

MÉTRICA Y SÁTIRA *

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

Resumen: El carácter misceláneo y variable de la sátira dificulta la identificación de unas formas métricas satíricas. Con todo, en la teoría clasicista española se ha observado el uso frecuente de tercetos, redondillas y verso suelto en composiciones satíricas. Una manera de abordar el problema es enfocarlo por el lado del estilo burlesco y entonces sí se pueden identificar rasgos métricos que conforman una métrica jocosa. El final de verso, por ejemplo, es un lugar privilegiado de manifestación de estos rasgos: rima jocosa, encabalgamientos atrevidos, ecos... Algunas formas poemáticas, como el soneto con estrambote o el ovillojo, también formarían parte de la métrica jocosa.

Palabras clave: sátira, intención satírica, estilo burlesco, métrica jocosa.

Abstract: The free and personal character of the satire makes difficult the identification of the metric satirical forms. Nevertheless, in the classical Spanish theory the frequent use of the tercets, the quatrains (*redondillas*) and the blank verse has been observed in satirical compositions. A way of approaching the problem is to focus on the burlesque style, and then there can be identified some metric features that shape a jocose metrics. The end of the verse, for example, is a privileged place for the manifestation of these features: jocular rhymes, daring enjambements, echoes... Some forms like the sonnet with *estrambote* or the *ovillejo* also would form a part of the jocose metrics.

Key words: satire, satirical intention, burlesque style, jocose metrics.

* Este trabajo se completa con una parte descriptiva que, con el título de *De métrica burlesca*, fue presentada como ponencia en el Congreso Internacional *La poesía satírico burlesca en la Hispanoamérica colonial*, el día 2 de abril de 2008, en la Universidad de Navarra, y se publicará en las actas.

ARISTÓTELES parece invitar a una indagación sobre la relación entre la sátira y unas formas métricas concretas cuando en su *Poética* (1449a) dice que los poetas trágicos al principio usaban el tetrametro porque la poesía era satírica –propia de los coros de los sátiros, de dicción risible–, pero después se acerca al diálogo y adopta el metro más próximo a la conversación, el yambo.

Si con la esperanza de hallar un desarrollo de la vinculación de género y metro nos asomamos a la literatura en que se constituye la sátira como tal, la literatura latina, la cuestión se complica en varios aspectos. Howatson, en su *Diccionario de la literatura clásica*, nos informa de que la sátira –género logrado por los romanos– se caracteriza por la variedad de temas y, en ocasiones, de formas: diálogo, fábula, anécdota, precepto, verso de metros diversos, combinación de verso y prosa.

La cuestión, pues, de sátira y métrica sólo se podrá plantear en algunas formas de sátira. El que Lucilio (c. 180 – c. 102 a. C.) estableciera el hexámetro como el metro apropiado del género por él consolidado da sentido a la pregunta. Pero el que M. Terencio Varrón (116 – 27 a. C.), siguiendo el modelo de Menipo, mezcle prosa y versos de variados metros de forma desigual desdibuja el campo de indagación. Sobre todo si, además, la forma de la sátira menipea aparece en obras que no tienen intención satírica, como, según se dice, las de Marciano Capela, *Las bodas de Mercurio y Filología*, o Boecio, *Consolación de la filosofía*.

No puede extrañar que los límites del género sean tan imprecisos porque, según Hammond y Scullard, la sátira latina era tan libre y personal que sus características cambian de autor a autor, y lo esencial es la variedad. Pues el sentido de *satúra*, *-ae* tiene

que ver con lo misceláneo, lo mezclado, como explica también J. Guillén Cabañero (1991), quien habla de un espíritu satírico tan viejo como la humanidad. En su indagación sobre el concepto de sátira en el siglo XVII, Antonio Pérez Lasheras (1994: 33) habla de la sátira latina como la confluencia de una actitud y una forma.

