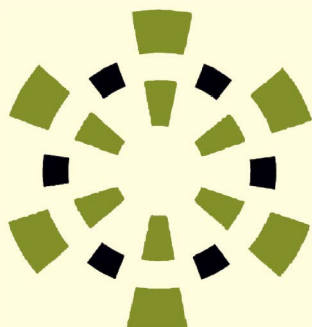


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



EL SONETO MODERNISTA (MANUEL MACHADO COMO PARADIGMA)

MANUEL ROMERO LUQUE
Universidad de Sevilla

Año XV  Número 15

**EL SONETO MODERNISTA
(MANUEL MACHADO COMO PARADIGMA)**

**THE MODERNIST SONNET
(MANUEL MACHADO AS PARADIGM)**

MANUEL ROMERO LUQUE
Universidad de Sevilla

Resumen: El soneto es una forma métrica privilegiada, hasta el punto de traspasar los límites de su consideración como estrofa y adentrarse en los del género literario. Desde su nacimiento en el medievo siciliano, el soneto se extendió por toda la literatura occidental con notable éxito y no ha dejado de cultivarse hasta hoy. Una razón de esta pervivencia ha sido, sin duda, su capacidad para adaptarse a las distintas épocas y modos estéticos. En el caso de las letras hispánicas, un momento clave fue la llegada del modernismo y la implantación de un nuevo credo poético. La corriente venía de América y fue Rubén Darío su principal valedor; pero rápidamente el ámbito peninsular acogió con satisfacción sus novedades. Manuel Machado ha sido un claro exponente de la materialización de aquellas transformaciones: la alteración de su estructura (aun conservando su carácter de obra perfectamente trabada), la diversidad de metros empleada, el enriquecimiento de sus rimas o la asimilación de variedades ajenas a la tradición en lengua española.

Palabras clave: soneto, modernismo hispanoamericano, Rubén Darío, Manuel Machado, métrica, ritmo, rima.

Abstract: The sonnet is a privileged metrical form, it even runs through the limits of its consideration as a stanza to go into the ones of a literary genre. Since it was born in the Sicilian Medieval period, the sonnet spread over all the western literature with a remarkable success and it has never stopped of being practised since then. A reason for that, without a doubt, it has been its capacity of conforming to the different ages and aesthetic patterns. In the case of Hispanic writings, a key moment was the appearance of Hispanic American modernism and the implementation of a new poetical creed. This literary trend came from America and Ruben Dario was its main defender, but it was easily accepted in Spain despite its novelties. Manuel Machado has been a clear example of how those transformations became real: the alteration of its structure (although the stanza conserved its character or work perfectly ensembled), the diversity of verses, the prosperity of its rhymes or the assimilation of varieties from out of the Spanish language's tradition.

Keywords: sonnet, Hispanic American modernism, Rubén Darío, Manuel Machado, meter, rhythm, rhyme.

La fortuna de la forma estrófica del soneto ha recorrido, desde su nacimiento en la Italia medieval hasta nuestros días, toda la historia de la literatura occidental. Es en Sicilia donde se sitúa su partida de nacimiento a mediados del siglo XIII y cuya paternidad unos atribuyen a Giacomo da Lentino (finales del s. XII-c. 1250) y otros a Guido Cavalcanti (c. 1258-1300). La escuela del “*dolce stil novo*” lo extiende por toda la península itálica y serán el gran Dante Alighieri (1265-1321), primero, y Francesco Petrarca (1304-1374), después, quienes lo proyecten como modelo estrófico hacia el resto de Europa¹. En sus casi ochocientos años de historia el soneto no ha dejado prácticamente de utilizarse, si bien el neoclasicismo y el romanticismo supusieron momentos de menor empleo de la estrofa. En ambos casos la explicación se encuentra en el propio proceso diacrónico que justifica o invalida el uso de toda norma formal y estética. Así, tras la máxima difusión alcanzada con el renacimiento y el apogeo logrado en el barroco (brillan en nuestras letras los nombres de Boscán y Garcilaso, sus introductores, y más tarde los de Góngora, Lope o Quevedo) resultaba lógico que los poetas inmediatamente posteriores, enfrentados al soberbio esplendor de aquellas composiciones, dejaran en barbecho la estrofa para que recobrarla su fuerza expresiva. Por otro lado, el romanticismo, que hizo de la ruptura de las reglas y moldes clásicos bandera de su movimiento estético, arrinconó el modelo impulsado por la poesía petrarquista en aras de una libertad omnímoda y como manifestación ostensible de su rechazo a lo anteriormente establecido como patrón poético. Sin embargo, en el ámbito hispánico, se va a producir una interesantísima paradoja con la llegada del movimiento modernista. Pues, no sólo se

¹ Cfr. PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros, 2000, pp. 329-330.

va a situar en la primera línea de los moldes estróficos utilizados por los nuevos poetas, sino que, además, estos van a ampliar sus posibilidades formales y expresivas. Si, como afirmó el profesor John W. Kronik, “el Simbolismo y el Modernismo son la promesa del Romanticismo plenamente cumplida”², aquí podemos ver una de sus consecuencias; pues, apartado este renovador movimiento literario del marco temporal atribuido al romanticismo, el soneto va a modificarse y a encontrar en el dinamismo propio de toda forma artística un encaje nuevo dentro del sistema estrófico. Sus características van a dilatarse sin diluirse; harán reconocible el modelo, pero adquiriendo una versatilidad hasta entonces desconocida. O, de otro modo, si el soneto fue para el renacimiento una piedra de toque inigualable, el modernismo habría de adoptarlo como forma básica, pues, en expresión de Juan Ramón, el movimiento que llegaba no supondría para nuestras letras sino un segundo renacimiento literario³.

La profesora Isabel Paraíso traza con brevedad y justeza la evolución sufrida por esta forma métrica desde época medieval⁴. El soneto inicialmente no tenía un esquema fijo en cuanto a la distribución de sus rimas. Los cuartetos admitían tanto la rima alterna como la abrazada. De hecho, si bien en los primeros testimonios, y de acuerdo con su lugar de origen, existe una considerable preferencia por los cuartetos llamados sicilianos (ABAB : ABAB), ya Petrarca prefiere la distribución que luego se haría general (ABBA : ABBA). En cuanto a los tercetos, la disposición y el número de rimas siempre gozó de mayor libertad; de modo que podían ser dos o tres las utilizadas y en su distribución, aunque no estuviera fijada a conciencia, los poetas utilizaban más frecuentemente las mismas empleadas por el autor del *Cancionero*, esto es, CDC : DCD y CDE : CDE. El verso utilizado era siempre el endecasílabo.

² KRONIK, J. W.: “Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo”, en Guillermo Carnero (ed.): *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*. Córdoba: Diputación Provincial, 1987, pp. 35-51, p. 46.

³ Cfr. JIMÉNEZ, Juan Ramón: “El modernismo, segundo renacimiento”, en *Prosas críticas*. Madrid: Taurus, 1981, pp. 156-159.

⁴ PARAÍSO, Isabel: *La métrica...*, cit., pp. 330-336.

Con este patrón métrico, salvo esporádicas alteraciones testimoniatas durante el Barroco —época de su mayor extensión y cuyo propio carácter virtuosista llevará a una experimentación indudable: s. acróstico, s. con cola, s. continuo, s. dialogado, s. doblado, s. con eco⁵...—, el soneto va a dirigirse hasta la frontera de los siglos XIX y XX. En este momento crucial para la literatura hispánica, el modernismo va a introducir notables variantes que deben ser observadas y que, en este trabajo, vamos a fundamentar en concreto en la poesía de Manuel Machado, uno de los máximos exponentes del movimiento en esta orilla del Atlántico⁶. Como es sabido, esta revolución se hubiera hecho difícilmente sin el impulso de los poetas hispanoamericanos. El ambiente literario peninsular estaba sofocado por una poética dogmática y el peso de la tradición; de modo que, por extraño que nos resulte ahora en la distancia, llegó a discutirse en revistas y cenáculos si la poesía lírica estaba llamada a desaparecer⁷. La renovación que encabeza Rubén Darío, pero en la que participa una pléyade notable de autores desde Méjico al Río de la Plata⁸, pudo llevarse a cabo precisamente por las menores ataduras que aquellas naciones ya emancipadas sentían con respecto a una tradición española malentendida, considerada como algo inalterable, y por falta de sometimiento a preceptos estériles. Fue, concretamente, Darío quien mejor supo expresar esa inquietud renovadora que le lleva para conseguirlo a beber de fuentes todavía inexploradas en el mundo hispánico. Y aquí, la literatura francesa va a ocupar,

⁵ Véase DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza editorial, 1999, pp. 405-420.

