

## ASPECTOS MÉTRICOS DEL CULTISMO LÉXICO EN LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ

## METRICAL FEATURES AND LEXICAL SCHOLARLY TERMS IN AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ'S POETRY

MARÍA D. MARTOS PÉREZ  
Universidad de Castilla-La Mancha

**Resumen:** Este artículo estudia aspectos métricos del cultismo léxico en la poesía de Agustín de Tejada Páez (1567-1635). Concretamente analiza el cultismo léxico como instrumento de realce métrico y expresivo en dos casos: primero, en la colocación de latinismos agudos y esdrújulos en posiciones rítmicas y acentuales marcadas del endecasílabo; y segundo, en el profuso empleo de secuencias antirrítmicas como procedimiento métrico para potenciar la cualidad sonora de la *asprezza*. La presencia de ambos fenómenos se ilustra con abundantes citas extraídas de la obra poética de Tejada Páez.

**Palabras Clave:** cultismo léxico, métrica, Agustín de Tejada Páez.

**Abstract:** This paper analyses the metrical aspects of the lexical scholarly terms which appear in Agustín de Tejada Páez's poetry (1567-1635). Specifically a study is made of latinisms as an instrument of metrical and expressive significance in two cases: firstly, in the placement of stress on the final syllable and in the case of proparoxytone latinisms in rhythmic and accentual positions marked in the lines of eleven syllables; and secondly in the

frequent use of arrhythmic sequences as a metrical procedure by which to promote the sonorous quality of the (sharpness) *asprezza*. The presence of kinds of expressiveness is illustrated through abundant quotations extracted from Tejada Páez's poetic works.

**Key words:** lexical scholarly term, metrics, Agustín de Tejada Páez.

LA poesía áurea, desde Garcilaso hasta la pléyade de culteranos de finales del siglo XVII, otorgó al cultismo un lugar de privilegio. A pesar de esta relevante presencia la bibliografía sobre el tema continúa siendo parcial y exigua.<sup>1</sup> Queda todavía un amplio campo de estudio por explorar y sistematizar<sup>2</sup> dada la falta de trabajos de conjunto que analicen el fenómeno en su globalidad, lo que se subsana con acercamientos concretos a autores y calas en sus obras. En esta línea, vamos a abordar algunos aspectos métricos del cultismo<sup>3</sup> en la obra del poeta Agustín de Tejada Páez (1567-1635), uno de los más interesantes representantes del manierismo andaluz en el camino que media entre Fernando de Herrera y Luis de Góngora.

<sup>1</sup> Este trabajo ve la luz gracias a una beca postdoctoral concedida por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Fondo Social Europeo desde junio de 2010 a mayo de 2012.

<sup>2</sup> Los listados elaborados por Dámaso Alonso sobre la poesía de Góngora continúan siendo inexcusables: ALONSO, Dámaso: “Vocablos cultos de la *Soledad I*”, en *Obras completas*, vol. V. Madrid: Gredos, 1978, pp. 54-72 y “Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera* y no existentes en ésta”, en *Obras completas, cit.*, vol. V, pp. 84-86. Resultan de obligada consulta los trabajos de HERRERO INGELMO, José Luis: “Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 1994, LXXIV, pp. 13-192; “Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 1994, LXXIV, pp. 237-402; “Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 1994, LXXIV, pp. 523-610; “Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 1995, LXXV, pp. 173-223; “Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 1995, LXXV, pp. 293-393; así como VILANOVA, Antonio: “Índice comentado de cultismos”, en *Las fuentes y los temas del “Polifemo” de Góngora*, 2 vols. Barcelona: PPU, 1992, pp. 807-872, y MACRÍ, Oreste: “Vocablos de uso poético”, en *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos, 1972, pp. 403-431.

<sup>3</sup> Véase DIEZ ÉCHARRI, Emiliano: *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*. Madrid: CSIC, 1949.

Me voy a centrar en dos cuestiones que presentan especial valor en la poesía de Tejada Páez –y de otros poetas del Siglo de Oro español como Fernando de Herrera o Luis de Góngora–, particularmente el realce métrico de cultismos agudos y esdrújulos y las secuencias antirrítmicas, fenómeno métrico de marcada significación en nuestro autor y que ha sido escasamente estudiado y ambigüamente valorado por la crítica. Ambos rasgos se orientan a la consecución de un estilo grave marcado por la cualidad sonora de la *asprezza* de acuerdo al espíritu y temática heroica dominantes en la obra de este poeta áureo.