I

Las cosas no se arreglan, es decir, no se aclaran en las teorías sobre la sátira moderna. Ni los tratadistas de poética ni los modernos estudiosos del tema son capaces de fijar límites y definiciones precisas. Recordemos la conocida y comentada definición del Pinciano (1596, III: 234) cuando dice que “*la sátira [será] vn razonamiento malédico y mordaz hecho para reprehender los vicios de los hombres*”, y sinteticemos a continuación el pensamiento del comentarista de Aristóteles. Para él la sátira es un género menor de poesía, pero tiene la suficiente importancia como para constituir un subgénero. Se relaciona con la comedia, pero se diferencia fundamentalmente de ella por la forma de imitación, que en la sátira no es activa –por medio de personajes–, sino enarrativa o común. En la epístola XII es donde se hace la descripción completa del género. En cuanto a la métrica, en la epístola VII menciona los tercetos y las redondillas. Con esta segunda forma, parece que el Pinciano está pensando en la sátira en castellano de origen antiguo (1596, II: 290-291). En la epístola XII, habla del verso heroico, y hay que entender el hexámetro, porque está pensando en la sátira latina. Cita como principales autores a Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal¹.

El epigrama, “*una breue descripción y demostración de alguna cosa*”, es una forma que no pertenece a ninguno de los géneros mayores ni de los seis menores, y los hay heroicos,

¹ Aunque habla de la sátira latina, conviene destacar la referencia al estilo mediocre y uso de vocablos bajos, para la irrisión, por cuanto que parece estar pensando en el estilo burlesco de la sátira moderna. Dice: “*La sátira pide estilo mediocre, y aun menor, y verso heroyco (hablo de la latina); consiente vocablos baxos algunos y son menester para la irrisión; no tiene parte alguna ni principio ni fin: entra do se le antoja y comiença de adonde quiere, ex abrupto, como dice el latino*” (1596, III: 240).

trágicos, “*cómicos infinitos en Marcial, haylos satyricos, haylos en alabanças, y, en suma, los hay de todas especies de poética*” (1596, III: 251). Parece que el epigrama se reduce a una simple forma breve, sin fuerza genérica particular, y que, por tanto, tendrá el estilo de la especie de poesía a que pertenezca².

Quizá lo más interesante que nos dice Luis Alfonso de Carvallo en el capítulo de su *Cisne de Apolo* (1602, II: 62-69) que dedica a la sátira sea la mención de una clase de sátiras “*en burla y juego, especialmente entre amigos para entretenerse que llaman matracas o apodos*” (1602, II: 67). El murciano Francisco Cascales (1617: 180-184) nos dice que égloga, elegía y sátira son especies menores de poesía épica, y que la sátira trata de enmendar las costumbres, por lo que se relaciona con la filosofía moral³. Pero no voy a repetir un trabajo que ya hizo Antonio Pérez Lasheras (1994) y que termina reconociendo la dificultad de una definición de la sátira, la imposibilidad de catalogar la sátira como género literario, aunque hay coincidencia respecto a su fin moral (corregir costumbres y censurar vicios personales o sociales), su implicación de un ataque o su recurso a la retórica y al ingenio, cuando se trata de sátira literaria. Hay divergencia en cuanto al papel del humor, recurso muy utilizado aunque no imprescindible⁴.

² En la edición de Rengifo, aumentada en el siglo XVIII por Joseph Vicens, el capítulo XCVI trata de los epigramas (“*Breve sentencioso Poema de qualquier cosa, que contiene exposición, o de personas, o de hechos*”). Se reducen a dos géneros: graves, y satíricos o burlescos, “*con alguna gracia, equívoco, o dicho salado, y estos se llaman sátiras, de las cuales véase el cap. 99*” (Rengifo, 1759: 146). El epigrama satírico se identifica con un estilo ingenioso.

³ No me puedo entretener en la interesante exposición del asunto que a principios del siglo XIX publica el jesuita Juan Francisco de Masdeu en su *Arte poética fácil* (1801). Aunque lo serio y lo jocoso –tercera de las categorías para diferenciar la naturaleza y construcción de las poesías cortas– sirve para clasificar todo género de poesías, pues “*todas las composiciones del mundo*” se hagan como se hagan han de ser serias o jocosas, hay poesías como las sátiras que “*parecen nacidas para la burla*”. Las poesías jocosas se basan en el conocimiento del ridículo –dicho agudo, persona ridícula y hecho gracioso. El estudio del dicho agudo supone el conocimiento de las figuras del estilo jocoso (Masdeu, 1801: 159-165). Conviene destacar el alcance general de lo jocoso como categoría y el papel del estilo burlesco.