⁶ Ya existe, desde su publicación en 1986, un primer acercamiento a este propósito que señalamos y que ahora pretendemos ampliar. Cfr. SABIDO, Vicente: “El arte del soneto en Manuel Machado”. *Revista de Literatura*, 1986, 48, 95, pp. 115-128.

⁷ Fue Rubén quien, a su paso por España, terció en aquella polémica con su autoridad: “No. La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos. Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía, dijo uno de los puros. Siempre habrá poesía y siempre habrá poetas. Lo que siempre faltará será la abundancia de los comprendedores...” (*El canto errante*. Madrid, 1907). DARÍO, Rubén: “Dilucidaciones”, en AA. VV.: *El modernismo visto por los modernistas*. Introducción y selección de Ricardo Gullón. Barcelona: Labor, 1980, pp. 58-69, p. 59.

⁸ Sigue siendo de enorme importancia al respecto el panorama que presentan Ivan A. Schulman y Evelyn Picon Garfield en su antología *Poesía modernista hispanoamericana y española* (Madrid: Taurus, 1986).

sobre todo, un lugar fundamental. De tal modo, cuando el poeta nicaragüense recuerda su situación personal al escribir *Azul...* (1888), libro que abre con esplendor la nueva etapa, subraya vivamente ese carácter parnasiano y francés:

En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el “cuento” parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo clásico castellano; la chuchería de Goncourt, la *câlinerie* erótica de Mendès, el encogimiento verbal de Heredia y hasta su poquito de Coppée.

Qui pourrais-je imiter pour être original?

me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que construirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original⁹.

Este es el caso de los ocho sonetos¹⁰ incluidos en la segunda edición de dicho libro (1890). Allí se observan ya con toda claridad esos afanes renovadores tomados de la poesía francesa, como la sustitución de los cuartetos clásicos por serventesios en todos los casos, el uso frecuente del verso agudo o la adopción del alejandrino como verso base para la estrofa en cinco de estas composiciones: “Caupolicán”, “De invierno”, “Leconte de Lisle”, “Catulle Mendès” y “J. J. Palma”. Pero, a partir de los modelos franceses que le abren la puerta a la experimentación, Darío va a explorar nuevas posibilidades expresivas desde ese mismo libro emblema del movimiento modernista. Así, dentro de esa breve muestra de sonetos, se incluyen otros tres en los que emplea el dodecasílabo asimétrico o de seguidilla (7 + 5) —son los casos de “Walt Whitman” y “Salvador Díaz Mirón”—, y, más atrevidamente, utilizará también el heptadecasílabo compuesto para el titulado “Venus”, donde todos sus versos constan de dos hemistiquios, el primero heptasilábico y el segundo decasilábico. El perfecto oído de Darío demuestra en ellos su maestría;

⁹ DARÍO, Rubén: “Los colores del estandarte”, en AA. VV.: *El modernismo...*, cit., pp. 49-57, p. 52.

¹⁰ Rubén publicará estos sonetos en las secciones “Sonetos” y “Medallones” de la segunda edición de *Azul...* (Guatemala: Imprenta La Unión, 1890). Cfr. DARÍO, Rubén: *Poesía*. Ed. de Ernesto Mejía Sánchez. Introducción y cronología de Julio Valle-Castillo. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1992, p. 516.

pues, si el decasílabo distribuye sistemáticamente sus acentos en sus sílabas tercera, sexta y novena, evita la posible monotonía rítmica, que se daría en caso de repetir en los catorce versos idéntica acentuación, dotando al heptasílabo del primer hemistiquio de sus diversas posibilidades acentuales, ya sea como dactílico, trocaico o mixto. He aquí el soneto con la marca gráfica de la cesura correspondiente a cada verso:

En la tranquila noche // mis nostalgias amargas sufría.
 En busca de quietud // bajé al fresco y callado jardín.
 En el obscuro cielo // Venus bella temblando lucía,
 como incrustado en ébano // un dorado y divino jazmín.

A mi alma enamorada, // una reina oriental parecía,
 que esperaba a su amante // bajo el techo de su camarín,
 o que, llevada en hombros, // la profunda extensión recorría,
 triunfante y luminosa, // recostada sobre un palanquín.

“¡Oh, reina rubia!, –díjale–, // mi alma quiere dejar su crisálida
 y volar hacia ti, // y tus labios de fuego besar;
 y flotar en el nimbo // que derrama en tu frente luz pálida,

y en siderales éxtasis // no dejarte un momento de amar”.
 El aire de la noche // refrescaba la atmósfera cálida.
 Venus, desde el abismo, // me miraba con triste mirar¹¹.

Obsérvese, además, en este soneto cómo Darío usa con una frecuencia desacostumbrada hasta entonces el verso de terminación aguda, considerado por lo general demasiado marcado y de menor elegancia¹². Rubén lo emplea aquí hasta en siete ocasiones

¹¹ *Ibid.*, p. 175.

¹² Como señala el profesor Domínguez Caparrós: “El verso con terminación aguda se encuentra frecuentemente en la poesía medieval, y en poemas en octosílabos en todas las épocas. En el Siglo de Oro, sin embargo, se discutió ampliamente la conveniencia o no de mezclar las terminaciones agudas y llanas en final de versos endecasílabos y heptasílabos. Una síntesis de la opinión tradicional puede estar representada en la de Luzán, quien establece que tal mezcla en poemas no hechos para el canto es desapacible, mientras que en poemas destinados al canto la terminación aguda es casi necesaria. Tampoco está mal la terminación aguda en poemas de asuntos jocosos. Con el Romanticismo estas normas ya no se tienen en cuenta” (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica...*, cit., pp. 453-454). De nuevo aquí el modernismo establece un vínculo directo con el movimiento romántico, llevando en este aspecto a sus máximas posibilidades los cambios expresivos allí entrevistados.

del conjunto de catorce versos del poema y, por si fuera poco, subraya el efecto al situarlos reiteradamente en todos los versos pares. De igual forma, hay que notar la misma terminación aguda en el final de los primeros hemistiquios de los versos segundo y décimo, lo que afecta también como se sabe para el cómputo silábico en español¹³. Por otra parte, si el uso de estos finales agudos se muestra en una proporción inusual, como acabamos de precisar, lo mismo cabe decir de las terminaciones esdrújulas, pues tres de los siete versos restantes concluyen con dicha acentuación; y, a estos, habría que sumar también por su equivalencia rítmica los primeros hemistiquios de los versos cuarto, noveno y decimosegundo también esdrújulos. De nuevo, la aparición de seis terminaciones de este tipo resulta absolutamente desacomtumbrada en nuestra lírica¹⁴, además del hecho de que en nuestra lengua el número total de vocablos con dicha acentuación es muy exíguo. Tampoco debe dejar de observarse en el poema anterior cómo el poeta nicaragüense hace incidir los acentos sobre vocablos habitualmente considerados átonos (el posesivo *su* y el determinante *un* en los decasílabos del verso sexto y del octavo). Esta potenciación de los llamados acentos secundarios será igualmente otra de las características de la prosodia modernista.

Con estos precedentes, Rubén, desde la década de 1890, y con él un buen número de poetas americanos, primero, y de los peninsulares, después, los límites del soneto van a ampliarse considerablemente. Manuel Machado será en España uno de los principales abanderados de esta renovación. Él mismo en una conferencia titulada “Los poetas de hoy” que, posteriormente sería editada en su obra *La guerra literaria* (1914), manifestó:

¹³ Cfr. TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000; y, especialmente, TORRE, Esteban: “El verso como unidad rítmica: el problema de los finales, agudos, graves y esdrújulos”, en *El ritmo del verso*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 51-77.

