

CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN

# MÉTRICA Y POÉTICA DE ANTONIO COLINAS



RHYTHMICA  
REVISTA ESPAÑOLA  
DE MÉTRICA COMPARADA  
ANEJO IV  
Sevilla 2011



MÉTRICA Y POÉTICA DE ANTONIO COLINAS



CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN

MÉTRICA Y POÉTICA DE  
ANTONIO COLINAS



RHYTHMICA  
REVISTA ESPAÑOLA  
DE MÉTRICA COMPARADA®  
ANEJO IV  
Sevilla 2011

Este libro se publica con fondos del proyecto: (FFI 2008-01630/FILO, “Métrica española del siglo xx”) del Ministerio de Ciencia e Innovación; y con fondos del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED.

© CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN  
© De esta edición: PADILLA LIBROS

D.LEGAL SE 9237-2011  
ISBN 978-84-8434-553-4

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS  
C/ Feria nº 4, local uno-  
41003 SEVILLA (ESPAÑA)

*A José Domínguez Caparrós  
por la sabiduría y apoyo que me  
ha brindado en la realización de  
este trabajo.*

## ABREVIATURAS

Los libros de poesía de Antonio Colinas aparecen abreviados de la siguiente manera:

CA = *Córdoba adolescente*  
JL = *Junto al lago*  
PTS = *Poemas de la tierra y la sangre*  
PNT = *Preludios a una noche total*  
TFT = *Truenos y flautas en un templo*  
ST = *Sepulcro en Tarquinia*  
A = *Astrolabio*  
EO = *En lo oscuro*  
LVS = *La viña salvaje*  
NMN = *Noche más allá de la noche*  
JO = *Jardín de Orfeo*  
LSF = *Los silencios de fuego*  
LM = *Libro de la mansedumbre*  
TA = *Tiempo y abismo*  
DL = *Desiertos de la luz*

## 1. INTRODUCCIÓN

**A**NTONIO Colinas es una de las figuras más relevantes de la literatura española contemporánea. Poeta, narrador, ensayista, traductor y crítico, su obra abarca muchos géneros, aunque si alguno le define mejor como escritor ese es la poesía, género en el que más destaca y al que dedicamos el presente libro. Su obra ha sido reconocida con el Premio de la Crítica en 1975, el Premio Nacional de Literatura en 1982, el premio de Las Letras de Castilla y León en 1998, el Premio Internacional Carlo Betocchi en 1999 y el Premio de la Academia de Poesía de Castilla y León en 2001, entre otros.

El objeto de este trabajo es estudiar un aspecto de la obra poética de Antonio Colinas que consideramos clave a la hora de entender su obra y al que quizás todavía no se le ha prestado la atención que merece: la métrica, fundamental como base productora del ritmo poético y como elemento formal dotado de significación.

En general se puede decir que la métrica ha sido en los últimos tiempos un elemento muy olvidado en los estudios críticos de poesía, siempre con notables excepciones. El fin último de la métrica, sin embargo, es la producción de un ritmo perceptible. Si partimos de la base de que el ritmo es repetición y de que esa repetición tiene una función estética (Domínguez Caparrós, 1999: 14), su estudio nos dará una idea de los valores estilísticos que una acentuación, un metro, etc., pueden adquirir, y su aplicación a una obra concreta, la de Antonio Colinas, nos ayudará sin duda a desentrañar la expresividad de sus versos.

En realidad podríamos ver este libro como un estudio de la métrica siguiendo una visión de menor a mayor en referencia a las unidades implicadas. Así, encontramos una primera sección, que va desde el capítulo segundo hasta el quinto (ambos incluidos), en la que se

realiza un estudio de los elementos métricos fundamentales del verso castellano: sílaba, acento, pausa y rima. En estos capítulos damos cuenta del tratamiento que de cada uno de estos componentes hace el poeta leonés, los usos más típicos en su obra y los más extraños, ya sea por alejados de la métrica tradicional o porque los utiliza muy rara vez.

El capítulo sexto se centra en la visión ya no de los elementos sino de los versos íntegramente, así como de las combinaciones de versos más utilizadas por el autor. Para ello hemos seleccionado los tipos de versos más utilizados por Antonio Colinas, como el endecasílabo y el alejandrino, y se ha procedido a un estudio y un análisis de este tipo de versos en la obra del poeta bañezano. En el caso del versolibrismo, que se configura como un tipo de versificación muy utilizado en Colinas, hemos tratado de explorar las posibilidades que éste ofrece para el autor y cómo las utiliza, atendiendo a qué tipo de versos incluye mayoritariamente en sus poemas en verso libre, cómo los combina, etc. También dedicamos un epígrafe al verso de arte menor, utilizado con menos frecuencia por Antonio Colinas, pero que merece ser tenido en cuenta, así como a una excepción puntual dentro de su obra, los poemas en prosa.

Siguiendo la organización ya antes comentada, en el capítulo séptimo pasamos a una visión aún más amplia para centrarnos en el campo de la estructura poemática.

El capítulo octavo, más diferenciado del resto de los puntos, es un estudio analítico y detenido de cada una de las obras poéticas de Antonio Colinas. En este análisis se diferencian las distintas etapas del autor, que se reflejan también en las formas métricas que utiliza. El método utilizado consiste en analizar cada poemario individualmente, recabando los datos métricos y mostrándolos mediante unas tablas que exponen las características de cada poema, gracias a lo cual podemos obtener datos más concretos, como porcentajes de uso de un tipo de verso, de estructura poemática, de acentuación, etc. Se intenta con ello llegar a conclusiones sobre el ritmo y el particular estilo que caracteriza a cada uno de los poemarios y a las distintas etapas estudiadas, dando cuenta de la evolución de las formas métricas en la poesía del autor.

Este trabajo finaliza con unas conclusiones en las que reuniremos los principales resultados a los que ha dado lugar el estudio.

Por último, se han incluido además dos anexos. El primero consiste en una entrevista al poeta en el que se le pregunta por temas

relacionados con la métrica en su poesía. El segundo se centra en su *Obra poética completa*, publicada en 2011 por Siruela y que presenta ciertas novedades que no incluidas en este trabajo, ya que la obra se publica cuando este libro se hallaba ya terminado.

La métrica juega un papel sumamente importante en la obra de Antonio Colinas, para quien el aspecto técnico refuerza la musicalidad y el ritmo poemático. Para el poeta leonés la respiración es la base que une contenido y forma, en la que ambos conceptos se funden. Según sus propias palabras: “Inspiración y ritmo: he aquí las dos claves decisivas para desvelar la creación poética, dos palabras que tienen mucho que ver con la respiración” (Colinas, 1991: 71). Respiración, por lo tanto como equilibrio y armonía. Nos encargaremos, así, de analizar las consecuencias estéticas de la métrica utilizada y la evolución de sus formas.



## 2. LA SÍLABA MÉTRICA

**L**A definición de la sílaba siempre ha sido un campo arduo para los lingüistas, pero a pesar de ello, es una unidad fácilmente perceptible para cualquier hablante, que puede escandir palabras u oraciones en sílabas sin mucha dificultad. Quizás por ello la igualdad o proporcionalidad del número de sílabas de cada verso se convierte en el español y en la mayoría de las lenguas romances en uno de los elementos rítmicos fundamentales de la poesía.

La sílaba métrica se configura en cada caso concreto aplicando o no las llamadas licencias métricas<sup>1</sup>: sinalefa, dialefa o hiato, sinéresis y diéresis. Existe una complicación terminológica que viene de la distinta utilización de determinados vocablos en gramática y en métrica, si bien suele apreciarse cierta relación, por lo que la confusión es mayor. Por ello prescindiremos en lo posible (es decir, cuando no citemos a otros autores) del término “hiato”, con su diferente acepción en métrica y en gramática, para llamarle dialefa, como fenómeno opuesto a la sinalefa.

Tanto en la lengua poética como en el habla corriente es muy normal encontrarnos con estas licencias, y más aún en determinados casos. Un estudio de Manuel Esgueva sobre el habla de Madrid confirma ciertas tendencias que suelen darse. La primera de ellas es que hay “un predominio de secuencias sinaléficas átonas, 485, el 72,71%, sobre secuencias sinaléficas tónicas<sup>2</sup>, 182, el 27,28%”

<sup>1</sup> Como apunta Esteban Torre: “La preceptiva española tradicional consideraba estos fenómenos como «licencias poéticas», es decir, como transgresiones de las leyes gramaticales que se permitían sólo en nombre de las «necesidades métricas»” (2002: 40). Como él, consideramos en este trabajo que no son casos excepcionales, sino hechos del habla, que el poeta aprovecha para crear un ritmo; aunque siguiendo la denominación tradicional continuaremos denominándolas licencias.

<sup>2</sup> Se entiende por secuencia tónica aquella en la que una de las vocales presentes en la confluencia de vocales porta un acento prosódico.

(Esgueva, 2008: 69); estos datos concretos que extrae de su estudio del habla no son difíciles de comprobar en las composiciones poéticas, ya que en la mayoría de los casos, cuando encontramos una dialefa ésta aparece en una “secuencia tónica”. De hecho, el autor estudia luego la sinalefa en composiciones poéticas y estos porcentajes se reafirman aún más: “las sinalefas átonas, las más numerosas y cuya realización se hace sistemáticamente, alcanzan el 80,03%, y las secuencias tónicas el 19,68% de las realizaciones” (2008: 128). Los ejemplos que confirman esta tendencia, es decir, de dialefa en posiciones de acento tónico en la obra de Colinas son muy numerosos:

Era más alta y el rocío / iba  
(PNT, “Bosque de los sueños”, v. 13)  
en el que el vino / abre los pulmones,  
en el que / arden lámparas de barro  
(A, “Dones y negaciones de las noches”, I, vv.8-9)

Interesante resulta también la confirmación que ofrece este estudio, tras manejar una muestra abundante de versos de diferentes medidas (de cuatro a doce sílabas), de que “la localización de la sinalefa en el grupo melódico no guarda simetría y es usada en proporciones diferentes en función de épocas y autores” (Esgueva, 2008: 124), lo que quiere decir que la sinalefa puede aparecer en cualquier sílaba del verso. En el estudio concreto de ciertos metros en Colinas se observan, no obstante, ciertas tendencias. En el endecasílabo, verso que nos concierne por su gran cantidad de uso en la obra poética de Colinas, aparece en la mayoría de los casos en la quinta sílaba (15,29% de los casos), aunque otras localizaciones como la de séptima y novena no son extrañas. Lo que sí es más extraño es que aparezca en décima sílaba (sólo un 0,36% de los casos), la sexta sílaba (un 4,1% de los casos), y les siguen en menor frecuencia la cuarta (7,64%) y la octava sílabas (8,78%) (Esgueva, 2008:108-110). Con este panorama es fácil adivinar cuáles son las razones de la localización en estas sílabas de la sinalefa, que parecen ser las que vimos anteriormente: la sinalefa suele preferir las realizaciones átonas, y así, en el caso del endecasílabo, evita las posiciones en las que suele recaer el acento, aunque, como sabemos, es perfectamente natural que haya una sinalefa en una sílaba tónica.

En un discurso no poético, en cualquier registro, existe libertad absoluta para el hablante a la hora de realizar estos recursos o no. En el ámbito poético, sin embargo, la posible ejecución de estas

licencias depende en múltiples casos del contexto en la composición poética. Así, si, por ejemplo, en un soneto, o en un poema escrito uniformemente en versos endecasílabos encontramos un verso de diez o doce sílabas, seguramente entre en juego alguna de estas licencias que harán que el recuento final sea también de once sílabas<sup>3</sup>.

El problema en la realización o no de estas licencias lo encontramos cuando una composición poética no obedece a ningún tipo de regla métrica, (regularidad silábica, acentual, etc.). Nos referimos concretamente al verso libre, en el que es difícil saber cuándo aplicar una u otra licencia. Veámoslo concretamente en estos versos colinianos:

En Castilla, la madrugada  
se alza de pinares fríos y el que pasa  
cae de rodillas en la gleba y besa  
la última luz negra en el rocío.

(A, "Suite castellana", vv.1-4)

En un poema de veintisiete versos, en el que encontramos diez endecasílabos y diecisiete versos de otras medidas diversas, no encontramos una norma métrica estable, por lo que la escansión de los versos aplicando las licencias será mucho más dudosa. El cuarto verso, por ejemplo, admitiría varias escansiones:

Laúl-ti-ma-luz-ne-graen-el-ro-cí-o  
Laúl-ti-ma-luz-ne-gra-en- el-ro-cí-o  
La-úl- ti-ma-luz-ne-graen-el-ro-cí-o  
La-úl- ti-ma-luz-ne-gra-en-el-ro-cí-o

La primera opción consta de diez sílabas, las dos siguientes de once y la tercera de doce. En nuestro análisis escogeríamos la tercera opción, por producir un endecasílabo (verso mayoritario en el poema), con los acentos en los lugares canónicos (en sexta y décima sílaba), y porque no fuerza la pronunciación al ser la dialefa entre una palabra y otra que comienza por vocal acentuada, es decir dialefa en secuencia tónica, que es la más normal. Sin embargo, no podríamos negarnos enteramente a otras opciones, por lo que la aplicación de una licencia u otra en ciertos contextos poéticos puede ser dudosa, aunque siempre se tenderá, así lo haremos en el análisis versal en

<sup>3</sup> En un verso como el endecasílabo, con la posición de los acentos más o menos determinada, el esquema métrico definirá en muchos casos incluso dónde se realizan estas licencias en caso de existir varias posibilidades para conservar los acentos en los lugares exigidos por este metro.

este trabajo, a escoger la opción que se aproxime más a la tendencia del poema, sin violentar por ello el verso<sup>4</sup>.

Respecto a la sílaba es muy interesante observar cómo en las diferentes ediciones de cada uno de los libros encontramos en ocasiones cambios que afectan a la medición silábica y al uso de las licencias. Estos cambios serán comentados en el estudio particular de cada libro que se lleva a cabo en el capítulo ocho de este libro.

### 2.1. La utilización de la dialefa

Comenzaremos hablando de la dialefa, que es la licencia que más cambia en su utilización a lo largo de la trayectoria poética del autor. En los primeros poemarios aparece muy raramente, y siempre en su variante más normal, es decir, separando una secuencia vocálica tónica. Además, esta dialefa suele presentarse entre las dos últimas palabras del verso o hemistiquio (cuando la última palabra comienza por sílaba tónica), destacando así el acento último del verso. Veamos algún ejemplo:

- te busco, y no te / hallo, y te persigo  
(JL, Poema XI, v. 13)
- Tu sangre, un nuevo amor // para mi sed de / hombre  
(PNT, “El tiempo de los frutos”, v. 26)
- Salí con el sigilo // medroso del que / huye  
(PNT, “El poeta visita la casa donde nació, v. 13)
- Era más alta y el rocío / iba  
(PNT, “Bosque de los sueños”, v. 13)

En realidad este tipo de dialefas han sido comentadas ya por muchos estudiosos, y Baehr las toma incluso como regla: “Ocurre el hiato cuando el acento de intensidad obligatorio de fin de verso va precedido por una vocal, incluso si es la misma”, aunque añade: “No obstante, algunas veces no ocurre así, sobre todo si la vocal anterior es –e” (1989: 50).

El uso de la dialefa en las primeras etapas de Antonio Colinas es limitadísimo. Apenas podemos encontrar unas diez en cada libro. Por ello es quizás sorprendente que a partir de *Astrolabio* su uso se

<sup>4</sup> López Estrada considera, sin embargo, que en verso libre, al ser una manifestación del habla, ha de desecharse la dialefa, la sinéresis y la diéresis (1969: 122). Lo mismo defiende Kurt Spang (1993: 73). Consideramos que este criterio puede ser válido en los casos en los que aparezca un tipo de verso realmente libre, en el que no predominen cierto tipo de medidas tradicionales.

multiplique y esté presente en casi la totalidad de los poemas. En realidad Colinas había sido muy exiguo en el uso de cualquier licencia y en general de cualquier recurso métrico no canónico. Parece que el escritor es consciente de estar comenzando su andadura poética y no quiere arriesgarse a perder la musicalidad del poema hasta que no se encuentre completamente seguro. Realmente parecería más lógica la inclusión de licencias métricas en estos poemarios en los que prácticamente todas las composiciones son isosilábicas, por lo que tienen una base rítmica muy marcada que permitiría sin problema este tipo de recursos; sin embargo, será a partir de *Sepulcro en Tarquinia*, pero sobre todo a partir de *Astrolabio*, cuando el poeta bañezano comience a introducir mayores cambios en el terreno de la métrica (versificación libre, uso de licencias, etc.).

La dialefa aparece a partir de esta etapa con mucha frecuencia en endecasílabos o alejandrinos, separando dos palabras cuando la primera vocal de la segunda de las palabras lleva un acento de intensidad importante (caso justificado como algo natural<sup>5</sup>). La función de la dialefa es en cierto sentido realzar este acento, y en ocasiones la palabra que lo lleva. En una gran cantidad de casos, cuando el verso en el que aparece la dialefa es endecasílabo se observa que la posición de este acento que se realza es una de las básicas de este metro, bien sea en su variante a minori o a maiori (4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> o 10<sup>a</sup>):

- en el que el vino / abre los pulmones,  
 en el que / arden lámparas de barro  
 (A, “Dones y negaciones de las noches”, I, vv.8-9)
- La vida brilla como un astro / húmedo  
 (A, “Penumbra de la piedra”, v. 7)
- Dicen que todo / es // porque ha caído un muro  
 (LSF, “Carta a Boris Pasternak”, v. 8)
- el corazón de / agua de la fuente  
 (LSF, “La fuente”, v. 23)
- a lo / húmedo oscuro // donde anida la luz  
 (LSF, “La fuente”, v. 27)
- de / astros como hielos  
 (LSF, “Tres canciones de invierno”, III, v. 12)
- Mi palabra me / hizo y me deshizo  
 (TA, “Tres preguntas de Fray Luis de León”, v. 17)

<sup>5</sup> La tercera regla de Baehr para el hiato dice así: “En el curso del sintagma, en el caso de palabras que están en estrecha relación morfológica, si la siguiente empieza por vocal tónica y la anterior es palabra de condición átona o secundaria, se tiende al hiato; esto ocurre con art. + sust. (la / hora, la / urna); prep. + palabra seguida (contra / ellos, reueltos a / ir), los adjetivos, incluso los posesivos átonos + sustantivos: amado / hijo; su/amo) [...] Sin embargo esta tendencia tiene numerosas excepciones [...]” (1989: 50).



Este tipo de dialefas es más frecuente en sus últimos libros. Este tipo de recursos no siempre están exentos de una posible interpretación estilística. Observemos por ejemplo el poema “Por escala nocturna” de *Tiempo y abismo*. En él encontramos siete dialefas poco motivadas (no hay que olvidar que se trata también de una composición bastante extensa, de 57 versos), veámoslas:

o / es tu cuerpo / una catarata (v.3)  
retornando / al aire con sus ramas (v.11)  
cuando / asciendo y nado, // cuando nado y asciendo (v.25)  
por la / endurecida // nieve de tus caderas (v.27)  
He dado de repente // la vuelta / a mi vida (v.36)  
Entre / un alba fría y un abismo (v.42)  
En este / extravío // de las ramas nocturnas (v.43)

Esta composición rememora la fusión de dos cuerpos, el acto sexual trascendente, por lo que las frecuentes dialefas (hay alguna más si contamos las que aparecen en secuencias tónicas que aquí no hemos reproducido) parecen evocar la respiración entrecortada, el “extravío” de la razón en esos momentos de plenitud por la unión. De hecho encontramos algunos signos que apuntan en esta dirección: “me asalta el último estertor” (v.22), “ya no sé si este tiempo es una música” (v.34).

En estos casos la dialefa aparece y se realiza porque con ella el verso se ajusta a un esquema silábico-acental acorde con el resto de la composición. Aún así, esto no quiere decir que en múltiples ocasiones no cree matices de sentido. La pausa que se establece da lugar a que se destaquen ciertos significados, a que se ralentice la lectura, etc. Veamos, a modo de ejemplo, este caso:

Recógete, respira, pon las manos  
y la frente / encima de la piedra  
**y escucha el silencio, y escúchate.**  
(DL, “Junto al muro”, vv.19-21)

El poema que contiene este fragmento, “Junto al muro” está formado por 47 versos. En ellos encontramos alguna que otra licencia, pero no cabe duda de que se trata de un poema isosilábico escrito en endecasílabos. Sin embargo, el verso que hemos resaltado en negrita, al realizar la escansión silábica presenta ciertas peculiaridades. Veamos las posibilidades que nos parecen más congruentes:

- a) Yes-cu-chael-si-len-cio-yes-cú-cha-te
- b) Y-es-cu-chael-si-len-cio-y-es-cú-cha-te
- c) Yes-cu-cha-el-si-len-cio-y-es-cú-cha-te

La opción *a* daría como resultado un eneasílabo con acentos en la segunda, quinta y octava sílabas. La opción *b*, sin embargo, presentaría un endecasílabo a maiori, acentuado en las sílabas tercera, sexta y décima. La opción *c*, muy similar a la *b*, propone un endecasílabo a maiori con un ritmo yámbico claro, pues acentuaría las sílabas segunda, sexta y décima del verso. Tanto la opción *b* como la *c* parecen más coherentes con el esquema rítmico del resto de los versos del poema. El único problema reside en la existencia de dos dialefas, en cada uno de ellos, que por otra parte, en la opción *b* sería más bien la misma repetida “y-escucha”. El impulso rítmico hace que casi sin asomo de duda podamos clasificar este verso como un endecasílabo, y sus dialefas pasan entonces, a cobrar un valor especial. La existencia de estas licencias enlentece de manera considerable el verso, lo que va en consonancia con el sentido de este fragmento del poema, que llama a la meditación, a un “párate y escucha”, resaltando la musicalidad que encontraremos si realmente dejamos fluir lentamente estos versos.

Otros versos también admiten lecturas que aportarían diversos matices interpretativos:

Quizá / en algún bar // de las afueras, mísero  
(PNT, “Triste lugar”, v. 9)

Podríamos percibir que gracias a la cesura causada por la dialefa se crea un tono dubitativo, caracterizado por pausas breves, que denotan tanto incertidumbre como agitación por lo dicho. Ese mismo efecto de ansiedad lo encontramos en los versos que aquí reproducimos:

Pobre de ti, / estás ansioso, enfermo,  
y, a cada instante, / oyes a tu lado  
(A, “Variaciones sobre una Suite castellana”, III, vv. 1-2)

También la dialefa puede resaltar el significado de lo que se está diciendo dándole más intensidad:

Es Orfeo, / Orfeo: la armonía.  
Orfeo, que adormece o tora beodos  
(JO, “VII Órfica”, vv. 6-7)

La importancia del personaje mitológico en este libro es clave, unido a su repetición por tres veces en tan sólo dos versos y a la dialefa, parece que se destaca aún más el nombre. En el verso siguiente, la relación entre el efecto de la dialefa y el significado de la frase es clara:

que mantiene / el tiempo detenido.  
(A, “Cabeza de la diosa entre mis manos”, v. 2)

En todo caso, parece ser una marca de estilo en Antonio Colinas el realizar dialefa frecuentemente cuando aparece el término “arder” en posiciones susceptibles de ello. Lo encontramos en múltiples ocasiones en muchos de sus poemarios:

en el que / arden lámparas de barro  
(A, “Dones y negaciones de las noches”, I, vv.8-9)  
ved cómo / arden en la misma hoguera  
(A, “Negrura del ágora”, I, v. 10)  
en nuestro amor, que / arde con los cielos  
(TA, “Almeida”, I, v. 22)  
Se trata de una música que / arde  
(DL, “Junto al muro”, v. 11)

En realidad, podemos ver una tendencia mayor de la normal a la dialefa cuando la segunda de las vocales de la secuencia dialéfica es una “a” tónica:

de fríos y de / ásperos aromas  
(A, “Nochebuena en Atzaró”, v. 13)  
y se / ara la tierra y se construye  
(A, “En esa zona en que el pinar se tala”, v. 14)  
este / áspero viento // de aullidos y de trinos  
(JA, “Égloga bárbara”, v. 23)  
de / astros como hielos  
(LSF, “Tres canciones de invierno” III, v. 12)  
una mujer arrodillada / alza  
(LM, “La dama blanca”, v. 9)  
y la vida tan sólo es esa / ave  
(LM, “Torres d’ en Lluc”, v. 8)  
de / arte y de bondad  
(TA, “Crepúsculo en Medellín”, v. 23)

La vocal abierta tónica *a* parece que recibe entonces una fuerza mayor quizás que el resto de las vocales en la poesía de Colinas.

Como se habrá podido apreciar, no hemos comentado ni puesto ningún ejemplo de *Noche más allá de la noche* porque es un caso especial en lo que se refiere a las dialefas. Esto es así porque si bien la primera edición del libro (Colinas, 1982a) hacía empleo de la dialefa en múltiples ocasiones, los cambios sufridos en posteriores ediciones del libro añaden por lo general sílabas eliminando este recurso. Estos cambios han sido minuciosamente estudiados por Martínez Fernández, que afirma: “todas las correcciones no meramente estilísticas que Colinas introduce en dicho poemario para la edición de LR pretenden ajustar el ritmo del alejandrino a la pronunciación habitual castellana” (Martínez Fernández, 2004: 149). El estudioso señala que el poeta había realizado ya, con posterioridad a la primera edición de *Noche más allá de la noche*, algunos cambios de carácter métrico, aunque “tímidamente”. En la edición de *En la luz respirada* (2004a) es cuando se produce un ajuste métrico más sistemático con la finalidad de que “los hemistiquios que antes podían tener siete sílabas o menos, según se realizaran o no las posibles sinalefas, sean ahora heptasílabos cabales” (Martínez Fernández, 2004: 150). Son unos cambios muy interesantes que se estudiarán más detenidamente en el apartado dedicado a este libro en el capítulo ocho. Sin embargo, hemos considerado necesario comentarlo aquí sucintamente para que podamos observar el proceso de utilización de esta licencia a lo largo de la obra del poeta bañezano.

Antonio Colinas comienza realizando un uso exiguo de la dialefa en las primeras etapas poéticas. A partir de *Astrolabio*, sin embargo, esta tendencia va en aumento, pero parece que sucede de una manera natural, sin que el poeta sea consciente. Por ello, aunque en otros libros el escritor no cambia (o lo hace en contadas ocasiones) los versos para que se ajusten sin dialefa al metro marcado, precisamente en *Noche más allá de la noche*, –único poemario suyo completamente escrito en verso regular desde *Preludios*– el poeta siente la necesidad de ajustar los versos, porque desde la reflexión le parece que responden a una métrica menos artificiosa. Es su instinto, sin embargo, el que le guía por buen camino, pues, como hemos visto, tanto en las reglas de Baehr, como en las apreciaciones de otros estudiosos, en ciertos casos la dialefa resulta tan natural como puede ser en otros la sinalefa. Los poemarios posteriores –JO, LMA, LSF, LM, TA y DL– presentan gran cantidad de dialefas.

## 2.2. La utilización de la diéresis

Pasemos ya al comentario de otra licencia métrica: la diéresis. La diéresis permite que dos vocales que formaban un diptongo en interior de palabra se separen para formar dos sílabas. Es un recurso que, globalizando, aparece muy escasamente en la obra del autor, y menos aún si nos referimos a sus primeras obras.

