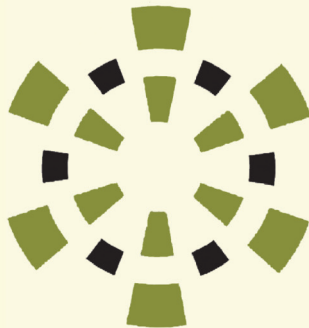


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año XVII  Número 17

LOS METROS CLÁSICOS EN *RIMADO DE CIUDAD* DE LUIS GARCÍA MONTERO

CLASSIC METERS IN LUIS GARCÍA MONTERO'S *RIMADO DE CIUDAD*

LUCÍA TENA MORILLO
Universidad de Extremadura

Resumen: La producción poética de Luis García Montero ha suscitado numerosos estudios, sobre todo desde la perspectiva de la intertextualidad; sin embargo, la maestría con que hace uso de los metros tradicionales no ha recibido toda la atención que merece. Su poemario *Rimado de ciudad*, cuyas composiciones abarcan la producción de más de treinta años (1981-2015), se caracteriza por el empleo de los metros clásicos que analizo: el soneto, la décima, el terceto, la copla manriqueña, el pareado, la lira, etcétera. Resulta llamativo que este aspecto no haya gozado de un estudio específico, a pesar de que la métrica se revela como el armazón necesario en la lectura de clave intertextual. En este trabajo propongo el análisis de *Rimado de ciudad* desde la perspectiva de la métrica.

Palabras clave: García Montero, *Rimado de ciudad*, métrica, verso, rima, intertextualidad, metros clásicos.

Abstract: García Montero's poetry has generated a lot of studies, above all, from the perspective of intertextuality. However, the skillfully way he uses the classic forms hasn't received all the attention it deserves. His book *Rimado de ciudad*, whose texts include his poetic work of more than thirty years (1981-2015), is characterised by the use of the classic meters, which I analyse: sonnets, "décimas", tercets, Manrique's strophes, couplets, liras and so on. It is shocking that this aspect hasn't obtained a specific study, even though metrics are a necessary framework in the intertextuality interpretation. In this paper I intend to analyse *Rimado de ciudad* from a metric perspective.

Keywords: García Montero, *Rimado de ciudad*, metric, verse, rhyme, intertextuality, classic meters.

La popularidad del verso libre entre los poetas contemporáneos ha supuesto el arrinconamiento de las formas tradicionales hasta tal punto que examinar un poemario como *Rimado de ciudad* (1981-2015) constituye un grato hallazgo para los estudiosos de métrica¹. A este respecto cumple precisar que Luis García Montero, lejos de hacer una pequeña demostración de su ingenio creativo y de exponer un corpus reducido de estrofas tradicionales de fácil manejo, exhibe su capacidad versificadora a través de distintos moldes, esto es, por medio de sonetos y coplas manriqueñas, décimas, quintetos-lira, silvas, tercetos, pareados, liras canónicas, etcétera. Nuestro poeta se propone una “lectura vanguardista de la tradición”², y prueba de ello es que dedique un poemario a los metros clásicos en una suerte de intercambio donde el juego intertextual, conjuntamente con la métrica, nos pone en contacto con las voces áureas hispánicas tradicionales. El tono al que nos acostumbra el poeta granadino se sostiene en gran medida sobre la métrica, pues, como dice Eugenio Maqueda Cuenca, su estilo “está en cada elemento del poema, en el vocabulario, en la métrica elegida, en las pausas y en los encabalgamientos, en la manera en que la voz se nos manifiesta”³.

El poemario que tratamos, cuyo título delata la orientación de su forma y contenido a partir del claro guiño a *Rimado de Palacio* de López de Ayala, se divide en ocho secciones: 1. “Espejo, dime”, 2. “Poética”, 3. “El aguilucho”, 4. “Anuncios por palabras”, 5. “Égloga de los dos rascacielos”, 6. “Coplas

¹ La realización de este trabajo ha sido posible gracias a la beca de Iniciación a la Investigación del Instituto de Investigación LingLap.

² GARCÍA MONTERO, Luis: *Confesiones*. Granada: Diputación de Granada, 1993, pp. 71-74.

³ MAQUEDA CUENCA, Eugenio: “Luis García Montero y el tono perfecto en poesía”. *Adarve. Revista de crítica y creación poética*, 2010, 5, p. 70.

a la muerte de su colega”, 7. “Las nostalgias del marinero”, y 8. “Colección”. El conjunto de poemas destaca precisamente por conjugar la métrica tradicional con el tono cotidiano que García Montero reivindicó en *La otra sentimentalidad*⁴. Cada sección se plantea como unidad temática acompañada por las constantes de los moldes clásicos y de lo cotidiano; “Espejo, dime” está compuesto únicamente por un extenso poema de noventa versos organizados en treinta tercetos alejandrinos encadenados, y sirve de pórtico al poemario en calidad de reflexión metapoética en la que el sujeto lírico hace al lector cómplice del misterio de la *poiesis*. A este apartado le sigue “Poética”, que contiene dos sonetos del mismo jaez; el primero de ellos está formado por alejandrinos que siguen el esquema más popular, y el segundo se funda en endecasílabos, pero presenta variaciones en su esquema rítmico. Quizá el apartado más homogéneo sea “El aguilucho”, constituido por cinco sonetos de endecasílabos, que, a pesar de presentar modelos distintos en la disposición de sus rimas, comparten un hilo temático que se reduce al mundo de la delincuencia y del peligro y al asunto de la muerte. La sección “Anuncios por palabras” sobresale por la precisión con que el poeta hace uso de estas, pero sobre todo por el registro de cotidianidad que comparten todos sus textos; entre sus cinco poemas contamos con dos coplas manriqueñas, dos décimas —una espinela y otra francesa— y una octavilla. El apartado V, “Égloga de los dos rascacielos”, está dividido en cuatro partes: el “Inicio”, la intervención del “Primer rascacielos”, la réplica del “Segundo” y el “Final”, a imitación del lamento de los pastores Salicio y Nemoroso de la Égloga I de Garcilaso; desde el punto de vista métrico hablamos de una silva, dos quintetos-lira y una copla real. A este ejercicio métrico e intertextual sigue otro de misma condición, las “Coplas a la muerte de su colega”, en que la estrofa manriqueña es soporte fundamental para la parodia que establece con respecto a su hipotexto. “Las nostalgias del marinero” consta de dos silvas y de un quinteto isométrico, y, finalmente, en “Colección” se agrupan octavillas, liras, sonetos, pareados, etcétera.

⁴ GARCÍA MONTERO, Luis: *La otra sentimentalidad*. Granada: Los pliegos de Barataria. Editorial Don Quijote, 1983.