¹⁴ “La procedencia generalmente erudita de las palabras esdrújulas y su escasez hacen que este tipo de verso no sea demasiado frecuente. En el Siglo de Oro se discutió la conveniencia de mezclar versos llanos y esdrújulos en los endecasílabos y heptasílabos. Ignacio de Luzán –salvo en asuntos jocosos– y Jovellanos no aconsejan el uso de versos esdrújulos. Con el Romanticismo, el uso y la mezcla de versos llanos, agudos y esdrújulos se hace más libre” (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica...*, cit., pp. 466).

Respecto a la forma externa de la poesía, las innovaciones son de dos clases: retóricas y prosódicas. Las retóricas importan poco. Se reducen a no reconocer la obligación de las rimas consabidas, a no aceptar determinadas reglas para algunas estrofas, rechazar ciertos artificios obligatorios y en crear nuevas y variadas formas. De modo que esto más que atender a la integridad del Arte Poética, es ensancharla y aumentarle algunos capítulos para que tengan qué comer los maestros del porvenir¹⁵.

Y, enseguida, ejemplifica su aserto anterior con una anécdota muy elocuente para el propósito que nos ocupa en este estudio:

A este particular, recuerdo que toda una tarde entera me estuvo el insigne D. Eduardo Benot¹⁶ rechazando indignado un soneto, porque estaba escrito en versos alejandrinos, hasta que hube de decirle que en una retórica novísima se incluían ya estas clases de composiciones con los nombres de *sonites*.

— ¡Ah, pues entonces está muy bien! —exclamó el buen viejo, convencido. Y cuenta que este era un gran revolucionario, el cual, como todos los revolucionarios, no concebía que se hicieran revoluciones, después de la suya, ni en la Retórica¹⁷.

Este hecho no debió pasar inadvertido en su tiempo, pues el propio don Miguel de Unamuno refiere la anécdota en términos parecidos por boca de uno de los personajes en su novela *Niebla*

¹⁵ MACHADO, Manuel: *La guerra literaria*. Ed. de María Pilar Celma Blasco y Francisco J. Blasco Pascual. Madrid: Narcea, 1981, pp. 113-114

¹⁶ Cfr. TORRE, Esteban: “La teoría del verso en Eduardo Benot”, en J. A. Hernández Guerrero y otros (eds.): *La recepción de los discursos. el oyente, el lector y el espectador*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz – Universidad de Cádiz, pp. 255-260. Para un conocimiento en profundidad de la teoría métrica el erudito gaditano, véase también BENOT, Eduardo: *Prosodia castellana y versificación*, 3vols. Ed. facsimil al cuidado de Esteban Torre. Sevilla: Padilla Libros, 2003.

¹⁷ MACHADO, Manuel: *La guerra...*, cit., p. 114. Sobre E. Benot: Cfr. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “Eduardo Benot en la renovación métrica de fines el siglo XIX”, en María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (eds.): *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 307-314; GARCÍA TEJERA, María del Carmen: “Métrica y Poesía en Eduardo Benot”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2009, VII, 7, pp. 117-133; MORALES SÁNCHEZ, Isabel: “Eduardo Benot (1822-1907) y la literatura”, en María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (eds.): *Estudios literarios...*, cit., pp. 315-328; PARAÍSO, Isabel: “Eduardo Benot: ‘Una métrica enteramente nueva’”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2009, VII, 7, pp. 95-116.

(1914) y, además, en un pasaje fundamental de la misma, aquel donde el rector de Salamanca defiende la denominación de *nivola* aplicada a su creación literaria. De esta manera, la acuñación de un nuevo marbete viene a reivindicar el derecho a la invención en el arte por encima de las reglas establecidas. Unamuno se empareja así al mayor de los Machado en sus intentos por defender la renovación de las formas expresivas de los géneros a los que cada uno se enfrenta, la narrativa y la lírica:

Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: “¡Pero eso no es un soneto!...” “No, señor –le contestó Machado–, no es soneto, es *sonite*”. Pues así es como mi novela no va a ser novela, sino..., ¿cómo dije?, *navilo*..., *nebuloso*, no, no, *nivola*, eso, ¡*nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género. Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place¹⁸.

La literatura española estaba, pues, en una situación crucial que la llevaría al nacimiento de la llamada edad de plata y que, en realidad, no sería sino un segundo periodo áureo de las letras hispánicas. No solo la poesía lírica o la narrativa, también el teatro y hasta el ensayo estaban transformándose para fraguar una época de esplendor que se extendería durante varias décadas por ambas orillas del Atlántico. Pero ahora, por primera vez en el ámbito de la lengua española, las aguas vivificadoras fluían, remontando su corriente, desde América hasta el continente europeo.

Así las cosas, y si admitimos la invención manuelmachadiana, cuáles serían entonces las características del género *sonite*. Más allá del tono provocativo o hasta burlón del nuevo término, como la *nivola* de Unamuno u otros que podríamos traer a colación por encontrarse en situación similar –el esperanto de Valle-Inclán, las greguerías de Gómez de la Serna, el astracán de Muñoz Seca...–, cada nueva denominación subraya

¹⁸ Véase el cap. XVII (UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*. Ed. de Miguel Ángel García López. Madrid: Santillana, 1995, pp. 91-92). También Gerardo Diego, buen conocedor de su obra, refiere esta anécdota (DIEGO, Gerardo: “Sonetos y sonites”, en *Manuel Machado, poeta*. Madrid: Editora Nacional, 1974, pp. 195-198).

el carácter de enfrentamiento a la tradición. En el caso del soneto es ya la misma afirmación de “género” la que puede causar cierta controversia. Si, por ejemplo, Elías L. Rivers niega esta posibilidad por considerar que en el soneto no está clara la relación forma-contenido que debe existir para tal denominación¹⁹; otros reconocidos teóricos de la literatura como Garrido Gallardo²⁰ o Kurt Spang²¹ no dudan en incluirlos dentro del repertorio de la genología. En esta última línea se sitúa la calificación machadiana, pues evidencia que el poeta sevillano sí percibía en la estrofa rasgos que irían más allá de lo estrictamente métrico y esta sería la razón de que la forma estrófica se hubiera convertido, a lo largo de los siglos, en piedra de toque del ejercicio poético. Tal vez por este motivo de particularidad genérica se ha llegado a afirmar que no hay buen sonetista que no sea buen poeta, aunque bien pueden existir excelentes poetas que no hayan dominado esta forma diamantina. Sería la misma circunstancia que provoca que haya reconocidos novelistas que no logran triunfar si intentan el género cuento.

Manuel Machado fue un sonetista avezado al que no faltaron elogios. Dos de sus mayores admiradores en el cultivo de la estrofa fueron también poetas de excelencia: su hermano Antonio y Gerardo Diego. Si el primero manifestaba en torno a 1912, en

¹⁹ “El soneto no es, estrictamente hablando, un género literario, pues los géneros literarios, según los teóricos, están constituidos por una combinación muy particular y coherente de forma y contenido; sin embargo, la continuidad institucional del soneto es innegable, como pura forma material abierta a los engendros más variados. La historia del soneto es la historia del juego combinatorio hecho posible por una forma que no rechaza a priori ningún aspecto de la realidad humana” (RIVERS, Elías L.: “Estudio preliminar”, en Elías L. Rivers (ed.): *El soneto español en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, pp. 5-22, p. 5).

²⁰ El profesor Miguel Ángel Garrido señala el soneto como estrofa-género e indica específicamente que “sus obligadas recurrencias y paralelismos [...] convierten el género en un claro ejemplo de la función estructurante que domina en la poesía” (GARRIDO, Miguel Ángel: *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis, p. 332).

²¹ Kurt Spang, por su parte, ante las reticencias de si el soneto es solo una forma métrica o un género literario más, afirma con rotundidad: “una ojeada a la evolución del soneto en los países vecinos nos revela que abundan las muestras en los que el género se manifiesta como forma literaria con pleno derecho de ciudadanía” y señala, a continuación, sus características formales, tipológicas y temáticas (SPANG, Kurt: *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, pp. 99 y ss).

sus apuntes de *Los complementarios*²², su devoción estética por las realizaciones de Manuel, las calificaba de bellísimas y, tal vez, exageraba la nota al afirmar que no había otros sonetos en castellano que pudieran equiparárseles²³; el poeta del 27, por su parte, realza del conjunto de la producción machadiana aquellos en los que utiliza el alejandrino y el serventesio con preferencia sobre el endecasílabo y el cuarteto clásico, haciendo hincapié en la perfección de su libro *Apolo. Teatro pictórico* (1910), compuesto exclusivamente por 25 sonetos²⁴.

