V

VERSOS DE CABO DOBLADO¹

Los conocedores de la poesía de Antonio Carvajal saben muy bien el importante lugar que la métrica ocupa entre los instrumentos de su expresión. Frecuentemente el camino hacia la originalidad pasa por esquemas proporcionados por la tradición. Recuérdense las numerosas variaciones que introduce en la fórmula clásica de la sextina (*Silvestra de sextinas*, 1992). La misma actitud ante los artificios tradicionales le lleva a lo que sin duda hay que calificar de forma nueva e inventada por el autor: los *versos de cabo doblado*, de su poema *AD PETENDAM PLUVIAM* (en *Con palabra heredada*, 1999, 8), que dicen así:

¡Oh nube, cuánta calén-
dula en flor espera llu-
via que le niegas tan hu-
raña y avara sabien-
do que es el agua sostén
de la flor y la alegrí-
a de cuerpos y alma ardi-
dos! ¡No celes sol, y col-
ma la sed con unos gol-
pes generosos y flui-
dos de ti!

El artificio consiste en hacer todos los versos agudos cortando las palabras finales no agudas —todas menos *sostén* y *ti*— por la sílaba tónica —excepto en el verso 3, *hu/raña*—, y empezar el verso siguiente con el resto de la palabra.

Son dos los procedimientos métricos que están en el origen del experimento de A. Carvajal: los *versos de cabo roto* y el encabalgamiento *léxico* o *tnesis*. La relación con los versos de cabo roto cervantinos viene subrayada por el uso del esque-

¹ Publicado en *Revista Jizo de Humanidades*, núm. 2-3, otoño, 2003, 31-35.

ma de la rima de la décima espinela (*a b b a a c c d d c*), que es la estrofa empleada por Cervantes en los versos de cabo roto de los preliminares del *Quijote*². Aparte de la adición de un *pie quebrado* tetrasílabo que rima con el décimo verso, la fórmula cervantina es modificada porque no se suprime la parte final de la palabra, sino que encabalgla en el verso siguiente. Se produce sistemáticamente una *tnesis* o encabalgamiento *léxico*. Para destacar la originalidad del poeta granadino, veamos los comentarios que sobre la *tnesis* han hecho algunos tratadistas de métrica.

Miguel Antonio Caro (1980: 67), en las notas con que acompañó la edición de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* (Bogotá, 1882) de Bello, cita el siguiente ejemplo de un poeta jocosó que juega «con las rimas partiendo las palabras»:

*Y tengo mucho que contarte: ya sa-
brás el casamiento de la Coso
con don Juan Catarino, y que se casa
a disgusto de todos: pero yo so-
lamente por la Nicolasa
lo siento, porque dicen que es celoso...*

Seguidamente menciona M. A. Caro el nombre de Calderón como autor que usa este procedimiento. Los ejemplos del dramaturgo son comentados por otros autores. Felipe Robles Dégano, en su *Ortología clásica de la lengua castellana* (Madrid, 1905), al tratar de los *versos en dicción cortada*, además de algunos ejemplos de palabras compuestas separadas entre versos³, cita los casos de «ridiculez» y «fea cadencia rítmica» siguientes, todos de Calderón de la Barca:

1

*¿Qué criado ves tratar
De cosa que no sea mar-
Tirizar a su señor?
(La exaltación de la Cruz)*

2

*Y es que pues vino aquí a espul-
Garse este hombre, y vio a las dos,*

² Véase J. Domínguez Caparrós (2002: 157-160). Allí puede leerse un resumen de la historia del uso de esta clase de versos.

³ Se trata de los ejemplos siguientes: *miserable/mente*, en Fray Luis; *afrentosa/mente*, en Moratín; *cate/cúmeno*, *guarda/infante* y *derriba/príncipes*, en Calderón; *desama/te*, en Fray Luis.

*Le demos ahora una zurr;
 Pues muerto él, las dos se quedan
 Seguras de no ser pu-
 Ercas... Pero tente, lengua,
 Que en lo infiel eres Dragut.
 (Céfalo y Pocris)⁴*

3

*Y la otra mitad a cuenta
 De la primera desca-
 Labradura que se ofrezca.
 (Dicha y desdicha del hombre)*

4

*Y hasta ver el de estos chis-
 Mes que andan en esta casa,
 Sobre si es Félix o Li-
 Sardo este hombre que queremos,
 Pendiente el alma de un hi-
 Lo está a las iras de un tras,
 Puesta la vida en un tris.
 (Antes que todo es mi dama)*

5

*Mandóme don César que
 Buscase a don Félix, por-
 Que quiere hablarle, y aunque
 Me ha costado mucho tor-
 Mento, a don Félix no hallé.
 (Nadie fle su secreto)*

El cuarto de los ejemplos de Calderón que se acaban de copiar es el que presenta más semejanza con el ensayo de A. Carvajal: asonancia aguda en *i* con

⁴ Ejemplo mencionado por Miguel Antonio Caro (1980: 68) en sus notas a Bello.

tnesis de palabras, si es necesario (en sílaba tónica *—chis/mes, hi/lo—* o átona *—Li/sardo—*); pero los otros versos, sin rima, conservan su terminación, que si es llana no tiene tmesis⁵. Por lo demás, en los ejemplos de Calderón se observa un predominio del corte en sílaba átona (*mar/tirizar, espul/garse, pu/ercas, desca/labradura, Li/sardo, tor/mento*) sobre el de tónica (*chis/mes, hi/lo, por/que*); y no falta un cabo roto (*zurr*, ejemplo 2).

Todavía puede añadirse algún ejemplo más recogido por John B. Wooldridge en su estudio del encabalgamiento léxico en las comedias de Calderón, autor que destaca entre los de su tiempo por el uso de este artificio. Estos son, prescindiendo de los de palabras compuestas y el ya comentado de la comedia *Mejor está que estaba*, los siguientes: *por/que, pri/vilegios, imper/tinente, Trape/bana, repa/ratur*.

Tomás Navarro Tomás, en su *Métrica española*, reproduce el ejemplo de Calderón con la palabra *desca/labradura*, que ya había citado en 1926 (*RFE*, XIII) junto al de la palabra *mar/tirizar*, también de Calderón. En el mismo trabajo de la *Revista de Filología Española* reproduce el siguiente ejemplo de Juan Ramón Jiménez:

*Tú que entre la noche bruna
en una torre amarí-
lla eres como un punto, ¡oh luna!,
sobre una í.*

Los ejemplos de T. Navarro Tomás vienen a propósito de la discusión de una edición de la comedia de Lope de Vega *Ya anda la de Mazagatos* hecha por S. G. Morley en 1924. Un reseñador de este trabajo, F. M. S. (Felipe Morales de Setién) (*RFE*, 1924), propone regularizar como octosílabos los versos 2404–2405, dividiendo la palabra *esca/parme*:

*Con la confusión logré esca-
parme, y perdida la senda.*

Comenta T. Navarro Tomás, en un trabajo posterior del mismo año de la *Revista de Filología Española* (1926), el carácter más o menos burlesco de los ejemplos citados, pero no descarta su empleo en composiciones serias. Ejemplo de uso

⁵ Otro caso muy parecido es el del pasaje de la comedia de Calderón *Mejor está que estaba*, citado por John B. Wooldridge (1987: 157), también con asonancia en *i* de las palabras: *cin/tura, tri/pas, cin/tas, pasti/llas*.

serio o festivo, que ilustra este «fenómeno innegable dentro de su rareza», sería la división de la palabra en el interior del alejandrino, tal como la practica Rubén Darío: *Y el duelo de mi co/razón, triste de espinas*. En conclusión, para el ilustre metricista, el fondo del asunto está en «la competencia entre la sintaxis y el metro».

No se trata ahora de estudiar la cuestión «con el detenimiento que merece» —en las mismas palabras con que Navarro Tomás termina su segundo trabajo—, pero sí me parece que tiene interés aportar lo que el polígrafo Juan Caramuel, en 1665, decía sobre la cuestión en su tratado *Primus Calamus. Tomus II. Ob oculos exhibens rhythmicam*⁶. En el artículo dedicado al uso de las *dicciones cortadas* en los poemas distingue varios casos: el primero es el de los *versos de cabo roto*, que ejemplifica abundantemente; el segundo, el de voces partidas al final de verso; el tercero, el de palabras cortadas por una palabra intermedia (ejemplo en latín de Virgilio: *septem subjecta trioni*, por *subjecta septemtrioni*; en español, *Es Cava-llero y llerizo*, de Anastasio Pantaleón). El caso segundo es el que interesa en relación con los versos que venimos comentando, los de *cabo doblado*. Después de citar ejemplos latinos (de Horacio: *V-xorius*; de Catulo: *ulti-mosque*, entre otros) dice que «raramente encontrarás estas rupturas entre italianos y españoles», si bien cita como ejemplo una décima espinela del poeta gongorino del siglo XVII Anastasio Pantaleón de Ribera, que termina así:

*Si darle Vsted determina,
Destas disculpas la avise,
Quando le leyeré mi se-
ñora Doña Catalina.*

Obsérvese que la palabra cortada, *se/ñora*, lo está en sílaba átona, no se hace aguda y consueña en *-ise*. El interés de Caramuel reside, a nuestro parecer, en que trata en el mismo capítulo los *versos de cabo roto* y los de *cabo doblado*, con lo que se establece una relación conceptual en cuanto que son versos con palabras cortadas.

El recorrido por la historia de la teoría del encabalgamiento que traza Antonio Quilis en su *Estructura del encabalgamiento en la métrica española* (1964) nos propor-

⁶ El tratado de Caramuel, que en su tomo primero (1663), ofrece un conjunto importantísimo de ejemplos de laberintos, en este segundo conforma un amplio estudio comparatista de la métrica de muchas lenguas, como la continuación del título explica perfectamente: *Rhythmicam, quae Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicos, etc. Versus metitur, eodemque, Concentu exomans, viam aperit ut Orientales possint Populi conformare, aut etiam reformare proprios Numeros*.

ciona más ejemplos del tipo de encabalgamiento léxico. Dejando aparte el caso de los adverbios en *-mente*, pueden citarse: *lança/dera*, *es/parcillos* (p. 5: Bartolomé Jiménez Patón); *perma/neciendo* (p. 7: Francisco de Aldana); *estor/baba* (p. 15: Juan Caramuel); *ama/rillo*, *tar/de* (p. 39: Juan Ramón Jiménez); *juz/gado* (p. 42: Trueba); *ene/migo*, *badu/laque* (p. 43: Ricardo Palma).

En su utilísimo trabajo titulado *Para un vocabulario de la rima española* (1995), Daniel Devoto considera como *tnesis* la «división arbitraria de una voz simple en dos series de sílabas, donde la primera puede proporcionar una rima difícil o imposible»; así es como Lugones consueña *empre/sa* y *siempre* (pp. 176-177). Las *rims trencatz* de los provenzales son rimas en *tnesis* (p. 141).

Terminemos esta relación de ejemplos con el epigrama de Tomás de Iriarte (1787) en que se alude al fenómeno y se emplean como agudos al final de verso monosílabos átonos:

Críticase a cierto poeta que acostumbraba truncar en sus poesías el sentido de las expresiones, dividiendo entre el fin de un verso y principio del otro algunas dicciones que deben usarse siempre unidas.

*Muchos dicen que, porque al
verso siguiente va con
las palabras de otro, don
Fulano pasa por mal
versista; pero aun con tal
error, cumple como buen
poeta, pues poniendo en
sus versos cabales las
sílabas, deja a otro más
hábil colocarlas bien.*

(Iriarte, 1963: 135-136)

El pequeño muestrario de teorías y ejemplos destaca la originalidad del experimento de A. Carvajal al conjugar sistemáticamente los artificios del *cabo roto* y la *tnesis*. De ahí la expresiva denominación de *cabo doblado*, inventada muy oportunamente por el autor, en la explicación que acompaña entre paréntesis al título del poema copiado.

Muy recientemente vuelve a emplear el artificio, y mezcla los versos de *cabo doblado* con los agudos. Hay un caso de corte de la palabra por sílaba no tónica (*jazmi/nero*).

Las dos estrofas son, respectivamente, una undécima y una décima, no espinela. Diez de los veintiún versos son agudos, en proporción mayor que en el primer ejemplo. Éste es el texto, publicado en septiembre de 2002 por el Centro Cultural de la Generación del 27, en el cuaderno número veintiséis de *Máquina & Poesía*, p. 8:

Huerta de San Vicente, verano

*Todas las rosas no son
la rosa. Todos los ti-
los, no la paz. El jazmi-
nero enlaza su canción
con la cal, con el balcón
pintado de verde. Fue
la dicha posible. ¡Qué
generosa la armoní-
a de flor y fruto y a-
gua clara, tan clara y cla-
ra que sólo canta: «Sí»!*

*Desliza una nube el vés-
pero por la quieta atmós-
fera sin pájaros; nos
roza la frente y, por pies,
gana una cinta leja-
na, país de nieve ba-
jo los opulentos dí-
as que la sed tanto año-
ra. Y dice la tarde: ¡»No»!
Y el agua repite: ¡»Sí»!*

¿Qué sentido tiene el invento de los *versos de cabo doblado* en la poesía de A. Carvajal? Evidente es su referencia a formas del pasado, que modifica en un asombroso ejercicio de lucha con la dificultad; su innovación basada en el juego con la tradición. Pero hay algo más también: sólo quien tiene un sentido muy desarrollado del metro y del ritmo puede forzar hasta tales extremos la sintaxis. Por eso el comentario entre paréntesis del título del poema *Ad petendam pluviam*, con su aire jocoso, encierra una gran verdad al afirmar que son versos para «conjurar una cursilada prosaria». Léanse como si fuera prosa y se descubrirá todo el sentido estético del invento.

VI

NOTAS SOBRE LA MÉTRICA DE LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL¹

El importante papel de la métrica en el quehacer poético de Antonio Carvajal ha sido señalado y comentado con cierto detenimiento por Ignacio Prat y por Carlos Villarreal². A partir de las observaciones de estos autores no es necesario insistir ya en que la forma métrica, como quería el teórico de la estética Luigi Pareyson, es un estímulo para la creación, una ayuda en la consecución del éxito expresivo, y, conseguido éste, llega a ser un modelo artístico. Así es como el esquema métrico se convierte, no en una etiqueta común a obras buenas y menos buenas, sino en aspecto esencial e inseparable de la totalidad artística (Pareyson, 1988: 76, 82). Este creo que es el lugar de la métrica en la poesía de Antonio Carvajal, y este debía ser el punto de partida para el detallado estudio que su técnica del verso necesita en función de su poética, de la que, repito, es inseparable. Así lo entiende el mismo poeta cuando en expresión metapoética afirma, en los dos primeros versos de un soneto alejandrino³ (MSA 80):

*Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.
Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.*

¹ Publicado en Antonio Carvajal, *El corazón y el lúgano. (Antología plural)*, edición y coordinación de Antonio Chicharro, Granada, Universidad, 2003, 17-27.

² Cuatro trabajos del primero, escritos en los años 1974, 1977, 1980 y 1981, y reproducidos al final de *Extravagante jerarquía*, analizan cuestiones métricas. Del segundo, las notas finales a la edición de *De un capricho celeste*, 1988, comentan también aspectos de la métrica de Antonio Carvajal.

³ La referencia a las obras de A. Carvajal se atiene a la siguiente lista de abreviaturas, seguida del número de la página:

EJ = *Extravagante jerarquía*, Madrid, Hiperión, 1983.

VJ = *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión, 1984.

CC = *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, 1988.

TI = *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990.

MSA = *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993.

RMP = *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996.

ARL = *Alma región luciente*, Madrid, Hiperión, 1997.

CE = *Columbario de estío*, Granada, Diputación, 1999.

B = *Bagatelas*, Luxemburgo, La Moderna, 2000.

FC = *De Flandes las campañas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2000.

Como guía de lectura en la que no debe faltar la atención al componente rítmico, y dado que es imposible en este momento presentar el catálogo completo de las estructuras y artificios técnicos del verso de Antonio Carvajal, hay que limitarse al intento de trazado y ejemplificación de las grandes líneas de su quehacer. En la base está, creo, la actitud de *ensayo y reinterpretación de las formas de la tradición métrica*, lo que le lleva a conformar el que probablemente sea *el más amplio y original registro de recursos técnicos del verso en la poesía española actual*. Lo que acaba de decirse tiene que ser matizado, por si fuera necesario, en el sentido de que no se trata ni mucho menos de una actitud arqueológica de copia servil de esquemas más o menos activos en el catálogo de nuestra métrica. Antes bien, la reinterpretación del pasado no prescinde de todo lo que tiene que ver con la libertad de las formas contemporáneas. Y en este juego de tradición y contemporaneidad es donde se produce el milagro de la expresión original, de la revitalización de los más variados recursos. Recursos que tienen todo su sentido en el momento de la interpretación total del poema. Cuando se analiza el mencionado juego de tradición y contemporaneidad, uno no puede por menos de pensar en la no rara mención de las obras del pasado en las obras modernas, y el ejemplo de Picasso reinterpretando a Velázquez no necesita más explicaciones.

Que Antonio Carvajal adopta una actitud semejante en su tratamiento de la versificación, es lo que se va a tratar de ilustrar en lo que sigue. Fijémonos en una forma tan clásica como el *soneto*. Junto a muestras del esquema canónico de soneto en versos endecasílabos en que la sintaxis apoya la organización rítmica de los cuartetos y los tercetos —véanse, como muestra los seis de la sección *Correspondencia* (MSA 51-56)— se leerán sonetos en otras clases de versos (alejandrinos, dodecasílabos, eneasílabos, octosílabos, heptasílabos), o con una organización sintáctica que no apoya la organización métrica —véase el que empieza *No cabe soledad donde la aurora* (CE 95) o el que se titula *Glosando a Horacio* (CE 23). Añádanse los casos de sonetillo heptasílabo con rima *asonante* (el que empieza *Las flores sobre el muro*, en RMP 94); o el que, además de heptasílabo y asonante, adopta una forma de rima cruzada independiente en cada uno de los cuartetos (el que —en RMP 96— empieza *Desconsoladamente*: *a b a b c d c d e e f g g f*, si bien las rimas *a* y *c* son consonantes). El soneto titulado *En la Asunción* (CE 72), se atreve a dejar aparentemente sueltos los versos 11 y 14, el último de cada uno de los tercetos. Digo «aparentemente» porque la rima en *-estra* está *desplazada* al interior del verso 14: *muestra*⁴; y el verso 11 lleva en su interior una palabra (*dulzura*) que

⁴ Para la rima desplazada en la poesía castellana, véase Dorothy C. Clarke (1950).

rima con el verso 10 (*ternura*). El soneto que comienza con el verso *Y abriré, como siempre, la ventana* (EJ 285) tiene quince versos, pues añade un endecasílabo entre los tercetos: *A B B A A B B A C D C D C C D*. El poema titulado *Cuentas de vidrio* (EJ 131) es un soneto precedido de un grupo de ocho versos (tetrasílabo, heptasílabos y endecasílabos), que funcionan como una especie de cabeza, con el siguiente esquema: *11- 7a 11B 7c 11A 7b 4a 7c*. Por último, parece que hay que pensar en el soneto como base de la composición de 16 alejandrinos con rima llana consonante (mientras que la aguda y alguna esdrújula son asonantes): *A B A A B C D C C D E E F G G F* (B 11).

Operaciones semejantes sobre la estructura clásica de una estrofa pueden ejemplificarse con otros muchos casos. La *décima*, en su combinación de rimas propia de la llamada *espinela*, puede llevar pausa sintáctica tras el sexto verso en lugar de después del cuarto, como manda la tradición (*Para romper la penumbra*, en CE 90); o no llevar pausa en ninguno de estos lugares (*La madre selva, tirana*, en RMP 90); puede llevar un *estrambote*, a semejanza del soneto, cosa no ensayada antes según nuestras noticias (*Esta mañana un lucero*, en MSA 68: *8 a b b a. a c c d d c: c d d e d e*). La forma de la espinela es ensayada también en versos endecasílabos (B 8). El esquema sintáctico de la espinela puede aparecer en una *décima heptasílaba* con diferente esquema de rimas (*Érase un mar amado*, en VJ 49: *7 a b b a. b c d c c d*; *Corola*, en CE 26: *7 a b b a. c c d e e d*). Como una variación inspirada en el esquema de la espinela podía entenderse la original forma del poema 11 de la sección *Después que me miraste* (VJ 95), que presenta además la particularidad de empezar por una seguidilla escrita en dos versos. El esquema es: *11 a a 8 b c c b. b d e e d 5 d*. La rima *a* es asonante; las demás, consonantes.

La ruptura de la organización métrica por la estructura sintáctica es una técnica que, además de los casos comentados del soneto o la *décima*, emplea A. Carvajal con otras estrofas. En el libro *Del viento en los jazmines*, por ejemplo, encontramos estos desajustes en: *liras* (65–66), *octavas reales* (67), *seguidillas* (102), *copla de pie quebrado* (103).

Forma tan estrictamente regulada como la de la *sextina* se encuentra como tal composición clásica (*Oda, Sextina*, en EJ 227, 246; y las tres composiciones del grupo *Canon*, de *Silvestra de sextinas* (CE 149–154): *Jardín de los poetas*, *Cernuda en los infiernos* y *Fervor de las ruinas*)⁵. Pero Antonio Carvajal reinterpreta el esquema

⁵ Por eso el nombre de Antonio Carvajal tiene un lugar en el libro de Pierre Lartigue (1994: 217) sobre la historia y el uso moderno y actual de esta forma de poema.

de la sextina en fórmulas nuevas como las de las composiciones *Lectura del paisaje* (rima asonante según el esquema *A A B C C B* o *A A B C B C*; la primera rima de cada estrofa repite la última asonancia de la estrofa anterior); *Secuencia del sentido* (las cinco primeras estrofas repiten las mismas asonancias en el mismo orden: *ae, ae, ae, oa, ae, oa*; la última estrofa y los tres versos del *remate* presentan las siguientes asonancias: *ia, ua, ia, io, ua, ua. io, ua, io*); *Forma de las horas* (rima consonante distinta en cada una de las seis estrofas con el siguiente esquema: *A A B C C B*; el *remate* enlaza con la última estrofa *D D B*); *Alcores claros* (rima asonante distinta en cada estrofa con el siguiente esquema *A B A B C C*; el *remate* rima *D C D*); *Una vida de poeta* (rima asonante monorrima independiente en cada estrofa con el sexto verso suelto y casi siempre agudo: *A A A A A -'*; el *remate* asuena *A A -'*). Más próximo al esquema canónico es el de la composición titulada *Relación de la aurora*, donde la modificación se localiza en el *remate*, que tiene cinco versos en lugar de tres. Estos ejemplos están en *Silvestra de sextinas* (CE 141-162), e ilustran muy bien la forma de proceder de Antonio Carvajal con esquemas clásicos de estrofas: tercetos, cuartetos, estrofa sáfica y estrofa de Francisco de la Torre, liras, sextetos, setenas, seguidilla compuesta, silvas, romances...

Técnica que podría relacionarse con la de la sextina, en cuanto que la rima establece sus relaciones entre los versos de las distintas estrofas (sin rimar entre sí los versos de la misma estrofa), es la de un poema como el que empieza *Diré tu nombre que a buscar me obliga* (VJ 63-64): seis septetos alirados que tienen el mismo final en los versos de todas las estrofas, según el siguiente orden: *11 -iga, 7 -ó, 11 -oma, 11 -ío, 11 -era, 7 -ad, 11 mía*; y al final del poema se añaden dos versos *11 -ad, 7 -ía*. Algo recuerda también a la sextina el juego con las palabras que se repiten en la rima del poema *14* de la sección *Después que me miraste* (VJ 98): doce versos divididos en cuatro grupos de tres (dos decasílabos acentuados en 3.^a, 6.^a y 9.^a, y un heptasílabo acentuado en 3.^a y 6.^a), con las siguientes rimas: *labios, pecho, lejos; contado, pecho, dentro; labios, pecho, dentro; contado, pecho, lejos*.

Un ejemplo más de este ejercicio de libertad con la formas de base tradicional. El poema titulado *Mudanza* (ARL 60) es una silva de endecasílabos y heptasílabos *arromanizada* en *ea*, pero no en los versos pares, como se esperaría, sino en los impares. Añádase, como muestra de las variaciones a que somete el conjunto de las estrofas aliradas, el esquema *7 a b a 11 B B*, con rima asonante del poema *Laudes* (VJ 81); o la forma *7 a a 11 B' A*, *7 c c 11 B' C*, *7 d d 11 B' D*, con rima asonante, del poema *2* de la sección *Después que me miraste* (VJ 86), donde se percibe la conjunción de la lira y de la técnica del verso agudo en lugares simétricos

de la estrofa, propia del romanticismo. Un gusto por la conjunción de características de estrofas distintas parece que explica el esquema del poema 10 de esta misma sección: 7 - 5 a 11 - 11 A : 7 - 5 a 11 - 11 A : 7 - 5 a 11 - 11 A (VJ 94). Si tenemos en cuenta que la rima es asonante, hay un recuerdo de la seguidilla, de la lira y del romance.

Igual tensión entre lo viejo y lo nuevo puede verse en el uso de la rima. No son raros los casos de consonancia o asonancia interna, tanto en la forma de final de verso que rima con el hemistiquio del verso siguiente, como en la de la *rima leonina*, en que el primer hemistiquio rima con el final del mismo verso. Unos ejemplos tomados de *Extravagante jerarquía*: *Como el pájaro*, tibio; *como la flor*, sencillo (23); *Aquí está el ofrecido*; *con calidez y brillo* (23); *Todo dolor se olvida cuando crece la espiga* (48); *o bajo los membrillos o los pinos* (78); *Acogido en su lecho, allí en su lecho* (225); *entregado su pecho en otro pecho* (225); *y hemos sorbido el agua que tu contacto dora / y ese aroma de rosas que nos cerca y anega* (60); *de hazaña tanta. Si al tocar, piadosas, / tus manos estas losas, no sintiera* (85); *de una estrella que, encima / de las cimas, se yergue y aproxima* (87).

El estudio del uso que hace de la rima Antonio Carvajal tendría que fijarse detenidamente en la invención de nuevos esquemas: por ejemplo, la asonancia monorrima en *eo* en todo un poema, *Siesta en el mirador* (EJ 185); o los doce alejandrinos monorrimos asonantes en *aa* (RMP 30); el uso de tiradas con distintas rimas asonantes de los versos pares en el mismo poema, como en *Vega de Zujaira* (EJ 238-241): *ea* (vv. 1-20), *uo* (vv. 21-36), *io* (vv. 37-56), *eo* (vv. 57-70), *io* (vv. 71-90). O los veinte octosílabos del poema *Canción* (CC 27) en cuartetos de rima asonante según el siguiente esquema: *aaba.bbc.bccdc.dded.efef*. Añádase el empleo de rimas difíciles como las consonantes del soneto alejandrino *Suicidio* (EJ 63) en *ajos* (atajos, grajos, trabajos, badajos) y en *ozo* (sollozo, bozo, alborozo, pozo); o el uso de rimas jocosas como las del soneto alejandrino (EJ 38) que emplea las palabras *chamarices*, *narices*, *perdices*, *varices*; *gazmoño*, *moño*.

La rima esdrújula consonante imperfecta entre las palabras *pálida*, *impávida*, *sápida* aparece mezclada con la consonante perfecta en un mismo poema (EJ 73); y *busca* y *música* riman en un soneto alejandrino con rima consonante (CE 37).

Hay que llamar también la atención sobre la comentada práctica que Antonio Carvajal hace de la *rima en caída*, donde la rima se desvincula del acento y presta más atención a la sonoridad, al parecido fónico real de las palabras. A los casos

comentados en un trabajo anterior⁶ (*ópalo*, asonante en *ao* —aunque también asuena en *oo*, en VJ 81—; *ópalos*, *sándalos*, *halos*, consonante en *alos*; *memoria*, asonante en *ia*; *rima*, *óptima*, *última*, consonante en *ima*) hay que añadir: *níspero*, asonante en *eo* (CC 9); *lluvia*, asonante en *ia*, y *árboles*, asonante en *oe* (CE 159–160); *ágiles*, asonante en *ie* (MSA 61); *incógnito*, asonante en *io* (RMP 101); *éxtasis*, asonante en *ae*, como ya hizo Jorge Guillén (CE 39). Habría que añadir la rima consonante *último* / *íntimo* (B 11), o la posible rima asonante *casas* / *mieses* (EJ 207), para conservar el sistema de asonancia alterna en *aa*. Añádase la asonancia en *ia* de *última*, exigida por el esquema (*a b c a b c*) del poema AALST, 1997 (FC IX). No tiene inconveniente en rimar en consonante *batallas* / *rayas* (EJ 37); *caballo* / *mayo* (CC 43), como ya hiciera Jorge Luis Borges; o *murmullo* / *suyo* (FC XXVI).

Todos estos no son más que datos que no pretenden agotar la descripción de las estructuras métricas de la poesía de Antonio Carvajal, sino incitar a prestar atención a los aspectos técnicos cuando se consideren sus poemas. Por supuesto, la morfología rítmica del verso presenta una notable riqueza de matices. Merece la pena destacar que, junto a las formas con acentuación canónica de un verso tan regulado como el *endecasílabo* (acentos en 4.^a, 8.^a y 10.^a; o en 6.^a y 10.^a), Antonio Carvajal emplea sistemáticamente el acentuado en 4.^a, 7.^a y 10.^a en el poema *Ronda de gloria del pobre cuestor* (CE 129–130), además con el viejo artificio del *lexapré*n del último verso de cada estrofa como primero de la siguiente. Póngase en relación este antiguo recurso con el recuerdo del *zéjel* medieval que se percibe en *Endecha y mudanza de las tres morillas* (CE 48).

Pero el lector no debe extrañarse si encuentra otras acentuaciones del endecasílabo empleadas esporádicamente junto a las que se ajustan a la norma. Dos ejemplos nada más: en la silva del poema *Imagen fija* (EJ 78) encontramos un endecasílabo acentuado en 3.^a, 5.^a, 7.^a y 10.^a, *a los tres —Bernardo, Carlos, Antonio—*; en el poema *Ante un río* (EJ 106) se lee un endecasílabo acentuado en 3.^a, 5.^a, 8.^a y 10.^a, *impetuoso, gualda, violeta, zarco*. Tampoco debe extrañarse si ve que el silabismo de un poema queda desmontado por la aparición de un verso que se salta las normas. Por ejemplo, en la silva del poema *Trébol* (EJ 242) puede sorprender el octosílabo *Frágil la escala. Más frágil*; en la silva sin rima de versos de 11, 7 y 14 sílabas del poema *Elegía primera* (CC 57) llama la atención un verso como *de sus bocas calientes / y mojadas pero frágiles* (7+8).

⁶ Véase José Domínguez Caparrós (1999: 160).

El alejandrino ternario, consagrado por Rubén Darío (13 sílabas con acento en 4.^a, 8.^a y 12.^a), no es desconocido por Antonio Carvajal, que lo emplea entre alejandrinos compuestos, como el primer verso de un soneto alejandrino (MSA 22): *Aunque acosado por los montes de poniente*.

Ante estas rupturas de lo esperado el lector debe pensar, en primer lugar, que, aparte de la justificación por razones expresivas en el momento de la creación, está el efecto de la actualización, la dinamización de los elementos rítmicos que se produce precisamente en el contraste entre lo esperado y lo producido. Rupturas que no son en absoluto inaceptables en el ambiente de las libertades de la poesía contemporánea. Pero no debe olvidar que quizá en algunos casos haya razones rítmicas que se le puedan escapar o que el poeta no haya querido descubrir. Piénsese, por ejemplo, en las convenciones de métrica expresiva a que se somete el poema *A la poesía* (EJ 260), según comenta Carlos Villarreal en sus notas a *De un capricho celeste* (pp. 88-89): sólo contando cada vocal, semivocal o semiconsonante como sílaba, sin hacer nunca sinalefa, y sin tener en cuenta los finales agudos, graves y esdrújulos, se consiguen versos de once y de cinco sílabas, «y una sensación de fatiga morosa que es el estado de ánimo que desea transmitir el autor». Ante un manejo tal de la materia fónica, el lector debe pensar que siempre hay una explicación, incluso fónica, a lo que le resulta oscuro a primera vista. Por eso, un verso como *La majestad imperial del César Carlos* (ARL 63), aparentemente dodecasílabo, está pensado para que se oiga como frecuentemente se pronuncia (*La majestá imperial del César Carlos*) y suene como endecasílabo.

Porque de lo que hay que estar convencidos es del gran sentido métrico de Antonio Carvajal, que le lleva muy frecuentemente a imponer una segmentación rítmica particular a la cadena fónica. Sólo quien está muy seguro del ritmo puede hacer esto, como lo puede hacer el músico sobre la letra. Aparte del encabalgamiento (tan consciente y expresivamente utilizado por Antonio Carvajal en su poesía, que sería merecedor de un análisis particular), ejemplos de este papel dominante del ritmo nos los proporcionan los originales finales de verso en *partícula* o *monosílabo átono*, y el *encabalgamiento léxico* (o *tnesis*) que divide la palabra por la pausa versal. Los ejemplos no son escasos, pero sólo se va a mencionar el caso extremo de la descomposición de la forma contracta *del* entre los dos versos siguientes: *indecisa la luz de labio a labio y de / el amor a la ofrenda y su victoria* (EJ 210); o la sistemática utilización de la *tnesis* para constituir los *versos de cabo doblado*. Así bautiza Antonio Carvajal el original invento que se construye por oposición a los *versos de cabo roto*; pues si en éstos se suprimía la parte postónica de la palabra de la rima, en los de *Ad petendam pluviám* (CE 22) la palabra prolonga

la parte postónica en el verso siguiente. Además, la forma de la composición sigue el esquema de la *décima espinela*, como los famosos de cabo roto del *Quijote*⁷.

Pero el ritmo no acaba con los esquemas métricos más evidentes. Hay una organización de la masa sonora en el interior de cada verso, que probablemente es donde reside uno de los mayores secretos del éxito del ritmo. El *polisíndeton* unido a la *sinalefa* dota al verso de un ritmo de marcado aire clásico: *puro y reciente y venturoso y mío* (EJ 139); *o tarde o pronto o nunca o quién lo sabe* (EJ 147); *e íntimo y cálido, y muy melancólico* (EJ 154); *con la flor y el amor y el sol y el gozo* (TI 22); *el gozo, el vuelo, el silbo, el aire, el sol* (ARL 46); *perenne y blanda y dulce y hacia dentro* (ARL 90); *ventana o puerta, y llaga, y llanto, y viento* (ARL 49). Muchas veces, como se ve, el efecto va reforzado por la armonía de las vocales repetidas en la sílaba tónica del verso, lo que se aprecia aún más en ejemplos como los siguientes: *y miro y busco y miro, / y busco, y no la veo* (MSA 75); *Os quiero, os busco, os tengo en mi deseo* (MSA 86); *desnudo y puro y suyo se inventaba* (MSA 18).

La *diéresis* lleva a veces el peso de la expresividad en el verso: *de palpitaciones* (EJ 199); *proclamaban los cándidos triunfos* (RMP 28); *gorriones de cándidos discursos* (ARL 76); *confiados en sus luces / los ojos extraviados* (FC XXIII). La misma palabra, *fiera*, puede estar usada con diéresis y con diptongo en posiciones inmediatas, como en los versos 5 y 6 del soneto *Teoría* (CC 33): *de un divino desdén; tensa y fiera / -fiera de un alma siempre puesta en juego*. Así se prueba el carácter expresivo de su uso. *Rüinas* o *rüido* son otros usos en que la diéresis recuerda la expresividad clásica en la poesía de Antonio Carvajal.

Paronomasias y *aliteraciones* insisten en la expresividad fónica de muchos versos. A *Extravagante jerarquía* pertenecen los siguientes ejemplos: *Vendrán nubes y naves, y qué orgía* (55); *alabastrino lirio, lirio cárdeno* (163); *esa furia feroz que es el deseo* (191); *cordialidad, cifra de céfiros* (212); *azuzada de sed, de sol se dora* (225); *Entre las muchas cosas, esas rosas* (98). Y se puede llegar a casos como el del verso de *Casi una fantasía* que dice: *liras y lauros y un lirial de lises* (EJ 143). O el del poema *Tarpia*, formado exclusivamente con las letras de la palabra *pirata*: *Pirata, para ti partí a Tapir* (CC 78). Añádase un verso como *tantos y tantos, rojos, rosas, blancos* (FC XXXII).

No hay que insistir en la fascinación por el significante en la poesía de Antonio Carvajal, que puede llevarle a inventar las rimas en *énix* para que la pala-

⁷ Véase el estudio reciente de José Enrique Martínez Fernández (2001).

bra *fénix* deje de ser ejemplo de *rima fénix*, la que no tiene palabra con que rimar. Véase el sonetillo heptasílabo *Las cenizas del fénix* (RMP 91).

Hay que advertir al lector que es raro el poema de Antonio Carvajal que no tenga algo que destacar métricamente, y esta actitud de espera atenta al aspecto rítmico debe estar muy presente en todo momento a la hora de la recepción del poema. En un nivel más general, tampoco debe perderse de vista el contexto de toda la obra para plantear preguntas del tipo de por qué en un libro como *Alma región luciente* domina el verso sin rima y cuando esta aparece lo hace en la forma de rima asonante, con ausencia total de la rima consonante. Y al mismo tiempo encontramos en esta misma obra los endecasílabos quizá más vistosos de su poesía, junto con los de los poemas *Albaicín* y *Bajo continuo*, modelos, además, en el manejo expresivo del encabalgamiento (FC XXIX-XXXII). Las preguntas pueden continuar acerca del sentido de la polimetría del poema *La música en Viana* (FC XXV-XXVIII), cuyos 85 versos son una manifestación de libertad para combinar formas tradicionales del más diverso carácter, en el siguiente orden: alejandrinos arromanzados, romance octosílabo, heptasílabos blancos, romancillo heptasílabo, soneto, seguidillas, endecasílabos sueltos. Otro ejemplo de preguntas que hay que situar en el contexto general de su obra es por qué en la entrega de poemas titulada *Otro clamor del alma* (Málaga, 1998) sólo se emplean formas con versos heptasílabos u octosílabos.

Cuando se haga el recuento minucioso de todas las formas de verso y combinaciones estróficas de su producción, quedará comprobado algo que parece claro: que la métrica es una de las vías de acceso al goce de la poesía de Antonio Carvajal. El trabajo de reinterpretación de la tradición métrica se hace sin forzar la expresión, hasta lograr el prodigio de convertirla en su mejor cauce de comunicación estética.

VII

PARA EL ESTUDIO DE LA DIÉRESIS MÉTRICA¹

Sabido es que la teoría general de la sílaba métrica establecida por los manuales de la disciplina distinguen como fenómenos que hay que considerar a la hora de establecer el número de sílabas en un verso: *sinalefa* (sílaba formada por la unión de dos o más vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas: *me-taum-bro-saal-va-que-ro-con-ve-ci-no*, Góngora), *hiato*² (si no se da tal unión entre sílabas de palabras distintas: *γhu-γó-su-al-maa-la-man-sión-di-cho-sa*, Espronceda), *sinéresis* (unión en una sílaba métrica de vocales contiguas en el interior de palabra que no forman diptongo, es decir, que pertenecen a sílabas gramaticales distintas: *de-noc-tur-no-Fae-tón-ca-rro-zaar-dien-te*, Góngora) y *diéresis* (separación en sílabas distintas de las vocales de un diptongo o triptongo³: *quea-bre-vi-a-rael-sol-en-u-naes-tre-lla*, Góngora).

Hay una diferencia notable entre la terminología de los fenómenos métricos y la que se emplea en gramática descriptiva para hablar de la pronunciación; se trata del empleo del término *hiato* en gramática para referirse a la pronunciación de vocales contiguas de la misma palabra en sílabas distintas. Lo que en métrica se define como *diéresis* será considerado *hiato* en gramática. Por otra parte, al no disponer en métrica de un término general para la pronunciación de vocales contiguas en interior de palabra en sílabas distintas —por ejemplo, la pronunciación *o-cé-a-no*— (lo que en gramática es *hiato*, pues en métrica *hiato* se refiere exclusiva-

¹ Publicado en *RHYTHMICA. Revista Española de Métrica Comparada*, II, 2, 2004, 35-66.

² Se ha propuesto el término de *dialefa* para el hiato métrico (Baehr, 1970: 46-47).

³ La lista de las combinaciones vocálicas que pueden constituir diptongo o triptongo en español es la siguiente: *ai*, *au*, *ei*, *eu*, *oi*, *ou* (decrecientes), *ia*, *ie*, *io*, *iu*, *ua*, *ue*, *ui*, *uo* (crecientes); *iai*, *iei*, *uai*, *uei* (Navarro Tomás, 1968: 65-66). Canellada y Madsen (1987: 51) añaden como triptongos las combinaciones: *ioi*, *iau*, *uau*. Éstos serían los diptongos y triptongos *normativos*. Antonio Quilis (1993: 181) señala que «en el habla aparecen constantemente otros diptongos, no considerados normativamente, aunque de existencia real: son diptongos formados por las vocales medias y baja /e, a, o/». Estas combinaciones en una sola sílaba del verso son las que constituyen la *sinéresis* métrica. Nebrija (1981: 126-127) trae una lista de doce porque dice que la combinación de *u* y *o* (es decir, *ou*, *uo*) nunca forma diptongo, como tampoco *a*, *e*, *o* entre sí. Su lista de triptongos es: *iai*, *iei*, *iue*, *uai*, *uei*.

mente a la separación entre vocales de palabras distintas, es decir, a lo contrario de la sinalefa, y la *diéresis* se refiere nada más que a los casos en que se deshace un diptongo), ha habido algún tratadista que, como Felipe Robles Dégano (1905), ha propuesto la adopción del término de *azeuxis* para estos casos de pronunciación de vocales interiores contiguas en sílabas separadas cuando no se trata de *diéresis* (disolución de diptongo). Este modo de proceder distinto en los análisis de la sílaba métrica y de la sílaba gramatical ilustra muy bien la afirmación de Nebrija (1981: 137) en el capítulo de su gramática dedicado al acento:

Canta el poeta, no como el que habla, ni menos como el que canta, mas en una media manera.

La *media manera* es sin duda el objeto de la teoría métrica, es el espacio teórico en el que se explican fenómenos como el de la diéresis.

Por otra parte, la diferencia de análisis señalada proporciona alguna sorpresa al estudioso de la métrica que justifica una consideración más detenida del asunto. Por decirlo pronto y para situar la cuestión, ¿por qué Navarro Tomás no habla de *diéresis* en su *Métrica española*? Se justifica así un somero repaso a la teoría del ilustre metricista sobre la *diéresis* en diferentes escritos suyos que nos puede servir de base perfecta para plantear los problemas de esta poco atendida cuestión métrica.

En su imprescindible *Manual de pronunciación española*, Navarro Tomás no menciona la *diéresis* en el índice de materias, pero describe, claro está, el fenómeno. ¿Cómo lo hace? Con los conceptos de *hiato* (pronunciación de dos vocales juntas que no forman diptongo «sino que *por tradición gramatical* [subrayo] constituyen sílabas distintas») y *sinéresis* (cuando el «uso consiente que en ciertos casos las vocales que se hallan en hiato se reduzcan a una sola sílaba»). Nótese que lo originario, lo primero, lo *normal*, es el hiato, y que lo que constituiría una figura, una modificación, es la sinéresis, por eso ésta «suele producir modificaciones importantes en la pronunciación de las vocales a que afecta» (1968: 66). Lo que en métrica llamamos *diéresis* entra en lo que en el contexto de la explicación de Navarro que estamos comentando se llama *hiato*, como veremos en algunos ejemplos.

Notemos que al hablar de *tradición* está introduciendo el componente histórico, que sería el que justificara que *viaje* pronunciado *bja-xe* se califique de *sinéresis* —sería anterior la pronunciación *bi-a-xe*, en hiato, lo que está fundado en su etimología latina: *vi-a-*. Desde el punto de vista del sistema, o de la norma, o

desde el que funda el cuadro conceptual que aplicamos a la métrica, podría pensarse en la pronunciación *bja-xe* como diptongo, más natural, y la pronunciación *bi-a-xe* como diéresis, destrucción del diptongo. Es decir, al introducir el componente histórico y de uso, se complica el cuadro con el que trabaja la métrica en el terreno de la sílaba⁴.

Navarro Tomás considera hiato la pronunciación *bi-a-xe*, *su-a-be*, *kru-el*, *a-ún*: y sinéresis, *bja-xe*, *swa-ve*, *krvel*, *áun* (1968: 67). En métrica, palabras como *viaje*, *suave*, *cruel*, son ejemplo de *diéresis* cuando tienen la pronunciación que Navarro considera *hiato*, y no es raro que lleven el signo ortográfico de la *diéresis* o *crema*: *vïaje*, *süave*, *crüel*⁵.

La única mención que se hace de la *diéresis* en su *Arte del verso* (1959) es para decir que la tendencia general es a evitar los hiatos, que hay influencias de orden gramatical y emocional que se oponen a esta tendencia, y que las vacilaciones «impiden encerrar el tratamiento de estos grupos en reglas simples y precisas. La *diéresis* o disgregación del diptongo se usa en raras ocasiones» (1959: 14). Porque, lo mismo que hacía en el *Manual de pronunciación*, sólo usa los términos de *hiato* y *sinéresis* para designar la pronunciación de dos vocales contiguas en dos o en una sílaba, respectivamente. Esto lo dice refiriéndose al uso de los poetas, «en condiciones aparentemente análogas», de una u otra forma en palabras como *día*, *ahí*, *aún*, *fluido*, *viuda*, *huida*, *ruido*. Ejemplifica con versos concretos formas dobles de silabeo métrico, que califica de «prosodia inestable», y que ofrece los contrastes: *suave* / *su-ave*; *cru-el* / *cruel*; *oce-ano* / *ocean*; *re-al* / *real*; *ca-en* / *caen*; *a-ún* / *aún*; *ru-inas* / *ruinas*; *ru-ido* / *ruido*; *vi-uda* / *viuda*; *sonri-endo* / *sonriendo* (1959: 17-18). No hay, pues, una forma que tenga la primacía, sino

⁴ Este hecho es señalado por Canellada y Madsen (1987: 48), cuando dicen: «Sin embargo, la mera distribución de los fonemas no determina si una secuencia de vocales forma sílaba o si estas se distribuyen en diferentes sílabas. En el interior de palabra hay que contar con unas *leyes diacrónicas* [subrayo] que no podemos introducir en esta descripción sincrónica». Para ejemplo, puede verse el silabeo distinto en: *men-guár*, *ac-tu-ár*, *mén-guo*, *ac-tú-o*. Rafael Lapesa, en su *Historia de la lengua* (1965: 299), observa que en el siglo XVII, y hasta el Romanticismo, abundan las sinéresis en la literatura; después, sin embargo, una reacción conservadora relega al habla vulgar formas como *cáido*, *extráido*, *léido*, *páis*, *rér* (medidos así en Meléndez, Lista o Espronceda). Antes ha señalado las sinéresis en *peor*, *sean*, *oistes*, *criada*, *toreador*.

⁵ No es el momento de extendernos en consideraciones sobre el papel que Navarro Tomás concede al uso poético en la pronunciación del español —la lengua poética en español no es distinta del discurso común, la escena o la conversación, aunque por cultismo o arcaísmo hay alguna diferencia en la libertad de silabear o acentuar (1968: 149)— y el importante lugar que los ejemplos tomados de la poesía tienen en su descripción. (Véase, por ejemplo, 1968: 149, 155-161). Aunque no es el objeto de este artículo, conviene recordar que Navarro Tomás (1968: 61-63) llama *sinéresis* la pronunciación en una sílaba del grupo de dos vocales abiertas (*em-peo-rar*), igual que en métrica; y si se pronuncian en dos sílabas distintas, habla de *hiato* (*em-pe-o-rar*), lo que se ha llamado alguna vez *azeuxis* en métrica, según hemos indicado.

que las dos, por ser usadas, son aceptadas como iguales. La prosodia inestable, vacilante, lleva a una terminología que no se encontraría en otros tratadistas de métrica. Hay ejemplos en la lista anterior que Navarro considera *hiatos* y que otros calificarían de *diéresis* (*su-ave, cru-el, ru-ínas, ru-ido, vi-uda, sonri-endo*), junto a los hiatos gramaticales que alguna vez en métrica se han llamado *azeuxis* (*oce-ano, re-al, ca-en, a-ún*); y de *sinéresis* que se califican también así (*ocean-o, real, caen, aún*), pero otros casos serían simplemente *diptongos* (*suave, cruel, ruinas, ruido, viuda, sonriendo*)⁶.

El cuadro conceptual del *Arte del verso* sigue siendo el mismo que el del *Manual de pronunciación española*, y lo único que añade es la mención de la rareza de la *diéresis* o disgregación del diptongo. Sus *Estudios de fonología española* (1966) no añaden otros datos relevantes. Por ejemplo, se refiere a la simplificación en la pronunciación actual del encuentro de vocales que en otras lenguas mantienen su *hiato etimológico*, como: *coexistir, teología, violín* (1966: 46-47).

El llamativo contraste entre el análisis del fonetista Tomás Navarro Tomás y lo que constituye la doctrina recibida y común en los tratadistas de métrica, y en los editores de poesía que emplean a veces el signo de la diéresis para ayuda de la notación del silabeo métrico, justifica un repaso a la historia de la teoría de la diéresis, las propuestas de notación que se han pensado para estos casos problemáticos de silabeo métrico, y el análisis del quehacer de algunos editores de poesía frente a esta cuestión. A apuntar algo de todo esto se dedica el resto del trabajo.

1. LA DIÉRESIS EN LA HISTORIA DE LAS TEORÍAS MÉTRICAS

No se trata de hacer la historia de la diéresis, sino de unas calas de la misma en autores como Nebrija, Fernando de Herrera, Rengifo, Caramuel, Bello, Benot y Robles Dégano, que cubren el período que va de fines del siglo XV a

⁶ Rafael Lapesa, de hecho, niega la diéresis, aunque la defina como la escansión de las vocales de un diptongo pronunciándolas con hiato (*pi-e-dra, su-er-te*, por *pie-dra, suer-te*). Porque si es legítimo elegir entre hiato y diptongo «cuando las dos formas de dicción están admitidas» (como en: *su-a-ve, ru-í-na, ru-í-do*, y *sua-ve, ruí-na, rui-do*), «no puede llamarse diéresis al uso de las primeras, muy abundante en poesía» (1971: 75). Claro que con su explicación nos está diciendo que se suele llamar diéresis a dichas formas con hiato. En el fondo se censura la pronunciación que se aparta de la natural, y, por tanto, cualquier figura que suponga desviarse de lo normal. Bien claro lo dice: «Tanto para la sinéresis como para la diéresis conviene tener presente que el verso no debe deformar la pronunciación correcta, y que cuantas violencias se cometan contra ella revelan inhabilidad en el poeta» (1971: 75-76).

principios del xx. Porque, a pesar de lo rápido que pasa E. Díez Echarri⁷ sobre la cuestión en el Siglo de Oro, hay materia para una historia bastante más larga, como veremos.