El empleo de este recurso suele ligarse a un uso culto del lenguaje, pues se opone, generalmente, a la pronunciación natural (Domínguez Caparrós, 2000: 66), por ello es lógico que en estos primeros años de su andadura poética en los que Colinas trata de buscar una naturalidad que va unida al neorromanticismo que practica, no haga apenas aparición. Con todo esto vemos de nuevo cómo Colinas trata de acercarse a la prosodia del habla, pero marcada con un fuerte ritmo y una musicalidad acusada. Si bien en *Córdoba Adolescente* y *Junto al lago* no encontramos ninguna diéresis, ya en *Poemas de la tierra y la sangre* presenta algún ejemplo de uso de esta licencia. Hay en este libro dos diéresis, en el poema III verso 24 y en poema IV verso 13, ambas en la misma palabra “sü-a-ve”:

Se fundirá la gama // suave de la luz  
(PTS, III, v. 24)

Qué fresca placidez, // qué densa luz suave  
(PTS, IV, v. 13)

La diéresis en dicha palabra ha sido utilizada muchas veces en la tradición, por lo que no sería destacable si no fuera porque esta diéresis se utiliza en los dos casos cuando el adjetivo “suave” va unido al sustantivo “luz”. Cuando aparece unido a otro nombre, como en el poema V verso 6 “suave mano”, no se produce la diéresis:

Como una suave mano // de terciopelo. Y noto  
(PTS, V, v. 6)

Podemos entonces suponer que esta licencia la usa para dar un determinado valor estilístico, resaltando y alargando la sensación de esa luz tenue a la que se refiere, y que parece que nos llega a acariciar.

A partir de *Preludios* el empleo de la diéresis se incrementa. Veamos los casos en los que aparece: “vi-o-lá-ceas” y “con-fi-a-do”:

Las flores violáceas sienten frío  
(PNT, “La última noche”, I, v. 4)

Me perdí confiado, // donde sonaba el agua  
(PNT, “Tierra prometida”, v. 9)

De nuevo la palabra “su-a-ve” en “Elegía”, verso 13, aunque esta vez no aparece ligada a “luz”, sino a “sonido”. Podemos encontrar cierta semejanza estilística, porque aquí se apoya una sensación ya no visible sino acústica, pero también da la impresión de intensificación de la percepción sensorial:

un sonido suave, // una gota de amor  
(PNT, “Elegía”, v. 13)

Por último encontramos también diéresis en “Su-a-bia”:

fríos soles de invierno // cruzaban la Suabia  
(PNT, “Invocación a Hölderlin”, v. 16)

Las diéresis en esta sílaba, y en concreto en el adjetivo “suave” y sus derivados aparecen ocasionalmente en la obra del poeta leonés, nunca como algo muy generalizado, pero como una posibilidad:

Suavísimamente crepitaba el pinar  
(NMN, IV, v. 13)  
de suaves jardines  
(LM, “La llama”, v. 27)

Un caso curioso es el uso de la diéresis en la palabra “suave” en el poema “Estos campos...”. Aparece señalada tipográficamente con la crema, lo cual no deja de ser extraño, pues es en realidad la primera vez que encontramos este tipo de señalización para este fenómeno en los libros de Antonio Colinas. Veamos el verso en cuestión:

Se alza entonces una brisa süave  
como lágrima inmensa  
que no cae, mas que en bruma se deshace.  
(DL, “Estos campos...”, vv. 19-21)

Lo realmente extraño no es sólo la marca gráfica de la diéresis, ya que podría achacarse a criterios editoriales. La métrica de este poema de sesenta y ocho versos se corresponde con el tipo de versificación libre de base endecasílabo que hemos presentado en su debido apartado. Esto quiere decir que, aunque hay algún verso que se sale de la

norma, la mayoría de ellos son endecasílabos, heptasílabos, alejandrinos y otros versos de tipo impar como el eneasílabo. Prueba de ello son los dos versos posteriores al que nos ocupa que hemos reproducido. Es de sentido común, por lo tanto, suponer que en lo posible se tenderá a una recepción y recitación de los versos que encaje con esta propensión hacia los versos de base endecasilábica. El verso que nos ocupa, sin la diéresis, sería medido dentro de estos patrones sin problemas, como un endecasílabo a minori con acentos en 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>. Habría que contar, eso sí, con una dialefa entre “se” y “alza”, muy normal, dado que se encuentra en una secuencia en la que la segunda vocal es tónica. Sin embargo, si contamos con que existe una diéresis en “suave”, tendremos: o bien un dodecasílabo -si realizamos la dialefa-, lo que sería algo muy chocante dado el carácter impar del poema y que sería el único verso de este tipo en toda la composición, o bien un endecasílabo con acentos en 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>. Esta última opción parece más adecuada que la del dodecasílabo, pero nos parece, no obstante, que complica demasiado la recitación para conseguir un endecasílabo no canónico (muy infrecuentes, por otra parte, en la poesía de Antonio Colinas). Todo esto nos hace pensar que seguramente se trate de un error de edición más que de una decisión del poeta.

Más lógica parece la diéresis en esta misma palabra en estos casos:

donde, callando en la quietud suave  
 (DL, “Quédate aquí, no partas en la noche”, v. 30)  
 respirando  
 suave,  
 muy suave,  
 (DL, “En una azotea de Jerusalén”, v. 67)

Ambos versos se incluyen en poemas de verso libre endecasilábico, por lo que en el primero es normal pensar que haya una diéresis en “suave”, produciéndose un endecasílabo a minori. En el segundo caso podríamos pensar en un eneasílabo, en una escansión en la que no realicemos diéresis. Sin embargo, la pronunciación con diéresis en los dos casos en los que aparece este vocablo haría que resultase un endecasílabo a maiori con acentos en 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>. Además sería un recurso que aportaría gran significación. Esa respiración de la que se habla, concepto tan importante en la obra del escritor bañezano, pausada y suave puede quedar reflejada en el ritmo del poema a través de dos diéresis, que ralentizarían y resaltarían el verso.

La diéresis (también sin marca gráfica que la verifique) parece lógica en otros dos casos de este mismo libro pertenecientes a los poemas regulares. Veámoslos:

dialogan los rayos y el pinar  
(DL, “En Ávila, unas pocas palabras”, v. 24)  
Piafa ya el caballo sin la brida  
(DL, “Jorge Manrique interroga...”, v. 19)

El poema “En Ávila, unas pocas palabras” es una silva impar, por lo que se encuadraría dentro de la versificación regular. Así este verso sería lógico leerlo realizando una diéresis “di-a-lo-gan”, con lo que obtendríamos un endecasílabo a maiori con acentos en 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>. En el segundo de los casos la diéresis es aún más clara, ya que el poema está compuesto por veintiocho versos, todos ellos endecasílabos. Así, la diéresis en “pi-a-fa” hace que este verso no rompa el isosilabismo, produciendo un endecasílabo a maiori.

En el poema “Tres estampas de Oriente” parece también clara la diéresis en las palabras “viaje” y “viajar” en versos consecutivos, lo que resalta la importancia que el término cobra en el poema:

el viaje hacia el centro de los centros,  
viajar entre océanos // (o por un mar de dudas)  
(DL, “Tres estampas de oriente”, vv.13-14)

Como vemos, no son muchos los versos en los que aparece la diéresis, pero se van perfilando unas palabras a las que el autor da esa musicalidad especial, separándolas de su pronunciación usual, y dejando así huella de su significación. El caso más llamativo es el de la diéresis en la sílaba “vio”, que aparece desde *Preludios* y se mantiene durante toda su obra. Veamos los ejemplos de *Truenos y flautas en un templo*:

Hecha de violines que no suenan  
(TFT, “Canto frente a los muros de Astorga”, v. 20)  
De nubes violentas que tú viste  
(TFT, “Despedida”, v. 10)

En su siguiente libro tenemos muchos casos en el poema central “Sepulcro en Tarquinia”, formado en su mayor parte por endecasílabos, entre los que nos encontramos los siguientes ejemplos, en los que hay siempre diéresis en la sílaba “vio”:

qué caja de viola todo el vientre  
(v.100)  
un resplandor de rayos violetas  
(v.131)  
y después de la lluvia violenta  
(v.134)  
un violín amordazó la noche  
(v.141)

En *Astrolabio* la diéresis en esta sílaba sólo se mantiene de manera ocasional, no como norma, pero sigue apareciendo:

y un humo violento, un vino violento  
(A, “Isla de Circe”, v. 22)  
Mujer, mujer, en ti la historia es violenta  
(A, “Variaciones sobre...”, V, v. 2)  
el olor violento de la lana y los montes  
(A, “Variaciones sobre...”, X, v. 4)

Esta licencia se pierde progresivamente en los libros posteriores, aunque encontramos rastros ocasionales:

el divino lugar, casi con violencia  
(NMN, V, v. 5)  
roncas violas, claros clavecines  
(LM, “La tumba negra”, v. 396)

En *Los silencios de fuego*, en el poema “Memorial amargo” encontramos los siguientes endecasílabos:

hogueras violentas del azahar (v.4)  
Cicatrices violáceas de Castilla (v.7)

El primero de estos versos parece exigir una diéresis que escanda de este modo la palabra: “vī-o-len-tas”, y una sinéresis en “a-zahar” dejando así un verso con un patrón acentual de endecasílabo a maiori. La eliminación de estas dos licencias haría que el verso siguiera siendo endecasílabo, pero sin adecuarse a ningún patrón acentual tradicional. Sin embargo, en el mismo poema encontramos esta sílaba que no pide esta licencia: “vio-lá-ceas”, por lo que vemos que el autor utiliza esta sílaba de manera libérrima, apoyado por el marco de igualdad métrica y rítmica del poema.

Se recupera parcialmente, sin embargo, esta diéresis en *Tiempo y abismo*, poemario en el que encontramos los siguientes versos:

- violento, la fuente con el agua ferrosa  
(TA, “Las dos madres”, v. 30)
- de mostos violáceos, la brisa  
(TA, “Las dos madres”, v. 34)
- La viola de gamba  
(TA, “Combate de la ceniza y la música”, v. 39)
- junto a aquel mar verdoso y violento  
(TA, “De repente, aquel 68”, v. 42)

Los poemas en los que aparecen estos versos son todos ellos silvas libres con una marcada tendencia a los ritmos de base endecasilábica, en los que los versos con sílabas pares que se salen de este patrón suponen menos de un 10%. En este contexto es lógico pensar que se produzca la diéresis en la sílaba “vio” en todos estos casos, resultando respectivamente un alejandrino, un endecasílabo a maiori, un heptasílabo y otro endecasílabo a maiori.

Esta sílaba portadora de la diéresis en tantas ocasiones la comparan términos como “violencia”, “violento”, “violín”, “viola”, “violiar”, “violeta”, “violáceo”, etc. La aparición de la diéresis se apoya principalmente en el término “violencia” y sus derivados, relacionada también con “violeta”, que solía asociarse a la primera palabra por el color de la sangre y el vino, y con los instrumentos musicales “viola” o “violín”. La utilización frecuente de esta licencia resalta no sólo la palabra en la que se utiliza, sino la relación entre ellas, por lo que se logra que cuando se hable del sonido del violín o la viola (especialmente si existe diéresis) haya una serie de imágenes que se superponen, enriqueciendo así la significación. Esta diéresis remite además a los poemas de Góngora, que la utiliza en varios poemas sobre la palabra “viola”: “no sólo en plata o viola troncada” y “Negras violas, blancos alhelís”.

Es coherente precisamente por ello que en los poemarios y composiciones en los que se incide de manera más significativa sobre estas imágenes (por ejemplo en “Sepulcro en Tarquinia”) aparezca de forma más frecuente la diéresis en esta sílaba. Sin embargo, en poemarios que se acercan más a la búsqueda de la armonía plena como pueden ser *Noche más allá de la noche* y *Jardín de Orfeo*, esta diéresis cae en desuso, marcando significativamente esta nueva poética más meditativa. Vuelve a hacer su aparición precisamente en

la etapa de la mansedumbre, en la que se abordan temáticas como la guerra y otros conflictos.

Se podrían señalar también como curiosidad una serie de diéresis que vemos en algún verso de la obra de Colinas, y que podríamos clasificar como muy extrañas, ya que de producirse separarían dos vocales que eran contiguas en una sílaba átona, dando lugar a dos sílabas átonas. En el poema “A un brazo de bronce”, escrito todo él en alejandrinos encontramos el siguiente verso:

tu gracia, nacías en un tronco de sangre  
(ST, V “A un brazo de bronce”, v. 7)

En realidad, el único modo de conseguir que métricamente este verso sea un alejandrino como todos los demás del poema sería realizar una diéresis en “gracia” que separaría en sílabas la palabra de esta manera: “gra-ci-a”, que parece muy extraña, ya que la separación de estas vocales en sílaba átona no se da nunca en el sistema de la lengua castellana. Por ello casi sería más normal entender que puede ser un pequeño error de versificación.

### ***2.3. La utilización de la sinéresis***

Queda por último hacer referencia a la utilización de la sinéresis, es decir, la unión en interior de palabra de dos vocales en una misma sílaba que no forman diptongo por su naturaleza. Con la sinéresis sucede lo mismo que con las anteriores licencias métricas; su utilización es muy exigua en las primeras obras, pero a medida que va pasando el tiempo su uso se flexibiliza y se emplea más frecuentemente. Siguiendo los mismos criterios que en la dialefa, parece lógico afirmar que su aparición será más frecuente y menos extraña cuando se realice en una secuencia vocálica átona, como por ejemplo “rea-li-dad”, “aho-ga-dos”, etc.:

Son los **ahogados**, los que prefirieron  
(JL, IV, v. 8)  
no puedo en **realidad** reconciliarme  
(JL, XII, v. 24)

Sin embargo, no es extraño que la sinéresis aparezca igualmente en secuencias tónicas, siempre que las dos vocales involucradas sean abiertas (a-e-o). El uso de estas sinéresis no resulta forzado, sino que dota al verso de una gran naturalidad rítmica en su pronunciación:

hundidas en mis ojos.

**Ahora** el sol  
(JL, XIII, v. 5)

**Golpeando** están las aguas sobre las rocas negras  
(JL, III, v. 8)

Hay un caso en el que el uso de esta licencia resulta más artificial; es cuando la sinéresis se realiza en una secuencia tónica en la que la tónica es una vocal cerrada (i-u). Veamos algunos ejemplos que aparecen en poemas de versificación regular y que por ello no presentan duda respecto a la realización de la sinéresis:

el **rocío** de los astros los aromas  
(JL, II, v. 26)

**Tenía** Comillas de palmera el alma  
(TFT, “Paisaje”, v. 14)

Me **habría** quedado allí, // mirándote, una vida.  
(A, “La estatua mutilada”, v. 1)

**Amanecía** en las piedras // y, como una oración,  
se **abría** el bosque sonámbulo, // y se abría tu fosa.  
(NMN, VI, vv.3-4)

**vacía** de contenido // la música que oímos  
(JO, “La casa”, v. 19)

el mundo **sería** al fin // hoguera de lo manso  
(LM, “Descenso a la mansedumbre”, v. 31)

Todo el **día** hemos estado arrodillados  
(LM, “Excavación”, v. 1)

Esta muestra recoge gran parte de las sinéresis de este tipo que encontramos en la obra del poeta leonés, por lo que deducimos que este recurso no es muy frecuente. Llama la atención, aún así, cuando lo encontramos, ya que en la lengua común se asociaría esta pronunciación a un registro no demasiado elevado, mientras que la poesía de Colinas tiende a ser más culta que popular. Sin embargo, cabe destacar que los lugares en los que cae esta sinéresis no son nunca sílabas rítmicas fundamentales para el metro que se utiliza. Así, en los endecasílabos no aparece nunca este tipo de sinéresis en la sílaba 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> o 10<sup>a</sup>, ni en los alejandrinos en la 6<sup>a</sup> o 13<sup>a</sup>. Por ello podemos deducir que quizás cuando aparece esta sinéresis el autor piensa en una recitación casi desacentuada de la palabra, en la que ese fenómeno pasaría más inadvertido.

Hay sinéresis que se repiten más frecuentemente como la del término “aho-ra”, que resulta normal por haber sido empleada en

poesía ya en muchas ocasiones. El uso de estas sinéresis no resulta forzado, sino que dota al verso de una gran naturalidad rítmica en su pronunciación.

#### ***2.4. Finales llanos, agudos y esdrújulos***

Dando ya por concluido el uso de las licencias nos quedan solamente unos pequeños detalles que comentar respecto a la sílaba. El primero es la tendencia en el conjunto de la obra del escritor bañezano hacia los versos llanos o graves, lo cual no es de extrañar, ya que la tendencia de la propia lengua castellana es la de este tipo de acentuación. Sin embargo, no son extraños los finales esdrújulos y agudos, que se combinan libremente.

No encontramos, en ningún caso, algún ejemplo en el que el tipo de acentuación final del verso imprima un significado especial (siempre puede estar sujeto a interpretaciones), aunque antiguamente versos agudos y esdrújulos seguidos se asociaban con un tema burlesco.



### 3. EL ACENTO

EN este apartado realizaremos un análisis del ritmo acentual en la obra de Antonio Colinas, intentando acercarnos, concretamente, a dos puntos: las tendencias generales en la acentuación de sus versos y el uso de los acentos rítmicos y antirrítmicos. Esto es así porque las variantes acentuales utilizadas en cada verso concreto (endecasílabo, alejandrino, otros versos) y tipo versificación (regular o libre) serán tratadas, a continuación, en sus capítulos y apartados correspondientes.

#### *3.1. Variedades y tendencias acentuales*

Es importante señalar que dado que los versos más utilizados por Antonio Colinas son de arte mayor, su poesía se rige en su mayor parte por el sistema silabotónico, por lo que el acento rítmico cobra en ella una gran importancia.

Para comenzar clarificaremos brevemente cuál va a ser el sistema de análisis que utilizemos. Cuando el verso no presente ninguna tendencia clara hacia un tipo de cláusula rítmica hablaremos de un verso con determinado número de sílabas y con una disposición acentual determinada, ya que por lo general en la poesía hispánica la alternancia de pies no responde a ningún orden, sino a lo que se puede calificar de *ritmo mixto* (Domínguez Caparrós, 2007: 352-353 y Bělič, 2000: 455). Consideramos, como Domínguez Caparrós que este tipo de ritmo es “el más frecuente en la literatura castellana. Para muchos autores es el único que se da en el verso castellano, si dejamos aparte los ensayos de versificación de cláusulas” (2007: 353).

Sin embargo, nos será útil tener en cuenta la tendencia en un poema hacia un tipo u otro de cláusulas, ya que si bien no estamos en

muchos casos ante una verdadera versificación por cláusulas, o ni siquiera silabotónica, la insistencia o tendencia hacia un tipo u otro de pies puede tener un claro valor estilístico. Así, cuando haya una composición o una tirada de versos que presente una estructuración con una tendencia específica hacia un ritmo binario, ternario o incluso cuaternario, aplicaremos el sistema de análisis de cláusulas de Bello. Este sistema distingue dos tipos de cláusulas métricas: binarias o ternarias, que según la posición del acento reciben los nombres de trocaica: óo; yámbica: oó; dactílica: óoo; anfibráquica: ooo y anapéstica: ooo.

Somos conscientes de los problemas que presenta un análisis de este tipo de un verso, pero a ello nos llevan varias razones. La primera es que parece ser, en principio, un modelo acentual que cuenta con más tradición y apoyo<sup>6</sup>. Lo adoptan estudiosos como Domínguez Caparrós y Esteban Torre, que dan asimismo razones para continuar este tipo de análisis. Sin embargo, sí que nos referiremos habitualmente a la teoría de Navarro Tomás, ya que en el verso endecasílabo (uno de los más utilizados, como hemos visto, por Antonio Colinas), su teoría acepta los tipos rítmicos de este metro ya consagrados y pone nombre a algunas variantes muy comunes: endecasílabo enfático (acentos en 1-6-10), heroico (2-6-10), melódico (3-6-10), etc.; denominaciones que nos serán de gran ayuda.

Por otra parte, es conveniente indicar que la división de un verso en pies o cláusulas puede resultar arbitraria, y en muchas ocasiones encontraremos varias opciones. Así, veamos el siguiente verso:

después del sueño lento del otoño  
(ST, "Sepulcro en Tarquinia", v. 6)

Podríamos analizarlo bien de esta manera: oó oóo óo oooo, si seguimos un criterio sintáctico; o bien de esta otra: oó oó oó oooo, si seguimos un criterio más ajustado a la repetición acentual. Según los casos convendrá una división siguiendo un criterio u otro.

Cabe destacar en la obra de Antonio Colinas la existencia de un ritmo basado en los acentos comunes entre varios versos, que se verá en el apartado de verso libre pero que adelantamos. Se trataría de versos de distinta medida en los que, sin embargo, se conservan los acentos en posiciones similares. Esta conservación del ritmo se

<sup>6</sup> Diversos estudios se muestran en desacuerdo con otros modelos de análisis, como el de Navarro Tomás con anacrusis (Torre: 2000: 48-50; Bělič 2000: 116; Varela, Moíño y Jauralde, 2005: 29 y 47).

ejecuta, entonces, a partir de los acentos, no a partir de la sílaba. Así, en el poema “Fiésole” encontramos tres versos compuestos de quince sílabas que aquí reproduzco:

del cipresal, cómo en un estertor interminable  
(ST, “Fiésole”, v. 3)  
deja su oro mejor entre las cúpulas del Arno  
(ST, “Fiésole”, v. 6)  
cuando llega la sombra en oleadas de perfumes  
(ST, “Fiésole”, v. 8)

Aunque en ningún caso podremos hablar de endecasílabos, porque estos versos tienen otra longitud (todos ellos quince sílabas), vemos que se mantienen los acentos típicos de los endecasílabos a maiori o a minori, acentuado el verso tres en las sílabas 4-10, el verso seis en 6-10 y el verso ocho en 6-10 igualmente. Así podríamos considerar estos versos como 11+5; 11+3 y 11+4, ya que además esta división no rompería ninguna palabra. Pero la división puede ser vista de manera inversa, siguiendo los criterios de Márquez (2000: 224-229) que veremos en el apartado del verso libre, es decir, en estos tres versos la división se realizaría así: 4+11, quedándonos también endecasílabos perfectos. Lo que parecen resaltar estas posibles divisiones es la existencia de un ritmo basado en el acento.

Estos versos con tipos acentuales semejantes a los endecasílabos a maiori y a minori los encontramos en muchos de sus poemas:

y cuánto lago y catedral, Friburgo, Salisburgo  
(ST, “Vamos, vamos a Europa”, v.4)  
y tocarle los pechos a la noche griega  
(ST, “Vamos, vamos a Europa”, v.18)  
viene la brisa oscura a acariciar el lomo de las piedras  
(ST, “Mysterium fascinans”, v. 2)

En este caso hemos visto un verso de quince, otro de trece y un último de diecisiete sílabas, que mantienen los acentos típicos del endecasílabo, sean cuales sean las posibles divisiones que podríamos establecer en su interior. Así, muchos de los versos libres que nos encontramos se ajustan al mismo esquema rítmico de los metros típicamente colinianos: el heptasílabo, el endecasílabo y el alejandrino.

No quiere decir que el autor busque crear un verso con apariencia diversa pero que siga siendo el mismo y construya endecasílabos a los que les suma sílabas. Es más bien todo lo contrario. El poeta,

dentro de su libertad formal se ve llamado por un ritmo concreto, no pierde el sentido del ritmo que le guiaba. Su poesía sigue siendo poesía porque tiene unas bases musicales muy sólidas, fundamentadas en muchos casos en la posición de los acentos.

### 3.2. *Acentos rítmicos, extrarrítmicos y antirrítmicos*

Es también de suma importancia hablar de los llamados acentos rítmicos, extrarrítmicos y antirrítmicos<sup>7</sup>. En este trabajo analizaremos este tipo de acentos según la propuesta de Domínguez Caparrós (2000: 92-94), Isabel Paraíso (2000: 83-85) y Esteban Torre (2000: 50), entre otros, según la cual los acentos principales o rítmicos son aquellos que vienen exigidos por el esquema acentual del verso. Así en un poema de ritmo dactílico los acentos irían en las sílabas 1-4-7, etc., sin importar si su signo es par o impar. Los que no vengan exigidos por el esquema métrico o carácter rítmico del verso, serán extrarrítmicos (en un endecasílabo serían acentos en sílaba impar), y los que se hallen en una sílaba contigua a un acento rítmico, serán antirrítmicos.

La mayoría de los versos de Colinas en los que encontramos esta acentuación antirrítmica, presentan la posibilidad de disolver uno de los acentos (el antirrítmico) en el otro (el rítmico), según la ejecución que se le quiera dar. Veamos algunos ejemplos:

definitivamente cierro cada duda  
del ser y del **no ser**  
(LM, “Los últimos veranos”, vv. 11-12)

Suena , oboe profundo, y des**haz pronto** el nudo  
del trágico existir; suene intensa tu música,  
pues **aún sigue** la vida y yo a su luz me entrego.  
Adiós a la palabra, escoria de la luz.  
(NMN, “Post-Scriptum”, vv. 17-20)

En **no sé qué** rincón el pájaro de entonces  
desgranaba su queja sobre las ruinas mudas.  
(PNT, “III- Epílogo desde la niñez y el sueño”, vv. 14-15)

<sup>7</sup> Esta es la terminología tradicional, que tomamos de Balbín (1968: 141), pero otros autores, como Bělič, matizan, proponiendo los términos de “acento extramétrico”, ya que “se hallan fuera del metro y no del ritmo” (Bělič, 2000: 357). Aquí utilizaremos los términos propuestos por Balbín que gozan ya de cierta estabilidad en la teoría métrica española contemporánea.

Pero después del pájaro y la luna  
se apagaron los astros.

Vi pasar  
**no sé qué brisa** extraña por tu cuerpo  
(PNT, “Envío”, vv. 6-8)

En los dos primeros ejemplos parece claro que la aparición de dos acentos en sílabas contiguas puede ser resaltada en una recitación más afectada o que busque destacar elementos expresivos en el texto, pero en una recitación menos cuidada o más natural, si queremos decirlo así, uno de los dos acentos contiguos puede desaparecer a favor del otro. Sin embargo, en los ejemplos tres y cuatro repiten la fórmula “no sé qué”, que implica tres sílabas continuadas acentuadas (en el caso del cuarto ejemplo cuatro sílabas pues se suma la sílaba “brí”). En este caso la intención del autor parece clara, ya que esa acumulación de acentos hace difícil un recitado que pase por alto algo que parece tan significativo.

Existen muchas apreciaciones sobre el valor estilístico de este tipo de acentos no rítmicos, en especial en referencia a los que hemos llamado antirrítmicos. Balbín opina que “Originan dura cacofonía, y dañan normalmente la expresividad del concierto estrófico, muy especialmente si son posteriores al acento rítmico que vulneran.” (1968: 127). Para Hernández-Vista (1972: 96), sin embargo, el acento antirrítmico responde a causas estilísticas y enriquece el sentido del verso. Todo ello depende de las distintas percepciones del verso, y de las distintas ejecuciones que podemos realizar, siendo, por ello, muy relativo el considerar su uso de una manera positiva o negativa, como sucede con la mayoría de los recursos estilísticos.