Como señala Isabel Paraíso en su obra fundamental sobre métrica, “[E]n nuestros tiempos de verso libre, el soneto sigue manteniendo plenamente su prestigio y su uso”⁵, y en *Rimado de ciudad* García Montero vuelve sobre el soneto tradicional para ofrecer diferentes versiones del famoso poema estrófico. No obstante, a mi juicio, el conocimiento métrico que revela el ejercicio a que nos acostumbra nuestro poeta, a pesar de que no todos sus compañeros de oficio practican actualmente el arte de la poesía sobre las estrofas clásicas, no se traduce tampoco en un ejemplo extremo de experimentación sobre el soneto, puesto que, como es sabido, este poema no nace con una estructura estable, sino que la fluctuación en el número y en la disposición de las rimas y de los versos es frecuente desde su gestación. Y otro tanto ocurre con las restantes estrofas; lejos de innovar los modelos estróficos, lo que García Montero propone es una vuelta honorable hacia los clásicos, un tratamiento que parte del arte métrico y el juego intertextual para devolver a la era de los lectores contemporáneos una tradición poética actualizada.

Acometer la lectura de un soneto a partir del modelo icónico puede conducir a considerar novedoso cualquier ejemplo de soneto que contenga una variación mínima; por ello no parece ocioso recordar que lo que hoy calificamos de experimental ha estado vigente ya en las primeras etapas del recorrido: desde los poetas italianos que lo iniciaron y el virtuosismo con que fue cultivado durante los Siglos de Oro —es en ese periodo donde Paraíso identifica el soneto alejandrino de Pedro Espinosa⁶— hasta el Modernismo, momento en el que el poema estrófico que estudiamos volvió a ser objeto de profunda experimentación.

De todos los sonetos de *Rimado de ciudad* tan solo las composiciones “II” y “III” de “El aguilucho” poseen la estructura recién comentada. El poema que inaugura el epígrafe de “Poética” es un soneto de alejandrinos, que, si bien en su cómputo difiere del modelo más tradicional, respeta la disposición de la rima con los tercetos encadenados. En la reflexión metaliteraria que contiene este soneto, acorde con el tono cotidiano que recorre

⁵ PARAÍSO DE LEAL, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2000, p. 337.

⁶ *Ibid.*, p. 331.

todo el poemario, el verso alejandrino se presta a los juegos del cómputo silábico: encontramos hasta cinco palabras oxítonas que suman sílaba, una de ellas situada en el final del primer hemistiquio, “Miro el televisor, hojeo las revistas”⁷. En cambio, en el soneto “II”, cuyo lema gongorino “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” advierte del intertexto que preside el poema, es el componente acentual el que adquiere protagonismo: el único verso tónico en su primera sílaba es el noveno, es decir, el que introduce los tercetos. “Cruces, Stop, portales, en cornisas” (v. 9, 856) varía en su acentuación con respecto al resto del poema, pues ningún verso previo o posterior presenta un ritmo tan marcado; la enumeración contribuye sin duda a generar tal ritmo potenciando la velocidad de la fuga que está describiendo el texto.

Otros sonetos difieren mínimamente del esquema clásico; sobre la rima típica de los cuartetos, el poema “I” de “El aguilucho” y “Mon frère” modifican la disposición de la rima de los tercetos con el siguiente esquema: CCD.EED. Por el contrario, la composición “IV”, también perteneciente a “El aguilucho”, respeta los tercetos encadenados, pero funda sus cuartetos sobre serventesios. En este soneto vuelve a apreciarse la manera en que el elemento acentual y la sintaxis convergen con el contenido: el primer terceto está encabezado por la forma verbal “atardece”, que marca un contraste gramatical y acentual con respecto a los cuartetos que lo preceden, en los cuales son protagonistas las formas del pretérito perfecto de indicativo, la mayoría con una acentuación en aguda o en segunda sílaba (“sacó”, “arrancó”, “deshizo”, “recogió”, “dio”, “liaron” y “salió”). Algo parecido a lo que ocurría en el soneto “II” de “El aguilucho” sucede en el “I”; no obstante, en este caso es el primer verso del segundo terceto el que hace uso de la distinción acentual. Aunque a lo largo del soneto no llega a establecerse un patrón determinado, es cierto que los dos cuartetos emplean versos de acentuación sáfica. Pero lo más interesante es la yuxtaposición de presentes

⁷ GARCÍA MONTERO, Luis: *Poesía completa* (1980-2015). Barcelona: Tusquets, 2015, p. 853, v. 9. En adelante, junto a los versos citados en cuerpo de texto indico entre paréntesis la numeración de los versos y la página de la edición manejada en que se encuentran.

en el antepenúltimo verso del poema, “Valora, ve, vigila, va, trabaja”, en el que identificamos el empleo del ritmo yámbico (˘-˘-˘-˘-˘-˘-˘-˘-˘-˘-˘-˘-˘), que responde, a su vez, a la intención de acomodar lo máximo posible la métrica y el ritmo al mensaje. En este caso, al ambiente de la delincuencia y del anonimato.

Por otro lado, García Montero ensaya en el soneto la introducción de nuevas rimas; así, las composiciones “V” de “El aguilucho”, “II” de “Poética” y la dedicada a “Chus Visor” cuentan hasta con siete rimas y con diferentes combinaciones. Entre las modificaciones que experimentó el soneto durante el Modernismo se incluía justamente la del número de rimas, en concreto el empleo de cuatro distintas en los cuartetos, quizá por contagio de la poesía inglesa y francesa o por arcaísmo⁸. En el soneto “V” el verso que encabeza el primer terceto, “¡Viejo príncipe azul sin cenicienta!” (v. 12, 859), posee un patrón enfático que marca la conclusión del poema, pero más interesante resulta, si cabe, el segundo soneto de “Poética”, que también acoge una reflexión sobre el arte de hacer versos, y en el que los ritmos adoptan cierta sistematicidad:

La poesía no debe preguntarse
el porqué de la luz y de la sombra.
Su palabra está viva, nunca nombra
la soledad sin nadie. Quiere atarse

a los ojos de un ser, la luz que miente
y la sombra pisada en una puerta.
Con la certeza de la vida incierta,
el corazón pregunta lo que siente.

Recuerdo aquella cita, mi batalla
de últimas razones, tu muralla
de que a las nueve y media sale el talgo.

Palabras en el tiempo todavía
la luz cruel de la cafetería,
las sombras de la calle cuando salgo (854).

Los cuartetos presentan la mayoría de sus endecasílabos acentuados con ritmos suaves, bien melódicos (“La poesía no debe

⁸ *La métrica española en su contexto románico, cit.*, p. 334.

preguntarse/ el porqué de la luz y de la sombra/ su palabra está viva, nunca nombra”, “a los ojos de un ser, la luz que miente/ y la sombra pisada en una puerta”), bien sáficos (“la soledad sin nadie. Quiere atarse”, “Con la certeza de la vida incierta/ el corazón pregunta lo que siente”). Mientras, los tercetos se inician con versos de acentuación heroica (“Recuerdo aquella cita, mi batalla”, “Palabras en el tiempo todavía”), que alteran el patrón que venía estableciéndose. Pero la habilidad de García Montero no queda ahí; en el primer verso se vale de la sinéresis (*poe-sí-a*) para alcanzar el cómputo silábico y en el penúltimo hay un claro ejemplo de diéresis que, a pesar de no estar marcado tipográficamente con la crema, afecta a la tonicidad de las sílabas y al ritmo del verso. En “la luz cruel de la cafetería” es necesario leer “cruel” con hiato para que el cómputo silábico resulte endecasílabo. Al producirse la ruptura del diptongo, la tonicidad del sustantivo “luz” queda a salvo de una desacentuación rítmica secundaria.