Nebrija, cuando trata de las clases de versos y su número de sílabas (libro II, capítulo VIII), recuerda que debe tenerse en cuenta su doctrina sobre los diptongos (libro I, capítulo VIII). Las vocales *se cogen en diphthongo* cuando se unen en una sílaba dentro de la palabra —la *synalepha* es llamada *ahogamiento de vocales* (1981: 149)—, y *se desatan*, si se pronuncian en dos sílabas (1981: 126-127)⁸. Algunos ejemplos en que *se desata* la unión de dos vocales serían casos de lo que hoy llamaríamos *diéresis* en métrica, pero no utiliza este término. Así, *fiel*, *riel*, *huida*, *Luis*, donde la *i* se desata de la *e*, y la *u* de la *i*, respectivamente (1981: 127). Nebrija, pues, describe el fenómeno de la pronunciación de lo que llamamos diéresis en métrica, aunque en el capítulo de los géneros de versos (libro II, capítulo VIII) no hay ningún ejemplo de diéresis.

Fernando de Herrera tiene mayor interés porque piensa la cuestión desde el punto de vista estrictamente métrico, ya que su objeto de comentario es el verso. Además, por su constante atención a los aspectos gráficos en la edición de Garcilaso (1580), ofrece índices del problema que merecen una sistemática consideración. Estudio detallado que no podemos emprender ahora, pero sí apuntamos detalles que indican su preocupación por la forma de solucionar gráficamente algunos problemas del silabeo métrico. Que la terminología de Herrera no se corresponde conceptualmente con la de la teoría métrica española actual, nos lo dice el siguiente párrafo de su comentario al hiato entre las dos primeras sílabas del verso 5 del soneto 13 de Garcilaso (*de áspera corteza se cubrían*):

No colidió Garci Lasso este verso, porque deshizo aquella sinalefa o compresión que los griegos llaman sinéresis, que es colisión o conjunción con vocales casi enemigas una de otra, que no se puedan contraer juntamente para que el verso no sea hiulco, que dicen los latinos, o laxo por otro nombre [...] I con esta diéresis denota Garci Lasso, apartando aquellas vocales, l'aspereza de los miembros, i la repunancia de la transformación (1580: 367).

⁷ Dice Díez Echarri (1949: 131): «Tocante a la diéresis y a la sinéresis nada encontramos en estos tratadistas que merezca consignarse aquí. Todos los que hablan de estas figuras, es cierto, insisten en que no se abuse de ellas».

⁸ Curiosamente Eduardo Benot emplea una expresión derivada de *desatar* para indicar la pronunciación separada de las vocales de un diptongo: *desate de diptongos* (por ejemplo, en 1892, II: 240).

Herrera no tiene inconveniente en aplicar el término de *sinéresis* a la sinalefa de vocales *casi enemigas*, ni el de *diéresis* al hiato entre estas mismas vocales. Pero más interesante es su preocupación por marcar gráficamente los *hiatos con un punto encima de cada una de las vocales que no forman sinalefa*; o la pronunciación en una sola sílaba de vocales seguidas en el interior de palabra que no formarían diptongo —según Herrera, apegado a la prosodia latina—, con un signo especial parecido a las comillas sobre la primera vocal (*r'i'o*, *v'i'a*, monosílabos; *lluv'i'oso*, *p'i'adosa*, trisílabos):

Danubio r'i'o divino (Canción I, v. 53)
que dela v'i'a espantosa atras me torne (Canción IV, v. 131)
en lagrimas, como al lluv'i'oso viento (Elegía I, v. 23)
I tu tendiendo la p'i'adosa mano (Elegía I, v. 31)

aunque alguna vez va en la segunda vocal:

que nunca di'a' ni noche cessan dellas (Canción III, v. 13)

Lo que Herrera intenta marcar con ese signo gráfico es lo que hoy calificaríamos de *sinéresis*. Así, cuando *ruido* es trisílabo no lleva ningún signo especial —compárese con la costumbre de marcar la *diéresis* con crema sobre la *u* en poesía— y sí lo lleva cuando es bisílabo:

la claridad contempla, el ru'i'do siente (Canción IV, v. 98).

Con crema sobre la segunda vocal marca Herrera la *diéresis* en casos como:

Con luenga esperiència sabidores (Elegía I, v. 172)
Si el cielo piädoso i largo diere (Elegía I, v. 295)
Piensas, qu'es otro el fuego, qu'en Oëta (Elegía I, v. 253)⁹

Basten estos ejemplos para mostrar la preocupación de Herrera por los problemas de la sílaba métrica, y el interés que tendría un estudio sistemático de la cuestión en su trabajo editorial.

Rengifo sostiene que cada vocablo tiene tantas sílabas como vocales «sino es que por alguna de las figuras que abaxo diremos, pierda la vocal su fuerça, o se junte

⁹ En el texto, la palabra *Oeta* lleva un punto sobre la *e*, como el que indica el hiato entre palabras, pero en la llamada del comentario de esta palabra marca crema sobre *e*. Véanse pp. 287 y 331 de la edición de 1580. Herrera comenta esta palabra diciendo que «aquí esta desatado el diftongo de Oëta, que en nuestra lengua diremos Eta». Nótese que Herrera emplea el mismo término que Nebrija (*desatar*) para indicar que no hay diptongo, y que se da hiato o diéresis.

con otra y de dos vocales se haga vna sylaba» (1606: 11). La *constancia* del verso es el ajustarse al número de sílabas exigido, «para lo qual importa mucho saber las figuras que en las medidas de los versos se cometen, y las vocales que o pierden su fuerça, o se contraen, y hazen diphthongos» (1606: 19). En la *synalepha* no se cuenta la primera vocal; es, pues, la figura en que la vocal pierde su fuerza. La «junta de dos vocales dentro de una misma dicción» para formar una sílaba es la *syneresis* (ejemplo: *Dios, glorioso*); es, pues, la figura en que se contraen las vocales, y de ella habla en el capítulo XVII (1606: 20)¹⁰. No habla Rengifo de *diéresis*, pero en la explicación de los casos en que se da o no se da la unión de vocales en interior se encuentra algún ejemplo que hoy en métrica se entendería como tal: «Verdad es que algunas vezes, mayormente en el principio de la dicción, pueden la vna y la otra vocal hazer sylaba, como en *Triúnfo, diálogo*; y en otras semejantes, que el vso y la experiencia yrà enseñando» (1606: 20). Los diptongos diferenciados por Rengifo son las combinaciones *au*, *eu*, *ey*.

En otros dos momentos encontramos alguna observación que hoy podemos relacionar con el problema de la diéresis, aunque Rengifo, repito, no habla de esta figura. Cuando en el capítulo XVIII trata de las vocales que se hacen líquidas, dice que la vocal *u* tras *q*, *g*, *s* se hace líquida y no forma sílaba (ejemplo: *lengua, aguero, quando, quanto, persuadir*). El caso que nos interesa es el de *s + u* que se da en una palabra tan presente en la cuestión de la diéresis como *suave*. Aplicando la teoría de Rengifo, sería bisílaba, aunque él no discute el caso concreto de *suave*. La otra observación que nos interesa es la discusión del verso *Quien quisiere salir victorioso*, que «no está constante, o alomenos no está sonoro». La explicación es: «Porque no se haze contracción en, Victorioso, donde la auía de auer, o si se haze falta una sylaba» (1606: 21). Es decir, lo normal sería la pronunciación diptongada *rio*, que Rengifo llama *contracción*, y lo anormal es no hacerla, lo que nosotros llamaríamos *diéresis*, pero no Rengifo, que no emplea este término. El cuadro de Rengifo está, pues, bastante alejado de los conceptos con que la métrica funciona hoy en el análisis de la sílaba métrica en interior de palabra, pues distingue: diptongos (*au*, *eu*, *ey*)¹¹; contracción de vocales (en sílaba postónica: *glòria, notàrio*; si la acentuada es la segunda vocal: *victoriòso, otidòso*); no contracción (sin nin-

¹⁰ La edición del siglo XVIII, ampliada por J. Vicens, añade como ejemplo de sinéresis «*aun, Deydad, Prudencia*, y las que tienen I, o V, ante E, como: *Cielo, Tierra, Viento, Cuerda, Fuego, Muerte*. Alvarez *cap. 3.* de los atributos del verso: *Syllaba de gemina facta una, Syneresis esto*» (Rengifo, 1759: 25).

¹¹ Obsérvese, por contraste, la modernidad de la propuesta de Nebrija, cuya lista de diptongos es mucho más próxima de las listas de la fonética española actual. Rengifo saca sus diptongos de la lista de los latinos. Recordemos que en latín son diptongos los grupos *ae*, *au*, *oe*, y alguna vez *ei*, *eu*, *ui* (Echave-Sustaeta, 1984: 24).

gún término concreto: si se acentúa la primera vocal: *alegría*, *dessè*¹²; a principio de palabra algunas veces: *triúnfo*, *diálogo*; y otras que enseña el uso)¹³.

La *Rhythmica* (1665) de Juan Caramuel, tomo II de su obra *Primus Calamus*, explica en términos mucho más cercanos a nuestro cuadro conceptual el fenómeno de la *diéresis*. En relación con la sílaba menciona las figuras gramaticales de *dissyllabum*, *diphthongus*, *diaeresis*, *synaeresis*, *syncopa*, *synaloepha*. En el artículo IV describe el *disílabo*, *diptongo*, *sinéresis*, *diéresis*, figuras que tienen que ver con la sílaba en el interior de la palabra. El *dissyllabum* –dos vocales inmediatas constituyen dos sílabas– se opone al *diphthongus* –si las dos vocales forman una sola sílaba– y describe la realidad de lo que es el hiato gramatical o *azeuxis* métrica. Las otras dos figuras se definen en función del *disílabo* y del *diptongo*, y así la *sinéresis* es la contracción del *disílabo* en una sílaba, y la *diéresis* es la disolución del *diptongo* en dos sílabas distintas. Los ejemplos españoles que de estas figuras da Caramuel no dejan dudas sobre la coherencia de su sistema y la proximidad al nuestro. Que Caramuel se libera de la servidumbre de la teoría latina y parte de la realidad de la pronunciación del español, nos lo prueba su crítica a Rengifo: no hay sinéresis en *Dios*, *glorioso*, como dice Rengifo, porque estas palabras no son por naturaleza bisílaba y tetrasílaba, respectivamente. Además, limita de forma precisa el campo de la sinéresis y la diéresis al verso; sólo se dan estas figuras cuando las exigencias del metro contraen o disuelven dos vocales contiguas¹⁴. Los ejemplos y explicaciones de versos españoles no dejan dudas.

Ejemplo de *sinéresis* se da en el siguiente verso endecasílabo de Pedro Velázquez:

Apolo en el Parnasso desvariaba

¹² La edición del XVIII observa que estas dos palabras, y otras semejantes, se presentan con sinéresis en poetas de primera magnitud. Trae ejemplo de sinéresis con las palabras *deseos*, *embia* (*envía*). Y observa que está al arbitrio del poeta hacer sílaba con cada una de las vocales en palabras como *caer*, *leer*, *loar*, *poeta*, *real*, etc. (1759: 25).

¹³ Hasta cierto punto relacionada con la cuestión de la diéresis está la discusión de si son o no esdrújulas las terminaciones en *-io*, *-ia* en sílaba postónica (1606: 276-278). Claro que su aparición en versos llanos comunes contradice el deseo de hacerlos esdrújulos por latinismo. Rengifo, demostrando confusión entre lo que hoy llamamos sinéresis y diptongo, argumenta contra quienes dicen que son esdrújulos *etéreo*, *tartáreo*, pero no *prudencia*, *audacia*, en los siguientes términos: «Pues en el metro ordinario, quando usamos a *Ethereo*, y a *Tartareo*, de la misma manera contraemos aquellas dos letras, que quando vsamos a *prudencia*, y a *audacia*, etc.» (1606: 277). Pero no puede ignorar que el uso admite ya que se haga diptongo, y «la mala pronunciación de algunos» hace que la vocal que precede a la última se hace «como si fuese consonante» (1606: 278).

¹⁴ En palabras de Caramuel, la sinéresis se da «quando vox ratione carminis, non enim alias caperetur, habet syllabas pauciores, quam deberet. Cui Diéresis opponitur eadem cautela, dissolvit enim syllabam quae alias esset simplex, nisi posceret metrum, vt plures syllabas haberet» (1665: 24).

en la última palabra, *ia* forman una sola sílaba, aunque debían ser dos, porque, explica Caramuel, procede de *desvarío*, donde el acento separa la *i* y la *o*, y esta separación y acento debe permanecer en los derivados.

Ejemplo de *diéresis* ofrece la palabra *suave* —que es bisílaba— cuando se hace trisílaba, «exigente metri necessitate aut facilitate», en versos de Góngora:

*Que en voces, sino metricas, súaves*¹⁵

*Sceptro superiór, fuerça sílave*¹⁶

da otros ejemplos más de Góngora con la palabra suave, y también con el adverbio suavemente:

Súavemente le trató sevéro

El genio matemático de Juan Caramuel brilla en toda su exposición, tanto a la hora de sintetizar las cuestiones como a la de describir sistemáticamente las posibilidades combinatorias con ejemplos concretos. Así, la *concurrency de dos vocales en interior de palabra* es: *monosílabo por naturaleza*, como en *ingenioso* (cuatro sílabas), que procede de *ingenio* (tres sílabas); *disílabo por figura*, como cuando *ingenioso* se hace pentasílabo por *diéresis*; *disílabo por naturaleza*, como en *desafiaron* (cinco sílabas), que procede de *desafío*; y *monosílabo por figura*, como cuando *desafiaron* se hace tetrasílabo por *sinéresis* (Caramuel, 1665: 25).

Junto a la claridad de los conceptos, hay que destacar algo que nunca se había hecho antes en la teoría métrica española —y que no se volverá a hacer hasta el siglo XIX y principios del XX—: el estudio de las veinticinco posibilidades teóricas de combinación de las cinco vocales en grupos de dos (*aa, ae, ai, ao, au; ea, ee, ei, eo, eu; ia, ie*, etc.) con la descripción del uso poético en la sílaba métrica, centrándose en ejemplos de Góngora. Antes de los estudios de Andrés Bello no se encuentra una mejor muestra de exposición sistemática de la prosodia rítmica. Su objetivo es, según aclara el mismo Caramuel (1665: 25), mostrar a los amantes de las musas (*philomusi*) qué es lo que se puede y lo que no se puede intentar. En los muchos ejemplos de Góngora dados por Caramuel (1665: 25–33), este se limita

¹⁵ Caramuel indica la diéresis con acento agudo sobre cada una de las vocales. En el texto latino de la explicación pone crema sobre la primera vocal: *süave*. Muy frecuentemente, no siempre, acentúa las dos vocales para indicar que se pronuncian en dos sílabas (*sáeta, máéstras, léónes, rodéádo, Guadlána*, etc., frente a *real*, sin acento, o *séan, véan*, con acento en la primera vocal sólo). Aunque no sea estrictamente observada, hay que destacar la voluntad de marcar mediante la grafía el silabeo métrico.

¹⁶ *Superiór* es tetrasílaba y marca con dos acentos la diéresis.

a señalar cuándo la concurrencia de dos vocales en interior de palabra constituye una sílaba y cuándo dos, pero no dice, en el caso de formas dobles, cuándo se trata de *diéresis* y cuándo de *sinéresis*. Por ejemplo, la palabra *día*, en Góngora, puede encontrarse como monosílaba y como disílaba; e incluso en un mismo verso, señala Caramuel (1665: 28), aparece con las dos formas: *Peinando día por día* (heptasílabo). O en su comentario de la terminación *-ioso*, que es bisílaba (*io* forman diptongo) y así se encuentra en poesía, pero también los poetas de vez en cuando separan *io* en dos sílabas (en Góngora, por ejemplo, se encuentra *gloriósamente*, *estudiósa*, *gloriósa*) (Caramuel, 1665: 30). Pues bien, Caramuel no dice cuándo se trata de diéresis o de sinéresis, aunque lógicamente, según explicó al principio, habría que saber cuál es la naturaleza de la sílaba y cuál es su realización por figura.

En Caramuel, pues, hay una definición de diéresis perfectamente aceptable hoy, pero también hay conciencia de fluctuación del uso poético, que él se limita a describir. De ahí sus interesantísimas observaciones, que lógicamente no pueden recogerse ahora y que son dignas de un comentario pormenorizado¹⁷.

En la obra de Andrés Bello, *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* (Santiago de Chile, 1835), es donde queda establecida la mejor teoría de la sílaba métrica, y la descripción más precisa de las condiciones del silabeo métrico. No extraña que sus observaciones sean el punto de partida imprescindible para los desarrollos y discusiones posteriores sobre la cuestión, lo que significa que aún hay que leer a Bello para centrar el asunto. El problema que ahora nos interesa, el de la diéresis, es tratado por Bello en el capítulo II de la tercera parte de su *Ortología*, titulado *De las cantidades en la concurrencia de vocales pertenecientes a una misma dicción*. Las definiciones de *sinéresis*, *diéresis*, *sinalefa*, *hiato*, corresponden al esquema moderno de estos conceptos en teoría métrica. Así, dos vocales llenas (*a*, *e*, *o*) seguidas en una palabra no forman naturalmen-

¹⁷ Por dar solamente alguna muestra del interés que puede tener el estudio detallado de Caramuel, no me resisto a traducir el siguiente comentario a Góngora: «En este verso de la estrofa 30, *Al diadema de luciente Apolo*, hay trece vocales: elide la última de la penúltima palabra por sinalefa: quedan doce. Luego o únanse *día* y sepárense *cien*: o al revés: pues ni pueden unirse al mismo tiempo, ni separarse al mismo tiempo» (Caramuel, 1665: 29). O el análisis del verso de Góngora también, *Religioso sea pues beatificado*, «en el que o bien la primera palabra debe tener cinco sílabas y la segunda una sola: o bien aquella cuatro y ésta dos» (Caramuel, 1665: 30). Pero Caramuel aquí mide mal el verso, pues de cualquiera de las dos formas que él propone resultan doce sílabas. Para que el verso tenga once sílabas, *religioso* tiene que tener cuatro sílabas, y hay que hacer sinéresis en *sea* y en *beatificado*. A no ser que se corrija el texto suprimiendo *pues* y entonces la acentuación del endecasílabo exige el silabeo: *religioso* (pentasílabo) y *sea* (monosílabo). Lo que interesa, de todas formas, es señalar la agudeza con que Caramuel observa las dudas y ambigüedades en el recuento de las sílabas métricas.

te diptongo; sin embargo, a los poetas «no les está prohibido contraer alguna vez las dos vocales y formar con ellas un diptongo impropio». Ejemplos de Samaniego (*león*, monosílabo) y Espronceda (*sea*, monosílabo). Esta contracción es lo que se llama *sinéresis*¹⁸ (1835: 87-88). La definición de *diéresis* es perfectamente aceptable:

La separación de vocales que normalmente deben pronunciarse en la unidad de tiempo, sonando distintas sílabas, se llama *diéresis*, y suele señalarse en la escritura con dos puntos, a que se da el mismo nombre, colocados sobre una de las vocales disueltas: *glorioso*, *süave*. La *sinéresis* no tiene signo alguno (1835: 89).

Bello no dice si el signo de la diéresis debe ir sobre la primera o sobre la segunda vocal, y de hecho un poco después encontramos en una misma página *diüréticos*, *viudez* (1835: 100)¹⁹. En cuanto a la no existencia de signo para la *sinéresis*, anota Miguel Antonio Caro que en la colección de *Poesías* de García Tassara «se usó arbitrariamente la crema, o dos puntos, para marcar la *sinéresis*» (1835: 89). Encontramos, efectivamente, en la edición de las *Poesías* de Gabriel García y Tassara, hecha por el autor (Madrid, Rivadeneyra, 1872), ejemplos como:

Precipitarse en impetüoso vuelo (endecasílabo) (p. 30)

Fluctüante espejo del naciente día (endecasílabo) (p. 82)

Y entre aérea, iluminada, ondëante niebla (endecasílabo) (p. 175)

Sobre la lava rëerigir quisieron (endecasílabo)²⁰ (p. 198)

¹⁸ Cito a Bello por la edición de la *Obras Completas*, tomo VI, Caracas, 1981.

¹⁹ Habría que comprobar este detalle en las ediciones aparecidas en vida de Bello. En el prólogo a su edición del *Poema del Cid*, según la edición de *Obras Completas*, tomo VII (Caracas, 1986, p. 28), emplea Bello la diéresis para indicar el hiato (tanto el gramatical como el métrico que resulta de no hacer sinalefa), en los siguientes ejemplos de versos que considera alejandrinos:

Vío puertas abiertas ë uzos sin estrados
Mezió Mio Cid los hombros e engramëó la tiesta
Comô a la mi alma, yo tanto vos quería
El día es exido, la noch' querie entrar;

o en los que considera endecasílabos como:

Yo más non puedo ë amidos lo fago
Pasó por Burgos, al castiellö entraba.

En el caso del último endecasílabo citado habría que comprobar el original, porque si se hace hiato (*castiello* / *entraba*) entonces el verso tiene doce sílabas, mientras que con sinalefa sí resulta un endecasílabo. En el primer endecasílabo, *ë* tiene que formar sinalefa con una de las vocales para que el verso tenga once sílabas.

²⁰ De todas formas hay otros usos de diéresis que no responden a marca de *sinéresis* en estas mismas *Poesías* de García Tassara. Por ejemplo:

Trata Bello de encontrar unas reglas que expliquen el uso de la pronunciación de los grupos de dos vocales contiguas en una palabra. La casuística de combinaciones como la de vocal débil (*i, u*) y vocal llena acentuada (*á, é, ó*), que «forman unas veces diptongo y otras no» (1835: 90), da una idea de la dificultad para determinar cuándo hay que hablar de *sinéresis* o de *diéresis* respecto de una pronunciación concreta, sobre todo si esta pronunciación ha cambiado con el tiempo, o se dan las dos formas posibles. Por no alargar esta reseña del pensamiento de Bello, léase lo que dice sobre la unión de vocales débiles (*i, u*) con acento en la segunda:

Si concurren dos vocales débiles, y es acentuada la segunda, hay variedad en el uso. Unas veces las vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *fuí, cuíta, cuído, descuído* (que por su pronunciación moderna pertenecen a esta regla), y otras veces forma diptongo disoluble, o, si se quiere, dos sílabas, que admiten fácilmente la *sinéresis*, como en *ruin, ruina, ruido, viuda* (1835: 95).

Se comprenderá que ante situaciones tan inestables —añádase, por ejemplo, que *Diana, suave* «son arbitrariamente disílabos o trisílabos» (1835: 93)— sea difícil establecer, a partir del uso, cuándo hay que decir que se da una figura (*diéresis* o *sinéresis*). Claramente se enuncia el problema en comentarios como el de la combinación de dos vocales llenas en sílaba postónica (*Dánao, cesáreo, héroe, plázcaos, temiéndoo*s), que «forman naturalmente dos sílabas», pero:

Como los poetas hacen casi siempre diptongos las combinaciones inacentuadas de que tratamos (particularmente cuando la penúltima vocal no pertenece a un enclítico, como en *plázcaos*), pudieran algunos creer que sería mejor invertirla, considerando las tales combinaciones como diptongos naturales que a veces admiten la *diéresis* por licencia poética. Pero me parece más natural mirarlas como disílabas por las razones que voy a exponer (1835: 97).

Un gran poëta que aprendió á admirarte (endecasílabo: *poeta*, trisílabo) (p. 48)

No hay para ti creëncias ni entusiasmos (endecasílabo: *creëncias*, trisílabo) (p. 146)

El vuelo igual de tu alma poësia (endecasílabo: *poesia*, tetrasílabo) (p. 169)

Parece que la norma que sigue García de Tassara es marcar la *diéresis* sobre la primera vocal del grupo cuando indica *sinéresis* —pronunciación en una sílaba métrica—, y sobre la segunda vocal cuando señala una pronunciación en dos sílabas. Así se ve en dos versos endecasílabos consecutivos en que la misma palabra, *Océano*, una vez es trisílaba y la otra tetrasílaba:

Vuelve: tu sombra en el Océano impera:

No hay tempestad: el Océano calla (p. 189).

De todas formas no se trata de un uso sistemático de la *diéresis* para indicar la pronunciación monosílaba o disílaba del grupo de dos vocales en interior de palabra.

Hay, pues, un no pequeño campo de indecisión que hace prácticamente imposible decir con certeza absoluta siempre y automáticamente, a partir del uso de la pronunciación, cuándo se da una de las dos figuras (*sinéresis*, *diéresis*).

Eduardo Benot percibió las dificultades de todas estas definiciones y descripciones; optó entonces por marcar en la escritura, tanto de la prosa como del verso, la pronunciación separada de las vocales contiguas con un punto debajo de la primera vocal, que llama *subpunto*. Lo que consigue de esta manera es dar las instrucciones para una interpretación prosódica concreta; y si no soluciona los problemas del uso con una norma precisa, al menos en el caso del verso sí ayuda a establecer cómo se debe hacer el silabeo de un verso concreto. Veamos algunos detalles de su interesante propuesta. El punto impreso bajo una vocal «indica que esta vocal no forma diptongo o sinalefa con la siguiente; o bien que, en versificación, no constituiría SÍLABA MÉTRICA con ella»²¹. El *subpunto* se justifica porque no hay en español un índice ortográfico «que dé el valor de una SÍLABA MÉTRICA a toda vocal que no se una, YA EN DIPTONGO a la vocal inmediata de su mismo vocablo, YA EN SINALEFA a la vocal inicial o a las vocales iniciales del vocablo siguiente». El problema no tiene solución que pueda basarse en reglas—recordemos que A. Bello intentó establecer unas reglas sobre el asunto—:

Pueden darse algunas reglas sobre el particular; pero, por desgracia, ni son tan generales que abarquen todos los casos, ni serían de fácil comprensión para los iliteratos. Además, al que habla o escribe queda mucho de potestativo en esto de unir o separar vocales. Por otra parte, existen voces que tienen más de una prosodia, ya por el uso común i constante de los buenos oradores i poetas, ya por licencias lícitas, o tal vez por abusos más o menos ilegales de los escritores que no saben salir de un apuro métrico, o no quieren dar al arte toda la corrección que requiere.

Ilustra Benot estas dificultades con ejemplos de versos en que se dan distintas divisiones silábicas de una misma palabra. Así: *orgias*, bisílabo (Hermosilla), *orgía*, trisílabo (Espronceda); *impíos*, bisílabo (Herrera), *impío*, trisílabo (Espronceda); *suave*, bisílabo (Espronceda), *suave*, trisílabo (Lista); *caos*, monosílabo (Escóiquiz), *caos*, bisílabo (Cienfuegos); *cae*, bisílabo (Cienfuegos), *cae*, monosílabo (Lista); *roedor*, trisílabo (Cienfuegos), *roedor*, bisílabo (Espronceda). ¿Cómo medir bien a la pri-

²¹ E. Benot sigue esta norma ortográfica en toda su obra. Así en el párrafo que acabamos de transcribir pone un punto bajo la última *e* de *siguiente* (no forma sinalefa con la *o* que sigue) y bajo la última *i* de *constituiría*, que escribe sin acento, pues *ia* aquí es un *adipatongo*.

mera versos como los de Hermosilla, que dicen: *A Ereutalion quité la vida; Ereutalion era i la armadura*? Pues el primer *Ereutalion* es hexasílabo (se mide: *ae-re-u-ta-li-on*, con punto bajo la *e* segunda y bajo la *i*), y el segundo es pentasílabo (se mide: *e-reu-ta-li-on*, con subpunto en la *i*). La misma dificultad presenta el endecasílabo de Lista, *El crudo altar del druida espantoso*, que exige una pronunciación de *druida* como trisílabo, lo que se indica con un punto bajo la *u* (Benot, 1892, I: 12-15). Benot hace una detalladísima descripción de la prosodia poética, y recurre continuamente a los ejemplos en verso. Pero no puede reducir a norma todo, a pesar de su rigor de preceptista que no duda en censurar usos concretos de diéresis, pues «en la práctica de la diéresis i de las sinéresis hai mucho de caprichoso i arbitrario, dependiente del uso, i de lo que han hecho o dejado de hacer los versificadores de nota» (1892, II: 79).

No puede extrañar que se den puntos de vista contrarios a la hora de considerar una pronunciación concreta como diéresis o no. Sabemos que Bello ponía como ejemplo de *diéresis* la palabra *süave*, aunque después dice que puede ser bisílabo o trisílabo (1835: 89, 93). Pues bien, Benot considera natural la pronunciación trisílabo de *su-a-ve* y califica de *sinéresis* la pronunciación bisílabo, con ejemplos de Espronceda (1892, II: 73)²². La polémica está también presente en más de una ocasión. Véase, por ejemplo, la crítica a que somete Benot la teoría de Bello sobre la pronunciación de dos vocales llenas contiguas en sílaba postónica (*Dánao, cesáreo, héroe, plázcaos, temiéndoos*), que, según el americano, «forman naturalmente dos sílabas» (1835: 96), y no diptongos naturales que a veces admiten la licencia de la diéresis. Esto precisamente es lo que sostiene Benot: dos vocales absorbentes contiguas (es decir, las que Bello llama llenas: *a, e, o*), si ninguna lleva acento, forman diptongo, y su separación constituye una diéresis («verdaderamente censurable», precisa Benot) (1892, II: 97-98)²³.

Bello considera natural la pronunciación en dos sílabas de la concurrencia de dos vocales llenas en sílaba anterior al acento (*roedor, lealtad, etc.*), aunque «la sinéresis es aquí permitida, particularmente si entra en la combinación la vocal *e*». Pues bien, ya Caro anota que piensa, contra Bello, que la diptongación es natural y la diéresis excepcional (1835: 99). Para Benot es natural la pronunciación trisílabo de *poe-sí-a*, y es tetrasílabo por diéresis (1892, II: 95).

²² Sin embargo, considera una *infracción* el desatar el grupo *ua* en la palabra *suavísimos*, como hace J. G. González en el siguiente verso endecasílabo: *Esparcis suavísimos olores* (1892, II: 243).

²³ Para el resumen del pensamiento de Benot sobre la diéresis y su crítica a Bello, véase 1892, II: 94-103.

Al depender del concepto de diptongo las definiciones de diéresis y sinéresis, el análisis forzosamente dará resultados distintos si se considera el diptongo en el uso, que muestra casos de doble pronunciación. Máxime si a ello se añade como autoridad el uso poético sometido a la regularidad silábica. No hay, pues, unanimidad al hablar de diéresis y sinéresis, aunque sí la haya para entender que cuando se habla de diéresis se habla de un diptongo que se deshace, y cuando se habla de sinéresis se refiere a un hiato que se diptonga. El problema está en lo que cada uno entienda por diptongo, por pronunciación natural de un diptongo. No extraña entonces que, como vimos al principio, Navarro Tomás conceda tan poco lugar a la diéresis en sus descripciones métricas.

Ante este problema de difícil solución, si se parte del uso y no se adopta una convención que sirva de norma —como hace la ortografía, por ejemplo, a la hora de legislar sobre la acentuación—, la propuesta de una notación gráfica específica adquiere un relieve especial. Hemos visto la manifestación de esta conciencia en autores del pasado como Herrera o Caramuel. Benot insiste en su utilidad, porque desliga la cuestión de la notación del concepto de diéresis y la hace depender de la pronunciación (silabeo) real del verso. Dice:

De entre los vacíos que presenta nuestra notación ortográfica, ninguno me parece más urgente de llenar que el de la falta de un signo indicador del caso en que dos vocales contiguas son diptongo o triptongo,... para distinguirlo del caso en que cada vocal ocupe el tiempo medio de una sílaba: un índice que nos anuncie cuándo se juntan por sinalefa o quedan desligadas por hiato (1892, I: 252-3).

Se extiende a continuación explicando que la tilde acentual no puede solucionar el problema, para el que él propone el uso del subpunto como sabemos, que «es fácil i práctico; no afea la escritura i salva todos los inconvenientes», y tiene, además, «la ventaja de guiar en la lectura improvisada, sobre todo, cuando un versificador por licencia (casi siempre ilícita) carga insólitamente el acento sobre una vocal donde no se le espera» (1892, I: 258). El subpunto indica la adiptongación de forma más fácil que si se hiciera con la crema (1892, I: 261)²⁴.

²⁴ En el contexto de la discusión comenta Benot algunos intentos de notación del hiato entre vocales contiguas en ediciones de poesía de su época. Menciona el caso de Fernando de Gabriel, quien usó: crema " para indicar que no se hace sinalefa (*tē amo, dē oro*); acento cuando se desatan dentro del vocablo, si una de ellas es dominante (*día, tenía, põesía, emplées, deséo, febéa...*); acentúa la penúltima sílaba si hay diptongo en la última (*pátria, ebúrnea, murmúrio, empíreo*). Comenta Benot: «Este sistema, aunque insuficiente, ha servido bastante bien al Autor, mui aficionado al hiato para distinguir rotundamente las sílabas métricas». Sistema análogo, y sin conocer el de F. de Gabriel, es utilizado por la poetisa Blanca de Gassó i Ortiz, en 1870, según Benot; por ejemplo: *I Omnipotencia suplicantē eres* (1892, I: 254). Otro sistema muy

Las muestras de opiniones distintas sobre la pronunciación *natural* de vocales contiguas en el interior de palabra pueden aumentarse fácilmente con otros ejemplos sacados de los mismos autores hasta ahora examinados. No es, sin embargo, el espacio de un artículo el lugar para una detenida exposición, que daría lugar a un voluminoso tratado de prosodia. Con todo no puede dejarse de mencionar y destacar el libro de Felipe Robles Dégano, *Ortología clásica de la lengua castellana* (1905), análisis sistemático de la prosodia rítmica de un amplio corpus de poesía castellana que comprende desde el siglo XVI al XIX. Constituye un tesoro de ejemplos, un muestrario impresionante y bien organizado de la pronunciación en el uso poético. ¿Pero es fiable el uso poético para establecer las leyes de la pronunciación? La respuesta de Robles Dégano es interesante sobre todo por la referencia al problema de las licencias, entre las que hay que incluir la *diéresis*. Así comenta la cuarta de las dificultades planteadas en la introducción:

Que los poetas, por lo mismo que muchas veces se ven obligados a usar de licencia, no pueden revelarnos ciertamente las leyes ortológicas. Respondo que esta es otra ocurrencia gratuita del adversario, nacida de su ignorancia. Así, pues, niego el supuesto. Supone el adversario que no es posible conocer lo que es licencia y lo que no lo es; y *eso alguna vez es verdad*: [subrayo], pero es falsísimo que nunca puede conocerse. Cuando, por ejemplo, Herrera (Fernando) dice siempre *glorioso, ímpio, oriente*, creo que el lector no negará que eso no es licencia en Herrera, sino indicio bien claro de que así hablaba él; pues cada uno escribe como habla, y habla como piensa. Además, las licencias, de suyo (*per se*) han de ser menos numerosas que los casos correctos; aunque por alguna circunstancia (*per accidens*) pueden alguna vez ser más numerosas: y esa circunstancia también puede conocerse y determinarse, según verá el lector en esta obra (1905: 8).

Destacamos en el párrafo reproducido el planteamiento del problema del valor del uso poético como norma de pronunciación, y la referencia, casi de pasa-

elogiado es el de Guillermo Macpherson en sus traducciones de Shakespeare; usa sistemáticamente crema " sobre la primera vocal de la adiptongación (en el interior de palabra o entre palabras): *côhorte, idioma; con sũ áspero temple; de tan distintã índole; no se habrá de créer cuando con sangre; de Duncan ya, y a sus bêodos jefes; que el turco no ha de ser tan pocô hábil*, etc. Claro que cuando en la primera vocal del grupo había acento tenía que poner la crema en la segunda (*la llamaban: cumplíalos al punto*), y le resultaba imposible marcarla en los casos en que las dos vocales llevaban acento (*pues tan docto eres tú, / háblale, Horacio*). Otro inconveniente del uso de la crema, según Benot, es que crea confusión con su empleo para indicar la pronunciación de *u* en el grupo *gu*, lo que llevaría a pensar equivocadamente que palabras como *cigüeña, santigüéis* son tetrasílabas (*ci-gü-e-ña, san-ti-gü-éis*), en lugar de trisílabas. Además, ¿cómo señalar la adiptongación cuando hubiera que marcarla precisamente sobre la *ü* de este grupo, como en el verso de Moreto, *Le argüía en el delito*, que, según Benot, se mide así: *Lear-gü-í-aen-el-de-li-to?* (Benot, 1892, I: 254-255).

da, al problema de la determinación de la existencia de licencia, al menos en algún caso. Merece la pena reseñar la terminología y las definiciones de Robles Dégano referidas a la *sílaba*. Ésta es «el sonido o conjunto de sonidos que se emiten a la vez en cada articulación de la voz» (1905: 33). Entre otras formas, la sílaba puede presentar la de dos vocales formando diptongo, y hasta tres consonantes (*pie*, *pies*, *treis*); y la de tres vocales formando triptongo, y hasta tres consonantes (*sa-ciáis*, *a-griéis*). Ahora bien, «cuando hay vocales contiguas ocurren tantas dificultades para determinar el número de sílabas, y son tantos los errores que se van introduciendo en nuestra Ortología, que ésta es la causa principal que me ha impelido a emprender este penoso estudio. [Subrayo] Ahora, prosigamos poniendo las nociones necesarias para adelante». ¿Cuáles son estas nociones? Las de *azeuxis*, *diptongo*, *sinéresis*, *diéresis*, *triptongo*. La *azeuxis* es «la contigüidad de dos vocales que naturalmente no se unen para formar una sílaba», como en *Te-ófilo*, *tra-ído*, *re-úne*, *cri-ar*. El *diptongo* es «la unión natural de dos vocales contiguas en una sola sílaba». La *sinéresis* es «lo contrario de *azeuxis*: es la unión indebida (o no natural) de dos vocales o tres en una sílaba; v. g., *cam-peon* en vez de *cam-pe-on*, *cria-do* en lugar de *cri-a-do*, *sun-tuo-so* en vez de *sun-tu-o-so*. La *diéresis* es «la disolución de un diptongo, o la separación indebida y licenciosa de dos vocales, que naturalmente debían formar diptongo». Se indica con dos puntos sobre la primera vocal que se llaman *crema* o *diéresis* (1905: 34); ejemplos: *violencia*, *fiador*, *triunfante*, *aciago*, *ruinoso*. El *triptongo* es «la unión de tres vocales en una sola sílaba», lo que se da en condiciones que especifica seguidamente.

Aparte de los dos puntos de la crema para designar la *diéresis*, introduce Robles Dégano un signo nuevo en su libro consistente en «una tilde como la de la ñ, para señalar las *azeuxis* de débil átona seguida de vocal tónica» (1905: 35). Este uso es general en todo el texto de su obra, y no sólo en los ejemplos. Así se encuentra en palabras como *diéresis*, *hĩato* (35), *gratiĩta* (8), *guĩón* (179), *crĩel*, *inflũencia*, *vĩaje*, *dĩario*, *rocĩamos*, *lĩar*, *dĩámetro* (248).

No es el momento de discutir detalles; sólo destacamos tres puntos. Primero, que la determinación de la figura no siempre es fácil. Por ejemplo, la palabra *suntuoso*, cuya pronunciación natural para Robles Dégano es tetrasílaba, es ejemplo de *sinéresis* si se pronuncia trisílaba. Pero, según Bello, la terminación de adjetivos en *uoso*, en la pronunciación ordinaria hace diptongo el grupo *uo*, y constituye *diéresis* la pronunciación de palabras como *voluptũoso*, *majestũoso*, *monstriũosos* (Bello, 1835: 92-93). Segundo, se siente el vacío de precisión terminológica, como ilustra la introducción del término *azeuxis*. Tercero, ve Robles Dégano una necesidad de ampliar los signos ortográficos en relación con algún caso de sonidos contiguos en interior de palabra; además del uso de

la diéresis, propone la novedad del signo especial para la no diptongación en los grupos *i*, *u* + *tónica*.

El breve repaso a algunas teorías y discusiones sobre la diéresis nos ilustra sobre el amplio margen de dudas en la identificación de la misma como figura, y sobre la conveniencia de utilizar algún signo gráfico que facilite al receptor la escansión del verso en el caso de la confluencia de sonidos vocálicos. La diéresis ha sido tradicionalmente objeto de atención gráfica en la edición del verso. Hasta el punto de que la doctrina académica legisla, en su *Ortografía* (1999: 82), el uso de la *diéresis* o *crema* en las ediciones de poesía:

En textos poéticos, la diéresis puede usarse colocada sobre la primera vocal de un posible diptongo, para indicar que no existe. De esa forma la palabra a la que afecta y el verso en que se incluye cuentan con una sílaba más. Ejemplos:

*El dulce murmurar deste rüido,
el mover de los árboles al viento,
el suave olor [...]*

(Garcilaso de la Vega: *Égloga II*)

Nótese la prudente cautela de la Academia en terreno tan resbaladizo: *puede usarse, posible diptongo*. Es arriesgado precisar más, según lo visto en algunas teorías métricas. Como sabemos, Bello precisamente incluía *ruido* entre las palabras con *diptongo disoluble* o con dos sílabas *que admiten fácilmente la sinéresis*²⁵. Pero también el ejemplo de la Academia merece un comentario. El texto de Garcilaso corresponde a los versos 13-15 de la *Égloga II*, y si no hubieran cortado por la mitad el verso 15 (que dice: *el suave olor del prado florecido*), este mismo texto serviría de ejemplo para la no existencia de diéresis en la palabra *suave*, tan presente en las discusiones sobre el asunto.

La misma Real Academia Española, en su *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1978: 43-67), describe la agrupación de vocales y ofrece un magnífico muestrario del uso de hiatos y diptongos teniendo en cuenta distintos registros (vulgar, culto, poético), duplicidad de formas y la variabilidad cronológica en la pronunciación. Queda patente la dificultad del establecimiento de reglas cuya formulación dé cuenta de todos los casos. Tampoco olvida referirse, en el apartado de la ortografía, a la diéresis. Se habla de un uso preceptivo cuando la *u*

²⁵ Si se considera naturalmente bisílabo el grupo *ui* en *ruido*, no le faltaría razón a A. Gallego Morell para editar sin diéresis, como hace en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid, Gredos, 1972, p. 171): *El dulce murmurar deste ruido*. No se deshace ningún diptongo entonces porque la pronunciación natural de la palabra es trisílaba.

suenan en los grupos *gue*, *gui*, y de un «uso discrecional cuando, por licencia poética o con otro propósito, interese una pronunciación determinada». Da permiso, pues, para anotar con diéresis una pronunciación, sin especificar. En nota a este párrafo sí se refiere al empleo de la diéresis por parte de poetas y editores: *quiëto* (Herrera, ed. 1948), *inquiëta*, *Ocëano* (Góngora, ed. 1936). Y comenta:

Es curioso este empleo de la diéresis, en los poetas clásicos, acaso porque no estaban aún fijadas las reglas modernas del acento ortográfico. En el metro regular parece innecesaria o casi innecesaria la diéresis (1978: 150).

Como ejemplo pone el caso de las tres formas: *pië* (pretérito de *piar*), *pïe* (subjuntivo de *piar*) y *pie* (sustantivo), donde el acento indica claramente su carácter bisílabo o monosílabo. Y sigue:

La grafía *pië* con diéresis, para el subjuntivo, es redundante. Gramáticos y ortólogos modernos, en cambio, hacen uso con frecuencia o sistemáticamente de la diéresis. Algunos distinguen dos formas: (¨) y (˘) (1978: 151).

La Academia está pensando en Robles Dégano cuando menciona el signo especial, como la tilde de la ñ que empleaba éste.

Si la teoría está así, no puede extrañar que en la edición de la poesía encontremos las más variadas prácticas, comprensibles e incomprensibles. Vamos a ver algunos ejemplos.

2. LA DIÉRESIS EN LA EDICIÓN DE TEXTOS POÉTICOS

Veamos algunos ejemplos de lo que encontramos en la edición de textos poéticos. Los siguientes están tomados de la de *Poesías completas* de Fray Luis de León hecha por José Manuel Blecua (1990). La palabra *suave* puede ser bisílaba o trisílaba, y marca con diéresis la pronunciación trisílaba, como en: *de confección süave sus mexillas* (p. 72, v. 322). Encontramos, sin embargo, un caso en que *suave* es bisílaba y lleva diéresis: *y como süave vino bien olía* (p. 76, v. 435). La palabra *Sión* puede ser bisílaba o monosílaba en el texto, como: *o hijas de Sión, y muy hermosa* (p. 61, v. 18, bisílaba), *Salid, hijas de Sión, salí a porfía* (p. 67, v. 185, monosílaba). ¿Justificaría la doble posibilidad el marcar diéresis en la pronunciación bisílaba, *Sión*? La palabra *preciado* o *preciada* suele ser trisílaba en el texto, y por eso marca con diéresis la pronunciación tetrasílaba en: *tu nariz una torre preciada* (p. 76, v. 415). El mismo grupo *ía* no lleva diéresis cuando se pronuncia en dos sílabas

distintas como en: *que tus pasos guiando descendía* (p. 168, v. 32; *guiando*, trisílaba); *lo que la en sí fiada* (p. 175, v. 58; *fiada*, trisílaba). Pero sí la lleva en otras ocasiones, como en: *de gotas de la noche, y rociada* (p. 71, v. 280); *con sed insaciable* (p. 161, v. 78); *tesoro persiano* (p. 171, v. 13); *la nieve ha variado* (p. 173, v. 3). El grupo *ia* átono lleva diéresis en: *¡tanto nos es el cielo piadoso!* (p. 174, v. 37). La palabra *diosa*, trisílaba, no lleva diéresis en: *sexto, con la diosa* (p. 168, v. 24); pero el mismo grupo *ió* sí la lleva en la palabra *graciosa*, tetrasílaba: *entre todas por bella y graciosa* (p. 74, v. 380). En *ruido*, trisílaba, marca diéresis: *la del que huye el mundanal rüido* (p. 157, v. 2); pero no en la palabra *restituido*, pentasílaba: *sin ser restituido* (p. 165, v. 34). En la terminación *uoso* encontramos dos o tres sílabas, pero no marca diéresis en ningún caso: *el Miño, los que el mar monstruoso cierra* (p. 163, v. 37; *monstruoso*, trisílaba); *huyo de aqueste mar tempestuoso* (p. 158, v. 25; *tempestuoso*, pentasílaba). Escribe sin diéresis la palabra *cruel*, bisílaba: *el árabe cruel, y yere el viento* (p. 179, v. 37). Marca con diéresis la pronunciación bisílaba del grupo *oe* en: *linalöe con todo lo oloroso* (p. 69, v. 252).

Veamos ahora qué ocurre en la edición de la *Obra poética y textos en prosa* de Garcilaso de la Vega hecha por Bienvenido Morros (1995). Esta edición ha sido muy apreciada por el público especializado. En lo que se refiere al asunto que nos interesa, advierte el editor:

Se han atendido, asimismo, las necesidades de la escansión señalando las diéresis y sinéresis. En los casos de diéresis se ha empleado el convencional signo de la crema ("), mientras que en los de sinéresis —producidos únicamente en el interior de verso, nunca en rima— se ha suprimido el acento en las palabras afectadas (como, por ejemplo, *rio*, *veia*, *tenia*, etc.) (CXIV-CXV).

El repaso a los sonetos, tal como los edita Bienvenido Morros, nos da los siguiente ejemplos de diéresis:

Ya de volver estoy desconfiado (III, 5, p. 14)²⁶
libre el lugar a la desconfianza (IV, 4, p. 15)
apenas en el agua resfriado? (XII, 14, p. 27)
No las francesas armas odiosas (XVI, 1, p. 33)
ni aquel fiero rüido contrahecho (XVI, 6, p. 33)
y el antiguo valor italiano (XXXIII, 6, p. 57)
no bastando su esfuerzo a su crüeza (XXXV, 7, p. 59)

²⁶ Después del texto del verso se indica en números romanos el del soneto, seguidamente el del verso en números arábigos y, por último, la página.

si me quiero tornar para huiros (XXXVIII, 7, p. 62)
tras süave manjar, recio veneno! (XXXIX, 8, p. 63)
oh crüel monstruo, oh peste de mortales (XXXIX X, 10, p. 63)²⁷

El resultado es que el recuento de sílabas métricas queda bastante aclarado con la ayuda de la diéresis. Sólo notamos que quizá habría que marcar diéresis también en la palabra *fiar* del siguiente verso:

fiar el mal de mí que lo poseo (XII, 8, p. 27)²⁸

La comparación de lo que hace Bienvenido Morros con lo que hace algún otro editor de Garcilaso en los sonetos nos ilustrará sobre diferentes actitudes ante el tratamiento de la diéresis. Tomás Navarro Tomás, en su edición de Garcilaso de la Vega, *Obras* (1973a, prólogo de 1935), sólo marca la diéresis en dos de los casos: *odiosas* (XVI, 1, p. 218), *italiano* (XXXV, 6, p. 238). Las demás palabras aparecen sin diéresis: *desconfiado*, *desconfianza*, *fiar*, *resfriado*, *ruido*, *cruenza*, *huiros*. No incluye el soneto XXXIX de la edición de B. Morros.

La edición de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de Fernando de Herrera, hecha por Inoria Pepe y José María Reyes (2001), marca diéresis en los siguientes casos: *desconfiado* (p. 297), *resfriado* (p. 355), *odiosas* (p. 380), *riuido* (p. 380), *italiano* (p. 471), *crüenza* (p. 465), *huiros* (p. 464). Tampoco incluye el soneto que B. Morros edita con el número XXXIX. No marcan diéresis en *desconfianza* (p. 302), ni en *fiar* (p. 355). Fernando de Herrera (1580) marca diéresis en la segunda *o* de *odiösas* (p. 147) y en ninguna más de las palabras comentadas.

Ejemplos de este tipo para ilustrar lo relativamente subjetivo en el empleo de la diéresis son abundantísimos. Sin duda, el escaso lugar que Navarro Tomás concede a la diéresis en su teoría métrica se corresponde con el uso que hace de ella en la edición de Garcilaso, claramente menor que en las otras dos ediciones modernas comparadas.