⁴ El papel del humor se ve como fundamental en la evolución de las formas de la sátira, según A. Pérez Lasheras (1994: 187): “*La utilización del humor como medio –sátira– o como fin –literatura burlesca– es la base de la desintegración*

II

Quizá tenga interés recordar la síntesis de Karl Vossler en una de sus seis lecciones de *Introducción a la literatura española del siglo de oro*, la que trata de “Los motivos satíricos y el fin del Siglo de Oro”. Pienso que como marco contextual ofrece ideas interesantes. Es general “*en toda gran literatura*” que, a la exaltación de la fe, el amor, el heroísmo y la naturaleza, se contraponga, con mayor o menor fuerza, “*toda una serie de satíricos que, en verso o en prosa, se burlan, niegan y censuran*” (Vossler, 1961: 125). En España se mezcla la sátira burlona y bondadosa con la sátira seria y hasta desesperada, y además en esta época “*la sátira se ilumina siempre por una pequeña broma o por una sonrisa*” (1961: 126). Hasta la severidad del sermón puede verse acompañada de “*toda una floresta rica y variada de sátiras, en las que podría echarse de ver junto a una seriedad amarga muchas tonalidades irónicas, burlescas, sarcásticas y delicadas*” (1961: 129). Frente a la admonición escueta de historiadores que como Juan de Mariana, “*auténtico moralista*”, renuncia al chiste y a la ironía, “*abundan los maestros geniales y los cultivadores deliciosos del humor, de la burla y de toda suerte de comicidad*” (1961:130-131). A finales del siglo de oro, en Gracián “*la tendencia a jugar con las palabras es más fuerte que la melancolía*” (161: 136); en Quevedo “*domina lo grotesco y desorbitado*” y tras la caricatura apenas es reconocible la pobre realidad, el juego de palabras guía todo, porque todo es “*vano, aparente y fruto del sueño*” (1961: 138-139). Al final se pierde la sátira en pequeñeces y juegos formales. Góngora es el ejemplo de satírico innato a quien la circunstancia histórica no “*concedió un tema adecuado a sus dotes*” y por ello forma parte de quienes “*malgastaban sus dotes en las artes formales de la ironía, de la autoironía y del chiste*” (1961: 142-143).

genérica de la sátira en el siglo XVI”. Y desde fines del siglo XVI y principios del XVII, según este mismo autor (1994: 200), lo burlesco asume muchas de las funciones de la sátira. En sus estudios clásicos sobre el tema, Mercedes Etreros (1983), Ignacio Arellano (1984) o Lia Schwartz (1987) han planteado los términos del problema.

III

Aunque la imposibilidad de asociar la sátira a una forma métrica precisa no necesita de mayor demostración, tampoco conviene olvidar que en muchos momentos se apunta a la cuestión de si la sátira en verso prefiere unas formas determinadas, o si unas estructuras métricas son apropiadas para la sátira. Que la cuestión es digna de ser planteada, lo demuestra la pregunta del Pinciano: “¿Para la sátira qué metros son buenos?” Los tercetos preferentemente, aunque también las hay en redondillas (1596, II: 289-291). Para la latina, dirá más adelante que el verso heroico es el apropiado (1596, III: 240). Luis Alfonso de Carvallo no dice nada sobre este asunto. Cascales propone el terceto, como enseña Ariosto, aunque también reseña la propuesta de Minturno a favor del *verso suelto*. Lo más interesante es la defensa que hace del verso castellano, entiéndase principalmente el octosílabo: “Yo añadido a estos dos géneros [terceto y verso suelto] el verso castellano, digo las redondillas; porque, si el lenguaje satírico deve ser senzillo y proprio y sin ornato de epítetos, las redondillas, más que otro verso, son compostura lisa y sin volatería de palabras por averse de meter el concepto en tan breve giro y espacio” (1617: 183). Sigue bastante a Minturno. En resumen, tanto el Pinciano como Cascales mencionan, con matices distintos, tres formas métricas para la sátira: *tercetos* –Cascales aduce la autoridad de Ariosto–; *redondillas* –Cascales aporta una explicación–; *verso heroico* –el Pinciano, para la sátira latina- y *verso suelto* –Cascales recuerda a Minturno– están relacionados. La justificación de las redondillas que hace Cascales es buen ejemplo de métrica y poética de la sátira en español.