Pero lo que resulta indiscutible es que el poeta sevillano hizo de esta estrofa un *leitmotiv* de su producción. Prácticamente todos los libros que dio a la imprenta, desde lo que podríamos llamar su “prehistoria” literaria con *Tristes y alegres* (1894) –obra firmada al alimón con su amigo Enrique Paradas– hasta *Cadencias de cadencias* (1942), contienen sonetos. Como excepciones a esta regla cabe mencionar solo dos obras: *La fiesta nacional* (Rojo y

²² “Va el soneto de lo escolástico a lo barroco. De Dante a Góngora pasando por Ronsard. No es composición moderna a pesar de Heredia. La emoción del soneto se ha perdido. Queda solo su esqueleto, demasiado sólido y pesado, para la forma lírica actual. Todavía se encuentran algunos buenos sonetos en los poetas portugueses. En España son bellísimos los de Manuel Machado. Rubén Darío no hizo ninguno digno de mención. No hay sonetos románticos” (MACHADO, Antonio: *Prosas completas*. Ed. de Oreste Macrí, vol. II. Madrid: Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, p. 1153). Líneas no del todo justas que, tras copiar un soneto de Pierre Ronsard (1524-1585), se completan con una declaración de preferencia hacia el verso alejandrino, la poesía francesa y la figura de Verlaine: “No es el mejor de Ronsard; pero tiene la emotividad el soneto y su ritmo. No obstante el alejandrino es más soneto que casi todos los nuestros. Con todo, es admirable y profundamente francés. Después de Ronsard, la emoción del soneto solo aparece, entre franceses, en Verlaine” (p. 1154).

²³ “Después del soneto de Góngora y de Calderón, no hay más sonetos en castellano que los de Manuel Machado” (*ibid.*, p. 1156). A continuación, copia el soneto de su hermano titulado “Van Laethem. Doña Juana la Loca” –“Hierática visión de pesadilla...”– y subraya: “Se deshace el encadenamiento de los cuartetos”, calificando al libro al que pertenece, *Apolo*, de “maravilloso libro de sonetos pictóricos” (*ibid.*).

²⁴ “Manuel hizo algunos sonetos rigurosos, admirables, impecables, perfectos. Baste recordar el soneto sonetil “Cabe la vida entera en un soneto”, que es uno de los mejores de la tradición de los sonetos a Violante. Los más logrados de los suyos son los no endecasílabos. Pero Manuel, lo mismo que su hermano, se encuentra más a sus anchas en el sonite. Todos los veinticinco de Apolo lo son. Y no hay ninguno malo, y muchos son antológicos” (DIEGO, Gerardo: “Sonetos y sonites”, *cit.*, pp. 195-196). En realidad, hizo algo más que “algunos”. Como veremos, son, en concreto, 46 sonetos clásicos de un corpus de 175 sonetos.

negro)²⁵ y, por motivos obvios, *Cante hondo* (1912), pues en este libro Manuel Machado se ciñe a recrear los ritmos de la poesía popular y sus formas vinculadas al flamenco. Más aún, como el mayor de los Machado no dejó de escribir y publicar hasta su muerte en 1947, es posible rastrear en diarios y revistas un nuevo ramillete de sonetos que se añade al conjunto de su producción editada en poemarios²⁶. Por otra parte, la costumbre del sevillano de trasvasar poemas de un libro a otro de los suyos, junto con la reubicación que sufrieron también algunas de sus composiciones, puede llevarnos a error. Este es el caso de *El mal poema* (1909), una obra tan sumamente importante en el conjunto de su producción lírica, y cuya forma definitiva no contiene ya ninguno²⁷. No fue así en su origen, pues su primera edición llegó a contener hasta cinco de ellos²⁸. Por eso resulta tan interesante examinar la evolución de las publicaciones machadianas que, como su autor,

²⁵ En realidad, esta obra, más que un poemario al uso, es un pequeño opúsculo de apenas quince páginas (Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1906) que contiene un único poema en siete partes y donde a la manera impresionista se dibujan los distintos pasajes de una tarde de toros. Tras su primera publicación solo se le reeditó formando parte de otras publicaciones suyas. Cfr. MACHADO, Manuel: *Poesías completas*. Ed. de Antonio Fernández Ferrer. Sevilla: Renacimiento, 1993, pp. 798-800.

²⁶ Para las citas de los poemas de Manuel Machado tomaremos como base la edición preparada por el profesor Antonio Fernández Ferrer (*ibid.*). En esta edición la producción machadiana se divide en dos partes: I, “*Opera omnia lyrica*” (donde recoge la última revisión realizada por el poeta (1942) y a la que añade el poemario posterior a esa fecha *Cadencias de cadencias* (1943); y II, “*Otros poemas*”, en la que incluye los versos correspondientes a Machado de *Tristes y alegres* (1894), los que procedentes de sus libros no quedaron en la selección final de *Poesía (Opera omnia lyrica)* (Madrid: Editora Nacional, 1942), y, por último, los publicados en diarios y revistas varias. En adelante, y a fin de reducir el número de notas a pie de página, señalaremos entre paréntesis las referencias con la indicación Pc, seguida de la página correspondiente en dicha edición.

²⁷ En la primera edición de *El mal poema* (Madrid: Imprenta Gutenberg-Castro y Compañía, 1909) hay cinco sonetos en total que, más tarde, serían extraídos de la edición definitiva del poemario. Dos de ellos serán después reubicados en la sección “*Dedicatorias*” de *Poesía (Opera omnia lyrica)*, última revisada por Manuel Machado (1942): “*Grecia*” (Pc, 300) y “*A Santiago Iglesias*” (Pc, 303), mientras que tres quedaron fuera: el soneto en francés “*La vie...*” (Pc, 650), “*A S. M. la Reina Doña Victoria (Salutación)*” (Pc, 654) y “*Junio. La horchatera*” (Pc, 655).

²⁸ Véanse las autorizadas ediciones de este poemario fundamental del sevillano realizadas por Luisa Cotoner (MACHADO, Manuel: *El mal poema (1909-1924)*. Barcelona: Montesinos, 1996) y Rafael Alarcón Sierra (*Alma. Caprichos. El mal poema*. Madrid: Castalia, 2000).

parecen querer escapar a un cerco preciso y exacto. Tras una atenta consideración del corpus manuelmachadiano hemos contabilizado un total de 175 sonetos²⁹ que quedarían distribuidos de la siguiente manera:

Obras	Sonetos	Pc	%
I. Opera omnia lyrica	145		82,86 %
<i>Alma</i> (1898-1900)	3	31, 32, 42	1,71 %
<i>Caprichos</i> (1900-1905)	9	69, 70, 84, 85, 87, 95, 96, 97, 98	5,14 %
<i>La fiesta nacional (Rojo y negro)</i> (1906)	0 ³⁰		-
<i>El mal poema</i> (1909)	0 ³¹		-
<i>Museo</i> (1910)	5	163, 164, 166, 167, 168	2,86 %
<i>Apolo</i> (1910)	25	171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,	14,29 %
<i>Cante hondo</i> (1912)	0		-
<i>Sevilla</i> (1920)	6	243, 244, 245, 250, 251, 252	3,43 %
<i>Poemas varios</i> (1921)	3	273, 274, 275	1,71 %
<i>Ars moriendi</i> (1922)	3	290, 291, 292	1,71 %
<i>Dedicatorias (1910-1922)</i>	22	297, 299, 300, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 316, 317, 319, 320, 364, 368, 369, 370, 371, 374, 375, 376	12,57 %
<i>Phoenix</i> (1935)	9	327, 334, 342, 343, 344, 345, 353, 355, 356	5,14 %

²⁹ El estudio mencionado del profesor Sabido, publicado en 1986, señalaba un total de 155, con lo que esta cifra aumenta en un número nada desdeñable (Cfr. SABIDO, Vicente: "El arte...", *cit.*, pp. 116-120).