²⁷ Los dos últimos ejemplos están en el soneto XXXIX, de autenticidad dudosa, donde hay versos con sílabas de más (v. 4: *que, con tu vista, torbas el cielo sereno*; v. 6: *de hermosas flores, que mi esperanza es muerte*), o de menos (v. 12: *Toma ya sin aumentar mis males*).

²⁸ En cuanto a la sinéresis, el sistema de Bienvenido Morros se aplica cuando el grupo reducido a una sílaba métrica está formado por *í + o*, *a*, y por eso no se desacentúa la palabra *contándoos*, que tiene tres sílabas métricas en el verso: *contándoos los amores y las vidas* (XI, 8, p. 26). Notamos un olvido en la supresión del acento en la palabra *perdía*, con sinéresis en el siguiente verso: *y más del bien que allí perdía muriendo* (XXIX, 7, p. 53). Por otra parte, ¿cómo marcar la sinéresis de *veo*, con una sílaba métrica en el siguiente verso: *nunca entre sí los veo sino reñidos* (IX, 12, p. 24)? Lo mismo *peor*, con una sílaba métrica en: *y conozco el mejor y el peor apruebo* (VI, 7, p. 19). Herrera, por ejemplo, marca el signo especial de la sinéresis en la *o* de *peor* y en la *e* de *veo* (1580: 98 y 119).

Lo único quizá que convendría recomendar, y exigir, es que en una edición se cuide el que la misma palabra aparezca igual cuando tiene la misma escansión. Esto no siempre es así, sino que da la impresión de que se anota la diéresis cuando parece bien, como si solo se midieran los versos a ratos. Algún ejemplo de la edición de los versos de Cervantes hecha por Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (1993-1995). Tomemos la palabra *poesía* en los endecasílabos del *Viaje del Parnaso*, donde aparece, en proporción prácticamente igual, tanto en forma de trisílaba (con sinéresis, si consideramos como no diptongo –azeuxis– la combinación *oe* en sílaba pretónica) como de tetrasílaba (con diéresis si se considera diptongo *oe*). En la edición mencionada se mezclan las dos consideraciones cuando siempre se edita sin diéresis, pero en dos ocasiones se marca crema sobre la *e* para indicar que es tetrasílaba:

dulce de la agradable poësía (IV, 32)
y no conoces que es la Poësía (IV, 153)

Lo mejor sería optar por una de las dos posibilidades siempre: o no marcar nunca diéresis, o si se marca en los ejemplos citados hacerlo también –y mejor sobre la primera vocal de grupo– en casos como los siguientes:

pues de su poesía, al mundo sola (II, 16)
asiste la hermosa Poesía (VI, 263)
anda contino vuestra poesía (VII, 143)
y en medio la divina Poesía (VIII, 53)
la buena, la importante Poesía (VIII, 130)
digo la Poesía verdadera (VIII, 191)

Algún ejemplo de *poesía* como palabra trisílaba en la misma obra:

en quien vive de asiento la poesía (I, 336)
Destá manera andaba la Poesía (III, 37)
que, habiendo levantado a la Poesía (III, 197), etc.

No es difícil encontrar más ejemplos de incongruencia a la hora de emplear el signo de la diéresis en la edición de las obras completas de Cervantes que estamos comentando. Por ejemplo, el grupo vocálico *io* en los adjetivos derivados de *bríos* (*brioso*, *briosa*, *briosos*, *briosas*) nunca forma diptongo. Estaría justificado quizá no emplear tampoco nunca la diéresis, pues se trataría de su pronunciación normal en Cervantes. Ahora bien, si se quiere orientar al lector para facilitarle la escansión del verso y se emplea la crema, entonces debería hacerse siempre. En casi todos los ejemplos del *Viaje del Parnaso* se marca la diéresis sobre la *i*, como, por ejemplo:

En esto, vióse [sic] con brioso paso (III, 76)
aunque pequeñas, de ademán brioso (III, 336), etc.

si bien también hay algún ejemplo de olvido de la crema en esta obra, como:

quedando en cuezo, tan briosa y bella (v, 262).

Ahora bien, en el resto de las obras estas palabras aparecen sin crema:

los divididos ánimos briosos (Numancia, 378)
contra cristianos ánimo brioso? (Gallardo español, 1953)
¡Brioso era el villano! (Laberinto de amor, 1553. Heptasílabo)
la discreta y la briosa (Pedro de Urdemalas, 2531. Octosílabo)
de novillos briosos y cerreros (Elección de los alcaldes, 166)
alta de pechos y ademán brioso (Quijote, p. 532)

El examen de otras palabras, en el que ahora no podemos detenernos, nos daría ejemplos de falta de congruencia en el uso de la diéresis. Así, *piadoso*, puede ser trisílabo o tetrasílabo en Cervantes. Cuando es tetrasílabo suele marcarse crema en la *i*, pero son muchos los casos en que tal marca falta. Compárese *do la nutriz de Eneas piadoso* (Viaje del Parnaso, III, 146) con *alzó al momento un piadoso grito* (Rufián dichoso, 2197). *Ruina*, siempre trisílabo, y que unas veces lleva diéresis (sobre la *u* o sobre la *i*), y otras no. En Cervantes *Luis* es más veces palabra bisílaba que monosílaba; nunca lleva marcada la diéresis. *Ruido* es trisílaba en Cervantes; los editores indican la diéresis unas veces sobre la *u*, otras sobre la *i*, y otras no la marcan. La palabra *cruel*, más frecuente como bisílaba que como monosílaba, nos proporciona ejemplos de similares olvidos incongruentes en la indicación gráfica.

3. CONCLUSIÓN

Los términos de *hiato* y *sinalefa*, *diéresis* y *diptongo*, *sinéresis* y *azeuxis* designan los conceptos para la definición del carácter propio de la sílaba métrica. En la teoría del verso de diferentes épocas se ha notado la necesidad de reflejar en la escritura de la poesía el hiato, la diéresis o la sinéresis. De los tres fenómenos, es la diéresis la que ha conseguido una estabilidad que convierte su uso en práctica tradicional, como reconoce la doctrina académica. El margen de libertad dado por la Academia refleja la dificultad del establecimiento de la existencia de la diéresis. Dificultad que procede fundamentalmente de basar su definición en el análisis de

la pronunciación en el uso, tan variable, y sobre todo si en tal análisis se incluye también el uso poético. No extrañará entonces que dos pronunciaciones de una misma palabra (por ejemplo: *su-a-ve*, *sua-ve*) sean calificadas de diéresis y diptongo, o de azeuxis (hiato) y sinéresis, por autores distintos; es decir, cualquier pronunciación será figurada o natural.

Si en la edición de la poesía se quisiera orientar al lector con seguridad en la escansión de las sílabas métricas, habría que adoptar una solución del tipo de la propuesta por Benot. Pero esto supondría crear un nuevo sistema de escritura, como si en los casos de dudas respecto de la pronunciación adoptáramos la escritura del signo del alfabeto fonético. Esto se debe hacer, claro, en las explicaciones técnicas (artículos científicos, tratados, etc.) y es lo que hacemos continuamente cuando representamos un análisis métrico.

De lo que se trata, más bien, es de ver cómo entender el empleo reconocido de la diéresis. En la práctica de la edición de poesía se observan divergencias de un autor a otro, como no puede ser de otra manera dada la dificultad teórica de definición de la diéresis. Pero también se dan incongruencias en la práctica de un mismo editor, y esto sólo se entiende por falta de atención a la métrica. Parece que se marca la diéresis cuando uno se da cuenta, y, si no, no pasa nada.

Hay una posibilidad de llegar al acuerdo; y, puesto que la cuestión es de tipo gráfico, partir de la misma convención que en la *Ortografía* (4.2-4.4, pp. 43-46). Es decir, escribiremos diéresis cuando se deshace un diptongo o triptongo gráfico. Esta parece ser la convención que subyace en la práctica del editor de Garcilaso, Bienvenido Morros, y por eso marca la diéresis en *desconfiado*, *hüiros*, *crüeza*, etc.

Esta solución vale para la diéresis y deja igual el problema del hiato métrico y de la sinéresis, que, como sabemos, habían preocupado a poetas y prosodistas. Pero, al menos, introduce algún criterio en asunto tan caótico.

VIII

LA TEORÍA DEL VERSO DE AMORIM DE CARVALHO. NOTAS DE LECTURA¹

Tanto en su *Tratado de versificação portuguesa* como en la más extensa *Teoria geral da versificação*, el sistema construido por Amorim de Carvalho llama poderosamente la atención por su originalidad. Aun sin conocer detalladamente el contexto de las teorías métricas del verso portugués, se tiene la impresión de que esta originalidad procede de dos cualidades generales que sin duda tendrán que ver con la personalidad del autor: una sólida formación filosófica y una vivencia de la estética literaria. Así, el rigor del sistema métrico se vivifica con el interés por su contribución a la belleza del poema. Detrás del tratadista se ve el filósofo y el creador. No es frecuente encontrar, entre los que escriben sobre la técnica del verso, un grado tan alto de confluencia del tratadista de métrica con el filósofo y el poeta.

Si el lector es extranjero, y además español, no puede dejar de notar la componente comparatista, la alusión frecuente a otros sistemas de versificación, y entre ellos el español, tan próximo en algunos aspectos fundamentales al portugués. De ahí que para un metricista español la lectura de los trabajos de Amorim de Carvalho tenga un interés especial. Porque, sin duda, va a enriquecer su perspectiva a la hora de plantear, solucionar o comprender algunas cuestiones que están vivas en el estudio del verso español. Es lo que me gustaría ilustrar en las notas siguientes.

Por desconocimiento de las teorías métricas portuguesas y los detalles precisos de las formas de versos y estrofas a lo largo de la historia, el comentario tiene que centrarse en la teoría del verso, en lo que tiene que ver con su estructura. En este terreno, todas las cuestiones que se refieren al silabismo y al papel del acento en el verso portugués tienen un interés máximo para el lector español. Recordemos que en la bibliografía del capítulo 7 de su *A history of european versification*, dedicado al *Romance syllabic verse*, el investigador ruso Mikhail Leonovich Gasparov (1996:

¹ Ponencia leída en el *Colóquio: Amorim de Carvalho, da poesia e estética ao pensamento filosófico*, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 14 a 16 de Outubro, 2004. Inédito.

318) recoge la obra de nuestro autor, *Tratado de versificação portuguesa* (en su edición de 1974) como única referencia a la teoría del verso portugués.

Digna de destacar es su concepción del ritmo, descrito como una estructura de grupos silábicos que terminan en una sílaba tónica, y que se define como la *toada própria* de un verso. Concuerda así Amorim de Carvalho con la identificación actual del ritmo con la realización concreta del verso, independiente del esquema abstracto a que pueda adscribirse. El papel dominante del ritmo dota de un valor especial a la sílaba tónica según su posición, en lo que llama *valor tónico de posição*, lo que será admirablemente desarrollado más adelante al hablar de la ley *da tonicidade posicional* (pp. 93-98)², con preciosas observaciones que tienen que ver con lo que la teoría jakobsoniana llama *ejemplo de ejecución*: forma de leer los versos. No extrañará entonces encontrar propuestas de dicción de un verso como el de Camões, *Que da occidental praia lusitana* (con acentos en 5.^a y 6.^a sílabas), en que acentúe en 4.^a sílaba, «mais agradável na extensão hexassilábica»:

4.^a 6.^a
Que da occidental praia lusitana (p. 49)

El verso se define consecuentemente en estrecha relación con el ritmo, con el acento: «Expressão verbal identificada com um ritmo reproduzível pela simples sujeição a determinadas regras» (p. 21).

La distinción de *ritmo efectivo* y *ritmo proposto* diferencia muy bien dos realidades del funcionamiento del acento en el verso. El *ritmo efectivo*, con repetición del acento en lugares simétricos del interior del verso (por ejemplo: 2, 4, 6, 8, 10...; 3, 6, 9, 12, 15...), es el ritmo propio de uno de los grandes sistemas de versificación, de carácter silabotónico, que en español se conoce como versificación de cláusulas, acentual o periódica, o serie rítmica. Ritmo que se constituye con características propias a partir de la poesía romántica hasta los desarrollos máximos del modernismo de fines del siglo XIX y principios del XX. El *ritmo proposto* para la repetición destaca muy bien una característica del funcionamiento del ritmo: la creación de una expectativa que se ve confirmada o no en el verso siguiente.

Llama la atención mucho el comentario que hace a propósito del encabalgamiento, que designa como *terminação falsa* —otra de las constantes de la teoría de Amorim de Carvalho es su preocupación por la terminología—, sobre todo cuando se refiere al resultado de *nuevos equilibrios rítmicos* a que lleva la destrucción de

² El número de páginas entre paréntesis remite a *Teoria geral da versificação*, volume I.

las pausas. Hay dos posibilidades rítmicas: la de la forma del verso tal como se nos presenta, y la de una nueva división guiada por las pausas sintácticas, que resultaría en ritmos distintos. De esta manera dos versos de diez sílabas más un hemistiquio de tres se convierte en uno de seis, más uno de diez y otro de seis, si dividimos en tres versos. La conclusión es que, se lea como se lea, el ritmo aparecerá siempre en los versos de Garrett comentados. Amorim de Carvalho nos está dando una lección de agudeza analítica.

Desde el punto de vista de la métrica española interesa mucho la teoría de la *cesura* (tónica, átona, tónica doblada) de los versos compuestos, y la *elisión rítmica* de la sílaba postónica en la cesura tónica. La solución adoptada en español, desde Andrés Bello en 1835, difiere de la propuesta de Amorim de Carvalho, pues la pausa entre hemistiquios de versos compuestos tiene los mismos efectos rítmicos que la pausa final; es decir, hace equivalentes finales agudos, graves y esdrújulos —sólo se cuenta siempre una sílaba métrica después del último acento— y hace imposible la sinalefa. Ahora bien, el fenómeno descrito por Amorim de Carvalho ha sido objeto de discusión a propósito de los famosos *alejandrinos a la francesa* de Tomás de Iriarte (siglo XVIII) en su fábula VII, *La campana y el esquilón*. Los dos primeros versos de esta composición ilustran bien la exigencia de *cesura tónica* —por terminar en agudo o por sinalefa de la postónica con la primera del hemistiquio siguiente—:

*En cierta catedral / una campana había,
que sólo se toca / ba^Ualgún solemne día*

No hay final esdrújulo en el primer hemistiquio. Claro que, leídos a la española, estos versos son alejandrinos compuestos de 7+7 (6+6 a la portuguesa). De cualquier manera, la teoría de la elisión rítmica plantea el problema del verso compuesto, asunto que reaparece después en la misma obra de Amorim de Carvalho cuando trata de la *diálisis rítmica* de los ritmos fuertes (pp. 39-41).

El recurso a la música para explicar la elisión rítmica le lleva a hacer una observación sobre la relación entre acento y cesura que tiene gran interés para el metricista español. Dice (p. 30):

[...] o acento rítmico, em qualquer verso, comporta-se, teoricamente, como cesura tónica abreviada seguido de uma elisão rítmica.

Esta relación entre acento y cesura —presente en algún momento de la teoría métrica española: Jovellanos, por ejemplo— ayuda a entender el debatido problema de los acentos llamados *antirrítmicos* por estar contiguos a un acento *rítmico*,

pero ser en ocasiones muy expresivos. Es el caso del acento en 6.^a y 7.^a sílabas del endecasílabo en ejemplos de Góngora como (*Soledad I*, 10, 14):

lagrimosas de amor dulces querellas

6 7

segundo de Arión dulce instrumento

6 7

La diferencia que señala Amorim de Carvalho (p. 32) entre *grupos silábicos* de la versificación —que terminan siempre en sílaba tónica— y *compases musicales* —que empiezan con un tiempo fuerte, que en el verso es un acento— explica distintos modelos de análisis propuestos para el verso español. El análisis por grupos silábicos, aplicado por Amorim de Carvalho al portugués, es semejante al de Sinibaldo de Mas (1809-1868) para el español, que señala la posición rítmica por el orden desde el principio del verso o desde la átona siguiente a un acento. Así, el verso de Garcilaso *El dulce lamentar de dos pastores*, tiene acentuadas las posiciones 2.^a, 4.^a, 2.^a y 2.^a. Amorim de Carvalho representaría este análisis, en su *fórmula sintética* (p. 42), así: 10₂₆₈³. Hay que destacar la economía y claridad de tal procedimiento de notación del ritmo. El gran metricista español Tomás Navarro Tomás (1884-1979), sin embargo, sigue la pauta del compás musical y su análisis del ritmo acentual establece siempre los grupos empezando por la sílaba tónica. Un verso como el de diez sílabas (a la española) con acento en 3.^a, 6.^a y 9.^a (ooó ooó ooó o; *eneassílabo tripartido* (p. 55) de Amorim de Carvalho: 9₃₆) es calificado por Navarro Tomás como *decasílabo dactílico simple*, con anacrusis de las dos primeras sílabas y con esquema: oo óoo óoo óo, como en el siguiente ejemplo de Gabriela Mistral (Navarro, 1959: 49): *Se acabaron los días divinos*.

Amorim de Carvalho (p. 33) se muestra explícitamente contrario a esta forma de análisis:

Mas a sedução da notação musical levou alguns metricistas a admitir uma estrutura do verso completamente inadmissível, decomponível em grupos silábicos a começar por sílaba tónica e de duração igual.

El cuadro de la página 35 explica muy bien las divisiones diferentes de compases y grupos silábicos, lo que le lleva a llamar la atención para evitar confundir *ritmo* y *compás* (p. 39).

³ El número de sílabas métricas del verso, contadas a la portuguesa hasta la última acentuada, va seguido del número, en cuerpo menor, de las sílabas portadoras de acento rítmico. Amorim de Carvalho representa como exponente del primer número estas cifras. No necesita incluir en este último grupo la última sílaba acentuada puesto que coincide con la que indica el número de sílabas: en el caso del endecasílabo español, el 10 (decasílabo portugués).

En relación con la forma de analizar el ritmo del verso, hay que destacar su teoría de los *versos elementares*, hasta cuatro sílabas (cinco sílabas a la española), cuestión a la que consagra el capítulo IV de la primera parte (pp. 99-113). En métrica española esta forma de descomposición de los versos más largos nos remite a la teoría de las *cláusulas rítmicas*, aunque hay notables diferencias. Señalaremos algunas: 1) las cláusulas rítmicas en español hasta las tres sílabas presentan distintas formas, según lleven el acento en una u otra sílaba, y, desde Andrés Bello, estas formas son cinco: *trocaica* (óo), *yámbica* (oó), *dactílica* (óoo), *anfibráquica* (oóo), *anapéstica* (ooó); 2) las cláusulas de cuatro (*peón*) y cinco sílabas llevan acento en la penúltima y equivalen respectivamente a los *versos elementares* portugueses de tres y cuatro sílabas, aunque el fin de la cláusula de cuatro sílabas no coincida con el fin de palabra; 3) por terminar siempre en sílaba tónica el verso elemental portugués equivaldrá a la cláusula *yámbica* (bisílabo: oó), *anapéstica* (trisílabo: ooó) y *peón cuarto* (oooó); 4) con cesura átona, los versos elementales portugueses mantienen su independencia, pero con cesura tónica o elisión rítmica (sinalefa de postónica) se convierten en cláusulas de una serie rítmica. Estas diferencias ilustran bien la distinta forma de análisis de la versificación portuguesa y española. Pero también ilustra la discusión en la versificación española acerca del límite del verso independiente, problema en el que no podemos entrar.

La descripción y los ejemplos de versos concretos es una mina de noticias para el establecimiento de un cuadro de semejanzas y diferencias entre el verso portugués y el español. Sólo voy a destacar algunos detalles llamativos. La forma del *dodecassílabo tripartido* (12₄₈), considerado un verso simple que aparece mezclado con el alejandrino 6+6, nos recuerda el mismo uso en Rubén Darío y el problema de su escansión en español, donde la serie de versos alejandrinos compuestos en la que se integra invita a forzar escansiones del tipo: *mi ditirambo brá / sileño es ditirambo* (J. Domínguez Caparrós, 1999: 191).

Las formas de *decassílabo* (sáfico:10₄₈; heroico:10₆) tienen su paralelo estricto en las dos formas de endecasílabo que con el mismo nombre son conocidas por los preceptistas españoles tradicionalmente.

El carácter incierto de la acentuación del heptasílabo (7[∞])⁴ resulta muy familiar al lector del octosílabo español. La conveniencia de evitar la posibilidad de sinalefa entre versos de seis sílabas (heptasílabos españoles), y menores (se daría elisión rítmica), demuestra la facilidad con que estos versos pierden su individualidad rítmica. El

⁴ Con el signo ∞ Amorim de Carvalho indica el verso cuyo modelo tiene acentuación incierta. Sería equivalente a lo que en métrica española se designa a veces como *polirítmico*, refiriéndose al conjunto de versos de un poema sin ritmo acentual definido.

comentario de los versos de Pascoais (p. 76) ilustra perfectamente el asunto. Pero la cuestión adquiere una importancia particular cuando comenta la combinación de versos heptasílabos y quebrados de cuatro y tres sílabas (equivalentes españoles: octosílabos y quebrados de cuatro y cinco sílabas). El conocedor de la métrica española piensa inmediatamente en la forma de los quebrados de las famosas coplas de Jorge Manrique (siglo XV), que se explican por *sináfia* y *compensación* entre versos. Es decir, todo verso quebrado de cinco sílabas (a la española) se ajusta métricamente a cuatro sílabas métricas de dos formas: 1) por posibilidad de sinalefa con el verso anterior; 2) porque el anterior termina en aguda (Domínguez Caparrós, 2000: 72-75). Esta regla funciona también en los versos de Pascoais. Traduciendo a la terminología de la métrica portuguesa, el quebrado de cuatro sílabas o forma sinalefa con el anterior o compensa un final agudo. Claro que en este último caso, al no considerar en el metro la sílaba postónica final, habría que incluir la sílaba inicial del verso en lo que Amorim de Carvalho llama *prolongamento paragógico post-tónico final no ritmo verbal* (p. 19). En cualquier caso, la sílaba inicial de quebrado tetrasílabo forma parte del verso anterior. Veamos los dos casos de quebrado tetrasílabo en los versos de Pascoais:

*que perturbado, se esconde,
além dos céus
e da Natura*

Los quebrados se convierten en trisílabos (tetrasílabos españoles) de la siguiente manera: *que perturbado, se esconde, Ua / lém dos céus e / da Natura*.

La explicación del pentasílabo (hexasílabo español) como ritmo fuerte y «muito cantante» (p. 83) no puede pasar inadvertida al conocedor del verso de arte mayor o de Juan de Mena, el verso noble de la poesía española anterior a Garcilaso, pues en el verso español hay que contar con la explicación de Amorim de Carvalho para el portugués. Los poetas se ven dominados por el ritmo, al que se somete toda estructura lingüística: *tonizando* o haciendo pausas de *compensação*, en casos como el de los siguientes versos de Camões (p. 92):

2.^a
Aque / la cativa
2.^a
que me / tem cativo
2.^a
porque / nela vivo
2.^a
já não / quer que viva

Uno encuentra preciosas observaciones que tienen un alcance mayor que el meramente descriptivo de la forma tratada. Como, por ejemplo, cuando a propósito del octosílabo con acento en 4.^a [84] –eneasílabo de canción español– nota cómo en francés se atiende menos que en portugués a los acentos internos del verso (p. 60). Portugués, español e italiano están próximos en esta percepción de acentos interiores incluso en versos franceses, que escaparían a un oído francés. Valga este ejemplo como ilustración de la componente comparatista en el quehacer de Amorim de Carvalho. En la misma línea de comparatismo, la descripción del alejandrino es especialmente interesante para el lector español, entre otras razones porque no falta algún ejemplo en nuestra lengua. Sin entrar en el parentesco explícitamente establecido entre el hexa-tetrasílabo de cesura átona 6(1)+4 y el dodecasílabo de seguidilla español (7+5), hasta el punto de proponer la denominación de *hexa-tetrassílabo espanhol* (p. 155); o la cita de Mario Méndez Bejarano, *La ciencia del verso* (p. 329).

La preocupación por la terminología es otra característica notable del trabajo de Amorim de Carvalho que concuerda con su inquietud teórica. Por lo que se refiere a la estructura del verso, nos llaman la atención por su utilidad términos como los comentados de *ritmo efectivo* y *ritmo proposto*, la distinción de pausa lógica (*corte rítmico*) y *cesura* del verso compuesto, la designación del encabalgamiento con la denominación original de *terminación falsa* (p. 23), o el uso de las fórmulas *sintética* y *analítica* para la representación del ritmo del verso, etc. (pp. 42–43).

Entrar en el comentario de las numerosas leyes rítmicas formuladas y discutidas en su obra desborda el objeto de estas notas apresuradas sobre tan importante y concienzudo estudio del verso. Pero todo ello se explica por el punto de partida filosófico que en todo momento preside su concepción del verso. El principio del capítulo X de la primera parte expone muy bien el componente psicológico, subjetivo y emotivo de la versificación, que relativiza el papel de la fonética experimental (p. 237).

La obra de Amorim de Carvalho, aparte de su lugar en la teoría del verso portugués, tiene un valor incalculable como teoría general. El tratadista de métrica de cualquier lengua va a encontrar análisis y observaciones que le van a ampliar horizontes y aclarar cuestiones particulares. El largo capítulo sobre la rima y sus valores o las constantes apreciaciones de tipo estético, aspectos a los que ni siquiera hemos aludido, van más allá del frío tratado de métrica y demuestran el gusto, agudeza y dedicación del autor a estas cuestiones.

IX

LA MÉTRICA DE *URNA VOTIVA*, DE RUBÉN DARÍO, Y EL ALEJANDRINO A LA FRANCESA¹

Tratando de la historia del alejandrino, Pedro Henríquez Ureña (1961: 358) cita entre los ejemplos de *alejandrino a la francesa* —el verso ensayado por primera vez por Iriarte en su fábula *La campana y el esquilón*—, dos versos del «infatigable y poco afortunado experimentador», Sinibaldo de Mas (1809-1868), que dicen así:

*Fragante y rubicunda, entre sus hojas bellas
es la rosa al nacer de célica figura...*

Los dos versos, efectivamente, se ajustan a las reglas del llamado desde Andrés Bello *alejandrino a la francesa*: 13 sílabas, acento en 6.^a (que obligatoriamente tiene que ser: sílaba tónica de palabra aguda (*nacér*), o sílaba tónica de palabra llana que hace sinalefa con la siguiente sílaba (*rubicúnda*, *entre*). Sabido es que el carácter ambiguo de este verso reside en que puede leerse con pausa y entonces es interpretable también como alejandrino compuesto de dos hemistiquos heptasílabos:

Fra-gan-tey-ru-bi-cún-da / en-tre-sus-ho-jas-bé-llas
es-la-ro-saal-na-cér-(-) / de-cé-li-ca-fi-gú-ra

Los versos citados por P. Henríquez Ureña pertenecen al soneto de Sinibaldo de Mas publicado con el título de *A D.^a Josefa Masanes* en la segunda edición (1843) de su *Sistema musical de la lengua castellana*. A partir de la tercera edición de la obra (1845) se titula *A una señorita poetisa*. De sus catorce versos, ocho obedecen a la norma del alejandrino a la francesa, pero los otros seis sólo son interpretables como *tridecasílabos*, con acento siempre en 6.^a, compuestos de heptasílabo y hexasílabo. Se trata de los versos 5, 6, 8, 10, 11 y 14 del mencionado soneto, que puede leerse en la edición reciente de la obra de Sinibaldo de Mas (1832: 99-100), y cuyo silabeo métrico es como sigue:

¹ Publicado en *Palabras y recuerdos. Homenaje a Rosa María Calvet Lora*, Madrid, UNED, Departamento de Filología Francesa, 2004, 57-62.

túa-sí-vir-gen-her-mo-sa / se-gui-rás-sus-hue-llas (v. 5)
 mas-¿quéim-por-ta?-veel-cie-lo / sien-la-no-cheos-cu-ra (v. 6)
 no-te-que-dan-en-cam-bio / mil-y-mil-es-tre-llas (v. 8)
 do-tes-son-de-be-lle-za / que-ja-más-pe-re-ce (v. 10)
 con-el-tiem-poal-con-tra-rio / cre-ce-rá-tu-glo-ria (v. 11)
 des-pués-gran-de-ye-ter-na / vi-va-tu-me-mo-ria (v. 14)

Lo que intentaba hacer Sinibaldo de Mas (1832: 97-102) es un verso de trece sílabas, como él mismo dice, con acentos en lugares determinados de su interior.

Si como verso uniforme el alejandrino a la francesa de 13 sílabas fracasa, como dice Pedro Henríquez Ureña (1961: 359), se salva, sin embargo, como tal tridecasílabo al mezclarse con otros versos claramente de 13 sílabas. Y en esto Sinibaldo de Mas nos ofrecería un ejemplo. Unamuno también mezcla los alejandrinos a la francesa entre los tridecasílabos de seis de sus sonetos, como hemos analizado en otro lugar².

Pero antes conviene recordar el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien, en su conocido poema *La noche de insomnio y el alba* (1841), incluye tridecasílabos acentuados en las sílabas 3, 6, 9 y 12, es decir, de ritmo anapéstico, como, por ejemplo: *se suspén / de mirán / do tu már / cha triunfál*. Estos son versos indudables de trece sílabas, y se evita la forma ambigua del alejandrino a la francesa. Quienes no evitan tal mezcla de tridecasílabos anapésticos y alejandrinos a la francesa –interpretables en este caso como tridecasílabos anapésticos también; es decir, con acento en las sílabas 3, 6, 9 y 12– son los modernistas. Así lo sostiene P. Henríquez Ureña (1961: 359), citando entre otros ejemplos el del soneto de Rubén Darío, *Urna votiva* (1898), publicado en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Vamos a analizar más despacio la métrica de este soneto y algo de lo que sobre la misma se ha dicho. El texto de Rubén Darío (1977: 291-292), en primer lugar:

URNA VOTIVA

*Sobre el caro despojo esta urna cincelo:
 un amable frescor de inmortal siempreviva
 que decore la greca de la urna votiva
 en la copa que guarda el rocío del cielo;*

² Se trata de los titulados *Sueño final*, *La encina y el sauce*, *Días de siervo albedrío*, *Noches de insomnio*, *Siémbrate*, *Nihil novum sub sole*, publicados en su obra *Rosario de sonetos líricos* (1911). Analizo la métrica de estos poemas en el trabajo *Sonetos tridecasílabos de Unamuno*, en el Homenaje a Antonio Quilis (2005), y recogido aquí como capítulo XI.

*una alondra fugaz sorprendida en su vuelo
cuando fuese a cantar en la rama de oliva,
una estatua de Diana en la selva nativa
que la Musa Armonía envolviera en su velo.*

*Tal si fuese escultor con amor cincelara
en el mármol divino que brinda Carrara,
coronando la obra una lira, una cruz;*

*y sería mi sueño, al nacer de la aurora,
contemplar en la faz de una niña que llora
una lágrima llena de amor y de luz.*

Once de los versos del soneto tienen la forma de alejandrinos a la francesa que mantienen un ritmo anapéstico tanto si se leen como tridecasílabos, simples (llevan acento entonces en las sílabas 3, 6, 9 y 12), como si se leen como compuestos de dos heptasílabos (entonces acentúan en las sílabas 3 y 6 de cada uno de los heptasílabos). Por ejemplo:

so-breel-cá-ro-des-pó-joes-ta-úr-na-cin-cé-lo
3 6 9 12
so-breel-cá-ro-des-pó-jo / es-ta-úr-na-cin-cé-lo
3 6 3 6

Los versos 3 y 14, que no son alejandrinos a la francesa, pueden leerse como tridecasílabos anapésticos o como alejandrinos compuestos de heptasílabos (haciendo hiato en el segundo hemistiquio), pero no como alejandrinos a la francesa, pues el primer hemistiquio acaba en palabra llana sin posibilidad de sinalefa:

que-de-có-re-la-gré-ca-de-laúr-na-vo-tí-va
3 6 9 12
que-de-có-re-la-gré-ca / de-la-úr-na-vo-tí-va
3 6 3 6 (v. 3)

u-na-lá-gri-ma-llé-na-dea-mór-y-de-lúz
3 6 9 12
u-na-lá-gri-ma-llé-na / de-a-mór-y-de-lúz
3 6 3 6 (v. 14)

El verso 10 se resiste a una lectura como alejandrino, y es el único que no admite nada más que la interpretación como tridecasílabo anapéstico:

en-el-már-mol-di-ví-no-que-brín-da-Ca-rrá-ra
 3 6 9 12

Pero tampoco hay que olvidar que por estas fechas Rubén Darío había flexibilizado tanto el alejandrino que no desconocía la inclusión de versos de trece sílabas que exigían *tnesis* –pausa en medio de una palabra–³, y entonces podría pensarse en una escansión del verso 10 como la siguiente:

en-el-már-mol-di-ví-(-) / no-que-brín-da-Ca-rrá-ra
 3 6 3 6

No parece arriesgado pensar, dado el gran número de versos con la forma ambigua del alejandrino a la francesa, que Rubén Darío no huya la ambigüedad del silabismo en su soneto. Léase como se lea, el poema mantiene intacto el *ritmo ternario anapéstico*, base fundamental de su interpretación rítmica. No sólo como tridecasílabos de ritmo ternario –dactílico, según Navarro Tomás (1972: 442), de acuerdo con su empleo de la anacrusis para las sílabas pretónicas del verso–, sino como alejandrinos, los versos del soneto de Rubén Darío mantienen la sucesión de grupos de tres sílabas con acento en la tercera.

Si nos fijamos en los comentarios de algunos autores que se han interesado por la métrica de *Urna votiva*, quedará patente la ambigüedad a que nos hemos referido. Julio Saavedra Molina (1933: 54–55) considera «anapéstico de punta a cabo» el ritmo de estos versos⁴. Antonio Oliver Belmás (1960: 378) mide el primer verso del soneto con ritmo anapéstico, pero con sinalefa en *es-taur-na*, y hiato en *des-po-jo-es-ta*:

so-breel-ca / ro-des-po / jo-es-taur / na-cin-ce / lo
 ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ - (⊔)

Oliver Belmás interpreta los tridecasílabos de la Avellaneda, y los de Rubén Darío, como formados por un *peán* (⊔ ⊔ - ⊔) y tres *anfibracos* (⊔ - ⊔):

 4 3 3 3
 sobreel caro / despojo / estaurna / cincelo
 ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ - ⊔

³ Véase J. Domínguez Caparrós (1999: 190 ss.).

⁴ Al editar el verso 4 sin artículo *el* ante *rocío* (*en la copa que guarda rocío del cielo*), dice que este verso, junto a los números 3, 10 y 14, son de trece sílabas, sin la forma del alejandrino a la francesa.

Esta medida, piensa Oliver Belmás (1960: 378), conviene a todos los restantes versos. En realidad, lo que hace es poner la sílaba sobrante que sigue al último pie anapéstico —es decir, la sílaba final de verso— a final del primer pie, y luego construye anfibacos exactos. No ignora Oliver Belmás (1960: 379) la ambigüedad de este soneto cuando dice que por las sinalefas y diéresis «en que abundan» estos versos, *«según se declame subrayando o no las cesuras, las diéresis y los hiatos, los tredecasílabos pueden parecer muy bien alejandrinos. De ahí la dificultad de su técnica /.../»* (subrayo).

Francisco Maldonado de Guevara (1961) califica los versos de *Urna votiva* como regidos por el metro de la *tetrapodia anapéstica*: «Tenemos ante nosotros un soneto anapesto de trece sílabas (no alejandrino), de tres cesuras los versos, y de cuatro ‘asientos’» (1961: 11)⁵. Destaca como esencial del poema la sucesión de pies anapésticos, que permite su transformación para «sacar enjambres de quebrados, alargar o acortar los versos». Él mismo propone una disposición como la siguiente:

*Sobre el caro despojo esta urna cincelo un amable frescor
de inmortal siempreviva,
que decore la greca...
de la urna votiva en la copa que guarda el rocío del cielo,
el rocío del cielo una alondra fugaz...
sorprendida en su vuelo...
cuando fuese a cantar,
en la rama de oliva, una estatua de Diana en la selva nativa... [etc.]*

La propuesta de F. Maldonado tiene el mérito de destacar los rasgos propios de la versificación de cláusulas que informan el soneto de Rubén Darío, y que están por encima del estricto isosilabismo. Claro que la rima, en disposición tan clásica como la del soneto, obliga a la división en catorce versos, simples de trece sílabas o compuestos de catorce, pero siempre de ritmo anapéstico, según nuestro análisis.

Coinciden los distintos autores en calificar de tridecasílabos de ritmo acentual ternario los versos del soneto de Rubén Darío, en el que once versos son alejan-

⁵ Entiéndase «asiento» como hemistiquio, división interior del verso. Por otra parte, F. Maldonado (1961: 11) edita el verso 10 con una sílaba de sobra (*me*): *en el mármol divino / que me brinda Carrara*. Esto le lleva a considerarlo «*más que una licencia, una negligencia*», pues tiene catorce sílabas, pero no trece, aunque sea anapesto. La excepción no es tal si se acepta el texto: *en el mármol divino que brinda Carrara*.

drinos a la francesa. El alejandrino a la francesa ensayado por Iriarte fracasa como verso independiente para integrarse en series de tridecasílabos con acentuación fija en 6.^a sílaba (anapésticos, como en Gertrudis Gómez de Avellaneda y en *Urna votiva*; con otros esquemas acentuales, como en Sinibaldo de Mas), o en series de tridecasílabos sin acentuación interior tan fija (como en el soneto de Rubén Darío, *Los piratas* (1898), de *El canto errante* (1907), o en los de Unamuno antes mencionados)⁶. Por supuesto, no hay ningún problema en encontrarlo entre los alejandrinos compuestos de dos heptasílabos. Así, entre los 20 alejandrinos que componen el poema inmediatamente anterior a *Urna votiva*, que lleva el título de *Nocturno*, no faltan los que obedecen al tipo del alejandrino a la francesa: por la posibilidad de sinalefa entre hemistiquios, como, entre otros ejemplos, en los siguientes casos:

*el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero rüido*

o por terminar en palabra aguda el primer hemistiquio, como en:

y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido.

Las propiedades técnicas que se desprenden del análisis del soneto de Rubén Darío confirman unas características generales de la poética de su verso: una cierta ambigüedad interpretativa que deriva de su riqueza rítmica, fundamento de una flexibilización del verso que produce la variedad de tipos del verso moderno.

⁶ En estos casos T. Navarro Tomás (1972: 423) habla de alejandrinos a la francesa, pues parece ampliar la idea de este verso (tal como lo practicaba Iriarte y lo teorizó Andrés Bello) incluyendo también la posibilidad de encabalgamiento entre hemistiquios (1972: 517) en un verso de trece sílabas que no admitiría ya la escansión del alejandrino 7+7 (posibilidad que sí se daba en todos los de Iriarte), a no ser que se hagan pausas forzadas en interior de palabras o en sílabas átonas. Rubén Darío practica esto en los alejandrinos compuestos de 7+7 cuando incluye algún verso de trece sílabas, según hemos indicado en otro lugar. Los seis sonetos de Unamuno mencionados presentan numerosos ejemplos. En *Los piratas*, junto a diez alejandrinos a la francesa típicos que siguen las reglas de Iriarte, encontramos cuatro versos tridecasílabos: *el postrer clavo en la fina tabla sonora* (v. 2), *bajo la quilla el cuello del tritón se agacha* (v. 5), *cuando el darín del alba nueva ha de sonar* (v. 11), *glorificando a los caballeros del viento* (v. 12). Estos versos podrían medirse como alejandrinos compuestos, si se aplica un tipo de escansión, no desconocida por Rubén Darío en el alejandrino, y que da como resultado un silabeo como el siguiente: *el-pos-trer-cla-voen-lá-(-) / fi-na-ta-bla-so-no-ra; ba-jo-la-qui-lla-el-cué-(-) / llo-del-tri-tón-sea-ga-cha; cuan-doel-cla-rín-del-ál-(-) / ba-nue-vaha-de-so-nár-(-); glo-ri-fi-can-doa-lós-(-) / ca-ba-lle-ros-del-vien-to*. Claro que Juan Francisco Sánchez (1954: 475) interpreta los versos del soneto *Los piratas* como tridecasílabos. Julio Saavedra Molina (1946: 28-38) entiende el fenómeno como una conversión del alejandrino a la francesa de Iriarte en verso simple, pasando después a la «armoniosa reunión en un mismo poema de todos versos de igual medida, aunque tengan diferente modulación» (p. 29). El soneto *Los piratas* está en verso tredecasílabo polirrítmico, según Saavedra Molina, quien propone una escansión del mismo (1946: 37-38).

X

PERVIVENCIA DEL HEXÁMETRO CLÁSICO. UN EJEMPLO DE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA¹

El prestigio de la literatura clásica grecolatina en la tradición de la literatura española se extiende también a la teoría y la práctica del verso. Hasta que aparecen los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* (1835), de Andrés Bello, la teoría métrica clásica está muy presente en todas las explicaciones del verso español. Sirvan de ejemplo los esfuerzos por ver la cantidad silábica como principio activo en nuestra versificación o la enumeración de los inconvenientes de la rima (Nebrija), por no entrar en el paralelismo de formas romances con las clásicas. Así, por mencionar algún ejemplo referido a cuestiones que tienen que ver con el tema del presente trabajo, recuérdese cómo en el siglo XVIII el historiador de la literatura Luis Joseph Velázquez (Domínguez Caparrós, 1975: 445) considera, hablando del libro del Arcipreste de Hita (siglo XIV), que

es digno de observación el encontrarse en estas poesías muchos versos castellanos, con la medida y armonía de los exámetros griegos y latinos, como éste:

Fis, vos, pequeño libro, de testo más que de glosa.

Más próximo a nuestra época, y en el contexto de un estudio general sobre el hexámetro en las literaturas modernas, es el ejemplo de Julio Saavedra Molina (1935: 85) cuando establece un paralelismo funcional entre hexámetro y verso de romance, compuesto de dos octosílabos:

Y, como los octosílabos dactílicos son hermanos de los trocaicos y de los de ritmos irregulares, resulta que el octosílabo doble, tal como vino al mundo y se ve en los romances viejos, es para los castellanos, cualesquiera que sean sus movimientos, tan heroico, si no tan hexámetro, como el verso de Homero, que, según todas las probabilidades, se generó también por el acoplamiento de dos versos menores.

¹ Publicado en *AD AMICAM AMICISSIME SCRIPTA. Homenaje a la Profesora María José López de Ayala y Genovés*, Madrid, UNED, 2005, vol. II, 61-70.

Como verso heroico, ya se había establecido una antigua relación entre hexámetro y endecasílabo, como puede verse en el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (Domínguez Caparrós, 1975: 507).

Pero, independientemente de que haya versos españoles comparables formal o funcionalmente al hexámetro, desde nuestro Siglo de Oro se investiga y se ensaya la manera de inventar un verso que traduzca al español las características métricas del hexámetro clásico. Esteban Manuel de Villegas, en el siglo XVII, o Sinibaldo de Mas, José Eusebio Caro o Juan Gualberto González, en el siglo XIX, son algunos de los protagonistas de una historia que ha sido trazada por Julio Saavedra Molina (1935) y que no vamos a detallar ahora. Más nos interesa destacar el ejemplo de Rubén Darío, ya a principios del siglo XX, en su conocida *Salutación del optimista* (1905), que, a pesar del esfuerzo de estudiosos como Julio Saavedra Molina, Rafael Lapesa o José María Pemán, entre otros, sigue sin descubrir el enigma de las reglas precisas de su construcción métrica. Pero la intención de Rubén Darío, su voluntad de hacer hexámetros, se manifiesta explícitamente en el prólogo de la obra en que se publica el poema, *Cantos de vida y esperanza* (1905). El conflicto entre intención y vaguedad de las normas que parecen regir el ensayo se traduce en afirmaciones como las que sostienen que se puede hablar de hexámetros para la vista y no para el oído (Julio Saavedra Molina), de serie fluctuante que sugiere el «rumor del hexámetro» (Pedro Henríquez Ureña), de hexámetro fluctuante (Tomás Navarro Tomás) o de la imposibilidad de aplicar ninguna de las reglas del hexámetro, pues sólo hay un «eco rítmico» de la égloga IV de Virgilio (José María Pemán).

De ahí que no se pueda evitar tampoco, después de las manifestaciones más libres del verso en el siglo XX, el que hoy se relacionen los hexámetros de Rubén Darío y el verso libre. Y, en sentido contrario, algún tipo de verso libre —producido sin que conste que el poeta haya pensado en el esquema del hexámetro— es referido por el lector al verso clásico. Es lo que hace Carlos Bousoño, en su estudio del versículo de Vicente Aleixandre, cuando asocia algunas de sus formas con el hexámetro —y no olvida nombrar los de Rubén Darío—, lo que parece insinuar un germen del versículo en el hexámetro².

Pues bien, en este terreno ambiguo entre producción hexamétrica y verso libre es en el que debe situarse el tema del presente estudio: análisis métrico de un poema de José María Valverde que muestra la pervivencia de formas métricas

² Para los datos referidos a las cuestiones aquí tratadas y las referencias a trabajos que analizan estos problemas, véanse nuestros estudios: Domínguez Caparrós (1999: 49-51, 209-228; 2000: 177-183).

relacionadas con el hexámetro. Uno de los prototipos de ensayo de aclimatación del hexámetro al español, el poema de Rubén Darío, *Salutación del optimista*, está presente no sólo por la clara manifestación intertextual de la cita literal del mismo, sino porque creemos que explica también la construcción rítmica de este poema en verso libre que, en última instancia, vía Rubén Darío, recuerda al hexámetro. Advuértase que no estamos hablando de traducción métrica del hexámetro, sino de eco, recuerdo, motivación rítmica, en definitiva. Pues si Rubén Darío piensa en el hexámetro y el poema de José María Valverde recoge algunas características evidentes del ritmo del poema del nicaragüense, podemos decir que en el verso del poema *Vida es esperanza* se manifiesta un origen hexamétrico, y es entonces un ejemplo de pervivencia de la tradición hexamétrica española.

Veamos los detalles de la comprobación empezando por la lectura y el análisis métrico del poema *Vida es esperanza*, de José María Valverde, perteneciente a su libro *Enseñanzas de la edad* (1971).

Basta de razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
nada de marcha triunfal, ni cortejo, ni viejas espadas;
en espíritu unidos, en miseria y en ansias y lengua,
siervos dispersos, rumiando, lo más, un pasado de mito,
bajo los ojos de Dios, los de lengua española, ¿qué somos?
¿Qué hemos dejado en su libro, qué cuentas, qué penas?
Si algo supimos cantar de su gloria en el mundo,
mucho pecamos alzando la cruz como espada (gritaba
el obispo del Cid, al galope: Ferid, caballeros,
por amor de... el Criador, dice el texto Pidal; caridad,
Per Abbat; ¿qué es peor?), y hasta hoy día retumban Cruzadas.
Pague, Señor, cada cual su pecado, y el pueblo,
víctima siempre, se libre de deuda y castigo.
¿De qué sirve el destello del Siglo de Oro al cansado?
¿Y Don Quijote y el buen gobernador Sancho Panza,
de qué, al que no sabe leer ni esperar en un sueño?
Nuestra gente habla y dice: «trabajo», «mañana», «pues claro»,
«los chicos», «es tarde», «el jornal», «un café», «no se puede»;
no hay ni cultura europea ni estirpe latina en sus bocas,
sólo el escueto ademán del que afianza la carga en los hombros.
El que es siervo no habla español, ni habla inglés, ni habla nada;
su palabra es la mano de un náufrago que se agarra a las olas,
y las cosas le pesan y embisten sin volverse lenguaje.

*Nadie cree ya en pueblos-Mesías, «destinos», «valores»;
la tierra es un solo clamor, y el niño en Vietnam o en el Congo
llora lo mismo que el niño en Jaén o en los Andes.
Pero el rico es más fuerte que nunca, y su miedo le hace
más hábil y duro, y pretende cerrar el mañana;
se arman los créditos, vuelan alarmas por radio, y, en tanto,
se amontona la cólera sacra de pueblos y pueblos.
Y algo se mueve también, con palabra española,
y suena a menudo: «esto no puede seguir así», o algún viejo
proverbio con nuevo sabor como: «no hay mal que cien años dure».
Y hasta si fuera a valer para un poco de paz y justicia,
más valdría borrar nuestra lengua, nuestro ser, nuestra historia.
La esperanza nos llama a poner nuestra voz en el coro
que para todos exige la escasa ración que nos debe la vida,
en la historia del hombre, en su ambiguo avanzar, malo y bueno,
trabajando y cayendo, pero acaso ayudando a los pobres,
hasta entrar bajo el juicio secreto, el amor enigmático,
la memoria de Dios donde un día las lenguas se fundan...³.*

Representamos seguidamente el análisis del silabeo métrico de cada verso, indicando debajo el número de la posición de las sílabas acentuadas con la calificación rítmica correspondiente. En cursiva está el número de las posiciones acen-
tuales no rítmicas (acentos extrarrítmicos o antirrítmicos).

- v. 1: bás-ta-de-rá-zas-u-bé-rri-mas-sán-gre-deHis-pá-nia-fe-cún-da
(1, 4, 7, 10, 13, 16: heptadecasílabo dactílico)
- v. 2: ná-da-de-már-cha-triun-fál-ni-cor-té-jo-ni-vié-jas-es-pá-das
(1, 4, 7, 10, 13, 16: haptadecasílabo dactílico)
- v. 3: en-es-pí-ri-tuu-ní-dos / en-mi-sé-ria-yen-án-sias-y-lén-gua
(3, 6: heptasílabo anapéstico; 3, 6, 9: decasílabo anapéstico)
- v. 4: siér-vos-dis-pér-sos-ru-mián-do-lo-más-un-pa-sá-do-de-mí-to
(1, 4, 7, 10, 13, 16: heptadecasílabo dactílico)
- v. 5: bá-jo-los-ó-jos-de-Diós-los-de-lén-guaes-pa-ñó-la-qué-só-mos
(1, 4, 7, 10, 13, 15, 16: heptadecasílabo dactílico)
- v. 6: quéhe-mos-de-já-doen-su-lí-bro-qué-cuén-tas-qué-pé-nas
(1, 4, 7, 9, 10, 12, 13: tetradecasílabo dactílico)

³ Reproducimos el texto de la antología de José Luis Cano (1974: 132-133).