Centrémonos en los acentos antirrítmicos. El primer poemario escrito por Antonio Colinas, *Córdoba Adolescente*, es, como veremos en varias ocasiones, muy diferente a los demás. Métricamente difiere sobre todo en que está escrito casi totalmente en verso de arte menor, y su acentuación es, como suele suceder en este tipo de verso, polirrítmica. En este libro aparece solamente un acento claramente antirrítmico:

Impotencia humana  
para **decir algo**  
(CA, I, v. 11-12)

Lo cierto es que es bastante significativo, imprimiendo fuerza sobre lo dicho, concordando esa impotencia con la violencia que supone

el acento antirrítmico. En sus siguientes obras de la primera etapa (JL, PTS y PNT), los acentos antirrítmicos seguirán siendo escasos, pero se utilizarán de una manera significativa, reforzando el sentido, intensificándolo, resaltándolo, etc. Veamos algún ejemplo más de acentos antirrítmicos significativos en esta primera etapa:

**No sé qué** voy a hacer sin tu sonrisa.  
Mira qué desolado está el paisaje.  
**No sé a dónde** mirar con estos ojos  
(JL, XII, vv. 1-3)

En este caso, vemos que en los versos 1 y 3 los acentos están situados en las sílabas 1-2-3-6-10 (en el primero también hay acento en la cuarta). Como el ritmo fundamental es el yámbico, consideraremos que el acento de la sílaba 2 es rítmico, y el de la 1 y la 3 antirrítmicos. La pronunciación e intensidad de la sílaba tercera “qué” se encuentra apoyada por la del verso 2, que repite este pronombre interrogativo, logrando un efecto paralelístico. Claro es que dependiendo de la lectura que demos a los versos podremos concebirlos como simples endecasílabos con acentos en 3-6 o como endecasílabos en 2-6. Sin embargo, la fuerza y la desesperación que transmiten estos versos permiten y aconsejan la pronunciación de los acentos contiguos, separando las sílabas por una breve pausa.

En muchos casos de acentos antirrítmicos la pronunciación o no de los mismos queda a disposición del lector. Veamos otros ejemplos de este tipo de acentos:

Comienzan a sembrar **duda** en la sangre.  
(JL, XII, v. 16)

Se va la luz.  
**Aquí queda** en el valle  
(JL, XII, v. 20)

Esta noche **podré ver** las estrellas  
(JL, XIII, v. 4)

He crecido en **amor**.  
Este paisaje  
(JL, XIII, v. 11)

Lo que ayer fue **ilusión**.  
**Hoy** ya soy otro  
(JL, XVI, v. 14)

Y saber que en **mí muere** cuanto amaste  
(JL, XII, v. 28)

En todos estos ejemplos la secuencia antirrítmica se produce por la concomitancia de los acentos en 6ª y 7ª sílabas, y también en todos ellos el acento rítmico recae sobre una palabra aguda o monosílaba tónica (acento en 6ª sílaba), lo que puede marcar una pausa pequeña para comenzar la siguiente palabra acentuada (7ª sílaba).

Lo cierto es que no es casualidad que hallemos tantos casos de esta variedad endecasílabica. Como tendremos ocasión de ver en el apartado dedicado a este metro, en el endecasílabo acentuado en sexta sílaba se aprecia una sutil tendencia a la subdivisión entre una primera parte que termina con este acento de sexta y una segunda que se inicia a partir de la sílaba séptima. El hecho de que se combinen endecasílabos y alejandrinos frecuentemente hace ver este tipo de ritmo muy claramente, aunque en el endecasílabo “nunca en estos casos el hemistiquio cobra el valor de semiverso” (Varela, Moíño y Jauralde, 2005: 73). El endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas es una de las secuencias antirrítmicas de este metro más comunes. Ferguson le dedica un apartado en su estudio de la versificación de Herrera y afirma: “El endecasílabo con acentos en 6 y 7, de empleo generalizado no sólo en el Siglo de Oro y después, sino también entre los italianos, es una de las variedades más llamativas (y menos reconocidas) de este metro” (1980: 65). Varela, Moíño y Jauralde destacan también su uso frecuente en la versificación castellana: “Se trata, sin duda, de un endecasílabo de amplio uso, sobre todo en la pluma de grandes poetas, como Góngora, que lo utilizó abundantemente” (2005: 201). Para Ferguson esta secuencia antirrítmica hace notar una posible división del endecasílabo: “Cuando el acento antirrítmico en 7 refuerza una pausa fuerte después de 6, realzando el acento de esta última, se produce un verso que parece claramente bipartido” (1980: 65-66). El crítico defiende que este tipo de verso endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª tiene un sonido particular, pues, si no hay más acentos entre la séptima sílaba y la décima tendremos una secuencia en las cinco últimas sílabas integrada por un dáctilico y un troqueo, es decir, el equivalente actual al antiguo adónico. Afirma: “El «fragmento adónico» da un carácter muy especial a la segunda mitad del verso, al romper el esquema yámbico que le es típico” (1980: 66-67).

Casi todos los estudiosos de métrica coinciden en resaltar el fuerte poder expresivo de los acentos antirrítmicos (Balbín, 1968: 143; Domínguez Caparrós, 2000: 94), sobre todo para poesía en la que se quiera producir un efecto de aspereza, fuerza, ira, para un

“contenido atormentado, polemizante o inarmónico” (Paraíso, 2000: 83). Creemos, sin embargo, a la vista de los versos de Antonio Colinas, que este tipo de acento, al ser claramente perceptible, refuerza los contenidos, dotándoles de mayor intensidad. Esto no implica que necesariamente el contenido de los mismos deba ser duro. Hay casos como el del penúltimo verso de los escritos arriba (JL, XVI, v. 14), en los que esta contigüidad de acentos parece provocar un contraste, o en el último (JL, XII, v. 28), que al ser además el último verso del poema, este efecto rítmico provoca una mayor tensión, que hace pervivir el verso en la memoria.

En toda la primera etapa, y en especial en *Preludios* encontramos una gran tendencia al ritmo yámbico (hay que recordar que gran parte de los poemas que lo componen son endecasílabos, que siempre tienden a este ritmo) con escasos acentos en las sílabas impares. Esta uniformidad rítmica podría servir también para que los casos en que ésta se rompe resulten más perceptibles, como en el caso de los acentos antirrítmicos. Señalaré aquí los que me ha parecido que son más coherentes por su significación y otros factores:

no sé qué brisa extraña por tu cuerpo  
(PNT, “Envío”, v. 8)

En este verso nos encontramos con cuatro sílabas seguidas acentuadas, la primera, la segunda, la tercera y la cuarta. La ruptura brusca de la fluidez natural del verso parece buscar un desasosiego. Dentro de un poema en el que se recuerda un momento de amor, este verso parece ser un presentimiento angustioso de la separación. Ya hemos visto que también en el libro anterior se utilizaba esta misma estructura: “No sé qué voy a hacer sin tu sonrisa” (JL, XII, vv. 1-3), “He aquí que esa mujer viene de no sé dónde” (JL, V, v. 1), que transmite una profunda incertidumbre. En general, podemos decir que en *Preludios* encontramos una cantidad mayor de acentos antirrítmicos que concuerdan con el aire romántico de queja y dolor de este libro. Aunque no podemos reproducir todos comentaremos alguno más:

A caballo el amor deja las calles  
(PNT, “Nocturno”, v. 2)  
Por donde va el amor crujen las hojas  
(PNT, “Última noche”, v. 10)

En estos versos podríamos realizar dos acentos continuos en las sílabas sexta y séptima, por lo que este último sería el antirrítmico. Como vemos son dos versos con la misma estructura sintáctica, e incluso con la misma palabra aguda sobre la que recae el acento rítmico “amor”. Así, si realizamos el acento antirrítmico enfatizaremos ese término (“amor”), que se nos aparece con atributos humanos, y al que esa tensión rítmica le añadiría una especie de inquietud, de zozobra. Esta acentuación concurrente de las sílabas sexta y séptima en un endecasílabo es reseñada también por Navarro Tomás como realce expresivo particular: “da lugar a una importante modificación al convertir en dactílica la cuarta cláusula del periodo interior, después del alargamiento monosilábico de la sexta, constituida por la terminación de un vocablo agudo o por un monosílabo fuerte” (1982: 114). No es extraña la aparición de un acento antirrítmico en séptima sílaba de un endecasílabo, y lo encontramos también en posteriores etapas:

de tanto ver **bro**tar **fl**ores azules.  
 Cuando al **atardecer** **ci**erra sus ojos  
 (TFT, “Comillas, 1969”, vv.9-10)  
 Eres semilla y **yo** **ti**erra que espera  
 (TFT, “Despedida”, v. 15)  
 olvidarás que el **mar** **hunde** a tu espalda  
 (ST, “Encuentro con Ezra Pound”, v. 7)  
 la noche **sumergió** **pe**chos y rosas  
 (ST, “Sepulcro en Tarquinia”, v. 4)  
 Tiempo de **iniciación** **ll**eno de pasmos  
 (A, “Variaciones sobre...”, V, v. 3)

Cabe resaltar asimismo las ocasiones en las que los acentos antirrítmicos aparecen precisamente en la sílaba anterior al último acento del verso, el más importante y más intenso, pues va además seguido de la pausa final del verso. Es quizás la posición en la que más se destaca el antirrítmico:

qué profunda es su música **qué** **honda**  
 (TFT, “Canto frente a los muros de Astorga, v. 21)  
 en la noche, es también calamidad **él** **mismo**  
 (NMN, XXII, v. 24)  
 Por eso, la pregunta del hombre, «¿Y yo **quién** **soy**?»  
 (NMN, XXVII, v. 26)  
 Por eso ¿para qué?, ¿para **qué** **vale**?  
 (LMA, v. 117)

Nada es palabra cuando el **dolor hiere**  
 (LMA, v. 227)  
 a ti todo el amor que de **tí mana**  
 (LMA, v. 256)  
 aunque seguramente estaré **solo**  
 (LSF, “Tres canciones de invierno” I, v. 17)  
 Y no sé si eres tú o si **soy yo**  
 (TA, “Por escala nocturna”, v. 54)  
 mas dios es la **no guerra**  
 (DL, “Para olvidar el odio” I, v. 3)  
 que nos llega de lejos, ¡de **tan lejos!**  
 (DL, “¿Conocéis el lugar?”, v. 16)  
 Luego, las nuevas piedras que **alzó Roma**  
 (DL, “Nuestra sangre es la luz”, v. 20)  
 una morada en paz y que **dé paz**  
 (DL, “Quédate aquí, no partas en la noche”, v. 12)

En realidad el acento antirrítmico aparece en esta posición muy rara vez en la obra de Colinas, por lo que fácilmente podemos ver que en cada uno de los versos reseñados existe una función intensificativa del significado evidente. Varela, Moíño y Jauralde destacan este tipo de acento antirrítmico en el endecasílabo:

En el otro caso de dos extrarrítmicos del endecasílabo, los de la secuencia 9.10, es bastante probable que se trate de mantener un ictus prolongado, como una expansión de la fase final del verso, produciendo un efecto de culminación del verso muy típico, es decir el engrosamiento de los efectos métricos allí donde son precisamente más evidentes, en las sílabas finales. (2005: 86).

Como vamos viendo, el poeta consigue con los acentos antirrítmicos una tensión que muchas veces viene reforzada por otro tipo de recursos rítmico-estilísticos, como tono interrogativo o exclamativo, paralelismo, anáfora, etc., que suele resaltar el contenido, a veces de forma violenta. Veamos por ejemplo el final del célebre poema “Sepulcro en Tarquinia:

jamás llegará **nadie** a este lugar  
 jamás llegará **nadie** a este lugar  
 y las gaviotas me darán tristeza  
 (ST, “Sepulcro en Tarquinia”, 424-426)

El verso “jamás llegará nadie a este lugar” se repite en este último fragmento del poema cuatro veces. La insistencia de estas palabras

hace entonces que nos detengamos en ellas, por lo que es altamente probable la realización del acento antirrítmico y que se resalte de esta manera el sentido fatídico del verso.

En los versos breves los acentos antirrítmicos suelen resultar muy llamativos. Aquí el mismo término, “luz”, se destaca en el mismo poema dos veces de la misma manera, por medio del acento antirrítmico.

Disparan a la luz,  
mas la **luz huye**  
a la luz

(JO, “Madrugada en Teotihuacán”, X, v. 12)

no olvidaré el crujido  
de tu **luz de oro**

(JO, “Madrugada en Teotihuacán”, V, v. 7)

Ya habíamos visto el gusto de Antonio Colinas por las interrogativas indirectas, que resalta a través de acentos contiguos, como en la fórmula “no sé qué”. Veamos, por último, otros ejemplos muy expresivos, por encontrarse, precisamente, en el último verso del poema:

Espero a esa mujer  
que no he visto nunca  
y que **no sé quién es.**

(TA, “La espera”, v. 26)

Y **tú ya no** eras tú y sí eras tú

(LM, “Cinco canciones con los ojos cerrados” IV, v. 19)



## 4. LA PAUSA

**L**A pausa ha sido un elemento al que tradicionalmente se le ha prestado poca atención crítica, puesto que su presencia es obvia y difícilmente analizable.

La pausa actúa como elemento delimitador de grupos melódicos, que pueden formarse por necesidad de respirar o por factores sintácticos, pausas que podemos llamar “naturales”, o por factores rítmicos (para delimitar un verso, un hemistiquio, etc.), a estas pausas podremos llamarlas “métricas” o “convencionales”. Dado que este trabajo se centra en la métrica, las pausas que nos interesan son las de este último tipo. Sin embargo, las pausas naturales también tienen relevancia, puesto que la coincidencia o no de pausa métrica y pausa natural da lugar a la esticomitía o al encabalgamiento respectivamente, fenómenos que veremos unas líneas más adelante y cuya aparición “provoca variedad en el ritmo de la composición” (Domínguez Caparrós, 2007: 257), dotando de riqueza rítmica al poema.

Pasaremos ahora a definir las clases de pausas métricas a las que haremos alusión en este estudio y a señalar la terminología que utilizaremos, ya que en este punto hay gran diversidad dentro de la crítica:

–Externas: aparecen a final de verso, hacen equivaler la palabra del final del verso a una llana (equivalencia silábica de finales) y no permiten la sinalefa.

- Pausa versal: es el descanso que se hace después de cada verso.
- Pausa estrófica: descanso al final de cada estrofa.
- Pausa media: descanso que separa partes simétricas de la estrofa.

–Internas: aparecen en el interior de un verso.

- Pausa medial<sup>8</sup>: es aquella que se produce en el interior de versos compuestos. Tiene las mismas características que las externas en los siguientes aspectos: iguala los finales de hemistiquio a partir del último acento a palabra llana, y no permite la sinalefa.
- Cesura: detención ocasional debida a la sintaxis o para destacar algún término. Permite la sinalefa y no hace equivalentes los finales.

#### **4.1. La esticomitia en Antonio Colinas**

Ya antes hablábamos de las pausas “naturales” y de las “métricas”. En poesía la tendencia general ha sido hacer coincidir ambos tipos de descansos, el producido por motivos morfosintácticos y el provocado por las exigencias métricas: es lo que se denomina esticomitia.

Esta coincidencia entre línea versal y unidad lógico-sintáctica que es la esticomitia se produce según Balbín en “más de las nueve décimas partes de los cortes o escansiones pausales registradas en la estrofa hispánica” (1968: 202). Isabel Paraíso (2000: 98) destaca el valor de la esticomitia como potenciador del significado del verso, resaltando además un rasgo básico de la esticomitia: el ser connatural, en líneas generales, a la poesía. Este rasgo podría ligarse tal vez a la oralidad (más facilidad para memorizar los versos) o simplemente entenderse como un procedimiento para marcar más claramente el ritmo.

Sin embargo, hay otros teóricos como Esteban Torre que opinan que “lo más frecuente es que no exista una correspondencia entre la frase y el verso” (2000: 68). También Domínguez Caparrós destaca que aunque la esticomitia es común en la poesía “lo contrario, el encabalgamiento de versos, es fenómeno bastante frecuente en lenguaje versificado” (2007: 164). La oposición entre estos autores es menos acentuada si pensamos que el concepto “frase” puede ser más amplio que la “unidad lógico-sintáctica” de Balbín o la “unidad de sentido” de Paraíso.

<sup>8</sup> La confusión que originan las distintas terminologías respecto a las pausas internas es grande: Quilis (1993: 77), Balbín (1968: 177) y Paraíso (2000: 1997) le llaman “cesura” a este tipo de pausa, Baehr (1989: 32) le da el nombre de “cesura intensa”, Spang (1983: 51) no le da un nombre propio, sino que la incluye dentro de la pausa versal y Domínguez Caparrós (2000: 101) aclara más dándole el nombre de “pausa en el interior de versos compuestos”. Aquí hemos decidido llamarle pausa medial porque ya que la mayoría de autores llama “encabalgamiento medial” al que aparece en esta pausa.

Según los datos obtenidos en el análisis del encabalgamiento en Antonio Colinas, encontramos que a un 11,8% de los versos les afecta el encabalgamiento versal, por lo que hay un 88,2% de versos esticomíticos. Con esto se cumple prácticamente la afirmación de Balbín, que apuntaba que la esticomitia afectaba a “más de las nueve décimas partes” (1968: 202) de los versos. La gran mayoría de los versos del autor leonés son, efectivamente, esticomíticos.

Hasta tal punto se ha ligado tradicionalmente la esticomitia a la poesía, que en sus principios el verso libre se justificaba por la idea de querer hacer coincidir la unidad de sentido con la unidad versal, sin tener que ceñirse a constricciones métricas (Navarro Tomás, 1991: 454-455; Amado Alonso 1975: 87-88; Paraíso, 2000: 98). Lo cierto es que la esticomitia se mantiene aún en algunas clases de versolibrismo, especialmente en aquél de líneas más amplias y con versos menos próximos a las medidas tradicionales.

En la obra de Antonio Colinas hay muy pocas composiciones del citado estilo, pero muy significativas a este respecto. “Los cantos de Ónice” (TFT) es quizás su primer poema de este tipo, en el que encontramos tan solo un encabalgamiento en sus 112 versos. Lo mismo sucede en “Expreso Milán-Roma”, poema que abunda en versos largos (contiene un verso de 37 sílabas) y en el que sólo se observa un encabalgamiento suave del tipo “Sustantivo + Complemento determinativo”, uno de los tipos más comunes y menos bruscos. Con ello se ve la tendencia de que el verso libre puro busca en cierto modo su justificación en la idea de querer hacer coincidir la unidad de sentido con la unidad versal, sin ceñirse a constricciones métricas.

Un caso particular se presenta en el comienzo de “Sepulcro en Tarquinia”, poema regular de versos (excepto algún verso breve) endecasílabos, en el que la esticomitia de los primeros versos y el corte surrealista de la composición hacen pensar en un ritmo de pensamiento, y no en el ritmo regular existente. A esto ayuda, igualmente, la falta de puntuación (solo comas):

se abrieron las cancelas de la noche,  
salieron los caballos a la noche,  
campo de hielos, de astros, de violines,  
la noche sumergió pechos y rosas,  
noche de madurez envuelta en nieve  
después del sueño lento del otoño,  
después del largo sorbo del otoño,  
después del huracán de las estrellas,

del otoño con árboles de oro,  
con torres incendiadas y columnas,  
(ST, “Sepulcro en Tarquinia”, vv.1-10)

Según diversos estudios, la mayor o menor incidencia del encabalgamiento o la esticomitia en un poema depende en parte de la medida de sus versos. Una de las conclusiones de los estudios de Gili Gaya que apunta Isabel Paraíso, como editora de sus obras es que “el encabalgamiento y el enlace sintáctico sin pausa es más frecuente en los versos cortos que en los de arte mayor” (Gili Gaya, 1993: 13). Esto nos lleva a pensar, profundizando en esta afirmación, que los versos de arte menor, más propicios a la regularidad silábica (es más común el versolibrismo de arte mayor o medio que el de arte menor), permiten mejor los encabalgamientos, a la vez que, quizás, los necesitan más, dado que a veces puede resultar difícil que un mismo sintagma o sirrema quepa en un solo verso de arte menor. Según esto, los versos, tanto regulares como libres, de arte mayor tenderán más frecuentemente, por norma general, a la esticomitia.

Sin embargo, en la obra del poeta bañezano son precisamente los poemas de arte menor los que presentan una notable tendencia a la esticomitia. Así sucede, por ejemplo, en el poema “Blanco/Negro”, de 63 versos breves (la mayor medida es el heptasílabo), en el que apenas encontramos encabalgamientos. Quizás a la esticomitia de esa composición contribuye su carácter sentencioso, como también sucede en “La hora interior”, que cierra *Los silencios de fuego*.

En los metros más clásicos, como algunos de sus pocos sonetos, “Diapasón infinito” (JO) y “Lumbres de Tánit” (LSF), también podemos ver que la esticomitia actúa como regla general. No es así en todos. En otros soneto del autor, como “La ladera de los podencos salvajes” (LM), utiliza frecuentemente el encabalgamiento de varios tipos (oracional, sirremático, suave, abrupto) con valor expresivo.

El hecho de que la esticomitia afecte a la gran mayoría de los versos del autor hace que el encabalgamiento cobre mayor fuerza significativa. En especial los encabalgamientos menos comunes (léxicos, abruptos, etc.) llaman la atención en una poesía en la que la norma común es el verso ajustado a la unidad de sentido.

## ***4.2. El encabalgamiento en Antonio Colinas***

El fenómeno contrario a la esticomitia es el encabalgamiento, que consiste en el desajuste entre la pausa versal y la sintáctica (Domínguez Caparrós, 2000: 103).

El encabalgamiento más que un elemento métrico es un recurso estilístico. En este sentido lo tomará Navarro Tomás, que lo sitúa dentro de sus “Complementos rítmicos” (1991: 42). Será Domínguez Caparrós quien más hincapié haga ello: “Quizá convenga insistir en que el encabalgamiento es un fenómeno puramente estilístico, ya que su aparición no está regulada por las normas de la métrica y sólo depende de la voluntad o la intención del poeta” (2007: 130).

### ***4.2.1. Tipología y estudio estadístico en Antonio Colinas***

El encabalgamiento propicia una gama de casos muy amplia en los que se puede percibir en mayor o menor medida el fenómeno. Antonio Quilis (1964) es el autor que ha estudiado más profundamente el encabalgamiento estableciendo una tipología que ha sido después aceptada por otros estudiosos de la métrica y que aquí adoptaremos en su mayor parte. La clasificación del autor de tipos de encabalgamiento se basa especialmente en los diferentes tipos de elementos que se separan, es decir, en la sintaxis. Se produce encabalgamiento y sus consecuentes efectos cuando se rompen secuencias que en el habla no admiten una pausa entre ellas<sup>9</sup>.

Además de estas partículas entre las que se produce encabalgamiento por existir gran cohesión, por formar parte de un mismo sintagma o palabra, Kurt Spang (1983: 47-50) defiende que al menos en determinados casos existe también cohesión entre los elementos “sujeto + verbo” y “complemento directo + verbo”. No afirma que estos grupos tengan la misma cohesión que los sirremas de Quilis, por lo que no se atreve a llamarlos encabalgamientos, y les da el nombre de “enlaces”. Otros autores también se hacen eco de estas vacilaciones que existen a la hora de incluir la ruptura de determinadas

<sup>9</sup> Este criterio es muy eficaz a la hora de clasificar los tipos de encabalgamientos, pero puede producir problemas para dirimir si existe o no encabalgamiento. Flores Gómez examina, por ejemplo, los casos de braquistiquio y antibraquistiquio de Quilis y afirma: “En estos casos no parece dirimente la existencia o no de pausa fonológica para establecer un encabalgamiento, sino el haber trasladado, por así decir, el corte final del verso a un lugar en el interior del verso siguiente. Así pues, parece exagerado ceñirse exclusivamente a los casos en que no se da pausa fonológica para hablar de encabalgamiento” (1988: 39).

unidades como casos de encabalgamiento o no hacerlo (Domínguez Caparrós, 2001: 18-19; Torre: 2000: 69).

A pesar de la dificultad para encontrar un criterio claro que justifique la existencia o no de encabalgamiento, aquí tomaremos como tal los sucesivos, siguiendo los criterios que se exponen, que, como veremos, se aproximan mucho a los propuestos por Quilis (1964). Entendemos que los grupos propuestos pueden aparecer en un orden o en el contrario (adjetivo + sustantivo o sustantivo + adjetivo), ya que lo que importa es que son grupos entre los que hay una gran cohesión.

*a) Respecto al criterio de unidades escindidas:*

- Encabalgamiento léxico o tmesis:
- Encabalgamiento sirremático:
  - Sustantivo + adjetivo.
  - Sustantivo + complemento determinativo.
  - Verbo + adverbio.
  - Palabra de relación (pronombre átono, preposición, conjunción, artículo, determinante) + elemento que se introduce.
  - Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.
  - Verbo + suplemento.
  - Otros: otras combinaciones de separación de palabras de un mismo sintagma, como adverbio + adjetivo (muy / amable), adjetivo + complemento, etc.
- Enlaces:
  - Sujeto + verbo.
  - Verbo + complemento directo.
  - Verbo copulativo + atributo.
- Encabalgamiento oracional: antecedente + oración adjetiva especificativa.

*b) Respecto al criterio de longitud de las unidades escindidas:*

- Encabalgamiento suave: el encabalgamiento se prolonga en el verso encabalgado hasta el final del verso (Domínguez Caparrós, 2000:105), o al menos hasta después de la quinta o sexta sílaba (Quilis, 1964:118).
- Encabalgamiento abrupto: la unidad sintáctica del verso encabalgante se prolonga en el segundo pero finaliza antes de la quinta sílaba (Dámaso Alonso, 1987: 69).

- Contra-encabalgamiento abrupto: así llama Isabel Paraíso (2000:105-106), basándose en la métrica francesa, a aquel encabalgamiento en el cual el sintagma del verso encabalgante que continúa en el siguiente verso, es breve y está aislado por una pausa interior al final del verso.

c) *Respecto al lugar en el que aparece:*

- Encabalgamiento estrófico. Afecta a la pausa estrófica. Es muy escasa, sobre todo en las composiciones en las que no se sigue un esquema estrófico predeterminado.
- Encabalgamiento versal. Es el que afecta a la pausa versal.
- Encabalgamiento medial. Es el que afecta a la pausa entre hemistiquios.

Para el análisis detallado de los encabalgamientos en la poesía de Antonio Colinas, hemos procedido al cómputo de este recurso en cada uno de sus poemarios. El procedimiento seguido ha sido el siguiente: se han contabilizado cada uno de los encabalgamientos versales y clasificado según la unidad escindida y según la longitud de la misma en los versos encabalgante y encabalgado. Lo mismo hemos hecho con los encabalgamientos mediales, pero sólo hemos tenido en cuenta para este cómputo los encabalgamientos que aparecen en los poemas isosilábicos alejandrinos. Por otra parte, se ha separado también el análisis del encabalgamiento en poemas regulares y en poemas de verso libre, para poder comprobar si este recurso incide de manera distinta según el tipo de versificación utilizada.

En cada una de las tablas se ofrecen los datos absolutos y porcentuales. En el caso de los encabalgamientos mediales, el tanto por ciento ofrecido es en relación al número de versos alejandrinos en los poemas isosilábicos analizados.

Con este estudio estadístico se pretende llegar a una idea más clara de la incidencia de este recurso en la poesía de Antonio Colinas, así como de su evolución y de la tipología más utilizada. Esto nos permitirá, asimismo, comparar la utilización del encabalgamiento en Antonio Colinas con la de otros autores sobre los que también se ha realizado ya un estudio estadístico.