³⁰ Véase nota 25.

³¹ Véase nota 27.

<i>Horas de oro</i> (1938)	26	383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 395, 396, 397, 398, 400, 406, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419	14,86 %
<i>Cadencias de cadencias</i> (1943)	34	427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 440, 441, 443, 444, 445, 447, 448, 472, 475, 489, 490, 514, 516, 518, 520, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 547	19,43 %
II. Otros poemas	27		15,43 %
<i>Tristes y alegres</i> (1894)	3	553, 554, 563	1,71 %
Poesía dispersa	24	643, 644, 645, 646, 647, 650, 654, 655, 656, 660, 662, 663, 669, 676, 678, 693, 699, 703, 713, 719, 722, 732, 733, 737	13,71 %
Adenda	3		1,71 %
<i>De Estampas sevillanas</i> ³²	1	OCP-167	0,57 %
De “Verso y prosa...” ³³	2	AMA-127, AMA-132	1,14 %

³² El soneto titulado “Jesús del Gran Poder” no aparece en Pc. Sin embargo, este conocido soneto sí consta en la edición de *Obras completas* de Manuel y Antonio Machado (Madrid: Plenitud, 1973, p. 167-168), encuadrado en la sección correspondiente al libro *Sevilla* (1920). Este soneto forma parte de un texto en prosa titulado “Sevilla en Semana Santa”, de su libro *Estampas sevillanas* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1949). También puede verse publicado en MACHADO, Manuel: *Cualquier día en Sevilla*. Sevilla: Ed. Rodríguez Castillejo, 1988, p. 69). En adelante, lo señalaremos como OCP-167.

³³ La revista *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó en homenaje a los hermanos Machado sus números 304-307. Allí Ángel Manuel Aguirre publicó un documentado trabajo referido a las carencias que presentaba las *Obras completas* de la editorial Plenitud (*cit.*) con respecto a la producción de Manuel. De entre los poemas citados por Aguirre, hemos podido señalar dos sonetos que tampoco han sido reflejados en la moderna edición que utilizamos como base para nuestro trabajo. Son “La victoria” (p. 127-128) y “A la puerta de un libro de Luisa María de Aramburu” (p. 132). Véase AGUIRRE, Ángel Manuel: “Verso y prosa de Manuel Machado no incluido en la edición de sus Obras completas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre 1975 – enero 1976, 304-307, pp. 102-143. En adelante, estos dos sonetos se indicarán como AMA-127 y AMA-132, respectivamente.

En esta amplia batería de poemas pueden documentarse fehacientemente todas las características del soneto, tanto en sus formas clásicas como en la evolución que supuso para la estrofa los condicionantes del modernismo hispánico. Las innovaciones sufridas por esta forma métrica con el establecimiento de la poética del nuevo movimiento estético se distribuyen principalmente en dos grandes apartados: de un lado, los aspectos que se refieren a la modificación de la estructura del soneto –tanto en los cuartetos como en los tercetos– y, por otro lado, la ampliación de los metros utilizados para su elaboración. De todos modos, los sonetos clásicos, lejos de desaparecer, están presentes de manera considerable en la obra del autor, si bien es verdad que estos aumentan significativamente en los últimos años de su producción, a partir de *Phoenix* sobre todo. En cualquier caso, como queda dicho, la mayor parte de estas composiciones pueden adscribirse al tipo modernista: sonetos que sustituyen el tradicional endecasílabo por el alejandrino u otros versos de distinta medida –eneasílabos, heptasílabos, trisílabos–, cambian o alternan cuartetos y serventesios, o pasan a utilizar cuatro rimas en los ocho primeros versos en lugar de las cuatro canónicas. Así, y como primera aproximación a una tipología del soneto en Manuel Machado, cabría señalar las siguientes variedades:

Tipo de sonetos	Sonetos	Pc	%
1. Sonetos clásicos	46	180, 274, 305, 308, 334, 368, 370, 371, 375, 376, 383, 384, 406, 413, 419, 427, 428, 429, 431, 432, 440, 444, 475, 490, 514, 516, 534, 535, 536, 537, 538, 542, 553, 554, 563, 643, 644, 645, 646, 647, 676, 699, 703, 713, 719, OCP-167	26,29 %

2. Sonetos modernistas	121	31, 32, 42, 69, 70, 84, 85, 87, 95, 96, 97, 98, 127, 132, 163, 164, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 243, 244, 245, 250, 251, 252, 273, 290, 291, 292, 297, 299, 300, 303, 304, 306, 307, 310, 316, 317, 319, 320, 327, 342, 343, 344, 355, 356, 364, 369, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 395, 396, 397, 398, 400, 409, 410, 411, 412, 414, 415, 416, 417, 418, 430, 441, 443, 445, 447, 448, 472, 489, 518, 520, 539, 540, 541, 544, 547, 654, 655, 656, 660, 662, 669, 678, 693, 722, 732, 733, 737	69,14 %
3. Sonetos shakespearianos	2	275, 543	1,14 %
4. Sonetillos	4	345, 353, 374, 433	2,29 %
5. Sonetos alejandrinos en francés	2	650, 663	1,14 %

Del soneto clásico, este que sigue es una excelente muestra:

Ni senda más estrecha, ni camino
 más áspero, ni esfuerzo rudo tanto
 como el que emprendes, siervo del encanto
 falaz que oculta el trágico destino.

No huyas, empero, del dolor divino.
 Nada vale la vida en que no hay llanto.
 Es el *vía-crucis* de dolor lo santo
 en el peregrinar del peregrino.

Cree con amor, con fe invencible ama.
 Pon toda en la Belleza tu alma absorta.
 Vive y muere por ella, que es tu dama.

Llegar, ¡quién piensa! Caminar importa,
 sin que se extinga la divina llama
 del arte largo en nuestra vida corta. (Pc, 308)

Ahora bien, si analizamos la construcción de los sonetos, debemos atender, en primera instancia, a las modificaciones más características que se observan. Así, en cuanto a los cuartetos, aunque los modernistas también conservan la estructura tradicional de las rimas (ABBA : ABBA), esta se altera en numerosas ocasiones: unas veces, se mantienen los cuartetos, pero se cambian las rimas de uno a otro (ABBA : CDDC); otras, se sustituye la estructura de rimas abrazadas e idénticas por la fórmula del serventesio (ABAB : ABAB). Este cambio no se debe a la recuperación de la estructura originaria del soneto siciliano y que, después, el propio Marqués de Santillana utilizó en los primeros intentos de aclimatación de la estrofa al castellano, sino que es de influencia francesa, donde fue comúnmente empleada en el siglo XIX. Precisamente por esta razón, la estructura más frecuente en caso de utilizar dos serventesios es que estos empleen también diferentes rimas (ABAB : CDCD).

A veces, de manera más atrevida y para acentuar el contraste entre esos dos grupos de cuatro versos, se pueden combinar en una misma composición: ya sea anteponiendo el cuarteto al serventesio (ABBA : CDCD), ya sea a la inversa (ABAB : CDDC). Otra posibilidad consiste en mantener las cuatro rimas para los ocho primeros versos, pero organizándolas bajo la fórmula del pareado (AABB : CCDD). E incluso, si se respetan las mismas rimas del primer cuarteto en el segundo, pueden emplearse en distinto orden: ABBA : BAAB. Como puede comprobarse en el cuadro que viene a continuación, Machado opta el mayor número de veces por el empleo de la forma tradicional del cuarteto para los pies de la estrofa, si bien utiliza rimas distintas en cada uno de ellos. Así:

Este desconocido es un cristiano
de serio porte y negra vestidura,
donde brilla no más la empuñadura
de su admirable estoque toledano.

Severa faz de palidez de lirio
surge de la golilla escarolada,
por la luz interior iluminada
de un macilento y religioso cirio.