- v. 7: siál-go-su-pí-mos-can-tár-de-su-gló-riaen-el-mún-do
(1, 4, 7, 10, 13: tetradecasílabo dactílico)
- v. 8: mú-cho-pe-cá-mos-al-zán-do-la-crúz-co-moes-pá-da-gri-tá-ba
(1, 4, 7, 10, 13, 16: heptadecasílabo dactílico)
- v. 9: el-o-bís-po-del-Cíd-al-ga-ló-pe-fe-ríd-ca-ba-llé-ros
(3, 6, 9, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 10: por-a-mór-deel-Cria-dór-dí-ceel-téx-to-Pi-dál-ca-ri-dád
(3, 6, 7, 9, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 11: Pér-Ab-bát-quées-pe-ór-yhas-ta-hóy-dí-a-re-túm-ban-Cru-zá-das
(1, 3, 4, 6, 9, 10, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 12: pá-gue-Se-ñór-cá-da-cuál-su-pe-cá-do-yel-pué-blo
(1, 4, 5, 7, 10, 13: tetradecasílabo dactílico)
- v. 13: víc-ti-ma-siém-pre-se-lí-bre-de-déu-day-cas-tí-go
(1, 4, 7, 10, 13: tetradecasílabo dactílico)
- v. 14: de-qué-sír-veel-des-té-llo-del-Sí-glo-de-Ó-roal-can-sá-do
(2, 3, 6, 9, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 15: y-don-Qui-jó-te-yel-buén-go-ber-na-dór-Sán-cho-Pán-za
(4, 7, 11, 12, 14: pentadecasílabo amorfo o atípico)
- v. 16: de-quéal-que-nó-sá-be-le-ér-nies-pe-rár-en-un-sué-ño
(2, 4, 5, 8, 11, 14: pentadecasílabo anfibráquico)
- v. 17: nues-tra-gén-tehá-bláy-dí-ce-tra-bá-jo-ma-ñá-na-pues-clá-ro
(3, 4, 6, 9, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 18: los-chí-cos-és-tár-deel-jor-nál-un-ca-fé-nó-se-pué-de
(2, 4, 5, 8, 11, 12, 14: pentadecasílabo anfibráquico)
- v. 19: nóhay-ni-cul-tú-raeu-ro-pé-a-nies-tír-pe-la-tí-naen-sus-bó-cas
(1, 4, 7, 10, 13, 16: heptadecasílabo dactílico)
- v. 20: só-loel-es-cué-toa-de-mán-del-quea-fián-za-la-cár-gaen-los-hóm-bros
(1, 4, 7, 10, 13, 16: heptadecasílabo dactílico)
- v. 21: el-queés-siér-vo-nóha-blaes-pa-ñól-nihá-blain-glés-nihá-bla-ná-da
(2, 3, 5, 8, 9, 11, 12, 14: pentadecasílabo anfibráquico)
- v. 22: su-pa-lá-braés-la-má-no-deun-náu-(fra)-go / que-sea-gá-rraa-las-ó-las
(3, 4, 6, 9: decasílabo anapéstico; 3, 6: heptasílabo anapéstico)
- v. 23: y-las-có-sas-le-pé-san-yem-bís-ten / sin-vol-vér-se-len-guá-je
(3, 6, 9: decasílabo anapéstico; 3, 6: heptasílabo anapéstico)
- v. 24: ná-die-crée-yá-en-pué-blos-Me-sí-as-des-tí-nos-va-ló-res
(1, 3, 4, 6, 9, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 25: la-tié-rraés-un-só-lo-cla-mór-yel-ni-ñí-toen-Viet-nám-oen-el-Cón-go
(2, 3, 5, 8, 11, 14, 17: octodecasílabo anfibráquico)

- v. 26: lló-ra-lo-mís-mo-queel-ní-ñoen-Ja-én-oen-los-Án-des
(1, 4, 7, 10, 13: tetradecasílabo dactílico)
- v. 27: pe-roel-rí-coés-más-fuér-te-que-nún-cay-su-mié-do-le-há-ce
(3, 4, 5, 6, 9, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 28: más-há-bil-y-dú-roy-pre-tén-de-ce-rrár-el-ma-ñá-na
(1, 2, 5, 8, 11, 14: pentadecasílabo anfibráquico)
- v. 29: seár-man-los-cré-di-tos-vué-lan-a-lár-mas-por-rá-dio-yen-tán-to
(1, 4, 7, 10, 13, 16: heptadecasílabo dactílico)
- v. 30: sea-mon-tó-na-la-có-le-ra-sá-cra-de-pué-blos-y-pué-blos
(3, 6, 9, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 31: yál-go-se-mué-ve-tam-bién-con-pa-lá-braes-pa-ñó-la
(1, 4, 7, 10, 13: tetradecasílabo dactílico)
- v. 32: y-sué-naa-me-nú-doés-to-nó-pué-de-se-guír-a-sí-oal-gún-vié-jo
(2, 5, 6, 8, 9, 12, 14, 16, 17: octodecasílabo amorfo)
- v. 33: pro-vér-bio-con-nué-vo-sa-bór-co-mo-nóhay-mál-que-cién-á-ños-dú-re
(2, 5, 8, 11, 12, 14, 15, 17: octodecasílabo anfibráquico)
- v. 34: yhas-ta-si-fué-raa-va-lér-pa-raun-pó-co-de-páz-y-jus-tí-cia
(4, 7, 10, 13, 16: heptadecasílabo dactílico)
- v. 35: más-val-drí-a-bo-rrár-nues-tra-lén-gua / nues-tro-sér-nues-trahis-tó-ria
(1, 3, 6, 9: decasílabo anapéstico; 3, 6: heptasílabo anapéstico)
- v. 36: laes-pe-rán-za-nos-llá-maa-po-nér-nues-tra-vóz-en-el-có-ro
(3, 6, 9, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 37: que-pa-ra-tó-dos-e-xí-ge / laes-cá-sa-ra-ción-que-nos-dé-be-la-ví-da
(4, 7: octosílabo dactílico; 2, 5, 8, 11: dodecasílabo anfibráquico)
- v. 38: en-lahis-tó-ria-del-hóm-breen-suam-bí-guoa-van-zár-má-loy-bué-no
(3, 6, 9, 12, 13, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 39: tra-ba-ján-doy-ca-yén-do / pe-roa-cá-soa-yu-dán-doa-los-pó-bres
(3, 6: heptasílabo anapéstico; 3, 6, 9: decasílabo anapéstico)
- v. 40: has-taen-trár-ba-joel-juí-cio-se-cré-toel-a-mór-e-nig-má-(ti)-co
(3, 6, 9, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)
- v. 41: la-me-mó-ria-de-Diós-don-deun-dí-a-las-lén-guas-se-fún-dan
(3, 6, 9, 12, 15: hexadecasílabo anapéstico)

Llama la atención en la métrica de este poema que, excepto dos versos (el 15 y el 32), todos los demás son analizables como versos de cláusulas rítmicas o como versos compuestos formados por versos de marcado ritmo acentual. En todos los casos el ritmo acentual es ternario, aunque no es el mismo siempre, sino que se mezclan versos y hemistiquios dactílicos, anfibráquicos y anapésticos. La irregu-

laridad en el número de sílabas de los versos (desde 14 a 20 sílabas), la polirritmia acentual, la ausencia de rima y de estrofas, son factores que hacen que el lector normal tienda a interpretar este poema como una manifestación de verso libre, más que como muestra de versificación de cláusulas rítmicas. Repasemos y agrupemos los datos del análisis. Los tipos de verso son:

Clase de verso	Número de verso	Número total
<i>Tetradecasílabo dactílico</i>	6, 7, 12, 13, 26, 31	6
<i>Pentadecasílabo anfibráquico</i>	16, 18, 21, 28	4
<i>Pentadecasílabo amorfo</i>	15	1
<i>Hexadecasílabo anapéstico</i>	9, 10, 11, 14, 17, 24, 27, 30, 46, 38, 40, 41	12
<i>Heptadecasílabo dactílico</i>	1, 2, 4, 5, 8, 19, 20, 29, 34	9
<i>Heptadecasílabo compuesto (10+7, 7+10, anapésticos)</i>	3, 22, 23, 35, 39	5
<i>Octodecasílabo anfibráquico</i>	25, 33	2
<i>Octodecasílabo amorfo</i>	32	1
<i>Veinte sílabas (8 dactílico +12 anfibráquico)</i>	37	1

Como puede observarse, 15 versos –y el primer hemistiquio del verso 37– tienen ritmo *dactílico*; 6 versos –y el segundo hemistiquio del verso 37– se rigen por el ritmo *anfibráquico*; 17 versos adoptan la forma de ritmo *anapéstico*; los dos versos amorfos, no ajustados a un ritmo acentual determinado, terminan en *pentasílabo adónico* (acentos en 1.^a y 4.^a)⁴. Con estos datos es posible ya dar una explicación acerca del carácter hexamétrico del poema de José María Valverde.

Comparemos algunos de los rasgos comentados con lo que ocurre en el poema de Rubén Darío, *Salutación del optimista*, composición hexamétrica por excelencia y citada explícitamente en *Vida es esperanza*. El *heptadecasílabo* es el verso más característico del poema rubeniano, pero no tanto en la forma de

⁴ La mezcla de ritmos ternarios diferentes es empleada por José Hierro en su libro *Alegría* (1947) como recurso para darle a la versificación de pies métricos «un tono menor», hacerla más apagada, menos grandiosa que en Rubén Darío, y despojarla de la sensación de trote equino (véase J. Domínguez Caparrós, 1999: 143-144). A fines del siglo XIX hay ejemplos de mezcla de cláusulas trisílabas de distinto signo (anfibracas y anapésticas) (véase J. Domínguez Caparrós, 1999: 195).

heptadecasílabo dactílico —sólo lo son el verso 1, que se repite como último verso, y el 38—, como en la de *compuesto de heptasílabo y decasílabo de ritmo anapéstico*⁵. Con esta forma contamos 11 versos en Rubén y 2 en Valverde (versos 3 y 39), mientras que la combinación de estos mismos tipos de versos, pero en orden contrario (es decir, *decasílabo y heptasílabo anapésticos*), de la que hay tres ejemplos en Valverde (versos 22, 23, 35), no se encuentra en Rubén. Es decir, una de las formas más abundantes en el hexámetro rubeniano es la combinación de heptasílabo y decasílabo de ritmo anapéstico, que ilustramos en los siguientes ejemplos de su poema:

retrocede el olvido, / retrocede engañada la muerte (v. 6)
y en la caja pandórica / de que tantas desgracias surgieron (v. 8)
encontramos de súbito / talismánica, pura, riente (v. 9)
o a perpetuo presidio / condenasteis al noble entusiasmo (v. 13)
mientras dos continentes, / abonados de huesos gloriosos (v. 15)
no despierten entonces / en el tronco del roble gigante (v. 28)
 etc.

Si tenemos en cuenta que en otros 8 versos encontramos la combinación de *heptasílabo (no anapéstico) y decasílabo anapéstico*, en 3 la combinación de *octosílabo dactílico y eneasílabo anfibráquico*, y en otro la de *octosílabo mixto y eneasílabo anfibráquico*, nos iremos haciendo una idea de la importancia del heptadecasílabo, presente en 26 de los 59 versos de la *Salutación del optimista*. Veamos un ejemplo de cada una de estas formas de heptadecasílabo, que resultan especialmente sonoras y armoniosas:

— heptasílabo no anapéstico y decasílabo anapéstico:
Pálidas indolencias, / desconfianzas fatales que a tumba (v. 12)
 (1, 6 / 3, 6, 9)

⁵ Julio Saavedra Molina (1935: 26) observa que la forma del heptadecasílabo compuesto de heptasílabo y decasílabo anapésticos es frecuente entre los hexámetros de Sinibaldo de Mas (1809-1868). Menciona José María Pemán (1945: 319) «la fórmula de hexámetro que será más utilizada en la Salutación: un heptasílabo más un decasílabo, con cláusula final quinaría acentuada en primera y quinta». Entre el mínimo de exigencias para un hexámetro español propone J. Saavedra Molina (1935: 80-81): «Desde luego, el verso predominante tiene que ser el dactílico puro /.../. Predominaría, pues, el verso de 17 sílabas, formado por 5 dactilos y un troqueo, con 6 acentos rítmicos que caen en las sílabas 1, 4, 7, 10, 13 y 16, distribuidos en dos secciones de 3 acentos cada una, o en tres secciones de 2 acentos /.../. Pero alguno de los cuatro primeros dactilos podría reemplazarse por dos sílabas acentuadas o muy voluminosas que, aun conservando la acentuación trocaica, dieran la impresión de un espondeo:

Haz que los silbos *susurren* dulces, y dulces *suspiren*». Etc.

Obsérvese que el primer verso de la *Salutación del optimista* —ampliamente representado en el poema de José María Valverde— responde exactamente al prototipo de hexámetro descrito por Julio Saavedra Molina.

- octosílabo dactílico y eneasílabo anfibráquico:

Juntas las testas ancianas / ceñidas de líricos lauros (v. 44)

(1, 4, 7 / 2, 5, 8)

- octosílabo mixto y eneasílabo anfibráquico:

así los manes heroicos / de los primitivos abuelos (v. 46)

(2, 4, 7 / 5, 8)

La comparación del heptadecasílabo en el poema de Rubén y en el de Valverde nos indica unas diferencias características que se pueden ilustrar con otros detalles. Podemos concretarlas diciendo que Valverde prefiere el ritmo uniforme del verso, como se ve en el predominio del *heptadecasílabo dactílico* frente a las distintas variedades de *heptadecasílabo compuesto* analizadas en Rubén. Esta tendencia característica se refleja también en el uso de versos de marcado ritmo de cláusulas que no encontramos en el poema de Rubén o que están representados en una proporción muchísimo menor. No encontramos en la *Salutación del optimista*, ni *pentadecasílabo anfibráquico*, ni *octodecasílabo anfibráquico*; y del *hexadecasílabo anapéstico* hay tres ejemplos, frente a los doce de Valverde, y uno de *tetradecasílabo dactílico* frente a los seis de Valverde. Parece claro que Valverde tiende más hacia la versificación de cláusulas.

Hay, por eso, otras formas de verso en el poema de Rubén que no se encuentran en Valverde, algunas de las cuales vamos a comentar. Una de ellas es la muy característica de dos octosílabos dactílicos, que puede verse en los siguientes ejemplos:

mágicas ondas de vida / van renaciendo de pronto (v. 5)

(1, 4, 7 / 1, 4, 7)

tiene su coro de vástagos, / altos, robustos y fuertes (v. 37)

(1, 4, 7 / 1, 4, 7)

Sangre de Hispania fecunda, / sólidas, ínclitas razas, (v. 40)

(1, 4, 7 / 1, 4, 7)

Vuelva el antiguo entusiasmo, / vuelva el espíritu ardiente (v. 42)

(1, 4, 7 / 1, 4, 7)

El hemistiquio octosílabo dactílico es elemento presente en distintas combinaciones de versos compuestos en Rubén. Por ejemplo:

- heptasílabo anapéstico y octosílabo dactílico:

ni entre momias y piedras / reina que habita el sepulcro (v. 33)

(3, 6 / 1, 4, 7)

- octosílabo dactílico y decasílabo anapéstico:

no es Babilonia ni Nínive / enterrada en olvido y en polvo (32)

(1, 4, 7 / 3, 6, 9)

- decasílabo anapéstico y octosílabo dactílico:

y que al alma española juzgase / áptera y ciega y tullida (v. 31)

(3, 6, 9 / 1, 4, 7)

Muy característico de la *Salutación del optimista* es el hemistiquio constituido por el muy sonoro decasílabo anapéstico, el llamado también *decasílabo de himno*. Hemos señalado ya su papel fundamental en la forma del heptadecasílabo, pero también se encuentra en otros tipos de versos compuestos. A los ejemplos citados de unión a un octosílabo dactílico, pueden añadirse los ejemplos de combinación con un pentasílabo o un hexasílabo:

y algo se inicia / como vasto social cataclismo (v. 26)

(1, 4 / 3, 6, 9)

y el rumor de espigas / que inició la labor triptolémica (v. 49)

(3, 5 / 3, 6, 9)

Los ejemplos de combinación de hemistiquios octosílabos dactílicos y decasílabos anapésticos ilustran muy bien el dominio rítmico del verso por parte de Rubén Darío: tiende a matizar el ritmo acentual ternario muy evidente en esta clase de hemistiquios combinándolo con otro hemistiquio de distinta medida o diferente ritmo acentual. Una mayor riqueza de formas es el resultado lógico de tal dominio, como se ve al comparar los dos poemas⁶.

Pero hay un conjunto de tendencias que comparten los dos poemas y que están asociadas a lo que es el común denominador de los resultados de los ensayos del hexámetro en español. Podemos enunciar como características las siguientes:

- entre 13 y 17 sílabas;
- terminación en *pentasílabo adónico*, es decir, acentuadas las sílabas primera y cuarta de las cinco últimas;
- predominio de los ritmos ternarios⁷.

⁶ Julio Saavedra Molina analizó la *Salutación del optimista* y relacionó la técnica de Rubén Darío con la de las *Ode barbare* de Carducci, que consiste en «juntar dos o tres versos de medida usual en un renglón»; el movimiento rítmico es generalmente anapéstico (1935: 72-73).

⁷ José María Pemán (1945: 308) se hace eco de los elementos esenciales del hexámetro español según Emilio Huidobro, que son:

«a) De trece a diecisiete sílabas.

Se trata de tendencias, no de reglas, y así es claro que el aire rítmico cambia de un poema a otro, como se comprueba en los de Rubén Darío y José María Valverde. El del nicaragüense es más rico en matices, más variado, tanto en las combinaciones silábicas de los hemistiquios, como en la de los tipos de ritmo acentual. El poema de José María Valverde está más uniformemente apegado a los ritmos ternarios como demuestra el distinto papel del *hexadecasílabo anapéstico* y del *heptadecasílabo dactílico* en una y otra composición. Tres versos de 18 sílabas y uno de 20 sobrepasan, en Valverde, el límite silábico teóricamente posible en el hexámetro, y todos los versos, aun los calificados como amorfos, terminan en *adónico*. No son tampoco muchos los versos que sobrepasan las 17 sílabas en la *Salutación del optimista* —contamos tres de 18 sílabas—, y falta el final *adónico* en tres versos (el 2, el 7 y el 43).

Los dos poemas encajan en el tipo de verso hexámetro, definido de forma muy general, y, contra lo que pudiera parecer, es un verso con exigencias distintas pero nada fáciles de seguir, por cuanto que pide una evidente mayor capacidad para flexibilizar el ritmo. En Valverde se hace preferentemente por la vía de combinar las distintas clases de ritmos ternarios; en Rubén, por la combinación de dos hemistiquios de los que uno suele tener un ritmo acentual más marcado que el otro, con lo que el menos marcado matiza y suaviza el peligro de sonsonete.

Hemos aludido a la probabilidad de que el receptor común hoy perciba como un ejemplo de *verso libre* estos poemas que, según nuestros análisis y los datos que nos proporciona la historia de la métrica, se entienden como muestra de hexámetro. Esto nos lleva a la pregunta esencial de si José María Valverde quiso hacer hexámetros, lo mismo que sí quiso hacerlos Rubén Darío. Independientemente de otros datos que nos pudieran iluminar sobre la intención del autor en este punto (declaraciones, formación clásica, gusto por la poesía clásica...) y que no vamos a investigar, parece indudable la «intención hexamétrica» a partir de la presencia evidente de los «hexámetros» de Rubén Darío.

b) Acentos necesarios en la primera y cuarta de las últimas cinco sílabas, y variedad acentual en las anteriores.

c) Cesura o pausa mayor desde la quinta sílaba a la décima, pudiendo, por tanto, constar el primer hemistiquio de cinco a diez sílabas, y el segundo, de seis a diez, con lo que resultan diecisiete posibles combinaciones hemistíquicas». Para Pemán, la belleza del hexámetro «radica en su misma flexibilidad y libertad: cinco combinaciones silábicas; diecisiete hemistíquicas; infinidad acentuales».

Lo que es indudable es que el poema de José María Valverde es posible como tal métricamente después de la historia del verso libre, pero esta misma historia se lo apropia y siempre queda un punto de ambigüedad que está en la mano del receptor resolver o mantener. El lector culto y conocedor de la tradición clásica no tendrá dificultad en considerar los versos de *Vida es esperanza* como hexámetros. Quien no tenga presente esta tradición los considerará verso libre.

XI

SONETOS TRIDECASÍLABOS DE UNAMUNO¹

En *Rosario de sonetos líricos* (1911), de Miguel de Unamuno, hay seis que han llamado la atención por el empleo de un verso peculiar, un verso de trece sílabas que se relaciona con el alejandrino. Pero los ejemplos de Unamuno merecen, en nuestra opinión, un comentario especial. Los sonetos en cuestión son: XLIX *Sueño final*, LVI *La encina y el sauce*, LXIV *Días de siervo albedrío*, LXV *Siémbtrate*, LXXXVII *Noches de insomnio*, CXXIII *Nihil novum sub sole*². Antes de entrar en el necesario análisis métrico de cada uno de ellos, conviene recordar el comentario de Tomás Navarro Tomás a propósito de cuatro de estos sonetos (*Sueño final*, *La encina y el sauce*, *Siémbtrate*, *Noches de insomnio*). Son un ejemplo de intento de adaptación del alejandrino francés como el que lleva a cabo Rubén Darío en el soneto *Los piratas*, último poema de *El canto errante* (1907). Rubén Darío y Unamuno siguen probando lo que ya hicieron Iriarte, Moratín y Sinibaldo de Mas. Los versos de este soneto de Rubén, según Navarro (1972: 423), «ofrecen primer hemistiquio con terminación aguda, con sinalefa posible o con encabalgamiento». Leamos el texto de Rubén Darío³:

LOS PIRATAS

*Remacha el postrer clavo en el arnés. Remacha
el postrer clavo en la fina tabla sonora.
Ya es hora de partir, buen pirata, ya es hora
de que la vela pruebe el pulmón de la racha.*

¹ Publicado en *Filología y lingüística. Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, Madrid, C.S.I.C., UNED, Universidad de Valladolid, 2005, 1923-1938.

² Utilizaré el texto de la primera edición (Unamuno, s.a. [1911]). En esta edición, el número XLIX figura como XLI (p. 108), por errata evidente de olvido de la última x. Tendré en cuenta también el texto de las ediciones de García Blanco, 1969; Suárez, 1987; y Senabre, 1999, citadas en la bibliografía.

³ Sigo el texto de la edición de *Poesía* de Rubén Darío (1977: 362), hecha por Ernesto Mejía Sánchez.

*Bajo la quilla el cuello del tritón se agacha
y la vívida luz de relámpago dora
la quimera de bronce incrustada en la prora,
y una sonrisa pone en el labio del hacha.
¡La coreada canción de la piratería
saludará el real oriflama del día
cuando el clarín del alba nueva ha de sonar
glorificando a los caballeros del viento
que ensangrientan la seda azul del firmamento
con el rojo pendón de los reyes del mar!*

La mayoría de los versos se ajustan a las normas seguidas por Iriarte en su *alejandrino a la francesa* (final agudo en sexta sílaba, o sinalefa en la séptima sílaba si la palabra portadora del acento en sexta es llana). Con éstos mezcla Rubén Darío otro tipo de alejandrino desconocido en los ensayos anteriores y que el mismo poeta nicaragüense mezcla en otras ocasiones con alejandrinos clásicos de 7+7; son alejandrinos que exigen acentuaciones y pausas muy artificiosas al final del primer hemistiquio, si se quieren medir como versos compuestos de 7+7⁴. De esta clase son en el soneto que comentamos los siguientes:

*el postrer clavo en lá / fina tabla sonora
bajo la quilla el cué / llo del tritón se agacha
cuando el clarín del ál / ba nueva ha de sonar
glorificando a lós / caballeros del viento*⁵

El que cuatro de los versos del soneto exijan una escansión tan artificiosa para ajustarse al patrón del alejandrino compuesto de 7+7, y que el resto de los versos

⁴ He comentado este tipo de alejandrino en Rubén (Domínguez Caparrós, 1999: 54-60, 190-192), donde hay ejemplos tan sorprendentes como el del verso *et pour cause. Yo pán / americanicé*, en *Epístola*, poema del mismo libro en que está el soneto *Los piratas*. Para un planteamiento claro de los problemas de escansión del alejandrino español, véase E. Torre (1999: 79-99; 2000: 86-90).

⁵ En su análisis de los versos de este soneto como *tredecasílabos polirrítmicos*, Julio Saavedra Molina (1946: 37-38) interpreta estos cuatro versos como ternarios o *trímetros*, según su terminología: *el postrer cl / vo en la fina ta / bla sonora* (trímetro irregular con hemistiquios acentuados en 4, 5 y 3, respectivamente); *bajo la qui / lla el cuello del tritón / se agacha* (trímetro irregular con hemistiquios acentuados en 4, 6 y 2); *cuando el clarín / del alba nue / vá ha de sonar* (trímetro regular, con acento en 4, 8 y 12); *glorifican / do a los caballe / ros del viento* (trímetro irregular con hemistiquios acentuados en 4, 5 y 3, respectivamente). Además, J. Saavedra Molina analiza también como trímetro irregular (con acento en 3, 5 y 4 de sus hemistiquios) el verso *que ensangrien / tan la seda azul / del firmamento*. Hace más adelante una relación de alejandrinos de esta clase en Rubén Darío, quien los emplea a partir de *Prosas profanas* (1896), y registra 19 tipos de *trímetros regulares* y 14 de *irregulares* (con hemistiquios de distinta medida) (Saavedra Molina, 1946: 51-59).

sean de trece sílabas explica que no haya faltado quien, como Juan Francisco Sánchez (1954: 475), califique los versos de Rubén Darío en *Los piratas* como los primeros tridecasílabos auténticos: «Verso de trece sílabas, original, inconfundible, propio, no se escribe hasta Rubén»⁶. Sin embargo, el acento en sexta de los *alejandrinos a la francesa* del tipo de los ensayados por Iriarte apoyaría la escansión artificial con encabalgamientos y acentuaciones muy llamativas. Piensa Tomás Navarro Tomás (1972: 423) que la imitación del alejandrino francés que ejemplifica el soneto *Los piratas* —y los cuatro sonetos que cita de Unamuno, junto a dos poesías del argentino Juan Francisco Ibarra: *Paseo dominical*, *Elegía*— es «una realización métrica sin propia individualidad rítmica». Siempre hay trece sílabas métricas, pero no tiene perfilado su carácter rítmico, como demuestran las dudas de análisis que plantea⁷. Se trata de experimentos muy atrevidos en un momento en que el verso busca una flexibilidad, a partir de la seguridad del esquema muy arraigado de alejandrino compuesto de 7+7, y una apertura a nuevas formas de expresividad rítmica.

Pues bien, la misma duda en la calificación rítmica se encuentra en los comentarios de estos sonetos de Miguel de Unamuno, como explica Manuel Romero Luque en su estudio de la poesía del rector de Salamanca. El calificar estos versos como tridecasílabos, según hacen Manuel García Blanco o Ana Suárez Miramón en sus respectivas ediciones, es fruto de examinarlos «de manera un tanto apresurada» (2000: 127-8)⁸. E intenta demostrar con la escansión del soneto XLIX, *Sueño final*, que se trata de alejandrinos compuestos de 7+7, con acento en sexta y pausa entre hemistiquios, lo que exige en algunos casos no hacer la sinalefa, acentuar monosílabos átonos, o encabalgamiento léxico (tmesis) que divide rítmicamente la palabra entre los dos hemistiquios. Es decir, interpreta los versos como lo hacía T. Navarro Tomás.

⁶ Rubén, según J. F. Sánchez, inventa en este soneto varias acentuaciones: 2.^a, 5.^a y 10.^a; 4.^a, 7.^a y 9.^a, «o bien rara acentuación débil de sexta y nona o aún el rarísimo y extraño acento de tercera y octava en el penúltimo verso del soneto que a continuación vamos a copiar». El soneto copiado es *Los piratas* (J. F. Sánchez, 1954: 475).

⁷ Julio Saavedra Molina, 1946, antes de T. Navarro Tomás, pone en relación los ensayos del verso de trece sílabas de Iriarte, Moratín, Sinibaldo de Mas, Rubén Darío y Juan Francisco Ibarra, a los que añade también el ejemplo del colombiano Alfredo Gómez Jaime, cuyo poema *Manos* (1905) es anterior al soneto de R. Darío. No conoce los sonetos de Unamuno. En este estudio analiza detenidamente las formas de los ejemplos de versos de estos poemas y de los que el mismo Saavedra Molina compuso también en tridecasílabos. El poema de Alfredo Gómez Jaime es analizado por T. Navarro Tomás (1972: 515) como compuesto en versos tridecasílabos compuestos de 7-6. Alguien con tan perfeccionado sentido del ritmo como el poeta Antonio Carvajal no duda en considerar tridecasílabos los sonetos de Unamuno.

⁸ Manuel García Blanco (1969: 14) señala que «en el libro figuran seis sonetos de trece sílabas», y da los números de cada uno de ellos. Lo mismo dice Ana Suárez (1987: 254).

Parece obligatorio analizar más de cerca los 84 versos objeto de discusión y poder así comparar con lo que hicieron dos de los autores que le precedieron en esta práctica, Sinibaldo de Mas y Rubén Darío, según Navarro Tomás. Todos los versos se miden como tridecasílabos⁹, y para que sean rítmicamente alejandrinos hay que tener en cuenta las peculiaridades señaladas de la división de los hemistiquios, que podemos sistematizar en la distinción de los siguientes tipos de verso, según sea el final del primer hemistiquio:

a Final agudo en sexta sílaba: *en cierta catedral / una campana había* (T. de Iriarte).

b Final con acento en sexta de palabra llana que puede hacer sinalefa con la palabra siguiente: *que solo se tocaba / algún solemne día* (T. de Iriarte).

Los tipos **a** y **b** son lo que tradicionalmente se ha llamado *alejandrino a la francesa*, ensayado por Tomás de Iriarte en su fábula VII, *La campana y el esquilón*¹⁰.

c Final agudo en sexta sílaba átona, que puede ser un monosílabo o la última sílaba de un polisílabo: *ojos de víboras / de luces fascinantes* (Rubén Darío); *acaso piensas en / la blanca teoría* (Rubén Darío). La escansión como alejandrino exige la acentuación *viborás* y *én*.

d Final agudo en sexta sílaba en interior de palabra (tmesis o encabalgamiento léxico), que exige a veces alteración del acento de la palabra: *mi diti-rambo brá / sileño es ditirambo* (Rubén Darío), *los delegados pán / americanos qué* (Rubén Darío).

Podemos ya empezar el análisis y clasificación de cada uno de los versos de Unamuno dentro de los cuatro grupos distinguidos. Repito: todos los versos admiten una escansión como tridecasílabos, pero señalo también el lugar de la pausa interna tras sexta sílaba, para la escansión como alejandrino con el primer hemistiquio siempre agudo, pero que en el caso del tipo **b** se realizaría tras la sép-

⁹ Hay algún caso de endecasílabo, como se indicará.

¹⁰ Tomás de Iriarte (1963: 90) califica los versos de esta fábula como *Pareados de trece y de doce sílabas a la francesa*. Andrés Bello lo llama ya *alejandrino a la francesa* y lo describe como de ritmo predominante yámbico, pues, aunque sólo es obligatorio el acento en sexta y duodécima, «la cadencia más grata es la que nace de la acentuación de las sílabas pares» (Dominguez Caparrós, 1975: 398). Julio Vicuña Cifuentes (1929: 13-38) critica la interpretación de Bello, niega la existencia del pretendido alejandrino yámbico de trece sílabas; verso que sólo conoce, según Vicuña, el ejemplo de Tomás de Iriarte, que él entiende como alejandrino de catorce sílabas. No menciona Vicuña los ejemplos de Sinibaldo de Mas, Rubén Darío o Unamuno. Julio Saavedra Molina (1946: 28) interpreta como tridecasílabo, verso simple, el alejandrino a la francesa. En un trabajo anterior claramente declara ya el carácter simple del verso: «No cabe duda, empero, que la intención de Iriarte fue hacer versos de una sola cadencia, y los lee mejor, en tal caso, quien hace en ellos enlaces y sinalefas, en vez de hiatos» (Saavedra Molina, 1933: 47).

tima sílaba deshaciendo la sinalefa. Indico con acento grave (˘) la acentuación rítmica de sílaba átona, y entre paréntesis, debajo de cada verso, el número de las sílabas tónicas medidos como tridecasílabos y el tipo de alejandrino según la clasificación anterior por la forma de la pausa entre hemistiquios (**a**, **b**, **c**, **d**).

XLIX. SUEÑO FINAL

Álzame al Padre en tús / brazos, Madre de Gracia,
 [1, 4, 7, 9, 12: **c**]
 y ponme en los de Él / para que en ellos duerma
 [2, 6, 10, 12: **a**]
 el alma que de no / dormir está ya enferma,
 [2, 6, 8, 10, 12: **a**]
 su fe, con los insom / nios de la duda, lacia.
 [2, 6, 10, 12: **d**]
 Haz que me dé, a su ama / do, sueño que no sacia
 [1, 4, 6, 8, 11, 12: **d**]
 y a su calor se fun / da mi alma como esperma,
 [4, 6, 8, 12: **d**]
 pues tan solo en el sue / ño, a su calor se merma
 [3, 6, 10, 12: **b**]
 de este vano vivir / la diabólica audacia.
 [3, 6, 9, 12: **a**]
 Este amargo pan dè / dolores pide sueño,
 [3, 5, 8, 10, 12: **c**]
 sueño en los brazos dèl / Señor donde la cuna
 [1, 4, 8, 12: **c**]
 se mece lenta que hi / zo de aquel santo leño
 [2, 4, 6, 9, 10, 12: **d**]
 de dolor. Ese sue / ño es mística laguna
 [3, 6, 7, 8, 12: **b**]
 que en eterno bautis / mo de riego abrileno
 [3, 6, 9, 12: **d**]
 con su hermana la muer / te la vida readuna¹¹.
 [3, 6, 9, 12: **d**]

¹¹ La rima exige *readuna*, como dice el texto de la primera edición, y no *reanuda*, como corrige Suárez (1987: 344), pensando en una errata.

Sólo cinco de los versos son alejandrinos a la francesa clásicos (tipos **a** y **b**), y nueve son de escansión difícil como alejandrinos. De éstos, son *ternarios* (acento en 4, 8 y 12) –de los que Rubén Darío mezcla con los de 7+7– los versos 5, 6 y 10; su ritmo yámbico es perceptible también en otros tridecasílabos del soneto, como en los versos 2, 3, 4 y 11. En otros parece realizarse el ritmo anapéstico a que tiende el tridecasílabo (acento en 3, 6, 9 y 12), como demuestra el uso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, ejemplificado también en el soneto de Rubén Darío *Urna votiva* (1898), de *Cantos de vida y esperanza* (1905); así ocurre en los versos 8, 13 y 14. El tridecasílabo, pues, no tiene una individualidad rítmica en este soneto, y hay algún verso como el primero, de marcado ritmo dactílico conseguido por la unión de dos versos (octosílabo con acento en 1, 4 y 7, y pentasílabo con acento en 1 y 4). El que once versos estén acentuados en sexta sílaba ayuda a que la referencia rítmica al alejandrino sea la más familiar y que se interpreten como tales¹².

Esta dificultad de identificación rítmica se confirma en el análisis de los otros sonetos, como vamos a ver seguidamente:

LVI. LA ENCINA Y EL SAUCE

La inmoble encina al cie / lo inmoble alza redonda

(2, 4, 6, 8, 9, 12: **b**)

la copa prieta què / ni cierzo fiero riza

(2, 4, 8, 10, 12: **c**)

mientras¹³ el sauce llorón / en el agua huidiza

(3, 6, 9, 12: **a**)

la cabellera tien / de hundiéndola en la onda.

(4, 6, 8, 12: **b**)

Van sus hojas de oto / ño del río en la ronda

(1, 3, 6, 9, 12: **d**)

hacia el mar en que el río / o vencido agoniza

(3, 6, 9, 12: **d**)

¹² En un minucioso trabajo sobre las formas del tridecasílabo, Pablo Jauralde, 2003, explica muy bien las dificultades que tiene este verso para su manifestación independiente y lo fácil que es que se convierta en alejandrino. Concluye su artículo con la siguiente afirmación: «Sólo los versos de trece sílabas con acento en quinta no son asimilables al alejandrino, y sólo sobre ellos puede funcionar –al margen de cadenas rítmicas– el tridecasílabo» (Jauralde, 2003: 147).

¹³ Es métricamente inaceptable la corrección que hace Suárez (1987: 293) cuando escribe *mientras*, en lugar de *mien- tra*, como dice correctamente la primera edición.

y al llegar del invier / no los cielos ceniza
 (3, 6, 9, 12: **d**)
 meneas su mano / jo de varas sin fronda.
 (2, 6, 9, 12: **d**)
 Deme Dios el vigor / de la encina selvática
 (1, 3, 6, 9, 12: **a**)
 que huracanes respi / ra en su copa robusta
 (3, 6, 9, 12: **b**)
 y del alma en el cen / tro una rama fanática
 (3, 6, 9, 12: **b**)
 con verdor de negru / ra perenne y adusta
 (3, 6, 9, 12: **d**)
 que no quiero del sau / ce la fronda simpática
 (2, 3, 6, 9, 12: **d**)
 que a las aguas que pa / san doblega su fusta
 (3, 6, 9, 12: **d**)

Llama la atención en este soneto la abundancia de tridecasílabos anapésticos (acentos en 3, 6, 9 y 12: versos 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13 y 14).

LXIV. DÍAS DE SIERVO ALBEDRÍO

Días de dejadez / en los que no se acaba
 (1, 6, 10, 12: **a**)
 lo que se comenza / ra, días de modorra¹⁴
 (6, 8, 12: **d**)
 y vaciedad en lòn / que el no hacer nada borra
 (4, 8, 9, 10, 12: **c**)
 el deseo de hacer / y en los que nos agrava
 (3, 6, 12: **a**)
 el pecho sentir co / mo la vida es esclava
 (2, 5, 6, 9, 12: **d**)

¹⁴ Senabre (1999: 375) corrige el texto de la primera edición introduciendo *gran* antes de *modorra*. Métricamente esta corrección es inaceptable, porque convierte el verso en un compuesto de 7+7 puro, sin posibilidad de medirse como tridecasílabo: *lo que se comenzara, / días de gran modorra*. Sería el único ejemplo de tal verso en todos los sonetos tridecasílabos de Unamuno. El texto de la primera edición, sin embargo, concuerda con el carácter métrico del soneto.

triste de la acción que èl / dolor no nos ahorra;
 (1, 5, 8, 9, 12: **c**)
 días en los que no hay / un Dios que nos socorra
 (1, 6, 8, 12: **a**)
 quitándonos de sò / bre el corazón la traba
 (2, 10, 12: **d**)
 de la conciencia dè / lo vano del empeño,
 (4, 8, 12: **c**)
 días de languidez / en que el mortal desvíó
 (1, 6, 10, 12: **a**)
 de la vida se sien / te y sed y hambre del sueño
 (3, 6, 8, 9, 12: **b**)
 que nunca acaba, dí / as de siervo albedrío,
 (2, 4, 6, 9, 12: **d**)
 vosotros me enseñáis / con vuestro oscuro ceño
 (2, 6, 10, 12: **a**)
 que nada arrastra más / al alma que el vacío.
 (2, 4, 6, 8, 12: **a**)

En este soneto es destacable la abundancia de alejandrinos a la francesa (tipos **a** y **b**), y la práctica ausencia de anapésticos (el verso 11 lo sería difícilmente).

LXV. ¡SIÉMBRATE!

Sacude la triste / za y tu ánimo recobra,
 (2, 6, 8, 12: **b**)
 no quieto mires dè / la fortuna la rueda
 (1, 2, 4, 9, 12: **c**)
 cómo gira al pasar / rozando tu vereda
 (1, 3, 6, 8, 12: **a**)
 que a quien quiere vivir / vida¹⁵ es lo que le sobra.
 (3, 6, 7, 8, 12: **a**)
 No haces sino nutrir / esa mortal zozobra
 (1, 6, 7, 10, 12: **a**)

¹⁵ Suárez (1987: 299) escribe *vidas*, lo que hace imposible una medida que se ajuste a la métrica del poema.

que así en las redes dèl / morir lento te enreda,
 (2, 4, 8, 9, 12: **c**)
 pues vivir es obrar / y lo único que queda
 (3, 4, 6, 8, 12: **a**)
 la obra es; echa, pues, mano a la obra¹⁶.
 (1, 3, 4, 6, 7, 10: **endecasílabo**)
 Ve sembrándote al pa / so y con tu propio arado
 (1, 3, 6, 10, 12: **b**)
 sin volver la vistà / que es volverla a la muerte,
 (3, 5, 7, 9, 12: **c**)
 y no a lo por andar / sea peso lo andado.
 (2, 6, 7, 9, 12: **a**)
 En los surcos lo vi / vo, en ti deja lo inerte,
 (3, 6, 8, 9, 12: **b**)
 pues la vida no pá / sa al paso¹⁷ de un nublado;
 (3, 6, 8, 12: **b**)
 de tus obras podrás / un día recogerte¹⁸
 (3, 6, 8, 12: **a**)

Dominan en este soneto los alejandrinos a la francesa del tipo de los ensayados por Iriarte (**a** y **b**), representados por diez de los trece tridecasílabos del poema. El verso 8 sólo de forma muy artificial, haciendo siempre hiato, podría ajustarse a la medida del tridecasílabo: *la-o-bra-es-e-chá / pues-ma-no-a-la-o-bra*; sería así un ejemplo de lo que vengo calificando como alejandrino de tipo **c**.

LXXXVII. NOCHES DE INSOMNIO

Terribles noches de ìn / somnio en las que se cuenta
 (2, 4, 7, 12: **d**)
 el toque de las ho / ras que van al vacío;
 (2, 6, 9, 12: **d**)
 su procesión carga / da de vidas va lenta
 (4, 6, 9, 11, 12: **d**)

¹⁶ Este verso resulta imposible como verso de trece sílabas, y como endecasílabo también es difícil.

¹⁷ No explica Suárez (1987: 299) por qué escribe en su texto *lado* en lugar de *paso*.

¹⁸ Corrijo *recojerte* de primera edición.

bajando por las a / guas del eterno río.
 (2, 6, 10, 12: **d**)
 E insomne en la ribe / ra el corazón se sienta¹⁹
 (2, 6, 10, 12: **b**)
 no pensando ni sò / ñando si no en sombrío
 (1, 3, 7, 10, 12: **d**)
 rumiar lo inevitable con que tienta
 (2, 6, 10: **endecasílabo**)
 al alma el Tentador, / que así mete el desvío
 (2, 6, 8, 9, 12: **a**)
 de la lucha viril. / Oh las noches terribles
 (3, 6, 7, 9, 12: **a**)
 las locas aprensio / nes y de vil congoja
 (2, 6, 10, 12: **d**)
 al ver las esperan / zas hechas ya imposibles
 (2, 6, 8, 12: **d**)
 si una gota del rí / o que pasa nos moja²⁰
 (1, 3, 6, 9, 12: **d**)
 y en el alba al mirar / la con los aprensibles
 (3, 6, 12: **d**)
 tristes ojos la ve / mos cual la sangre roja
 (1, 3, 6, 10, 12: **d**)

Llama la atención en este soneto el gran número de versos (10) con encabalgamiento léxico. Encabalgamiento que altera el lugar del acento en dos casos (versos 1 y 6). Hay un endecasílabo, y ninguno de los tridecasílabos es ternario (acento en 4, 8 y 12). Se trataría del soneto más puramente tridecasílabo, ya que solo tres de los tridecasílabos son interpretables como alejandrinos a la francesa iriartinos (versos 5, 8 y 9).

CXXIII. NIHIL NOVUM SUB SOLE

Pon tu mano, la què / me diste, sobre mi hombro
 (1, 3, 8, 12: **c**)

¹⁹ El texto de Suárez (1987: 312) tiene dos variantes inaceptables métricamente: *del* por *el*, el verso entonces tiene catorce sílabas; y *siente* por *sienta*, que es lo que exige la rima con *tienta* y es lo que dice la primera edición.

²⁰ Jauralde (2003: 135) también escande así este verso de Unamuno.

y avanza tras de mí / pues la senda se estrecha;
 (2, 6, 9, 12: **a**)
 por entre ruinas cà / minamos, el escombros
 (4, 8, 12: **d**)
 hollando del que fue / castillo cuya flecha
 (2, 6, 8, 12: **a**)
 penetraba en las par / das nubes y era asombro
 (3, 6, 8, 10, 12: **d**)
 de caminantes. À / vizora nos acecha
 (4, 8, 12: **d**)
 del roto torreón / aquella que ni aun nombro
 (2, 6, 8, 12: **a**)
 por miedo de atraér / nosla. De ti desecha
 (2, 6, 10, 12: **d**)
 vanas ilusionès; / a un porvenir marchamos
 (1, 5, 10, 12: **c**)
 que fue gastado ya / por otros; no me atrevo
 (2, 4, 6, 8, 10, 12: **a**)
 con engaño a guiar / tu vida; tropezamos
 (3, 6, 8, 12: **a**)
 con el pasado al à / vanzar, todo es renuevo;
 (4, 8, 9, 10, 12: **d**)
 los en brote y los se / cos son los mismos ramos
 (3, 6, 8, 10, 12: **d**)
 lo que ha de ser ha si / do ya, nada hay de nuevo.
 (2, 4, 6, 8, 9, 10, 12: **d**)

Llama la atención en este soneto el gran número de versos con encabalgamiento léxico (7), de los que algunos exigen modificación acentual (versos: 3, *cà / minámos*; 6, *à / vizóra*; 12, *à / vanzár*). Si añadimos los finales agudos con modificación acentual en los versos de tipo **c** (versos: 1, *què*; 9, *ilusionès*), vemos que en 5 de los 14 versos del poema la posición acentual en sexta exige un esfuerzo enorme para integrarlos en el modelo del alejandrino²¹.

²¹ F. Maldonado de Guevara (1960: XII-XIV) cita este soneto de Unamuno como caso de alejandrino de trece sílabas (trecenario o alejandrino a la francesa) y lo relaciona con la traducción que él mismo, siendo alumno de Unamuno en 1911, hizo del poema de Eugénio de Castro, *Constanza*, donde empleó el mencionado verso «creyendo que se trataba de algo nuevo en España», en el canto segundo. Es interesante la pista portuguesa que señala F. Maldonado, según el cual en el país vecino se aclimató totalmente el alejandrino francés. Lo que llama más la atención es que no mencione los

El cuadro del conjunto de los 82 tridecasílabos de los seis sonetos, pues se descuentan los dos endecasílabos que hay en *Siémbrate* y en *Noches de insomnio*, es el siguiente:

Alejandrinos/Tridecasílabos		Tipo A	Tipo B	Tipo C	Tipo D
XLIX	<i>Sueño final</i>	3	2	3	6
LVI	<i>La encina y el sauce</i>	2	4	1	7
LXIV	<i>Días de siervo albedrío</i>	6	1	3	4
LXV	<i>¡Siémbrate!</i>	6	4	3	–
LXXXVII	<i>Noches de insomnio</i>	2	1	–	10
CXXIII	<i>Nihil novum sub sole</i>	5	–	2	7
TOTAL		24	12	12	34

Lo que en estos versos favorece una escansión como alejandrinos a la francesa es la acentuación en 6.^a, que sin duda es la más frecuente. Pero hay 12 casos en que se acentúa en sexta sílaba un monosílabo átono o la sílaba átona final de un polisílabo, y esto supone una modificación del lugar del acento de la palabra, como en: *sin-vol-vér-la-vis-tà* / *queés-vol-vér-laa-la-muér-te* (*¡Siémbrate!*, v. 10); *vá-nas-i-lu-sio-nès* / *aun-por-ve-nír-mar-chá-mos* (*Nihil novum sub sole*, v. 9). A los 12 ejemplos de tipo **c** añádanse las modificaciones de acento de la tmesis (encabalgamiento léxico) en cinco ocasiones, dos en el soneto *Noches de insomnio* (verso 1: *te-rrí-bles-nó-ches-dein* / *sóm-nioen-las-que-se-cuén-ta*; verso 6: *nó-pen-sán-do-ni-sò* / *ñán-do-si-nóen-som-brí-o*); tres en el soneto *Nihil novum sub sole* (verso 3: *por-en-tre-ruí-nas-cà* / *mi-ná-mos-el-es-cóm-bro*; verso 6: *de-ca-mi-nán-tes-à* / *vi-zó-ra-nos-a-cé-cha*; verso 12: *con-el-pa-sá-doal-à* / *van-zár-tó-doés-re-nué-vo*).

Podía alargarse el comentario de matices notables (por ejemplo, ausencia de tmesis en el soneto *¡Siémbrate!*), pero como conclusión más general conviene advertir que los tridecasílabos (46) dominan sobre los *alejandrinos a la francesa* (36) de tipo iriartino, y si no se quiere hablar de tridecasílabo y sí de *alejandrino a la francesa*, habría que precisar que este alejandrino está flexibilizado con la introducción de tridecasílabos en proporción mucho mayor que lo que hace Rubén

otros sonetos de versos de trece sílabas que hay en el libro, e incluso diga que no sabe si Unamuno volvió a repetir el ensayo. Añádase la crítica del rector de Salamanca al alejandrino «verso falso, pues se reduce a ser una yunta de dos heptasílabos», que reproduce F. Maldonado (1960: XIII). Otra cuestión a la que alude F. Maldonado (1960: XIII-XIV) es la del tipo de letra distinta que emplea Unamuno para este soneto sólo. Sin embargo, el LXXXVII, *Noches de insomnio*, también tiene este mismo tipo de letra, que, en efecto, no se repite en ningún otro soneto del libro.

Darío con el alejandrino clásico de 7+7. El problema de la calificación de tridecasílabos es que, como observaba T. Navarro Tomás, les falta una *individualidad rítmica* que no sea el acento en 6.^a propio del alejandrino.

Frente al soneto de Rubén Darío, *Los piratas*, los de Unamuno tienen una mayor proporción de tridecasílabos que no se ajustan al modelo clásico (tipos **a** y **b**) de alejandrino a la francesa, menos en el titulado *¡Siémbrate!*, que tiene el mismo número (10) que el del nicaragüense. Puede hablarse entonces con razón de un mayor grado de flexibilidad en Unamuno.

Aunque no entremos en una discusión de las características del alejandrino moderno en la poesía española, es imprescindible referirse al papel de Sinibaldo de Mas (1809–1868) en la historia del tridecasílabo alejandrino a la francesa. T. Navarro Tomás (1972: 373) cita como tal clase de verso sus composiciones *El campo*, *Soneto a una poetisa* y pasajes de dos de las églogas finales (*Elpino*, *Lamón*). El caso de Sinibaldo de Mas es especialmente interesante porque él mismo hace la teoría de este verso. En efecto, hablando del verso de 13 sílabas, da 23 combinaciones posibles de manifestación del acento en el mismo; todas, menos tres, tienen siempre acento en 6.^a o en 4.^a y 8.^a, además de en 12.^a La forma acentuada en 4.^a, 8.^a y 12.^a es la del alejandrino ternario, que Rubén Darío mezcla alguna vez con el compuesto de 7+7. Las tres formas que se apartan del esquema general son las que Sinibaldo de Mas llama *asonantes*, y corresponden al número 13 de su lista (acentos en 2, 5, 8, 12), al 16 (acentos 2, 5, 8, 10, 12) y al 23 (acentos en 3, 5, 9, 12)²².