¿Qué nos dice Rengifo en su *Arte poética española* (1592)? Bien poca cosa, prácticamente nada. Pues, aunque diferencia a los satíricos como una clase de poetas según la materia de que tratan (1606: 4), no menciona, por ejemplo, la sátira entre los géneros en los que se emplean los tercetos, que son: églogas, lamentaciones, cartas, materia amorosa y fúnebre “y para capítulos adornados de graves sentencias, y mucha erudición, quales los compuso el Petrarca en sus Triunfos: y el Dante, a quien atribuye Tempo la inuención desta Rima” (1606: 61). De forma

muy indirecta parece aludir al soneto satírico, cuando al tratar de esta forma métrica dice que sirve “*para alabar, o vituperar: para persuadir, o disuadir: para consolar, y animar: y finalmente para todo aquello que siruen los Epigramas Latinos*” (1606: 48-49).

Me parece que Juan Francisco de Masdeu sitúa bien la cuestión: cualquier forma métrica puede usarse en estilo jocoso, la sátira en cuanto tal –y habrá que pensar quizá en la sátira heredera de la latina⁵– suele escribirse en tercetos. Pregunta Sofronia sobre las calidades de poesías jocosas, y responde Metrófilo, el otro personaje del diálogo:

Las hay de tantas especies, como tú quieras. Podrás componer en estilo jocoso Canciones, Coplas, Octavas, Sonetos, y qualquiera otro género de poesía, que más te agradare. Pero la Sátira, que entre las composiciones jocosas es la más útil, se suele escribir modernamente en una forma llamada *Capítulo*, que es la de los mismos tercetos, que te describí poco antes, hablando de la Elegía. La expresión en semejantes piezas debe ser instructiva, chistosa, y mordaz (1801: 165)⁶.

⁵ La sátira se relaciona principalmente con el ridículo de los hechos –los otros dos son, recordemos, el ridículo del dicho agudo y el de la persona ridícula–; este ridículo de los hechos “*es el mejor y más copioso de todos, y principalmente se ocupa de hacer resaltar los vicios y las flaquezas de los hombres, que es la más propia ocupación de la poesía, que llamamos Sátira*” (1801: 163).

⁶ En métrica italiana, *capitolo* o *capitolo ternario* es métricamente igual a la *terza rima*, forma de la *Divina Comedia* de Dante, su inventor. El nombre de *capitolo*, según Minturno (*Arte poetica*, 1564), deriva de las particiones de los *Trionfi* de Petrarca (Ramous, 1988: 117). Notemos cómo la invención dantesca y la relación con Petrarca figuran en Rengifo. Entre los géneros en los que se usa el terceto encadenado en poesía italiana, señala Ramous (*ibidem*): “*ogni genere di composizione poetica, da quella politica e morale all’amorosa, alla satirica, allegorica, religiosa, e con F. Berni e i berneschi dal Cinquecento in poi anche a quella burlesca...*”. Y Mario Pazzaglia (1990: 112) precisa que *capitolo* “*fu il nome assegnato al genere burlesco del Berni*”. Masdeu declara, según vemos en el texto citado, el carácter satírico del *capítulo*. Adrienne Laskier Martín (1991: 48-50) comenta la asociación del *capítulo* con lo burlesco en Berni, su relación con el elogio, encomio de cosas triviales o ridículas (*adoxografía*), cultivado por Erasmo –recordemos que en retórica existe el *adoxon schema*, *genus humile*. En España la *terza rima* se especializa en la elegía, la epístola y la sátira, mientras que el soneto es preferido para lo burlesco. Diego Hurtado de Mendoza es autor de capítulos burlescos (“Elogio a la pulga”, “En loor del cuerno”, “Sobre la zanahoria”).

IV

En su estudio sobre la sátira política del siglo XVII, Mercedes Etreros señala para este género mayor profusión de ejemplos en verso que en prosa, y cita la décima, el romance, los versos de once sílabas, de ocho o de seis. Creo que la afirmación siguiente, que en parte coincide con lo dicho por Masdeu, plantea bien el problema:

La mayoría de los géneros literarios, en fin, han sido empleados para fines satíricos; sin embargo, hay ciertas formas que han sido más usadas por ofrecer más posibilidades expresivas a los distintos tipos de sátiras (1983: 21).