## *Junto al lago*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-		-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	7	-	1	8	10,5%
	Sustantivo + Adjetivo	7	-	2	9	11,8%
	Sustantivo + Complemento determinativo	20	-	10	30	39,5%
	Verbo + Adverbio	2	-	1	3	3,9%
	Palabra de relación + elemento que se introduce	1	-	-	1	1,3%
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	-	-	-	-
	Verbo + Suplemento	5	-	-	5	6,6%
	Otros	5	-	1	6	7,9%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		13	-	1	14	18,4%
<b>TOTAL</b>		60	-	16	76	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	60	16,6%
<b>Encabalgamiento medial</b>	16	20,8%
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	50	65,8%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	6	7,9%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	20	26,3%

## *Poemas de la Tierra y la Sangre*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	2	-	2	4	6,1%
	Sustantivo + Adjetivo	4	-	11	15	22,7%
	Sustantivo + Complemento determinativo	11	-	16	27	40,9%
	Verbo + Adverbio	-	-	3	3	4,5%
	Palabra de relación + elemento que se introduce	2	-	-	2	3%
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	-	-	-	-
	Verbo + Suplemento	-	-	-	-	-
	Otros	1	-	1	2	3%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		4	-	9	13	19,7%
<b>TOTAL</b>		24	-	42	66	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	24	15,8%
<b>Encabalgamiento medial</b>	42	27,6%
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	50	75,8%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	7	10,6%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	9	13,6%

## *Preludios a una noche total*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	3	-	3	6	4,2%
	Sustantivo + Adjetivo	16	-	27	43	30,5%
	Sustantivo + Complemento determinativo	31	-	36	67	47,5%
	Verbo + Adverbio	-	-	-	-	-
	Palabra de relación + elemento que se introduce	-	-	1	1	0,7%
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	4	-	3	7	5%
	Verbo + Suplemento	-	-	1	1	0,7%
	Otros	2	-	6	8	5,7%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		4	-	4	8	5,7%
<b>TOTAL</b>		60	-	81	141	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	60	10,3%
<b>Encabalgamiento medial</b>	81	22,9%
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	99	70,2%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	23	16,3%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	19	13,5%

## *Truenos y flautas en un templo*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	3	1	3	7	7,9%
	Sustantivo + Adjetivo	2	4	11	17	19,3%
	Sustantivo + Complemento determinativo	12	3	27	42	47,8%
	Verbo + Adverbio	-	-	1	1	1,1%
	Palabra de relación + elemento que se introduce	-	-	-	-	-
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	-	2	2	2,3%
	Verbo + Suplemento	-	-	2	2	2,3%
	Otros	3	-	3	6	6,8%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		2	2	7	11	12,5%
<b>TOTAL</b>		22	10	56	88	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	32	4,9%
<b>Encabalgamiento medial</b>	56	30,1%
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	64	72,7%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	14	15,9%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	10	11,4%

## *Sepulcro en Tarquinia*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	4	2	-	6	5,7%
	Sustantivo + Adjetivo	16	3	9	28	26,7%
	Sustantivo + Complemento determinativo	19	5	18	42	40%
	Verbo + Adverbio	1	-	-	1	0,9%
	Palabra de relación + elemento que se introduce	-	-	1	1	0,9%
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	-	-	-	-
	Verbo + Suplemento	-	1	1	2	1,9%
	Otros	4	1	2	7	6,7%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		9	2	7	18	17,1%
<b>TOTAL</b>		53	14	38	105	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	67	7,4%
<b>Encabalgamiento medial</b>	38	25,3%
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	77	73,3%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	15	14,3%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	13	12,4%

## *Astrolabio*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	10	14	5	29	9,1%
	Sustantivo + Adjetivo	30	22	18	70	22%
	Sustantivo + Complemento determinativo	41	53	26	120	37,7%
	Verbo + Adverbio	1	1	2	4	1,3%
	Palabra de relación + elemento que se introduce	-	-	3	3	0,9%
	Tiempos compuestos de los verbos, perifrasis verbales y frases verbales.	2	-	-	2	0,6%
	Verbo + Suplemento	-	-	2	2	0,6%
	Otros	5	2	6	13	4,1%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		37	22	16	75	23,6%
<b>TOTAL</b>		126	114	78	318	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	240	12,8%
<b>Encabalgamiento medial</b>	78	29,3%
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	240	75,5%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	40	12,6%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	38	11,9%

## *En lo oscuro*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	2	-	-	2	14,3%
	Sustantivo + Adjetivo	3	1	-	4	28,6%
	Sustantivo + Complemento determinativo	3	2	-	5	35,7%
	Verbo + Adverbio	-	-	-	-	-
	Palabra de relación + elemento que se introduce	-	-	-	-	-
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	-	-	-	-
	Verbo + Suplemento	-	-	-	-	-
	Otros	1	-	-	1	7,1%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		1	1	-	2	14,3%
<b>TOTAL</b>		10	4	-	14	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	14	12,2%
<b>Encabalgamiento medial</b>	-	-
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	12	85,7%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	2	14,3%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	-	-

## *La viña salvaje*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	6	-	-	6	16,7%
	Sustantivo + Adjetivo	4	-	-	4	11,1%
	Sustantivo + Complemento determinativo	11	2	-	13	36,1%
	Verbo + Adverbio	1	-	-	1	2,8%
	Palabra de relación + elemento que se introduce	-	-	-	-	-
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	-	-	-	-
	Verbo + Suplemento	1	-	-	1	2,8%
	Otros	5	-	-	5	13,9%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		5	1	-	6	16,7%
<b>TOTAL</b>		33	3	-	36	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	35	12,4%
<b>Encabalgamiento medial</b>	-	-
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	1	0,3%

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	27	75%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	2	5,6%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	7	19,4%

## *Noche más allá de la noche*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	14	-	11	<b>25</b>	<b>5,8%</b>
	Sustantivo + Adjetivo	35	-	65	<b>100</b>	<b>23%</b>
	Sustantivo + Complemento determinativo	73	-	114	<b>187</b>	<b>43,1%</b>
	Verbo + Adverbio	2	-	8	<b>10</b>	<b>2,3%</b>
	Palabra de relación + elemento que se introduce	2	-	2	<b>4</b>	<b>0,9%</b>
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	5	-	9	<b>14</b>	<b>3,2%</b>
	Verbo + Suplemento	-	-	3	<b>3</b>	<b>0,7%</b>
	Otros	9	-	12	<b>21</b>	<b>4,8%</b>
<b>Encabalgamiento oracional</b>		34	-	36	<b>70</b>	<b>16,1%</b>
<b>TOTAL</b>		174	-	260	<b>434</b>	<b>100%</b>

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	174	17,4%
<b>Encabalgamiento medial</b>	260	26%
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	308	71%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	79	18,2%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	47	10,8%

## *Jardín de Orfeo*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	1	-	-	<b>1</b>	<b>1,2%</b>
	Sustantivo + Adjetivo	14	9	-	<b>23</b>	<b>28,4%</b>
	Sustantivo + Complemento determinativo	18	15	-	<b>33</b>	<b>40,7%</b>
	Verbo + Adverbio	-	-	-	-	-
	Palabra de relación + elemento que se introduce	-	-	-	-	-
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	-	-	-	-
	Verbo + Suplemento	-	-	-	-	-
	Otros	-	2	-	<b>2</b>	<b>2,5%</b>
<b>Encabalgamiento oracional</b>		9	13	-	<b>22</b>	<b>27,2%</b>
<b>TOTAL</b>		42	39	-	<b>81</b>	<b>100%</b>

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	81	8,8%
<b>Encabalgamiento medial</b>	-	-
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	61	75,3%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	11	13,6%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	9	11,1%

## *La muerte de Armonía*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	-	-	-	-	-
	Sustantivo + Adjetivo	3	-	-	3	9,4%
	Sustantivo + Complemento determinativo	21	-	-	21	65,7%
	Verbo + Adverbio	2	-	-	2	6,2%
	Palabra de relación + elemento que se introduce	-	-	-	-	-
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	-	-	-	-
	Verbo + Suplemento	1	-	-	1	3,1%
	Otros	-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento oracional</b>		5	-	-	5	15,6%
<b>TOTAL</b>		32	-	-	32	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	32	12%
<b>Encabalgamiento medial</b>	-	-
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	16	50%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	12	37,5%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	4	12,5%

## *Los silencios de fuego*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	2	1	-	3	2,6%
	Sustantivo + Adjetivo	6	9	4	19	16,5%
	Sustantivo + Complemento determinativo	11	26	4	41	35,6%
	Verbo + Adverbio	2	1	-	3	2,6%
	Palabra de relación + elemento que se introduce	-	1	-	1	0,9%
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	-	-	-	-
	Verbo + Suplemento	5	3	2	10	8,7%
	Otros	2	1	1	4	3,5%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		14	16	4	34	29,6%
<b>TOTAL</b>		42	58	15	115	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	100	9,8%
<b>Encabalgamiento medial</b>	15	23,8%
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	91	79,1%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	18	15,7%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	6	5,2%

## *Libro de la mansedumbre*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	1	2	-	3	2,3%
	Sustantivo + Adjetivo	3	9	-	12	9,2%
	Sustantivo + Complemento determinativo	10	57	-	67	51,5%
	Verbo + Adverbio	-	3	-	3	2,3%
	Palabra de relación + elemento que se introduce	-	-	-	-	-
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	3	-	3	2,3
	Verbo + Suplemento	-	1	-	1	0,8%
	Otros	2	2	-	4	3,1%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		10	27	-	37	28,5%
<b>TOTAL</b>		26	104	-	130	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	130	10,6%
<b>Encabalgamiento medial</b>	-	-
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	91	70%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	25	19,2%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	14	10,8%

## *Tiempo y abismo*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	1	-	<b>1</b>	<b>0,5%</b>
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	2	8	-	<b>10</b>	<b>4,9%</b>
	Sustantivo + Adjetivo	2	14	-	<b>16</b>	<b>7,8%</b>
	Sustantivo + Complemento determinativo	15	74	-	<b>89</b>	<b>43,4%</b>
	Verbo + Adverbio	2	1	-	<b>3</b>	<b>1,5%</b>
	Palabra de relación + elemento que se introduce	1	-	-	<b>1</b>	<b>0,5%</b>
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	1	2	-	<b>3</b>	<b>1,5%</b>
	Verbo + Suplemento	-	5	-	<b>5</b>	<b>2,4%</b>
	Otros	1	7	-	<b>8</b>	<b>3,9%</b>
<b>Encabalgamiento oracional</b>		16	53	-	<b>69</b>	<b>33,6%</b>
<b>TOTAL</b>		40	165	-	<b>205</b>	<b>100%</b>

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	205	11,7%
<b>Encabalgamiento medial</b>	-	-
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	136	66,3%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	44	21,5%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	25	12,2%

## *Desiertos de la luz*

		Poemas regulares	Poemas verso libre	Medial	TOTAL	
					Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento léxico</b>		-	-	-	-	-
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	-	3	-	3	1,2%
	Sustantivo + Adjetivo	1	35	-	36	14,2%
	Sustantivo + Complemento determinativo	7	95	-	102	40,2%
	Verbo + Adverbio	1	3	-	4	1,6%
	Palabra de relación + elemento que se introduce	1	6	-	7	2,7%
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	-	1	-	1	0,4%
	Verbo + Suplemento	-	2	-	2	0,8%
	Otros	1	7	-	8	3,1%
<b>Encabalgamiento oracional</b>		5	86	-	91	35,8%
<b>TOTAL</b>		16	238	-	254	100%

	TOTAL (sobre los versos del poemario)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento versal</b>	254	14,2%
<b>Encabalgamiento medial</b>	-	-
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	-	-

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)	
	Frecuencia	Porcentual
<b>Encabalgamiento suave</b>	165	65%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	61	24%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	28	11%

## Resultados finales porcentuales

		TOTAL
<b>Encabalgamiento léxico</b>		<b>0,05%</b>
<b>Encabalgamiento sirremático</b>	Adjetivo + Sustantivo	<b>5,4%</b>
	Sustantivo + Adjetivo	<b>19%</b>
	Sustantivo + Complemento determinativo	<b>42,3%</b>
	Verbo + Adverbio	<b>1,8%</b>
	Palabra de relación + elemento que se introduce	<b>1%</b>
	Tiempos compuestos de los verbos, perífrasis verbales y frases verbales.	<b>1,5%</b>
	Verbo + Suplemento	<b>1,7%</b>
	Otros	<b>4,5%</b>
<b>Encabalgamiento oracional</b>		<b>22,7%</b>
<b>TOTAL</b>		<b>100%</b>

	TOTAL (sobre los versos de los poemarios)
<b>Encabalgamiento versal</b>	11,7%
<b>Encabalgamiento medial</b>	25,7%
<b>Encabalgamiento estrófico</b>	0,008%

	TOTAL (sobre el total de encabalgamientos)
<b>Encabalgamiento suave</b>	71%
<b>Encabalgamiento abrupto</b>	17,1%
<b>Contra-encabalgamiento abrupto</b>	11,9%

Una vez aportados estos datos podemos realizar un amplio comentario sobre ellos. Lo primero que queremos destacar es que para la realización de estas tablas hemos distinguido entre un tipo de encabalgamiento “Sustantivo + adjetivo” y el tipo “Adjetivo + sustantivo”, cosa que no habíamos hecho en la teoría. Esto se ha hecho a causa de que los efectos expresivos de estos dos tipos de encabalgamiento tan similares son muy diferentes, como comprobaremos en

el apartado dedicado a ello. Para comenzar con el análisis nos fijaremos primero en los datos referentes a los resultados totales, para luego estudiar los casos más particulares y la evolución.

Como ya habíamos comentado en el apartado de la esticomitia, el 11, 8% de los versos de Antonio Colinas se ven afectados por el encabalgamiento (ya sea en su tipo versal o medial). Existen pocos estudios estadísticos sobre la incidencia del encabalgamiento en la obra de otros autores. Uno de los pocos que conocemos se debe a Almela Pérez que realiza este tipo de estudio en la obra de Pedro Salinas y apunta que en este poeta los encabalgamientos afectan al 7,87% de los versos (1981: 164). Así, nuestro poeta utilizaría de una forma más frecuente el encabalgamiento.

Sin embargo, conviene fijarse asimismo en los tipos de encabalgamientos utilizados. El encabalgamiento más frecuente es el tipo “Sustantivo + Complemento determinativo”, que registra un 42,3% de los casos, es decir, casi la mitad. Almela comenta en su estudio que el caso en Pedro Salinas también más frecuente es este tipo, y afirma que esta no es una “secuencia cohesionada en demasía” (1981: 165), por lo que sus efectos no son tan expresivos ni de tanta importancia como cabría esperar.

El segundo tipo más frecuente en la obra coliniana es el encabalgamiento oracional (22,7%); y el tercero más habitual es el formado por “Sustantivo + adjetivo”, en el que se encuadran un 19% de los casos. Es quizás este último tipo el más característico en su poesía, como luego comentaremos.

En definitiva, estos tres tipos nombrados forman el 84% de los casos de encabalgamiento, es decir, la gran mayoría. Contamos con otro estudio que aporta datos estadísticos sobre este tema. Esta vez se basa en la poesía de Juan Ramón Jiménez en *Sonetos espirituales y Estío*. Martínez Fernández (2010: 43-44) pone de manifiesto que en ambos libros los tipos “Sustantivo + Complemento determinativo”, “Sustantivo + adjetivo” y encabalgamiento oracional, son los que suman más del 85% de los casos. Así, vemos que hay una coincidencia en líneas generales con los datos del poeta que aquí nos ocupa. En el mismo libro, aporta también datos Martínez Fernández (2010: 44-45) sobre el encabalgamiento en Elena Martín Vivaldi, en cuya obra los encabalgamientos antes dichos suman el 97,22% de los casos<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Martínez Fernández (2010: 44) hace constar que dentro del tipo “Sustantivo + complemento determinativo” incluye también los sirremas formados por adjetivo/complemento del adjetivo, con 247 casos, que suponen casi el 50% (un 47, 68% exactamente).

No parece simple casualidad la mayor frecuencia de estos tres tipos de encabalgamiento en ambos autores. En realidad, como cualquier recurso retórico o estilístico, el encabalgamiento podría resultar molesto o pesado si incidiera en la mayoría de sus casos en unidades muy cohesionadas. Los encabalgamientos menos cohesionados resultan menos llamativos y sus efectos son más sutiles. En la separación “Sustantivo + Complemento determinativo” el elemento principal, es decir, el sustantivo, queda en el verso encabalgante, por lo que no se rompe el sentido tan fácilmente, pues el verso podría funcionar como completo y lo que añade el verso encabalgado es tan sólo una matización. Lo mismo sucede con el caso “Sustantivo + Adjetivo”. Algo parecido sucede con el encabalgamiento oracional, que por su carácter suele ser además un encabalgamiento suave ya que al comenzar una oración subordinada el verso suele extenderse más allá de las primeras sílabas.

El artículo de Almela Pérez sobre Pedro Salinas (1981) llega también a unos datos en los que se destaca la gran incidencia de los encabalgamientos “Sustantivo + Complemento determinativo”, “Sustantivo + adjetivo” y oracional, aunque parece que el poeta madrileño reúne más variedad tipológica de encabalgamientos. Teniendo en cuenta que la tipología que establece es diferente, el autor calcula que un 68,4% de los encabalgamientos de Salinas son del tipo «Encabalgamiento con blanco separador → Desajuste heterólogo → Guía: sustantivo», por lo que en ellos estarían nuestros tipos “Sustantivo + Complemento determinativo”, “Sustantivo + Adjetivo” y el encabalgamiento oracional (cuyo antecedente es siempre un sustantivo).

Volviendo a la poesía de Colinas, otro dato llamativo es la casi total ausencia de encabalgamientos interestróficos. Este dato nos da una idea del valor de unidad total de sentido que el poeta bañezano da a la estrofa. La poesía del leonés no suele inscribirse dentro de moldes estróficos prefijados, por lo que parece que el autor busca encuadrar dentro de cada estrofa una sola unidad de sentido cerrada, aunque pueda tener relaciones con otras. El único caso que encontramos es el siguiente:

Con los alumnos del Conservatorio  
descendiendo bordeando oxidadas  
verjas, hogueras de hojas perfumadas.  
Un palacio, un jardín y un **Ofertorio**

**apasionado** en *via delle mura*

(LVS, “Del libro de ocios y de burlas...”, V, vv.4-9)

Aparece en un poema de la serie de siete sonetos que encontramos en *La viña salvaje*. Es ciertamente un caso excepcional en la obra del poeta bañezano, dentro de una estructura poemática que tampoco es habitual en su obra. En todo caso, podríamos ligar su aparición precisamente a la existencia de un molde estructural claro (el soneto) que se repite en varios poemas seguidos, por lo que la existencia de encabalgamiento no daña el concepto de la estrofa. Por otra parte el hecho de que aparezca justamente en un soneto se puede relacionar con que, al ser una composición de estructura fija, sus subestrofas pierden el carácter de unidad semántica que suele caracterizarlas.

Fuera de este ejemplo, el único caso digno de mención es el de un enlace entre dos estrofas de una composición:

Como adentrarse en monte por la noche  
o en fosco laberinto de jardines  
con fuentes que murmuran sus silencios.  
Como ver piedras negaras, **como alzar**

**hogueras negras entre mármol blanco.**

Como pozos con noche hasta los bordes  
o lumbres que relumbran y no queman.  
Como dos corzos negros en un soto,  
(LSF, "Lumbres de Tánit", vv.1-8)

De nuevo es significativo que éste aparezca en uno de los pocos poemas con un patrón estrófico claro, un soneto sin rima.

Otro dato importante es la aparición aislada de un solo encabalgamiento léxico en toda la obra poética del autor, que comentaremos más detenidamente en el próximo apartado, por su gran valor expresivo.

Uno de los datos más significativos es el total de encabalgamientos versales respecto al total de versos y su comparación con el total de encabalgamientos mediales en relación a los versos de poemas isosilábicos alejandrinos. Como vemos, los encabalgamientos mediales tienen más del doble de incidencia que los versales. Como es lógico, el encabalgamiento medial resulta menos perceptible que el versal, ya que la pausa que transgrede, la medial, no es tan perceptible como la versal, ni auditiva ni visualmente (que no existe). Siguiendo el mismo principio que hasta ahora, vemos confirmado que se utilizan más aquellos tipos de encabalgamientos menos llamativos. Quizás por este carácter más discreto de los encabalgamientos mediales cabría también esperar que hubiera un diferente uso de los distintos tipos sirremáticos de encabalgamientos. Pues bien, esto no

es así, sino que se mantienen prácticamente iguales los porcentajes de utilización de cada tipo de encabalgamiento en el versal y en el medial. Las clases “Sustantivo + Complemento determinativo”, “Sustantivo + Adjetivo” y el encabalgamiento oracional siguen siendo los que más casos reúnen.

Esta misma norma sirve también para explicar por qué el 71% de los encabalgamientos son suaves y sólo un 29% son abruptos o contra-abruptos. De entre estas dos últimas clases la más extraña es el contra-encabalgamiento abrupto, pues cuando aparece el segmento del sirrema del verso encabalgante se separa muy claramente del resto del verso, llamando poderosamente la atención:

Callo y leo despacio.

Son **las letras**  
**del libro** como lágrimas: son **símbolos**  
**de esa nieve** que guarda su secreto.  
(TA, “La llama que canta”, vv. 30-32)

De entre los encabalgamientos abruptos hay una clase que destaca y que se da con cierta frecuencia. Es aquella en la que el verso encabalgado es brevísimo, quedando así muy resaltado<sup>11</sup>:

En cielo y tierra se conjuntan **fuerzas**  
**magnéticas**  
para purificarnos  
(A, “Noche de San Juan en Frumentaria” I, vv.15-17)

otro extraviado por la luz  
aquel que se abrazaba llorando a **las cabezas**  
**de los caballos**  
(LSF, “La tumba negra”, vv.218-220)

venid a mí en **cascada**  
**de fuego**,  
o en **helados racimos**  
**de luz**  
(LM, “Cinco canciones con los ojos cerrados” II, vv.5-8)

Atendiendo ahora a los resultados particulares de cada poemario cabe destacar algunos datos. Llama la atención que sus dos poemarios considerados más culturalistas, *Truenos y flautas en un templo* y

<sup>11</sup> Aunque este tipo de encabalgamiento podría ser considerado como suave al ocupar el elemento encabalgado todo el verso, lo hemos considerado abrupto, por el efecto que produce.

*Sepulcro en Tarquinia*, sean los que presentan menos frecuencia de encabalgamientos versales. Parece que su clasicismo temático les inclina asimismo a un clasicismo formal en el que domina la esticomitía. Hay que tener en cuenta igualmente que estos dos libros son los primeros en los que el autor se atreve a introducir el verso libre. Como podemos ver en las tablas, la incidencia del encabalgamiento en este tipo de versificación es, en estos poemarios, mucho menor que en el verso regular. En el lado opuesto, en coherencia con la explicación dada, encontramos *Noche más allá de la noche*, poemario en el que más del 17% de los versos se hallan afectados por el encabalgamiento. Es éste un libro también muy clásico, compuesto por treinta y seis poemas alejandrinos isosilábicos. Quizá por ello podemos entender que el poeta se sienta más libre a la hora de introducir encabalgamientos, ya que el ritmo regular asegura la musicalidad del verso.

Otro dato interesante, cuyos porcentajes llaman la atención, es el aumento de frecuencia del encabalgamiento oracional en la última etapa del autor (la de la mansedumbre). En sus cuatro últimos libros ronda el 30% de los casos, y este porcentaje va en detrimento de los casos de “Sustantivo + Adjetivo”. Como ya habíamos dicho, el encabalgamiento oracional es uno de los que menos efectos estilísticos suelen conllevar, por lo que parece que la mansedumbre de esta etapa se refleja también en este elemento.

*La muerte de Armonía* es el poemario que presenta menos proporción de encabalgamientos suaves, un 50%. Podemos atribuir este dato al hecho de que al estar compuesto como una conversación posee un carácter más ágil, con frases más breves y entrecortadas. En el extremo opuesto encontramos *En lo oscuro*, pequeño libro de nueve poemas que tienden en su mayoría al verso de arte menor, en especial al heptasílabo, y cuyo carácter intimista y amoroso parece que tiende a evitar el encabalgamiento brusco. En todo caso los dos poemarios nombrados resultan ser excepciones, por su brevedad y características, dentro de la obra poética del autor.

La evolución en el uso de este recurso es, por lo tanto, poco notable, y permanece estable en tipos y proporciones durante toda su obra poética.

#### **4.2.2. Valores expresivos y efectos semánticos**

La importancia del encabalgamiento como elemento capaz de otorgar significado no ha pasado desapercibida para los tratadistas de la métrica.

Balbín señalaba que “Este *desajuste pausal*, es, por la escasa frecuencia de su configuración, una forma excepcional; pero reviste interés indudable por la eficacia de su función expresiva” (1968: 202), y después de un breve análisis de algunos casos concretos sintetiza esos caracteres expresivos del encabalgamiento en los siguientes:

- 1) *Relevación intensiva* del primer elemento del sirrema, en que se apoya el proceso encabalgatorio.
- 2) *Relevación tonal* del segundo elemento del sirrema encabalgado. (Balbín, 1968: 207)

Balbín, aunque es consciente de los valores semánticos determinados que cada texto puede tener individualmente, se centra únicamente en aquellos valores que cree comunes a todo tipo de encabalgamientos, producidos por la naturaleza del propio encabalgamiento.

De las consecuencias semánticas que un encabalgamiento puede conllevar trata Mario García-Page en su artículo “En torno al encabalgamiento. Pausa virtual y duplicidad de lecturas” (1991). El encabalgamiento puede ser utilizado para conseguir un doble sentido derivado de la comprensión del enunciado del verso encabalgante como único y final de sintagma, y un segundo sentido derivado de la lectura de verso encabalgante y encabalgado como un único sintagma. Por su parte, Sánchez Torre habla para estos casos de un “doble sentido, que obliga al lector a volver sobre lo leído”, añadiendo: “De ese modo, la pausa versal se carga de ambigüedad semántica, lo que la hace doblemente rica, pues uno de los sentidos no acierta a imponerse definitivamente sobre el otro, a pesar de que la sintaxis parezca conducir a ello” (1995: 68).

Comenzaremos señalando tipos de encabalgamientos que tienden a conllevar un cierto efecto semántico, expresivo, etc., para pasar luego a casos concretos reseñables.

Los casos más comunes, como hemos dicho en el apartado de estadística, son los tipos “Sustantivo + Complemento determinativo”, “Sustantivo + adjetivo” y el encabalgamiento oracional. Dice Ángel Luis Luján de estos tipos que tienen la particularidad de que “tanto el sustantivo como el adjetivo (o el complemento) alcanzan relieve y se ponen de manifiesto, con la ruptura de la unión, pues ninguno se subordina al otro” (2006: 188). Centrémonos en el caso “Sustantivo + adjetivo” para comprobarlo:

y mis seres queridos pisarán **ya la yerba  
segada** o nadarán en playas con estrellas  
(NMN, X, vv. 17-18)

Tiembla también la vela en los ojos del sabio  
que acaba un manuscrito, y en una copa **el vino  
luctuoso** reposa, y ya espera su labio  
(NMN, XI, vv. 13-15)

Ahora que tengo el corazón cautivo  
vuelven mis pasos a sentir **las hojas  
agrias, humedecidas**, sobre el musgo.  
(PNT, “Bosque de los sueños”, vv.4-6)

En el primer ejemplo vemos cómo efectivamente se destaca muy notablemente el adjetivo “segada”, que refuerza en ese caso la visión de un paraíso agradable. En los dos casos siguientes, sin embargo, sucede que, como decía Luján, cada una de las palabras parece pasar a ser independiente, hasta tal punto que es difícil saber si el adjetivo actúa subordinado al sustantivo o como un complemento atributivo subordinado al verbo<sup>12</sup>. Así, el fenómeno de la duplicidad de lecturas no es sólo semántico sino que alcanzan también la esfera sintáctica.