La composición *El campo* lleva indicado al lado de cada verso el número del tipo rítmico de la lista de combinaciones. Hay un verso del tipo 13, *asonante* (*Des-pún-tan-a-mí-les-y-llé-nan-los-am-bién-tes*: con acentos en 2, 5, 8, 12), y otro del tipo 16, *asonante* (*Do-rán-doen-tra-rá-los-na-rán-jos-jún-toal-ró-jo*: acentos en 2, 5, 8, 10, 12). El resto de los 42 versos del poema responde al tipo yámbico que impone la acentuación, como mínimo, en 6.^a o en 4.^a y 8.^a Lo que importa destacar

²² Dos de los cuatro versos de *Los piratas*, de Rubén Darío, que destacamos en el análisis al principio encajan sin dificultad en los tipos de la lista de Sinibaldo de Mas (1832: 94–95): *bajo la quilla el cuello del tritón se agacha* (n.º 18, con acento en posiciones 4, 2, 4, 2); *cundo el clarín del alba nueva ha de sonar* (n.º 15, con acento en posiciones 4, 2, 2, 4). Los otros dos no entrarían en ninguna de las formas previstas por Mas: *el postrer clavo en la fina tabla sonora* (posiciones acentuadas: 4, 3, 2, 3); *glorificando a los caballeros del viento* (posiciones acentuadas: 4, 5, 3), aunque este podría encajar en el n.º 21 si desarrolla un acento secundario entre las posiciones 4 y 5, acentuando rítmicamente *lòs*, y adopta entonces el esquema 4, 2, 3, 3. Julio Saavedra Molina (1946: 43–47) da más de 50 modalidades de acentuación del tridecasílabo dividido en dos hemistiquios.

es que Sinibaldo de Mas está pensando en un verso simple de trece sílabas en el que caben ejemplos como los de los señalados (tipos 13 y 16), difícilmente analizables como alejandrinos. Sí son explicables como alejandrinos a la francesa los siguientes:

- v. 4 *Del aire juguetón la plácida frescura*
- v. 6 *Quiero otra vez gozar, ¿y cuándo yo trocara*
- v. 18 *Con el brillante albor del azahar naciente*
- v. 19 *Luego vendrá el otoño, y los racimos blondos*
- v. 23 *Extraerá cantando, y los festivos coros*
- v. 25 *En torno bailarán con algazara y risa*
- v. 26 *En pos el cano invierno inundará de escarchas*
- v. 41 *De mandar venga el ansia a perturbar mi mente*
- v. 42 *Ni a cegar mi razón la sed fatal del oro*

Son en total 9 los alejandrinos a la francesa (5 con final agudo en sexta, y 4 con sinalefa en séptima sílaba). La proporción de alejandrinos a la francesa en este poema es muy inferior a la que se da en el soneto de Rubén Darío, *Los piratas*, y bastante menor que la de la mayoría de los sonetos de Unamuno. Sólo *Noches de insomnio*, con el 23%, se aproxima al 21,4% que representan los 9 alejandrinos en el poema de Sinibaldo de Mas.

No parece dudoso que Sinibaldo de Mas piensa en un verso de trece sílabas y no en un alejandrino a la francesa como el que practica Iriarte. Destaca, además, el carácter yámbico de este verso, que es lo que lo acerca al alejandrino compuesto de 7+7, con acento siempre en sexta sílaba. La gran diferencia entre Sinibaldo de Mas y Unamuno es que de los diecisiete ejemplos de versos con sexta sílaba átona que hay en los sonetos analizados sólo siete son acentuados en 4.^a y 8.^a, como lo son prácticamente siempre —salvo los dos casos de *asonantes*— en Sinibaldo de Mas, y como lo es el alejandrino ternario que Rubén Darío mezcla con el alejandrino compuesto de 7+7. Es evidente la mayor flexibilidad del tridecasílabo en Unamuno.

El análisis del soneto *A una señorita poetisa* (1843) puede arrojar luz sobre el carácter del tridecasílabo de Sinibaldo de Mas frente al de Unamuno²³.

²³ Para el problema del tridecasílabo y las cuestiones que venimos planteando, véase Sinibaldo de Mas (1832: 94-102). J. Saavedra Molina (1946: 35-36) analiza este soneto de S. de Mas fijándose en el ritmo (binario o ternario) de cada uno de los hemistiquios y destacando que sólo seis de los primeros hemistiquios son ternarios, y todos los demás del soneto son binarios.

A UNA SEÑORITA POETISA

Fragrante y rubicun / da entre sus hojas bellas
 (2, 6, 10, 12: **b**)
 Es la rosa al nacer, / de célica figura:
 (1, 3, 6, 8, 12: **a**)
 Mas ¡ay! su lozaní / a un día, un rato dura,
 (2, 6, 8, 10, 12: **b**)
 Y su fragancia mue / re y su carmín con ellas.
 (4, 6, 10, 12: **b**)
 Tú así, virgen hermo / sa, seguirás sus huellas,
 (1, 2, 3, 6, 10, 12: **d**)
 Mas ¿qué importa? ve el cie / lo: si en la noche oscura
 (2, 3, 5, 6, 10, 12: **d**)
 Pierde del rubio sol / la viva lumbre pura,
 (1, 4, 6, 8, 10, 12: **a**)
 ¿No le quedan en cam / bio mil y mil estrellas?
 (1, 3, 6, 8, 10, 12: **d**)
 La gracia, la bondad, / el alto y vivo ingenio
 (2, 6, 8, 10, 12: **a**)
 Dotes son de belle / za que jamás perece.
 (1, 3, 6, 10, 12: **d**)
 Con el tiempo al contra / rio crecerá tu gloria.
 (3, 6, 10 12: **d**)
 Abre de par en par / las puertas a tu genio.
 (1, 4, 6, 8, 12: **a**)
 Pulsa en vida tu li / ra y clara resplandece:
 (1, 3, 6, 8, 12: **b**)
 Después grande y eter / na viva tu memoria.
 (2, 3, 6, 8, 12: **d**)

Ocho de los versos son alejandrinos a la francesa de la clase de los ensayados por Iriarte, y los otros seis tienen el acento de sexta en sílaba tónica del interior de palabra. Lo más llamativo es *la ausencia de sílaba átona en sexta posición*; no hay ningún ejemplo del tipo **c**. Claro que el tipo **c** se encuentra en Sinibaldo de Mas. Navarro Tomás (1972: 373) señaló en su composición *El campo* (v. 1): *Codicien otros la' ciudad, que su bullicio*. No resulta difícil ampliar el número de ejemplos en esta composición con casos incluso de tmesis (encabal-

gamiento léxico) que exigen modificación de acento, en alejandrinos ternarios de los que Saavedra Molina llama *regulares* (con acentos en 4, 8 y 12), como los siguientes:

- v. 7 *Necio jamás la sò / ciedad tempestüosa*
- v. 11 *La rosa ardiente, el à / lelí y el casto lirio*
- v. 17 *Ostentarán de sù / sabroso y bello fruto*
- v. 24 *De pastorcillas y` / zagalas purpuradas*
- v. 29 *En cierzos fríos tòr / naránse y aguilonos*
- v. 31 *Y de sus llamas à / tizando el vario juego*
- v. 32 *Veré contento cà / be mí la turba inquieta*
- v. 33 *De labradores y` / de ninfas danzadoras*
- v. 38 *En dulces versos là / pintura placentera*
- v. 40 *E invocaré vuestro / favor para que nunca*

Y, por supuesto, en los casos que Sinibaldo de Mas llama *asonantes* (y Saavedra Molina llamaría *trímetros irregulares*):

- v. 13 *Despuntan a milès, / y llenan los ambientes*
- v. 16 *Dorando entrará: lòs / naranjos junto al rojo*

Ahora bien, hay casos de *trímetros irregulares* (no tienen acento ni en 6.^a, ni en 4.^a y 8.^a) en Rubén Darío y en Unamuno que amplían las tres clases de *asonantes* que diferencia Sinibaldo de Mas. Ya anotamos dos de los versos de *Los piratas*, de Rubén (*el postrer clavo en la fina tabla sonora; glorificando a los caballeros del viento*). Unamuno aumenta el número de ejemplos de versos con acentuación no prevista en los tipos reseñados por Sinibaldo de Mas. Así, en *Sueño final* (vv. 1 y 9), *Días de siervo albedrío* (v. 6), *¡Siémbtrate!* (v. 2), *Noches de insomnio* (vv. 1 y 6), *Nihil novum sub sole* (vv. 1 y 9).

En conclusión, las posibilidades de tipos *asonantes* o *trímetros irregulares* –no acentuados en 4, 8 y 12– son más que las tres admitidas por Sinibaldo de Mas (recordemos que son las acentuadas en 2, 5, 8 y 12; 2, 5, 8, 10 y 12; y 3, 5, 9 y 12). El avance de la flexibilización del tridecasílabo alejandrino a la francesa es evidente.

Llámesese *alejandrino a la francesa*, como hace Navarro Tomás, o *tredecasílabo polirrítmico*, como hace Julio Saavedra Molina, este verso tiene un carácter propio que lo diferencia del alejandrino de 7+7. Y también del verso de trece sílabas de ritmo anapéstico (acentos en 3, 9 y 12) asociado a Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Otra característica de este verso es el interés que despierta en algunos metristas que no dudan de sus posibilidades rítmicas y tratan de cultivarlo, como lo hacen Sinibaldo de Mas o Julio Saavedra Molina. Este último llega a considerarlo «un instrumento de riqueza prodigiosa, y un rival temible del endecasílabo» (Saavedra Molina, 1946: 62). Pero más bien habrá que pensar que el vigor del endecasílabo, precisamente, lo convierte en rival invencible del verso de trece sílabas, que casi queda limitado a ser el *verso de los tratadistas*.

XII

LA MÉTRICA DE LA COPLA SEFARDÍ¹

De las manifestaciones literarias de los sefardíes, sólo los romances encuentran alguna mención en los manuales de historia de la literatura española (Alborg, 1970: 434-436). Esto ocurre porque se ve como una variedad del importantísimo romancero hispánico. Sin embargo, los otros géneros de la literatura sefardí, historiados, por ejemplo, por Paloma Díaz-Mas (1986: 131-184) y por Elena Romero (1992), tienen un grandísimo valor cultural y lingüístico, pero no alcanzan la consideración estética que pueda hacer que estas formas de literatura entren en el canon, en la institución de las historias de la literatura española. El caso de las coplas es particular, además, porque hasta muy recientemente no han sido objeto de la investigación sistemática encaminada a construir su historia y su corpus. Un grupo de investigadores del CSIC emprendió en los años 70 tal estudio y hoy ya contamos con trabajos, precisos y documentados, que nos dan una idea de la vida de esta peculiar manifestación literaria. A partir de las publicaciones de Elena Romero (1980; 1988; 1992: 141-176; 1995), Paloma Díaz-Mas (1986: 137-144) y Iacob M. Hassán (1987; e introducción a Elena Romero, 1988: 9-25) podemos hacer una lista de las características principales de las coplas sefardíes.

La copla es el género más característico, la más genuina y castiza producción poética sefardí. Tiene la forma de un poema de entre 10 y 30 estrofas generalmente, aunque puede tener menos de ese número y más de cien. Su carácter estrófico la diferencia del romance (no estrófico), y la ilación de su contenido la distingue de la canción lírica, que sí es estrófica. Emplea distintas formas de acróstico, y su carácter es principalmente narrativo, aunque también puede ser descriptivo o expositivo. La copla en sus temas reproduce el sustrato cultural reli-

¹ Publicado en *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada* 3-4, 2006, 45-61. Es la versión escrita de la comunicación presentada el día 8 de abril de 2005 en el Colloque International «Typologie des Formes Poétiques», celebrado en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París).

gioso judío, y las vivencias históricas y cotidianas del pueblo. Están destinadas al canto en grupo con motivo de distintas clases de celebraciones religiosas, de ritos del ciclo vital (nacimiento, mayoría de edad...) o de noticias importantes. No es un género popular, sino culto —sus autores están impregnados de sabiduría rabínica—; pero, sin ser un género popular, ha gozado de gran popularidad entre los sefardíes².

Con antecedentes y rasgos que la enlazan con las coplas hispánicas medievales, hasta el siglo XVIII no hay ningún documento con textos de coplas; los últimos ejemplos llegan a la segunda mitad del siglo XX³. Las fuentes son escritas en su inmensa mayoría (impresos y manuscritos) en textos aljamiados en grafía hebrea, aunque también en grafía cirílica, helénica o latina. Algunos textos pasan a la tradición oral, que se convierte también en fuente de las coplas. Cada copla ha tenido un autor individual, aunque el proceso de colectivización ha hecho olvidar el nombre, y las de autor conocido son proporcionalmente las menos actualmente.

El corpus textual lo constituyen algo menos de 500 coplas distintas, conservadas en casi 2000 versiones diferentes. Por libresco, es un género producido por hombres; y se manifiesta en las zonas geográficas de las comunidades sefardíes del Mediterráneo Oriental y de la zona del Estrecho de Gibraltar⁴.

La métrica de las coplas ha llamado la atención de los estudiosos, y, aunque faltan muchos detalles por describir y cuantificar de forma más precisa, se puede hacer una relación de sus notas características⁵. No podemos ni siquiera resumir los detalles más importantes de dichas formas métricas. Para los objetivos de este trabajo es suficiente con destacar los rasgos más llamativos, que ayudan a com-

² Como propuesta de definición que recoge los rasgos comunes de las composiciones incluidas en la bibliografía de E. Romero (1992a), Iacob M. Hassán, en la introducción de dicha obra, propone la siguiente: «son composiciones poéticas formadas cada una por una sucesión de estrofas (frecuentemente acrósticas), todas las cuales responden a un mismo esquema métrico y presentan una cierta ilación de contenido (argumental o descriptivo). Este es mayoritariamente «judío», bien perteneciente al fondo de creencias y tradiciones que han conformado el horizonte mental y afectivo de toda la judeidad, o bien relacionado con las vivencias de las comunidades sefardíes que las crearon y transmitieron» (en Romero, 1992a: 13-14).

³ Alrededor de 1700 está fechada la primera edición de una copla en la bibliografía de Elena Romero (1992a: 23), *La historia de Amán y Mardoqueo*. La última creación original, que lleva el número 267, se publica en 1959 y trata de los bombardeos de Londres en la segunda guerra mundial.

⁴ Una buena introducción para conocer las características y los textos de las coplas sefardíes es la selección de Elena Romero (1988).

⁵ Las más completas descripciones de la métrica de las coplas sefardíes se encuentran en el trabajo de Elena Romero (1991) por lo que se refiere a las estrofas, y en los de Iacob M. Hassán (1987, 1988) para las formas originales de la rima.

prender lo que me propongo: pensar la métrica de estas coplas como formas ausentes de la historia de la métrica española, pero cuya inclusión en dicha historia enriquece en muchos aspectos la fisonomía del verso español.

El hecho decisivo es que las coplas sefardíes son documentos importantísimos de una historia del verso español al margen de la gran revolución de las formas cultas llevada a cabo por Garcilaso de la Vega (ca. 1501-1536) con la perfecta aclimatación del endecasílabo italiano. Pues, cuando los judíos fueron expulsados de España en 1492 por los Reyes Católicos, faltaban más de 50 años para que se publicara la obra que difundiera la revolución llevada a cabo, en años anteriores, en la poesía y la métrica españolas: *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros* (Barcelona, Carlos Amorós, 1543).

Rasgos llamativos de la métrica de las coplas sefardíes son: la importante presencia de la *heterometría*, la vitalidad del *dodecasílabo* (reinterpretación del verso acentual de Juan de Mena, verso que cumplía las funciones que luego tiene el endecasílabo) y la del *octosílabo*. Esto por lo que se refiere a la forma del *verso*, a lo que hay que añadir que el silabismo de los versos de estas coplas dista de reflejar la naturalidad a la que tiende el verso italiano con respecto a la pronunciación real; antes bien, parece que la artificiosidad del *hiato* en el recuento –artificiosidad muy medieval– es un factor presente.

Como ejemplo de la heterometría que puede encontrarse en algunas de estas coplas, léanse los dos primeros tercetos monorrimos de la que Elena Romero (1988: 75-80) edita con el título de *El ajuar de la novia* (texto de 1866, y copla atribuida a Yehudá Cal'í [siglo XVIII])⁶:

*Enjemplaron hajamim el cuento de la ley con los jidiós a el casamiento
para que sienta el hombre y meta en la ley su entendimiento,
que la ame y la estime y con ella sea su apegamiento.*

*La novia trae a el novio joyas y ropas buenas
y yardán y orejales y manías y cadenas;
así trujo la Ley secentas y trege misvot, que de todo bien está llena.*

⁶ Otro ejemplo con una heterometría tan pronunciada que hoy sólo la pensaríamos como propia del moderno *verso libre* puede verse en la copla titulada *Alabanza del rabí 'Aqibá y de su mujer*, cuyo autor es el rabino sefardí Ya'acov Berab (siglo XVIII), y de la que Elena Romero (1988: 103-107) publica el texto de la primera edición aljamiada (1744). Resultan muy interesantes las propuestas de explicación del verso medieval castellano que hace Martin J. Duffell, para quien las frecuentes irregularidades tienen que ver con un carácter más acentual que silábico de las distintas clases de versos. Véase, por ejemplo, su explicación de las irregularidades del *Libro de Buen Amor* (Duffell, 2004).

La notable presencia de versos que se ajustan al patrón del *verso de arte mayor* o de Juan de Mena –recordemos el esquema de este verso: *o) ó o o ó (o / o) ó o o ó o* – no deja dudas respecto a la necesidad de pensar en dicho verso como modelo de coplas como la editada por Elena Romero (1988: 99-102) con el título de *Alabanza de Jerusalén*, basada en un manuscrito aljamiado de Sarajevo (1794 y ss.), en la que se leen versos como los siguientes, de la estrofa 9⁷:

*Y cuando pensaban por ella de lejos
no contan moneda cuantos sus provechos,
se olvidan sus bienes y todos sus hechos.*

El silabismo parece exigir un mayor recurso al *hiato*, según puede apreciarse en versos tan comunes como el octosílabo. De la copla titulada *Noche de alhad*, copla tradicional de la que Elena Romero (1988: 31-35) edita el texto de una versión manuscrita de alrededor de 1900, tomamos como ejemplo la primera estrofa:

<i>El Dio alto con su gracia</i>	el/Dio/al/to/con/su/grá/cia:	8 síl.
<i>mos mande mucha ganancia,</i>	mos/man/de/mun/cha/ga/nán/cia:	8 síl.
<i>non veamos mal ni ansia,</i>	non/ve/a/mos/mal/ni/án/sia:	8 síl.
<i>a nos y a todo Yisrael.</i>	a/nos/ya/to/do/Yis/raél/[-]:	8 síl.

Para que los versos se ajusten exactamente a la medida de los octosílabos, hay que practicar los hiatos siguientes: *Dio / alto*; *ni / ansia*, y no hacer *sinéresis* en *ve/a/mos*. Ahora bien, esto no impide que en el último verso hagamos una escansión con *sinalefa* (y a) y *sinéresis* (rael): *a/nos/ya/to/do/Yis/raél*. Por tratarse de composiciones cantables, el texto refleja un silabismo menos seguro que el de los textos poéticos destinados a la recitación. Casos como estos son generales en todos los textos de las coplas en cuanto se pretende ajustarlos al silabismo normal en la poesía española. Tenemos la impresión de que la cuestión del silabismo en las coplas es una de las más necesitadas de estudio preciso, con detalladas descripciones y consideraciones que tengan en cuenta tanto las condiciones del dialecto judeoespañol como las relaciones con el canto. Pues la impresión que recibe un lector de poesía española es la de encontrarse ante textos muy irregulares o muy artificiosos⁸.

⁷ Hay que pensar en el *verso de arte mayor* también para entender el verso de la copla titulada *La vocación de Abraham* (E. Romero, 1988: 41-46: versión de un manuscrito inédito de Bosnia ca. 1790).

⁸ En su estudio magistral sobre *La Marsellesa*, Benoît de Cornulier ilustra las variantes que puede presentar el texto de una canción oral si se le quita el soporte musical. Por otra parte, observa cómo en el canto, donde se da una métrica de isocronía entre ciertas sílabas destacadas, la métrica de equivalencia sistemática de número de sílabas desaparece (1989: 116).

No puede extrañar entonces que se planteen dudas respecto al patrón al que habría que referir el verso de algunos de los textos. Por ejemplo, en las dos primeras estrofas de la copla de Ya'acov A. Yoná (1847-1922), publicada en su libro aljamiado *Cantes nuevos por los teretemblos* (Sofía, 1903), y que Elena Romero (1988: 115-121) edita con el título de *Los terremotos de 1902*, encontramos un recuerdo evidente del *verso de arte mayor* en la primera, y un ejemplo de tetrástrofo monorrimo en versos alejandrinos (7+7), como podríamos encontrar en Berceo, en la segunda:

<i>Oíd mis hermanos</i>	<i>este nuevo cánte</i>	6+6
<i>siendo a la verdad</i>	<i>fue cosa de encánte.</i>	6+6
<i>Estos teretemblos</i>	<i>mos trujo gran combate;</i>	6+7
<i>non se acodran viejos</i>	<i>de tiémpo avánte.</i>	6+6
<i>Vino los teretemblos</i>	<i>al mundo sacudir,</i>	7+7
<i>presto con selihot</i>	<i>mos fuimos acudir;</i>	7+7
<i>en vece de suká</i>	<i>mos trujo el Dio en chadir,</i>	7+7
<i>salvar las almas sólo</i>	<i>fuímos a badir.</i>	7+7

El verso largo del romance (8+8) constituye el esquema de coplas como *Las hazañas de Moisés* (E. Romero, 1988: 55-64; edita el texto de un manuscrito aljamiado de principios del siglo XVIII) o *Los guisados de las berenjenas* (E. Romero, 1988: 157-165; texto de un manuscrito aljamiado de Sarajevo de 1794). Las dos primeras estrofas del primero de los textos, prescindiendo del estribillo hebreo, dicen así:

*En primero enpezaré a loar al verdadero,
que en ses días lo crió todo el mundo por entero
y este día el seteno Él folgó y almeó.
Bendicho sea tal Dio, tal señor tan poderoso,
que crió cielos y tierra y con todo su reposo
y cuanto en ellos se encera en ses días lo crió.*

Resumiendo estas notas apresuradas sobre el verso de la copla sefardí, diríamos que es evidente la base medieval de la poesía española del siglo XV: octosílabo y verso de arte mayor así lo testimonian. Pero que la relación con el canto y la creatividad de este tipo de poesía se refleja en un silabismo problemático que llega hasta la heterometría clara de algunos textos.

En cuanto a las *formas estróficas*, llama la atención el vigor de los esquemas monorrimos, la pujanza de las formas zejelescas y la consagración de un esquema

tan característico como el de la *estrofa de purim*. La monorrima se manifiesta en estrofas de tres y de cuatro versos en una variedad de medidas que en algunos casos son desconocidas en la historia de la métrica española. Para percibir lo que de original tiene el amplio uso del terceto monorrimo en la copla sefardí, basta consultar la *Métrica Española* de T. Navarro Tomás y ver la casi nula presencia de esta estrofa. Añádase la variedad de formas que puede tener el verso: largo amétrico (curiosamente, la forma de mayor difusión y perdurabilidad), a veces con estribillo; verso de arte mayor, con estribillo alguna vez; octosílabo, más raramente (E. Romero, 1991: 259-260).

El cuarteto monorrimo⁹ de las coplas sefardíes mostraría una etapa posterior de la tendencia a la flexibilización de la *cuaderna vía* de los siglos XIII y XIV: empleo muy frecuente de versos de arte mayor, a veces con estribillo; versos hexadecasílabos bimembres; versos octosílabos en algún ejemplo.

La redondilla cruzada (*a b a b*) de versos octosílabos, forma medieval castellana (T. Navarro Tomás, 1972: 90), se encuentra más en las coplas sefardíes antiguas (siglos XVIII y XIX) que en las modernas.

La llamativa presencia de las distintas formas de esquemas de tercetos y cuartetos monorrimos debe de tener alguna relación —y así lo demuestra la aparición de estribillos a veces— con la abundancia de las formas zejelescas, señalada por los estudiosos. La forma común del zéjel (*a a : b b b a*), «una de las estrofas más antiguas y famosas de la métrica española», según T. Navarro Tomás, presentaba ya desde antiguo variantes y está bien representada en la poesía medieval peninsular del siglo XIII (la de los cancioneros gallegoportugueses y las *Cantigas* de Alfonso X). Tampoco son desconocidas las variantes del esquema básico en la poesía del siglo XV: versos de arte mayor, hexasílabos, heptasílabos, eneasílabos, modificaciones del estribillo y la vuelta (T. Navarro Tomás, 1972: 50-53, 168-171).

En la lógica de la admisión de variaciones del esquema clásico entran las que presentan los zéjeles sefardíes, y que han sido descritas minuciosamente por E. Romero (1991: 264-273): versos de arte mayor, hexadecasílabos o incluso versos amétricos; estrofas de tres o de cinco versos; distintas formas del verso de la vuelta y de los estribillos.

⁹ El cuarteto monorrimo tiene su origen en la *cuaderna vía*, que en el siglo XIII se ajusta al verso alejandrino (7+7), en Berceo y en el *Libro de Alexandre*, pero que en el siglo XIV muestra unas irregularidades que desdibujan el modelo silábico del verso del siglo anterior (T. Navarro Tomás, 1972: 84-85).

Una forma característica de la métrica sefardí es la de la *estrofa de purim*, que supone la institucionalización de una de las muchas posibilidades que ofrece la *copla mixta* castellana: entre siete y doce versos octosílabos, divididos en dos semiestrofas, y entre dos y cuatro rimas (T. Navarro Tomás, 1972: 132-133). El resultado es totalmente original: nueve versos, de los que tres son de ocho sílabas (1.º, 3.º y 7.º) y los restantes de seis sílabas, con el siguiente esquema de rima: *a b a b b c c d d*, que en sus formas modernas puede dejar sueltos los versos 1.º y 3.º. Como ejemplo se reproduce la primera estrofa de la copla de Alexandro Pérez, aparecida en su libro aljamiado *Buqueto de cantes* (Salónica, ca. 1920), tomada de Elena Romero (1988: 137), quien la edita con el título de *Los nuevos ricos*:

<i>Hoy no quedó más Purim</i>	8 a
<i>ni abrir las manos.</i>	6 b
<i>No ayudan guebirim</i>	8 a
<i>sus propios hermanos.</i>	6 b
<i>Para vicios vanos</i>	6 b
<i>sus hijos gastan</i>	5 c
<i>a puñados y non dan</i>	8 c
<i>de vente hacino</i>	6 d
<i>ni a su sobrino.</i>	6 d

Lo que de original tiene esta forma puede verse si buscamos un esquema parecido en el *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, elaborado por Ana Gómez-Bravo (1998). Allí no encontramos entre las estrofas octosilábicas de nueve versos ninguna con el mismo esquema. No se suele mezclar el hexasílabo con el octosílabo, y el esquema de rima de la *estrofa de purim* aparece en la número 1408, pero con diferencias estructurales notables, como son: la estrofa es octosilábica y las rimas *c* y *d* se repiten en las tres estrofas de nueve versos, que además repiten el último verso¹⁰. No hay duda de que la institucionalización de esta estrofa en la copla sefardí es uno de los rasgos más originales de su creatividad, pero dentro de las posibilidades de la *copla mixta* castellana del siglo XV.

No podemos detenernos en el comentario de más detalles de la forma de las estrofas descritas por E. Romero (1991), pero sí queremos ilustrar con un último ejemplo la mezcla de tradición y originalidad que encontramos en la métrica de

¹⁰ Son estrofas de nueve versos las comprendidas entre los números 1335 y 1619, inclusive. En dos esquemas solamente (núms. 1444 y 1515) aparece un hexasílabo (con repetición de rima o de verso). Se aproxima a la *estrofa de purim*, pero con una rima menos, la forma *8 a b a b b c c b b* de Alfonso Álvarez de Villasandino (núms. 1403 y 1404).

las coplas sefardíes. Se trata de la estrofa de las *coplas de las flores*. La originalidad de esta estrofa de ocho versos octosílabos reside en que el esquema de rima zejelesco (*a a a b*) se concreta en los versos pares, y los impares quedan libres, salvo el séptimo, que en ocasiones lleva la rima *a*. Sigue un estribillo de dos versos, de los que el segundo rima en *b*. El esquema es el siguiente: 8 - *a* - *a* - *a* - *a* (*a*) *b* + (*estribillo*) - *b*. Copiamos como ejemplo la estrofa 16 de la versión de *El debate de las flores* que edita Elena Romero (1988: 149-155), atribuida a Yehudá Cal'í (siglo XVIII), tomada de un manuscrito aljamiado de Sarajevo (1794):

	<i>Ahí habló el alorbán:</i>	8 -
	<i>-Verdad es que so barato;</i>	<i>a</i>
	<i>mi flor es muy menuda</i>	-
	<i>y mi árbol es muy alto;</i>	<i>a</i>
	<i>mi vista es muy donosa</i>	-
	<i>y en golor otro tanto;</i>	<i>a</i>
	<i>aunque yo no me abato,</i>	<i>a</i>
	<i>los jaros hinchen con mí-</i>	<i>b</i>
[Estribillo:	<i>Sobre todo es de alabar</i>	-
	<i>a el Hay sur 'olamim]</i>	<i>b</i>

Elena Romero incluye esta estrofa entre las emparentadas con el villancico, y plantea la posibilidad de explicarla como forma zejelesca de versos hexadecasílabos, con rima interna en el cuarto verso –verso de vuelta–, al incluir el séptimo verso corto, que puede rimar con el sexto corto. Aunque la rareza de la rima interna en la métrica sefardí sería una razón para considerarla como estrofa de verso corto (1991: 276-277).

Pues bien, todavía se puede introducir otro elemento en la discusión de este tipo de estrofa. Si nos fijamos en la rima del texto de las *Conplas de las flores* (Salónica, ca. 1800) reproducido por Elena Romero (1976: 299-306), en 15 de las 22 estrofas del poema encontramos irregularidades respecto de lo que sería la rima consonante, pero lo más significativo es que estas irregularidades no se explican completamente por el peculiar sistema de rima sefardí –al que nos vamos a referir enseguida–, sino que encajan todas en el sistema de la rima asonante¹¹. Esta

¹¹ Hacemos la lista de rimas que, en el texto de E. Romero (1976: 299-306), se apartan del sistema de rima consonante y se explican como rima asonante. Entre paréntesis se indica el número de la estrofa: *menudico, bizcochicos, camino* (3); *famas, palmas, almas, almas* (5); *tal, fealdad, metal, sal* (7); *famas, camas, flamas, alma* (8); *desechado, alabado, sacando, honorado* (9);

presencia de la rima asonante en los versos pares hace pensar en una relación con el romance; lo que sería otro ejemplo de la creatividad de la métrica sefardí sobre base tradicional de la métrica medieval castellana¹².

Dejando aparte la cuestión del *acróstico*, artificio retórico más que rítmico –aunque parece oportuno recordar los famosos versos acrósticos del converso Fernando de Rojas al principio de *La Celestina*–, una última cuestión digna de comentario es la de la *ríma*. Llama la atención el número de rimas que no se ajustan a las normas de la rima consonante ni de la asonante, pero que se entienden por otras reglas. Iacob M. Hassán (1988: 11–13) ha intentado una explicación a partir de las siguientes normas, que serían peculiares de la métrica sefardí:

- 1) sólo se exige la igualdad fónica de la *última sílaba*, sea tónica (palabras oxítonas) o átona (palabras paroxítonas): *visiTAR*, *saltAR*, *atenTAR*; *caSA*, *coSA*;
- 2) la igualdad fónica puede extenderse a los sonidos anteriores a la última sílaba: *alcanZÓ*, *comenzÓ*; *sakÁ*, *makÁ*, *falakÁ*, *tarakÁ*; *muchiHUANDO*, *MUNDO*; *contIENES*, *VIENES*; *malDADES*, *ciUDADES*; *monTONES*, *canTONES*; aquí entran también todos los casos de rima consonante normal;
- 3) se permite, o exige, separar en sílabas diferentes dos consonantes iniciales de sílaba si la segunda es *r*, *l* o semiconsonante *i*; *obra*, *soltARA*; *flOR*, *goLOR*; *pedriÓ*, *pariÓ*, *ardiÓ*, *naciÓ*;
- 4) pueden rimar las últimas sílabas tónicas con las átonas, lo que indica la independencia relativa de rima y acento: *encomenDÓ*, *enprestaDO*¹³.

No ha pasado desapercibido el parentesco de este modo peculiar de rimar con el *homoioteleuton* que Emilio Alarcos Llorach estudia en Sem Tob (Hassán, 1987: 111; Elena Romero, 1992: 155)¹⁴. Los editores de los *Proverbios morales* de

punchunoso, *temeroŝo*, *seguloŝo* (10); *lado*, *ensazado*, *verano*, *alabado* (13); *tolana*, *ventana*, *mangrana*, *alabada* (14); *alta*, *falta*, *plata* (15); *golores*, *razones*, *alabaciones* (16); *berzá*, *rizá*, *azahr* (17); *alabada*, *tapadas*, *amurchada*, *topada* (18); *turable*, *arefrescarse*, *arefregare* (19); *palico*, *ricos*, *amarillo*, *sangrino* (21); *fuerza*, *fuerza*, *ésta* (22). En 15 de las 22 estrofas del poema encontramos irregularidades del sistema de rima consonante, pero todas se entienden como rima asonante.

¹² En la comparación de las estrofas sefardíes con las castellanas medievales apuntada por E. Romero (1992: 149–150), la estudiosa de la copla sefardí tiende a destacar las diferencias.

¹³ El mismo Iacob M. Hassán (1987: 112) intentaba explicar la escasa relevancia de lo acentual por el carácter cantado de las coplas y la forma tradicional de cantarlas en oriente, donde «las melodías según el modo makam turco-persa [...] propician el alargamiento de las sílabas finales del verso, recaiga o no en ellas el acento».

¹⁴ Esta investigadora señala además que «asimismo aparecen en algunos otros textos poéticos medievales de clara filiación judía. Nada de extraño hay en ello, sino todo lo contrario, pues hemos de aceptar la evidencia de que tales rasgos fueron propios de la manera judía de coplear, esto es, de rimar en coplas. Y que como en tantos otros aspectos de la lengua y literatura sefardíes, en el sistema de rima de las coplas vemos durante cuatro siglos y medio de vitalidad, no ya perpetuado como reliquia, sino desarrollado de modo autónomo, lo que estaba en embrión en la España medieval».

Sem Tob de Carrión (siglo XIV), Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (1998: 48-50), aplican las mismas normas a la explicación de las irregularidades de la rima consonante de esta obra. Pero además señalan este modo de rimar como el *rasgo formal definitivo* común a un grupo de poemas medievales del siglo XIV que constituyen la que llaman *clerecía rabínica*. Este conjunto, que incluye cuatro obras (*Coplas de Yoçef*, *El pecado original*, *Lamentaciones del alma ante la muerte*, y los *Proverbios morales*), comparte además las características de la *rima zejelesca* y el *verso alejandrino*. Todo ello, unido a otras características de contenido, les lleva a establecer una continuidad indiscutible entre la literatura medieval judeoespañola y la copla sefardí en términos tan claros como los siguientes:

[...] prácticamente todos los rasgos formales, de contenido y de uso de fuentes que hemos señalado en esa clerecía rabínica medieval tuvieron su continuidad en un género poético que los sefardíes expulsos cultivaron al menos entre el siglo XVIII y el XX, y que ellos mismos llaman coplas (Díaz-Mas, Mota, 1998: 89).

Entremos, después de este intento de descripción somera de las coplas, en unas consideraciones finales. Parece indudable la base medieval de todos los rasgos métricos de la copla sefardí, pero, al mismo tiempo, es evidente la vitalidad del género, manifestada en detalles que reflejan las variaciones de su creatividad. Por ejemplo, la *heterometría*, que en la poesía medieval se manifestaba principalmente en los versos largos de las series épicas, aquí aparece en formas estróficas concretas como el terceto. El *verso de arte mayor* o de *Juan de Mena* no aparece en la estrofa que más frecuentemente sirvió de marco para este verso, la *octava* (Navarro Tomás, 1972: 122-124). La *monorrima* se extiende más allá del tetrástrofo medieval; el *zéjel*, estrofa propia de las canciones, goza de una vitalidad sorprendente; y la *estrofa de purim* o la de la *copla de las flores* demuestran la capacidad de canonización de formas que no cuentan con un modelo medieval exacto. Añádase la peculiaridad de la rima *homoiooteuton*.

Estas notas de creatividad dotan a la copla sefardí de un carácter peculiar. Las condiciones de aislamiento en que vivió así lo hacían esperar, pero estas mismas condiciones invitan a pensar sobre su significado en la historia de la métrica española. Por una parte, la copla sefardí es una joya que enriquece la métrica española con la aportación de lo que es un desarrollo de lo autóctono medieval al margen del triunfo del endecasílabo como símbolo de la irrupción de las formas métricas italianas. Por otra parte —y me gustaría insistir en ello—, las manifestaciones heterométricas de la copla sefardí vienen a cubrir el hueco mayor de la versificación irregular española, cuya historia fue escrita por Pedro Henríquez Ureña. Pues es en el

siglo XVIII cuando empiezan a difundirse por escrito las coplas, y como obra de autores individuales, justo en el momento en que según P. Henríquez Ureña (1961: 209) desaparece cualquier huella de irregularidad en la poesía culta:

[...] entre 1725 y 1750, con la aparición del clasicismo moderno, toda irregularidad de la versificación queda desterrada de la poesía culta.

Habrà que esperar al verso libre moderno para que el anisosilabismo vuelva a la poesía culta de autor¹⁵.

Pero este hecho nos lleva a otra consideración referida a la forma de escribir las historias de la métrica. Estas historias siguen el modelo de las de la literatura, es decir, se interesan sobre todo por las obras que constituyen el canon, las obras que por estar dotadas de una calidad estética son «literarias». El gran historiador de la métrica española, Tomás Navarro Tomás (1884-1979), era bien consciente de este problema, y en su monumental *Métrica Española*, al tratar de la *métrica popular*, menciona la publicación de colecciones de cantos populares y dice:

No corresponde al objeto del presente libro el estudio de la versificación de estos materiales, aparte de aquellas formas cuyas manifestaciones han alcanzado de algún modo al campo de la métrica literaria (1972: 545).

Subráyese la expresión *métrica literaria*, que define muy bien el límite *canónico* de su historia. Con todo, da interesantes indicaciones, que, por lo que importa a algunas de las cuestiones que hemos tratado en relación con la copla sefardí, no dejan de tener interés. Por ejemplo, la muestra de *zéjel* en canciones asturianas, o el ejemplo de *zéjeles* octosílabos, satíricos de tipo político, de 1933.

Hay una vida no canónica de las formas métricas. En momentos de renovación métrica estas manifestaciones del verso pueden servir de ejemplo para los cambios deseados. Algo de esto proclamaba el gran renovador del verso moderno, Rubén Darío, en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza* (1905), cuando, defendiendo la liberación de la técnica del verso por él encabezada contra la momificación del ritmo, se refiere a sus ensayos de hexámetro y al *verso libre* moderno:

En cuanto al verso libre moderno..., ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del Madrid Cómico y los libretistas del género chico? (1977: 243).

¹⁵ Léase el esquema de la historia del anisosilabismo en la poesía española que traza el mismo P. Henríquez Ureña en las cinco páginas magistrales de la introducción, fechada en 1918, a su *Antología de la versificación rítmica*.

En la historia no canónica de la métrica española, la copla sefardí enriquece y completa el repertorio de las manifestaciones del verso español. Pero hay todavía un último aspecto que me gustaría comentar y que tiene que ver con una teoría métrica general, con cuestiones sistemáticas independientes de la historia concreta. Se trata de la desvinculación de acento y rima que tan frecuentemente se da en la copla sefardí.

La característica desvinculación de rima y acento en algunos casos de la rima de la copla sefardí se da no sólo en las poesías hebrea y árabe, como señalan los estudiosos de la métrica sefardí, sino también en la poesía latina medieval. Entre las formas –algunas muy artificiosas– de la poesía latina medieval, no faltan los ejemplos en que sólo riman los sonidos finales (*aevUM*, *verbUM*, *mundUM*, *argentUM*), aunque cada vez, según se enriquece la rima, va aumentando el número de letras semejantes (*idOLUM*, *frivOLUM*, *pOLUM*, *SOLUM*, *dOLUM*, *cOLUM*, donde riman palabras proparoxítonas y paroxítonas; *puDORIS*, *oDORIS*, *canDORIS*, *arDO-RIS*, rimas silábicas que van más allá de la vocal tónica, como no es raro encontrar en la copla sefardí) (Oroz, Marcos, 1995: 20). Un poema como el de San Aldhelmo (c. 650–710) titulado *Quando profectus fueram*, del que Oroz y Marcos (1995: 97–98) dicen que «hace gran empleo de la aliteración y de la rima», consta de 19 versos octosílabos proparoxítonos que riman de dos en dos, después de los tres primeros, que riman entre sí. Pues bien, allí se encuentra ilustrada la desvinculación de rima y acento, resultando una variada gama de posibilidades. Copiamos las palabras de la rima de estos versos y entre paréntesis anotamos la calificación de cada una:

fúerAM, *DomnóniAM*, *Cornúbiam* (homoioteleuton)
cespítIBUS, *gramínIBUS* (asonancia)
inÓRMIA, *infÓRMIA* (consonancia)
aethéREA, *cámERA* (asonancia en caída en *ea*)
mÁchInA, *monÁrchIA* (asonancia)
témpore, *túrbine* (homoioteleuton)
témpeSTAS, *vástiTAS* (homoioteleuton. La palabra *tempestas* aquí es proparoxítona)
fÉDERE, *aÉthERE* (asonancia, o consonancia en caída en *-ere*)
retináCULO, *saéCULO* (consonancia en caída en *-culo*)¹⁶.

¹⁶ Otro ejemplo con abundantes casos de homoioteleuton es el número 37 de la antología de Oroz y Marcos (1995: 234–236). Baste recordar como ejemplo también algunas de las invocaciones de la letanía del rosario: *speculum justíTIAE*, *speculum sapiénTIAE*; *regina mártYRUM*, *regina confessóRUM*; *regina vírginUM*, *regina sanctóRUM ómniUM*; *regina sine labe originali concepTA*, *regina in caelum assumpTA*.

Roman Jakobson, en su trabajo de teoría métrica general titulado *Metrics* (1936), observa que en lenguas eslavas con acento libre (eslavo oriental, búlgaro) la rima exige que la coincidencia de sonidos empiece en la sílaba acentuada. Sin embargo, en otras lenguas eslavas el acento tiene una menor importancia en la rima, y en muchos casos (por ejemplo, folklore checo y literatura antigua, y normalmente en la poesía serbocroata, etc.) la rima está desligada del acento completamente (1936: 155).

En la poesía española, finalmente, hay casos muy curiosos de rimas que, voluntariamente o no, se apartan de las reglas. Se trata de casos que, en otra ocasión, hemos agrupado bajo el nombre de *rimas extrasistemáticas*. Puede tratarse de la propuesta de una nueva técnica en que la rima cuenta toda la sílaba fónica, considera como equivalencia también la de las consonantes solas, las vocales solas o la última sílaba nada más, como quiere Daniel Castañeda. Puede ser la llamada por Luis Ángel Casas *rima en potencia* o *potencial*, una especie de *rima de aliteración* en que cabe toda suerte de parecidos fónicos y es independiente del acento. O puede ser la *rima en caída* (Antonio Carvajal), en que la rima se desvincula del acento (Domínguez Caparrós, 1999: 160-163, 173-179). En las listas de estas clases de rima entrarían las rimas sefardíes sin problemas. Veamos algunos ejemplos: *piaDoSA*, *meDuSA*; *rosaLES*, *sutiLES*; *hoJAS*, *migaJAS* (Daniel Castañeda); *noCHE*, *derroCHÉ*; *espíriTU*, *TÚ*; *niÑO*, *soÑÓ*; *REVÓLVER*, *REVOLVER* (Luis Ángel Casas); *ópALOS*, *sándALOS*, *halOS*; *rIMA*, *óptIMA*, *últIMA* (Antonio Carvajal).

A la vista de los datos anteriores, y en el plano de la teoría métrica general, podríamos hablar de la posibilidad latente de desvinculación de rima y acento —en contra de la norma—, que se da en algunos tipos de versificación y que también se manifiesta en la métrica española (por ejemplo, Federico García Lorca, en su romance *Arbolé, arbolé*, asuena *antigua* en *ua*, cuando lo normativo es que asuene en *ia*). Y esto lo hace en dos ocasiones más, como comenta Daniel Devoto en su trabajo sobre *viuda* asonante en *ia*. Se trata de casos de *rima equívoca* (*lluvia*, *música*, *furia* aparecen como asonantes en *ia* en distintos autores, por ejemplo) (Domínguez Caparrós, 1999: 160).

XIII

LOS VERSOS DEL QUIJOTE¹

Contar los versos del Quijote, primera tarea que debe llevar a cabo un estudio de la métrica de esta obra, no es operación tan exacta como podría pensarse. Hay que decidir, por ejemplo, si debemos incluir en el número de los versos la mención de algunos del romancero que, frecuentemente con modificaciones debidas a Cervantes, se integran en la narración con una función similar a la de los refranes, dichos o sentencias. Estos «versos» tienen una función que no es la originaria, sino que valen como apoyos intertextuales motivados por el ambiente caballeresco característico de la obra.

El hecho de que, además, la primera edición los edite como prosa es un argumento más a favor de su consideración como *no poesía en verso*. El problema viene de la costumbre de los editores de separarlos como versos. ¿Cuándo empieza esta forma de editar? Quede para el futuro la determinación precisa del comienzo del fenómeno.

Francisco Rodríguez Marín (1947-49) plantea la cuestión en la primera nota del capítulo 1 y sostiene: 1) que en el siglo XVI y parte del XVII «era costumbre de autores e impresores escribir e imprimir los versos a renglón tirado, como prosa, cuando no pasaban de cuatro o seis»; 2) «que tal costumbre fue seguida por Cervantes y los primeros impresores de sus obras», en el *Quijote*, por ejemplo; 3) que así se usaba en los libros de las escuelas de primeras letras; 4) que Cervantes empieza a veces un capítulo del *Quijote* con versos ajenos (II, 9 y 26); 5), y que esto mismo hace en el capítulo 1 con el famoso octosílabo *En un lugar de la Mancha*. Rodríguez Marín suele anotar en los casos que comentaremos cuando esos «versos» son editados como prosa en las primeras ediciones.

¹ Versión escrita de la ponencia presentada el 20 de junio de 2005 en el Congreso Internacional *El Quijote y el pensamiento teórico-literario* (Madrid, CSIC, 20-24 de junio de 2005). Se publicará en las actas de dicho congreso.

Conviene advertir ya en este momento que, como se verá, hay algún caso de edición en prosa de una tirada de hasta ocho versos, y que también hay ejemplos de 2 y de 4 versos editados como tales². Parece, pues, que el número de versos no es la única razón para imprimir como prosa tales «versos».

La cuestión se aclarará más si empezamos a ilustrar con unos ejemplos el problema. En el capítulo 2 de la primera parte (p. 52)³ leemos los seis octosílabos siguientes:

—«*Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél;
princesas, del su rocino*»,

En el facsímil de la primera edición editado en 1976 por la Real Academia Española (I, fol. 7r) se lee el texto en prosa y perfectamente integrado en la narración, como se ve por lo que sigue: «o Rocinante, que este es el nombre, señoras mías, de mi caballo...». Nótese cómo los editores modernos respetan un resto de esta integración al separar los versos por coma —y no punto— de su continuación. Pero es que el mismo Cervantes, por boca de don Quijote, en un rasgo tan frecuente de sabiduría literaria, nos explica la función del texto de los seis octosílabos, cuando dice que «la fuerza de acomodar al propósito presente este romance viejo de Lanzarote ha sido causa que sepáis mi nombre antes de toda sazón». La extensión del texto y la adaptación hecha por Cervantes justificarían su consideración como versos propios; y esto es lo que hace Vicente Gaos en su edición de las *Poesías completas* de Cervantes (1981: 236). Yo mismo también los incluí en el recuento de los versos de Cervantes que hice en mi trabajo sobre la *Métrica de Cervantes* (2002).

Sin embargo, la comparación con lo que ocurre en las otras dos ocasiones en que se presenta parte del texto del mismo romance nos puede ilustrar sobre el carácter ambiguo de estos «versos». En el capítulo 13 de la primera parte, don Quijote se refiere de nuevo a la historia de los amores de Lanzarote del Lago y la

² Por ejemplo, en II, 1, dos endecasílabos (facsímil, II, fol. 6v); en II, 27, dos octosílabos (II, fol. 105v); y en II, 38, dos redondillas de cuatro versos cada una (II, fol. 147r-v).

³ Para los comentarios que van a seguir, partimos de la edición de la Biblioteca Clásica (núm. 50) de la editorial Crítica (1998), dirigida por Francisco Rico, si bien tendremos en cuenta otras ediciones modernas. El número de las páginas remite a esta edición.

reina Ginebra, «de donde nació aquel tan sabido romance, y tan decantado en nuestra España, de

*Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera Lanzarote
cuando de Bretaña vino,*

con aquel progreso tan dulce y tan suave de sus amorosos y fuertes fechos» (p. 137). El facsímil (I, fol. 47v) los edita como prosa, y además se prescinde de todo criterio métrico, como puede verse en el comienzo de la cita, que empieza, tras dos puntos, por la preposición *de*, que no pertenece al texto del romance:

*de donde nacio aquel tan sabido romance, y tan decantado en nuestra España: De nunca fuera
cauallero de damas tan bien seruido, como fuera Lançarote quando de Bertaña [sic] vino,
con aquel progresso tan dulce...*

Vicente Gaos ya no recoge estos cuatro «versos» entre las poesías de Cervantes, y yo tampoco los conté⁴.