### ***Cultismos agudos y esdrújulos***

Entre los vocablos cultos empleados por Tejada en una muestra significativa de su corpus poético<sup>4</sup> se encuentran en torno a 45 esdrújulos y 24 oxítonos. Casi la mitad de los cultismos agudos terminan en vibrante implosiva<sup>5</sup>, un sonido que tradicionalmente –y en la poesía de Tejada marcadamente– se presta a poner de relieve la cualidad de la aspereza asociada al estilo sublime, ahora intensificada por la fuerza articulatoria de la sílaba tónica. Así pues, la posición rítmica que ocupa el cultismo se asocia en la poesía de nuestro autor a otras marcas estilísticas, especialmente la aliteración de sonidos ásperos para subrayar la expresividad del vocablo culto. Veamos algunos casos.

El término *esplendor*, herrerianismo de gran presencia en la poesía cultista, se presenta en todos los casos en que lo emplea Tejada en posición rítmica marcada. El final oxítono en vibrante implosiva coincide con el acento rítmico en sexta:

el lustre y **esplendOR** de Monteagudo  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 363)

y el frondoso **esplendOR** de sus laderas  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 440)

y el nombre, el **esplendOR**, el lustre y gloria  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 596)

<sup>4</sup> Remito al estudio de los cultismos en la poesía de Tejada Páez que llevé a cabo en mi tesis doctoral *La obra poética de A. de Tejada Páez: estudio y edición*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008, y que puede consultarse en esta dirección electrónica: <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/4042>. Véase el capítulo IV, pp. 401-466 y el apéndice de cultismos, pp. 911-1019.

<sup>5</sup> Me refiero a voces como *esplendor*, *furor*, *honor*, *humor*, *imitador*, *inferior*, o *terror*.

La nota semántica de luminosidad explota en el centro del verso irradiando a las sílabas que preceden y anteceden. Al mismo efecto se suma el grupo consonántico *-spl-* y la nasal implorativa trabada con oclusiva dental. Los tres ejemplos citados se concentran en la canción dedicada a la *Virgen de Monteagudo*, la pieza del antequerano que más se prodiga en el recurso de la aspereza como manifestación del espíritu heroico y religioso que la alienta. Nótese, entonces, como combina Tejada la cualidad sonora de la vibrante implorativa y los grupos consonánticos con la fuerza articulatoria del acento prosódico y rítmico.

En el caso de *terror* se aúnan tres cualidades sonoras que alcanzan gran valor estético: la vibrante implorativa final en combinación con la vibrante múltiple, y la tonicidad en la última sílaba. La valencia sonora dada al latinismo se presenta análoga al de *esplendor*:

y tú, Equión, terr**OR** de las estrellas  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 131)

Las dos palabras que preceden al cultismo *terror*, el pronombre monosílabo y el nombre del gigante, son también oxítonas, lo que junto a la sonoridad de la vibrante múltiple y la vibrante simple implorativa producen una tensión *in crescendo* que culmina en la sílaba aguda *-or*, la sexta del endecasílabo. El verso queda, de esta forma, dividido en dos segmentos marcados por el cambio rítmico y la aliteración, y la frontera se establece en la sílaba *-or*. La primera mitad del endecasílabo presenta ritmo trocaico (2-4-6), vocales cerradas y oscuras *ú-ó-ú* y aliteración de vibrante; mientras que la segunda mitad no posee acento rítmico en octava y la aliteración de sibilante y lateral evoca la claridad y paz celeste en contraposición a la oscuridad vocálica anterior y la aspereza consonántica.

Al mismo respecto, también las poéticas renacentistas pusieron de relieve el valor de la acentuación esdrújula como vehículo de la majestuosidad en el estilo. El cultismo esdrújulo tiene un valor meramente fonético, pues la frecuencia de esdrújulos frente al verso grave castellano crea una alternancia musical. Además, si recibe el acento métrico, normalmente en 6<sup>a</sup> o 10<sup>a</sup>,

potencia enormemente las posibilidades rítmicas del endecasílabo. Dámaso Alonso señaló cómo en la poesía gongorina se une al uso del cultismo esdrújulo, acentuado en sexta, una sensación colorista que ilumina todo el verso. Tejada, una vez más, combina el resabio culto del vocablo con la funcionalidad rítmica como refuerzo expresivo.