Aunque sólo de Dios temores sabe,
 porque el vitando hervor no le apasione,
 del mundano placer perecedero,

en un gesto piadoso y noble y grave,
 la mano abierta sobre el pecho pone,
 como una disciplina, el caballero. (Pc, 181)

Estructura de los cuartetos	Sonetos	Pc	%
1. Cuartetos con idénticas rimas: ABBA : ABBA	51	1, 2, 3, 4, 12, 31, 54, 56, 58, 68, 71, 78, 80, 81, 83, 84, 86, 94, 95, 108, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 129, 134, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 166, 169, 170, 171, 172	29,14 %
- De arte menor: abba : abba	3	82, 90, 91	1,71 %
- Con alteración del orden clásico: ABBA : BAAB	1	160	0,57 %
2. Cuartetos con distintas rimas: ABBA : CDDC	70	6, 9, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 32, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 57, 61, 63, 66, 69, 70, 73, 85, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 135, 140, 146, 147, 148, 151, 159, 168, 174, 175, 178	40,00 %
- De arte menor: abba : cddc	1	89	0,57 %
3. Cuarteto + Serventesio (rimas diferentes): ABBA : CDCD	11	5, 10, 19, 29, 50, 64, 138, 161, 167, 176, 177	6,29 %

4. Serventesios con idénticas rimas: ABAB : ABAB	1	72	0,57 %
5. Serventesios con distintas rimas: ABAB : CDCD	24	8, 11, 13, 15, 28, 30, 48, 51, 52, 53, 59, 62, 67, 74, 75, 76, 77, 92, 93, 122, 158, 162, 164, 165	13,71 %
6. Serventesio + Cuarteto (rimas diferentes): ABAB : CDDC	11	7, 24, 33, 34, 36, 38, 60, 65, 79, 163, 173	6,29 %
7. Cuatro pareados: AABB CDD	1	49	0,57 %
- De arte menor: aabb : ccdd	1	87	0,57 %

En cuanto a los tercetos, aunque desde antiguo hubo una mayor libertad de posibilidades, siempre resultaron privilegiadas la preferencia de Petrarca por la ordenación CDC : CDC y de Garcilaso por la secuencia CDE : CDE. Aquí los modernistas siguieron también la tendencia de explorar las diversas posibilidades que ofrecía la elección entre dos o tres rimas para el sexteto final y, como se advierte en el caso de Manuel Machado, se inclinan principalmente –al igual que sucede el caso de los cuartetos– por el mayor número posible de rimas. Manuel Machado muestra una clara preferencia por los tercetos de rimas escalonadas que resultan sumamente elegantes y suaves:

Y ya no pueden más... Mudos, rendidos,
al entrar en el Huerto, que destempla
un soplo asolador, Jesús contempla
de pena a sus discípulos dormidos.

Y solo Él, en la terrible hora
–la deleznable carne estremecida
al borde misterioso de la vida–
sobre la humilde tierra llora y ora.

En un sollozo trágico y sublime
–como candente flor que abre su broche–
el Hijo al Padre el corazón entrega.

Mientras el viento en los olivos gime,
callada y negra, al fin, llega la noche.
... Y no es la noche sola la que llega. (Pc, 539)

Mas, en el extremo contrario, dentro de ese afán indagador que le lleva a explorar las distintas posibilidades formales del soneto, el poeta sevillano va a escribir también alguno que sigue la estructura menos frecuente en español³⁴ la del soneto inglés o shakespeariano que, en definitiva, está formado por tres grupos de cuatro versos y finaliza con un pareado. Véase el siguiente:

Como creyeron, solos, lo increíble
sucedió; que los límites del sueño
traspasaron, y el mar, y el imposible.
... Y es todo elogio a su valor, pequeño.

Y el poema es su nombre. Todavía
decir Cortés, Pizarro o Alvarado,
contiene más grandeza y más poesía,
de cuanto en este mundo se ha rimado.

Capitanes de ensueño y de quimera,
rompiendo para siempre el horizonte,
persiguieron al sol en su carrera.

Y el mar –alzado hasta los cielos–, monte
es, entre ambas Españas³⁵,
sólo digno cantor de sus hazañas. (Pc, 275)

³⁴ Cfr. TORRE, Esteban: *Métrica española...*, cit., pp. 134-135.

³⁵ Obsérvese cómo el poeta ha deslizado aquí un heptasílabo en lugar del esperado endecasílabo.

Estructura de los tercetos	Sonetos	Pc	%
1. Rimas escalonadas	105		60,00 %
CDE : CDE	31	31, 95, 305, 310, 317, 368, 375, 376, 383, 384, 406, 413, 419, 427, 428, 440, 444, 475, 514, 516, 535, 536, 537, 542, 644, 645, 655, 676, 699, 713, 719	17,71 %
cde : cde	1	374	0,57 %
EFG : EFG	71	32, 42, 84, 85, 87, 97, 163, 164, 167, 168, 171, 172, 173, 175, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 192, 193, 194, 195, 244, 245, 250, 252, 273, 290, 297, 299, 300, 320, 327, 355, 364, 369, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 395, 397, 398, 400, 409, 411, 416, 417, 418, 443, 489, 518, 539, 540, 541, 544, 656, 660, 693, 722, 732, 733, 737, AMA-127, AMA-132	40,57 %
efg : efg	2	342, 345	1,14 %
2. Dos rimas alternas (vueltas del sexteto siciliano)	33		18,86 %
CDC : DCD	15	308, 371, 429, 431, 432, 490, 534, 547, 553, 554, 563, 643, 646, 647, 703	8,57 %
cdc : dcd	1	353	0,57 %
EFE : FEF	17	69, 177, 178, 291, 292, 303, 306, 356, 396, 412, 415, 441, 445, 472, 520, 663, 678	9,71 %
3. Pareado + Cuarteto	20		11,43 %
CCD : EED	3	180, OCP-167, 370	1,71 %
ccd : eed	2	344, 433	1,14 %

EEF : GGF	14	96, 174, 176, 186, 187, 189, 190, 191, 251, 319, 410, 414, 654, 662	8,00 %
eef : Ggf	1	343	0,57 %
4. Tres pareados EEF : FGG	5	166, 243, 304, 307, 430	2,86 %
5. Dos rimas abrazadas (fórmula del sexteto italiano)	4		2,29 %
CDC : CDC	1	274	0,57 %
EFE : EFE	3	70, 447, 448	1,71 %
6. Serventesio + pareado (soneto shakes- peariano)	3		1,71 %
CDC : DEE	1	543	0,57 %
EFE : FGG	2	275, 650	1,14 %
7. Tercetos enla- zados por el verso central CDC : EDE	1	538	0,57 %
8. Dos rimas (pareados idéni- ticos + verso de cierre) EEF : EEF	1	669	0,57 %
9. Cuarteto + pareado final EFF : EGG	1	98	0,57 %
10. Pareado + serventesio EEF : GFG	1	316	0,57 %
11. CDE : DEC	1	334	0,57 %

Como puede comprobarse, de las cuatro rimas, o cinco como máximo, que permitía el soneto clásico (dos para los pies y otras dos o tres para la vueltas, según la terminología de Rengifo), ahora –con la no obligatoria repetición de las mismas rimas para ambos cuartetos o serventesios– se pasará en un abundantísimo número de casos a emplear hasta siete rimas distintas dentro de un solo soneto. Aumenta así la variedad de posibilidades para uno de los recursos métricos del poema y se produce un efecto fónico que contribuye a dotar a la estrofa de una mayor variedad rítmica y señala un rasgo de estilo del modernismo³⁶. Es el caso del bellissimo medallón parnasiano titulado “Oriente”:

Antonio, en los acentos de Cleopatra encantado,
la copa de oro olvida que está de néctar llena.
Y, creyente en los sueños que evoca la sirena,
toda en los ojos tiene su alma de soldado.

La reina, hoja tras hoja, deshojando sus flores,
en la copa de Antonio las deja dulcemente...
Y prosigue su cuento de batallas y amores,
aprendido en las magas tradiciones de Oriente...
Detiénese... Y Antonio ve su copa olvidada...
Mas pone ella la mano sobre el borde de oro,
y, sonriendo, lenta hacia sí la retira...

Después, siempre a los ojos del guerrero asomada,
sella sus gruesos labios con un beso sonoro...
Y da la copa a un siervo, que la bebe y expira... (Pc, 32)

³⁶ Como afirma con toda precisión Domínguez Caparrós: “La rima es un fenómeno métrico que desborda ampliamente lo meramente técnico para entrar en lo estilístico. En la historia de la literatura, cada época o cada movimiento hace de la utilización de la rima uno de los rasgos que puede tenerse entre los más característicos de su poética” (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica...*, cit., p. 305).