Mucho menos frecuentes son las rupturas de este mismo sirrema en orden contrario: “Adjetivo + sustantivo”. Es éste un orden propio del lenguaje poético, y mucho menos común en el habla. Por ello cuando nos encontramos con esta secuencia separada en dos versos resulta mucho más llamativa. Veamos algunos casos:

Besos cerca del fuego, troncos, **mudos  
aparejos de caza** y flores muertas  
hace tiempo en un búcaro enlutado.  
(PNT, “Fría belleza virgen”, vv.10-12)

Y en los pinos **rabiosos  
pájaros** embriagados por la luz,  
la adolescencia de la noche.  
(TFT, “Friso antiguo”, vv.10-12)

en parte aún me habita espíritu divino,  
fiebre de sinrazón y extravío, **fogoso**

<sup>12</sup> En realidad ha sido éste uno de los puntos más complicados a la hora de contabilizar los encabalgamientos, ya que cabe la interpretación de este tipo de secuencias como “Sustantivo + adjetivo”, en cuyo caso se separa un sirrema, o de un sustantivo y en el verso siguiente un complemento atributivo, con lo cual no habría en realidad encabalgamiento.

y ameno valle plácido que alucina del dolor.  
(NMN, XXI, vv.14-16)

Con estos pocos ejemplos vemos que se pueden producir varios efectos. En el primero de ellos, en una primera lectura, podría incluso interpretarse como un adjetivo referido a los sujetos de los besos, que se encontrarían mudos por el momento íntimo que viven. Al continuar la lectura encontramos que ese adjetivo califica a los “aparejos de caza”, con lo que se consigue un reforzamiento de ese adjetivo que de otro modo habría tenido mucha menor importancia semántica. Algo parecido sucede en el segundo ejemplo, en el que se produce también una primera lectura en la que el adjetivo parece subordinado al sustantivo que le precede “pinos”, pero al pasar al verso siguiente parece más lógico pensar que “rabiosos” depende del sustantivo activo “pájaros”. Con ello se produce la doble lectura (a nivel sintáctico y semántico), y se destaca mucho el adjetivo, al quedar en la posición más importante del verso. En el último de los ejemplos encontramos un contra-encabalgamiento abrupto, por lo que (esta vez sin duplicidad de lecturas) el adjetivo queda en una posición clave en la que se destaca su significado<sup>13</sup>. Hay poetas que han utilizado este recurso abundantemente sacándole gran partido. Es el caso de Fray Luis, estudiado por Ricardo Senabre, del que dice que en sus versos lo normal es que “las rupturas de sintagma nominal se produzcan casi siempre con la anteposición del adjetivo, frente a las escasísimas con adjetivo pospuesto, uso éste normal, en cambio, fuera del encabalgamiento” (1982: 48).

En relación con Fray Luis de León conviene también comentar el único encabalgamiento léxico de la obra de Antonio Colinas, al que ya hacíamos referencia en el apartado de los datos estadísticos. Es el siguiente:

Luego, acallose un labio  
y sólo el otro **suavisi-**  
**mamente** aún temblaba  
dando a la muerte y al amor sentido  
(TA, “Explicación de una muerte”, vv.12-15)

<sup>13</sup> En palabras de Martínez Fernández: “Los calificativos añaden matices semánticos a la noción que expresa el sustantivo, pero emplazados en posición métrica marcada cobran una relevancia semántica y tonal inusual, superior a la del sustantivo al que califican o delimitan. Es el elemento secundario o adyacente el que se transforma en elemento primario o nuclear en la percepción lectora. De esta forma originan un «extrañamiento» que, sumado a la detención por pausa versal entre adjetivo y sustantivo, hace que la percepción sea más prolongada y amplíe, por ello, el efecto estético, como en su día observó el formalismo ruso, Shklovski en concreto” (Martínez Fernández, 2010: 63).

No parece casualidad que la única tmesis de su obra sea precisamente en un adverbio en –mente, por lo que cabe entender que juega con la intertextualidad. Sin embargo los versos de Colinas introducen una novedad notoria, y es el hecho de que este adverbio no deja únicamente su terminación “-mente” para el verso encabalgado, sino que se parte antes, dejando para el verso encabalgado la secuencia “-mamente”. Los efectos expresivos de este encabalgamiento concreto son claros. Por una parte se resaltan dentro del poema esos versos. El tema de la composición, los momentos antes de la muerte de una persona, hacen incluso pensar que es en ese mismo instante cuando el agotamiento (que hace que el verso no pueda continuar y ni siquiera terminar por tanto la palabra) vence también al cuerpo.

Por su rareza y por tanto fuerza expresiva conviene destacar asimismo los encabalgamientos del tipo “Palabra de relación + elemento que se introduce”. Son escasísimos, no suponen más de un 1% de los existentes en cada poemario. El mismo Quilis destacaba la rareza de este tipo de encabalgamiento, destacando que no es muy corriente en nuestra poesía, ya que el elemento de relación es normalmente átono (1964: 99). Martínez Fernández realiza un estudio sobre este tipo de encabalgamiento que deja a final de verso una palabra átona, y destaca:

La terminación del verso en pronombre átono o preposición, conjunción o artículo en la poesía canónica afecta tanto a la rima como a la pausa. La función rítmica y demarcadora del verso que se les pedía tradicionalmente a la rima y a la pausa métrica versal queda desvaída con las partículas átonas a fin de verso; la percepción de éste como unidad fónica y semántica aparece desdibujada. [...] Y el verso como unidad fónico-semántica puede empezar a diluirse, al menos acústicamente, porque sobre la página la percepción visual es incuestionable. (2001: 297-298).

La aparición de una partícula átona a final de verso (que son cierto tipo de “palabras de relación” en la terminología de Quilis) conlleva siempre un encabalgamiento. Como destaca Martínez Fernández: “Entre los diferentes tipos de encabalgamiento, quizá el más contrario a los usos métricos españoles sea el de pronombre átono, preposición, conjunción o artículo/elemento que introducen” (2001: 297). Aunque Martínez Fernández defiende que ya no son extraños este tipo de encabalgamientos (2001: 301), puesto que en la poesía contemporánea se utilizan más frecuentemente, tampoco constituyen un recurso demasiado común. Es interesante dónde sitúa el crítico el

punto de inflexión en el uso de estos encabalgamientos: “Dejando a un lado ejemplos accidentales anteriores, me parece que es a partir de 1970, con los Novísimos y afines, cuando el encabalgamiento de una unidad de relación en fin de verso con la palabra que sigue empieza a tener una presencia abundante en la poesía”, si bien advierte que se refiere “únicamente a la poesía rimada y ordinariamente regular silábicamente” (2001: 301).

De este tipo de encabalgamiento se han destacado variados significados. Ángel Luis Luján, en su estudio de la poesía de Diego Jesús Jiménez, afirma que la abundancia en el poeta de estos encabalgamientos provoca un fuerte efecto de ruptura: “Esto tiene su explicación en la representación de un mundo descoyuntado, en tensión y poco estable, pero también en la necesidad que siente el poeta de cargar de significado palabras habitualmente vacías de él” (2006: 185). No es casualidad que el libro de Antonio Colinas en el que más presentes están los encabalgamientos de este tipo sea precisamente su último poemario *Desiertos de la luz*. Veamos algunos ejemplos:

en busca de unas briznas de sol frío,  
de unas esquirolas de aire puro **para**  
**sus pulmones** ya quietos.  
(DL, “La primera hoja”, vv.34-36)

para el que besa confiado **sin**  
**saber** que luego habrá de consumirse  
en el fuego del tiempo?  
(DL, “Ruinas de Volúbilis”, vv.52-54)

y aquí estamos nosotros en su fondo  
de limo  
    hundidos,  
        quietos,  
            siempre deseosos  
del aire, pero ¿**cómo**  
**ascender**?  
    Acaso descendiendo  
    (DL, “La noche transfigurada”, vv.11-14)

Los casos de este tipo en el poemario ascienden a siete. En los tres seleccionados, y especialmente en el último de ellos, vemos que muchos de los elementos, entre los que destaca, además del encabalgamiento, la distribución gráfica, inducen a pensar en ese tipo de sociedad y de entorno rápido, asfixiante, tenso. De hecho, de la

etapa de la mansedumbre se ha destacado esa denuncia de un mundo cada vez menos armonioso y respetuoso (destrucción de la naturaleza, guerras, etc.).

En todo caso conviene señalar que este tipo de encabalgamiento aparece desde sus comienzos, aunque más escaso y no siempre con los mismos valores expresivos:

Geografía amorosa, tierras tan nobles **como**  
**los muros** de aquel templo donde al atardecer  
el sol incrusta gemas, funde vidrieras, fulge.  
(PTS, III “Mediodía en Sahún de Campos”, vv.10-12)

Saltaban los delfines, pero nos fuimos **sin**  
**desvelar** el mensaje de sus cuerpos de luz.  
(NMN, IV, vv.22-23)

que cerramos los labios,  
y cerramos los ojos como **si**  
**nada** nos importaran nuestras vidas ni el mundo.  
(TA, “Con el dios escondido”, vv.11.13)

En estos casos vemos claramente cómo el encabalgamiento realiza una labor de realce del elemento que se introduce en el verso encabalgado. El elemento de relación hace esperar inequívocamente una continuación y por ello en la pausa métrica del verso la expectativa es mayor. Esto puede suceder también en un verso compuesto, aunque la expresividad del recurso es menos intensa, ya que el tiempo de espera se reduce, y con él el realzamiento del elemento encabalgado:

¡Desconsolado viento, // cómo roza tu pecho  
con su perfume, **cómo//lo llena** y lo sofoca!  
(PNT, “Madrigal para suplicar tu voz”, vv.13-14)

aquí el centinela // vigila la necrópolis,  
aquí puertas de piedra // sólo abiertas al alba,  
aquí la **sala para//los esclavos** que esperan  
(ST, VIII “Necrópolis”, vv.1-3)

Otro encabalgamiento que se repite y que resulta significativo es el que involucra al término “todo/a”, funcionando bien como sustantivo, bien como adjetivo determinativo. En los dos ejemplos siguientes vemos cómo se resalta el valor de plenitud, que de otra manera quedaría difuminado:

(Zarzal, zarzal amigo, si hoy ardiese la espuma  
rosada de tu flor, si crepitase **toda**  
**la tarde** en tu maraña, en tu hojarasca roja.)  
(PTS, I “Nocturno en León”, vv.8-10)

Rota el mundo sonámbulo en sus suaves goznes  
y siento un desvarío que dulcifica **toda**  
**pesadumbre**, la vida que empieza con la sombra  
(A, “Biografía para todos”, vv.8-10)

Cuando actúa como sustantivo, además, puede haber un juego de significados, pues su matización no viene dada hasta el verso siguiente. Es lo que sucede en los siguientes casos:

mientras me entregas tardes abrasadas,  
quisiera apresurarme, tienes **todo**  
**lo que perdí en tus ojos**, concentrado,  
(ST, “Sepulcro en Tarquinia”, vv.240-242)

Los años se han llevado **casi todo**  
**lo bueno** de mi vida, **casi todo**  
**lo hermoso** de aquel tiempo de rebaños  
(A, “Variaciones sobre...” VII, vv. 26-28)

Además de la doble lectura como efecto semántico se puede señalar que en esa doble lectura en ocasiones no hay un juego semántico sino una “asignación de un sentido absoluto que reciben las palabras que quedan al final de verso” (Luján, 2006: 187), sobre todo en el caso “sustantivo + adjetivo”, uno de los más frecuentes, hemos visto, en la poesía de Antonio Colinas:

*No volverá, no volverá*, lo dice  
la lágrima que cae de tu ojo, **el dolor**  
**musical**, luminoso de tus huesos.  
(A, “Variaciones sobre”, VI, vv.6-8)

Estrellas, mis estrellas, tantas vidas están  
partidas, trituradas en vosotras; sois **polvo**  
**disperso** entre la nada y el vacío, o acaso  
(NMN, XXVII, vv.18-20)

Tu azulado corazón de roca,  
tus ramas en la tarde, que mueven un **silencio**  
**roto** por las salpicaduras de los remos  
(A, “Viento que golpea la luna”, vv.26-28)

Son también significativos los casos de encabalgamiento que dejan un nombre propio dividido entre dos versos:

Escuchadme, Señor, // tengo los miembros tristes.  
Con la **Revolución** // **Francesa** van muriendo  
mis escasos amigos. // Miradme he recorrido  
(ST, “Giacomo Casanova”, vv.1-3)

eran solo un sueño en los jardines  
de esta ciudad cuando llegó la **Santa**  
**Inquisición**.

(*Los leños, la bayeta*, A, “Córdoba arde eternamente sobre un río de fuego”, vv. 85-87)

a la espera del alba  
que, no tardando, llegará.

**José**

**Hierro** se ha quedado sin colores  
(TA, “Último dibujo de la noche”, vv.38-40)

Estos nombres rotos por el encabalgamiento pueden transmitirnos diferentes efectos. El más claro sea quizás el que separa “Santa Inquisición”, en el que al quedar el adjetivo “Santa” sólo en un verso se consigue una marcada ironía. En los dos últimos casos, ya de su etapa final, la ruptura de nombres propios por encabalgamiento puede llevar a pensar en conflicto de identidad, o a la importancia de un nombre que queda así resaltado.

Entrando ya en casos más particulares cabe destacar que en varios encabalgamientos el efecto de separación gráfica y sonora se aprovecha para resaltar otro tipo de separación:

otra estación que no fuera aquella de **la eterna**  
**consumación**, de la muerte dulcísima  
que hacía aún más largos tus brazos  
(A, “«Mientras tanto escucho aquella música y miro los jardines de invierno»”, vv.19-21)

No se oye nada sino **el abismal**  
**tiempo** en el tictac de un reloj de pared.  
(TA, “La espera”, vv.18-19)

(no muy lejos de aquí desean sepultar  
uno de ellos bajo **los encinares**  
**milenarios**, sembrar  
víboras en la luz)  
(TA, “En la luz respirada” I, vv.3-6)

aún encienda la carne y la conciencia  
nuestras confusas vidas, **la infinita**  
**sensación** de que hay, en sonidos y aromas  
(TA, “En la luz respirada” I, vv.14-16)

Tú, ejemplo de lo manso, **permanencia**  
**eterna** de lo santo.  
(TA, “Cigarral del Santo Ángel”, vv.32-33)

Qué dulce esta espiral de luz y luz,  
de círculo y esfera, **de lentísimo**  
**fuego** reverberando en mi cerebro.  
(TA, “Dormición en Agrigento” II, vv. 1-3)

La motivación semántica de estos encabalgamientos parece clara. En todos estos ejemplos la separación versal de un sirrema refuerza la distancia temporal (eterno, infinito, lentísimo, milenar, abismal), la idea de duración. Menos frecuente, pero igual de eficaz, es la utilización del encabalgamiento como modo de remarcar la distancia espacial:

cuando llegas ya **estás**  
**marchando**, y, ausente,  
me turba tu presencia,  
aroma en la distancia.  
(A, “Dióscuros” 1, vv.4-7)

Antes habíamos hablado de que el encabalgamiento utiliza en ocasiones la doble lectura para crear un juego de sentidos. Esto es más común si el tipo de poesía tiende al humor, la ironía, y juega así con los recursos a su disposición para conseguirlo. La poesía de Antonio Colinas, de tono más profundo y serio, no es profusa en este tipo de juegos, aunque podemos encontrar alguno, que más que producir sorpresa hace válidas las dos lecturas posibles:

Eras la melodía de la noche, la noche  
de las noches abiertas, en las noches abierta  
y abierta en las músicas, en **el recuerdo hecho**  
**carne** de noche, noche de las aguas, la música  
(NMN, XXIII, vv.1-4)

En este caso se separa la expresión “hecho carne”, de reminiscencias cristianas. Pero en la primera lectura, y reforzado además por el verso anterior “noches abierta”, se captaría sólo “recuerdo hecho”

en paralelismo. En el caso de una perífrasis rota por el encabalgamiento el efecto es similar, es decir, se resalta el valor que tendría el verbo “auxiliar”, que en el discurso normal parece haber perdido significación:

debajo de aquel cielo que tantas veces **vimos**  
**crujir** como un espejo, brillar como una gema.  
(PNT, “Triste lugar”, 3-4)

En la loma te **quedas** // **mirando** el mar violáceo  
(TFT, “Ocaso”, v. 10)

La expectativa de paralelismo hace que aparezcan diferentes sentidos antes de pasar al verso encabalgado:

Después de aquellos verdes  
ilustrados, secretos, de los lagos y villas alpinas,  
después de tanto mar y **tanta sabia**  
**lectura de la luz**  
(TA, “La encendida colmena”, vv.21-24)

El sintagma “tanto mar” hace esperar otro similar que sería “tanta sabia”, que, ignorando la ortografía (en la simple escucha del poema), podría hacernos pensar en la savia de los árboles. Sin embargo el paralelismo sintáctico se rompe con el encabalgamiento y “sabia” pasa a actuar inequívocamente como adjetivo.

En ocasiones se busca reforzar una antítesis que sólo se capta en la lectura del segundo verso:

Son que temes y gozas cual **veneno**  
**delicioso** en tus noches de insomnio  
(JO, “Palabras de Mozart a Salieri”, vv.9-10)

En otros casos un sintagma funciona de forma ambigua, pudiendo complementar a dos elementos al mismo tiempo o ser independiente hasta que no se pasa al verso siguiente:

ascienden la enrespada  
montaña **a través**  
**de horas** y de días  
(EO, IX, vv.4-6)

Luego, una voz sin voz, **humana y deshumana**  
**figura**, os alejaba del sordo griterío  
(NMN, XXXIII, vv.5-7)

En el encabalgamiento medial estas ambigüedades son mucho menos significativas, ya que se reduce considerablemente el tiempo de espera en la pausa, y en la lectura no existe separación gráfica:

Un sol de piedra **tengo // contenido** en mi cráneo.  
(NMN, II. v. 1)

Por último, cabe destacar este verso en el que el encabalgamiento separa un sustantivo de un adjetivo contrapuesto, subrayando esta paradoja:

socavaré el **silencio // sonoro** con mi calma  
(NMN, XV, vv.11)

Como conclusión hemos de pensar que el encabalgamiento supone un recurso de gran expresividad, capaz de sugerir muy variados significados. Antonio Colinas se vale de él y lo aprovecha de una manera significativa pero nunca forzada, reservando los tipos más extraños para ocasiones contadas en las que aportan una significación especial.



## 5. LA RIMA

### 5.1. Tipología y funciones

**L**A rima ha sido siempre un elemento métrico discutido, ya que para algunos estudiosos (Esteban Torre, 2000; Baehr, 1989: 22; Navarro Tomás, 1991: 35; Frau 2004: 110) podría ser considerado no como un componente fundamental del verso, sino más bien un elemento dentro de un conjunto de recursos fónicos que se utilizan ocasionalmente en el verso y que refuerzan el ritmo. Sin embargo, aunque el verso no necesita obligatoriamente la rima, ésta se nos presenta como un factor métrico fundamental en la poesía en castellano debido a su abundancia en la poesía en español. Por otra parte, es uno de los componentes métricos que más identifica al verso para muchos receptores (Paraíso, 2000: 57), ya que es fácilmente perceptible, como también atestigua Balbín: “Entre los factores rítmicos que se integran en el concierto estrófico, el más inmediato y perceptible es el ritmo de timbre” (1968: 219). Más importante aún es el hecho de ir colocada normalmente a final de verso, marcando, junto con la pausa, el límite del mismo (Quilis, 1993: 84; Domínguez Caparrós, 2000: 124). Justamente por este último motivo, se puede defender una función métrica de la rima, además de su carácter eufónico y semántico (Domínguez Caparrós, 1988: 115). Wellek y Warren señalan la rima como un fenómeno de gran complejidad, que reúne varias funciones, entre las que destacan la eufónica, la métrica y como tercera función, de máxima importancia, la referente a su significado, es decir, su función semántica (2002: 190).

Los diferentes tipos de rima que podríamos diferenciar son muy numerosos<sup>14</sup>. De ello da cuenta el *Diccionario de métrica española*

<sup>14</sup> No nos detendremos a nombrar todas las variantes que pueden existir de la rima entendida de manera amplia, pero conviene apuntar la existencia de más tipos de rima. Así, existen también una serie de rimas llamadas extrasistemáticas que se apartan, voluntaria-

de Domínguez Caparrós, que dedica a la rima y sus clases 38 páginas (2007: 307-345). Para la mejor comprensión recogemos los criterios y tipos de rima a los que nos referiremos en el siguiente cuadro:

<p>I. Colocación de la rima</p> <p><b>a. Final de verso</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Sistemática o regular <ul style="list-style-type: none"> <li>i. Abrazada</li> <li>ii. Pareada</li> <li>iii. Cruzada</li> <li>iv. Continua</li> </ul> </li> <li>· Asistemática o irregular</li> </ul> <p><b>b. Rima interna</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Sistemática o regular <ul style="list-style-type: none"> <li>i. Entre hemistiquios</li> <li>ii. En eco</li> </ul> </li> <li>· Asistemática o irregular</li> </ul>
<p>II. Calidad de la rima</p> <p><b>a. Consonante</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Perfecta</li> <li>· Imperfecta</li> <li>· Simulada</li> <li>· Andaluza</li> <li>· Intensa</li> <li>· De cabo roto</li> <li>· Idéntica</li> </ul> <p><b>b. Asonante</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Corriente</li> <li>· Diptongada</li> <li>· Simulada o equivalente</li> </ul>
<p>III. Axis rítmico de las palabras de la rima</p> <p><b>a. Aguda</b></p> <p><b>b. Llana o grave</b></p> <p><b>c. Esdrújula</b></p> <p><b>d. Mixta llana-esdrújula</b></p>
<p>IV. Frecuencia de uso de la rima</p> <p><b>a. Rica</b></p> <p><b>b. Pobre</b></p>

mente o no, de la norma. Dentro de ellas podríamos hablar de rima de las consonantes solas, las vocales solas, solamente la última sílaba (con independencia de su tonicidad), o una especie de rima de aliteración (Domínguez Caparrós, 2007a: 181 y 171-179). El poeta Antonio Carvajal ha cultivado de manera experimental un tipo de rima que llama “en caída”. La consonancia en caída la define como “coincidencia de sonidos vocales y consonantes entre palabras llanas a partir de su vocal tónica y esdrújulas a partir de su penúltima vocal [...]” (Carvajal, 1986).

Sin embargo, como decíamos al principio, la rima no es un elemento obligatorio, por lo que puede darse en un poema la ausencia de rima. Distinguiremos tres tipos de versos con rima cero: versos sueltos (aquellos que se encuentran en un poema rimado, pero ellos no riman)<sup>15</sup>, versos blancos (versos regulares en un poema no rimado) y versos libres sin rima (no riman y están en un poema de versos irregulares).

## 5.2. La rima en Antonio Colinas

### 5.2.1. La rima sistemática a final de verso

Comenzamos el análisis de la rima en la obra poética de Antonio Colinas refiriéndolos a lo que tradicionalmente se ha denominado poemas rimados, es decir, que constan de una rima a final de verso que se repite en algún orden dentro del poema, y que por ello tiene un papel métrico.

Para comenzar realizaremos una tabla en la que se reflejará el porcentaje de poemas rimados en cada uno de los poemarios del autor:

Poemario	Número de poemas rimados respecto al total			Porcentaje de rima consonante	Porcentaje de rima asonante	Estrofa/s y estructura del poema
	Número total de poemas	Número de poemas rimados	Porcentaje			
<i>Córdoba adolescente</i>	6	5	83,3%	0%	100%	Romancillos
<i>Junto al lago</i>	16	16	100%	0%	100%	Romances heroicos y romances alejandrinos
<i>Poemas de la tierra y de la sangre</i>	6	1	16,7%	0%	100%	Romance alejandrino
<i>Preludios a una noche total</i>	29	1	3,4%	0%	100%	Romance heroico
<i>Truenos y flautas en un templo</i>	30	2	6,7%	0%	100%	Romances heroicos

<sup>15</sup> Muchos estudiosos, como Baehr (1989: 78), Domínguez Caparrós (1999: 487) e Isabel Paraiso (2000: 60) consideran sinónimo verso suelto y verso blanco. Aquí hemos decidido diferenciarlos para utilizar una terminología más clara, siguiendo a Torre (2000: 61), Frau (2004:117), y Varela, Moño y Jauralde (2005: 62).

<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	21	0	-	-	-	-
<i>Astrolabio</i>	52	0	-	-	-	-
<i>En lo oscuro</i>	9	0	-	-	-	-
<i>La viña salvaje</i>	35	6	17,1%	100%	0%	Sonetos
<i>Noche más allá de la noche</i>	36	7	19,4%	100%	0%	Serventesios con distinta rima
<i>Jardín de Orfeo</i>	32	1	3,1%	100%	0%	Soneto de rima idéntica
<i>La muerte de armonía</i>	1	0	-	-	-	-
<i>Los silencios de fuego</i>	30	0	-	-	-	-
<i>Libro de la mansedumbre</i>	25	1	4%	100%	0%	Soneto
<i>Tiempo y abismo</i>	34	0	-	-	-	-
<i>Desiertos de la luz</i>	26	1	3,8%	100%	0%	Cuartetos y serventesios
<b>TOTAL</b>	<b>388</b>	<b>41</b>	<b>10,6%</b>	<b>39%</b>	<b>61%</b>	<b>-</b>

Dado que contamos con un estudio de Juan Frau titulado “La rima en el verso español: tendencias actuales” (2004: 109-136) en el que se analiza un corpus de 1515 poemas de autores españoles aparecidos en siete antologías, nos será interesante comparar los datos obtenidos en nuestro poeta y este estudio más general para después comentar más detenidamente las particularidades del autor leonés. El periodo estudiado en dicho artículo abarca de 1975 hasta 2003.

El resultado más relevante y general al que llega Frau es que solamente un 12% de los poemas que analiza son rimados, y el 88% restantes carecen de rima. Así vemos la tendencia que existe en la poesía española actual a la poesía sin rima. Dentro de esta tendencia se encontraría también el autor que nos atañe, cuyo porcentaje de poemas rimados dentro de su obra sólo alcanza el 10%. Por ello es también poco común el uso de estructuras poemáticas conocidas de la tradición, como romances, décimas u otras menores como cuartetos, serventesios, etc., aunque el soneto supone la gran excepción.

¿Cuál es el motivo de la decadencia de la rima? La fuerza del versolibrismo, ligado tradicionalmente a una poesía sin rima es, sin duda, una de las razones de más peso. Sin embargo, y como también hace notar el estudio de Frau, tanto en el poeta que tratamos como en tantos otros de la actualidad, es muy común el uso de la versificación regular sin rima, es decir, el verso blanco (según sus datos un 74%).

Los poemas en versos blancos de Antonio Colinas suelen o bien no tener división estrófica, o una división estrófica no sistemática. Su tendencia a los versos de ritmo endecasílabico hace que podamos encuadrar la mayoría de estos poemas en versos blancos bajo el nombre de silva libre impar. Las consecuencias del uso mayoritario del versolibrismo y la silva libre impar son expuestas por Juan Frau de la siguiente manera:

El triunfo de unas formas conlleva que otras queden relegadas a un segundo plano, y podemos suponer que el hecho de que las estrofas clásicas se utilicen, relativamente, en raras ocasiones – con la notable excepción, ya reseñada, del soneto–, lleva aparejado el consiguiente descenso en el uso de la rima.(2004: 128)

La pregunta esencial que queda es entonces, ¿qué estructura estrófica adoptan los poemas rimados existentes en la obra del autor? Como vemos en la tabla, la primera parte de la obra del autor tiende a la rima arromanzada, de estructura -A-A, asonante, con versos endecasílabos o alejandrinos. Es destacable que curiosamente las dos obras de juventud no publicadas del autor (*Córdoba adolescente* y *Junto al lago*) presentan en prácticamente todos sus poemas esta estructura, mientras que, en las obras que se publicaron, esta rima aparece, pero en muy pocos poemas. En todo caso, y hasta la publicación de *Truenos y flautas en un templo*, los poemarios del autor siempre contenían algún poema con esta estructura.