De los aproximadamente cuarenta y cinco cultismos esdrújulos estudiados al menos el 75% de estas voces cultas se encuentra en una posición rítmica marcada<sup>6</sup> del endecasílabo, es decir, en sexta o décima:

tú al alto rey, al MÍsero criado  
(soneto “Sueño, domador fuerte del cuidado”, v. 5).

regale en dulce CÁntico los vientos estrellas  
(canción “El ánimo me inflama ardiente celo”, v. 741)

invidia de mil CÉlebres pinceles  
(soneto “Máquinas suntuosas y reales”, v. 7).

Callo de aquellos HÉroes la excelencia estrellas  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 378)

ni de Escila las HÓrridas gargantas  
(canción “Nave que encrespas con errada proa, v. 43)

Mas ya, famoso inCRÉdulo, me acuerdo  
(canción “De los héroes invictos, ya sagrados”, v. 55).

sustentando el magNÍfico cimborio  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 644).

su son fiero y hoRRÍsono interrumpa  
(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 125)

de Calvino saCRÍlego la saña  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 534)

<sup>6</sup> A propósito de *La Moschea* de J. de Villaviciosa, M. MORREALE propone una serie de observaciones muy sugerentes sobre la “significativa colocación de los vocablos esdrújulos en una serie de versos” de esta obra, especialmente superlativos, y “adjetivos latinizantes que indican grado hiperbólico”. Asimismo, destaca esta estudiosa cómo “la rima es otro motivo que privilegia el cultismo” (MORREALE, Margarita: “Apreciación lectora de *La Moschea* de José Villaviciosa (1615)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2005, LIII, pp. 185 y 186).

divulgó por los TÉRminos del mundo  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 159)

penetrando los aires con tal Música  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 708)

y donde habían dado mil oRÁculos  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 67)

Temiendo, pues, que los herejes PÉRfidos  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 355)

y a los cielos levanta sus piRÁmides  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 512)

Por tanto, los cultismos esdrújulos que se hallan en la posición rítmica sexta o décima contribuyen de manera eficaz a la modulación de la línea acentual del endecasílabo<sup>7</sup>. La hacen más fluida y otorgan firmeza y elegancia a su estructura. No obstante, en otras ocasiones el cultismo esdrújulo ocupa otras posiciones rítmicas sin ninguna funcionalidad más allá de su capacidad evocadora para sugerir la idea de solemnidad y grandiosidad. Por ejemplo, el cultismo *bárbaro* en este verso imprime al endecasílabo un ritmo de tipo heroico:

el BÁRbaro cruel infanticida  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 486)

Otras veces el esdrújulo sólo pone de relieve la cualidad áspera de un sonido, que dota al verso de nervio:

que sudan por las RÚSticas cortezas  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 668)

También puede contribuir a instaurar una atmósfera luctuosa en un soneto epítáfico, por la conjunción del ritmo, de la aliteración vocálica *u-u* y de las consonantes nasal y lateral:

<sup>7</sup> Sobre rima y cultismo es de obligada consulta el artículo de PÉREZ LASHERAS, Antonio: “La Rima como Poética: algunas consideraciones sobre la rima y el cultismo en la *Fábula de Piramo y Tisbe* de Góngora”. *Notas y estudios filológicos*, 1989, nº 4, pp. 37-74.

acompañan su TÚmulo y trofeo  
(soneto “Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina”, v. 14)

El análisis de un cultismo en todas sus recurrencias puede resultar ilustrativo de la conjunción de factores rítmicos, sonoros y léxicos que Tejada pone en funcionamiento en torno a los latinismos esdrújulos para la consecución de un estilo grave. Así sucede con el cultismo *ínclito*, el cual analizo en ocho de sus recurrencias. De ellas, tres en sexta sílaba rítmica y una en décima:

aún juzgan vivo al ÍNclito troyano  
(soneto “Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina”, v. 13)

Tu Démara, también ÍNclito un tiempo  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 424)

por él tendrá tan ÍNclitos blasones  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 804)

Pero cuando llegó la Virgen ÍNclita  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 508)

La sílaba implosiva *-in* y el grupo *-cl-* + dental son recursos habituales en la poesía tejadiana para crear un *sonus* áspero.