Todavía en el capítulo 31 de la segunda parte aparecen tres versos de este romance citados por Sancho Panza, quien dice haber oído decir a su señor «*contando aquella [historia] de Lanzarote,*

*cuando de Bretaña vino,
que damas curaban dél,
y dueñas del su rocino,*

y que en el particular de mi asno...» (p. 881). En esta ocasión ni siquiera se completa una cuarteta con sentido completo. El facsímil (II, fol. 117r-v) los edita como prosa.

Hay una gradación desde una mayor entidad rítmica en el primer caso —seis versos— a la mínima del tercero, donde no hay ni sentido completo ni ajuste al esquema de rima en los pares. Pero en los tres casos se editan los versos como prosa, integrados en la narración. Parece, pues, que el criterio que habría que seguir si se tratara de contar como versos estos fragmentos métricos —pues se ajustan a octosílabos— es el de la *intención del autor*, que, a la vista de la primera edición, parece estar próxima de una *consideración de los mismos como citas con función*

⁴ F. Rodríguez Marín (I, 357) anota: «Estos cuatro versos, en la edición príncipe y en otras de las antiguas, se imprimieron a renglón tirado, como prosa».

narrativa más que como poemas en verso. Mi opinión es que no hay que incluir estos ejemplos en el número de los versos⁵.

Las ambigüedades y dudas no acaban aquí. Veamos algunos casos más. En el capítulo 14 de la segunda parte hay un pareado endecasílabo en que se citan modificados dos versos de Ercilla. El texto cervantino dice:

*y tanto el vencedor es más honrado
cuanto más el vencido es reputado;* (p. 735).

Los versos de *La Araucana* parafraseados dicen:

*Pues no es el vencedor más estimado
de aquello en que el vencido es reputado.*

Ahora bien, en la edición facsímil (II, fol. 48r) no hay ninguna señal gráfica —se editan como prosa—, ni de otro tipo —un comentario que aluda a su carácter poético o a Ercilla— que justifique su consideración como versos. Sin embargo, Vicente Gaos (p. 264) los incluye entre los versos cervantinos, y yo también lo hice así en mi presentación general de la métrica de Cervantes. Pero no parece que haya tal intención; se trata de un ejemplo de intertextualidad con función sentenciosa, cuyo valor es semejante al de un refrán.

Otro ejemplo es el de los ocho octosílabos del capítulo 23 de la segunda parte que mezclan textos de romances distintos. Dicen así:

*«¡Oh, mi primo Montesinos!
Lo postrero que os rogaba,
que cuando yo fuere muerto
y mi ánima arrancada,
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba,
sacándomele del pecho,
ya con puñas, ya con daga».* (p. 821)

El facsímil (II, fol. 91r) lo edita como prosa. Bien es verdad que los versos constituyen el parlamento completo del mísero Durandarte, pero también es cierto que estas palabras se integran funcionalmente en una narración. Además, la

⁵ Por tanto, en el recuento que hice de los versos de Cervantes habría que eliminar los seis octosílabos del primer ejemplo citado (I, cap. 2); los otros dos ejemplos no estaban incluidos en mi cuadro.

conjunción de distintos romances muestra su carácter intertextual, que se pone al servicio de la creación de un ambiente caballeresco. Vicente Gaos no los recoge entre los versos de Cervantes. Yo sí los conté, pero habría que prescindir de ellos como auténticos versos.

Un último ejemplo de «versos» que yo conté como tales, pero que habría que excluir del corpus de versos del *Quijote*, es el de la última cuarteta de la obra (II, cap. 74). Cide Hamete habla con su pluma y le dice lo que tiene que decirle a quien pretenda usarla de nuevo:

—¡Tate, tate, folloncicos!
De ninguno sea tocada,
porque esta empresa, buen rey,
para mí estaba guardada.

Ahora bien, el parlamento que debe pronunciar la pluma no acaba en los cuatro versos citados —de los que los dos últimos son eco de versos de un romance del cerco de Granada—, sino que continúa en una larga parrafada: «*Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco...*» (p. 1222-3). La organización rítmica del principio del discurso de la pluma es evidente, pero su función es similar a la de un exorcismo, una advertencia, y en la edición facsímil (II, fol. 279v) se representa en prosa, lo que indica la integración en el conjunto, sin voluntad de ser poema en verso. Vicente Gaos (p. 280) los recoge como versos de Cervantes.

Los casos comentados hasta ahora dejan claro, a mi parecer, que se trata de ejemplos en que la función es narrativa y por eso se representan como prosa. A la vista de lo anterior, y por los casos que comentaremos después, parece que un criterio bastante seguro para el recuento de los versos del *Quijote* es considerar como tales sólo los que en la primera edición se editan como versos.

Ya se puede sacar una primera conclusión de lo que llevamos comentado. Es la siguiente: si en mi *Métrica de Cervantes* (2002: 52-54) daba como resultado del recuento de los versos del *Quijote* la cifra de 1110 versos —de los que 18 son heptasílabos, 557 octosílabos, 519 endecasílabos, y 16 de otras medidas—, ahora habría que rebajar en 20 el número total de versos para dejarlo en 1090 —los octosílabos bajan a 539 y los endecasílabos a 517—, ya que hemos prescindido de 6 octosílabos de la primera parte (capítulo 2), de 12 octosílabos de la segunda parte (capítulos 23 y 74) y de 2 endecasílabos de la segunda parte (capítulo 14).

Si siguiendo el criterio de la impresión como prosa en la primera edición, unido a la función narrativa, hemos prescindido de los casos que acabamos de comentar, se entenderá que no incluyamos tampoco en el recuento otros «versos» editados como tales por Rico, que en la primera edición son impresos como prosa y que en nuestro trabajo sobre la métrica de Cervantes no están considerados en el recuento. Damos seguidamente los textos con la página de la edición mencionada en que aparecen y el lugar de la facsímil en que se encuentran editados como prosa:

- 1.— *—¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
O no lo sabes, señora,
o eres falsa y desleal.*

Y desta manera fue prosiguiendo el romance, hasta aquellos versos que dicen:

- ¡Oh noble marqués de Mantua,
mi tío y señor carnal!*

(I, 5, pp. 71-72; I, fol. 15v)

Es el romance recordado, y transformado, por don Quijote, quien lo dice «con debilitado aliento» después del tropiezo de su caballo cuando arremetía contra los mercaderes toledanos que iban a comprar seda a Murcia.

- 2.— *[...] cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes,
de los que dicen las gentes
que van a sus aventuras,
porque cada uno dellos tenía uno o dos sabios como de molde [...]*

(I, 9, pp. 105-106; I, fol. 31v)

En este caso no tienen entidad métrica completa, al faltar, en el fragmento citado, la rima. Compárense, además, con las otras dos ocasiones en que aparecen:

- 2 a.— *[...] y otros caballeros semejantes,
destos que dicen las gentes
que a sus aventuras van.*

(I, 49, p. 566; I, fol. 299r)

- 2 b.— *[...] que soy caballero
destos que dicen las gentes
que a sus aventuras van.*

(II, 16, p. 752; II, fol. 55v)

Nótese la libertad con que se manejan los versos, que no son literalmente iguales en todos los casos.

Un caso interesante y que ilustra muy bien el tipo de problemas que puede plantearse a la hora del recuento de los versos es el del endecasílabo y medio, traducción del *Orlando furioso*, que dice así:

3.- *Nadie las mueva
Que estar no pueda con Roldán a prueba.*

El texto aparece en I, 13 y en II, 66. Se trata del texto escrito al pie del trofeo de las armas de Roldán. La naturaleza rítmica de los versos es original: pentasílabo más endecasílabo, con asonancia interna del primer hemistiquio pentasílabo del endecasílabo con los dos versos. Es posible, pues, una división en tres versos: 5+5+6, con rima asonante. Por otra parte, la función del texto es fácil de considerar como propia del verso: adorno de un monumento. Parece que lo que ha dirigido la selección del texto traducido es el sentido y no la unidad métrica, pues el texto completo de los versos de Ariosto dice: *Come volesse dir: «Nessun la mova / Che star non possa con Orlando a prova»* (Rodríguez Marín, 1947, I: 367). ¿Qué ocurre con la representación de estos versos? En el facsímil se da una solución distinta en la primera y en la segunda parte, lo que demuestra la naturaleza rítmica ambigua del texto. Mientras que en la primera (I, fol. 50v) se edita como prosa, en la segunda se edita como verso, pero en tres versos cortos (II, fol. 254v):

3 a.- *Nadie las mueva,
Que estar no pueda
Con Roldan a prueba.*

Es evidente que en la segunda parte hay una intervención rítmica de Cervantes que aproxima los versos a lo que es la forma de un mote o la cabeza de una glosa. Lo que no aparece nunca es la representación 5+11, y sí la forma en prosa.

¿Qué solución dan los editores modernos? Vicente Gaos (p. 239) los incluye en los versos de la poesía de Cervantes y los edita como 5+11. En la edición de F. Rico se adopta una forma distinta en cada una de las partes: en la primera, 5+11; en la segunda, 5+5+6, lo mismo que en primera edición. Avallé-Arce, por ejemplo (1979, I, 172; II, 555), edita siempre con la forma 5+11, como F. Rodríguez Marín y Martín de Riquer (pp. 132 y 1087). Nosotros no inclui-

mos estos versos porque ni su función ni su carácter rítmico son claros, según se ve en la distinta interpretación que se hace de ellos en la primera edición. ¿Es discutible esta solución? Quizá.

Otro caso digno de comentario es el de la cita de tres versos de Garcilaso (*Elegía I*, vv. 202-204) en II, cap. 6:

- 4.— [...] *y sé, como dice el gran poeta castellano nuestro, que
Por estas asperezas se camina
de la inmortalidad al alto asiento,
do nunca arriba quien de allí declina.* (p. 677)

En la edición facsímil (II, fol. 22r) estos versos aparecen reproducidos como versos, en lo que no habrá dejado de influir el tratarse de un terceto, es decir, de un fragmento con entidad métrica definida. Pero conviene relacionar este caso con el de la cita de los versos del principio del soneto X de Garcilaso, en el capítulo 18 de la segunda parte:

- 5.— [...] *y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:
—¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
«¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi
mayor amargura!* (p. 771)

En esta ocasión el facsímil (II, fol. 65r) edita los versos de Garcilaso como prosa; su función narrativa es evidente, como demuestra el mismo tipo de expresión, exclamativa, que comenta y sigue a los versos. Como prosa edita también el facsímil (II, fol. 266v) el verso de Garcilaso (*Égloga I*, 57) dicho por Altisidora (II, cap. 70, p. 1193), quien cambia *dura* por *duro*:

- 6.— *¡Oh más duro que mármol a mis quejas,
empedernido caballero!, he estado muerta [...]*

Parece justificado el no contar como versos del *Quijote* los versos citados de Garcilaso. Vicente Gaos, lógicamente, no los incluye en la poesía de Cervantes; yo tampoco lo hice en mi recuento. Quizá pudiera añadirse como razón que Cervantes solamente cita, sin intervenir en su textualidad, pues ni traduce, ni adapta, ni interviene en la transmisión de un texto tradicional anónimo.

No son raros los casos en que se mencionan dos o tres versos y que, por la brevedad del texto, a veces incluso formado por versos salteados —como el último de 7 d—, no llegan a tener una entidad métrica definida —no se perci-

be la construcción de la rima, por ejemplo—. La primera edición los imprime siempre como prosa; yo no los incluyo tampoco en mi recuento. Veamos los ejemplos:

7 a.— *Venía el labrador cantando aquel romance que dicen:*

*Mala la hubistes, franceses,
en esa de Roncesvalles.*

(II, 9, p. 698; II, fol. 31r)

7 b.— *—En verdad que tendrían mucha razón, cuando no considerasen que soy mandado, y que*

*Mensajero sois, amigo,
no merecéis culpa, non.*

(II, 10, p. 702; II, fol. 33r)⁶

7 c.— *Por esto se dijo:*

*No hay amigo para amigo:
Las cañas se vuelven lanzas;*

Y el otro que cantó:

De amigo a amigo, la chinche, etc.

(II, 12, p. 721; II, fol. 41v-42r)

7 d.— *[...] y vean vuesas mercedes allí cómo está jugando a las tablas don Gaíferos, según aquello que se canta:*

*Jugando está a las tablas don Gaíferos,
que ya de Melisendra está olvidado.*

*[...] llevándole por las calles acostumbradas de la ciudad,
con chilladores delante
y envaramiento detrás;*

y veis aquí donde salen a ejecutar la sentencia [...]

[...] con quien pasó todas aquellas razones y coloquios de aquel romance que dicen:

*Caballero, si a Francia ides,
por Gaíferos preguntad,*

las cuales no digo yo ahora [...]

[...] que puedo decir con el rey don Rodrigo:

Ayer fui señor de España,

⁶ Florencio Sevilla y Antonio Rey editan este texto en prosa y en cursiva; y explican en nota que lo hacen así «por tratarse de versos proverbializados» (p. 628, n. 14).

*y hoy no tengo una almena
que pueda decir que es mía.*

(II, 26, pp. 846, 848, 849, 851; II, fol. 97v, 98r, 98v, 102r)

7 e.— [...] *dijo el rey desde dentro de la tumba, con voz doliente y baja:*

*Ya me comen, ya me comen
por do más pecado había;*

y según esto mucha razón tiene este señor [...]

(II, 33, p. 907; II, fol. 129v)

7 f.— *Yo me acuerdo haber oído cantar un romance antiguo que dice:*

*De los osos seas comido
como Favila el nombrado.*

(II, 34, p. 915; II, fol. 133r)

7 g.— [...] *que yo le dejaré libre y desembarazado, donde no,*

*aquí morirás, traidor,
enemigo de doña Sancha.*

(II, 60, p. 1118; II, fol. 229v)

7 h.— *—Eso me parece —dijo el duque— a lo que suele decirse:*

*Porque aquel que dice injurias,
cerca está de perdonar⁷.*

(II, 70, p. 1198; II, fol. 268r)

Según lo visto hasta aquí, diré que todos los versos editados como versos en la primera edición entran en el recuento, menos los tres de Garcilaso, y el endecasílabo y medio de Ariosto, que una vez aparece como prosa y otra con una forma original de tres versos cortos. Ninguno de los «versos» de las ediciones modernas que aparecen editados como prosa en la primera edición entra en el recuento, lo que me ha llevado a suprimir veinte versos en el número que di en *Métrica de Cervantes* (2002).

Pero no acaban aquí los casos discutibles. Digno de comentario es el de la traducción de una octava real de Luis Tansilo, calificada de *estancia* en el texto (I, 33, p. 384). Pensamos que, aunque Vicente Gaos no la incluye en la poesía de

⁷ F. Rodríguez Marín (VIII, 205) anota: «Pellicer fue el primero que cayó en la cuenta de que se trataba de dos versos que solían decirse por el vulgo, y los hizo estampar como tales».

Cervantes⁸, debe figurar entre las composiciones del *Quijote*, pues es una traducción en verso debida seguramente al mismo Cervantes. En el facsímil de la primera edición (I, fol. 187v) aparece editado como verso.

Las observaciones anteriores, basadas fundamentalmente en el análisis de la primera edición y la de F. Rico, con la consideración de lo que hace Vicente Gaos a la hora de recopilar la poesía de Cervantes, muestran la tendencia de los editores (¿desde cuándo?) modernos a destacar las citas de «versos» —sin función métrica dominante en el texto— como versos. Un análisis que tuviera en cuenta otras ediciones nos proporcionaría seguramente más ejemplos de dudas y divergencias. Podríamos decir que hay ediciones más «versistas» que otras si nos fijamos solamente en lo que hace otro reconocido cervantista en su edición del *Quijote*. Me refiero a Luis Andrés Murillo.

En el capítulo 2 de la primera parte, edita Murillo como versos los dos primeros de un romance que Rico imprime como prosa entrecomillados (p. 51) y que en la edición facsímil (I, fol. 6v) están en prosa:

*mis arreos son las armas
mi descanso el pelear, etc.* (I, 2, p. 84)

Lo mismo ocurre con dos versos de un villancico del capítulo 73 de la segunda parte:

*Pastorcillo, tú que vienes,
pastorcico, tú que vas?* (II, 73, p. 585)

Rico (p. 1214) los reproduce en prosa entrecomillados; y el facsímil (II, fol. 276r), en prosa. Se trata de fragmentos integrados plenamente en la narración, lo mismo que algunos otros ejemplos en que el texto consiste en un solo verso. En todos los casos Rico los entrecomilla en la prosa y la primera edición los edita como prosa. Citamos los ejemplos dando las páginas de Murillo⁹, Rico, y el facsímil:

1. *Cuando de Bretaña vino* (II, 23, p. 220; p. 826; II, fol. 89v)
2. *Harto os he dicho: miradlo* (II, 26, p. 241; p. 847; II, fol. 98r)

⁸ Damos la relación de otros textos que nosotros contamos entre los versos del *Quijote* y no son recogidos por Vicente Gaos: el pareado que traduce dos versos de Ariosto (II, 1, p. 638) —sin embargo, recoge la traducción del endecasílabo y medio de Ariosto que figura en el trofeo de las armas de Roldán, y que nosotros finalmente no hemos incluido (Gaos, 1981: 239)—; dos coplas en forma de redondilla cantadas (II, 38, pp. 943-944).

⁹ Tanto F. Rodríguez Marín (V, 182 y 237) como Martín de Riquer (pp. 758 y 779) los habían editado como versos, igual que hace Murillo.

En el caso de la cita de un verso de Juan de Mena (*Laberinto*, copla 227), Martín de Riquer (p. 911) y Murillo editan como verso, Rico entrecomilla (p. 984), y el facsímil (II, fol. 166v) imprime en prosa:

Dádiva santa desagradecida! (II, 44, p. 371)

Murillo y Rico (p. 947) editan como verso el latino formado por Cervantes con fragmentos de dos versos distintos de Virgilio (*En.*, II, vv. 4-6):

Quis talia fando temperet a lacrymis? (II, 39, p. 336)

El facsímil (II, 149r) lo edita en prosa¹⁰.

En conclusión, Murillo es más «versista» que Rico, pero no llega a empezar la narración del *Quijote* con un octosílabo, como tendría que haber hecho una vez que sabe que *En un lugar de la Mancha* es verso documentado en un romance. Esto es lo que hace Francisco Rodríguez Marín (I, p. 71), quien empieza editando como verso «*En un lugar de la Mancha*», y además se atribuye el mérito de ser el primero en haberlo hecho en su edición de 1916-17¹¹. Entre los editores «versistas» hay que incluir a Martín de Riquer, que sin embargo no llega a destacar como verso en la impresión el principio del capítulo I¹².

Otra cuestión relacionada con la métrica, que tiene que ver con la edición de los versos del *Quijote* y que me gustaría apuntar en este momento es la del uso de la diéresis. A la cuestión, desde un punto de vista general, acabo de dedicar un trabajo aparecido en el número 2 de la revista *RHYTHMICA*. Después de mostrar con ejemplos la diversidad de soluciones adoptadas en la historia de la métrica, proponía como criterio el que parece que subyace en los editores modernos más cuidadosos de nuestra poesía clásica: indicar con crema en la primera vocal la disolución de un posible diptongo en distintas sílabas métricas. Para la definición

¹⁰ Los versos de Virgilio dicen: *Et quorum pars magna fuit. Quis talia fando / Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi / Temperet a lacrimis? Et jam nox umida caelo.*

¹¹ Coincide Murillo con F. Rodríguez Marín en todos los ejemplos citados salvo en el de la primera frase del *Quijote* y en el del «verso» formado por Cervantes con los de Virgilio, que F. Rodríguez Marín edita con cursiva entre paréntesis (t. VI, p. 177), y no como verso. F. Rodríguez Marín edita también como verso único los comienzos de los capítulos 9 («*Media noche era por filo*») y 26 («*Callaron todos, tirios y troyanos*») de la segunda parte (IV, 193; V, 233). Sin embargo, no edita como verso la frase «*en el val de las estacas*» (I, 17, t. II, p. 7), que alude al verso del romance «*Por el val de las estacas / el buen Cid pasado había*». La función es claramente narrativa, como se ve por el contexto: «[...] y con el mismo tono de voz con que el día antes había llamado a su escudero, cuando estaba tendido en el val de las estacas, le comenzó a llamar[...]» (p. 177). Florencio Sevilla y Antonio Rey editan como verso el principio de II, 26, pero como prosa los comienzos de I, 1, y II, 9.

¹² Tampoco edita como verso los principios de los capítulos 9 y 26 de la segunda parte (Riquer, pp. 638 y 778).

de «posible diptongo» sigo la doctrina de la última edición de la *Ortografía* académica¹³.

Señalemos algunos hechos llamativos de la edición del *Quijote* dirigida por F. Rico. En la *Canción de Grisóstomo* (I, 14, pp. 146-151) encontramos ejemplos suficientes para el planteamiento de la cuestión. La palabra *cruel* aparece en tres ocasiones en el poema y siempre es bisílaba. Mientras en los versos 1 y 79 se marca la diéresis sobre la *u* (*crüel*), en el 31, no: *pues la pena cruel que en mí se halla*. La escansión de este verso la exige: *pues/la/pe/na/crü/el/queen/mí/se/ha/lla*.

La palabra *ruido* (verso 13) es trisílaba y lleva crema sobre la segunda vocal (*ruído*); en *Egión* (verso 117), trisílabo, se escribe crema sobre la primera vocal del grupo (*Egión*). Si, como aconseja la *Ortografía* académica, la crema debe ponerse sobre la primera vocal, en el verso 13 habría que escribir *rüido*.

En el verso 72 la palabra *desconfianza* es pentasílaba y, puesto que el grupo *ia* es un posible diptongo que no se realiza métricamente, debería escribirse la palabra con diéresis sobre la *i*, y el verso endecasílabo quedaría así: *a la desconfianza, cuando mira*¹⁴.

En el soneto *Del Paniaguado, Académico de la Argamasilla, «In laudem Dulcineae del Toboso»* (I, 52), encontramos diéresis en *Montiel* (verso 7) y *Aranjüez* (verso 8), pero, según el mejor criterio métrico, habría que editar con diéresis también *brïoso* (verso 2): *alta de pechos y ademán brioso*; y quizá también *hüir* (verso 14), aunque siempre es bisílabo (*no pudo huir de amor, iras y engaños*), para facilitar precisamente dicha escansión bisílaba.

En el romance de Altisidora (II, 57) editan sin diéresis la palabra *cruel* en el primer endecasílabo del estribillo, y debería llevarla por bisílaba: *cru/el/Vi/re/no/fu/gi/ti/voE/ne/as*. Sin embargo, marcan la crema en la *i* de *Dïana* (3 sílabas), en el verso 11.

Caso discutible es el del verso 7 del soneto hallado en la maleta del capítulo 23 de la primera parte (p. 252): *que un dios no sea cruel. Pues ¿quién ordena*. Si se

¹³ *Ortografía de la lengua española*, 4. 2. Para que haya diptongo a efectos ortográficos, es necesario: sucesión de abierta (*a, e, o*) y cerrada (*i, u*), o viceversa, siempre que la cerrada no sea tónica; combinación de dos vocales cerradas (*ui, iu*). Véase también 5.11.1. para el uso ortográfico de la diéresis o crema.

¹⁴ Para comprobar la falta de un criterio a la hora de señalar la diéresis en los versos, véase lo que hacen en estos casos los editores del CEC: no marcan diéresis sobre la palabra *cruel* nunca (versos 1, 31, 79). Tampoco lo hacen sobre la palabra *desconfianza* (verso 72). Sin embargo, editan con diéresis sobre la *u* de *rüido* (verso 13) y sobre la *i* de la palabra *Egión* (verso 117).

mide *sea* como bisílabo –forma frecuente–, entonces *cruel* debe ser monosílabo, pero si *sea* es monosílabo –como también ocurre en Cervantes¹⁵– entonces *cruel* es bisílabo y exige diéresis¹⁶. Al no estar perfectamente definido el criterio –y tampoco impedirlo las reglas de la acentuación del verso–, no sabemos si los editores optan por una lectura de *cruel* como monosílabo o es que han olvidado poner la diéresis sobre la *u*, o es que prefieren no elegir una lectura. Prosódicamente, son aceptables las tres posibilidades en Cervantes.

En este mismo soneto (verso 11) encontramos la palabra *ruina* como trisílaba, que según nuestras normas debería llevar diéresis (*riiina*), y no la marcan¹⁷. En Cervantes, *ruin*, *ruines*¹⁸, *ruindad*, *ruindades* diptongan *ui*, mientras que *ruina* siempre es trisílaba. Por eso es útil indicarlo mediante la crema para guiar la lectura.

En la misma edición dirigida por F. Rico encontramos en el verso 7 de la copla de arte menor del epitafio del Cachidiablo en la sepultura de don Quijote la palabra *fiel* bisílaba con diéresis: *escudero el más fiel* (p. 596).

En el soneto del Monicongo a la sepultura de don Quijote leemos la palabra *juicio*, trisílaba, con diéresis sobre la *u*: *el jüicio que tuvo la veleta* (p. 592).

Pienso que habría que editar también con crema las siguientes palabras. *Crïado*, trisílaba: *Andá, señor, que estáis muy mal crïado* (p. 34). *Desafiome*, pentasílaba: *desafiome, y ya sabes* (p. 126). *Crïaste*, trisílaba, en el verso: *si te crïaste en la Libia* (p. 988). Es posible medir *estatiüido* como pentasílaba, y entonces tendría que llevar crema, en el verso siguiente: *con el cielo ha estatiüido* (p. 393), si se hace la sinalefa *lohaes*.

La crema es, pues, un instrumento que puede ayudar, si se emplea con un criterio claro, a indicar la escansión de los versos. Pero para que sea útil debe establecerse el criterio que se sigue, porque, si no, mejor es no emplearla, y así se evitarían contradicciones y la impresión de un uso arbitrario.

¹⁵ Por ejemplo, en el verso 30 del mencionado romance de Altisidora (II, 57): *las entrañas sean tan tercas* (monosílabo); frente al verso 43 del mismo romance: *seas tenido por falso* (bisílabo). Destacable es el ejemplo del octosílabo de *La gran sultana* (verso 728), en el que aparece *seas* dos veces como monosílabo: *Que seas turca o seas cristiana*.

¹⁶ La palabra *cruel* en Cervantes puede ser monosílaba o bisílaba en el verso, aunque en los casos comentados del *Quijote* hemos visto que siempre es bisílaba. En la *Numancia*, por ejemplo, leemos la palabra *cruel* como monosílaba en los siguientes endecasílabos: *daís muestras de que os toma cruel desmayo* (verso 1006); *de que muramos todos cruel sentencia* (verso 1675); *han movido a tu campo cruel batalla* (verso 1747). Especialmente destacable es el verso 2076 de esta misma obra, donde tenemos como monosílabos las palabras *sea* y *cruel*: *que yo sea de vosotros cruel verdugo*.

¹⁷ El verso admite *ruina* como bisílaba, si se hace el hiato *cielo/ esta*: *ni/me/vie/ne/del/cie/lo/es/ta/rui/na*.

¹⁸ En el verso 9 del conjuro de Preciosa en *La Gitanilla* encontramos *ruines* como trisílaba, en el octosílabo: *a pensamientos ruines*.

La métrica debe tener un protagonismo en la edición de los versos. Esto parece una perogrullada, pero a veces se tiene la impresión de que se editan los versos sin medirlos. Porque, si se midieran, no encontraríamos ejemplos como los siguientes, en la edición del *Quijote* de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas (Alcalá, CEC, 1993, tomo I de la *Obra Completa* de Cervantes): *la tiranía de su amor* (p. 153), que tendría 9 sílabas, cuando el facsímil (I, fol. 57v) dice claramente *la tiranía de amor*, octosílabo claro; *que grabó versos en la broncínea plancha* (p. 531), donde sobra una sílaba (*la*), que no figura en el facsímil. El verso 35 de la glosa (II, 18) exige un hiato difícil para constar como octosílabo: *vivo en perpleja vida* (p. 696). Aunque la primera edición (II, 67v-68r) dice *viuo*, el sentido y la métrica piden mejor *vivir*, como edita F. Rico (p. 778).

Sean suficientes estos ejemplos para mostrar la necesidad de que la métrica intervenga de forma decisiva en la edición de los versos del *Quijote*. No hemos entrado en otras cuestiones, como la sinéresis, también relacionadas con la prosodia de Cervantes, necesitadas de un análisis minucioso que establezca algunas pautas para la mejor edición de sus versos.

Concluimos subrayando cómo la labor editorial que destaca como versos los incorporados en el texto de procedencias conocidas es encomiable y nos informa muy bien del trabajo de la intertextualidad. Ahora bien, desde el punto de vista métrico, las cosas son de otra manera. Es necesario un trabajo interpretativo con criterios métricos. Criterios en los que tienen un papel importante: la entidad métrica, la originalidad —la autoría de Cervantes, su papel en la forma concreta—, la intencionalidad —en este sentido, la presentación en prosa o verso es definitiva, porque, si no, habría que incluir los metricismos de pasajes concretos—, pues no es lo mismo integrar versos con función narrativa que destacarlos con función poemática.

Ni se puede contar mecánicamente, ni se está seguro del todo respecto de su inclusión o no en la autoría de Cervantes. Si se contara mecánicamente, el número sería variable dependiendo de los versos que los editores hubieran descubierto, del criterio empleado (Rodríguez Marín y Murillo son más «versistas» que Rico, por ejemplo) e incluso habría que dejar la posibilidad de un análisis de metricismos que aumentara el número de versos¹⁹.

¹⁹ Juan Ramón Jiménez, quien piensa que el romance «es el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso, que es lo mismo en cuanto a lengua, ya que el verso sólo se diferencia de la prosa en la rima asonante o consonante, no en el ritmo, y si no —lo repito siempre también—, que lo diga un ciego», borra las fronteras entre verso y prosa, y por eso puede imaginar a Cervantes soñando que escribe un nuevo *Romancero*. Y sigue:

Lo sensato parece intentar aplicar criterios métricos y poéticos; incorporar un trabajo interpretativo que incluya la intención estética. En este sentido, la presentación gráfica de las primeras ediciones parece estar más cerca de lo que es la presencia de versos en cuanto tales, no en cuanto uso intertextual con otras funciones (narrativas, sentenciosas del tipo de los refranes, creadoras de ambiente arcaico, literario, caballeresco...).

A la pregunta, pues, de cuántos versos hay en el *Quijote*, sólo se puede responder con un «depende» del criterio adoptado. Yo he intentado aportar algo a lo que sería un criterio métrico y poético.

Y una reflexión dirigida a los editores. ¿Sería posible en las ediciones modernas mantener la diferente función de los versos: editando en prosa los que Cervantes editó en prosa, aunque señalando, por ejemplo, con comillas que se trata de textos, o versos, procedentes de romances o de otros autores, y dejando la forma de verso para la nota? Se trataría de extender a todos los casos la solución adoptada por Rico para los ejemplos de verso único.

Esto, junto al uso coherente de la diéresis, mejoraría desde el punto de vista métrico la edición de los versos del *Quijote*.

«Cervantes da unas cabezadas hacia el sueño, y el romance octosílabo libre con que comienza *El Quijote* empieza a derivar. Tenía ya escrito:

*En un lugar de la Mancha
de cuyo nombre no quiero
acordarme, no ha mucho
tiempo que vivía un
hidalgo de los de lanza
en astillero, adarga
antigua, rocín flaco y
galgo corredor. Una olla...*

(1981: 252, 296-297)

APÉNDICE²⁰

QUIJOTE 1.ª Parte ²¹					
Estrofa	Localización	Oct.	End.	Otros	Rima
1 décima espinela (7)	Prel. 21-24	70			abba.acccddc CABO ROTO ²²
2 soneto	25		14		²³
3 soneto	26		14		
4 soneto	27		14		
5 soneto	28		14		
6 décima espinela (2)	29-30	20			abba.acccddc CABO ROTO
7 soneto	31		14		
8 soneto	32		14		
9 soneto	33		14		
10 soneto dialogado	34		14		
11 romance	11. 125-128	68			as. io
12 estancia canc. ital. (8)	14. 146-151		133		ABCABCCDEEDFFGHG ²⁴
13 copla de arte menor (1)	156	8			abba.acca
14 soneto	23. 252		14		
15 copla real + estribillo (3)	26. 292-293	30		3 (tetr.)	ababa.cdccde ²⁵
16 ovillejo (3)	27. 302-303	21		9 (tris.)	aab b cccdde ²⁶
17 soneto	303		14		
18 octava real (1)	33. 384		8		ABABABCC
19 redondilla (3)	386	12			abba
20 copla real (1)	393	10			abbab.ccddc

²⁰ Como resultado de las cuestiones discutidas en este trabajo, damos un nuevo cuadro de los versos del *Quijote* que cambia algunos detalles del presentado en nuestro libro sobre la *Métrica de Cervantes* (2002).

²¹ La organización del cuadro responde a las siguientes normas: en la columna **ESTROFA** está el nombre del tipo de estrofa precedido del número, en negrita, de orden de la composición en el conjunto, y seguido con el número entre paréntesis de las unidades de la mencionada estrofa que hay en el poema; en la columna **LOCALIZACIÓN** figura el lugar de la obra (**Preliminares** o número del capítulo en negrita) seguido del número de las páginas de la edición de F. Rico (1998) en que se encuentra; siguen tres columnas dedicadas a los tipos de versos (**OCTOSÍLABOS**, **ENDECASÍLABOS**, **OTROS**); la última columna, **RIMA**, recoge las peculiaridades de la organización de la rima en la composición, que siempre es consonante si no se indica que es asonante (as.).

²² La cuarta y la sexta décimas riman según el esquema **abba.abbccb**.

²³ Si no se advierte otra cosa hay que entender que el soneto siempre tiene el esquema **ABBA . ABBA . CDE . CDE**.

²⁴ *Commiato* o *envío*: **IJKJ**. El penúltimo verso de cada una de las estancias y el del *envío* (**H** y **K**) tienen rima interna con el primer hemistiquio del verso siguiente.

²⁵ Las consonancias **c** (**-ote**) y **d** (**-ea**) se repiten en las tres coplas; el pie quebrado tetrasílabo «**del Toboso**» es el estribillo. La letra subrayada en un esquema indica que el verso se repite total o parcialmente.

²⁶ Son quebrados trisílabos **a b c**, que se unen para formar el último verso.

APÉNDICE (Continuación)

QUIJOTE 1.ª Parte						
Estrofa	Localización	Oct.	End.	Otros	Rima	
21 soneto	34. 399		14			
22 soneto	400		14			
23 soneto	40. 460		14			
24 soneto	460		14		Tercetos CDEDCE	
25 romance	43. 500-501	20			as. uo	
26 sexteto-lira (4)	502-503		12	12 hept.	aBaBcC	
27 soneto	52. 592		14			
28 soneto	593		14			
29 soneto con estrambote	594		17		Tercetos CDECDEEFF	
30 soneto	595	14				
31 copla de arte menor (1)	595-596	8			abba.acca	
32 copla de arte menor (1)	596	8			abba.acca	
QUIJOTE 2.ª Parte						
33 pareado (1)	1. 638		2		AA	
34 soneto	12. 723-724		14		Tercetos CDECED	
35 redondilla+copla real (4)	18. 777-778	44			abba.cdcdcaee ²⁷	
36 soneto	779		14			
37 copla real (4)	20. 796-798	40			ababa.cdddc	
38 seguidilla (1)	24. 833			4 (hep. y hex.)	7 - 6á 7 - 6á	
39 pareadillo (1)	27. 857	2			aa	
40 end. suelto + pareado	35. 921-923		49		pareado final -ores	
41 redondilla (1)	38. 943	4			abba	
42 redondilla (1)	944	4			abba	
43 romance	44. 987-990	76			as. aa	
44 romance	46. 1001-1002	36			as.aa	
45 romance + estribillo	57. 1090-1092	48	8		as.ea ²⁸	
46 cuarteto-lira (3)	68. 1182		6	6 hept.	aBbA	
47 octava real (2)	69. 1186-1187		16		ABABABCC	
48 copla real (1)	74. 1222	10			ababa.cdddc	
	N.º versos	Hept.	Oct.	End.	Otros	
TOTAL	1.090	18	539	517	16	

²⁷ Todas las segundas partes de la copla tienen una rima de las de la redondilla de la cabeza porque como último verso de la copla siempre hay uno de los de la redondilla que se glosa.

²⁸ Cada doce octosílabos se repite el estribillo de dos endecasílabos, que asuenan en **ea** también.

XIV

SENTIDOS DE LA MÉTRICA DE CERVANTES¹

En la historia de la reflexión sobre la poesía, nunca se ha olvidado señalar que la forma del verso es un factor importante en la estética de la obra. Desde la *Poética* (1449 a) de Aristóteles —el paso del tetrametro al yambo en la tragedia es resultado del desarrollo del diálogo en este género, pues la naturaleza halla en esta forma el metro apropiado— hasta la *Epistola ad Pisones* de Horacio, donde, por ejemplo (vv. 73-93), razona sobre la relación entre tema heroico y verso hexámetro, teatro y yambo. El estudio sistemático de la poesía incluye el de las estructuras del verso y sus valores estéticos. Señalaba Hegel que el verso está ya implicado en el ritmo de las ideas y es «una música en la que resuena, aunque de manera lejana, la oscura y, sin embargo, definida dirección de la marcha y el carácter de las representaciones»².

En la moderna teoría literaria de tipo inmanente la métrica ayuda tanto a explicar la construcción artística —recordemos que la repetición es categoría fundamental en la concepción de Lotman— como a entender la constitución simbólica de la obra —los rasgos métricos se cargan de simbolismo fónico: la existencia de muchas sílabas átonas entre acentuadas, por ejemplo, da sensación de rapidez.

Pero, además de organización autónoma de producción de sentido, el arte es un lenguaje que vive en la sociedad, y hay quien desde una perspectiva idealista establece un puente entre la significación métrica y las características de toda una cultura (Emilio García Gómez). Se ha dicho que el que un poeta negro senegalés elija el alejandrino clásico francés como molde métrico es una opción política y un ejemplo de que la métrica es susceptible de significados culturales y polí-

¹ Versión escrita de la ponencia presentada en el *I Congreso Internacional - XI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica «Cultura y mundialización»*, Úbeda, 26 de noviembre de 2005. Se publicará en las actas de dicho congreso.

² Y sigue el comentario de René Wellek (1955: 361) señalando que, para el filósofo alemán, el ritmo, no la exacta medida, es necesario en la poesía.

ticos (Rowena Fowler). Pues la forma métrica es una especie de subtítulo, «emblema», analizable en términos de convención literaria y social (Domínguez Caparrós, 1988: 41; 1999: 18-19).

Otro tipo de cuestiones se plantea también cuando el estudioso se enfrenta a la descripción de las formas métricas de un autor del pasado. Problemas semejantes a los del investigador de cualquier otro aspecto de las obras de épocas anteriores. Pues la separación temporal ha realizado un trabajo de profundo distanciamiento; la ausencia forzosa del autor deja desprotegido el texto ante todo tipo de agresiones y malas interpretaciones. En definitiva, se origina el problema hermenéutico que justifica, da sentido y orienta la actividad del filólogo³.

Si a la historicidad del texto, con la consiguiente desprotección y distanciamiento, añadimos la historicidad de la teoría métrica también, el estudioso del verso tiene que tener presentes muchos factores a la hora de interpretar los sentidos de la forma métrica.

Es imprescindible un espíritu arqueologista, que trata de acercarse al momento de la producción y aproximarse lo más posible a la intención del autor; y hay una actitud aplicativa que se preocupa por el sentido y vigencia de una forma en su historia y en la actualidad. Un análisis que no ignore estos condicionantes propios de toda actividad filológica llevará igualmente a resultados válidos en la interpretación de la obra en un plano más general: en el contexto de una estética o de actitudes apreciables en otras facetas de la obra también.

Pues bien, cómo el juego de teorías del momento, comentarios métricos o índices de conciencia métrica del propio autor, y sistema métrico de hoy contribuyen a producir sentidos en la obra de Cervantes es lo que me gustaría hacer en lo que sigue. Pero me voy a centrar en tres cuestiones solamente: carácter emblemático de la métrica cervantina como *métrica clásica* española; rasgos de *estilo cervantino* reflejados en su métrica; métrica y *pragmática de la poesía* cervantina.

³ Sobre estas cuestiones he hablado en otro lugar (Domínguez Caparrós, 2001b: 193-210). En todo quehacer filológico, pues, incluso en el aparentemente más aséptico de un recuento de formas métricas, habría que tener muy presente la incidencia inevitable del problema hermenéutico, que se origina, repito, por la distancia y la ausencia del autor. Por eso hay que estar de acuerdo con George Steiner (2001: 157) cuando sostiene que: «En el gramático, en el erudito y en el editor, la técnica se convierte en una visión interpretativa».

A) MÉTRICA DE CERVANTES Y MÉTRICA CLÁSICA ESPAÑOLA

Si de los aproximadamente 42.000 versos que constituyen el corpus de Cervantes, unos 23.350 son *octosílabos* y otros 18.100, más o menos, son *endecasílabos* (16.654) y *heptasílabos* (1.454), podemos decir que su métrica es bastante representativa de lo que es la métrica culta de la literatura española en sus manifestaciones clásicas⁴. En este sentido, podríamos ilustrar perfectamente la idea que de la métrica española establece Mijail Gasparov (1996: 140) en su panorama general de la historia de la versificación europea, cuando dice, en palabras que nosotros mismos traducimos:

Así pues, por un largo periodo, desde el siglo XVI hasta el fin del XIX, el repertorio métrico de la poesía española consistió en el endecasílabo, que se usaba como verso largo y tenía asociaciones literarias, y el octosílabo, que jugaba el papel de verso corto y tenía asociaciones con el folclore y la canción.

Los otros versos constituían la periferia de la métrica.

Pero veamos algo más lo que ocurre con el octosílabo, o mejor, con el octosílabo y el hexasílabo, es decir, el *verso de redondilla (mayor y menor)*. En el conjunto del teatro, octosílabos (20.264) y hexasílabos (244) representan el 68,27% de los versos. Bien es verdad que, al entrar en los detalles de cada obra, los contrastes son bien conocidos, y junto al caso de *La Numancia*, donde los octosílabos no pasan del 24,25%, o *El trato de Argel*, que con el 49,82% tampoco llega al 50%, está el del conjunto del teatro representado por las ocho comedias. En todas y cada una de ellas supera el 60%, pero en 6 de las 8 va más allá del 75%, y llega hasta el 91% en *Pedro de Urdemalas*.

Frente al teatro, la *Galatea* refleja un 33,55%, y el *Quijote*, cuyos 539 octosílabos representan el 49,45% del total de sus 1.090 versos, es la obra más equilibrada en cuanto al porcentaje de versificación tradicional y versificación italianizante. En las *Novelas ejemplares* el verso de redondilla representa el 82% del total de las composiciones que incluye allí Cervantes. Por contraste, en las *Poesías sueltas* conservadas no llega al 22% (21,98%) la presencia del verso octosílabo⁵. El his-

⁴ Estos números representan aproximadamente la misma extensión textual para el verso corto (el octosílabo: 186.800 sílabas métricas) y para el largo (el endecasílabo: 183.194 sílabas; a las que hay que sumar las 10.178 sílabas métricas del heptasílabo).

⁵ Los datos para el establecimiento de estos porcentajes están fundamentalmente en mi libro sobre la métrica de Cervantes (Domínguez Caparrós, 2002).

toriador de la obra de Cervantes sabrá, sin duda, relacionar los datos con otras características concordantes de las distintas obras.

B) MÉTRICA Y ESTILO DE CERVANTES

Cervantes, pues, ilustra de forma ejemplar el uso del verso largo y corto característicos de la versificación clásica española. Pero la métrica de Cervantes tiene rasgos que coinciden en su significado con otras peculiaridades de su estilo. En tres de estas notas me quiero fijar:

- atención a la literatura del pasado, y profunda asimilación de la misma, que ya en su época es percibida como arcaica;
- gusto por lo nuevo e ingenioso;
- ironía aplicada a la métrica.

a) Asimilación del pasado

La pervivencia de formas antiguas, algunas arcaicas ya en tiempos de Cervantes, puede ser ilustrada con el caso del verso de arte mayor, la octavilla de pie quebrado o el romance consonante.

Verso de arte mayor

El *verso* y la *copla de arte mayor*, también llamados *de Juan de Mena*, son formas métricas propias de la poesía culta castellana del siglo XV. A partir del último cuarto del siglo XVI se convierte en una rareza, y los tratadistas de los siglos XVI y XVII lo estudian, lo que indica su consideración de forma canónica castellana. Tampoco se da una definición precisa que vaya más allá de señalar su fluctuación en el número de sílabas y su fuerte tendencia al ritmo ternario con dos acentos, separados entre sí por dos sílabas átonas, en cada uno de los dos hemistiquios: *ó o o ó*⁶.

Cervantes emplea el *verso de arte mayor* en el parlamento de Orompo con que empieza la égloga de *Galatea, III* (II: 172-174)⁷. De las once que constituyen el

⁶ Según vayan precedidas y seguidas las sílabas acentuadas de dos, una o ninguna sílaba átona, son nueve las formas de hemistiquios posibles (Navarro, 1972: 116). Si el grupo *ó o o ó* va precedido y seguido de una sílaba átona, se forma el verso dodecasílabo que constituye el conjunto más numeroso en las manifestaciones del *verso de arte mayor*: *o ó o o ó o / o ó o o ó o*.

⁷ La cita de los textos de Cervantes se hace por la edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Entre paréntesis se indica el tomo y la página de dicha edición.

conjunto, proponemos la siguiente escansión de las dos primeras coplas de arte mayor:

- Salid de lo hondo / del pécho cuitado,*
oóooó / oóooó
palábras sangrientas, / con muérte mezcladas;
oóooó / oóooó
γ sì los sospíros / os tiénen atádas,
oòooó / oóooó
abrid y rompéd / el siniestro costado.
oóooó / oóooó
- 5 *El áireos impíde, / queestá yainflamado*
oóooó / oóooó
del fiéro venéno / de vuéstros acéntos;
oóooó / oóooó
salid, γ siquiéra / os lléven los víentos,
oóooó / oóooó
que todo mi bién / también mehan llevádo.
oóooó / oóooó
Póco perdéis / en véros perdidas,
óooó / oóooó
- 10 *pues yáos ha faltádo / el álto subjécto*
oóooó / oóooó
por quién en estílo / grávey perfécto
oòooó / óooó
hablábadés cósas / de púnto subidas;
oóooó / oóooó
notádas un tiémpo / γ bién conocidas
oóooó / oóooó
fuístes por dólces, / alégres, sabrósas;
óooó / oóooó
- 15 *agóra por trístes, / amárgas, llorósas,*
oóooó / oóooó
seréis de la tiérray / del ciélo tenidas.
oóooó / oóooó

Obsérvese cómo los versos 8 y 14 tienen 11 sílabas (5+6), lo mismo que el verso 11 (6+5); el verso 9 tiene 10 sílabas (4+6), y el verso 4 tiene 12, pero divi-

didadas en 5+7. Alrededor de 30 de los 88 versos no tienen 12 sílabas, sino 11 (30) y 10 (2). Algo más regulares son los versos de arte mayor de una octava que aparece en el entremés de *La cueva de Salamanca*.

Navarro Tomás (1972: 277) percibe en el ejemplo de la *Galatea* un «propósito de seguir fielmente el modelo antiguo». Esto es cierto referido al aspecto técnico (forma del verso y de la estrofa), pero hay que destacar la libertad del uso de Cervantes al integrar una forma antigua de versificación en una égloga que muestra una gran variedad de formas métricas, de origen italiano en su mayoría. En los 677 versos de dicha composición, además de los *versos de arte mayor* del principio, hay: *estancias de canción*, *octavas reales*, *tercetos encadenados*, *soneto*, *liras*, *endecasílabos sueltos*, *coplas reales*, *sextetos lira*, *canción medieval*. Esta mezcla es, sin duda, original y no alejada de la presencia de lo viejo y lo nuevo en toda la obra de Cervantes.

Octavilla de pie quebrado

Otro ejemplo de la familiaridad de Cervantes con las formas métricas castellanas antiguas es el caso de la *copla mixta*, pues nos ofrece ejemplos de los escasos vestigios de este tipo de estrofa que llegan al siglo XVII. Recordemos que la copla mixta es una estrofa de entre 7 y 11 octosílabos, dividida en semiestrofas de distinto número de versos⁸.

Pero merece un comentario especial la *octavilla de pie quebrado*, que Cervantes usa en la segunda jornada de *Pedro de Urdemalas* en dos series de estrofas de ocho versos, todos octosílabos menos el sexto, que es un verso quebrado, con el siguiente esquema de rima consonante: *a b a b a c c a*⁹. Copiamos, como ejemplo, las dos primeras estrofas (III: 821-822):

CIEGO *Ánimas bien fortunadas*
 que en el purgatorio estáis,

⁸ Tomás Navarro Tomás (1972: 267) registró los ejemplos cervantinos de la *novena* con el esquema *abbaa:cddc* de *El Laberinto de Amor* (vv. 2701-90), y de la *octavilla de pie quebrado* con el esquema *ababa:cca* de *Pedro de Urdemalas* (vv. 1318-49, 55-94). A estos ejemplos señalados por Navarro Tomás, se puede añadir el de la *undécima* de la *Galatea*, III, en la *Canción de Arsindo*, con esquema *abcabc:ddeed*, que ya se encuentra en el siglo XV.

⁹ Todos los versos quebrados son tetrasílabos, menos el de la primera octavilla (v. 1323: *y, como un trueno*), que tiene cinco sílabas, por lo que admite fácil corrección suprimiendo la conjunción *y*. La primera serie se compone de cuatro estrofas de este tipo (vv. 1318-1349), y la segunda, separada de la primera por una quintilla, consta de cinco (vv. 1355-1394).

de Dios seáis consoladas,
 y en breve tiempo salgáis
 desas penas derramadas,
 y, como un trueno,
 baje a vos el ángel bueno
 y os lleve a ser coronadas.

PEDRO *Ánimas que desta casa
 partistes al purgatorio,
 ya en sillón, ya en silla rasa,
 del divino consistorio
 os venga al vuestro sin tasa,
 y en un vuelo
 el ángel os lleve al cielo,
 para ver lo que allá pasa.*

El esquema estrófico es el de una *copla de arte menor* con un quebrado, y responde a la frecuentísima práctica de la poesía cancioneril de introducir en los esquemas estróficos comunes un *verso de pie quebrado* por un afán de adorno o de variedad. No se trata de una estrofa independiente, sino de una variante de una de las formas de la estrofa octosilábica (Clarke, 1942: 341). Pierre Le Gentil (1952: 47) ha destacado:

Las combinaciones imaginadas por los poetas son relativamente variadas y algunas no se encuentran nada más que una o dos veces solamente. Estamos, evidentemente, en un dominio en el que la fantasía estaba permitida.