Vale la pena hacer un pequeño análisis de la rima en sus seis poemas de adolescencia de *Córdoba adolescente*. La rima simétrica a final de verso se produce en cinco de los seis poemas de esta serie, siguiendo el esquema de rima arromanzada: rima en asonante en los versos pares y versos impares sueltos. Dada la extensión de los versos, de arte menor en los cinco poemas rimados (pero no todos octosílabos), podemos denominar a estos poemas romancillos (Domínguez Caparrós, 1999: 366-367).

En el primer poema, sin embargo, hay una anomalía respecto al esquema: en vez de resultar todos los versos pares rimados, el verso 10 no presenta la rima, sino que ésta aparece en el 11, retomándola de nuevo en versos alternos, esta vez los impares. Podríamos entender esto como un poema compuesto por dos subestrofas, la primera hasta el verso 9 (no terminaría en verso par y rimado como es normal en los romancillos), y la segunda que comenzaría en el verso 10, aunque se mantiene la misma rima en ambas partes:

El vaho de la vega  
levanta, levanta  
su velo azulado.  
Todo es somnolencia.  
Impotencia humana  
para decir algo  
que conmueva el **alma**.  
(I, vv.7-13)

Parece que Antonio Colinas liga en “El cancionero de la sierra” los versos de arte menor a la rima, en este caso arromanzada, ya que el poema III “(Nocturno)”, único sin rima simétrica a final de verso, es también el único con versos de arte mayor, y que parece más experimental. Así, la rima y el verso corto se enlazan con el carácter popular en estos poemas. Sin embargo, ni siquiera en este poema se aparta la rima como elemento cohesionador, ya que aparece rima asimétrica a final de verso, en dos series, é-a (2-4-7) y á-a (3-6-8-9). Los dos últimos versos no sólo riman, sino que encontramos rima idéntica, es decir con la misma palabra: “amarga”.

En los poemarios posteriores hasta *Sepulcro en Tarquinia* también aparecerá la rima arromanzada, pero a partir de entonces siempre con verso de arte mayor. Es decir, utiliza un tipo de rima que se liga normalmente a versos de arte menor (especialmente el octosílabo) y que se suele asociar con un tipo de poesía sencilla y cercana al pueblo, pero lo combina con versos más cultos como el endecasílabo y el alejandrino. Este tipo de combinación no es nueva y Navarro Tomás (1991: 259) sitúa las primeras apariciones del romance heroico, también llamado endecasílabo o real, en la segunda mitad del siglo XVII; además se seguiría utilizando durante siglos posteriores, aunque más abundantemente en dramas. En el siglo XX ha sido cultivado por poetas como García Lorca y Neruda (Navarro Tomás, 1991: 575). Domínguez Caparrós (1999: 365) comenta que hay estudiosos que tuvieron una opinión desfavorable de este tipo de forma poética, como Menéndez Pelayo, porque le achacaban “peligro de prosaísmo, verbosidad y facilidad desaliñada”. Como vemos en los versos de Colinas, esta forma parece más bien diluir una rima que actúa como elemento cohesionador del poema. Las palabras del poeta leonés buscan más bien una mixtura de lo culto con la naturalidad.

El romance alejandrino ha sido, sin embargo, menos utilizado (Baehr, 1989: 222), aunque durante el Modernismo algunos poetas experimentaron con él. Antonio Colinas parece buscar con la rima en

verso largo un elemento de unión que conecte fónicamente los versos sin ser excesivamente perceptible. Balbín califica la rima arromanzada como “el uso más numeroso y eufónico” (1968: 232) de rima asonante.

Las rimas que más se repiten en este tipo de poemas arromanzados son “ó-o” y “é-o”. Es de notar que no hay ninguna rima con la vocal “i”, se tiende más a las vocales abiertas –con algunas excepciones-. En muchos de estos poemas se utiliza la rima idéntica, de una palabra consigo misma, dentro de un mismo poemario o incluso entre varios libros, lo que provoca dos efectos: uno de unión y cohesión entre los poemas del libro y en general en toda la obra del autor, y, por otra parte, un gran parecido formal y también temático entre todas las composiciones:

Tantas noches pasaron a los tuyos  
unidos, apurando cada **poro**  
de tu ser, que hoy no tienen ya razón  
para existir aquí, en el **abandono**.  
También el aire muere entre los robles  
y en sus copas se extinguen, poco a poco,  
los silbos de los pájaros, la queja  
emocionada de un ocaso **rojo**.

[...]

que, además de tu ausencia, ahora **noto**  
el desamor sembrado en mis entrañas  
como una muerte lenta, como un lloro.  
El desamor, las huellas del recuerdo,  
el sentir deshacerse cada **gozo**,  
descubierto a tu lado, sin remedio.  
Mira mis labios, mírame a los **ojos**  
(JL, I, vv. 2-9 y 14-20)

Van a llegar los pájaros hasta las arboledas,  
van a hervir en las ramas, van a llenar de **gozo**  
esta cálida noche que ya está en nuestra piel  
como una suave mano de terciopelo. Y **noto**  
más viva la hermosura. Van a venir los pájaros  
a picar en mi sangre, a derramar sus locos  
trinos por cada vena de estos brazos tendidos,  
de estos brazos repletos tan sólo de **abandono**.  
Llega lenta la noche por las quiebras y el pecho  
apretado de amor resonará más **hondo**.  
Recuerdo que una vez siendo niño esperé  
la luna en estos valles de León. Era un **pozo**  
de sueños cada instante. Y hoy vuelvo a este lugar.

Canta el agua en la piedra del tiempo y cada **poro**  
de mi cuerpo responde. Es una sinfonía

[...]

Cuando la noche pase ya no estarán los **ojos**  
de mi niñez mirándome desde las arboledas.  
Cuando pase la noche, cuando queden despojos  
tan sólo de estas horas robadas al recuerdo.

Barrios de las estrellas, barrios del trino, **pozo**  
por donde va la luna, barrios de luna llena  
os evoco y llamea ardiente luz de **gozos**.

(PTS, V, “Barrios de Luna”, vv.3-17 y 28-34)

reuniendo el bien arriba y el mal en lo más **hondo**.

(También en el misterio del más allá están

(NMN, XXXIII, vv.15-16)

Huyó la perra al bosque y nuestros **ojos**

huyen a un mar lejano de delfines

donde otras islas cantan los confines

con caracolas, velas, labios **rojos**.

(LM, “La ladera de los podencos salvajes”, vv.5-8)

A partir, sin embargo, de *Sepulcro en Tarquinia* la rima se hace cada vez menos habitual y adopta otras formas. Se abandona la rima asonante arromanzada para utilizarse mayoritariamente estrofas de cuatro versos (serventesios o cuartetos) y el soneto.

Parece que la tendencia al uso de la rima en el poeta bañezano coincide asimismo con los resultados del estudio de Frau, que afirma:

De manera que la rima pervive, sobre todo, en tres tipos de composición: por un lado, en el caso mencionado del soneto, estrofa predilecta para muchos poetas y lectores; por otra parte, como se ha visto, en estructuras arromanzadas y en estructuras donde la rima se distribuye de modo irregular. (2004: 129)

Sin embargo, sí hay que marcar en Antonio Colinas una clara desviación de estos resultados. El estudio de Frau muestra que la mayoría de los poemas rimados en consonante que aparecen en las antologías son sonetos. En el escritor leonés encontramos, sin embargo, sólo dos sonetos en su obra poética recopilada en *El río de sombra* y seis (rimados) en su poemario *La viña salvaje*, lo que constituye el 19,5 % de sus poemas rimados, y el 50% de los poemas rimados consonantes.

En realidad, la presencia de la rima a partir de *Sepulcro en Tarquinia* es mínima. Las grandes excepciones las constituyen *La viña salvaje*, en la que una parte del libro está compuesta por seis sonetos rimados (y uno sin rimar), y *Noche más allá de la noche* (caso excepcional también métricamente hablando).

El soneto es para Colinas un campo de unión con la tradición, pero también de experimentación. El mejor ejemplo es el soneto aparecido en *Jardín de Orfeo*. Su estructura es la siguiente: ABBA ABBAABAABA. Su rima es idéntica, es decir, que todos los versos del soneto terminan con dos mismas palabras: “piedra” y “llamas”:

El gigantesco ónfalo de **piedra**  
brota de un horno o mar de plata en **llamas**.  
Los cantos de los gallos son las **llamas**  
del monte amordazado por la **piedra**.

Después de los relámpagos de **piedra**  
funde los muros el ocaso en **llamas**  
y restos de otras sangres y otras **llamas**  
yacen bajo la tumba de la **piedra**.

Centauros muertos sobre altar de **piedra**.  
Hembras moradas besan como **llamas**  
o soles de oro el labio de la **piedra**.

Salta ya de mi ojo un tigre-**piedra**.  
Siglos de tigres-lágrimas en **llamas**  
llorando sobre el ónfalo de **piedra**.  
(JO, “Diapasón infinito”)

Está claro que se trata de un ejercicio de ingenio poético, en el que la rima centra la atención en la sonoridad del poema, provocando una suerte de balanceo en sintonía con el título del poema. Esta composición tan llamativa dentro de la obra del autor ha sido también comentada por Díez de Revenga:

junto al virtuosismo formal que revela apetencias innovadoras, trasciende un agudo sentimiento de angustia ante el tiempo transcurrido, evidenciado en unos restos arqueológicos. [...] La rima es utilizada por el poeta no sólo como un recurso rítmico obligado en una estructura superestrófica de estas características —el soneto—, sino también como ocasión para insistir y reiterar dos símbolos sobre los que gravita el peso de toda la evocación. En efecto, la reiteración de «piedra» y «llamas», al final, alternativamente, de cada uno de los catorce versos del soneto responden a un deseo del poeta de confirmar el tono expresionista radical de la evocación. (1997: 233)

En *Noche más allá de la noche* encontramos 7 de los 36 cantos con una estructura de rima particular y que se repite en los siete; siete serventesios con rimas independientes: ABAB CDCD EFEF etc. En el artículo de Martínez Fernández y Martínez Cantón (2006) dedicado a la métrica del primero de los cantos se dice:

No conozco declaraciones del poeta, Antonio Colinas, en relación con la rima, ni es fácil interpretar el porqué de los siete cantos rimados, si no es por el deseo de introducir alguna variedad rítmica y eufónica en el conjunto. La rima, como marca fónica a final de verso, contribuye a delimitar cada uno de ellos; sin embargo, dada la longitud de los alejandrinos y el carácter alterno de la rima, tal marca se diluye en buena parte. (2006: 186)

Este último párrafo nos explica en parte por qué el autor, una vez que decide retomar la rima, se decide por usar la consonante y no dejar versos sueltos. La longitud de los alejandrinos permite que este tipo de rima sea expresiva pero que su sonoridad se mitigue.

Este tipo de estructura aparece también en su último libro, *De siertos de la luz*, cuyo único poema rimado toma la forma de dos serventesios más cinco cuartetos también con rimas distintas; en este caso los versos son endecasílabos.

Queda, finalmente, formular los resultados de la rima atendiendo al tipo de palabras que riman a final de verso y a la posición del acento en ellas. En los casos de rima arromanzada es digno de señalar que no encontramos ningún poema en el cual la rima sea exclusivamente aguda o esdrújula; todos los poemas presentan rima llana o grave. Es explicable que no encontremos poemas enteros con rima esdrújula, debido al bajo número de palabras de este tipo, y a que pueden rimar en asonante con las llanas. Tampoco encontramos ningún poema con rima aguda. La razón de esto podemos verla en la búsqueda de una naturalidad, en la que los elementos métricos no esclavicen al poema, como hemos ido viendo en los anteriores apartados. El poeta se inclina por la forma más común, en la que encontramos más terminaciones. La combinación de palabras llanas con esdrújulas que rimen en asonante aparece pero muy escasamente. De hecho, sólo en estas tres ocasiones, concentradas en un mismo poemario:

Se va la luz.

Aquí queda en el **valle**  
un vacío de ti y un viento oscuro,  
cansado, por las copas de los **árboles**.  
(JL, XII, vv.20-22)

y el cálido temblor de aquellas **últimas**  
palabras, sólo un sueño o un murmullo  
sólo rumor de viento, sólo **hondura**.  
(JL, XV, vv.12-14)

No volveré a escuchas la misma **música**,  
temblorosa y fugaz, que detenía  
la confusión del corazón, sus **dudas**.  
(JL, XV, vv.20-22)

A partir de *Sepulcro en Tarquinia*, cuando la rima es ya muy escasa en su obra, y aparece siempre del tipo consonante sin dejar ningún verso suelto, las cosas son distintas. Tenemos por una parte los siete cantos rimados (en siete serventesios cada uno) de *Noche más allá de la noche*. En ellos se introduce con frecuencia la rima aguda, si bien la más habitual sigue siendo la llana. No hay ningún caso de rima esdrújula. Por otra parte, tenemos los ocho sonetos de su obra posterior y su poema rimado de *Desiertos de la luz* (en serventesios y cuartetos) en los que tampoco hay ningún caso de rima aguda o esdrújula.

Por último, cabe señalar que parece claro que en el caso coliniano se cumple la regla de que el verso libre no rima. Los 35 poemas rimados de su obra se dan en composiciones no sólo regulares, sino también isosilábicas.

### ***Valores estilísticos de la rima en la obra de Antonio Colinas***

Saliéndonos ya del enfoque estadístico y centrándonos en su expresividad, cabe destacar la relación existente entre pausa y rima, ya muy comentada por algunos estudiosos de métrica, como Quilis (1993: 86) o Jauralde Pou, que afirma:

La «rima» puede jugar el mismo efecto que la pausa, al señalar inequívocamente el final del verso. En estos casos, como veremos al hablar de esta unidad métrica, la rima, se establece una sutil relación con la pausa, que puede jugar hasta disminuir e incluso desaparecer, dejando que ocupe su función la rima. (1999: 117)

Es lo que sucede, por ejemplo, en este soneto<sup>16</sup>, del que reproducimos únicamente los tercetos:

<sup>16</sup> Martínez Fernández destaca la interrelación rima-encabalgamiento en el soneto como algo esencial para su correcta interpretación: “La rima, cuando la hay, no es un elemento métrico baladí. En un soneto es un elemento rítmico de primer orden. Y, como hemos ido viendo, difícilmente podemos entender algunos efectos estéticos del encabalgamiento en el soneto sin el apoyo de la rima, dado que el elemento encabalgante coincide con la palabra rimada” (2009: 185-186).

Como una llamarada nos invita  
al bosque el animal, a las **jaurías**  
**nocturnas**, al clamor de lo enlunado.

Aquí, otro perro (o corazón) dormita  
en ladera o en casa, en melodías,  
en verso, en vino, en luz, y enamorado.  
(LM, “La ladera de los podencos salvajes”, vv.9-14)

El encabalgamiento resalta ambos términos del encabalgamiento *jaurías* y *nocturnas*, y la rima hace que el aspecto animal de este sintagma quede resaltado. Por medio también de la rima se establece además una relación semántica que contrasta *jaurías* y *melodías*, contraste que camina acorde con los dos ámbitos que se dedican a cada terceto: en el primero el bosque, la noche oscura y lo salvaje, y en el segundo la casa armoniosa e iluminada.

Rima y encabalgamiento se encuentran en varias ocasiones en la obra del poeta leonés para producir diversos efectos estéticos. Veamos algunos ejemplos:

Con los alumnos del **Conservatorio**  
descendiendo bordeando oxidadas  
verjas, hogueras de hojas perfumadas.  
Un palacio, un jardín y un **Ofertorio**  
**apasionado** en *via delle mura*  
(LVS, “Del libro de ocios y de burlas...”, V, vv.4-9)

Perdición, extravío de las horas oscuras  
del corazón que sueña, en la luz, otros **mundos**,  
mientras la boca va desgranando las puras  
notas de arte mortal en los hondos, **inmundos**  
**socavones del mal**. Pues,  
¿por qué se da guerra (NMN, I, vv.9-13)

¿Recordáis aún los muertos? ¿Y cuál es la **escritura**  
**absoluta del hombre** cuando se va a morir?  
¿Y cuál es el lenguaje que se inscribe **en la dura**  
**realidad** por la sangre con su cerrado fluir?  
(NMN, VI, vv.13-16)

Solitarios y místicos ya hablaron de lo **oscuro**  
**entreabierto** en la luz. Había en él breve hueco  
del que fluía música, un transparente y **puro**  
**sonido de campana** en el vacío seco.  
(NMN, XXXIII, vv.1-4)

Pasando ya al tema de la calidad de la rima, es decir de su mejor o peor valoración, hay que decir que tradicionalmente se ha hablado mucho de las “reglas” (Domínguez Caparrós, 1999: 306) que rigen la rima, y de la valoración que reciben un tipo de rimas u otras. Domínguez Caparrós escribe que “la *rima idéntica*, o empleo de la misma palabra en la rima, es valorada negativamente” (2000: 130). Antonio Colinas se atreve, sin embargo, como ya hemos visto, a realizar un soneto (“Diapasón infinito”, en JO) con dos únicas rimas idénticas, cuyos valores ya hemos destacado. Pero la rima idéntica será además una constante en el autor. Cabe señalar que ya en uno de sus poemas de juventud aparece en un poema arromanzado:

Clavel en la noche.  
Ansias lejanas.  
Amor escondido  
en patio de **agua**.  
El clavel del pelo  
en su mano blanca.  
El clavel del pelo  
en mi mano de **agua**.  
Y no olvidar sus ojos  
en los ojos del **agua**.  
No olvidar el acento  
de su voz, aquel **agua**  
o murmullo o clavel.  
Y el aroma del **agua**.  
(CA, IV “Mayo”)

De los siete versos rimados del poema, cinco lo son con rima idéntica en “agua”, que aparece recurrentemente incidiendo en su significación, y quizás también evocando el sonido del elemento, a modo de estribillo. También en *Junto al lago* encontrábamos ya algunos poemas que en la misma tirada riman una palabra consigo misma, aunque normalmente alejada. Sucede, por ejemplo en el poema XI, en el que al final del verso 4 y del 20 y último, encontramos la palabra “ojos”. Se observa que al encontrarse tan lejanos los versos no se empobrece la rima, sino que intensifica el valor de esa palabra, que queda resonando. La palabra “ojos”, además, aparece en nueve de los dieciséis poemas del libro y en el último, el XVI, aparece también rimada en el final de dos versos alejados, el 2 y el 24. Todos los poemas (cuatro) que tienen la rima asonante ó-o incluyen esta palabra al final de algún verso. Así, la palabra va vertebrando y sirviendo

de unión entre los poemas. La acción de la repetición se destaca por la rima a final de verso. El poema IV del mismo poemario, de tono romántico, en el que el poeta confiesa su atracción hacia el mundo de ultratumba, repetirá tres veces la palabra “muertos”, dos de ellas a final de verso, y una tercera en posición inmediatamente anterior a la palabra que rima y rimando con ella:

Del fondo umbrío de las aguas surgen,  
poco a poco las sombras de los **muertos**

[...]

La Noche de San Juan, cuando es más bello  
asomarse a los astros, nos reclama  
la fuerza poderosa de los **muertos**.  
Una noche de junio, en que la luna  
cruce por los ramajes partiremos  
también nosotros de las aguas mudas  
hacia la tierra de los **muertos**.

Pero

no seremos los mismos.

Esta historia

(JL, IV, vv.5-19)

Miguel Ángel Márquez, en su estudio de la rima en Aleixandre, destaca también el frecuente uso que el autor hace de este tipo de rima rechazada por la preceptiva tradicional, alegando que “sus posibilidades expresivas hacen que la encontremos en todas las épocas y lenguas europeas” (2001: 342). Así, Antonio Colinas parece no temer la rima idéntica, sino que la utiliza para resaltar e insistir en unos contenidos, intensificando su percepción y su importancia, convirtiéndolos incluso en símbolos.

La relación entre la rima y la semántica es muy estrecha, asociando términos, oponiéndolos, cruzando significaciones, etc. Esta conexión entre la rima y los aspectos semánticos se hace patente en algunas de las valoraciones negativas de la rima (Domínguez Caparrós, 1988: 117), como no rimar palabras simples con sus compuestas, evitar rimas “gastadas”, terminaciones muy frecuentes, o la rima “categorial” (rima que utiliza la misma desinencia ya sea verbal, adjetival, sustantiva, etc.). Este tipo de rimas podemos encontrarlos, sin embargo, a lo largo de toda la obra del autor:

Fundidos, a pesar de la distancia,  
no puedo en realidad reconciliarme  
sin las horas vividas junto a ti.

Quiero dejar, al fin, de atormentarme  
(JL, XII, vv.23-26)

Siempre creí en amor, en la **memoria**  
del que me dio la vida y la templanza,  
pero el amor no siempre ama la **Historia**  
y el que ama desprecia la venganza.  
(DL, “Jorge Manrique ...”, vv.13-16)

En general, podemos decir que el poeta utiliza la rima de manera que engarce términos y pensamientos, es decir, de una manera altamente significativa, pero intentando ser natural, evitando forzar el sentido por encontrar una rima. Quizás sea éste el motivo de que este recurso haya sido tan poco explotado en la obra del autor.

### ***5.2.2. La rima asistemática***

Como hemos formulado en el apartado teórico, la rima asistemática y la rima suelta es muy común en la poesía actual, si bien este tipo de rima no se constituye plenamente como elemento métrico, ya que su función no es estructural.

Lo cierto es que, aunque el uso de este tipo de rima podría resultar contradictorio (si es verso blanco se deberían evitar eventuales asonancias o consonancias a final de verso), en el uso real raro es el poema en el que no hay presencia de alguna rima asistemática. Este tipo de rima tampoco es extraño a la poesía en verso libre, en la que su función deja de ser métrica para convertirse en un simple recurso eufónico más dentro de un elenco amplio de recursos estilísticos (Miguel Ángel Márquez, 2001: 338-339). Es, sin embargo, un recurso de gran efectividad, pues dependiendo de varios factores (distancia entre los versos o palabras que riman, calidad de la rima, etc.) puede conseguirse una mayor o menor sonoridad y una relación más o menos sutil entre las palabras rimadas.

Dado que en este trabajo tratamos de analizar los elementos métricos y su colaboración a la creación de sentido, en este apartado dejaremos constancia únicamente de las rimas de este tipo más significativas, que jueguen un papel importante en el poema.

Consideramos que dentro de rima asistemática es posible hablar de dos categorías; rima asistemática suelta y rima asistemática interna.

Como rimas asistemáticas sueltas consideraremos aquellas que aparecen entre versos (finales de verso) de un poema sin rima (sea éste en verso blanco o libre). Consideraremos también la rima de una

palabra consigo misma como en la rima suelta a final de verso, no en la rima interna, aunque ciertamente se encuentra en los límites entre la rima y otro tipo de recursos como la repetición.

Como rimas asistemáticas internas consideraremos aquellas que se producen entre dos palabras sea cual sea su posición en el verso (pero no las dos a final de verso). Son, por norma general, menos llamativas, porque el lugar que ocupan no es tan destacado como el de los últimos sonidos del verso, resaltados por la pausa y la entonación. Por ello, para tener una función estética han de estar más próximas o ser más reiterativas que las rimas sueltas, pues, si no, no se perciben de la misma manera.

### *a) Rimass internas*

Sobre las rimas internas, la presencia de asonancia o consonancia dentro de un mismo verso o entre palabras de versos cercanos, se pueden apreciar actitudes muy diversas de la crítica. En realidad se trata de algo que sucede con cierta frecuencia, ya que no es extraño que en un mismo verso o en versos contiguos confluyan dos términos que rimen, sobre todo de forma asonante, ya sea esto buscado o meramente casual:

¡El Bernesga se **quiebra** // de frío entre los álamos!  
Están puros los montes. // Renquea por la **cuesta**  
del callejón la **vieja**. // Otra vez la campana  
**deja** el tañido limpio, // su cristal en mis labios.  
(PTS, VI “Visión de invierno”, vv. 6-9)

arde el hierro, **resiste** // la pasión de otros días.  
Hoy la muerte **persiste** // obstinada en las tumbas  
(PTS, II “En San Isidoro beso la piedra de los siglos”, vv. 14-15)

«Ni el amor de Penélope // me saciará la **sed**  
de aventura y misterio. // **Sabed** que no he nacido  
para la vida animal». // Y por eso forzó  
(NMN, VIII, vv. 1-3)

Sin embargo, su uso, sobre todo en aquellos casos en los que es más perceptible, ha sido motivo de controversia, ya sea por su excesiva sonoridad, o por la ligera cacofonía que puede ocasionar una asonancia interna (Mario, 1991:114).

La rima consonántica no sistemática suele ser muy significativa, y, si no lo es, seguramente produzca una mala impresión. Un recurso

fónico tan perceptible como puede ser una rima consonante entre dos términos de un mismo verso se hace de manera plenamente consciente, por lo que el poeta seguramente ha pensado en las repercusiones semánticas que tendrá. En el último de los ejemplos anteriores vemos la rima consonante entre “sed” y “sabad”, fácilmente apreciable, y que contribuye al tono imperativo del mensaje. El penúltimo de los ejemplos también contiene la rima consonante “resiste”-“persiste”, cuya aparición resalta ambos términos de significado similar, reforzando sus connotaciones de aguante y de fortaleza.

La rima asonante interna y asistemática es, sin embargo, mucho más neutra, ya que es tenue y normalmente, salvo casos excepcionales, poco perceptible.

En la obra de Colinas la rima interna claramente perceptible es muy escasa, y no parece ser intencionada en muchos de los casos. Esto conlleva que no hay ningún tipo de rima interna simétrica. Un caso excepcional lo proporciona este poema en el que durante unos versos parece seguirse un esquema arromanzado de rima interna, aunque resaltada por aparecer a final de hemistiquio e incluso en una ocasión a final de verso:

Pero ahora que la noche //de invierno se avecina  
sólo dura la **pie**dra // sólo vencen los hielos,  
sólo se escucha el silbo // del viento en las mamparas.  
De puro fría **que**ma // la piedra en nuestras cúpulas,  
en las torres tronchadas // de cada iglesia **vie**ja.  
Noble León, **fron**tera // de la nieve más pura,  
junco aterido, espiga // sustentada en la brisa,  
ahora que viene **den**sa // la noche por tus calles  
(PTS, I “Nocturno en León”, vv.13-20)

Los versos anteriores y siguientes no siguen esta organización, por lo que no se podría considerar rima interna simétrica. En este fragmento del poema todos los primeros hemistiquios de los versos pares riman en asonante en é-a. La regularidad de esta rima nos hace pensar en un efecto buscado intencionalmente, quizás para proporcionar un ritmo de una manera sutil, ya que esta rima, al ser interna y además asonante, no se percibe demasiado en una lectura simple y no analítica del poema.