En otros casos, el cultismo *ínclito* subraya el ritmo heroico o enfático del endecasílabo:

Tú, ÍNclito don Diego, honor y gloria  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 17)

mil ÍNclitos milagros y obras raras  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 160)

ÍNclito rey de cuantas aguas corren  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 553)

### ***Otro recurso de la asprezza: las secuencias antirrítmicas***

Sorprende en la poesía de Tejada, por su frecuencia y reiteración, otro fenómeno métrico, el de las secuencias antirrítmicas, sobre las que Fernando de Herrera no teorizaba en sus



*Anotaciones* pero sí dio amplia muestra en su práctica poética. El mismo efecto de ruptura y aspereza que Herrera estimaba para el hiato se obtiene con las secuencias antirrítmicas<sup>8</sup>.

Como indica J. Domínguez Caparrós, el acento antirrítmico “es el situado en posición inmediata a la ocupada por un acento rítmico” y subraya que “puede ser un factor de relevancia estilística”<sup>9</sup> puesto que la palabra sobre la que recae se carga así de un valor expresivo ya marcado por su posición rítmica<sup>10</sup>. Como continúa puntualizando el citado estudioso, este tipo de acentos, precisamente por su carácter *acesorio*, es el que acaba definiendo las pautas rítmicas del verso, de la estrofa y, en definitiva, del poema:

Las denominaciones de rítmico, extrarrítmico, antirrítmicos, muy extendidas, deberían ser sustituidas por las más precisas de métrico, extramétrico, alimétrico, ya que el punto de partida para estas calificaciones es el esquema teórico abstracto, el metro. En el verso concreto todos los acentos contribuyen a la constitución de su ritmo,

<sup>8</sup> Sigo de cerca las pautas del estudio de FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Londres: Támesis, 1981, especialmente el capítulo tercero (pp. 47-116) dedicado al estudio de los fenómenos antirrítmicos en la poesía herreriana.

<sup>9</sup> Otras denominaciones que ha recibido el acento antirrítmico, como *antiversal*, *obstruccionista* o *perjudicial* evidencia la valoración negativa que se ha recibido tradicionalmente este fenómeno. La crítica filológica tradicional ha tendido a considerarlos “defectos” de la versificación, sobre todo cuando el choque acentual se produce entre 5<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> (FERGUSON, William: *La versificación imitativa... cit.*, p. 49). Rafael de BALBÍN LUCAS (*Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1975<sup>3</sup>) condena los acentos posteriores a los rítmicos; Rudolf BAEHR (*Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970), por su parte, opina que los acentos en séptima quedan normalmente oscurecidos por la mayor intensidad del sexto; y Tomás NAVARRO TOMÁS (*Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1972), en cambio, reconoce el “realce expresivo” de este fenómeno en autores como Petrarca, Garcilaso y Góngora. De ahí, quizá, la escasez de estudios dedicados a este aspecto métrico. Cabe subrayar la atención dedicada a la acentuación antirrítmica en Fernando de Herrera por William FERGUSON (*La versificación imitativa... cit.*) y algunas notas en la poesía de san Juan de la Cruz por Ramón ESQUER TORRES (“‘Qué bien sé yo la fonte que mana’ (Estudio estilístico y rítmico)”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1956, XXXII, pp. 89-96). Casos como los que vamos a estudiar seguidamente creo que avalan sobradamente el valor expresivo de este tipo de acentuación. Véase DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2000: “Estilísticamente, sin embargo, la confluencia de acentos es recurso que no suele pasar inadvertido por el poeta, quien lo utilizará con fines expresivos” (p. 94).

<sup>10</sup> *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2005, p. 34.

que es lo individual, lo particular de ese verso frente al metro, esquema que comparte con los demás de su misma clase; y precisamente los acentos no exigidos por el esquema son los que más pueden contribuir al aire rítmico particular de un verso concreto<sup>11</sup>.

Si una secuencia antirrítmica consiste en la presencia de dos o más acentos prosódicos fuertes<sup>12</sup> en sílabas consecutivas, obviamente, el efecto será mayor si tales acentos recaen ya en palabras de alto valor semántico, bien en términos fónicamente marcados como los cultismos, o bien en vocablos que aúnan ambas marcas, semántica y sonora. W. Ferguson destaca para el caso de Herrera que los choques acentuales resultan especialmente significativos si se corresponden con choques semánticos, conceptuales o de imágenes.

La insistencia de Tejada en las secuencias antirrítmicas, la localización repetida de estas secuencias en los mismos acentos prosódicos del endecasílabo, la coincidencia de esos dos acentos prosódicos consecutivos en sílabas que contienen un sonido aliterativo, especialmente la vibrante, no ofrecen dudas sobre la intencionalidad y consciencia del poeta al emplear en su poesía este recurso.