En poesía, donde confluyen reglas gramaticales y rítmicas, y en concreto en el empleo del endecasílabo, la contigüidad de dos sílabas tónicas ha dado lugar a utilísimos estudios teóricos. Esteban Torre sostiene que “[l]a sílaba acentuada lo es siempre en relación a un entorno. Una sílaba, con relieve acentual en la palabra aislada, puede perderlo en la lírica del verso. Y a la inversa...”⁹, y explica cómo algunas lenguas permiten o exigen el desplazamiento acentual por cuestiones eufónicas. El crítico aduce el ejemplo de la pronunciación de “Heathrow Airport” en la lengua hablada, en que la primera palabra oxítónica adelanta su acento como prevención ante la fuerza tónica de la siguiente palabra paroxítónica. Esta medida, que en español solo rastreamos en poesía, no se diferencia mucho del fenómeno que se produce en el verso de García Montero: si no actuara la diéresis, tropezaríamos con una situación acentual espinosa, es decir, con la contigüidad de dos sílabas acentuadas, una tesitura que la propia poesía resuelve a través de mecanismos como la sístole y la diástole. No dista mucho de lo que podría haber ocurrido en este contexto si no mediara la diéresis: con dos palabras tónicas como “luz” y “cruel”, una de las dos debería atenuar su tonicidad, pero

⁹ TORRE, Esteban: “Sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2003, I, 1, p. 277.

la lectura continuada del poema revela que la diéresis en “cruel” provoca que ni la acentuación ni el cómputo silábico difieran de la tónica general del soneto; es la nueva sílaba “cru-” la que, perjudicada por la diéresis, rebaja su tonicidad.

En *Rimado de ciudad* también aparece la silva, el poema en serie que quizá permita una mayor libertad métrica y de improvisación. No obstante, en esta época tan favorable al verso libre García Montero opta por no dejar siquiera un verso suelto en ninguno de los ejemplos de silva que nos ofrece. Bajo el epígrafe “Colección” están agrupadas diversas composiciones que de acuerdo con este título responden a diferentes modelos métricos. En esta sección el poema “Los ochenta en soledad” vuelve sobre la silva a lo largo de 39 versos, con predominio del endecasílabo. Lo más destacable de este texto es la cantidad de pareados que contiene, estrofa muy adecuada para contextos cómicos y subversivos, a pesar de que aquí la rima no llega a sistematizarse: “tambaleante dio su cuerpo roto/ en poner a los lomos de una moto” (vv. 11-12, 893), “Silencia la ciudad, la pasma grita/ impresionada aún mientras tiritita” (vv. 21-22, 893), etcétera.

También una silva constituye el “Inicio” de la famosa “Égloga de los dos rascacielos”, cuyos estudiosos suelen centrarse en la intertextualidad y dejar al margen el aspecto métrico, cuando ambas dimensiones van unidas: el choque y la ironía se producen precisamente al parodiar los contenidos y rebajar el tono manteniendo lo clásico de las formas métricas. A diferencia de la Égloga I de Garcilaso, construida sobre la estancia, la de García Montero está dividida en cuatro partes con diferentes modelos métricos. La habilidad del ejercicio retórico-literario es reconocida por Jaime Gil de Biedma:

La Égloga está muy bien escrita y es muy divertida. ¡Lástima que uno ya sólo pueda escribir esa poesía como divertimento! Sería maravilloso –e imposible– hacerla en serio; pero como diversión, yo recomendaría a todos los poetas jóvenes que la practicasen asiduamente, para bien de sus poemas serios¹⁰.

¹⁰ GIL DE BIEDMA, Jaime, *apud* ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier: “Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea: la pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Luis García Montero”. *Bulletin hispanique*, 2012, 114, 1, p. 444.

La actualización que se hace del lamento amoroso de los dos pastores, ahora sustituidos por dos edificios, presenta un predominio de los versos endecasílabos tal y como se da en las silvas de carácter grave, lo que potencia su tono humorístico, y se funda en una composición cuyos versos siempre encuentran, aunque dispuesta libremente, una rima; observamos no obstante que las rimas en aguda adquieren fuerza, de ahí que haya versos que consiguen hasta dos rimas más: “bajo el sol del invierno. Mi ciudad/ [...] otorga duelo y quita libertad./ Tú, lector de esta Edad” (vv. 3, 6-7, 867), y “del trabajo, sin ninguna ilusión,/ te detienes un punto en la estación/ [...] triste de corazón” (vv. 10-11, 13, 867). Sin embargo, lejos del uso de la rima en aguda como recurso sencillo, en la obra de García Montero su presencia comienza a identificarse como una constante dedicada a la conservación de la eufonía.

Por otro lado, la sección “Las nostalgias del marinero”, dividida en tres poemas, aparentemente nos muestra el ejercicio de la silva extendida en cada una de sus partes; sin embargo, la composición “III” responde al modelo del quinteto isométrico de endecasílabos: ABBAB.CDCCD la primera estrofa y ABBAB.CDDCD la segunda. El motivo por el que menciono este poema junto a las silvas es la trabazón indisoluble que mantiene con las partes “I” y “II”. En el caso de la “Égloga de los dos rascacielos” establezco una división en su comentario por razones metodológicas, pues dado el orden por tipos de composiciones métricas que sigo en este trabajo, he sacrificado el comentario completo de su contenido; en cambio, en “Las nostalgias del marinero”, donde la silva se ofrece en conjuntos irregulares, pueden pasar desapercibidos los quintetos del último poema, debido a esa ligazón establecida entre las tres partes. Es a través de la repetición como el poeta enlaza esas tres secciones; mientras en la parte “I” se repiten los versos “mira el mar y desprecia/ la sorda prosa de la vida necia”, el verso “Mirad la maravilla”, leído por primera vez en esa misma parte, reaparece en la “II” como nexo. En este segundo poema, dividido a su vez en otras tres partes, el único verso que *a priori* creemos suelto, “peligrosa y cercana se pasea” (v. 52, 886), encuentra su correspondencia en el último conjunto de versos, “Octavo amanecer: el mar olea” (v. 54, 886).

Pero si aún no había quedado clara la fuerte vinculación de las tres composiciones que constituyen “Las nostalgias del marinero”, en la última de ellas hallamos la repetición literal de tres versos procedentes del poema “I”: “ese sueño que luego desmerece,/ algo que no es estar y se parece/ al placer de llegar o de alejarse” (v. 8-10, 887).