El ejemplo de Cervantes se entiende como una muestra de esta fantasía individual. Así, de las formas que se aproximan a la empleada por Cervantes y que podemos encontrar en Rengifo, T. Navarro Tomás o en el magnífico *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, de Ana M. Gómez-Bravo (1998), es llamativa la semejanza con el número 903 de esta lista, correspondiente a la composición de Macías que empieza *Con tal alto poderyo*, cuyo esquema es: *a b a b a c c a*. La única diferencia con el de Cervantes es que tiene quebrado el séptimo verso en lugar del sexto¹⁰.

¹⁰ Esta misma composición de Macías viene registrada con el último verso quebrado solamente (n.º 902), o con el séptimo y el octavo quebrados (n.º 904), pero no con el sexto. La cantiga de Macías descrita en el n.º 903, puede leerse en el n.º 309 del *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Sólo un ejemplo de coplas de pie quebrado citan Morley y Bruerton (1968: 68, 185) en las comedias auténticas de Lope de Vega: tres estrofas con el esquema *A B B A C D D c* en *La niñez de San Isidro* (1622).

Parece claro, pues, que el uso de Cervantes en este caso responde a una práctica de métrica arcaizante. Y hay que insistir en la originalidad de su esquema.

Romance consonante

Terminamos con otro ejemplo de arcaísmo métrico cervantino. En la segunda mitad del siglo XVI son muy escasos los romances con rima consonante, que en los poetas de cancionero de principios de siglo es, sin embargo, la norma. Por eso es destacable la presencia de un romance con rima consonante (-anca) en el entremés *La Cueva de Salamanca*. No olvidemos que los otros versos que aparecen en esta obra son los de la octava de arte mayor, otra forma arcaizante. Parece que, a partir de un detenido análisis de las formas métricas, se pueden encontrar índices para la calificación de las distintas obras. Así, la ausencia de romances en obras importantes de Cervantes como la *Galatea*, *Persiles*, *El trato de Argel* y *La Numancia* contrasta con la presencia de cinco romances en el *Quijote*, que por el número de versos (248) representan casi la mitad de los octosílabos de esta obra (539) y la cuarta parte de todos sus versos (1090)¹¹.

Esta familiaridad técnica con el mundo del pasado, con un mundo literario ya arcaico, que hemos ilustrado con algún ejemplo de métrica, podría ponerse muy fácilmente en paralelo con rasgos tan conocidos como la incorporación del lenguaje arcaico del mundo de las novelas de caballerías en el *Quijote*. Y lo que es común en ambos casos, y propio de la actitud cervantina, es que esta relación con el pasado nunca supone un instalarse en el pasado como tal, sino que tiene más que ver con un distanciamiento, una cita, un modo de crear ambiente dentro del mundo personal, formado por los más variados y ricos ingredientes. Pues, junto a la presencia de la técnica del pasado, Cervantes es un autor que no ignora ninguna de las formas vivas de la métrica culta del momento. Por eso dijimos que representaba un modelo de la versificación de la literatura clásica española.

Pero es que además es autor amante de la innovación técnica, y su nombre está indisolublemente unido, en la historia de la métrica, a tres formas

¹¹ Una visión de conjunto de la poética cervantina fundada en la métrica, se encuentra en Adriana Lewis Galanes (1981), donde se comenta especialmente el uso del romance.

novedosas del momento: el soneto con estrambote, los versos de cabo roto y el ovillejo.

b) Gusto por lo nuevo e ingenioso

Las formas métricas nuevas que destacamos en Cervantes son formas ingeniosas y que han tenido un uso relacionado con una proyección exterior de la poesía, frecuentemente de crítica personal, artística o social, según veremos en las notas siguientes.

Soneto con estrambote

Raro será el tratado de métrica que, si habla de esta forma, no relacione el soneto con estrambote español con Cervantes y no cite el famoso *Voto a Dios que me espanta esta grandeza*, aunque ni fue su inventor ni es el primero que lo asocia con una composición de carácter burlesco. Por poner ejemplos ilustres de quienes citan el soneto, menciono los nombres de Bello, Benot o T. Navarro Tomás, con lo que es obligatorio ya ejemplificar con el de Cervantes siempre que en métrica española se hable de soneto con estrambote¹².

Ya Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético* (1606), habla de «donaire truhanesco» (verso 1233); el *Diccionario de Autoridades* asocia el uso del estrambote con la búsqueda de «mayor expresión, lucimiento y gracejo», y Bello observa que «tiene más uso en los sonetos jocosos» (Domínguez Caparrós, 1975: 439).

Además del famosísimo *Al túmulo del Rey [Felipe II] que se hizo en Sevilla*, Cervantes tiene entre las composiciones de autoría segura otros tres sonetos con estrambote: 1. *En el soberbio trono diamantino* (*Quijote*, I, 52), con estrambote A B B; 2. *Pluguiera a Dios que nunca aquí viniera* (*La entretenida*, II, vv. 1168-1196) con estrambote a B B; 3. *Por ti, virgen hermosa, esparce ufano* (*La entretenida*, II, vv. 1269-1285) con estrambote a B B.

¹² En Italia, donde la asociación de soneto burlesco y estrambote se da ya en el siglo XIV —en Antonio Pucci (c. 1310-1388)—, Francesco Berni (¿1497?-1535) es la figura culminante del género, y su historia en España ha sido ampliamente apuntada por Erasmo Buceta (en trabajos publicados entre los años 1928 y 1934). El primer ejemplo castellano de esta clase de soneto es, según Martín de Riquer, el de Juan Boscán, *Quejosos mil leales amadores*.

Versos de cabo roto

Entre los versos preliminares del *Quijote* se encuentran dos composiciones en décimas espinelas y *versos de cabo roto* (siete décimas en los versos de *Urganda la desconocida* y dos décimas de *El Donoso*). Al final de la segunda jornada de *La entretenida* hay un soneto en *versos de cabo roto* y que, además, rompe el final de otras palabras del interior de los versos, sin que se establezca un sistema de rimas en estas cortaduras interiores.

Los *versos de cabo roto* son invención de principios del siglo XVII (1604) atribuida al poeta apicarado sevillano Alonso Álvarez de Soria en fecha muy próxima a la aparición en 1605 de dos importantes obras de nuestra literatura que los emplean, el *Quijote* y *La pícara Justina*, de Francisco López de Úbeda. Caramuel (1665) nos informa del uso que de los *versos de cabo roto* se hace en la crítica literaria de su tiempo con el ejemplo de una décima de Sebastián de la Parra criticando la representación de una comedia. No es, pues, forma apropiada para poesía seria ni heroica, según Caramuel, y es aceptable «en estilo zumbón y festivo, como el que tenía Cervantes», según Felipe Robles Dégano (1905: 84).

Innovaciones todas estas asociadas, pues, a poesía más bien ocasional, a lo circunstancial, y ésta es también característica de la única forma cuya invención segura corresponde a Cervantes: el ovillejo.

Ovillejo

Es una especie de estrofa de rima pareada entre verso entero y quebrado, próxima al *eco*, que Cervantes canonizó de forma precisa en una combinación de diez versos: tres pareados de octosílabo y quebrado más una redondilla que enlaza con la rima del último pareado y recoge en su verso final los tres quebrados. Los versos cantados por Cardenio en *Quijote* (I, 27) son el primer ejemplo de tal composición, que consta de tres estrofas y que empieza con la siguiente:

¿Quién menoscaba mis bienes?

Desdenes.

¿Y quién aumenta mis duelos?

Los celos.

¿Y quién prueba mi paciencia?

Ausencia.

*De este modo en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.*

Cuatro estrofas tienen los *ovillejos* de *La ilustre fregona*, que presenta algunas variantes respecto al modelo consagrado en el *Quijote*, que es el canónico dentro de la métrica española.

De la historia del *ovillejo* cervantino, magníficamente escrita por Antonio Alatorre (1990), destacamos la pronta imitación y canonización de su forma, ya en el siglo XVII, y el uso del mismo en la poesía circunstancial de propaganda y luchas políticas: entre los independentistas americanos del siglo XIX, pero ya en el mismo siglo XVII los hay con motivo de la caída del Conde-Duque de Olivares, o entre los españoles contra Napoleón. Un ejemplo de esta poesía circunstancial de lucha y propaganda políticas. Siete *ovillejos* tiene la composición publicada en el *Correo Político y Literario de Xerez de la Frontera* (tomo 1.º, pp. 209, 1808), titulada *Al más vil emperador Napoleón, el ladrón del mejor rey Fernando VII*. El primero es el siguiente¹³:

*¿Quién, Corzo, volverá al Rey?
La Ley.
¿Quién reclama tu vil acción?
La Razón.
¿Quién ve tu gran desconsuelo?
El Cielo.
Con fundamento rezelo,
Que por justa precisión
Firman tu gran perdición
La Ley, la Razón, el Cielo.*

El *ovillejo* cervantino ha perdurado también en formas literarias cultas, incluidas en el canon de nuestra literatura, empezando por el teatro, con Calderón a la cabeza y con ejemplos tan populares como el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla; y en poesía circunstancial escrita por autores de primera línea como Rubén Darío. Sin embargo, el vigor de la forma cervantina, como hemos apuntado, va más allá de su presencia en autores incluidos en las historias oficiales de la literatura.

¹³ La profesora Ana M. Freire López, autora del trabajo sobre *Poesía popular durante la guerra de la independencia española* (1993), me proporcionó el texto.

tura y por eso ilustra problemas generales que tienen que ver con las formas de escribir las historias de la literatura y de la métrica en los que no vamos a entrar ahora¹⁴.

No vamos a seguir comentando este gusto cervantino por las formas nuevas. El esplendor de la seguidilla en la poesía culta de principios del siglo XVII, por ejemplo, está bien representado en la obra cervantina. Sólo queremos añadir cómo, aunque sólo es inventor de una de las tres formas estudiadas, parece claro que la presencia de todas ellas en el *Quijote* ha favorecido la popularidad que sin duda tienen en los tratados de métrica. En la vida literaria, la más cervantina, la única creación métrica de Cervantes, el *ovillejo*, es la que ha conocido una mayor continuidad.

c) Ironía y métrica

La ironía cervantina se hace presente también en la métrica. No nos detendremos en el juego de las rimas, con sus repeticiones de palabras, pero sí queremos recordar la rima en *-ote*, que interesa por incluir la palabra *quijote*. En los poemas del *Quijote*, emplea las palabras *estricote*, *Quijote*, *escote*, *alborote*, *pipote*, *azote*, *cogote*, *picote*, *anascote*. Todas ellas se encuentran en la lista de rimas en *ote* de Rengifo (1606: 237), incluyendo *quixote*, «arma». Bien es verdad que Cervantes emplea la rima consonante en *ote* en otras ocasiones, en sus comedias (*La casa de los celos*: vv. 1499-1500, *bigote*, *cogote*; *La entretenida*: vv. 2101-4, *garrote*, *cogote*; *Pedro de Urdemalas*: vv. 843-4-7, *alborote*, *estricote*, *zote*; *El trato de Argel*: vv. 528-9, *escote*, *sacerdote*). Faltan en la lista de Rengifo *bigote*, *zote*. Tiene Góngora un romance («Despuntado he mil agujas / en vestir a moriscote», 1595) consonante en *ote*, que consta de 84 octosílabos, y en la gran variedad de rimas en *ote* de sus 42 versos consonantes, menos *Quijote* y *estricote*, se encuentran todas las otras citadas de Cervantes.

Además de la rima partida en los versos de *cabo roto*, tiene también un carácter jocoso la modificación del acento de las palabras en la rima, como: *anima* (por *ánima*) asonante en *ia* (*La entretenida*, v. 2639), comentado metamétricamente en

¹⁴ Si la historia de la métrica se identifica con la historia oficial de la poesía culta, deja incompleta la historia de la vida de formas tan curiosas como el *ovillejo*; o fenómenos tan interesantes como el de la métrica de la copla sefardí, que nos llena el vacío de la irregularidad silábica en la historia del verso español durante los siglos XVIII y XIX, junto a muestras de interesantísimas pervivencias de formas medievales, como el *zéjel* y otras creaciones de coplas originales.

los tres octosílabos siguientes («*Ánima, querréis decir. / No me importa a mí una guinda / pronunciar con dinguindujes*»); *martir*, asonante en *i* (*Pedro de Urdemalas*, v. 659), irónicamente autocorregido por el mismo personaje en el verso siguiente («*mártir, digo, Maldonado*»).

El humor cervantino está presente en estos detalles de la versificación, cuyo número aumentaría con gran facilidad un recuento más detenido.

Sí queremos recordar un último ejemplo de ironía y gusto cervantino por la innovación. Se trata del muy original soneto con estrambote de *La entretenida* en que cada cuarteto y el primer terceto van seguidos de la redondilla con la intervención de otros personajes, al tiempo que el estrambote corresponde a personaje diferente (D. Antonio) del que dice todo el soneto (Torrente) [vv. 1168-96]. Es decir, el soneto se recita simultáneamente al diálogo paralelo de otros personajes. Hay que destacar la ironía que supone el comentario metamétrico de los dos últimos versos, antes del estrambote, que parecen anunciarlo y que dicen: *Amor, cura las ansias de mi alma, / que no pueden caber en un soneto*. Sigue, sí, un estrambote que no pertenece temáticamente al soneto. Hay una verdadera distorsión de la forma métrica regular. Merece la pena reproducir el pasaje (III: 710-711):

- | | |
|----------|---|
| TORRENTE | <i>Pluguiera a Dios que nunca aquí viniera;
o, ya que vine aquí, que nunca amara;
o, ya que amé, que amor se me mostrara,
de acero no, sino de blanda cera...</i> |
| CARDENIO | Depositorio fue el mar
de tus cartas y presentes. |
| OCAÑA | [Aparte.] ¡El alma tengo en los dientes!
¡Casi estoy para espirar! |
| TORRENTE | <i>... O que de aquesta fregonil guerrera,
de los dos soles de su hermosa cara,
no tan agudas flechas me arrojara,
o menos linda y más humana fuera.</i> |
| MARCELA | Entrad, señor, do podáis
mudar vestido decente. |
| CARDENIO | Mi promesa no consiente
que esa merced me hagáis. |
| TORRENTE | [Aparte.] <i>Éstas sí son borrascas no fingidas,
de quien no espero verdadera calma,
sino naufragios de más duro aprieto.</i> |

CARDENIO No puedo mudar de traje
por un tiempo limitado:
que esta pobreza ha causado
la tormenta del viaje.

TORRENTE ¡Oh, tú, reparador de nuestras vidas,
Amor, cura las ansias de mi alma,
que no pueden caber en un soneto!

D. [ANTONIO] A no ser tan perfecto,
primo, vuestro designio, yo hiciera
que por otra persona se cumpliera.

En esta misma obra, el soneto de Cardenio (vv. 245-58), donde sus pensamientos amorosos son comparados alegóricamente con el vuelo de Ícaro, parece quedar desmontado irónicamente porque en el mismo parlamento se pasa inmediatamente después del soneto a los dos primeros versos de una redondilla, pronunciados por el mismo Cardenio, con que comienza el diálogo sobre un asunto tan prosaico como la comida: *¿Comes? Buena pro te haga; / la misma hambre te tome* (vv. 259-60). Leamos el pasaje:

Entran CARDENIO, con manteo y sotana, y tras él TORRENTE, capigorrón, comiendo un membrillo o cosa que se le parezca.

CARDENIO

Vuela mi estrecha y débil esperanza 245
con flacas alas, y, aunque sube el vuelo
a la alta cumbre del hermoso cielo,
jamás el punto que pretende alcanza.

Yo vengo a ser perfecta semejanza
de aquel mancebo que de Creta el suelo 250
dejó, y, contrario de su padre al cielo,
a la región del cielo se abalanza.

Caerán mis atrevidos pensamientos,
del amoroso incendio derretidos,
en el mar del temor turbado y frío; 255
pero no llevarán cursos violentos,
del tiempo y de la muerte prevenidos,
al lugar del olvido el nombre mío.

*¿Comes? Buena pro te haga;
la misma hambre te tome.*

260

TORRENTE

*No puede decir que come
el que masca y no lo traga.*

d) Métrica y pragmática de la poesía

Hay alguna cuestión relacionada con la métrica que, desde las preocupaciones más actuales que tienen que ver con la definición de los géneros, encuentra argumentos de tipo pragmático en el uso cervantino que resultan muy actuales. Ilustraremos esto con un problema tan simple como el que se plantea a la hora de contar los versos del *Quijote*. La primera sorpresa es que la costumbre moderna de editar como versos las citas, no escasas, de versos del romancero, hechas literalmente o con adaptaciones a las circunstancias a que se aplican, hace variar el número de versos de una edición a otra.

En estos casos, sin embargo, Cervantes no duda y son impresos como prosa esos fragmentos. Lo que demuestra la clara conciencia cervantina de la función de esos textos. No se trata de textos con función poética, y por tanto su metricismo no está al servicio de una señal de poesía, sino que sirven para adornar la narración con detalles de ambiente caballeresco.

La explicación dada por Francisco Rodríguez Marín (1947-49) no parece completa. En efecto, el ilustre cervantista plantea la cuestión en la primera nota del capítulo 1 de su edición del *Quijote* y sostiene: 1) que en el siglo XVI y parte del XVII «era costumbre de autores e impresores escribir e imprimir los versos a renglón tirado, como prosa, cuando no pasaban de cuatro o seis»; 2) «que tal costumbre fue seguida por Cervantes y los primeros impresores de sus obras», en el *Quijote*, por ejemplo; 3) que así se usaba en los libros de las escuelas de primeras letras; 4) que Cervantes empieza a veces un capítulo del *Quijote* con versos ajenos (II, 9 y 26); 5) que esto mismo hace en el capítulo 1 con el famoso octosílabo *En un lugar de la Mancha*. Rodríguez Marín suele anotar cuando esos «versos» son editados como prosa en las primeras ediciones.

Conviene advertir, al hilo de lo que dice F. Rodríguez Marín, que hay algún caso de edición en prosa de una tirada de hasta ocho versos, y que también hay

ejemplos de 2 y de 4 versos editados como tales¹⁵. Parece, pues, que el número no es la única razón para imprimir como prosa tales «versos». Veamos como muestra sólo uno de los ejemplos analizados en el trabajo que he dedicado recientemente a este problema¹⁶. Se trata de los ocho octosílabos del capítulo 23 de la segunda parte, que mezclan textos de romances distintos y dicen así:

*«¡Oh, mi primo Montesinos!
Lo postrero que os rogaba,
que cuando yo fuere muerto
y mi ánima arrancada,
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba,
sacándomele del pecho,
ya con puñas, ya con daga»* (p. 821)

El facsímil (II, fol. 91r) lo edita como prosa. Los versos constituyen el parlamento completo del mísero Durandarte, y estas palabras se integran funcionalmente en una narración. La conjunción de distintos romances muestra su carácter intertextual, que se pone al servicio de la creación de un ambiente caballeresco.

Lo que demuestra esto es el saber literario de Cervantes. El verso como signo de poeticidad pierde su fuerza si el texto está desprovisto de su función de poema y se integra en la narración. Magnífico ejemplo de conocimiento de uso literario, de lo que hoy llamamos pragmática, de atención al acto lingüístico en el que se integra el texto.

Américo Castro ya nos enseñó que el saber de Cervantes no era tan inconsciente como los críticos anteriores querían, pues «no hay aspecto y detalle que no hayan sido esencialmente pensados» (1972: 24). A nosotros, en todo caso, nos darán siempre en qué pensar.

¹⁵ Por ejemplo, en II, 1, dos endecasílabos (facsímil, II, fol. 6v); en II, 27, dos octosílabos (II, fol. 105v); y en II, 38, dos redondillas de cuatro versos cada una (II, fol. 147r-v).

¹⁶ Aparecerá en las actas del Congreso *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, celebrado en Madrid, C.S.I.C., 20-24 de junio de 2005. Y recogido en este libro como capítulo XIII.

XV

EDUARDO BENOT EN LA RENOVACIÓN MÉTRICA DE FINES DEL SIGLO XIX¹

Hablar del papel de Eduardo Benot (1822-1907) en la renovación métrica de final del siglo XIX no quiere decir que Benot tuviera, como versificador, un papel comparable al de muchos poetas modernistas, y, por supuesto, en ningún caso se puede acercar a Rubén Darío. En su poemario *España. Poesías* (1905), el verso de Eduardo Benot se manifiesta métricamente como verso tradicional y en algunos aspectos típicamente romántico, según puede apreciarse en detalles tan característicos como: el uso de un alejandrino de ritmo yámbico (con acento en las sílabas pares de cada hemistiquio heptasílabo), más zorrillesco que rubeniano; la preferencia clara por el endecasílabo; o la artificiosidad de la estrofa de 12 versos heptasílabos de dos poemas, los titulados *Región* y *Afrodita*, que combina versos esdrújulos sueltos, llanos y agudos que riman en consonante con la siguiente disposición: *esdr. A esdr. A esdr. B' esdr. C esdr. C esdr. B'*.

Sin embargo, llama la atención un poema como el titulado *La danza de las nieblas*², que sí supone una novedad respecto de la métrica tradicional y que sirve de ejemplo perfecto para centrar la discusión en el plano teórico, que es el que ahora interesa: ver cómo Benot percibe alguna de las novedades del verso español de fines del siglo XIX.

Anализo el ritmo de la primera estrofa del mencionado poema del gaditano:

En-lo-ál-to-del-cié-lo-dor-mí-da-la-Lú-na

(13: - - ' - - ' - - ' - - ' -)

de-té-nues-va-pó-res-tras-blán-co-cen-dál

(12: - ' - - ' - - ' - - ' [-])

¹ Trabajo que se publicará en el *Homenaje al Profesor Esteban Torre*.

² La versión de este poema que analiza E. Benot en su *Prosodia castellana i versificación* (III, 78-79) segmenta en dos el primero de los versos de cada una de las tres estrofas, y carece de los cinco últimos versos de la versión publicada en 1905. Allí lo considera como ejemplo de anapéstico.

den-troa-ní-llo-bor-dá-do-dees-mál-tes-del-í-ris

(13: - - ' - - ' - - ' - - ' -)

o-cúl-tain-do-lén-te-su-ní-ti-da-ǵaz

(12: - ' - - ' - - ' - - ' [-])

de-na-rán-jos-col-gá-das-mis-ár-pas-e-ó-lías

(13: - - ' - - ' - - ' - - ' -)

seem-pá-pan-dee-flú-vios-de-flór-dea-za-hár

(12: - ' - - ' - - ' - - ' [-])

i-los-ái-res-se-pué-blán-dee-níg-mas-so-nó-ros

(13: - - ' - - ' - - ' - - ' -)

de-mú-si-caam-bí-gua

(6: - ' - - ' -)

ia-cór-des-sin-rít-mo-dein-ciér-to-com-pás

(12: - ' - - ' - - ' - - ' [-])

Dos notas de la métrica de este poema nos interesan en este momento: 1. la mezcla de versos de distinto número de sílabas, mezcla diferente de las tradicionales de endecasílabo y heptasílabo, o de octosílabo y tetrasílabo; 2. la disposición regular de los acentos en el interior del verso.

En la versificación culta española tradicional, desde Garcilaso, el endecasílabo es el verso que exige una acentuación interior, en sílaba par (4.^a y 8.^a ó 6.^a). Pero a finales del siglo XVIII, esta exigencia empieza a extenderse a otra clase de versos. Es decir, el *silabotonismo*, la distribución simétrica de sílabas acentuadas en el interior de verso, comienza una expansión que llega en las literaturas europeas (inglesa, alemana y rusa) a su apogeo a fines del siglo XIX. Por supuesto, también las literaturas románicas se ven influidas por este ímpetu silabotónico del verso en el siglo XVIII³.

Hay, sin embargo, un matiz importante en esta historia del silabotonismo que hay que señalar para entender la discusión en que me quiero centrar. En las primeras fases del silabotonismo, domina el isosilabismo; los versos tienen el mismo número de sílabas, lo que no impide que se introduzca algún quebrado, y los acentos ocupan un lugar muy fijo en el interior. Es lo que ocurre en ejemplos como los de José de Espronceda que se citan a continuación: el primero, de *El estudiante de Salamanca* (1840), vv. 1570-1577:

³ Véase J. Domínguez Caparrós (2003: 56-57).

*Y en furioso, veloz remolino,
y en aérea fantástica danza,
que la mente del hombre no alcanza
en su rápido curso a seguir,
los espectros su ronda empezaron,
cual en círculos raudos el viento
remolinos de polvo violento
y hojas secas agita sin fin.*

La octava aguda del ejemplo, que mezcla versos sueltos con versos rimados en consonante y en asonante agudo (- A A B' - C C B'), está formada por versos de diez sílabas sistemáticamente acentuados en las sílabas tercera, sexta y novena, es decir, cada tres sílabas. Es el llamado *decasílabo de himno* o *decasílabo anapéstico*.

El segundo ejemplo son los versos 21-24 de su poema *Canto del cruzado* (1836), dodecasílabos con acento en las sílabas segunda, quinta, octava y undécima. Se trata del *dodecasílabo romántico* o *dodecasílabo anfibráquico*:

*Abiertas las rejas, las luces se agitan,
y alegre banquete se deja entrever,
los néctares dulces al júbilo excitan
y a cien caballeros cantando a beber.*

Este tipo de verso es el que Eduardo Benot combina con el de trece sílabas en *La danza de las nieblas*.

En la última fase, los versos presentan una notable desigualdad en el número de sílabas, pero siempre repiten el mismo grupo de sílabas y acento (*cláusula rítmica*). El poema del colombiano José Asunción Silva (1865-1896), *Una noche* o *Nocturno III* (compuesto en 1892 y publicado en 1894, en *La Lectura*, de la ciudad colombiana de Cartagena), es considerado por muchos como el primero y más famoso entre los ensayos de la nueva versificación⁴. El acento cada cuatro sílabas métricas explica el marcado ritmo acentual de versos que tienen una notable desigualdad en el número de sus sílabas. El tener que aplicar a veces la equivalencia de finales llanos y esdrújulos da fundamento para la duda de si se trata de combinación de cláusulas —con absoluta regularidad en el lugar de

⁴ Para los detalles de la interpretación rítmica de este poema y la historia de la versificación de cláusulas rítmicas es fundamental el trabajo de Mireya Camurati (1974: 286-315).

acentuación— o más bien de versos de base tetrasílaba. De cualquier forma, sirvió de modelo para ensayos semejantes de otros poetas modernistas. Léase el principio del poema del colombiano, donde marcamos la separación de cláusulas tetrasílabas:

Una noche,
 una noche / toda llena / de perfumes, / de murmullos / y de músi / cas de alas,
 una noche
 en que guardían / en la sombra / nupcial y húmeda / las luciérna / gas fantásticas,
 a mi lado, / lentamente, / contra mí ce / ñida toda,
 muda y pálida
 como si un pre / sentimiento / de amarguras / infinitas
 hasta el fondo / más secreto / de tus fibras / te agitara.

Con estos datos disponemos del contexto histórico y teórico para explicar una de las propuestas más originales de Eduardo Benot, encaminada a explorar nuevas posibilidades de la métrica española en su época. En su trabajo *Versificación por pies métricos*, publicado en la revista de Madrid *La España Moderna* (agosto, septiembre y octubre de 1890), trata Benot del papel del acento en la versificación silábica tradicional (parte histórica) y dedica la segunda parte a los ensayos modernos, y aquí es donde está el núcleo más original de su pensamiento al respecto⁵.

La composición del joven poeta gaditano Carlos Fernández Shaw (1865-1911) titulada *¿Volverán?* le sirve para ilustrar una forma típica de la nueva versificación: *silva con un mismo pie métrico*. El poema combina versos de trece sílabas anapésticos (con acentos en 3.^a, 6.^a, 9.^a y 12.^a), de doce anfibráquicos (con acentos en 2.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a) y de diez anapésticos (con acentos en 3.^a, 6.^a y 9.^a). Lo que llama la atención es la combinación de versos de signo par e impar, según Benot. Pero si se miden los versos por pies, todos son analizables en pies de tres sílabas (1892, III: 81-84). Imposible es detallar los muchos matices de su teoría, y terminamos la referencia a la misma reproduciendo las nítidas palabras a propósito de uno de los objetivos de su trabajo, que es

[...] dejar demostrado, *con la virtud de los ejemplos*, la posibilidad de dilatar inmensamente los dominios de la versificación, acudiendo a cinco elementos rít-

⁵ El trabajo está recogido en el libro V, al principio del tomo III, de su *Prosodia castellana i versificación* (1892), con algunas modificaciones.

micos, trisílabos i disílabos, en cada uno de los cuales el acento ocupe una posición determinada respecto de las sílabas sin acentuar que entren en la correspondiente combinación. [...] de este modo, al ritmo de las series, base actual de la métrica española, se juntará i acumulará el ritmo de los versos, hace tiempo presentido, aunque de un modo informe i grosero, por el oído popular, i nunca elevado a sistema en los intentos imperfectos i vacilantes de algunos pocos privilegiados versificadores [1892, III: 122-123].

Cuando habla de oído popular Benot está pensando en las estrofas del *Rosario de la Aurora* que ha citado en páginas anteriores (1892, III: 69), que mezclan decasílabos anapésticos y dodecasílabos anfibráquicos y que dicen así:

*Un devoto, por ir al Rosario,
Desde una ventana se quiere arrojar,
I al decir «Dios te salve María»,
Se estampa los sesos i no se hace mal.*

*El demonio, como es tan travieso,
En una bellota se quiere meter,
I su madre le dice: «Demonio,
En una bellota ¿cómo has de caber?»*

En nota al párrafo antes citado, dice Benot: «El Sr. D. EDUARDO DE LA BARRA lo ha hecho [ha elevado a sistema los intentos de algunos versificadores] ya de un modo admirable en las obras, que yo no conocía, citadas en el Prólogo de esta PROSODIA». Esto nos da pie para explicar la polémica entablada entre el tratadista chileno Eduardo de la Barra (1839-1900) y nuestro autor. Polémica que yo mismo resumí en mi trabajo sobre la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX (1975: 101-105) y de la que destaco los siguientes detalles.

El núcleo del conflicto se plantea en la cuestión de si el análisis del verso por cláusulas o pies rítmicos vale sólo para las *nuevas formas de silabotonismo* —las que representan poemas como el de José Asunción Silva o el del mismo Benot *La danza de las nieblas*— o sirve como *explicación general del ritmo de todos los versos españoles*. Claro que el optar por una u otra solución suponía al mismo tiempo decir *si las formas recientes de silabotonismo eran realmente nuevas o no*.

El ingeniero, poeta y periodista Eduardo de la Barra, en sus importantes estudios sobre métrica publicados entre 1887 y 1898, seguía las directrices teóricas marcadas por el fundador de la teoría métrica moderna del verso español,

Andrés Bello, en sus *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana*, cuya primera edición es de 1835 (Santiago de Chile), pero reeditada a lo largo del siglo XIX al menos en ocho ocasiones. Andrés Bello analizaba sistemáticamente el ritmo del verso con el esquema de las cláusulas rítmicas. Por eso su seguidor Eduardo de la Barra, al conocer los artículos de Eduardo Benot en *La España Moderna* (1890), le escribe para anunciarle el envío de sus obras y decirle que en su opinión «no hay tal nuevo sistema», y que lo que hace Benot es pretender con la ley del ritmo «formar una nueva versificación»; así que «la versificación castellana y la que usted propone como nueva, no son más que una sola y misma cosa»⁶.

Benot, en la respuesta, perfila nítidamente su posición al decir que «jamás sistemáticamente se ha versificado en español por pies métricos». La diferencia está en que el sistema común y corriente se funda en la «rítmica de las series» de versos, mientras que el nuevo lo hace «en la rítmica de cada verso i en la rítmica de las series».

Eduardo de la Barra, al responder, reconoce la innovación de la propuesta del gaditano cuando dice:

La verdadera novedad de su invento está en exigir absoluta seguridad acental en el verso, y en seguida permitir su libre combinación en estancias de diversos metros, pero del mismo ritmo, a voluntad del poeta y según sus conveniencias.

Efectivamente, la novedad señalada por Eduardo de la Barra es la que corresponde a la nueva versificación de cláusulas, que sólo se popularizará a partir de José Asunción Silva, en 1894, y que cuenta entre sus ejemplos con uno tan conocido como la *Marcha triunfal* de Rubén Darío, fechada en 1895 y publicada en *Cantos de vida y esperanza* (1905).

Pero repasemos las fechas. Eduardo Benot habla del asunto en 1890, cuando ni José Asunción Silva ni Rubén Darío han publicado ninguno de sus poemas en el nuevo tipo de versificación. Además de los ejemplos del nuevo tipo de verso que publica en sus artículos de 1890, Benot reproduce su poema *La danza de las nieblas* en su tratado de *Prosodia castellana i versificación* (1892, III: 78-79), con alguna pequeña diferencia en la división del primer verso de cada una de las tres estrofas y sin los últimos cinco versos de la versión publicada en 1905. El mismo

⁶ La correspondencia entre De la Barra y Benot tiene lugar entre finales de 1890 y mediados de 1891.

Benot nos da noticias, en su carta del 10 de febrero de 1891 a De la Barra, sobre las primeras muestras de la nueva versificación:

[...] sistema que llamo nuevo por no haberse aún generalizado, no porque no lo cultiven desde hace mucho tiempo algunos de mis amigos o discípulos, i del cual existen ejemplares o muestras impresas desde 1883 i 1884: sistema pensado i elaborado por mí muchos años antes, como Ud. puede calcular, aunque no me sea posible precisarlos. Sólo sé que algunas composiciones mías en ese nuevo estilo fueron hechas a poco de mi expulsión de Portugal en 1874 (1892, III: 435).

Parece que corresponde a Benot el mérito de haber sido el primero en pensar en una de las innovaciones del verso moderno, la de la versificación silabotónica de cláusulas rítmicas, y esto antes de su popularización entre los modernistas. Aunque esta invención decae después del modernismo, por la excesiva vistosidad de un ritmo acentual que puede resultar machacón, siempre queda como una posibilidad expresiva a disposición del poeta español actual. Y alguno de ellos, como José Hierro, no ha renunciado a un uso matizado de la misma⁷. Pero ya sería el principio de otra historia, si siguiéramos.

⁷ Véase Domínguez Caparrós (1999: 194-197).

XVI

LA GALERA MÉTRICA DE CERVANTES¹

El pasaje del *Viaje del Parnaso* (I, vv. 241–288) en el que se describe alegóricamente la nave en la que Mercurio invita a entrar a Cervantes nos da una lista de quince formas poéticas –además de los conceptos generales de *versos* (v. 245), *prosa* (v. 246) y *poema* (v. 279)–. Cada una de ellas es una parte de la galera. En casi todos los casos se trata de formas o géneros poéticos con reconocidas características métricas. La lista es: *ensalada*, *glosas*, *romances*, *sonetos*, *tercetos*, *elegía*, *canción*, *estrambotes*, *redondillas*, *seguidillas*, *estancias*, *rimas*, *versos encadenados*, *versos sueltos*, *sextinas*.

Como señala Miguel Herrero García (1983: 418), el doble juego metafórico y conceptista empleado dificulta la interpretación de bastantes pasajes de esta parte del poema y «con razón ha arredrado a los comentaristas del *Viaje* de anotar y explicar lo que más necesidad tenía de explicación».

F. Rodríguez Marín (1935: 170), por ejemplo, después de comentar los términos *ballestera* y *ensalada*, confiesa: «Pero *ensalada de glosas*, como dice Cervantes, no sé qué sea, ni cómo pudiera hacerse una ensalada de glosas de la bella *Malmaridada*...».

Tampoco Miguel Herrero completa la interpretación de todos los elementos, pero es quien más notas ofrece para llevarla a cabo. Por ejemplo: las *ballesteras* (v. 247) –mesas que cada banco de remeros lleva delante– «serían de tablas de diferente calidad, color, anchura, etc., y de ahí su comparación en la ensalada». Y parece querer responder a F. Rodríguez Marín cuando dice:

Como las innumerables glosas del villancico de la bella malmaridada fueron cada una de su autor, ya en romance, ya en quintillas, a lo amoroso, a lo

¹ Texto de la conferencia pronunciada en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia, el 23 de mayo de 2006.

fúnebre, a lo escolar, a lo satírico, a lo divino y a lo libidinoso, de todas formas y estilos, juntas todas formarían la más perfecta ensalada poética que pudiera desear el más exigente (1983: 418-419).

En el caso de las *redondillas*, «Cervantes juega del vocablo, figurando en las redondillas la racamenta, que tiene forma de anillo» (1983: 429). Cuando compara las *seguidillas* con las cuerdas o jarcias de la nave, «alude a su ligereza y airosidad» (1983: 432).

Pienso que las notas de Miguel Herrero en la dirección de una explicación alegórica pueden animar a seguir esta línea de interpretación y completar el comentario de todos los significados alegóricos de las formas métricas mencionadas en relación con las partes de una galera. Hay que entender los términos de cada una de las realidades que se comparan, el barco y la métrica, y tratar de explicar, si es que se puede, qué sentido tiene la identificación de unos y otros.

Yo, aunque pensé que todo era mentira,
entré con él en la galera hermosa
y vi lo que pensar en ello admira:
de la quilla a la gavia, ¡oh estraña cosa!,
toda de versos era fabricada, 245
sin que se entremetiese alguna prosa;

Siguiendo el mismo orden de la descripción cervantina, encontramos en primer lugar una manifestación de desconfianza (v. 241: *Yo, aunque pensé que todo era mentira*), motivada porque quien lo elogia e invita es Mercurio, intérprete y mensajero, pero también ladrón, mentiroso y mercader, como nos enseña Platón en el *Crátilo* (407e-408a), actividades que tienen que ver con la fuerza de la palabra, con la retórica. De todas formas, entra Cervantes en la *galera hermosa*² y vio algo admirable: toda ella —desde la *quilla*, el punto más bajo, la madera por la que se empieza a construir, hasta la *gavia*, el punto de observación, meseta en lo alto del mástil— está hecha de versos exclusivamente. Se trata, pues, de una galera en verso, medida, *métrica*. Pues en la construcción de la galera, lo mismo que en la del verso, es esencial atenerse a unas medidas, a unas reglas. Los tratados de construcción de las naves y los de métrica ilustran esta necesidad.

² La *galera* es una embarcación que va a remos y vela, y, según Diego García de Palacio (1587: 144r), pertenece al mismo grupo de «navíos de remo y comunes» que la *galeota*, la *galera bastarda* y la *galeaza*. El *galeón* no tiene remos, sino sólo velas (*Diccionario de Autoridades*). Según Covarrubias (1611: 57v), es navío «más para correr las costas que para engolfarse en alta mar». Para los términos de la descripción de la galera en todo lo que sigue nos guiaremos por Diego García de Palacio (1587), Tomé Cano (1611), Sebastián de Covarrubias (1611), *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), *Vocabulario marítimo* (Sevilla, 1722). Es muy útil también la moderna monografía de José Luis Rubio Serrano (1991).

Y continúa dando detalles de su fabricación en que cada parte del barco se asocia a una de las formas métricas antes mencionadas:

las ballesteras eran de ensalada
de glosas, todas hechas a la boda
de la que se llamó malmaridada;

La primera comparación entre una parte de la galera y una forma métrica se refiere a las *ballesteras*, que eran de *ensalada de glosas*, todas hechas a la boda de la que se llamó malmaridada. Es lo que dice el terceto de los versos 247-249. Vimos cómo F. Rodríguez Marín confiesa no entender qué quiere decir Cervantes con *ensalada de glosas de la malmaridada*, aunque da abundantes ejemplos (26, más precisamente) de glosas al villancico o romance que tratan del tema (1935: 451-462)³. Para Miguel Herrero, las distintas formas, autores y carácter poético de las glosas al tema de la mal maridada constituyen una perfecta ensalada, que concordaría con la mezcla de distintas clases de maderas en las ballesteras. La *ensalada* es descrita por Rengifo (1606: 93) como

vna composición de coplas Redondillas, entre las quales se mezclan todas las diferencias de metros, no solo Españoles, pero de otras lenguas, sin orden de vnos a otros, al aluedrío del Poeta: y según la variedad de las letras, se va mudando la música: y por eso se llama Ensalada, por la mezcla de metros, y sonadas que lleua.

De las *glosas* trata Rengifo extensamente en tres capítulos (36-38) de su obra. Definida como «vn género de coplas en que se va explicando alguna breue sentencia con muchas palabras, y versos», da todo tipo de instrucciones para su buena ejecución: cada verso del *texto* o *retruécano* —éste puede tener uno, dos o cuatro versos, más o menos, con un «concepto agudo y sentencioso»— se glosa en dos redondillas (de cinco versos), repitiéndose como último verso de la segunda redondilla uno de los versos glosados. Para el contexto del pasaje cervantino que venimos comentando interesa la noticia que proporciona Rengifo (1606: 44) en el capítulo titulado «De las Glossas de los Romances»:

No ha muchos años que començaron nuestros Poetas a glossar Romances viejos, metiendo cada dos versos en la segunda de las Redondillas: y han sido tan

³ El villancico hace referencia, según el autor de la *Carajicomedia* (Valencia, 1519), a la boda de la joven Peralta con un viejo y débil, «que ella tiene harta de mala ventura». El villancico dice: *La bella mal maridada / de las más lindas que vi, / acuérdate cuán amada, / señora, fuiste de mí*, cuyos dos últimos versos pueden variar (*Si habéis de buscar amores, / vida, no dejéis a mí*) (F. Rodríguez Marín, 1935: 452).

bien recibidas estas Glossas, que las han dado los músicos muchas sonadas, y se cantan, y oyen con particular gusto.

Hay también glosas que utilizan el verso italiano, es decir, endecasílabo y heptasílabo.

La *ballestera*, término que no aparece en el glosario de D. García de Palacio (1587) ni en el de Tomé Cano (1611), ni en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), ni en el *Vocabulario marítimo* (1722), tiene el sentido —ilustrado por F. Rodríguez Marín (1935: 170) con un texto del *Viaje de Turquía*, de Cristóbal de Villalón— de mesa entre banco y banco de remos donde van dos soldados de guerra⁴. Que las *ballesteras* eran utilizadas también por los pasajeros de la galera, para comer o dormir, queda claro por lo que dice Fray Antonio de Guevara en su *Arte de marear*⁵.

La relación entre *ballesteras* y *ensalada* puede extenderse —más allá de las maderas de distinta calidad señalada por Miguel Herrero— metonímicamente a los soldados y pasajeros que van en las ballesteras: *serían de muy distinta condición y podrían compartir el comentario o glosa —en muy distintas formas, cuya mezcla recuerda a la ensalada—, bien de su historia personal, triste como la de la malmaridada, bien de la del tema de la malmaridada*.

F. Rodríguez Marín (1935: 452) explica muy gráficamente que no había «soldado que no entretuviera, más o menos entre dientes, la atalaya de la modorra canturreando alguna de las mil glosas de la popular cancioncilla». Y Fray Antonio de Guevara observa que

como en la galera no haya mucho que hacer, ni menos que negociar, verá allí el pasajero que lo más del día y de la noche se ocupan en contar novelas, hablar cosas vanas, blasonar de sus personas, alabar a sus tierras, y aun relatar vidas ajenas.

⁴ En el *Diccionario de Autoridades* se identifica la *ballestera* con la «tronera o abertura por donde en las naves o muros se disparaban las ballestas». Como vemos, el sentido es diferente y parece una ampliación metonímica: del espacio en el que se colocan los soldados al lugar por donde disparan sus armas. Curiosamente cita como autoridad un texto de Cervantes, de *El amante liberal*, que dice: «Iban los remos igualados en la cruxía, y toda la gente sentada por los bancos y ballesteras». ¿Cómo sentarse en la abertura y tronera?

⁵ Dice exactamente: «Es privilegio de galera que no haya en ella escaño a do se echar, banca a do reposar, ventana a do se arrimar, mesa a do comer, ni silla a do se asentar; mas junto con esto, para lo que allí darán licencia al bisoño pasajero, es que en una ballestera, o cabe crujía, o junto al fogón coma en el suelo como moro, o en las rodillas como mujer» (1984: 339-340). No hay en la galera lugar asignado para nada: «Y si alguno quisiere estarse de día algún poco en la popa y dormir de noche en alguna ballestera, halo de comprar primero del capitán a poder de ruegos, y alcanzarlo del cómitre por buenos dineros» (1984: 342). Aconseja igualmente que el pasajero haga lo que pueda para que «a lo menos le señalen alguna ballestera, porque si en esto es descuidado y perezoso, téngase por dicho y condenado en que no hallará de día a do se asentar, y mucho menos de noche a do se acostar» (1984: 364).

Aconseja al pasajero que compre libros, «porque de tres ejercicios que hay en la mar, es a saber, el jugar, el hablar y el leer, el más provechoso y menos dañoso es el leer» (1984: 364).

Tanto por la variedad de las personas que ocupan esta parte de la galera —lo mismo de soldados que de viajeros— como por la mezcla de lo que allí se puede oír —cantar y glosar romances, y entre ellos el muy popular de la malmaridada, contar vidas propias y ajenas...—, entendemos que esté bien motivada la asociación de *ballesteras* y *ensalada de glosas*.

era la chusma de romances toda, 250
gente atrevida, empero necesaria,
pues a todas acciones se acomoda;

En el terceto de los versos 250-252 se dice que la chusma de esta galera estaba formada por romances. *Chusma*, en el léxico marítimo, significa, de forma precisa, «la gente de servicio de la galera» (Covarrubias, s. v. *galera*), especialmente «los remeros y forzados de la galera» (García de Palacio, 138r). *Forzado* significa «el galeote, que en pena de sus delitos está condenado a servir al remo de las galeras» (*Diccionario de Autoridades*). Se trata de gente atrevida, pero necesaria, ya que atiende a todo. Además, constituye un grupo importante en número dentro de la tripulación de la galera. Entre los consejos que Fray Antonio de Guevara, en su *Arte de marear* (1539), da a quien se va a embarcar como pasajero, está el de que lo haga en galera cuya «chusma sea ya en el remar curtida», pues en las ocasiones difíciles «la chusma vieja vale mucho para remar» (1984: 361-362).

¿Qué notas del romance pueden ponerse en paralelo con la chusma? Por una parte, nos dice Rengifo (cap. 34), el romance es composición fácil —formada por redondillas asonantes en los versos pares—; pero también difícil, pues, si la materia no levanta, mueve y suspende los ánimos, la asonancia no lleva el oído tras sí; además: «Descriuense en los Romances hechos hazañosos, casos tristes y lastimeros: acontecimientos raros, nuevos, y singulares» (1606: 39). Sin duda, la chusma de remeros y galeotes no estaría escasa de hechos de este tipo en sus vidas.

Aparte del sentido métrico, *romance*, para Cervantes, es también un género de poesía narrativa (Domínguez Caparrós, 2002: 101), lo que casa bien con las vidas de la chusma, que ofrecen materia narrativa suficiente por lo extraordinario de sus hechos. Recordemos que Lope de Vega, en su *Arte nuevo* (1609), dice que

«las relaciones piden los romances» (v. 309). Sería, además, un género poético con el que la chusma estuviera más familiarizada.

la popa, de materia extraordinaria,
bastarda, y de legítimos sonetos,
de labor peregrina en todo y varia; 255

El terceto de los versos 253-255 explica que la popa, bastarda, estaba hecha de sonetos. Se trata de una materia extraordinaria, y trabajada de forma rara (peregrina) y variada. F. Rodríguez Marín (1935: 171) no acierta a averiguar qué sea la *popa bastarda*, pues los diccionarios que consulta tratan de *galera bastarda*, «grande sobre las demás», y menciona el hecho de que en Italia se llamaba *il bastardo* a la vela mayor de la galera. Covarrubias, a quien sigue el *Diccionario de Autoridades*, define *bastarda* como «cierta vela del navío y galera».

Habría que entender que se trata de la popa de una *galera bastarda*, de una galera más grande. Miguel Herrero (1983: 421-422), por su parte, aclara perfectamente el sentido de *popa bastarda* como la de una galera extraordinariamente ancha, y en algunos casos con *rumbadas* —galerías voladizas que como mirador rodean la popa— original y cuidadosamente trabajadas y decoradas.

En el verso 254 (*bastarda y de legítimos sonetos*) ve Miguel Herrero (1983: 423) —aparte de la oposición natural *bastardo* / *legítimo*— toda una poética de los versos de arte mayor:

El endecasílabo, como importado de Italia, es en España bastardo; pero, como derivado del exámetro [sic] latino, es para los españoles tan legítimo como su propia lengua. Esta teoría estaba ya formulada cuando Cervantes escribía el *Viaje*, y a ella alude indudablemente al dar a la popa del barco poético una materia *bastarda* y *legítima* a la vez.

Para autorizar esta teoría copia unos versos sueltos de Juan de Castellanos, de hacia 1600, defendiendo una legitimidad del verso italiano igual a la de los metros antiguos castellanos.

¿Qué fundamento puede encontrar la grandeza de la *popa bastarda* para ser relacionada con el *soneto*? Rengifo (1606: 48-49) empieza a hablar del soneto con palabras que nos sirven en la búsqueda de tal justificación:

El soneto es la más graue composición que ay en la Poesía Española [...] Recibe comparaciones, semejanças, preguntas, y respuestas, y sirue para quantas cosas quisiere vno vsar dél: para alabar, o vituperar: para persuadir, o disaudir: para consolar, y animar: y finalmente para todo aquello que siruen los Epigramas Latinos.

No parece injustificado que la gravedad y riqueza expresiva del soneto estén en el lugar de la galera que se caracteriza por una mayor vistosidad.

eran dos valentísimos tercetos
los espalderes de la izquierda y diestra,
para dar boga larga muy perfectos;

El terceto de los versos 256–258 compara los *espalderes*, el de la izquierda y el de la derecha, con dos tercetos. Según Covarrubias, los *espalderes* son: «Los remeros de popa en la galera porque hacen espaldas a todos los demás y los gobiernan yendo al compás que ellos traen el remo. Por otro nombre se llaman bogavantes por bogar delante de todos». En relación con el *bogar*, Covarrubias explica también la función de los *espalderes*. Léase su definición de *bogar*: «Llevar la galera con los remos. Díxose del sonido que haze la palamenta en el agua. Bogavante, el que va en los primeros remos, que por otro nombre llaman espaller [sic]; éstos son los más diestros y más privilegiados». El *Diccionario de Autoridades* explica que *bogavante* se compone de *boga* y el adverbio *avante*, que quiere decir *delante*.