Más adelante hablará de “*la intención satírica*” como lo que une a todas las formas. El problema, creo, es el de identificar, hasta donde se pueda, esas formas que ofrecen más posibilidades expresivas. Una manera objetiva de empezar a desenredar el lío es la que se fija en los epígrafes de las ediciones de estos textos, como hace Ignacio Arellano. Aprendemos así que para González de Salas, editor de la poesía de Quevedo en 1648, las letrillas sobre todo tienen carácter satírico y en menor medida burlesco, muy pocos romances son calificados de satíricos o burlescos, y ningún soneto (Arellano, 1984: 33).

Antonio Pérez Lasheras, dando cuenta del discurso del Conde de la Viñaza sobre poesía satírico-política, señala que “*adopta mil variedades de formas métricas*” (1994: 23). Junto a este reconocimiento de un “*modo literario*” de la sátira del siglo XVII, que se puede encontrar en cualquier manifestación literaria,

al mismo tiempo, en este mismo siglo, podemos encontrar el paso inverso: la estructuración de la sátira en algunos tipos métricos, como la letrilla o el romance, de manera que comenzaba a operarse el proceso por el que una determinada forma literaria se consolida en un género o subgénero literario que comportaba unas determinadas expectativas en el público (1994: 170).

Existe, pues, la impresión de que ciertas formas métricas son muy usadas en sátiras, se van especializando en ellas. Las indicaciones de las poéticas del momento apuntan al terceto (sermone, epístola moral), al romance o la redondilla (letrillas)⁷.

Abordada la cuestión desde el ángulo del género satírico, junto a la constatación de que cualquier texto puede impregnarse de una fuerza ilocutiva satírica —y entonces sería inútil plantearse una taxonomía especial de formas métricas especializadas de la sátira—, hay la consciencia institucional del uso consagrado de algunas estructuras métricas en manifestaciones tradicionales de la sátira. Seguramente hay que entenderlo como consecuencia lógica del parentesco de la sátira heredera del género latino con la epístola, tan estrechamente ligada al terceto⁸.

V

Si por el lado de la métrica solamente el terceto alienta la posibilidad de estar ante un texto satírico, lo satírico de otros textos vendrá precisado por otras señales que indiquen la intención, la fuerza ilocutiva satírica presente en el texto que constituye el mensaje del acto de comunicación. Es decir, el texto incorpora alguna señal de que es satírico, lo que da lugar a la manifestación de un *estilo* reconocible necesariamente como propio. Se trata del reconocimiento de lo burlesco asociado a un estilo, y de lo satírico asociado a una dimensión ética, con las posibles combinaciones de que habla Ignacio Arellano (1984: 36-37) en: poemas satíricos no burlescos (la risa no es entonces esencial a la sátira), poemas satírico-burlescos, y poemas burlescos (faltos de intención crítica o moral).

⁷ Una relación de formas métricas propias de la sátira encontramos también cuando Lía Schwartz (1987: 217) anuncia el objeto de su trabajo sobre las “*convenciones de representación y las prácticas discursivas que entraron en juego en el siglo XVII para producir un soneto, un romance, una letrilla, un romancillo satíricos*”.

⁸ En un tratado de métrica de principios del siglo XX, que representa los puntos de vista más tradicionales y conservadores, como el de Mario Méndez Bejarano, puede verse un planteamiento clásico del problema. Tratando de las formas y metros de la sátira, manifiesta la “*extremada libertad de que goza para la elección de metros*”, y su reconocimiento, quizá inconsciente, de la derivación épica para elegir “*el endecasílabo, unas veces en tercetos, otras libre, otras en combinación con los heptasílabos*” (1907: 401). Añadamos que la epístola puede ser satírica, filosófica, moral y burlesca para Méndez Bejarano (1907: 417).