Antes de acometer el análisis del empleo de la copla manriqueña en García Montero, cumple dilucidar si esta constituye un poema estrófico de seis o de doce versos, pues solo de esta manera podremos comprender la disposición tipográfica y el sentido de las coplas que escribe el poeta granadino. La estructura de la estrofa manriqueña ha sido predio de debate en los manuales consagrados de métrica. Siguiendo a Paraíso¹¹, me inclino a considerar que la estrofa manriqueña está compuesta de doce versos y no de seis como sostienen otros estudiosos, y que el aval más claro que respalda esta tesis es la unidad de sentido con la que se enlazan sus dos supuestas partes. Navarro Tomás, en cambio, considera que la copla de pie quebrado fue fruto de la reducción de los versos tercero y sexto de la sextilla simétrica (aab:ccb), esto es, define la copla manriqueña como una estrofa de seis versos¹², postura que secunda Antonio Quilis, quien, de hecho, identifica directamente la copla de pie quebrado debida a la autoría de Manrique como “la sextilla más conocida”¹³. La misma línea sigue José Domínguez Caparrós, que define la copla manriqueña como uno de “los principales tipos de estrofas de seis versos”¹⁴ junto con la sextilla, aunque también contempla la siguiente posibilidad: “Si se tiene en cuenta que el sentido pasa frecuentemente de la sextilla impar a la siguiente, se ha considerado también como estrofa de doce versos; pero las rimas siempre son distintas en cada sextilla”¹⁵.

No cabe duda de que la rima de los seis primeros versos es independiente de la que presentan los otros seis que les suceden, pero lo más habitual es que el sentido vincule ambas estrofas

¹¹ *La métrica española en su contexto románico*, cit., 287.

¹² NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1986, p. 91.

¹³ QUILIS MORALES, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1993, pp. 106-107.

¹⁴ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pp. 204-205.

¹⁵ *Ibid.*

de pie quebrado. De la misma opinión que Paraíso son Elena Varela, Pablo Moñño y Pablo Jauralde, quienes indican en la copla manriqueña un extensión de doce versos, si bien admiten que este poema se presenta en ocasiones como sextilla de pie quebrado¹⁶.

En *Rimado de ciudad* García Montero hace uso de la copla manriqueña en tres ocasiones: en los poemas “I” y “II”, pertenecientes a “Anuncios por palabras”, y en el famoso homenaje “Coplas a la muerte de su colega”, en que actualiza y subvierte a lo cómico la reflexión con que Manrique inmortalizó esta estructura métrica. Con independencia de la definición que adoptemos de la copla manriqueña, en las coplas de “Anuncios por palabras”, además de la acertada adecuación del contenido con la brevedad que comparten la métrica de la copla manriqueña y los anuncios, se puede intuir la concepción que maneja García Montero de este poema estrófico, si bien esto no implica en absoluto una solución a los debates arriba mencionados. En la copla “I” confirmamos la unidad de sentido de la estrofa, que se refleja en el enlace sintáctico de los versos 6 y 7, vínculo necesario para una lectura coherente del poema:

Poeta, sin pretensiones
y con una edad cualquiera,
pero joven,
ya con pocas ilusiones
— pues teme que cuanto espera
se lo roben—,
quisiera volverte a ver,
pasar contigo unos días
y sus noches,
empezarte a conocer
otra vez sin cacerías
ni reproches (861).

Otro caso que permite pensar que García Montero comparte la tesis defendida por Paraíso es la copla 7 de las “Coplas a la muerte de su colega”:

¹⁶ VARELA MERINO, Elena *et alii*: *Manual de Métrica Española*. Madrid: Castalia, 2005, pp. 369-371.

Y el ritmo de los roqueros,
 los canutos y la risa
 del pasota,
 los chorizos tironeros
 que han vivido tan deprisa
 y el drogota
 que se inyecta mil caballos
 por las venas, los colgados
 y el camello,
 ¿dónde iremos a buscarlos,
 dónde son tan olvidados,
 qué fue de ellos? (7, 878)

En la enumeración que se desarrolla en esta copla, iniciada estrofas atrás a partir del tópicico del *ubi sunt?*, se puede constatar que el enlace de sentido entre los primeros seis versos y los seis últimos alcanza al nivel sintáctico. Aunque la primera parte posee unidad semántica, no podemos decir lo mismo de los últimos seis versos, que, encabezados por “que se inyecta mil caballos/ por las venas, los colgados” (7, vv. 7-8, 878), no poseen coherencia suficiente separados de la primera sextilla.

Volviendo sobre el terreno acentual, merece la pena comentar una rima de la que se sirve el poeta en la quinta copla: empareja “Marilyn” con “sinfin”, aunque para ello ha de adoptarse la pronunciación “a la española”, esto es, la lectura oxítona, pues no existe otro modo de que esta palabra rime con “sinfin”. El lector actual no pronuncia el nombre de la glamurosa actriz de tal modo, y, sin embargo, lo más probable es que lo lea como una palabra aguda al recitar el poema. Esta acentuación no puede explicarse a partir del verso con el que rima, puesto que este es posterior; por tanto, hemos de descartar la opción más lógica: que “Marilyn” arrastra la rima aguda de su correspondencia métrica. Se me ocurren dos razones que quizá expliquen la pronunciación coloquial y oxítona del nombre propio. Por un lado, el poeta sigue fielmente el patrón de la copla XVI de Manrique en clave paródica, en concreto la segunda sextilla de dicha estrofa, que invita al uso de la palabra aguda:

[...]
 ¿Qué se hizo el rey don Juan?
 Los infantes de Aragón,
 ¿qué se hizieron?
 ¿Qué fue de tanto galán?
 ¿Qué fue de tanta invención
 como traxieron?¹⁷

El paralelismo con el hipertexto es evidente:

[...]
 ¿Qué se hizo Marilyn?
 ¿Aquellos Beatles de antaño,
 qué se hicieron?
 ¿Qué fue de tanto sinfín
 de galanes que un año
 nos vendieron? (5, v. 7-12, 877)

Se trasladan los tópicos, las estructuras semánticas y sintácticas, e incluso la rima en aguda (“don Juan”/“galán” y “Marilyn”/“sinfín”); no es baladí que García Montero emplee la oxítónica en posición de rima, pues este procedimiento resultaba muy común en el Barroco y en la poesía burlesca, sobre todo cuando la finalidad era mover a risa. A todas estas coincidencias hay que añadir, por otro lado, la cuestión acentual: en el verso que precede al de “Marilyn”, “en el amor?”, el acento recae sobre la última sílaba con el esquema $\sim\sim\sim\sim$, un modelo que curiosamente se repite hacia el final del verso que nos ocupa, “¿Qué se hizo Marilyn?” ($\sim\sim\sim\sim\sim\sim$), con atenuación de la sílaba “Ma-”. El hecho de que en esta copla aparezca ya la rima en aguda y se encuentre tan próxima al verso séptimo puede explicar que la acentuación de “Marilyn” sea oxítónica y no esdrújula. El lector que acomete por primera vez la lectura de la copla desconoce que “Marilyn” ha de rimar con “sinfín”, y por ende no está condicionado para leer el nombre de la actriz como palabra oxítónica. El motivo parece descansar en dos aspectos: en el traslado fiel de la estrofa XVI manriqueña con las rimas en aguda y en la influencia del patrón acentual agudo que antecede al verso que nos ocupa.