Boga larga, que F. Rodríguez Marín (1935: 171–172) documenta en Terreros, se refiere a un remar menos rápido que la *boga arrancada* —que es «remar muy apriisa» (García de Palacio, 1587: 133v) o «a todo remo» (Terreros)—. El *Diccionario de Autoridades* lo explica bien y extensamente: «Es la que se hace con serenidad y menos violentamente que la boga arrancada, aunque con más permanencia y duración». Frente a ésta, la *boga arrancada*, que es también detalladamente descrita en el mismo *Diccionario de Autoridades*: «Phrase náutica, que significa partida, precipitada y violenta, que se hace aprovechándose y sirviéndose a un mismo tiempo de todos los remos, y del mayor esfuerzo de los forzados, para huir de algún riesgo, o peligro, o para montar algún cabo, o para otro fin».

Los tercetos son buenos, según Cervantes, para dar *boga larga*, es decir, para una marcha al remo más pausada y duradera, pues *los tercetos son apropiados para poemas largos*, como el mismo *Viaje del Parnaso* lo es.

Así se entiende en la teoría de Rengifo sobre el terceto. Dos clases de *tercetos* describe Rengifo en el capítulo 57 de su *Arte Poética española* (1606: 60–62): eslabonados (A B A. B C B. C D C...) o con el primer verso suelto (A B B. C D D...). Estos últimos, cuando son muchos, sirven a la música. La estética del terceto es trazada en las siguientes palabras:

Tienen los Tercetos muchas, y muy suaues sonadas, y no solo se cantan, sino también siruen para escriuir historia seguida: porque ofrece su compostura, y cade-

na, vn immortal discurso, y haze que el Poeta pueda llevar la narración más simple, succinta, y breue, y menos llena de lo que los versados en esta Arte llaman, ripio. Son también muy a propósito para hazer Églogas, y lamentaciones, y tienen suauidad y dulçura para cartas, en materia amorosa, y fúnebre, y para capítulos adornados de graues sentencias, y mucha erudición, quales los compuso el Petrarca en sus Triunfos: y el Dante, a quien atribuye Tempo la invención desta Rima.

En relación con la función directora de los tercetos (*espalderes*, que marcan el ritmo de la boga) y su identificación con la *boga larga*, destáquese en la teoría de Rengifo su adecuación a la escritura de una «historia seguida», que pide más continuidad que rapidez, como lo son tanto el viaje que van a emprender en la historia narrada hacia el Parnaso, como el mismo poema de Cervantes en su forma, y por eso escrito en tercetos de manera apropiada.

Podría añadirse aún la observación de Miguel Sánchez de Lima donde aparece precisamente el adjetivo *larga* para la materia de los tercetos. Dice el autor de *El arte poética en romance castellano* (1580) que «los tercetos siruen para tratar larga materia: como es vna epístola, o vna historia, o narración, vna elegía, y cosas desta calidad: y por esta razón sería indiscreto el que hiziese solo vno, ni dos, ni tres tercetos: pues la compostura no lo quiere, sino que de fuerça sean muchos» (1944: 60). ¿Comentario metapoético, típicamente cervantino, por teórico y hasta irónico?

hecha ser la crujía se me muestra
de una luenga y tristísima elegía, 260
que no en cantar sino en llorar es diestra

El terceto de los versos 259-261 dice que la crujía está hecha de una elegía. Covarrubias y el *Diccionario de Autoridades* aclaran perfectamente el sentido de *crujía* –pasillo entre las dos bandas de remeros, que va de popa a proa–; *pasar crujía* –pasarlo mal– alude al castigo de los soldados «haciéndoles passar por la cruxía, de la proa a la popa, el número de veces a que los condenan, y cada uno de los forzados les da al passar un golpe con un cordel o vara» (*Diccionario de Autoridades*)⁶.

⁶ Otra forma del castigo de *pasar crujía*, tal como lo describe Suárez de Figueroa en *El Pasajero* (1617), puede leerse en F. Rodríguez Marín (1935: 172). Sobre el sentido general de pasarlo mal que la frase tiene ya en tiempos de Cervantes, véase Miguel Herrero (1983: 425-426). Algo semejante a *pasar crujía* es lo que experimentó Sancho Panza en su visita a la galera en Barcelona: «Estaba Sancho sentado sobre el estanterol, junto al espalder de la mano derecha, el cual ya avisado de lo que había de hacer, asió de Sancho, y, levantándole en los brazos, toda la chusma puesta en pie y alerta, comenzando de la derecha banda, le fue dando y volteando sobre los brazos de la chusma de banco en banco, con tanta prisa que el pobre Sancho perdió la vista de los ojos, y sin duda pensó que los mismos demonios le llevaban, y no pararon con él hasta volverle por la siniestra banda y ponerle en la popa. Quedó el pobre molido, y jadeando, y trasudando, sin poder imaginar qué fue lo que sucedido le había» (*Quijote*, II, 63).

No parece extraño que el lugar de la galera donde se producen tales sufrimientos se asocie a la elegía. Las *elegías*, según el Pinciano (1596, I: 293), son un género que «significa a todo poema lutuoso y triste, como son las que en Castilla dezimos Endechas (házense a destierros, absencias, disfauores de amor y golpes de fortuna)». Los metros de la elegía son: los tercetos, el verso castellano de seis sílabas («metro de las endechas»), la copla castellana de versos de ocho sílabas con quebrados (como las de Jorge Manrique) (ibídem, II: 292). También Rengifo (1606: 60-61, 65) ve los tercetos apropiados para las lamentaciones, en materia amorosa y fúnebre, y además la canción a la italiana (*canción seguida*, en la terminología de Rengifo) es propia de elegías y lamentaciones, entre otros géneros. En cualquier caso, no hay una forma métrica exclusiva de la elegía que la identifique como tal.

(por ésta entiendo yo que se diría
lo que suele decirse a un desdichado
cuando lo pasa mal: «pasó crujía»);

Pero es que el terceto siguiente, versos 262-264, adquiere, a propósito de la práctica interpretativa que estamos desarrollando en la explicación de este texto, una importancia capital, dado que el mismo Cervantes da la explicación de por qué ha relacionado *crujía* y *elegía*. Cervantes *autoriza la explicación alegórica*, justo en el centro del pasaje, por lo apropiado de aplicar a la elegía el sentido de *pasar crujía*, sufrir. Si Cervantes da en este momento la explicación es porque ve un fundamento a la comparación alegórica que continuamente hace entre la galera y la poética. Esto justifica, pues, el tipo de interpretación de todo el pasaje que intentamos llevar a cabo.

Obsérvese, además, el magnífico ejemplo de *ironía cervantina*, cuando traslada el lugar de la explicación *desde la realidad a la ficción*, para invertir la relación cuando dice que *pasar crujía* se dice porque la crujía estaba hecha de una elegía. Sabemos que *pasar crujía* era padecer un sufrimiento, un castigo, y deriva de lo que realmente ocurría en la galera, lo que motiva que sea una elegía esta parte de la *galera métrica*, según se ha explicado, no al revés. El dicho real no procede de la galera ficticia, sino que ésta (galera métrica) se funda en el dicho real.

el árbol, hasta el cielo levantado, 265
de una dura canción prolija estaba
de canto de seis dedos embreado;

El terceto de los versos 265-267 trata del *árbol*, recubierto con una capa de brea de seis dedos de gruesa, que es una canción. El árbol, en la galera, es el mástil mayor, el que va en el centro de la cubierta⁷. El de la galera cervantina va cubierto de una gruesa capa de brea para protegerlo de la humedad. No puede extrañar que el árbol se asocie a una canción, y además dura y proliza. Hay aquí una hipálage, pues los adjetivos *duro* y *prolijo* (largo) convienen al árbol, pero al mismo tiempo pueden aplicarse a la canción. Ésta se compone de varias estrofas (10 ó 12 *estancias* como máximo), y «prosigue alguna materia larga», frente a *ballatas* y *madrigales*, que «no piden argumento que se dilate y estienda mucho» (Rengifo, 1606: 65). Es, pues, una composición larga, proliza, como el árbol⁸.

Duro, por su parte, es aplicable al mástil mayor, que sin duda tiene que serlo para soportar las velas más grandes, y a una composición literaria, pues el *Diccionario de Autoridades* recoge la acepción de *duro* aplicado al «estilo quando es inculto, dissonante y poco apacible». Miguel Herrero (1983: 426-427) registra ejemplos de la muy frecuente aplicación del calificativo *duros* a los versos⁹.

él y la entena que por él cruzaba,
de duros estrambotes la madera
de que eran hechos claro se mostraba; 270

El terceto siguiente (versos 268-270) sigue hablando del árbol para decir que la madera de que éste y la *entena* estaban hechos era de duros estrambotes. La *entena* (*antena* o *verga*) es la barra o pértiga de madera que cruza en ángulo recto el mástil de la nave y donde va sujeta la vela. La madera de árbol y entena es de estrambotes.

Estrambote tiene el sentido, no de apéndice métrico de una composición (en el madrigal o, sobre todo, en el soneto), sino, como en italiano, de género lírico cantado, generalmente con la forma métrica de una octava (Rodríguez Marín, 1935: XLVI-XLVII). Navarro Tomás (1972: 255-256) entiende que aquí Cervantes alude a la octava «con el antiguo nombre italiano de estrambote». En Diego Hurtado de Mendoza, por ejemplo, una octava lleva el título de *estrambote*. En otra ocasión aparece la palabra *estrambote* en Cervantes (*Quijote*, II, 38), en un contexto en el que se está tratando de poesía aguda y cantada: «Y deste jaez

⁷ Hacia popa está el árbol de mesana, y hacia proa el árbol de trinquete. Por último, el que sale hacia fuera por la proa es el bauprés (*Vocabulario marítimo*, 1722: 3-4).

⁸ García de Palacio (1587: 94v) da las medidas del mástil mayor o árbol de una galera.

⁹ Hay otra acepción de *prolijo*, recogida en el *Diccionario de Autoridades*, que quizá convendría recordar porque puede explicar más el hecho de que el árbol va *embreado*. Se trata de *prolijo* como «demasiadamente cuidadoso y esmerado».

otras coplitas o estrambotes, que cantados encantan y escritos suspenden» (véase J. Domínguez Caparrós, 2002: 157)¹⁰.

Vuelve a aparecer el adjetivo *duro*, referido a estrambote, pero no encontramos una fundamentación muy directa y evidente para la comparación entre el género poético del estrambote, o la forma métrica de la octava, y la madera del árbol y antena. ¿Algún sonido de los mástiles y pértigas podría asociarse a la música, propia del género del estrambote?¹¹.

la racamenta, que es siempre parlera,
toda la componían redondillas,
con que ella se mostraba más ligera;

Los versos 271-273 dicen que la *racamenta* está hecha de *redondillas*. La *racamenta* o el *racamento* es un mecanismo formado por bolas atravesadas por una cuerda y que giran para facilitar el deslizamiento de la *antena* o *verga*, en que está sujeta la vela, por el mástil. Se supone que produciría un sonido —por eso es *parlera*—, y que la redondez de las bolas hacía más ligero el desplazamiento de la *antena*.

Redondilla entonces designaba estrofas de 4 ó 5 octosílabos, o dos redondillas de 4 ó 5 versos, o una de 4 y otra de 5 (Rengifo, 1606: 23-26). El término ha sido objeto de comentario que busca una explicación motivada de su significación. Dice Rengifo:

Llámase esta copla Redondilla, por la vniformidad que lleua en el canto: porque como se canta la primera se cantan las demás, tomando la metáfora de la figura circular, y redonda, que por todas partes es vniforme, y de vna misma manera. Y aunque en otros géneros de coplas corra esta razón, pero en esta corre por excelencia.

No puede extrañar entonces que el nombre de *redondilla* se haya prestado a usos metafóricos, como los que reseña Miguel Herrero (1983: 429): concha de la tortuga, ingenio redondo, pie más corto.

En el caso de Cervantes, la *redondilla* se asocia a la forma redonda de las bolas de la *racamenta*. Además, la cualidad de *parlera* y *ligera*, compartida por la *racamenta* y las *redondillas*, es interpretada así por Miguel Herrero (1983: 429): «El

¹⁰ El *Diccionario de Autoridades* ilustra la definición de *estrambote* como versos o copla añadidos con este texto de Cervantes, lo que demuestra que ya se había perdido el sentido de género poético. El otro ejemplo que dan, de Góngora, también tiene el sentido de género lírico, no de apéndice métrico.

¹¹ No anota Miguel Herrero (1983) ninguno de los versos de este terceto.

papel que Cervantes da a las redondillas, de parleras o chirrionas, conviene también con la desestimación en que eran tenidas por la trivialidad de los asuntos que en semejante metro se cantaban». Rengifo (1606: 26) dice que todas las clases de redondillas descritas «son muy a propósito para dezir en ellas agudos conceptos, y para componer comedias y diálogos».

las jarcias parecían seguidillas
de disparates mil y más compuestas, 275
que suelen en el alma hacer cosquillas;

En el terceto de los versos 274-276 las *jarcias* —es decir, las cuerdas del navío— son comparadas con las *seguidillas*. Ligereza y airosidad serían el fundamento de esta comparación, según Miguel Herrero (1983: 432), quien comenta en cuatro largas notas este pasaje (1983: 430-436). Coplas de rufianes y mujeres públicas, piensa Miguel Herrero que «siempre se resintieron de su origen» (1983: 430). No cabe en ellas mucha lindeza de conceptos, y estarían «llenas de groserías y torpezas» (1983: 433).

En cuanto al efecto de «hacer cosquillas» en el alma, F. Rodríguez Marín (1935: 173) recuerda un pasaje del *Quijote* (II, 38), donde se describe un efecto semejante de la seguidilla, que consiste en «el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos». Piensa el ilustre cervantista que quizá se escribieran los dos pasajes en el mismo día.

Miguel Herrero (1983: 435), por su parte, explica que «así como las cosquillas excitan la piel y producen risa, las seguidillas excitaban en el alma afectos de alegría y apetitos un tanto libidinosos». Los comentarios de los dos citados cervantistas aclaran suficientemente el pasaje¹².

las rumbadas, fortísimas y honestas
estancias eran, tablas poderosas
que llevan un poema y otro a cuestras.

El terceto de los versos 277-279 explica que las *rumbadas* eran *estancias*. *Rumbadas*, que es lo mismo que *arrumbadas* —forma que aparece en *Quijote* (II, 63)—, según explica el *Diccionario de Autoridades*, son «las bandas del castillo de proa, propiamente en las galeras», definición que toma de Diego García de Palacio

¹² Para la forma y el uso cervantino de la seguidilla, véase nuestro trabajo sobre la métrica de Cervantes (Domínguez Caparrós, 2002: 110-116).

(1587). Y tanto la forma *arrumbadas*, del *Quijote*, como *rumbadas*, del *Viaje del Parnaso*, son citadas como autoridades por el primer diccionario académico.

Estancia es la estrofa de las canciones italianas (Rengifo, 1606: 65), pero en Cervantes el término *estancia* siempre está relacionado con la forma de la octava real, *octauas rimas* de Rengifo (1606: 59): 11 A B A B A B C C. Por ejemplo, en el *Viaje del Parnaso* (VII, 323) habla de *estancias polifemas*, refiriéndose al poema gongorino, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en octavas reales. En *La Galatea* (II, *Obras Completas*, II, 134) se lee: «[...] la memoria me ofreció unas estancias que muchos días antes yo mismo había hecho». Estas estancias son octavas reales, como puede comprobarse allí. En el *Quijote* (I, 33) se llama *estancia* a la octava real de Luis Tansilo; y el mancebo vestido a lo romano de la aventura de Altisidora canta *dos estancias*, que son dos octavas reales (II, 69). El *Diccionario de Autoridades* recoge esta acepción de *estancia* con el significado de «Octava de ocho versos heroicos», que autoriza con Cervantes (*Quijote*, I, 33), junto a los de *estrofa* y división de *canción*.

Miguel Herrero (1983: 436) trata de aclarar el sentido reordenando el texto:

El intercambio metafórico que las palabras hacen de sus respectivos sentidos, llega en este terceto al colmo. Se podría atenuar así:

Las rumbadas, fortísimas y honestas
tablas, eran estancias poderosas,
que llevan un poema y otro a cuestras.

Fortísimas y honestas son las tablas, pero también las octavas, por cuanto que sustentan *poemas —épicos*, en sentido estricto (*Diccionario de Autoridades*)¹³—, que cuentan hechos de héroes fuertes y ejemplares. Rengifo (1606: 59) cita a Alonso de Ercilla en la descripción de la *octava rima*. Queda establecida la relación entre octava real y poema épico. Que las *arrumbadas* eran lugar en que podían situarse los soldados, es lo que nos dice el texto del *Quijote* (II, 63), en el pasaje de las galeras y el bajel morisco en Barcelona: «Dieron muerte a dos soldados que sobre nuestras *arrumbadas* venían». Así se resfuera la relación entre esta parte de la galera y hechos de guerra, *heroicos*.

¹³ En otros lugares de la obra cervantina en que aparece la palabra *poema* siempre está cerca la palabra *heroico*: 1) «aunque no haya compuesto poema heroico» (*Adjunta al Parnaso*); 2) «si ya no fuere en poemas heroicos» (*Quijote*, II, 16); 3) «el poema alto, sonoro, heroico, deleitable y sustancioso» (*El coloquio de los perros*); 4) «poema verdaderamente heroico y religioso» (*Persiles*, IV, 6).

Era cosa de ver las bulliciosas 280
banderillas que al aire tremolaban,
de varias rimas algo licenciosas;

El terceto de los versos 280-282 dice que las banderillas, inquietas y ruidosas, por su tremolar al aire, eran *rimas algo licenciosas*. La relación entre banderilla y rimas se entiende por lo externo y vistoso, lo ruidoso e inquieto de ambas.

Rima, según nos dice Covarrubias (1611, s.v. *rima*), «es compostura de versos, como octava rima». El *Diccionario de Autoridades* (tomo V, 1737) define así *rima*: «Composición de versos en cuyos fines se van correspondiendo unos a otros en consonantes. Especialmente se aplica a la composición que llaman Octavas». El terceto, según Rengifo, es una *rima*, lo mismo que la octava, o la sexta rima (A B A B C C), de la que se habla en el capítulo 55, titulado *Rimas de a seys Uersos*. Es decir, *rima* es una composición con rima consonante.

Las rimas del texto, además, son algo licenciosas, lo que hay que entender como libres, desordenadas, disolutas y que usan demasiadas licencias. Esto puede ser así porque tales composiciones traten temas de esta naturaleza o porque empleen licencias poéticas, o métricas. En cualquier caso llamarán la atención. El *Diccionario de Autoridades* cita como autoridad para *licencioso* un texto de Cosme Gómez de Tejada en que el adjetivo se aplica en poética: «La Poética tiene su estilo licencioso, apartado del común». Sánchez de Lima (1580: 53), hablando del verso agudo, dice que se trata de consonantes imperfectos, aunque los hayan usado poetas buenos como Boscán, Garcilaso, Montemayor, o Diego Hurtado de Mendoza, «mas estos tuuieron licencia, para ello, por ser tan calificados; la qual licencia no tienen algunos noueles que quieren en todo ser tan licenciados, que todas sus faltas quieren que se suplan, con dezir que es licencia poética, que es escusa que satisfaze poco».

los grumetes, que aquí y allí cruzaban,
de encadenados versos parecían,
puesto que como libres trabajaban. 285

Los grumetes son comparados a los versos encadenados en el terceto de los versos 283–285. El grumete, según Covarrubias, es: «El muchacho que sirve en el navío y sube por el mástil o árbol y por la antena, y haze todo lo demás que le mandan con gran presteza». Son, pues, muy activos y se cruzan por todos lados.

Por *versos encadenados* debe entenderse versos con rima interna, del tipo de la que Rengifo (1606: 91) llama *rima encadenada*, la cual «se compone de versos, de

tal manera eslaunados, que el medio del vno vaya respondiendó siempre al final del que passó». El medio verso («que llaman Hemistichio») del endecasílabo que rima puede ser de cinco o de siete sílabas. Otra clase de rima interna es la descrita por Rengifo (1606: 54-55) al tratar del *soneto encadenado*, consistente en que el segundo verso empiece por una palabra que rime con la última del primer verso, «y que se vayan eslaunando desta manera hasta el fin».

También hay lo que Juan del Encina llamó *eco encadenado*, cuando el verso empieza repitiendo la última palabra del verso anterior (Domínguez Caparrós, 2004: 126-127). En cualquiera de estas formas de *encadenar* los versos, lo cierto es que se *cruza*, atraviesa la frontera del verso al siguiente. Los grumetes también *cruzaban*, atravesaban por todas partes. Pero los grumetes no están atados, y por eso se dice que trabajaban como libres. *Los versos con rima encadenada (interna) a veces no llevan rima al final. Se trataría de versos sueltos, libres de las cadenas de la rima consonante.* Así son los ejemplos que pone Rengifo en el capítulo de la rima encadenada, donde menciona también a Garcilaso, «en aquella famosa Egloga, que comienza: *En medio del invierno, etc.*» (1606: 91). Se está refiriendo a la égloga segunda y los pasajes de la misma en que emplea rima interna.

Todas las obras muertas componían
o versos sueltos, o sestinas graves,
que a la galera más gallarda hacían.

El último terceto de la descripción de la galera métrica ocupa los versos 286-288, y dice que las *obras muertas* eran o versos sueltos o sextinas.

Las *obras muertas*, según nos dice el *Diccionario de Autoridades*, «son todas aquellas que están del escaño arriba». El *escaño*, por su parte, según el mismo diccionario, «es una cinta o zona de madera, que ciñe a lo largo todo el navío por medio de los costados, y le divide en dos porciones, superior e inferior: y todas las obras que están en la inferior se llaman obras vivas, y las que están en la superior obras muertas». En los tratados de náutica se llaman *cintas* estas «maderas que van por el vientre de la nao en su largo de popa a proa» (Tomé Cano, 1611: 107). Rubio Serrano (1991: 120) dice que la función principal de las cintas es estructural: reforzar el casco en sentido longitudinal.

Por tanto, si son obras muertas las que están por encima de las cintas, será porque son obras no fundamentales para la estructura de la galera.

Los *versos sueltos* son versos sin rima, como nos explica Rengifo (1606: 48, 92) al hablar de los *versos heroicos*, que celebran las hazañas de los varones ilustres. Éstos

«por excelencia» son los *versos sueltos*, más semejantes a los heroicos latinos «y más libres para dezir qualquiera cosa», y empleados en la traducción de las historias latinas escritas en versos heroicos: «No piden alguna consonancia, o correspondencia en los fines, sino total dissonancia». Disiente de quienes piensan que los *versos esdrújulos* sólo son propios de la *rima suelta*, y de hecho da una lista especial de rimas esdrújulas en su obra. Rengifo emplea, pues, los términos *versos sueltos* y *rima suelta*.

Señala Sánchez de Lima (1580: 83) que estos versos pueden emplear en posición de la rima —es decir, a final de verso— palabras que no podrían usarse en otras combinaciones por no tener con quien rimar. Es decir, el verso suelto puede usar palabras finales originales —hasta las que hoy conocemos como palabras *fénix*, que no tienen otra con que rimar—. Esta originalidad destacada por Sánchez de Lima tiene algo que ver también con el funcionamiento del final de verso en la *sextina*, donde se repiten las mismas seis palabras finales de cada estrofa —que no riman entre sí— en un orden predeterminado en las seis estrofas de seis versos y en el remate de tres.

Lo común, pues, a las obras muertas es la ausencia de rima consonante, aunque hay otro tipo de correspondencia organizada de forma precisa en la sextina. La galera es más gallarda, entonces, y más original, porque se libera del recurso de la repetición fónica evidente de la rima consonante. Esto la acerca a la poesía clásica latina, que no tiene rima, y todo lo que recuerde a la métrica clásica es prestigioso. Recuérdense las razones que daba Nebrija en su *Gramática* contra la rima.

Explica Miguel Herrero (1983: 437) la relación «por lo compacto y mazacote que resulta una tirada de versos de esta clase, faltándoles el alma de la rima». Es una explicación perfectamente aceptable si pensamos que la rima es la vida; un verso sin rima es un verso muerto.

Llegamos así al final de las notas explicativas, pero hay dos consideraciones que me gustaría hacer antes de concluir. La primera tiene que ver con la capacidad alegórica del barco, de la galera. La segunda, con la teoría métrica cervantina.

El barco, en efecto, es un invento importante en la vida del hombre y ha sido objeto de comparación con realidades de tipo social —recordemos la famosa nave del estado, a partir de la oda de Horacio (I, 14)— o incluso con el cuerpo humano —las cuernas del barco son las costillas del esqueleto, etc.—. La idea, pues, de desarrollar una alegoría a partir de una galera está en nuestra cultura desde antiguo. No puedo, con todo, dejar de mencionar dos comparaciones que encon-

tramos en dos de los tratados de náutica, publicados en vida de Cervantes, a los que he recurrido continuamente en el trabajo. Sus autores son Diego García de Palacio (1587) y Tomé Cano (1611).

El primero de ellos, en su *Instrucción Náutica* (1587: f. 89), dice que «el navío, con todo lo que en él debe haber de personas y aderezos, se puede comparar a una república concertada y ordenada, lo vaya figurando por ella o por el sujeto del hombre». Y desarrolla la comparación con el hombre en los siguientes términos:

[...] lo material es como el cuerpo; los maderos, como los huesos; la jarcia y cuerdas, como los nervios; las velas como muchos pañizuelos, y tendones que hay en el escotillón, como boca, tiene también vientre y otros lugares para purgarse y limpiarse, como los tiene el hombre. La gente es como el ánima, los oficiales principales son como las potencias; porque como éstas en el hombre van ordenadas unas a otras.

Como vemos, la nave, en su materialidad, es el cuerpo; y la tripulación, el alma.

También Tomé Cano, en su *Arte para fabricar y aparejar naos* (1611: 70), observa que «tiene grande similitud con la forma y composición del hombre, en lo que se le cría primero con el espinazo, que es a manera de la quilla, y en el plan que saliendo de él hazen las costillas, dende adonde con admirable orden se haze y cierra el cuerpo de el hombre», y sigue comparando el deslizarse del navío con el correr del hombre o del caballo.

También para Covarrubias (1611), la quilla es como el «espinazo del hombre, del qual nacen las costillas de los lados, y a ninguna cosa se puede comparar con más propiedad». No pienso que fuera muy difícil reunir muchos más materiales sobre el tema.

En cuanto a la teoría métrica del pasaje comentado, hay que destacar que en él se mencionan las formas más importantes de la métrica viva de su época: las octosilábicas (redondillas, romances y glosas) y las italianas (sonetos, tercetos, octavas, canción, sextina, versos sueltos). Es significativa la presencia de una forma popular de moda entonces como la seguidilla.

Por último, hay que observar que en muchos casos hay una base para la comparación alegórica entre determinadas formas métricas y su correspondiente de la galera. Pero no sabemos de nadie que, como Cervantes, haya desarrollado una alegoría semejante, tan oportuna tratándose de un vehículo que ha de transportar en un viaje a los poetas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, A. (1990): «Perduración del ovillejo cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 643-674.
- ALBORG, J. L. (1970): *Historia de la literatura española. I. Edad Media y Renacimiento*, 2.ª edición ampliada, Madrid, Gredos.
- ALONSO, D. (1952): *Poetas españoles contemporáneos*, en *Obras completas*, tomo IV, Madrid, Gredos, 1975.
- AMORIM DE CARVALHO (1981): *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa, CLB.
- AMORIM DE CARVALHO (1981a): *Problemas da versificação portuguesa*, Lisboa, CLB.
- AMORIM DE CARVALHO (1987): *Teoria geral da versificação*, 2 vols., Lisboa, Editorial Império.
- ANTONIO DE NEBRIJA, E. (1981): *Gramática de la lengua castellana*, edición preparada por Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional.
- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- BACKÈS, J. L. (1974): «La place et le rôle de la métrique dans la théorie de la littérature», *Littérature*, 14, 19-35.
- BACKÈS, J. L. (1989): «Poétique comparée», en *Précis de littérature comparée*, Brunel, P., y Chevrel, Y. (eds.), París, PUF, 85-103.
- BAEHR, R. (1970): *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos.
- BALBÍN LUCAS, R. de (1975): *Sistema de rítmica castellana*, 3.ª edición aumentada, Madrid, Gredos.
- BARRA, E. de la (1891): *Nuevos estudios críticos sobre versificación castellana*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.
- BĚLIČ, O. (2000): *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, en colaboración con Josef Hrabák, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

- BELLO, A. (1835): *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana*, en *Obras Completas*, VI, Caracas, La Casa de Bello, 1981.
- BENITO DE LUCAS, J. (1997): *Vida y poesía en José Hierro*, Madrid, Universidad Autónoma.
- BENOT, E. (1890): «Versificación por pies métricos», *La España Moderna*, n.º XXI, septiembre, 161-182.
- BENOT, E. (1892): *Prosodia castellana i versificación*, 3 vols., Madrid, Juan Muñoz Sánchez (hay edic. facsímil al cuidado de Esteban Torre, Sevilla, Anejo I de *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2003).
- BENOT, E. (1905): *España. Poesías*, Madrid, Idamor Moreno.
- BLECUA, J. M. (1990): Edición de *Poesías completas*, de Fray Luis de León, Madrid, Gredos.
- BOTI, R. E. (1913): «La Avellaneda como metrificadora», *Cuba Contemporánea*, III, 373-390.
- BOTI, R. E. (1921): «Dilucidaciones métricas», *Cuba Contemporánea*, XXVI, 332-369.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C., y ROUSSEAU, A. M. (1983): *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, París, Armand Colin.
- CAMURATI, M. (1972): «Notas a la obra de Julio Herrera y Reissig», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 269, 303-316.
- CAMURATI, M. (1974): «Un capítulo de versificación modernista. El poema de cláusulas rítmicas», *Bulletin Hispanique*, LXXVI, 286-315.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edición crítica de José María de Azáceta, Madrid, CSIC, 1966.
- CANELLADA, M.^a J.^a, y MADSEN, J. K. (1987): *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria*, Madrid, Editorial Castalia.
- CANO, J. L. (1974): *Lírica española de hoy. Antología*, Madrid, Cátedra.
- CANO, T.: (1611), *Arte para fabricar y aparejar naos*, edición y prólogo por Enrique Marco Dorta, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1964.
- CARAMUEL, J. (1665): *Primus calamus, tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam*, apud Sanctum Angelum della Fratta, ex Typographia Episcopali Satrianensi.
- CARO, M. A. (1980): *Notas a la «Ortología y Métrica» de Don Andrés Bello*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- CASTRO, A. (1972): *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1980 reimpresión.

CAVALLO, S. (1988): «Consonancia y disonancia: el virtuosismo prosódico de José Hierro», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIV, 291-309.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de:

— *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 10 tomos, nueva edición crítica con el comentario refundido y mejorado y más de mil notas nuevas, dispuesta por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Ediciones Atlas, 1947-1949.

— *Obras Completas, I. Don Quijote de la Mancha*, seguido del *Quijote de Avellaneda*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Planeta, 1962; cuarta edición 1972.

— *Don Quijote de la Mancha*. 2 tomos. Facsímil de la primera edición. Edición de la Real Academia Española, Madrid, Real Academia Española, 1976.

— *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 tomos, edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, segunda edición corregida (Clásicos Castalia, 77, 78).

— *Don Quijote de la Mancha*, 2 tomos, edición, estudio y notas de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Editorial Alhambra, 1979; reimpresión 1988 (Clásicos, 11, 12).

— *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, en *Obra Completa, I*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993.

— *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998 (Biblioteca Clásica, 50).

— *Poesías Completas, II*, edición, introducción y notas de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1981 (Clásicos Castalia, 105).

— *Obra completa*, 3 volúmenes, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993-1995.

CLARKE, D. C. (1942): «The fifteenth century *copla de pie quebrado*», *Hispanic Review*, X, 340-343.

CLARKE, D. C. (1950): «Displaced rime in early Spanish Cancionero poetry», *Romance Philology*, III, 289-291.

CLARKE, D. C. (1952): «On Iriarte's versification», *PMLA*, LXVIII, 411-419.

COLL Y VEHÍ, J. (1854): *Elementos de arte métrica latina y castellana*, Madrid, Rivadeneyra.

COLL Y VEHÍ, J. (1856): *Elementos de literatura*, Madrid, Rivadeneyra, 1857, 2.^a ed. corregida.

- COLL Y VEHÍ, J. (1866): *Diálogos literarios*, Barcelona, Juan Bastinos, 1871, 2.^a ed.
- CORNULIER, B. (1989): «La Marseillaise et la Marseillaise. Le poème sous le chant», *Poétique*, 77, 113-127.
- CORONA MARZOL, G. (1991): *Realidad vital y realidad poética. (Poesía y poética de José Hierro)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- CORONA MARZOL, G. (1992): «Con Agenda de José Hierro», *Ínsula*, n.º 541, 9.
- COVARRUBIAS, S. (1611): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Ediciones Turner, 1977.
- CUEVA, J. de la (1606): *Exemplar poético*, edición crítica de José María Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986.
- DARÍO, R. (1977): *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- DEVOTO, D. (1995): *Para un vocabulario de la rima española*, Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale, volumen 10, París.
- DÍAZ-MAS, P. (1986): *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras.
- DÍAZ-MAS, P. (dir.) (1987): *Los sefardíes: cultura y literatura*, San Sebastián, Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- DÍAZ RENGIFO J. (véase RENGIFO).
- DÍEZ ECHARRI, E. (1949): *Teorías métricas del siglo de oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1970, reimpresión.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1975): *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1988): *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la moderna teoría literaria*, Madrid, UNED.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993): *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1997): «Estructuras métricas y sentido artístico», en M. Cáceres (ed.): *En la esfera semiótica lotmaniana*, Valencia, Epitome, 263-273. Este mismo trabajo está recogido en Domínguez Caparrós (1999: 137-148).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1999): *Estudios de métrica*, Madrid, UNED.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2000): *Métrica española*, segunda edición revisada, Madrid, Síntesis.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2001): «Métrica y poética en Julio Herrera y Reissig», en *Julio Herrera y Reissig. L'homme et l'oeuvre. El hombre y su obra, études réunies par Enrique Marini-Palmieri, Recherches Valenciennes*, n.º 7 (Presses Universitaires de Valenciennes), 121-140. [Capítulo I de la presente recopilación].
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2001a): *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2.ª ed.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2001b): *Estudios de teoría literaria*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2002): *Métrica de Cervantes*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 10).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2003): «Construcción del verso moderno», *Rhythmica*, I, 37-60. [También en el presente volumen como capítulo IV].
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2004): *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2.ª ed., 1.ª reimpresión (revisada).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2005): «Sonetos tridecasílabos de Unamuno», en *Filología y lingüística. Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, Madrid, CSIC, UNED, Universidad de Valladolid, 1923-1938. [También en el presente volumen como capítulo XI.]
- DREPS, J. A. (1939): «Was José de Espronceda an innovator in metrics?», *Philological Quarterly*, XVIII, I, 35-51.
- DUFFELL, M. J. (2004): «Metre and Rhythm in the *Libro de Buen Amor*», en Haywood, Louise M., and Louise O. Vasvári (eds.): *A Companion to the «Libro de Buen Amor»*, Woodbrige, Tamesis, 71-82.
- ECHAVE-SUSTAETA, J. (1984): *Primer libro del verso latino*, Barcelona, Ediciones Cefiso.
- EGUREN, J. M. (1992): *De Simbólicas a Rondinelas. Antología*, edic. de Gema Areta, Madrid, Visor.
- ESTÉVEZ, Á. (1987): «La ruptura de la norma acentual en la poesía modernista: el ejemplo de Julio Herrera y Reissig», *Epos*, III, 123-138.
- ETIEMBLE (1974): *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, versión española de Roberto Yahni, Madrid, Taurus, 1977.
- FOWLER, R. (1977): «Comparative metrics and comparative literature», *Comparative Literature*, 29, 289-299.
- FREIRE LÓPEZ, A. M. (1993): *Poesía popular durante la guerra de la independencia española*, Londres, Grant and Cutler.

- GÁLDI, L. (1964): *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapest, Tankönyvkiadó.
- GARCÍA BLANCO, M. (1969): ed. de Miguel de Unamuno, *Obras Completas. VI. Poesía*, Madrid, Escelicer.
- GARCÍA LORCA, F. (1996): *Obras Completas*, 4 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1968): «Introducción a una métrica de Ben Quzman», *Al-Ándalus*, 33, 241-290.
- GARCÍA DE PALACIO, D. (1587): *Instrucción náutica*, transcripción y estudio de Mariano Cuesta Domingo, Madrid, Editorial Naval-Museo Naval, 1993.
- GASPAROV, M. L. (1996): *A history of european versification*, translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, Oxford, Clarendon Press.
- GILI GAYA, S. (1956): *El ritmo en la poesía contemporánea*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- GÓMEZ-BRAVO, A. (1998): *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad.
- GONZÁLEZ, J. G. (1844): *Obras en verso y prosa*, 3 vols., Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain.
- GUEVARA, Fray A. de (1984): *Arte de Marear*, edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- HASSÁN, I. M. (1987): «Un género castizo sefardí: Las coplas», en Paloma Díaz-Mas (dir.), 1987: 103-123.
- HASSÁN, I. M. (1988): «Introducción» a Elena Romero, 1988: 9-25.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M. (1913): «Estudios de versificación», *Cuba Contemporánea*, III, 89-124.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M. (1954): *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1978, 2.^a reimpr.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1905): «Rubén Darío», en *Ensayos*, edición crítica coordinada por José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Madrid, ALLCA XX (Colección Archivos, 35), 2000, 2.^a ed., 209-221.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1919): *Antología de la versificación rítmica*, México, F.C.E., 1999, 2.^a edición.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1961): *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad, Publicaciones del Instituto de Filología Hispánica.
- HERRERA, F. de (1580): *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera.

- HERRERA, Y REISSIG, J. (1998): *Poesía Completa y prosas*, edic. crítica coordinada por Ángeles Estévez, Madrid, Colección Archivos.
- HERRERO GARCÍA, M. (1983): Edición y comentarios de *Viaje del Parnaso*, Madrid, CSIC.
- HIERRO, J. (1967): «Palabras antes de un poema», en la obra colectiva, *Elementos formales de la lírica actual*, Santander, UIMP, 83-94.
- HIERRO, J. (1974): *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral.
- HIERRO, J. (1981): «El romance de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos del Norte*, II, 10, 58-67.
- HIERRO, J. (1983): *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma.
- HIERRO, J. (1991): *Alegría*, Madrid, Ediciones Torremozas.
- HIERRO, J. (1991): *Agenda*, Madrid, Ediciones Prensa de la Ciudad.
- HUIDOBRO, E. (1924): *Versificación*, Lima, T. Scheuch, 1924.
- IRIARTE, T. de (1963): *Poesías*, prólogo y notas de Alberto Navarro González, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 136).
- JAIMES FREYRE, R. (1912): *Leyes de la versificación castellana*, México, Aguilar, 1974.
- JAKOBSON, R. (1923): «Principes de versification», en *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973, 40-55.
- JAKOBSON, R. (1936): *Metrics*, en *Selected Writings, V*, The Hague, Mouton, 1979, 147-159.
- JAURALDE, P. (2003): «Tridecasílabos», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 1, 125-147.
- JIMÉNEZ, J. R. (1981): *El romance, río de la lengua española*, en *Prosas críticas*, selección y prólogo de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981, Edición del Centenario, 20.
- KAYSER, W. (1972): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, 4.ª edición revisada, reimpresión, Madrid, Gredos.
- KVAPIL, J. (1965): «Systèmes de versification et les contrecoups de la civilisation dans les langues romanes», en *Omăgiu lui Alexandru Rosetti*, Bucuresti, Editura Academiei Republicii Socialista Romania, 461-466.
- LAPESA, R. (1965): *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 6.ª ed.
- LAPESA, R. (1971): *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Ediciones Anaya, reimpresión.

- LARTIGUE, P. (1994): *L'hélice d'écrire. La sextine*, París, Les Belles Lettres.
- LÁZARO CARRETER, F. (1990): *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
- LE GENTIL, P. (1952): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Deuxième partie. Les formes*, Rennes, Pléhon.
- LEVY, J. (1961): «A contribution to the typology of accentual-syllabic versifications», en *Poetics, Poetyka*, International Conference of Work-in-Progress devoted to Problems of Poetics (Warsaw, August 18-27, 1960), 'S-Gravenhage, Mouton, 177-188.
- LEWIS GALANES, A. (1981): «Cervantes: el poeta en su tiempo», en *Cervantes. Su obra y su mundo*. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes. Dirección: Manuel Criado de Val., Madrid, Edi-6, 159-178.
- LISTA, A. (1840): «De la versificación castellana», en *Ensayos literarios y críticos*, II, Sevilla, Calvo-Rubio, 1844, 5-11.
- LÓPEZ PINCIANO A. (1956): *Philosophía Antigua Poética*, 3 vols., edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, reimpresión.
- LOTZ, J. (1974): «Metrics», en *Current Trends in Linguistics*, Thomas A. Sebeok (ed.), The Hague, Mouton, 963-968.
- LUZÁN, I. de (1977): *La Poética. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789)*, edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor.
- MALDONADO DE GUEVARA, F. (1960): «Razón métrica», en el prólogo a Antonio Oliver Belmás, *Este otro Rubén Darío*, Barcelona, Aedos, IX-XIV.
- MALDONADO DE GUEVARA, F. (1961): «Un soneto de Rubén Darío», *Seminario Archivo Rubén Darío*, 4, 7-12.
- MARASSO ROCCA, A. (1923): «El verso alejandrino. (Apuntes para un estudio)», *Humanidades*, VII, 123-170.
- MARINO, A. (1988): *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, PUF.
- MARIO, L. (1991): *Ciencia y arte del verso castellano*, Miami, Ediciones Universal.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001): «Final de verso en partícula átona. (Tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal.)», *SIGNA*, 10, 295-311.
- MAS, S. de (1832): *Sistema musical de la lengua castellana*, edic. de José Domínguez Caparrós, Madrid, CSIC, 2001.
- MASDEU, J. F. de (1801): *Arte poética fácil*, Valencia, Burguete.

- MAURY, J. M. (1826-27): *Espagne poétique*, 2 vols., París, Mongie.
- MELETINSKY, E. (1989): «Sociétés, cultures et fait littéraire», revu par Jean Bessière, en VV. AA., *Théorie littéraire*, París, PUF, 13-29.
- MORLEY, S. G., y BRUERTON, C. (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos.
- MORROS, B. (1995): Edición de *Obra poética y textos en prosa*, de Garcilaso de la Vega, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 27).
- NAVARRO TOMÁS, T. (1926): Reseña de Morley, S. G.: *A note on the spanish octosyllable*, RFE, XIII, 71-73.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1926): «La división de *esca/parme*», RFE, XIII, 289-290.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1959): *Arte del verso*, México, Colección Málaga, 1968, 4.^a ed.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1966): *Estudios de fonología española*, New York, Las Américas P. C.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1968): *Manual de pronunciación española*, Madrid, CSIC, 14.^a ed.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1972): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 3.^a edic.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1973): *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1982.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1973a): Edición de *Obras*, de Garcilaso de la Vega, Madrid, Espasa-Calpe, 10.^a ed. (Clásicos Castellanos, 3).
- OBLIGADO, P. M. (1957): *Qué es el verso*, Buenos Aires, Columba, 1964, 2.^a edic.
- OLIVER BELMÁS, A. (1960): *Este otro Rubén Darío*, Barcelona, Aedos.
- OROZ RETA, J., y MARCOS CASQUERO, M. A. (1995): *Lírica latina medieval. I. Poesía profana*, edición bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- PAREYSON, L. (1988): *Conversaciones de estética*, traducción de Zósimo González, Madrid, Visor.
- PEMÁN, J. M. (1945): «Creación y métrica de la *Salutación del optimista*, de Rubén Darío», *Boletín de la Real Academia Española*, XXIV, 289-334.
- PEPE, I., y REYES, J. M. (2001): Edición de *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de Fernando de Herrera, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 516).
- PÉREZ Y CURIS, M. (1913): *Arquitectura del verso*, París, México, Vda. de C. Couret.

- PRÍNCIPE, M. A. (1861-62): *Fábulas en verso castellano y variedad de metros*, Madrid, Ibo Alfaro.
- QUILIS, A. (1964): *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC.
- QUILIS, A. (1993): *Tratado de fonología y fonética españolas*, Madrid, Gredos.
- QUILIS, A. (1996): *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 9.^a edic. actualizada y ampliada.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos (1963), 1976, 3.^a reimpresión.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1978): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1999): *Ortografía de la lengua española*, edición revisada por las Academias de la Lengua Española, Madrid, Espasa.
- RENGIFO (Juan Díaz Rengifo) (1606): *Arte poética española*, edición facsímil, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- RENGIFO (Juan Díaz Rengifo) (1759): *Arte poética española*, aumentada por J. Vicens, Barcelona, María Ángela Martí, s. a. [1759].
- ROBLES DÉGANO, F. (1905): *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, M. Tabarés.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1935): Edición crítica y anotada de *Viaje del Parnaso*, Madrid, C. Bermejo, impresor.
- ROMERO, E. (1976): «Complas de Tu-biſbat», en *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Diputación, 1976, 279-311.
- ROMERO, E. (1980): «Las coplas sefardíes: categorías y estado de la cuestión», en *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 69-98.
- ROMERO, E. (1988): *Coplas sefardíes. Primera selección*, introducción de Iacob M. Hassán, Córdoba, Ediciones El Almendro.
- ROMERO, E. (1991): «Formas estróficas de las coplas sefardíes», en F. Corriente y Á. Sáenz-Badillos (eds.): *Poesía estrófica*, Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 259-278.
- ROMERO, E. (1992): *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, Editorial Mapfre.
- ROMERO, E. (1992a): *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardíes*, con la colaboración de Iacob M. Hassán y Leonor Carracedo, introducción de Iacob M. Hassán, Madrid, CSIC.

- ROMERO, E. (1995): «Coplas», introducción a Alberto HEMSI, *Cancionero sefardí*, versión española, Jerusalem, The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, 17-22.
- ROMERO LUQUE, M. (2000): *Poesía y visión poética en Don Miguel de Unamuno*, Sevilla, Padilla Libros.
- RUBIO SERRANO, J. L. (1991): *Arquitectura de las naos y galeones de las flotas de Indias*, 2 vols., Málaga, Seyer.
- RUEDA, S. (1986): *Canciones y poemas. Antología concordada de su obra poética*, selección, texto, ensayo introductorio y notas de Cristóbal Cuevas, Madrid, CEURA.
- RUIZ BARRIONUEVO, C. (1991): *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Salamanca, Universidad.
- SAAVEDRA MOLINA, J. (1933): «El verso que no cultivó Rubén Darío», *Anales de la Universidad de Chile*, 12, 33-61.
- SAAVEDRA MOLINA, J. (1935): «Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío», *Anales de la Universidad de Chile*, Año XCIII, Segundo trimestre de 1935, n.º 18, 3.ª Serie, 5-90.
- SAAVEDRA MOLINA, J. (1946): *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo*, Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.
- SÁNCHEZ, J. F. (1954): «De la métrica en Rubén Darío», en Ernesto Mejía Sánchez (comp.), *Estudios sobre Rubén Darío*, México, FCE, 1968, 458-482.
- SÁNCHEZ DE LIMA, M. (1580): *El arte poética en romance castellano*, edición de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944.
- SCHMELING, M. (1984): «Introducción: literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista», en VV. AA., *Teoría y praxis de la literatura comparada*, traducción de Ignacio Torres Corredor, Barcelona, Editorial Alfa, 5-38.
- SEM TOB DE CARRIÓN (1998): *Proverbios morales*, edición de Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota, Madrid, Cátedra.
- SENABRE, R. (1999): Ed. de Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, IV, Madrid, Biblioteca Castro.
- SEVILLA ARROYO, F., y REY HAZAS, A. (1993-1995): Edición de *Obra Completa*, de Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- STEINER, G. (2001): *Errata*, trad. de Catalina Martínez Muñoz, Madrid, Siruela, 4.^a ed.
- SUÁREZ MIRAMÓN, A. (1987): Ed. de Miguel de Unamuno, *Poesía Completa (1)*, Madrid, Alianza Editorial.
- TOMACHEVSKI, B. (1928): *Teoría de la literatura*, traducción de Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982.
- TORRE, E. (1999): *El ritmo del verso*, Murcia, Universidad.
- TORRE, E. (2000): *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, reimpresión.
- UNAMUNO, M. de (s. a.) [1911]: *Rosario de sonetos líricos*, Madrid, Imprenta Española.
- VELA, A. (1949): *El modernismo*, México, Porrúa, 1987, 5.^a edic.
- VICUÑA CIFUENTES, J. (1929): *Estudios de métrica española*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- VILARIÑO, I. (1958): *Campos simétricos en poesía*, Montevideo, Universidad de la República.
- Vocabulario Marítimo* (1722), Sevilla, Imprenta de los Herederos de Tomás López de Haro, ed. facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia, 2000.
- WELLEK, R. (1955): *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, tomo II, versión castellana de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos, 1973.
- WELLEK, R., y WARREN, A. (1969): *Teoría literaria*, versión española de José M.^a Gimeno, 4.^a edición, reimpresión, Madrid, Gredos.
- WOOLDRIDGE, J. B. (1987): «El encabalgamiento léxico en las comedias de Calderón», *Revista de Literatura*, n.º 97, 155-168.

El presente volumen, que recopila trabajos producidos a partir de 1999, casi todos publicados en diversos lugares, es continuación de los *Estudios de métrica*, editados también por la UNED en esta misma colección.

El grupo más importante de estudios es el constituido por los dedicados al análisis de las relaciones de métrica y poética en autores concretos (Julio Herrera y Reissig, José Hierro, Antonio Carvajal, Rubén Darío o Cervantes).

La descripción de formas problemáticas de la métrica española (el alejandrino y el verso de trece sílabas), la atención a una forma métrica desatendida en los tratados (la copla sefardí) o la consideración del fenómeno de la diéresis son otras de las cuestiones tratadas. No falta algún trabajo de carácter programático, como el dedicado a la métrica comparada.

José Domínguez Caparrós se doctoró en Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, publicada como anejo de la *Revista de Filología Española* en el año 1975. Actualmente es catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en Madrid. Las líneas de su actividad investigadora son: la métrica española y la relación entre métrica y poética; la teoría y la práctica de la estilística; y la teoría literaria general con atención especial a problemas de pragmática y de interpretación literaria. Como muestra de su dedicación a la métrica, disciplina en la que es un reconocido especialista, pueden citarse los siguientes títulos de libros, además de su mencionada tesis: *Métrica y Poética* (1988), *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española* (1988), *Métrica española* (1993), *Diccionario de Métrica Española* (1999), *Estudios de métrica* (1999), *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios* (2001), *Métrica de Cervantes* (2002), *Elementos de métrica española* (2005).

UNED

Editorial



36210AA01A01