N.º de rimas	Sonetos	Pc	%
4 (2 C. + 2 T.)	17	274, 308, 353, 371, 429, 431, 432, 490, 534, 547, 553, 554, 563, 643, 646, 647, 703	9,71 %
5 (2 C. + 3 T.)	39	31, 95, 180, 305, 310, 334, 344, 368, 370, 374, 375, 376, 383, 384, 406, 413, 419, 427, 428, 433, 440, 444, 475, 514, 516, 535, 536, 537, 538, 542, 543, 644, 645, 655, 676, 699, 713, 719, OCP-167	22,29 %
6 (4 C. + 2 T.)	21	69, 70, 177, 178, 291, 292, 303, 306, 356, 396, 412, 415, 441, 445, 447, 448, 472, 520, 663, 669, 678	12,00 %
7 (4 C. + 3 T.)	98	32, 42, 84, 85, 87, 96, 97, 98, 163, 164, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 243, 244, 245, 250, 251, 252, 273, 275, 290, 297, 299, 300, 304, 307, 316, 317, 319, 320, 327, 342, 343, 345, 355, 364, 369, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 395, 397, 398, 400, 409, 410, 411, 414, 416, 417, 418, 430, 443, 489, 518, 539, 540, 541, 544, 650, 654, 656, 660, 662, 693, 722, 732, 733, 737, AMA-127, AMA-132	56,00 %

Con respecto a los metros empleados para la estrofa, el verso exigido por el soneto era, salvo contadísimas excepciones en nada significativas, exclusivamente el endecasílabo. Sin embargo, la amplia panoplia de versos de que harán gala los poetas renovadores de finales el XIX y principios del XX también saldrá a relucir en esta forma estrófica. El alejandrino será el metro que con mayor frecuencia lo sustituya. Pero desde el verso trisílabo en un soneto memorable de Manuel Machado hasta el heptadecasílabo, que ya antes examinamos en el soneto rubendariano, no hay verso en el que no se ensaye la fórmula del soneto. La inclusión de esta variedad de metros viene justificada porque, como dirá el poeta sevillano:

La isócrona repetición constante de los acentos acapara y distrae la atención del lector, molestándole y separándole de otras sensaciones más interesantes, como el redoble de un tambor nos molestaría y nos despertaría en momentos de contemplación o recogimiento³⁷.

Y en esa búsqueda de nuevos ritmos el alejandrino ocuparía un lugar imprescindible³⁸. No se trata de una recuperación del verso medieval castellano vinculado al mester de clerecía y a la cuaderna vía, sino del alejandrino francés que, perdiendo su rigidez primitiva, va a convertirse en el verso preferido para los modernistas. Como explica Dámaso Alonso, este verso es, en realidad, “nuevo” en nuestra lengua, porque, aunque mantiene las condiciones tradicionales en cuanto a su medida y al mantenimiento de la cesura medial que lo caracteriza, “el modernista se atreve a escindir entre ambos hemistiquios un grupo de intensidad y va a aprovechar como acento final del primer hemistiquio los acentos interiores del grupo escindido, y lo mismo los principales que los secundarios³⁹”. La unidad de sentido va a tender puentes entre ambos hemistiquios, y todo “esto nos indica, desde ahora, que es criatura titubeante; que lo que busca es vaguedad, fluidez, imprecisión y, a la par, matiz⁴⁰”. Los modernistas, van a buscar en esa tensión que se produce entre la cesura y los elementos afectados por ella nuevos matices y valores del verso hasta entonces escasamente explorados.

Por último, dentro de este apartado relativo al empleo del metro, tal vez la mayor audacia de los modernistas sea el empleo de la polimetría dentro de una composición tan marcada como el soneto. Sin embargo, estos casos no serían sino la consecuencia de sumar a la última declaración que hemos citado del poeta sevillano la

³⁷ MACHADO, Manuel: *La guerra literaria*, cit., p. 115.

³⁸ “Pero ahora en los umbrales del siglo xx, el alejandrino no es un metro más: es un verdadero favorito, a la par del endecasílabo, y aun con ventaja sobre este metro [...]. Que este alejandrino, en realidad, no empalma –o escasamente– con la tradición española, sino que viene trasplantado el francés, es indudable” ALONSO, Dámaso: “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”, en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969, pp. 49-95, p. 58.

³⁹ *Ibid.*, p. 62. Y, anteriormente, había señalado también: “Creo que una de las mayores intuiciones oscuras (si vale la expresión) que han tenido nuestros modernistas es la utilización con fines rítmicos de los acentos secundarios” (*ibid.*, p. 59).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 58.

autorizada opinión del maestro de la estilística española, cuando este afirmó: “Pero uno de los grandes descubrimientos rítmicos del modernismo fue que los metros de 3, de 5, de 7, de 9, de 11 y de sus múltiplos (y, ante todo, $2 \times 7 = 14$) eran familiares e intercambiables entre sí⁴¹”. Por ello, Manuel Machado va a ofrecer un conjunto nada desdeñable de sonetos en los que combina no solo endecasílabos y alejandrinos en distintas proporciones, sino que, en un mismo poema, se sumarán a estos tanto heptasílabos como eneasílabos (“Madrigal de madrigales”, Pc, 364) y, como caso extremo, nos ofrecerá el poema titulado “Estío-Juventud”. De sus catorce versos contamos, de mayor a menor, dos alejandrinos, un dodecasílabo, un endecasílabo, un decasílabo, un eneasílabo, un octosílabo, un heptasílabo, dos hexasílabos, un pentasílabo, un tetrasílabo⁴², un trisílabo y un bisílabo. Todo fundido en una innovadora y feliz amalgama poética:

Calentura del año, plenitud de la vida,
verdor del alma y gloria de la vega...
Ciega
locura encendida.
Verano, juventud, orgía de colores.
Vivo carmín del labio sediento...
Violento
rojo de los claveles embriagadores.
... Y mientras aquí
Amor pronuncia su sí
(bemol),
la verde laca del laurel
chorrea –como miel–
la luz del sol. (Pc, 343)

⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

⁴² El verso séptimo: “Violento”, con diéresis.

Metro	Sonetos	Pc	%
1. Endecasílabos	127	69, 87, 167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 251, 252, 273, 274, 290, 291, 292, 297, 299, 303, 305, 306, 308, 317, 327, 334, 356, 368, 369, 370, 371, 375, 376, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 395, 396, 397, 398, 400, 406, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 427, 428, 429, 431, 432, 440, 441, 443, 444, 445, 447, 448, 472, 475, 489, 490, 514, 516, 520, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 553, 554, 563, 643, 644, 645, 646, 647, 655, 660, 676, 678, 693, 699, 713, 719, 732, 733, AMA-127, AMA-132, OCP-167	72,57 %
2. Alejandrinos	29	31, 32, 42, 84, 85, 95, 97, 163, 166, 168, 179, 243, 244, 245, 250, 304, 307, 310, 316, 355, 430, 518, 547, 650, 654, 656, 662, 663, 722	16,57 %
3. Polimetría	10		5,71 %
- Endecasílabos + alejandrinos	7	70, 96, 98, 164, 275, 300, 703	4,00 %
- Versos de 7, 9, 11 y 14	1	364	0,57 %
- Versos de 2 a 14 (salvo el tridecasí- labo)	1	343	0,57 %
- Octosílabos + tetrasílabos	1	433	0,57 %

4. Otros versos	9		5,14 %
- Eneasílabos	4	319, 320, 669, 737	2,29 %
- Octosílabos	3	345, 353, 374	1,71 %
- Heptasílabos	1	342	0,57 %
- Trisílabos ⁴³	1	344	0,57 %

En cuanto a la organización de los contenidos y su temática, el soneto también tiene sus claves que deben ser atendidas tanto por el autor como por el lector. Por la parte del poeta, como indica Kurt Spang: “Es evidente que una forma severa condiciona el tratamiento de la materia, siempre habrá una tensión entre la forma y el contenido⁴⁴”. Pero, de otro lado, el receptor, que conoce también las características del género, evalúa cada composición de acuerdo con su experiencia lectora, de modo que, en definitiva: “Todas las modificaciones cuentan naturalmente con el horizonte de expectativa del lector que debe tener *in mente* la estructura básica para poder descubrir y valorar la innovación⁴⁵”. Anteriormente, hemos tratado como esta estructura básica reconocible puede afectar al plano de la expresión (la sustitución del verso clásico por otros o la aparición de la polimetría en un mismo soneto, como se ha señalado, o también el posible añadido de algún verso, bien por delante bien al final del poema). Pero, igualmente, el plano del contenido exige una organización determinada. La estructura clásica del soneto exigía, en cuanto al desarrollo del tema, que, en los cuartetos, se dispusiera la exposición del mismo, mientras que, en los tercetos, se procedía a una conclusión sobre la circunstancia expresada en aquellos. Sin embargo, también este hecho puede presentar variaciones. Ya el soneto shakespeariano, que consta

⁴³ Este soneto resulta una muestra exquisita en su brevedad de descripción impresionista: “Frutales/ cargados. /Dorados/ trigales.../ Cristales/ ahumados./ Quemados/ jarales.../ Umbria./ sequia./ solano.../ Paleta/ completa:/ verano” (Pc, 344).