¹⁷ MANRIQUE, Jorge: *Poesía completa*. Madrid: Espasa Calpe, 1990, pp. 162-163.

Además de las coplas manriqueñas, García Montero se sirve en “Anuncios por palabras” de otros esquemas métricos relativamente breves para plasmar la concisión de tales anuncios. Con el mismo fin utiliza el modelo de la décima en sus dos versiones más conocidas: la décima clásica (abbaaccddc) en el poema “III”, y la francesa (ababccdeed) en el “IV”. Con respecto a la naturaleza concisa de la décima espinela, Domínguez Caparrós señala que “[l]as décimas espinelas se usan en el teatro – Lope de Vega las recomienda en las quejas –, y, por su concisión, como forma independiente en composiciones ingeniosas y de carácter epigramático”¹⁸. Es evidente que García Montero supo aprovechar en su poemario esta propiedad de la décima espinela.

Desde el punto de vista métrico, y a diferencia de quienes sostienen que la décima espinela está compuesta de dos quintillas, Maximiano Trapero defiende la estructura de dos redondillas con un par de versos que actúan a modo de puente entre ambas. Por otra parte, y frente a Navarro Tomás, quien afirma en su *Métrica española* que Vicente Espinel llamó a sus décimas “redondillas de diez versos”, Trapero reivindica el título de “redondillas”¹⁹. Precisamente en esta décima espinela de García Montero puede apreciarse la división postulada por Trapero:

Café de luces espesas,
salta la noche en astillas,
cuando las últimas sillas
son bosque sobre las mesas.
Es muy tarde. Tú me besas
olvidada del horario.
Un camarero, corsario
del tiempo, nos mira frío.
Yo busco desde el vacío
otro reino imaginario (863).

Con respecto a los acentos, mencionaré que esta décima encierra un verso bimembre (“Es muy tarde. Tú me besas”) con el

¹⁸ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*, cit., p. 214.

¹⁹ TRAPERO, Maximiano: “Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas”. Digitalización de las actas del *VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* por parte de Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Palmas, Cabildo de Gran Canaria y Acade, 2008, p. 10.

patrón rítmico $\bar{\vee} \bar{\vee} \bar{\vee} / \bar{\vee} \bar{\vee} \bar{\vee}$, que genera un bello efecto sonoro gracias a la repetición del modelo trocaico ($\bar{\vee}$).

De contenido bien distinto, la composición “IV” trata del sentido del deber a partir del conocido intertexto que hace referencia a Plutarco y que tipográficamente queda señalado con cursiva en los últimos versos: “*no es necesario vivir/ navegar es necesario*” (vv. 9-10, 864), en cuya belleza coopera también el quiasmo. Helena González Vaquerizo, que ha estudiado la tradición de la arenga puesta por Plutarco en boca de Pompeyo, señala como traducción más habitual “navegar es necesario, vivir no es necesario”, a pesar de que ha sido muy utilizada también “es preciso navegar; vivir no es preciso”. Pero bien es verdad que el matiz que distingue ambas traducciones posee más fuerza de lo que creemos: “preciso” y “necesario” no son estrictamente sinónimos²⁰. En todo caso, es obvio que García Montero acomoda la formulación de la sentencia dictada por Plutarco a la métrica, y que la brevedad de la máxima casa a la perfección con el carácter conciso de la décima.

El poema “Secretaria del amor” destaca por su compleja estructura: dividido en seis partes, identificamos un terceto y dos décimas seguidas por sendas estrofas de dos versos que comparten versos rimados con las anteriores; hacia el final hay una sextilla de rima independiente con pie quebrado. Las rimas, que emparentan a todas las estrofas excepto a la última, no permiten establecer claras divisiones a pesar de la separación tipográfica, pero en todas ellas destaca de nuevo el gusto por la oxítona, que, junto con la rima interna en versos como “cada día ella escribía” (v. 2, 896), genera un ritmo que reproduce el sonido del tecleo de la secretaria; de hecho el verso “Punto y coma, suma y sigue” (v. 16, 896) refleja el ruido característico de las oficinas a través del patrón acentual trocaico ($\bar{\vee} \bar{\vee} \bar{\vee} \bar{\vee} \bar{\vee} \bar{\vee}$).

Otra estrofa cultivada en *Rimado de ciudad* es la octavilla. Sobre ella se sustentan dos composiciones: el poema “V”, último de “Anuncios por palabras”, e “Intimidades”, perteneciente a “Colección”. Ambos escritos están compuestos de heptasílabos y responden a la estructura de la octavilla, pero se diferencian

²⁰ GONZÁLEZ VAQUERIZO, Helena: “*Navigare necesse est; uiuere non est necesse*. Del discurso historiográfico al fado”. *Revista de Estudios Latinos*, 2014, 14, p. 166.

por la separación tipográfica. La composición “V” consta de dos octavillas claramente separadas, aunque ninguna de ellas obedece al esquema métrico de la octavilla aguda, tan cultivada por los literatos españoles; a excepción de la rima de los versos 4º y 8º de cada estrofa, el resto de los versos no riman. Quizá sea esta la composición que cuenta con más versos sueltos de todo el poemario. En “Intimidades” la descripción de los amigos poetas está sostenida en trece estrofas de octavillas heptasílabas; a diferencia del poema anterior, las estrofas se suceden de manera ininterrumpida, sin otra separación que no sea la rima, que varía sistemáticamente por estrofa, y la repetición del verso “Mis amigos poetas”, que suele encabezar anafóricamente cada octavilla. La disposición de la rima es regular y aguda en todos los versos que ocupan las posiciones 4º y 8º, con algunas excepciones (las estrofas primera y segunda) en que también riman en asonante los versos 2º y 6º.

Además del ritmo que adquieren los heptasílabos con la rima en palabra oxítone, y a pesar de que no se aprecia la imposición de ningún patrón acentual determinado, en casi todas las estrofas alternan versos con acento en 2ª, 3ª y 4ª sílaba, aspecto que confiere una musicalidad amena a toda la composición. Aparte de esto, García Montero se vale de nuevo de un recurso muy estimado en su poesía: la repetición, con escasas variaciones, a manera de epifonema de los versos que forman parte del inicio del poema cuando este alcanza su conclusión. Reproduzco aquí los primeros versos y la penúltima estrofa:

Mis amigos poetas
nacieron sabiamente,
ninguno pertenece
a su generación,
demuestran en la risa
que son inteligentes
y citan a los clásicos
en tono seductor (vv. 1-8, 889).

[...]
Nacieron sabiamente,
mis amigos poetas,
ninguno pertenece
a su generación,
demuestran en la risa

que son inteligentes
y se citan por clásicos,
con humilde candor (vv. 89-96, 892).