La conjunción de la aliteración del fonema *r*, principal sonido implicado en la *asperitas*, con las secuencias antirrítmicas confirma el valor que Tejada otorga a esta última como recurso potenciador del *sonus* áspero. Pueden rastrearse casos en casi todos los acentos rítmicos del endecasílabo:

—en 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>:

<sup>11</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Elementos de métrica española*, cit., p. 35.

<sup>12</sup> El principal problema al estudiar este tipo de fenómeno rítmico radica en las palabras de acentuación débil o fluctuante. A veces sobre estos vocablos recae inevitablemente un acento prosódico por encontrarse a final de verso o por otros imperativos métricos. Frente a los términos que NAVARRO TOMÁS considera inacentuados (los relativos *como*, *quien*, *donde*, *cuando*, *cuanto* las conjunciones, y las preposiciones), la opinión de FERGUSON difiere en la de NAVARRO TOMÁS en algunos puntos. Considera inacentuadas: *he*, *ha*, *has*, *un*, *una*, *es*, *son* y *o*, *oh*, *no ni muy*, *ya*; de acento fluctuante: *este*, *ese*; y acentuadas: *nuestro*, *vuestro*. En el análisis que propongo me he ceñido exclusivamente a secuencias antirrítmicas que no ofrecen duda a este respecto porque implican choques acentuales claros en sílabas claramente marcadas con acento prosódico. Los casos que ofrezcan una duda razonable o que impliquen a palabras que no sean sustantivos, adjetivos o verbos no han sido considerados.

“el **rigor fiero**, la sangrienta rabia”  
(canción “El ánimo me inflama ardiente celo”, v. 482)

—en 5<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>:

“Sueño, **domador fuerte** del cuidado”  
(soneto “Sueño, domador fuerte del cuidado”, v. 1)

“entre las que el **mar rompen**, te corones”  
(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 6)

—en 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>:

“y pues que con **bramar turbas** los cielos”  
(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 148)

“quien se atrevió a **mirar, libre** de espanto”  
(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 63)

—en 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>:

“la cabeza mortal del **dragón fiero**”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 56)

“de la horrisona furia del **mar bravo**”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 228)

### *1/ Secuencia antirrítmica en 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>*

En cuanto a la posición el tipo de secuencia antirrítmica que domina en la poesía de Tejada es la que implica a los acentos prosódicos en 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, la variedad más extendida en el Siglo de Oro, según ha estudiado Ferguson:

“Tú Demara, **también ínclito** un tiempo”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 424)

“¿Fue acaso, puso **Dios límite** en vano?”  
(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 67)

“al mar, y **dividió en vano** la tierra”  
(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 68)

“que invidia le **tendrán claras** naciones”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 805)

“y los ríos que **dan censo** a tus venas”  
(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 13)

“y siempre **vencedor tu onda** serena”

(soneto “Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía”, v. 13)

“de coral y **marfil**, **ébano** y nieve”

(soneto “Sin tener en la mano el hierro fiero”, v. 14)

“será para tu **altar** **víctima** buena”

(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 170)

“a tu viaje **den** **céfiro** blando”

(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 11)

“son la luna y el **sol** **astros** menores”

(canción “De los héroes invictos, ya sagrados”, v. 108)

“de nuestra redención **sacra** católica”

(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 87)

“no sólo de **crystal** **ondas** espacia”

(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 599)

“porque de tu **virtud** **vida** es la muerte”

(soneto “Cielo por techo y cielo por alhombra”, v. 12)

La constitución fonemática de estas sílabas entre las que se produce el choque acentual se compone usualmente de nasales implosivas o de otros grupos consonánticos que propician, igualmente, un *sonus* áspero (*cl-*, *-ct-*, *-str-*, etc.), como ilustran estos ejemplos:

“Tú Demara, también **ínclito** un tiempo”

“que invidia le **tendrán** **claras** naciones”

“y los ríos que **dan** **censo** a tus venas”

“y siempre **vencedor** **tu onda** serena”

“será para tu **altar** **víctima** buena”

“son la luna y el **sol** **astros** menores”

“de nuestra redención **sacra** católica”