Para tener fuerza o valor satírico, un género, una forma literaria –aparte de la mencionada sátira moral en tercetos– necesita forzosamente de la presencia de un rasgo de estilo, que ya podemos llamar burlesco, el cual introduce la risa, la ironía, el cambio de registro, fundado en el ingenio que distorsiona, matiza o pluraliza la significación en el acto de comunicación literaria. Hay, en definitiva, un estilo jocoso, y en ese estilo la métrica ocupa un lugar. Ignacio de Luzán, en su *Poética* –ya en la primera edición, la de 1737– dedica un capítulo (el 20 del libro II) a hablar *Del estilo jocoso*, para tratar de la risa y de las propiedades lingüísticas –por ejemplo, figuras retóricas– que se emplean en tal estilo⁹.

Antonio Pérez Lasheras ha insistido en la consagración de lo burlesco como categoría literaria a partir de finales del siglo XVI, y la influencia del erasmismo en la unión de lo satírico y lo burlesco, pues “*dotó a la literatura ingeniosa del donaire de un carácter moralizante*” (1994: 155). Ignacio Arellano (1984: 129-209) ha trazado un modelo de estudio del estilo burlesco en el capítulo II de su trabajo sobre los sonetos satírico burlescos de Quevedo, titulado *Algunas calas en el material expresivo de Quevedo*.

VI

Si hay un estilo jocoso, tiene que haber algunos rasgos de ese estilo que en las manifestaciones en verso se concreten precisamente en la métrica. *La intención satírica utiliza rasgos de estilo métricos*. Preguntándonos por la función ridícula de algunos artificios o formas métricas podemos empezar a hablar de una *métrica burlesca* como parte de un estilo burlesco.

Ante la dificultad de acotar un corpus cerrado de formas satírico-burlescas en verso para hacer una descripción precisa de

⁹ Masdeu (1801: 181) habla del poema heroico, que “*también puede hacerse de argumento jocoso, como lo es el de la Mosqueida*”. ¿En qué se diferencian el poema serio y el jocoso? En que “*los pensamientos y expresiones [subrayo] de este segundo, han de llevar el traje de la ridiculidad, de que te hablé en el Diálogo antecedente*”. Véase lo dicho en una nota anterior sobre el tratamiento del ridículo en Masdeu. Recuérdese también lo dicho por Vossler sobre Gracián, Quevedo y Góngora y la importancia de lo estilístico en su producción satírica.

la métrica, hemos de conformarnos con algunas observaciones generales por parte de los tratadistas y estudiosos. Donde quizá se puede decir algo más es acerca de algunos artificios métricos con una fuerza burlesca que difícilmente se encontrará en otros tipos de poesía. Hay ciertos finales de verso, por ejemplo, que no se encontrarán en poesía seria, y que por el mero hecho de aparecer ya están indicando que aquel poema tiene una intención, una fuerza, un valor que lo orienta a lo burlesco.

Comentando la poesía de Cervantes, Francisco Ynduráin (1985: 229) hablaba de “*un amplio apartado para la versificación jocosa en la obra de Cervantes*”. También Ignacio Arellano, en su estudio del material expresivo, atiende a la versificación y destaca cómo la *cacofonía* –concepto que engloba los elementos más frecuentes e importantes– “*denuncia la rigidez de la convención*” (1984: 144). Tomás Navarro Tomás (1982: 179), al estudiar la métrica de Sor Juana Inés de la Cruz, destaca el importante lugar del *virtuosismo métrico*, “*que en todo tiempo ha contado con cultivadores más o menos ingeniosos*”, en sus composiciones sociales destinadas a la lectura.

Añado un ejemplo nada más de la conciencia del valor burlesco de un artificio métrico. Caramuel (1665) ilustra la excepción a la norma generalmente observada de no poner tres rimas consonantes seguidas con un ejemplo de Francisco López de Úbeda, en *La pícaro Justina*, con el esquema de rimas AAAAABB, y comenta: “*Si adujeras que el autor de estos versos no es serio, no te podría contradecir, aunque podría ponerte muchas objeciones, con las cuales mostraría que, bajo las burlas, escribe muchas cosas serias*” (2007: 156). Tenemos aquí el importante reconocimiento de una excepción métrica para lo no serio, aunque diga verdad.