La ausencia de rima en los versos sueltos, que parecía alejar al poema de la tónica general de *Rimado de ciudad*, queda totalmente solventada desde el punto de vista rítmico con la rima en palabras oxítonas y la repetición de los versos iniciales hacia el final del poema.

Fiel a la composición que fue tan cara a Garcilaso, en el “Final” de su “Égloga de los dos rascacielos” García Montero utiliza la copla real, en cuyo esquema no introduce variaciones. Este molde métrico es a la vez muy adecuado para el asunto bucólico; Garcilaso se sirvió de él en su Égloga III. Desde la perspectiva acentual, destaca la última estrofa, que, encabezada por el imperativo “¡Retírate” y con tonicidad en segunda sílaba, contrasta con el patrón acentual de la mayoría de los versos que la preceden.

Por otro lado, en contraste con su “Canción imposible”, de *Completamente viernes*, en que García Montero se vale del modelo de la lira para componer versos blancos, en la “Égloga de los dos rascacielos” y en “También estas liras para ti” nuestro poeta sigue de manera fiel el esquema de la lira, pues concluye estos poemas con dos versos rimados, esto es, con una de las señas de las liras más clásicas. Como no podría ser de otra manera, el diálogo de los pastores Salicio y Nemoroso, sustituido en *Rimado de ciudad* por el cómico llanto de dos edificios, retoma el modelo métrico de la lira, composición cuyo nombre nos conduce precisamente al homenajeado por García Montero. Que el desplazamiento del diálogo que ahora protagonizan los dos rascacielos responde al deseo del poeta por actualizar a los clásicos y acercarlos a la vida cotidiana es un hecho, y no procede ahondar en cuestiones que ya han sido estudiadas por la crítica; basta con recordar las palabras del mismo poeta:

Creo que hay razones suficientes para tomarse en serio el desplazamiento de la poesía joven española desde el culturalismo hacia la realidad y la norma. Ésta es al menos la razón de mi trabajo, el deseo de escribir una poesía cercana a la vida, una musa con vaqueros²¹.

²¹ GARCÍA MONTERO, LUIS: *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos, 1996, p. 76.

Opto por catalogar las intervenciones de los rascacielos como “quintetos-lira”, y los distingo métricamente de “También estas liras para ti”, puesto que en esta última se fija un esquema más fiel al de la *Canción V* de Garcilaso. José Enrique Serrano Asenjo ya identificó los lamentos como “estrofas aliradas”²²; en la “Égloga...” la disposición de la rima tiene en cuenta las restricciones del quinteto (que no quede suelto ningún verso y que no se sucedan más de dos versos rimados); además, no encontramos el heptasílabo esperable en el 3º verso, pues en su lugar aparece un endecasílabo; el esquema métrico de la conversación de los edificios es aBBaA. En ellos tampoco falta el sello acentual de García Montero; en este caso utiliza un verso netamente yámbico (˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘), “y cesa, olvida, calla” (v. 54, 872), adecuado a los imperativos que contiene y que dan fin al lamento del segundo rascacielos.

A propósito del empleo de la lira por Antonio Carvajal, José Enrique Martínez Fernández señala que la disposición tipográfica y el encabalgamiento modifican la imagen y otros aspectos decisivos, como el ritmo canónico de cada estrofa, propios de la lira²³. En la “Égloga...” no hallamos encabalgamientos tan acusados como los que aduce Martínez Fernández en la obra de Carvajal, ni falta el espacio interestrófico, pero en algunas ocasiones el verso último de una estrofa no alcanza su sentido completo hasta la lira siguiente, cuyo primer verso remata el significado. Así ocurre en “como quien tiene dentro el paraíso // y a la vez el infierno” (vv. 20-21, 871), y en “desde cumbre salvaje despeñarse// hasta el hondo remanso” (vv. 35-36, 871)²⁴.

Además, el hecho de que estos quintetos-lira constituyan no solo un diálogo, sino concretamente una queja amorosa, es motivo más que suficiente para que en su lectura ininterrumpida el ritmo sufra alteraciones, en especial con respecto a las pausas

²² SERRANO ASENJO, José Enrique: “La Égloga de los dos rascacielos: corazones cerrados por reformas”. *Poesía en el campus. Revista de poesía*, 1993-1994, 26, p. 13.

²³ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: “Modulaciones de la lira en la obra de Antonio Carvajal”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2003, 1, p. 183.

²⁴ Utilizo la doble barra “//” para indicar la transición de una estrofa a otra. Nótese en el segundo ejemplo lo bien trabada que aparece la forma “despeñarse”, situada en la estratégica posición final del último verso del quinteto.

entre estrofas y a la entonación de los versos finales, que enlazan con la estrofa siguiente con la naturalidad de una conversación. Resulta asombroso que la “Égloga...”, minuciosamente estudiada desde el prisma de la intertextualidad, no haya conocido un trabajo exhaustivo sobre su métrica, a pesar de que esta es el componente que constituye el armazón necesario para erigir y comprender el juego con el hipotexto. Rosa Eugenia Montes Doncel y María José Rebollo Ávalos advierten que:

[...] aquel contingente de público que [...] no perciba que García Montero adapta tanto métrica como sintácticamente el idiolecto del toledano, no podrá aquilatar el extrañamiento procedente de la ruptura del decoro; el estilo de Garcilaso se utiliza para un tema tan contemporáneo y humorístico como el enamoramiento de dos rascacielos²⁵.

En cuanto a “También estas liras para ti”, García Montero demuestra su control de las estrofas clásicas, pues sigue el patrón métrico más tradicional en cinco liras: 7a 11B 7a 7b 11B, con la peculiaridad de que todos los versos 2º, 4º y 5º repiten su rima en “-ido” a lo largo del poema entero. Este hecho, construido a partir de la repetición del verso que clausura la primera lira, “mi corazón en el amor perdido”, refuerza el patrón rítmico de toda la composición. En este texto también se repiten la estructura y el modelo acentual de los dos primeros versos: el acento en 4ª sílaba en todos los versos introductorios y el ritmo melódico en el endecasílabo que sigue al primer verso. Es en la última lira donde el ritmo y la sintaxis se acomodan al desenlace inminente: el adverbio “allí”, dictado como paralelismo, modifica el patrón acentual favoreciendo a la sílaba 2ª de cada verso, aunque el eco de las rimas de estrofas anteriores no se pierde, ya que reaparece en los versos 2º, 4º y 5º. Estos se refuerzan a su vez en el verso último, con una estructura bímembre que conserva una de las palabras que más ritmo ha insuflado a lo largo del conjunto de las liras: “allí mi *corazón*, aquí el olvido” (v. 20, 895).