Cuando el acento antirrítmico<sup>13</sup> recae en 7ª se articula una pausa fuerte después de 6ª que propicia una percepción fragmentada del endecasílabo. Además de los factores acentuales, la bipartición del endecasílabo se induce desde distintos mecanismos de construcción sintáctica como el emparejamiento léxico en el segundo segmento. La cláusula final del endecasílabo suele responder a la secuencia sustantivo + adjetivo o adjetivo + sustantivo –siendo uno de los dos cultismos–, a lo que se suma una estructura silábica que responde al esquema bisílaba + trisílaba o trisílaba + bisílaba:

“será para tu altar/víctima buena”: sust. trisílaba + adj. bisílaba

“a tu viaje den/céfiro blando”: sust. trisílaba + adj. bisílaba

“son la luna y el sol/astros menores”: sust. bisílaba + adj. trisílaba

“de nuestra redención/sacra católica”: adj. bisílaba + adj. trisílaba

“no sólo de crystal/ondas espacia”: sust. bisílaba + verbo trisílaba

A partir del acento en séptima la estructura rítmica se acomoda al esquema dáctilo + troqueo. Este fragmento adónico dota de una línea melódica especial a la segunda mitad del verso al romper el esquema yámbico.

## 2/ *Secuencia antirrítmica en 9ª-10ª*

El segundo tipo de secuencia antirrítmica predominante en la poesía de Tejada es la que implica a las sílabas 9ª-10ª en endecasílabos de tipo A:

“tibia leche, albo toro, **ciudad alta**”  
(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 185)

“Tú, de Jerusalén, oh **pastor sacro**”  
(canción “De los héroes invictos, ya sagrados”, v. 61)

“del padre universal y **pastor alto**”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 89)

<sup>13</sup> Algunas observaciones escuetas sobre el empleo de secuencias antirrítmicas en la poesía de san Juan de la Cruz anota ESQUER TORRES, Ramón: “‘Qué bien sé yo la fonte que mana’...”, *cit.*, pp. 94-95.

“de vivífica luz y vital **aura**”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 168)

“efecto de su diestra y sutil **celo**”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 211)

“del nácar, que a la autora prestó **labios**”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 67)

“de quien el nombre de Eva mudó **en ave**”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 735)

Según Ferguson este tipo de secuencia goza de gran difusión en la literatura del Siglo de Oro y es la que más censuras ha recibido. Lógicamente, la eficacia expresiva del acento antirrítmico radica en la quiebra de expectativas respecto al ritmo esperado. En opinión de Ferguson, Herrera emplea frecuentemente la secuencia antirrítmica en 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, sobre todo con sustantivos bisílabos terminados en *-or*. Tejada también se sirve de este tipo de choques acentuales, por ejemplo, en los versos “Tú, de Jerusalén, oh **pastor sacro**” y “del padre universal y **pastor alto**”. Se pueden registrar otros casos de dos acentos prosódicos consecutivos en que está implicada la sílaba *-or*, aunque no se trate de cultismos:

de Carlos, en quien Marte el calor **fragua**  
(soneto “Las velas españolas, q[ue] una a una”, v. 11)

“y con deseo del cielo y mejor **vida**”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 166)

Ya he subrayado el gusto de Tejada por la secuencias antirrítmicas en que participan vibrantes en posición implósiva, aún más reforzada si la vibrante se localiza en sílaba final de palabra y en posición implósiva. Otros ejemplos de este tipo de secuencias pero en posición acentual 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> son los siguientes

“y al Amor dice q[ue] su pecho inflama”  
(soneto “De azucenas, violas, lirio, acanto”, v. 11)

“la mayor **parte** de sus dulces aguas”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 479)

### 3/ *Secuencias antirrítmicas en otras posiciones acentuales*

Tal como hemos mencionado, las secuencias antirrítmicas en 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> en endecasílabos del tipo A son las más habituales y las que implican en la poesía tejadiana a mayor número de cultismos en ese choque acentual.