En todo caso, donde mejor se aprecia la rima asistemática interna es en los casos en los que ésta coincide con el final de hemistiquio, y adquiere así mayor relevancia gracias a su combinación con la pausa medial, como ya vimos en el ejemplo anterior:

Estas tardes sombrías // por el trueno y el agua  
nos llevan a otros días // no muy lejanos, a otros  
(JL, VI, vv.17-18)

Que el pasado resuene // en estas tumbas toscas.  
Que siempre esté la muerte // presente en nuestros labios,  
(PTS, II “En San Isidoro beso la piedra de los siglos”, vv. 23-24)

del dios río que llena // de frutos nuestros pechos.  
Aquí, en estas riberas, // donde atisbé la luz  
(PTS, IV “Riberas del Órbigo”, vv.25-26)

ascender con la savia, // hasta el techo del mundo,  
el corazón del agua // una música ardiente  
(NMN, XV, vv.27-28)

En algunos casos, como el segundo aquí reproducido, vemos que la rima interna entre hemistiquios parece reforzar el paralelismo entre los dos versos rimados, creando un ritmo más perceptible. A veces la rima a final de hemistiquio aparece reforzada por más rimas internas:

La brisa mueve rizos, // sonoras caracolas  
en tu cuerpo, y los sueños // son renuevos muy tiernos  
(NMN, VII, vv.22-23)

En un trabajo anterior, en el que se estudia el canto I de *Noche más allá de la noche*, se observan también varias rimas internas a final de hemistiquio:

Cabe hablar de rimas internas, probablemente ocasionales, aunque muy significativas. En cualquier caso, inciden sobre el efecto acústico del poema, porque el conjunto de esas rimas interiores está muy trabado fónicamente, dado que todas ellas, nada menos que siete, cuando no consueñan (lo que sí hacen varios términos), al menos asueñan entre sí. Se trata de las siguientes terminaciones, siempre en sílaba final de primer hemistiquio. Se trata de las siguientes terminaciones, siempre en sílaba final de primer hemistiquio, omitiendo otras coincidencias fónicas de menos interés:

v.8 ----- á/  
v.11 ----- á/  
v.12 ----- ál/  
v.13 ----- ál/  
v.18 ----- ál/  
v.23 ----- ár/  
v.26 ----- áz/

(Martínez Fernández y Martínez Cantón, 2006: 186)

Posteriormente se comenta el valor de estas rimas, que al rimar asimismo con algunos versos proporcionan al poema “notable trabazón fónica, aunque, a la vez, debilitan la percepción neta del verso alejandrino en cuanto a tal” (2006: 187).

Otro tipo de rimas internas son casi imperceptibles y podríamos decir que se dan porque en el habla es imposible prácticamente evitarlas.

En el endecasílabo existe también una posición en la que este tipo de rima interna queda realzada. Es cuando coincide con la posición tónica de la sílaba sexta:

Hoy quisiera escuchar, de nuevo, el eco  
de tu voz y tornar a las dulzuras  
de aquellas breves horas en la noche.  
(Junto al lago, XV, vv.7-9)

Sin ti, ya no hay razones, y esta tarde  
no sé si va a servir tanto recuerdo  
para apagar el llanto de la carne.  
Triste yunque de amor es este cuerpo  
que murió en la pasión y en ella nace.  
(Junto al lago, XII, vv.8-12)

No es difícil buscar explicación estilística a este tipo de rimas que se muestran como un elemento de orquestación y de cohesión del poema muy potente.

### ***b) Rimas sueltas***

Como ya habíamos adelantado, las rimas internas aparecen muy habitualmente en la poesía, como lo hacen también en el habla normal. Sin embargo, las rimas sueltas a final de verso son más escasas. Por ello y por su posición destacada en el verso gracias a la pausa y a la entonación tienen mayor valor estilístico. Veamos el siguiente caso:

Noble León, los goznes de cada puerta sienten  
también el frío. Espadas de frío en las esquinas,  
en el pesado pecho de la muralla **rota**.  
(Zarzal, zarzal amigo, si hoy ardiese la espuma  
rosada de tu flor, si crepitase **toda**  
la tarde en tu maraña, en tu hojarasca **roja**.)  
(PTS, I “Nocturno en León”, vv. 5-10)

En este fragmento, por ejemplo, la cercanía de los versos rimados hace más perceptible el efecto fónico de la rima, lo que nos hace pensar en un efecto de intensidad buscado, que iría en sintonía con el deseo del yo poético y con algunos símbolos típicos de la pasión aquí usados, como los términos “ardiese” o “crepitase”. Por otra parte la longitud de los versos, todos ellos alejandrinos, y el carácter asimétrico de la rima, también mitigan su apreciación. Así, el efecto de la rima, sea o no casual, es leve y la recurrencia de sonidos, si se capta, es sólo muy suavemente. Lo mismo sucede en el siguiente ejemplo:

Cuerpo se hizo la roca, ave viva la **luna**,  
enredadera el áspid, veneno la **hermosura**.  
Hondos peces azules han venido a mirarme.  
Miles de antorchas bajan incendiando los bosques.  
Se ha quedado amarrada la nave a la **negrura**.  
(TFT, “Alucinación del viajero” I, vv.3-7)

En los primeros dos versos, y como hemos visto que es habitual en el poeta, además de la rima asonante a final de verso hay un paralelismo claro entre todos los hemistiquios, por lo que este tipo de rima asistemática incrementaría esta analogía entre versos. El último de los versos aquí reproducidos, que rima en consonante con “hermosura”, parece, sin embargo, dar una sensación de final que se reafirma con ese final de oración marcado por el punto. Y es que la rima colabora de manera muy perceptible a crear esta sensación de final, principalmente la rima sistemática, aunque estos valores se trasladan también a este tipo de rima suelta. En el siguiente caso la rima (en este caso dos diferentes, en asonante en –eo y en asonante en –ao) parece también ayudar a dar este sentido de final a cada uno de los deseos que se van proponiendo en el poema.

Que este celeste pan del **firmamento**  
me alimente hasta el último suspiro.  
Que estos campos tan fieros y tan puros  
me sean buenos, cada día más **buenos**.  
Que si en tiempo de estío se me encienden las **manos**  
con cardos, con ortigas, que al llegar el **invierno**  
los sienta como escarcha en mi **tejado**.

Que cuando me parezca que he caído,  
porque me han derribado,  
sólo esté arrodillándome en mi **centro**.  
(TA, “Letanía del ciego que ve”, vv.1-10)

Un tipo de rima suelta muy llamativo es el que se produce entre una palabra consigo misma, es decir, la rima idéntica. Ya habíamos dicho que este tipo de rima se sitúa en las fronteras de la rima, ya que la repetición sería ya por sí misma un recurso estilístico. Sin embargo hemos considerado oportuno reseñarla aquí porque cuando esta repetición sucede en posición final de verso los valores eufónicos se resaltan de manera especial. Miguel Ángel Márquez le concede también a su aparición esporádica en la poesía de Alexandre gran valor por las siguientes razones: la primera es que “la presencia de rimas idénticas presupone la conciencia poética del fenómeno, puesto que no se puede achacar a descuido si se encuentra reiterada o se acompaña de otros recursos”, y la siguiente, derivada de ella, es que “la intención estilística es muy clara” (2001: 342). Veamos algún ejemplo:

En los estanques muertos de China peces vivos  
más hondos que la noche,  
más suaves que aquellas **violetas**.  
Una paloma aletea entre las **violetas**.  
Un ciervo se desangra entre las **violetas**.  
El espeso sofoco del viento en las **violetas**.  
(TFT, “En un país extraño”, vv.8-13)

Como vemos, en este caso va acompañada de un paralelismo también claro, creando un ritmo muy marcado que la rima idéntica intensifica. Además crea como una especie de imágenes surrealistas y oníricas que más adelante en la misma composición se confirman mediante otra rima idéntica:

Por eso acudo y bebo en cada **sueño**,  
hace tiempo que vivo en el país del **sueño**,  
(TFT, “En un país extraño”, vv.28-29)

En realidad la rima idéntica es bastante frecuente en la poesía de Antonio Colinas, y se mantiene a lo largo de toda su obra. Podríamos incluso considerar que la palabra que hace la rima idéntica funciona como una especie de *leit-motiv* o estribillo. Quizás una de las composiciones en las que más se utiliza este recurso sea en su célebre “Sepulcro en Tarquinia”, pero hay múltiples ejemplos:

se abrieron las cancelas de la **noche**,  
salieron los caballos a la **noche**,

campo de hielos, de astros, de violines,  
la noche sumergió pechos y rosas,  
noche de madurez envuelta en nieve  
después del sueño lento del **otoño**,  
después del largo sorbo del **otoño**,  
(ST, “Sepulcro en Tarquinia”, vv.1-7)

Aquí quiero dejar, sencillamente,  
unas pocas palabras circundando tu **nombre**,  
envolviendo tu **nombre**  
y tu **luz**  
con la **luz**.  
(A, “Para Clara”, vv.7-11)

Un poema que se estructura en algunos fragmentos por medio de repeticiones y de rimas sueltas es “Blanco/Negro”:

Lo blanco más lo **blanco**  
da lo **negro**  
Lo negro más lo **negro**  
da lo **blanco**.  
Lo negro más lo **blanco**,  
unidad de contrarios.  
(LSF, “Blanco/Negro”, I, vv.1-6)

Todo el **espacio**  
para el **silencio**,  
pues el **silencio**  
es mi **espacio**  
(LSF, “Blanco/Negro”, III, vv.1-4)

En estos poemillas la importancia reside no sólo en la rima, sino en la contraposición entre términos que ésta genera. El mismo recurso se emplea también en su último libro:

Ponen a Dios al lado de la **guerra**  
y a la guerra la amparan bajo el nombre de **Dios**,  
mas Dios es la no **guerra**  
y la guerra es, sin duda, un **contradíos**.  
(DL, “Para olvidar el odio” I, vv. 1-4)

Por último podemos encontrar también composiciones en las que rima interna y suelta se mezclan y crean un importante recurso eufónico para el poema:

Una vez más viajando desde un **continente**  
hasta otro **continente**, desde un **mar**  
a otro **mar**, de **Occidente**  
a **Oriente**, de **Oriente**  
a **Occidente**, sumidos  
en la **negra** noche del **planeta**,  
sonámbulos, esclavos  
de eterna dualidad.

(DL, “Tres estampas de Oriente” I, vv.1-8)

En términos generales podemos decir que la rima asistemática, tanto suelta como interna, se constituye como un recurso muy rico en matices para la obra poética del autor, pero en la que no se incide de modo insistente o específico, con la gran excepción de la rima idéntica.



## 6. VERSOS MÁS UTILIZADOS. METROS HEGEMÓNICOS Y COMBINACIONES DE VERSOS

### 6.1. *El endecasílabo*

ESTE verso de origen italiano ha tenido una extraordinaria importancia en nuestra literatura. El gran prestigio que siempre ha acompañado a este metro, y su abundante utilización en los más variados autores de todas las épocas hace posible que se le hayan dedicado minuciosos estudios.

Es fundamental, por ejemplo, el trabajo de Saavedra Molina (1946: 63-122), que hace una recopilación exhaustiva de sus clases o tipos rítmicos, según los acentos que presente partiendo de una muestra de “unos diez mil endecasílabos” (1946: 69). Esencial para el estudio de este metro es, asimismo, el trabajo realizado por Henríquez Ureña (1961: 271-349), en el que distingue dos tipos básicos, basándose en el endecasílabo italiano: tipo A (acentuado en sexta sílaba) y tipo B (acentuado en cuarta). Con esto se aleja ya de la preceptiva tradicional que señala un endecasílabo a maiori (coincidente con el tipo A) y otro a minori (con las sílabas 4ª y 8ª acentuadas). Para Henríquez Ureña el endecasílabo a minori es un subtipo (B2) del tipo básico que acentúa 4ª y 10ª (B1), que se dejaría de usar en los siglos XVIII y XIX, y que se recuperará en este último siglo. Así, el tercer tipo de endecasílabo que se suele señalar, llamado de distintas maneras, endecasílabo de gaita gallega, dactílico o anapéstico, es para Ureña otro subtipo (B3). Sin embargo, esta clasificación la hace siendo consciente de que en castellano, desde muy pronto (siglo XVI), los tratadistas sólo considerarán propios los endecasílabos de tipo A (a maiori) y tipo B2 (a minori).

Navarro Tomás en su estudio de este metro hace resultar cuatro tipos rítmicos básicos: enfáticos (acento en primera sílaba), heroicos (2-6-10), melódicos (3-6-10) y sáficos (4-8-10 o 4-6-10). Sin embargo, a esta tipología podríamos objetar el tomar como tipos básicos del endecasílabo lo que podríamos considerar más bien como variedades rítmicas o subtipos.

En líneas generales, y aunque luego haremos alusión a algunas de estas clasificaciones más exhaustivas, partiremos de la división en dos grandes grupos propuesta por Henríquez Ureña y Saavedra Molina. Así, dividiremos de esta manera:

A. Endecasílabo a maiori: sus acentos constituyentes o rítmicos recaen en la sílaba sexta y décima. Los demás son secundarios. Este tipo de endecasílabo ha sido también denominado “común” (Torre, 2000: 78) o heroico<sup>17</sup>.

Para los subtipos es importante tener en cuenta la terminología de Navarro Tomás, que propone una división basada en la colocación de los acentos secundarios, diferenciando entre: endecasílabo enfático (acentos en 1-6), endecasílabo heroico (acentos en 2-6) y endecasílabo melódico (acentos en 3-6).

B. Endecasílabo a minori: sus acentos constituyentes o rítmicos recaen en las sílabas cuarta, octava y décima. Consideraremos también endecasílabo a minori<sup>18</sup> un endecasílabo con acentos constituyentes tan sólo en cuarta y décima sílaba, variedad que aparece rara vez, ya que resulta extraño encontrarse con cinco sílabas átonas seguidas.

Existen otros endecasílabos en esta categoría, como el dactílico o de gaita gallega (acentos en (1)-4-7), en la mayor parte de los casos tomados como tipos de endecasílabos a minori por acentuar en cuarta sílaba.

C. Además tomaremos como un tercer tipo poco corriente los esquemas acentuales de endecasílabo no tradicionales (3-8-10; 2-8-10, etc.).

Como vemos, los dos tipos fundamentales de este metro son de carácter yámbico, ya que los acentos definitorios de este verso se encuentran como hemos visto en sílabas pares, bien sea la sexta o la cuarta. No obstante, lo más normal es que en la práctica se presenten

<sup>17</sup> No emplearemos esta terminología, pues puede confundirse con el “endecasílabo heroico” de Navarro Tomás (1991: 511) que acentúa en 2-6-10.

<sup>18</sup> Así lo hacen también otros como Saavedra Molina (1946: 68).

variantes polirrítmicas, en las que los acentos en sílabas impares sean frecuentes.

El endecasílabo ha sido el verso de arte mayor más utilizado desde Garcilaso, y continúa vigente en la actualidad. Es un metro muypreciado, por ejemplo, para los Novísimos, y Antonio Colinas no es una excepción. Una de sus virtudes, además de poseer un ritmo fácilmente reconocible a nuestro oído por la tradición que le acompaña, es, como dice Juan Frau en relación con la poesía de Blas de Otero, que su uso remite a los poetas y épocas en los que se ha utilizado anteriormente, y se relaciona con una tradición culta (2003: 112). Considero necesario reproducir lo que escribe después, aunque ya no se refiere al uso del endecasílabo en general, sino en Blas de Otero:

En un principio, el poeta se encuentra cómodo con esta herencia, pero la evolución de su poética, la introducción de nuevos temas, de nuevas preocupaciones, y el progresivo aumento en el interés por alcanzar a un público distinto, mayoritario y popular, tienen como resultado un cambio importante en los planteamientos métricos. (2003: 112)

Es curioso que Blas de Otero tienda hacia el verso libre para llegar hacia una gran mayoría, ya que, como vamos a ir comprobando, en Colinas se aprecia este mismo camino, del verso endecasílabo canónico hacia otros metros, pero su intención es distinta; parece que más bien trata de explorar nuevos ritmos, que, por ser menos conocidos para el lector, pueden resultar más complejos.

Esta diversidad de interpretaciones nos lleva inmediatamente a la pregunta: ¿se enlaza entonces un verso clásico, como puede ser el endecasílabo, con un mayor reconocimiento rítmico, y por lo tanto con una mayor y más fácil recepción por parte del lector? Parece que en el caso de un metro como el octosílabo, ligado a la lírica popular, la respuesta sería fácilmente afirmativa; sin embargo, como antes veíamos en las palabras de Frau, el endecasílabo forma parte de la historia de la lírica culta, por lo que sus connotaciones varían. En este sentido vemos que la métrica se carga de significados, y un determinado metro deja de ser un esquema vacío para convertirse en portador de toda una historia. Por ello la utilización de un metro como el endecasílabo tan frecuentemente como encontramos en Antonio Colinas es muy significativa.

### 6.1.1. Tipos rítmicos y su frecuencia en Antonio Colinas

Del mismo modo que la utilización del endecasílabo ya trae consigo muchas connotaciones, también el tipo rítmico del mismo que se presente más frecuentemente será significativo. Por ello, reflejaremos en unas tablas las frecuencias de utilización de los tipos y subtipos rítmicos del endecasílabo en la obra de Antonio Colinas.

Consideramos que el recuento y clasificación de todos los poemas endecasilábicos de la obra del autor leonés aportaría una cantidad de datos que, aunque valiosos, excederían el propósito de esta sección, en la que buscaremos tan sólo dar una idea general de cuáles son aquellos preferidos en su poesía y también de la evolución en la acentuación de este metro en su trayectoria poética. Por ello expon-dremos tres tablas a modo de muestra significativa que luego comentaremos, correspondientes a los siguientes poemarios: *Junto al lago*, *Sepulcro en Tarquinia* y *Desiertos de la luz*. Para elaborarlas nos hemos basado únicamente en los poemas escritos uniformemente en verso endecasilábico<sup>19</sup>. Aunque la división básica que utilizaremos será la comentada anteriormente entre endecasílabo a maiori, a minori y no tradicionales, para ser más exhaustivos en nuestro análisis hemos considerado unas subclases<sup>20</sup>, cuya denominación y acentuación se especifican en la tabla.

<sup>19</sup> De *Junto al lago* hemos tomado los poemas I, II, IV, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XV y XVI. De *Sepulcro en Tarquinia* “Encuentro con Ezra Pound”, “Poseidonia, vencedora del tiempo”, “Sepulcro en Tarquinia” y “No se aloja en los mesones, sino bajo el cielo estrellado”. De *Desiertos de la luz* “Jorge Manrique interroga a la madrugada antes de su última batalla” y “Junto al muro”.

<sup>20</sup> El esquema está tomado, en gran parte, del de Varela, Moíño y Jauralde (2005: 184), realizando algunas modificaciones para separar claramente los endecasílabos a minori de los de la clase de a maiori.

1) Junto al lago

Variedades generales	Variedades	Acentuación	Frecuencia	
			Datos reales	Datos porcentuales
<b>A maiori. Todos</b>		<b>6<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup></b>	<b>193</b>	<b>70,4%</b>
A maiori vacíos	Puro	6 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	2	0,7%
	Largo	6 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>		-
Enfáticos	Puro	1 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	9	3,3%
	Largo	1 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	-	-
Heroicos	Puro	2 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	75	27,4%
	Pleno	2 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	4	1,5%
	Corto	2 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	4	1,5%
	Largo	2 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	4	1,5%
Melódicos	Puro	3 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	85	31%
	Pleno	1 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	1	0,4%
	Largo	3 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	6	2,2%
	Corto	1 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	3	1,1%
<b>A minori. Todos</b>		<b>4<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup></b>	<b>81</b>	<b>29,6%</b>
A minori no sáficos ni dactílicos	Tipo enfático	1 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	-	-
	Tipo heroico	2 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	-	-
	Corto	4 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	41	15%
	Corto pleno	1 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	1	0,4%
	Difuso	4 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	1	0,4%
Sáficos	Puro	4 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	18	6,6%
	Puro pleno	1 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	6	2,2%
	Pleno	1 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	3	1,1%
	Largo	4 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	5	1,8%
	Largo pleno	2 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	5	1,8%
Dactílicos	Puro	4 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>		0,4% (1)
	Pleno	1 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>		-
	Corto	2 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>		-
<b>No tradicionales</b>				-

## 2) Sepulcro en Tarquinia

Variedades generales	Variedades	Acentuación	Frecuencia	
			Datos reales	Datos porcentuales
<b>A maiori. Todos</b>		<b>6ª, 10ª</b>	<b>321</b>	<b>66,6%</b>
A maiori vacíos	Puro	6ª, 10ª	9	1,9%
	Largo	6ª, 8ª, 10ª	1	0,2%
Enfáticos	Puro	1ª, 6ª, 10ª	23	4,8%
	Largo	1ª, 6ª, 8ª, 10ª	5	1%
Heroicos	Puro	2ª, 6ª, 10ª	129	26,8%
	Pleno	2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª	-	-
	Corto	2ª, 4ª, 6ª, 10ª	9	1,9%
	Largo	2ª, 6ª, 8ª, 10ª	12	2,5%
Melódicos	Puro	3ª, 6ª, 10ª	113	23,4%
	Pleno	1ª, 3ª, 6ª, 8ª, 10ª	-	-
	Largo	3ª, 6ª, 8ª, 10ª	11	2,3%
	Corto	1ª, 3ª, 6ª, 10ª	9	1,9%
<b>A minori. Todos</b>		<b>4ª, 10ª</b>	<b>148</b>	<b>30,7%</b>
A minori no sáficos ni dactílicos	Tipo enfático	1ª, 4ª, 10ª	5	1%
	Tipo heroico	2ª, 4ª, 10ª	3	0,6%
	Corto	4ª, 6ª, 10ª	65	13,5%
	Corto pleno	1ª, 4ª, 6ª, 10ª	11	2,3%
	Difuso	4ª, 10ª	9	1,9%
Sáficos	Puro	4ª, 8ª, 10ª	23	4,8%
	Puro pleno	1ª, 4ª, 8ª, 10ª	8	1,7%
	Pleno	1ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª	4	0,9%
	Largo	4ª, 6ª, 8ª, 10ª	5	1%
	Largo pleno	2ª, 4ª, 8ª, 10ª	9	1,9%
Dactílicos	Puro	4ª, 7ª, 10ª	5	1%
	Pleno	1ª, 4ª, 7ª, 10ª	-	-
	Corto	2ª, 4ª, 7ª, 10ª	1	0,2%
<b>No tradicionales</b>			<b>13</b>	<b>2,7%</b>

### 3) Desiertos de la luz

Variedades generales	Variedades	Acentuación	Frecuencia	
			Datos reales	Datos porcentuales
<b>A maiori. Todos</b>		<b>6ª, 10ª</b>	<b>54</b>	<b>72%</b>
A maiori vacíos	Puro	6ª, 10ª	-	-
	Largo	6ª, 8ª, 10ª	-	-
Enfáticos	Puro	1ª, 6ª, 10ª	1	1,3%
	Largo	1ª, 6ª, 8ª, 10ª	1	1,3%
Heroicos	Puro	2ª, 6ª, 10ª	26	34,6%
	Pleno	2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª	1	1,3%
	Corto	2ª, 4ª, 6ª, 10ª	-	-
	Largo	2ª, 6ª, 8ª, 10ª	2	2,7%
Melódicos	Puro	3ª, 6ª, 10ª	21	28%
	Pleno	1ª, 3ª, 6ª, 8ª, 10ª	1	1,3%
	Largo	3ª, 6ª, 8ª, 10ª	1	1,3%
	Corto	1ª, 3ª, 6ª, 10ª	-	-
<b>A minori. Todos</b>		<b>4ª, 10ª</b>	<b>21</b>	<b>28%</b>
A minori no sáficos ni dactílicos	Tipo enfático	1ª, 4ª, 10ª	-	-
	Tipo heroico	2ª, 4ª, 10ª	-	-
	Corto	4ª, 6ª, 10ª	10	13,3%
	Corto pleno	1ª, 4ª, 6ª, 10ª	-	-
	Difuso	4ª, 10ª	1	1,3%
Sáficos	Puro	4ª, 8ª, 10ª	3	4%
	Puro pleno	1ª, 4ª, 8ª, 10ª	5	6,7%
	Pleno	1ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª	-	-
	Largo	4ª, 6ª, 8ª, 10ª	-	-
	Largo pleno	2ª, 4ª, 8ª, 10ª	2	2,7%
Dactílicos	Puro	4ª, 7ª, 10ª	-	-
	Pleno	1ª, 4ª, 7ª, 10ª	-	-
	Corto	2ª, 4ª, 7ª, 10ª	-	-
<b>No tradicionales</b>			-	-

Comenzaremos comentando los datos más generales observables en estas tablas. Como dato más relevante podemos destacar que el endecasílabo a maiori en todas sus variantes constituye el tipo más utilizado, situándose en torno al 70% de frecuencia en las tres tablas, dejando al endecasílabo a minori alrededor de un 30%. La mayor aparición del tipo A del endecasílabo o endecasílabo a maiori es una constante en la poesía española. Ya Henríquez Ureña hacía la siguiente afirmación: “La acentuación en sexta sílaba predominará siempre en castellano; predomina hoy, en medio de las libertades que se conceden al endecasílabo” (1961: 285). Saavedra Molina, en su trabajo sobre este metro cifra la proporción de endecasílabos con acento principal en 6-10 en un 76% y para 4-10 en solo un 24%. Así, en comparación con el uso poético más común, parece que Antonio Colinas da una relativa mayor importancia al endecasílabo a minori, con lo que aporta asimismo más variedad. Podemos asimismo comparar estas proporciones con los datos referidos al endecasílabo garcilasiano de la *Egloga III* aportados por Márquez (2009: 32), que cifran en tan solo un 40,7% los versos con esquema principal 6-10, y, por lo tanto en un 58,8% aquellos del tipo B (esquema principal 4-10)<sup>21</sup>. Estas frecuencias garcilasianas no deben sorprendernos, ya que los tipos a minori fueron más utilizados en la época renacentista, en la que parece que había un mayor equilibrio entre los dos tipos básicos A y B. Las combinaciones con heptasílabos y alejandrinos han ido haciendo que se tienda más hacia el tipo A, que comparte el acento en sexta sílaba.

Dentro de los subtipos que ofrece cada uno de estos dos ritmos principales, el más utilizado según el estudio de Saavedra Molina sería el esquema acentual 2-6-10, con un 10% de los versos y 3-6-10, que llega casi a abarcar otro 10% de frecuencia. En Colinas el primer subtipo que hemos llamado “heroico puro” abarca en torno a un 27% de los endecasílabos analizados, mientras que el “melódico puro” (3-6-10) varía más de unos libros a otros, pero su frecuencia supera siempre el 23%. Son, sin ninguna duda, las dos variantes rítmicas más utilizadas por el poeta leonés, que como se puede comprobar exceden con mucho a la tendencia general señalada por Saavedra. Respecto al estudio de Márquez (2009), estos subtipos agrupan el

<sup>21</sup> Para hacer el cómputo y dado que Márquez utiliza otro tipo de terminología, hemos de aclarar que su “endecasílabo horaciano” (4-6-10) se ha tomado como tipo B o endecasílabo a minori, siguiendo el mismo criterio que hemos seguido en las tablas, en las que aparece como un endecasílabo a minori no sáfico ni dactílico corto. Lo mismo sucede con el tipo de Márquez “binario-4” (4-6-8-10), que hemos llamado sáfico largo.

13,3% (acentuación 2-6-10) y el 9,6% en la *Égloga III* de Garcilaso.

De estos datos podemos extraer que, aunque en líneas generales, la frecuencia de aparición de endecasílabos de tipo A y B (a maiori y a minori) es semejante al uso general, sí se aprecia que en los subtipos Antonio Colinas utiliza menor variedad, dando gran protagonismo a las variantes rítmicas que acentúan en 2-6-10 y 3-6-10. Esto se aprecia también en otras cadencias, como 2-6-8-10 (casi un 8% en Saavedra) y el endecasílabo 2-4-8-10 (un 6% en este mismo autor)<sup>22</sup>, que son los siguientes en frecuencia para Saavedra Molina, mientras que en Colinas suponen tan solo en torno a un 2,2% y un 2,1% respectivamente.