El texto con que se inicia el poemario, “Espejo, dime”, está compuesto de treinta tercetos encadenados alejandrinos, y

²⁵ MONTES DONCEL, Rosa Eugenia, y REBOLLO ÁVALOS, María José: “La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico”. *Alfinge*, 2006, 18, p. 158.

constituye un claro exponente de la intertextualidad plural practicada por García Montero sobre la técnica de los Parnasos áureos estudiada por Francisco J. Escobar. Con respecto a la métrica, Paraíso señala que, en general, en los tercetos encadenados:

[...] El último verso del poema es imprescindible, pues rima con el verso que quedaba suelto: ABA – BCB – CDC – (etc.) – YZYZ. Este último verso puede aparecer unido al último terceto, como si fuera una estrofa de 4 versos (YZYZ) – lo más frecuente en la literatura española –, o bien podemos tenerlo aislado tipográficamente (YZY – Z). Esta es la elección de Dante y, siguiéndole, de la literatura española²⁶.

Sin embargo, el poema de García Montero no sigue ninguna de esas opciones; el poeta granadino rima los seis últimos versos con el esquema B'C'B' – D'C'D', de tal manera que en lugar de sumar a B'C'B' el verso C' que la crítica considera indispensable, añade a este otros dos versos que riman entre sí (D'C'D'). Visualmente, el acabado del poema es más agradable de este modo, ya que no queda ningún verso aislado que rompa con la estructura de la composición; para ello, no obstante, las dos últimas rimas, C' y D', no cuentan con tres versos rimados, sino con dos, pero esto no perjudica tanto la disposición del terceto encadenado, sino todo lo contrario, pues salva la separación tipográfica al mismo tiempo que suple la rima. Por otro lado, Paraíso localiza el uso de los tercetos en los poemas elegíacos y de carácter epistolar, condición que sin duda cumple “Espejo, dime”, porque en él se adopta el tono confesional propio de la epístola²⁷. A propósito del uso del terceto encadenado y de su relación con la carta, Francisco Javier Escobar escribe:

[...] en “Espejo, dime”, el empleo de los tercetos, el tema de la amistad y el tono de confidencia orientan la naturaleza genérica del retrato hacia la epístola de sesgo amical. Recupera, por tanto, García Montero las epístolas poéticas de la tradición áurea, legadas por Garcilaso, Juan Boscán, Hurtado de Mendoza y Fernández de Andrada, este último con su *Epístola moral a Fabio*²⁸.

²⁶ *La métrica española en su contexto románico*, cit., p. 220.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ ESCOBAR, Francisco J.: “De *Parnasos* y canonizaciones en “Espejo, dime”, de Luis García Montero: a propósito de un diálogo intertextual entre voces áureas y contemporáneas”. *Castilla. Estudios de literatura*, 2011, 2, p. 553.

Pero quizá la perfección de este poema radique en cómo el poeta sortea esa estructura habitual de la conclusión del terceto encadenado: García Montero no solo modifica visualmente la estructura típica de esta estrofa, sino que además alcanza una gran belleza poética por medio de la repetición, un recurso que quizá pase desapercibido si se hace una lectura superficial del poema. El motivo de la complicidad con el lector con que se inaugura la composición reaparece “en calidad de cierre del poema, abogando por una estructura en anillo o *Ringkomposition*”²⁹. Esa sensación de cierre que transmiten los últimos versos encuentra su sentido en el uso parcial o total de los mismos consonantes que aparecían hacia el inicio del poema:

Déjame que responda, lector, a tus preguntas
mirándote a los ojos, con amistad fingida,
porque esto es la poesía: dos soledades juntas
y una experiencia noble de contarnos la vida (vv. 1-4, 849).

[...]

Sentido de las palabras. Con lentitud extrema
dejo que el verso vaya tejiendo sus preguntas,
procuro que los ritmos se acomoden al tema

y pienso en ti, lector, con amistad fingida,
porque esto es la poesía: dos soledades juntas
y una verdad que ordena tu vida con mi vida (vv. 85-90, 852).

Este remate, que recoge las rimas iniciales y retoma el intertexto de la archiconocida reflexión metapoética de la rima XXI de Bécquer y del libro homónimo de Manuel Altolaguirre, es tan potente que el lector quizá no se aperciba de que el poema no concluye igual que la mayoría de los tercetos encadenados.

En la lectura del poemario el encabalgamiento ha demostrado ser un recurso muy caro a nuestro poeta, tanto es así que en “Espejo, dime” localizamos hasta cuatro casos del denominado por Quilis “braquistiquio”³⁰, un tipo de contra-encabalgamiento abrupto que indudablemente afecta a la métrica y a la

²⁹ *Ibid.*, p. 558.

³⁰ QUILIS, Antonio: *Métrica española*, cit., pp. 86-87.

rima por ocupar siempre la posición final del verso³¹. Tengamos en cuenta que el braquistiquio ha de computar cuatro o menos de cuatro sílabas, de ahí que los ejemplos más breves posean mayor intensidad. Los casos son “como una superficie de tintas. El dilema” (v. 29, 850), “del cielo. Ya se ve nieve en la sierra. *Estoy/* junto a un río de aguas sin prisa. *Por delante/* corre Irene, camina Maricarmen. *Yo voy*” (vv. 81-83, 852). Ciertamente, la esticomitia no es habitual en la poesía epistolar, en que se anteponen otros mecanismos que como el encabalgamiento dotan al discurso de espontaneidad³². En definitiva, García Montero ofrece con “Espejo, dime” una delicia lírica a través de múltiples intertextos, que, con un tono confesional, se apoyan sobre la reparación métrica del terceto encadenado y el empleo original del encabalgamiento.

Por último, no podían faltar los pareados en el compendio métrico de *Rimado de ciudad*; en el poema “Nocturno” podemos apreciar su empleo en alejandrinos. El célebre pianista François Marmontel atribuyó la pieza musical denominada “nocturno” a John Field, si bien fue Chopin su máximo difusor. El modelo musical fundado por Field, que partió de la expresión *notturmo* manejada anteriormente por Hadyn, fue completado por el compositor polaco, quien dotó a las piezas nocturnas de una mayor sutileza y de un tono más melancólico caracterizado por los acordes rotos, el contrapunto y el ritmo fluctuante³³. El nocturno que cultivaron los músicos del Romanticismo encontró su correspondencia en el ámbito literario: son poemas emblemáticos los “Nocturnos” de José Asunción Silva; su “Nocturno III”, por ejemplo, destaca por el excelente uso que hace del elemento acentual, de la repetición y de la diéresis, elementos todos que plasman el sosiego de la noche. Sin embargo, a diferencia de dichos poemas modernistas, García Montero se vale del modelo del nocturno para depositar en él el bullicio de la noche en la ciudad, una actualización acometida también por

³¹ *La métrica española en su contexto románico, cit.*, p. 106.

³² PARDO, Arcadio: “Esticomitia y esticomitia ampliada”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2017, XV, p. 70.

³³ MORENO PÉREZ, Itamar: “La estética musical de los Nocturnos de Chopin”. *Sinfonía virtual*, 2013, 24, pp. 2-3.

aquel compañero al que dedica este texto, Ángel González, en su “Oda a la noche”, y a la que contribuyen aspectos como el encabalgamiento y la brevedad de la rima³⁴.