Los acentos prosódicos consecutivos en 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup> probablemente no constituyen una secuencia antirrítmica en la mayor parte de los casos porque uno de los dos acentos tiene influencia sobre el otro. Además, al tratarse de la posición más alejada del eje acentual del verso el conflicto rítmico ostenta menor relevancia, lo cual, por otra parte, no resta importancia a su poder imitativo. Tejada la emplea, sobre todo, en apóstrofes, para subrayar, desde el énfasis articulatorio y la inicial fricción acentual, la grandeza del personaje celebrado:

“**Tú**, ínclito don Diego, honor y gloria”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 17)

“**tú al alto** rey, al mísero criado”  
(soneto “Sueño, domador fuerte del cuidado”, v. 5)

“**aún juzgan** vivo al ínclito troyano”  
(soneto “Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina”, v. 13)

La *secuencia antirrítmica en 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>*, en cambio, está escasamente representada en el corpus tejadiano:

“**secó a Pindo** el frescor de cumbre y pecho”  
(soneto “Desata, ¡oh noble espíritu!, desata”, v. 7)

“**alzó Dauro**, mirando su ribera”  
(soneto “Revuelta en perlas y oro, la alta frente”, v. 2)

En el caso de “**alzó Dauro**, mirando su ribera” coincide con una fuerte pausa gramatical que tiende a fragmentar el verso, quedando así destacado el fragmento adónico que sigue. Aunque no haya pausa el choque de acentos justo a principio de verso suscita lo áspero y abrupto al contrastar después con el remanso de la cláusula troqueo + dáctilo.

Ferguson considera las *secuencias antirrítmicas en 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>* “las más ambiguas de todas en sus posibilidades imitativas”<sup>14</sup>. A pesar de ello gozan de relativo cultivo en la poesía tejadiana. En algunos casos implica a cultismos:

“Dime **tú, musa**, el orden por entero”  
(canción “De los héroes invictos, ya sagrados”, v. 9)

“del **mortal** peso las desnudas almas”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 178)

“**competir** pueda con el Gange y Nilo”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 405)

y en otros no:

“cuando el **sol dora** al Toro el cuerno ardiente”  
(soneto “Revuelta en perlas y oro, la alta frente”, v. 4)

“que **mudar montes** y grandeza tanta”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 372)

“**colgará en arcos** y pondrá en altares”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 397)

Por tratarse de una secuencia del tipo impar-par no parece romper el fluir rítmico del verso. Como el acento predominante es el 4º, el efecto antirrítmico parece reforzarlo Tejada por la colocación del peso semántico en la sílaba impar. Así ocurre en los dos cultismos *mortal* y *competir*, y en los vocablos *sol*, *mudar* y *colgará*.

En el verso “Dime **tú, musa**, el orden por entero” la colisión de los dos acentos prosódicos, los dos sobre la vocal *u* (*ú-ú*), realza la invocación a la Virgen-musa para cantar las hazañas de los héroes cristianos. Los dos siguientes ejemplos parecen poseer también un claro valor imitativo. En el verso “del **mortal** peso las desnudas almas” la anástrofe subraya ese sintagma preposicional a inicio de verso, a la vez que la fricción rítmica lo dota de una contundencia articulatoria y rítmica que se transforma en ligereza en el segundo fragmento —“las desnudas

<sup>14</sup> FERGUSON, William: *La versificación imitativa...*, cit., p. 111.



almas”—, gracias a la aliteración de la sibilante, la lateral y las nasales. Paralelamente, la anteposición hiperbática del infinitivo en el verso “**competir pueda** con el Gange y Nilo” incide en el mismo efecto. La vibrante implosiva y los dos acentos prosódicos crean, en el plano fónico y rítmico, esa fricción inherente a la semántica del verbo *competir*.

Y, finalmente, la última forma de las secuencias antirrítmicas a que me referiré es aquella que implica dos acentos consecutivos en las posiciones acentuales 5<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>.

“invidia de **mil célebre** pinceles”  
(soneto “Máquinas suntuosas y reales”, v. 7).

“cantan himnos, **dan loor** y plumas baten”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 369)

“restriba un **triumfal arco**, de quien penden”  
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 663)

Según Ferguson las secuencias antirrítmicas en 5<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> son tan frecuentes en el Siglo de Oro como las que afectan a las sílabas métricas 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>. Herrera las suele colocar en palabras sintácticamente ligadas, por lo que el choque acentual, si bien genera tensión, no destruye la continuidad rítmica. Así sucede en los tres versos de Tejada en que los acentos prosódicos consecutivos recaen en numeral + sustantivo, verbo + OD y adjetivo + sustantivo, respectivamente.

### **Conclusión: métrica y cultismo en el contexto poemático**

El realce métrico de cultismos agudos y esdrújulos y la acentuación antirrítmica se combinan frecuentemente en la poesía de Tejada Páez con otros recursos sonoros o sintácticos de similar valor estilístico y en el que se suelen hallar implicados latinismos. Un caso ejemplar, entre otros que pudieran señalarse, se constata en el siguiente soneto:

**Sin tener** en la mano el hierro fiero  
se rinde todo a vuestra ilustre mano,  
solo el filo **crüel**, duro, inhumano,  
se **rebeló**, **rigor** al **fin** de acero.