Como resumen diría que el estilo jocoso puede consistir en una indicación, una señal, por leve que sea, que advierte de una intención especial. Por eso, una forma métrica, aunque sea noble, que manifieste uno de estos rasgos burlescos, queda contaminada en su conjunto por este carácter. Ocurre como en tantos órdenes de la vida –estética, comportamiento, ceremonias, representaciones rituales...– donde una desviación, por pequeña que pueda ser, tiñe al conjunto de una significación distinta. Esto

queda ilustrado en las dificultades para la adscripción genérica de las *Soledades* de Góngora estudiadas por Robert Jammes, quien señala como uno de los principales obstáculos “*los elementos festivos, jocosos o francamente burlescos en un poema que por otra parte es en general elevado, sublime o, como se decía entonces, ‘heroico’*” (Jammes, 1983: 99).

VII

¿Se puede hacer una relación de formas de métrica burlesca? Pienso que hay elementos suficientes para empezar la construcción de una lista de rasgos burlescos de la métrica. Los más llamativos de estos rasgos tienen que ver con el *final de verso*: rima, cabo roto, encabalgamientos atrevidos, ecos, versos agudos o esdrújulos. Otros tienen que ver con formas estróficas o poemáticas que se asocian con lo satírico: tercetos, décimas, alguna forma del soneto (con estrambote, dialogado), seguidilla, ovillejo. La lista de rasgos métricos con posible efecto jocoso no es cerrada. Así, por ejemplo, el desplazamiento del acento es practicado por nuestros poetas, alguna vez en serio, “*pero casi siempre por donaire*”, como explica F. Rodríguez Marín (1935: 143-146) en la extensa nota, con ejemplos, al verso del *Viaje del Parnaso* cervantino en que la palabra *magnifico* se lee llana, “*por mero gracejear*”¹⁰. Unos apuntes sobre los mencionados rasgos de métrica burlesca es lo que doy en la parte descriptiva a que me he referido en la aclaración del título.

¹⁰ Véase también S. G. Morley (1927), quien estudia el fenómeno en poesía seria y burlesca, cantada o no, y observa que “*el canto (y sobre todo el canto burlesco, o bailado si se quiere) contribuye grandemente a la desfiguración de la palabra*” (1927: 272).

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, I. (1984): *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsas.
- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- CARAMUEL, J. (1665): *Primus calamus, tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam*, apud Sanctum Angelum della Fratta, ex Typographia Episcopali Satrianensi. Introducción y estudio preliminar de Isabel Paraíso. Traducción de Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo, Carmen Lozano. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2007.
- CARVALLO, L. A. de (1602): *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 vols.
- CASCALES, F. (1617): *Tablas poéticas*, edición, introducción y notas de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- ETREROS, M. (1983): *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- GUILLÉN CABAÑERO, J. (1991). Edición de *La sátira latina*, Madrid, Akal.
- HAMMOND, N. G. L.; SCULLARD, H. H. (1970): *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 2th ed., 1992, reprinted.
- HOWATSON, M. C. (1991): *Diccionario de la literatura clásica*, edición española coordinada por Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza Editorial.
- JAMMES, R. (1983): “Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora”, *Edad de Oro*, II, 99-117.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (1596): *Philosophía Antigua Poética*, edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1973, 3 vols., reimpresión.
- LUZÁN, I. de (1977): *La Poética. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789)*, edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor.
- MARTÍN, A. L. (1991): *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley, University of California Press.
- MASDEU, J, F. de (1801): *Arte poética fácil*, Valencia, Burguete.

- MÉNDEZ BEJARANO, M. (1907): *La ciencia del verso. Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española*, Madrid, Victoriano Suárez.
- MORLEY, S. G. (1927): “La modificación del acento de la palabra en el verso castellano”, *Revista de Filología Española*, XIV, 256-272.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1982): *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel.
- PAZZAGLIA, M. (1990): *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni.
- PÉREZ LASHERAS, A. (1994): “*Fustigat mores*”. *Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad.
- RAMOUS, M. (1988): *La metrica*, Milano, Garzanti, 2.ª edición.
- 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].
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1935). Edición de Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Madrid, C. Bermejo.
- SCHWARTZ LERNER, L. (1987): “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro*, VI, 21-234.
- VOSSLER, K. (1961): *Introducción a la literatura española del siglo de oro. Seis lecciones*, versión del alemán Felipe González Vicens, México, Espasa-Calpe, 3.ª edición.
- YNDURÁIN, F. (1985): “La poesía de Cervantes: aproximaciones”, *Edad de Oro*, IV, 211-235.