Son escasos los versos de este poema en que apreciamos la esticomitia propia del verso alejandrino en comparación con los ejemplos de encabalgamiento: “mientras corren cien motos y los frenos del coche/ trabajan si enfado. Es la noche más plena” (vv. 2-3, 898), “Corazones y lobos. De pronto se ilumina/ en un sillín con prisas la línea femenina/ de un muslo. Las aceras, sin discreción ninguna” (vv. 5-7, 898), “como hiedras contratan las perpendiculares/ fachadas de cristal. Hay letreros que guiñan,” (vv. 18-19, 898), etcétera. La presencia del encabalgamiento, mucho más intenso y rompedor en “Espejo, dime”, tiene aquí la fuerza suficiente para parodiar el sosiego y la quietud de la noche de los nocturnos originales.

Aparte del juego en el cómputo silábico, propiciado por las oxítonas y las esdrújulas que ocupan el final del primer o del segundo hemistiquio, García Montero ofrece en su poema un ejemplo de intertexto garcilasiano reelaborado por ampliación medial (“que el viento negro mueve, esparce y desordena” (v. 24, 898)³⁵. Además, el hecho de que la rima esté fundada en pareados lógicamente produce una transición inmediata hacia nuevas rimas, sin que ninguna vuelva a ser utilizada, lo que aumenta el dinamismo y las sensaciones de velocidad y movimiento que irradia el poema.

Conclusión

En la *Poesía completa* de García Montero abundan ejemplos de sonetos, canciones, silvas, moldes métricos tradicionales combinados con el verso libre, etcétera, pero es precisamente el poemario que he estudiado el que presenta de una manera homogénea el gusto por la lírica clásica. Aquí el ensayo de los esquemas métricos más conocidos no responde a la mera intención de ofrecer un ejercicio de virtuosismo, sino que se conjuga con la intertextualidad, una de las herramientas mejor explotada por

³⁴ GARCÍA MONTERO, Luis: *Antología poética*. Madrid: Castalia, 2002, p. 134.

³⁵ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 107.

nuestro poeta. En este homenaje que el autor granadino rinde a las estrofas y a las voces áureas destaca su interés por determinados recursos, todos incardinados en el campo de la métrica, como la rima en aguda, el encabalgamiento, la diéresis, la rima interna y las figuras de repetición. Por ejemplo, la rima que llamamos “interna” por hallarse en el interior del verso es empleada por García Montero con la sutileza que esta requiere³⁶: en sus poemas jamás la emplea de forma simétrica, sabedor de que su sistematicidad constituye una práctica desaconsejada porque la verdadera belleza de este tipo de rima reside en la eufonía y no tanto en el ritmo, aspecto que ya queda resuelto con los patrones acentuales y con la rima de final de verso³⁷. La intertextualidad, tan cultivada en la poesía de García Montero, implica el uso de determinadas figuras retóricas y de diversos elementos rítmicos que no dejan de estar vinculados con la métrica. Con frecuencia los estudios sobre la relación entre el arte de versar y la retórica no han investigado más allá de la *elocutio*, a pesar de que, como señala Rosa María Aradra Sánchez, “[...] no es ese el único punto de contacto, de intereses compartidos y de reciprocidades”³⁸; entre esos puntos de contacto encontramos la persuasión, el ritmo, la repetición, los acentos, es decir, aspectos que han de considerarse en cualquier estudio de métrica³⁸.

Tanto los modelos métricos que García Montero adopta en *Rimado de ciudad* como las técnicas y las figuras retóricas de las que se vale demuestran la importancia del soporte métrico-retórico en el juego intertextual; resulta por ello cuando menos llamativo que los trabajos acerca de la intertextualidad, tan manifiesta en la obra de nuestro poeta, hayan marginado por regla general la cuestión métrica. La innovación reside en que un poeta coetáneo se sirva de los metros clásicos, y en el registro coloquial y paródico con que los emplea, no en la heterodoxia métrica.

³⁶ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2016, p. 336.

³⁷ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “La rima: entre el ritmo y la eufonía”. *Estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, p. 155.

³⁸ ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María: “La retórica del verso: aproximaciones a la métrica desde la retórica”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2009, VII, p. 241.

Bibliografía utilizada

- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María: “La retórica del verso: aproximaciones a la métrica desde la retórica”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2009, VII, pp. 239-266.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- : “La rima: entre el ritmo y la eufonía”. *Estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, pp. 149-169.
- : *Diccionario de Métrica Española*. Madrid: Alianza, 2016.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier: “De *Parnasos* y canonizaciones en “Espejo, dime”, de Luis García Montero: a propósito de un diálogo intertextual entre voces áureas y contemporáneas”. *Castilla. Estudios de literatura*, 2011, 2, pp. 547-568.
- : “Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea: la pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Luis García Montero”. *Bulletin hispanique*, 2012, 114, 1, pp. 439-463.
- GARCÍA MONTERO, Luis: *La otra sentimentalidad*. Granada: Los pliegos de Barataria. Editorial Don Quijote, 1983.
- : *Confesiones*. Granada: Diputación de Granada, 1993.
- : *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- : *Antología poética*. Madrid: Castalia, 2002.
- : *Poesía completa (1980-2015)*. Barcelona: Tusquets, 2015.
- GONZÁLEZ VAQUERIZO, Helena: “*Navigare necesse est; uiuere non est neccese*. Del discurso historiográfico al fado”. *Revista de Estudios latinos (RELat)*, 2014, 14, pp. 165-177.
- MANRIQUE, Jorge: *Poesía completa*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio: “Luis García Montero y el tono perfecto en poesía”. *Adarve. Revista de crítica y creación poética*, 2010, 5, pp. 68-74.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- : “Modulaciones de la lira en la obra de Antonio Carvajal”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2003, I, 1, pp. 183-205.
- MONTES DONCEL, Rosa Eugenia y REBOLLO ÁVALOS, María José: “La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico”. *Alfinge*, 2006, 18, pp. 157-180.
- MORENO PÉREZ, Itamar: “La estética musical de los Nocturnos de Chopin”. *Sinfonía Virtual*, 2013, 24, pp. 1-7.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1986.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2000.
- PARDO, Arcadio: “Esticomitía y esticomitía ampliada”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2017, XV, pp. 65-86.
- QUILIS MORALES, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1993.
- SERRANO ASENJO, José Enrique: “La Égloga de los dos rascacielos: corazones cerrados por reformas”. *Poesía en el campus. Revista de poesía*, 1993-1994, pp. 12-18.
- TORRE, Esteban: “Sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2003, I, 1, pp. 273-301.
- : “La métrica de Rubén Darío: Teoría y praxis”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2017, XV, pp. 147-162.

TRAPERO, Maximiano: “Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas”. Digitalización de las actas del *VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Palmas, Cabildo de Gran Canaria y Acade, 2008.

VARELA MERINO, Elena, MOÍÑO SÁNCHEZ, Pablo, y JAURALDE POU, Pablo: *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia, 2005.

Fecha de recepción: 10 de diciembre de 2018.

Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2019.