⁴⁴ Y, en consecuencia, apostilla: “y más de uno ha fracasado al querer forzar en forma sonetil una materia no apta o al no poder contener los efluvios líricos ante una forma que exige un máximo de rigor creativo” (SPANG, Kurt: *Géneros...*, cit., p. 102).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 101.

de tres serventesios rematados con un pareado final, planteaba una estructura diferente para el desarrollo de los temas. Así, en los dos primeros, se planteaba el asunto, en el tercero se resolvía y los dos versos finales actuaban con valor sintético⁴⁶. Sin embargo, a estas posibilidades estructurales cabría añadir otras⁴⁷: un sistema tripartito, donde le primer cuarteto está señalado para la exposición del tema, el segundo cuarteto y el primero de los tercetos para desarrollarlo y, por último, el terceto final para concluirlo; o, también, cabría efectuar una gradación climática continuada que culmine en el verso final sin adaptarse a estrofa alguna.

Por otra parte, la aceptación del soneto, su extensión en el tiempo y en el espacio, y su capacidad para adaptarse a visiones sumamente diversas, y que han acabado por convertirla en un género más, hace que resulte imposible acotar una serie de contenidos para esta fórmula métrica que parece no agotarse. Lo profano y lo religioso, lo burlesco y lo delicado, lo descriptivo y lo íntimo, lo laudatorio y lo elegíaco han encontrado asiento en sus catorce versos. Sin embargo, como apunta el profesor Spang:

Cabe advertir una particularidad del tratamiento de los temas sonetos: es el género de más distanciamiento crítico y reflexivo del yo lírico frente al mundo. Consecuentemente, observamos menos interiorización y menos emocionalidad en el soneto que en ningún otro género lírico. Lo que llama la atención es la actitud intelectual, reflexiva, cerebral. Es que las mismas dificultades técnicas de la forma obligan a una disciplina creativa que impide la libre emanación de los sentimientos, el fluir desenfadado de las emociones; lo que no quiere decir que el poeta no disponga de una amplia flexibilidad organizativa dentro de la rigidez a la que obliga el género⁴⁸.

No podemos detenernos en este momento en la realización de una división exhaustiva por temas y estructuras. Esto último quedará por sí solo para otra ocasión en que pueda desarrollarse con espacio suficiente. Sí dejaremos constancia ahora, en la tabla que sigue, de los temas generales que aborda en sus sonetos el

⁴⁶ Cfr. PARAÍSO, Isabel: *La métrica española...*, cit., p. 335.

⁴⁷ SPANG, Kurt: *Géneros...*, cit., p. 101.

⁴⁸ *Ibid.*, 102.

mayor de los Machado. Es ya suficiente para observar la variedad de intereses temáticos que su corpus atiende. De estos, sobresale sin duda por su número los que, derivados de los modelos parnasianos franceses, se encargan de dibujar escenas y, sobre todo, descripciones sumamente personales de obras pictóricas, donde prevalece su aguda perspectiva de enamorado del arte. Sonetos de carácter religioso también resultan abundantes, especialmente en su última época. Asimismo, es digno de mencionar la cantidad de poemas cuyo origen se circunscribe a algún hecho particular vivido por el poeta y del que deja constancia en esta forma métrica –muchos de ellos laudatorios o fúnebres– y que atestigua la facilidad de Machado en el manejo de la estrofa. Por último, un pequeño grupo de ellos, se destina, con marcado matiz metapoético, a tomar el soneto como motivo del mismo. En este, la relación entre la estructura de la estrofa y el discurrir de la vida encuentra feliz resultado:

Cabe la vida entera en un soneto
empezado con lánguido descuido,
y, apenas iniciado, ha transcurrido
la infancia, imagen del primer cuarteto.

Llega la juventud con el secreto
de la vida, que pasa inadvertido,
y que se va también, que ya se ha ido,
antes de entrar en el primer terceto.

Maduros, a mirar a ayer tornamos
añorantes y, ansiosos, a mañana,
y así el primer terceto malgastamos.

Y cuando en el terceto último entramos,
es para ver con experiencia vana
que se acaba el soneto... Y que nos vamos. (Pc, 274)

Temas	Sonetos	Pc	%
1. Descriptivos	30	167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 344, 400, 429, 534	17,14 %
2. Religiosos	27	85, 163, 390, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 547, 660, OCP-167	15,43 %
3. De circunstancias	24	297, 305, 306, 319, 368, 369, 370, 374, 375, 430, 445, 447, 472, 475, 489, 490, 654, 656, 676, 678, 699, 732, 733, AMA-132	13,71 %
4. Elegíacos	16	292, 299, 307, 316, 334, 342, 355, 397, 427, 443, 553, 563, 643, 650, 663, 719	9,14 %
5. Poética	12	274, 303, 304, 308, 310, 327, 431, 432, 433, 646, 647, 722	6,86 %
6. Amorosos	19	31, 69, 70, 87, 95, 96, 243, 244, 245, 250, 273, 290, 291, 343, 353, 356, 364, 644, 645	10,86 %
7. Históricos	9	32, 164, 166, 168, 275, 383, 384, 428, 440	5,14 %
8. Fúnebres	10	317, 320, 371, 376, 395, 396, 398, 406, 448, 737	5,71 %
9. Mitológicos	3	42, 300, 518	1,71 %
10. Costumbristas	7	251, 252, 345, 514, 520, 655, 669	4,00 %
11. Políticos	13	385, 386, 387, 388, 389, 393, 441, 444, 662, 693, 703, 713, AMA-127	7,43 %
12. Morales	5	84, 97, 98, 516, 554	2,86 %

El mejor colofón posible a este estudio consiste en ceder de nuevo la palabra al poeta y reproducir aquí el poema que Manuel Machado dedicó a Rubén Darío, el gran introductor de estos cambios que vinieron a vivificar la poesía española de comienzos del siglo xx. Lo hizo, además, utilizando la forma del propio soneto renovado por el nicaragüense: versos alejandrinos, cambio de rimas en los cuartetos, máximo empleo de estas y, sobre todo, señalando su deuda de gratitud hacia el maestro:

Como cuando viajabas, Maestro, estás ausente,
y llena está de ti la soledad, que espera
tu retorno. ¿Vendrás? En tanto, Primavera
va a revestir los prados, a desatar la fuente.

En el día, en la noche; hoy, ayer... En la vaga
tarde, en la aurora perla, resuenan tus canciones.
Y eres, en nuestras mentes y en nuestros corazones,
rumor que no se extingue, lumbre que no se apaga.

Y en Madrid, en París, en Roma, en la Argentina
te aguardan. Dondequiera tu cítara divina
vibró, su son pervive sereno, dulce, fuerte.

Solamente en Managua hay un rincón sombrío,
donde escribió la mano que ha matado a la Muerte:
“Pasa, viajero; aquí no está Rubén Darío. (Pc, 316)

Se cierra el círculo. Ambos unidos, estrechados por el anillo perfecto del soneto, y eternamente vivos en el mundo de la poesía.