**Abrió el cristal y descubrió** el minero  
 de la púrpura ardiente, y el lozano  
 campo de leche blanco y soberano  
**tiñó** con ella a mi **gentil** lucero.  
 Viose el rojo **clavel** en la azucena,  
 y en el blanco **marfil** bruñido y liso  
 puesto el **coral** por el cuchillo alevé;  
 viose turbada aquella **faz** serena,  
 y viose en una mano un paraíso  
 de **coral** y **marFIL**, Ébano y nieve.

Este bello soneto se cierra con un endecasílabo cuatrimembre que contiene una secuencia antirrítmica en 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>. A partir del tópic de la sangría de la dama despliega el antequerano todo un sistema metafórico que cifra el cuerpo de la dama —desde la sinécdoque de la mano—, basado en el contraste *niveus/sanguineus*.

Es palmaria, en primer lugar, la profusa cantidad de palabras oxítonas existentes en el soneto. En gran parte de los versos, la sílaba aguda coincide con la sílaba métrica sexta en el endecasílabo de tipo A: vv. 3, 4, 9, 10, 12. Si el endecasílabo es del tipo B<sup>2</sup>, bien la sílaba cuarta (vv. 5, 11), bien la octava (v. 8) son oxítonas.

El primer cuarteto plantea la situación, mientras que las otras tres estrofas se destinan a recrear los efectos de la herida y la sangre sobre la piel de la dama. La variación en la perspectiva desde la que se considera el episodio de la sangría se marca a través de un cambio en la forma enunciativa. En el primer cuarteto la situación aparece formulada desde el presente y apelando a la segunda instancia lírica, ese tú femenino:

Sin tener en la mano el hierro fiero  
 se **rinde** todo a **vuestra ilustre mano**,

En cambio, desde el verso 3 hasta el final, el sujeto lírico relata en pasado el suceso de la herida de la dama, refiriéndose a ella en tercera persona. El tiempo por el que opta Tejada es el pretérito perfecto simple: “se rebeló”, “abrió”, “descubrió”, “tiñó” y “viose”; y la amada aparece aludida en tercera persona como “mi gentil lucero” y “aquella faz serena”.

En el segundo cuarteto, la descripción de la herida se articula en los tres pretéritos indefinidos, que se demoran en el proceso, gracias el retardamiento que favorece el polisíndeton:

**Abrió** el cristal **y descubrió** el minero  
de la púrpura ardiente, **y** el lozano  
campo de leche blanco **y** soberano  
**tiñó** con ella a mi gentil lucero.

Los tercetos, por su parte, poetizan la contemplación, casi plástica, del contraste de color entre la sangre y la piel de la dama. La descripción abunda en el uso de adjetivos y sustantivos, y en el estatismo de la contemplación, ayudado por la triple repetición anafórica de “viose”, único verbo de los tercetos:

**Viose** el rojo clavel en la azucena,  
y en el blanco marfil bruñido y liso  
puesto el coral por el cuchillo aleve;  
**viose** turbada aquella faz serena,  
y **viose** en una mano un paraíso  
de coral y marfil, ébano y nieve.

El verso final recolecta esos materiales que describen el cuerpo femenino, en una secuencia cuatrimembre subrayada por los dos acentos antirrítmicos. Notorio es que los tres elementos metafóricos acaben en sílaba aguda y coincidan con los acentos principales del verso: los dos primeros en sexta en endecasílabos del tipo A y el último en 4 en endecasílabo del tipo B<sup>2</sup>:

Viose el rojo **clavel** en la azucena,  
y en el blanco **marfil** bruñido y liso  
puesto el **coral** por el cuchillo aleve;  
[...]

viose turbada aquella faz serena,  
y viose en una mano un paraíso  
de **coral y marfil, Ébano** y nieve.

En síntesis, el cultismo léxico se revela en la poesía de Tejada como uno de los principales instrumentos de realce métrico y expresivo tanto desde su cuidada colocación el los lugares

acentuales relevantes del endecasílabo como en su ubicación en secuencias antirrítmicas. De ello hemos intentado dar muestra, con variable fortuna, a través de los ejemplos recogidos y de los comentarios que los acompañan.