Sin embargo, hay un rasgo que destaca en estas tablas y que da particularidad al endecasílabo del poeta bañezano frente a las frecuencias comunes señaladas por Saavedra. Es la importancia de la variedad rítmica 4-6-10, que en Saavedra supone tan sólo un 1,01% de los versos, y que en Colinas se sitúa en torno al 14%. Este subtipo de endecasílabo merece además una atención especial. Hemos dividido en dos grandes bloques (el tercero es muy escaso y agrupa a los endecasílabos no canónicos), los tipos rítmicos básicos del endecasílabo, concretando que el tipo A o “a maiori” presenta un acento constituyente además de en décima en la sílaba sexta, y tipo B o “a minori” con acento constituyente en cuarta. La variedad 4-6-10 presenta, sin embargo, los dos acentos, por lo que es más difícilmente clasificable. Miguel Ángel Márquez la considera un tipo rítmico en sí mismo, que denomina “endecasílabo horaciano” (2009: 36) y no solamente una variedad. En este trabajo, sin embargo, consideraremos que este subtipo pertenece al grupo de los endecasílabos de tipo B o “a minori”, pues otorgamos un papel decisivo al primer acento que podemos llamar identificador, que en este caso sería el de cuarta sílaba. Es sorprendente la diferencia de porcentajes en este tipo entre Saavedra Molina, Márquez y el análisis que hemos realizado aquí, pues va desde un 1,01% del primero a un 14% en Colinas, pasando por un 11,4% de uso<sup>23</sup> que contabiliza Márquez en la *Égloga III* de Garcilaso. En todo caso parece que es un subtipo con el que el poeta

<sup>22</sup> Es confusa la frecuencia de este esquema 2-4-8-10, llamado por Saavedra Molina *ab*, porque quizá por errata se nombra dos veces con distintas frecuencias: “uno en cuarta *ab* con 6% (...) y luego tres con 4%: *ab*, *ki*, *bi*” (1946: 86). Aquí suponemos que es en la primera de las veces que lo nombra la correcta.

<sup>23</sup> Tenemos en cuenta tan solo la frecuencia de la variedad que Márquez denomina “horaciano sin acento anterior” (4-6-10), ya que dentro del tipo de horaciano engloba también otras variedades.

leonés se encuentra a gusto, quizás por su capacidad para evocar ambos tipos básicos de endecasílabo al mismo tiempo.

Para terminar señalaremos que hay relativamente pocas diferencias entre los poemarios, lo que indica que el autor se mantiene bastante fiel a su modo de versificar. Las diferencias más notables son la aparición en *Sepulcro en Tarquinia* de endecasílabos no tradicionales (que suponen un nada despreciable 2,7%) y de algún endecasílabo dactílico. Ambos tipos vuelven a desaparecer en *Desiertos de la luz*, si bien cabe matizar que un estudio más general de la obra de Colinas deja ver que estos dos subtipos no desaparecen realmente, sino que se mantendrán, pero circunscritos esencialmente a poemas en forma de silva o de verso libre, en los que encontramos mayores libertades formales.

Los análisis realizados indican que Antonio Colinas decide experimentar fundamentalmente con el endecasílabo en esos poemas en los que sirve de eje y que comentaremos en el apartado dedicado al verso libre de ritmo endecasilábico.

No obstante, queremos dar cuenta aquí de los usos de estos subtipos de endecasílabos menos frecuentes, en concreto del endecasílabo dactílico (4-7-10) y de los del tipo C o “no tradicionales”. A este respecto encontramos en Varela, Mofño y Jauralde apreciaciones valiosas sobre variadas justificaciones que pueden llevar a la inclusión de este tipo de versos endecasílabos no tradicionales:

Puede ser que el poeta haya querido innovar, con un juego rítmico marginal; puede ser que se trate de un versificador descuidado; puede ser que el verso se inserte en un poema de versos irregulares, encomendados a la mera melodía; puede ser que se haya querido producir una distorsión, es decir, una figura métrica expresiva basada en este caso en el ritmo. (2005: 45)

Veamos cuándo y con qué posibles motivos incluye estos endecasílabos Antonio Colinas. Para comenzar, es destacable que sólo a partir de su segunda etapa encontramos en Colinas series de endecasílabos con una acentuación que no responden a los moldes clásicos de este metro. En el poema “Sepulcro en Tarquinia”, por ejemplo, encontramos varios endecasílabos con acentuación 3-8-10. Parece que el empleo de este tipo de versos no es consciente, ya que, según comenta en un coloquio el poeta, él simplemente se guía por el ritmo: “nunca me he propuesto medir las sílabas con los dedos y forzarlas, forzar la creación del poema medido, sino que el poema respondiera a un ritmo. Uno de los ritmos más clásicos, que a mí me gustan más,

son los del alejandrino y el endecasílabo” (Trabanco, 1994: 67). Sin embargo, en este mismo coloquio Colinas recuerda una crítica del libro que le hizo Antonio Tovar, señalando algunos de estos versos “mal” acentuados; reproducimos ahora solamente el endecasílabo: *Vivaldi, Telemann, Lentz, Scarlatti* (ST, “Sepulcro en Tarquinia”, v. 67), con acentos principales en 2-4-7-10, y que consideraríamos dactílico. Antonio Colinas no parece darle en este momento mayor importancia al asunto, pero lo cierto es que con la reedición de estos libros en 2004 en la edición de *En la luz respirada* y en la de su poesía completa de Visor de *El río de sombra* cambia todos los versos de acentuación dudosa por los que es preguntado<sup>24</sup> para adecuarlos a una acentuación tradicional y una medida tradicional. Así, el verso comentado queda de la siguiente manera: *Lentz, Scarlatti, Telemann, Vivaldi*, con acento principal en sexta sílaba. Es extraño que el poeta no se reafirme en variedades rítmicas que ya han sido incluso incluidas dentro de las posibilidades del endecasílabo por varios estudiosos ya de mitades de siglo (Saavedra Molina, 1946: 115).

La composición “Sepulcro en Tarquinia” puede servirnos para ofrecer algunos ejemplos de este tipo de versos con esquemas acen- tuales menos aceptados. El endecasílabo dactílico hace su aparición en cuatro ocasiones:

- el Patinir de los verde-manzana  
(ST, “Sepulcro en Tarquinia”, v. 205)
- ¡si no supieras que existe el Amor!  
(ST, “Sepulcro en Tarquinia”, v. 259)
- de San Damiano y las torres de Assisi  
(ST, “Sepulcro en Tarquinia”, v. 316)
- verte pasar como un río colmado  
(ST, “Sepulcro en Tarquinia”, v. 354)

Este tipo de endecasílabo ha sido muy discutido, ya que aunque en muchos casos se alega que en sus comienzos fue utilizado en castellano, en realidad parece que fue una variante extraña hasta el Modernismo (Márquez, 2009: 20). El estudio de Domínguez Caparrós sobre esta modalidad de endecasílabo expone claramente cuál

<sup>24</sup> Los otros dos versos que aparecen en la primera edición son el heptasílabo “Oh misterium fascinans” (“Misterium fascinans”, v. 44), que sería si acentuamos la última palabra latina en la última sílaba un octosílabo en realidad y el alejandrino “Que inspira la luz y espira la sombra” o “que inspira la vida y espira la muerte” (Canto XXXV), que serán comentados en los apartados de heptasílabo y alejandrino respectivamente. En las ediciones de 2004 se cambian respectivamente por: “fascinante misterio”, “que inspirando la luz va espirando la sombra” y “que inspirando la vida va espirando la muerte”.

ha sido la situación y evolución de este verso. Los resultados son que antes del siglo XVIII la aparición de este tipo de endecasílabo es fortuita, mientras que a partir de este siglo, con el auge en Europa de las formas silabotónicas, el endecasílabo dactílico se constituye como verso independiente (Domínguez Caparrós, 2010: 53).

Con Rubén Darío esta variedad se incorpora a poemas endecasílabos como una variante más, e incluso se escriben poemas exclusivamente con ese esquema acentual. En la obra poética de Antonio Colinas la acentuación 4-7-10 aparecerá en algunas ocasiones a partir de *Sepulcro en Tarquinia*, aunque nunca en tiradas de versos con este esquema acentual, sino incluido en poemas con subtipos muy variados. Parece que el escritor no es plenamente consciente de su uso, pero capta que la sonoridad del mismo es compatible con la del poema. Veamos algunos ejemplos de su uso posterior:

las lavanderas y, lejos, las viñas  
(A, “Variaciones sobre una suite castellana” VII, v. 25)  
en la que sólo nos falta la nieve  
(LSF, “La noche blanca”, v. 23)  
Hoy, sobre todo, sentimos dolor  
(LM, “A nuestro perro, en su muerte”, v. 9)  
graznidos hay por las peñas grajeras  
(LM, “En la luz”, v. 19)  
en la penumbra de un templo vacío  
(LM, “La tumba negra”, v. 146)  
que levantaba las nubes de polvo  
(TA, “La espera”, v. 11)  
siente su boca sellada con cuero  
(TA, “La mordaza”, v. 34)  
una tormenta de versos y labios  
(TA, “Crepúsculo en Medellín”, v. 26)  
con el incienso que queman los monjes  
(TA, “En el camino sin camino”, v. 4)  
como si en ellos bebiese mi rostro  
(DL, “Estos campos...”, v. 10)

Aunque los casos en los que el endecasílabo dactílico aparece en la obra de Colinas son mucho más numerosos, hemos decidido seleccionar una muestra representativa. De ella queremos destacar que, si bien esta variedad rítmica está presente en muchos contextos, la mayoría de las veces aparece en composiciones regulares, es decir, en silvas (“Dormición en Agrigento”, “En el camino sin camino”) o en poemas endecasílabos como “Almeida”, que cuenta con tres endecasílabos de este tipo.

Más sorprendentes resultan los casos de endecasílabo de tipo C o no tradicional. Encontramos hasta 74 casos de endecasílabos atípicos en la obra de Antonio Colinas. El número exacto de endecasílabos de cada variedad lo podemos ver en esta tabla:

Variedades rítmicas atípicas del endecasílabo						
3-8-10	3-7-10	3-10	2-7-10	5-10	1-7-10	1-3-7-10
25	17	10	8	12	1	1

Este tipo de endecasílabos no canónicos aparece en todos los poemarios posteriores a *Sepulcro en Tarquinia*. Dada la gran cantidad de versos de este tipo que aparecen daremos una pequeña muestra de cada variedad acentual.

Siguiendo el esquema 3-8-10 encontramos a lo largo de toda su obra muchos ejemplos:

- Hoy se sueña lo cotidiano hermoso  
(A, “Freud en Pompeya”, v. 34)
- sellaremos una vez más los labios  
(A, “Noche de San Juan en Frumentaria” III, v. 17)
- o salvajes, tantas palabras dichas  
(LM, “En la luz”, v. 9)
- de su tumba, porque al salir del templo  
(LM, “La tumba negra”, v. 304)
- tiritando como una caña helada  
(TA, “Por escala nocturna”, v. 21)
- nos contemplan, y al contemplarnos pueden  
(TA, “Crepúsculo en Medellín”, v. 53)
- el secreto que revelara Juan,  
el secreto que reveló Teresa  
(DL, “En Ávila, unas pocas palabras”, v. 41-42)
- son un sueño que se desborda en mar  
(DL, “Estos campos...”, v. 30)
- y amenaza sobre los montes negros  
(DL, “Morada de la luz”, v. 2)

Esta variedad de endecasílabo atípico es la más común en la obra del escritor bañezano, y está particularmente presente en el último libro *Desiertos de la luz*, en la que la mayoría de los poemas son de verso libre. Esta variedad tiene en común con los endecasílabos tradicionales el acento en octava sílaba, y su posible parecido a los subtipos 3-6-10 o 3-6-8-10. Varela, Moíño y Jauralde destacan esta

modalidad no canónica y afirman: “Se trata de uno de los ritmos que modernamente asoman con más frecuencia en poesía libre” (2005: 197).

La segunda variedad más común es la que sigue el esquema 3-7-10:

- la Belleza junto al cuerpo que niega  
(A, “Penumbra de la piedra”, v. 15)  
en Micenas las vasijas quebradas  
(JA, “Cosmogonía”, v. 1)  
melodiosos corazones humanos  
(JA, “Cosmogonía”, v. 10)  
en el rostro como un fuego que inflama  
(LSF, “En el museo”, v. 26)  
pero lleno del silencio más blanco  
(LSF, “La encina”, v. 32)  
en las lomas de las piedras de bronce  
(LM, “Nocturnos” III, v. 2)  
conteniendo la armonía del mundo  
(LM, “La tumba negra”, v. 21)  
de los Andes las muchachas más bellas  
(TA, “Crepúsculo en Medellín”, v. 7)  
con los ojos inyectados de sangre  
(TA, “Crepúsculo en Medellín”, v. 13)  
se alza entonces una brisa süave  
(DL, “Estos campos...”, v. 19)  
que en la noche de tus tejas azules  
(DL, “Tres estampas de Oriente” III, v. 10)

Luis Mario recoge casos de endecasílabos sueltos y series de endecasílabos con esta misma acentuación en 3-7-10, que denomina “un verso endecasílabo poco común, de cuatro sílabas primero (tetrasílabo) y de siete sílabas (heptasílabo) después” (1991: 258). También Bousoño hace referencia explícita a este tipo de endecasílabo: “Otra novedad, sin embargo, la constituye un endecasílabo muy original que se acentúa inauditamente en las sílabas tercera y séptima; pero, en último término, pertenece a la misma familia del “dodecasílabo de gaita”, verso del que procede por supresión de la primera sílaba” (Bousoño, 1977: 315-316). Es interesante que Varela, Moíño y Jauralde (2005: 197) resaltan este esquema acentual y su utilización por parte de Neruda en *Residencia en la tierra*, ya que este es uno de los poetas que Colinas reconoce que más ha leído y que valora más.

La atípica acentuación 3-10 también puede verse en alguna ocasión:

esperábamos un atardecer  
(A, “La corona”, v. 12)  
arte muerto, como de cementerio  
(LSF, “En Bonn, aquel anochecer”, v. 29)  
la vesania del amordazador  
(TA, “La mordaza”, v. 41)  
de la sangre, ni los de las ideas  
enfrentadas, ni los de la ambición  
(DL, “Nuestra sangre es la luz”, v. 81-82)

Los esquemas de endecasílabos de tipo C que acentúan en segunda sílaba son más extraños, y sólo encontramos la combinación 2-7-10, nunca 2-8-10:

el guarda que pastorea estas ruinas  
(LSF, “Pastor de ruinas bajo la tormenta”, v. 8)  
refugio de los veranos de oro  
(TA, “La casa de los veranos de oro”, v. 36)  
¡Clamores por la dehesa enlunada!  
(TA, “En la luz respirada” I, v. 4)  
nos hablan de los rebaños sonámbulos  
(DL, “Nuestra sangre es la luz”, v. 30)

Todos estos endecasílabos se prestan a discusión, pues muchos de ellos pueden presentar diversas ejecuciones en las que se juega con las licencias métricas y por las que incluso dejarían de ser endecasílabos. Los más extraños, sin embargo, son los que mostramos a continuación, y que como rasgo distintivo presentan un acento en quinta sílaba, ya que es el acento que más claramente se opone al ritmo del endecasílabo tradicional, pues en esta posición se opone a los acentos identificativos del tipo A (en sexta) y B (en cuarta):

las primeras flores de los jardines  
(LSF, “Semana de Pasión”, I, v. 46)  
y por las colmenas adormecidas  
(TA, “En los páramos negros”, v. 25)  
en los que la tierra asciende a los cielos  
(TA, “En los páramos negros”, v. 5)  
Qué dulzura este ir cerrándose a todo  
(DL, “Morada de la luz”, v. 35)  
en el territorio donde los muertos  
(DL, “En una azotea de Jerusalén”, v. 73)

Muchos de estos supuestos endecasílabos pueden tomarse en realidad como dodecasílabos con una pausa medial (el tercero y el cuarto son de este tipo).

Una vez visto esto podemos concluir que, de una manera general, Antonio Colinas se ajusta a los moldes clásicos del endecasílabo, si bien de una manera cada vez más creciente en su obra poética, y sobre todo en aquellos poemas en los que los endecasílabos aparecen dentro de una composición versolibrista, se observa que el poeta se permite libertades que se apoyan en el contexto sonoro.

### **6.1.2. Los poemas en versos endecasílabos**

En este breve apartado queremos simplemente recoger el número de poemas escritos en su totalidad en endecasílabos por Antonio Colinas, teniendo en cuenta si estos se van incrementando o todo lo contrario a lo largo de su obra.

En el recuento total encontramos 96 poemas endecasílabos de los 374 que componen la obra de Colinas que recogemos en este estudio (sin incluir *Córdoba adolescente*), lo que significa un considerable 25,7%. Veamos en esta tabla la frecuencia de este tipo de poemas isosilábicos en cada uno de sus libros:

<b>LIBROS</b>	<b>POEMAS ENDECASÍLABOS</b>	<b>TOTAL POEMAS</b>
<i>Junto al Lago</i>	12	16
<i>Poemas de la tierra y la sangre</i>	0	6
<i>Preludios a una noche total</i>	11	29
<i>Truenos y flautas en un templo</i>	13	22
<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	5	21
<i>Astrolabio</i>	9	52
<i>En lo oscuro</i>	0	9
<i>La viña salvaje</i>	21	35
<i>Noche más allá de la noche</i>	0	36
<i>Jardín de Orfeo</i>	10	32
<i>La muerte de armonía</i>	1	1
<i>Los silencios de fuego</i>	7	30

<i>Libro de la masedumbre</i>	4	25
<i>Tiempo y abismo</i>	1	34
<i>Desiertos de la luz</i>	2	26
<b>TOTAL</b>	<b>96</b>	<b>374</b>

Es fácilmente observable cómo su empleo es mayor en la que hemos llamado su primera etapa: 75% de los poemas de *Junto al lago* y un 37,9% en *Preludios*. En PTS y NMN no hay ningún poema endecasílabo porque son libros compuestos únicamente en alejandrinos. El uso de este tipo de poemas isosilábicos en endecasílabos continúa ya en su segunda etapa y supone casi un 60% de los poemas de *Truenos y flautas en un templo*. Sin embargo, a partir de este momento este tipo de composiciones poéticas se reducirán de manera notable, aunque manteniéndose en torno a un 20-30% hasta su última etapa, en la que vemos un considerable descenso de los poemas de esta clase. En sus dos últimos libros sólo encontramos uno y dos poemas en verso endecasílabo. La gran excepción a esta regla es *La viña salvaje*, que presenta un 60% de sus composiciones en endecasílabos (siete de ellas son sonetos).

Lo que parece apreciarse en esta evolución es un gusto marcado por este tipo de composiciones, en el que se apoya sobre todo en sus primeras etapas y que irá introduciendo en poemas de versos heterosilábicos según se va desarrollando su obra. ¿Cuál es el motivo? Bělič señala que en la poesía culta se observa una “marcada predilección por versos largos, que ofrecen más posibilidades de variaciones en la organización interna que los versos cortos” (2000: 316). El endecasílabo es quizás el metro más marcado rítmicamente en castellano, es decir, que atiende a unos esquemas métricos más rígidos, sobre todo de la manera tan clásica en que lo utiliza Antonio Colinas. Otros metros admiten más variantes rítmicas, lo que hace que haya un mayor riesgo de eficiencia estética. Así, Antonio Colinas opta, sobre todo en las primeras etapas, por la seguridad estética que este metro le proporciona.

## 6.2. El alejandrino

El alejandrino es uno de los versos que goza de mayor tradición en la poesía en castellano. Posee, en su forma canónica, catorce

sílabas, divididas en dos hemistiquios de siete sílabas y separados por una pausa medial que funciona como la pausa versal, es decir, no permite la sinalefa ni la equivalencia de finales agudos, llanos y esdrújulos. Ha habido muchas tendencias diversas en su acentuación, aunque como explica Domínguez Caparrós: “al ser compuesto de dos grupos menores de ocho sílabas, sólo lleva acento rítmico obligatoriamente en la sexta y decimotercera sílabas” (2007: 30).

La historia del alejandrino es larga y azarosa. Verso poco utilizado después de su triunfo en la Edad Media, pero que se retoma en el Neoclasicismo y sobre todo en el Modernismo, que lo renueva y cambia, desdibujando la pausa medial de diferentes formas. La flexibilización del alejandrino que se realiza durante el Modernismo proviene en su mayor parte de la influencia francesa. Domínguez Caparrós resume algunos de esos detalles de la evolución del verso alejandrino, tomada directamente de la evolución de este mismo verso en francés:

[Evoluciona] desde una línea con pausa medial hasta la división en dos hemistiquios desiguales y posterior admisión de dos cesuras con la sexta sílaba fuertemente acentuada (tipo de alejandrino ternario preferido por v. Hugo). El paso siguiente es la debilitación de la sexta sílaba con la colocación de palabras débilmente acentuadas (preposiciones, artículos), el encabalgamiento de los dos hemistiquios, llegando al tipo de encabalgamiento que supone la división de una palabra. (1999: 189-190).

### ***6.2.1. El encabalgamiento medial en el alejandrino de Antonio Colinas***

La generación del 70, o los Novísimos -entendido como grupo de poetas que nacieron en un mismo período, más que como grupo homogéneo- dentro del cual podemos incluir a Antonio Colinas, se ha caracterizado por rescatar en parte la métrica del Modernismo.

Moreno Pedrosa, que estudia en un artículo las influencias de este movimiento de principios del siglo pasado en la métrica de los Novísimos destaca una serie de rasgos que éstos heredan. No de todos ellos participa la obra de Colinas (el cultivo de rima con palabras poco usuales, nombres propios, monosílabos, etc.), pero alguno es fácilmente identificable en su poesía, especialmente en el uso del alejandrino. Dice el autor del artículo: “este metro, verdadero favorito de los modernistas, manifiesta su herencia francesa en la tendencia a establecer con mucha frecuencia «extraños puentes, vínculos entre los dos hemistiquios», mediante el encabalgamiento entre ellos” (Moreno

Pedrosa, 2008: 171). Diferencia distintos grados de encabalgamiento, más o menos perceptibles, más o menos violentos. El primer grado de encabalgamiento que destaca es el que separa “dos elementos de una unidad fonética”, con lo que apreciamos que se refiere a dos elementos de un mismo sintagma, pues presenta ejemplos de separación entre sustantivo/adjetivo, que según Moreno Pedrosa es el más frecuente en los autores del 70 (2008: 171); nombrando a Pere Gimferrer y Antonio Carvajal como ejemplos de poetas que utilizan este recurso. Este tipo de encabalgamiento entre hemistiquios no es extraño en Colinas, que lo utiliza desde sus primeras obras y que mantendrá durante toda su trayectoria como podemos apreciar en estos versos:

se impregnó del aroma // pesado de los frutos  
 (PNT, “Nacimiento al amor”, v. 15)  
 del jardín, en la hierba // medieval de los claustros  
 (TFT, “Fantasía y fuga en Santillana del Mar”, v. 10)  
 Con la Revolución // Francesa van muriendo  
 (ST, “Giacomo Casanova...”, v. 2)  
 Encima de tu útero // moribundo de azul  
 no se alzan las antiguas // ciudades esqueleto  
 (NMN, III, v. 5 y 6)  
 Olvido en la pobreza // sublime de los montes  
 (LSF, “Miramar”, v. 12)

Los encabalgamientos entre hemistiquios son menos comunes cuando rompen unidades sintácticas con una ligazón mayor, por lo que el encabalgamiento, aún siendo medial, resulta más violento. En los casos siguientes tenemos algunos ejemplos en los que se separa una palabra de relación del sintagma que introduce:

sobre la muerte y qué // nos reserva el acaso  
 (NMN, I, v. 20)  
 miles de hojas desde // un jardín amarillo  
 (LM, “Coyoacán”, v. 7)  
 ausencia de piedra en // la azotada Cepeda  
 (A, “Laderas”, v. 6)  
 de la materia y de // las sensaciones plenas  
 (A, “Caballos y molinos en el pinar”, v. 12)  
 Como las llamas de // las lucernas antiguas  
 (A, “Como las llamas...”, v. 1)  
 con la fresca de // los laureles mojados  
 (A, “En lo oscuro”, v. 12)  
 que hoy parecía que // de tus brazos tronchados  
 (A, “La estatua mutilada”, v. 30)

abarrotadas de // crucificados que andan  
(A, “La ciudad está muerta”, v. 11)  
tiernos y dulces como // la música del sueño  
(A, “Del vacío del mundo”, II, v. 11)  
Cerrar los ojos para // que el amor crezca en mí  
(LM, “Fe de vida”, v. 34)

Otros tipos de encabalgamientos aún más llamativos son aquellos en los que se separan tiempos compuestos de verbos, o bien queda el artículo indeterminado separado del resto del sintagma nominal, o la preposición del sintagma al que introduce:

lo sagrado no ha // cesado de llover  
(JA, “Jardín-Leteo”, v. 29)  
Arrastrado por un // gran vendaval de estrellas  
(EO, I, v. 1)  
para irse extraviando en // el amor a la Luz  
(LM, “La tumba negra”, v. 80)

Estos encabalgamientos son llamativos no sólo por las unidades que escinden, sino también por terminar el hemistiquio en partícula átona. Esto provoca una mayor percepción del encabalgamiento en el caso de que la pausa medial se realice, o todo lo contrario, una pérdida de esa pausa. Un grado más de violencia en estos encabalgamientos consiste en terminar un hemistiquio con una sinalefa en la última sílaba que agrupe una conjunción u otro tipo de partícula átona:

(las piedras) llegará a // dormirse dulcemente  
(DL, “Quédate aquí, ...”, v. 14)  
En el centro del bosque el // canto de la lechuza  
(JA, “Otoñal”, v. 1)

Parecido a este último tipo, es la aparición a final de hemistiquio de dos palabras que se unen, en muchos casos átonas y monosílabas, y que funcionan en el verso como si de una sola palabra llana se tratara:

El bravo aroma de los // enebros desangrados  
(A, II, “Noche de San Juan en Frumentaria”, v. 1)  
Los enemigos de la // pobreza luminosa  
(A, “Balàfia”, v. 1)  
de invierno, sin desear la // primavera, ni ansiar  
(A, “«Mientras tanto...»”, v. 18)  
el desconsuelo de los // rebaños sin pastor  
(LSF, “Duruelo”, v. 5)

pero este anochecer del // verano moribundo  
(LM, “Nocturnos”, III, v. 15)  
Cerrar los ojos en el // silencio del aroma  
(LM, “Fe de vida”, v. 32)  
del espíritu o de las // sierras violáceas donde  
(DL, “En Ávila, unas pocas palabras”, v. 23)

Como hemos ido viendo Antonio Colinas ha practicado toda clase de rupturas entre hemistiquios, pero conviene ser prudente y ver en qué contextos tienen cabida este tipo de rupturas entre hemistiquios. Los primeros que hemos reproducido, los que afectan a unidades tipo sustantivo/complemento del nombre, se dan en todo tipo de poemas, tanto regulares en verso alejandrino, como de verso libre en los que encontramos alejandrinos sueltos. Los casos de final de hemistiquio en partícula átona que a efectos de ritmo se convierte en tónica y aguda se dan más abundantemente en poemas versolibristas con algún alejandrino ocasional, pero hay ejemplos de ellos en poemas totalmente isosilábicos en alejandrinos: “Estatua mutilada”, “Caballos y molinos en el pinar”, y en poemas de *Noche más allá de la noche* y *En lo oscuro*. El último tipo, en el que dos palabras se unen y actúan como una llana es más extraño, y se da casi siempre en poemas de versificación libre<sup>25</sup> o silvas impares como “Noche de San Juan en Frumentaria” y “En Ávila, unas pocas palabras”.

En general, y con las pocas excepciones reproducidas, los poemas isosilábicos en metro alejandrino de Antonio Colinas tienden a no difuminar ni dislocar la pausa entre hemistiquios. El propio autor reconoce: “hago un tipo de alejandrino en el que la cesura está muy marcada; en realidad son dos versos de siete sílabas” (Trabanco, 1994: 68). La prueba más clara son sus dos libros íntegros en este metro (PTS y NMN), de los que sólo hemos encontrado un ejemplo de hemistiquio terminado en palabra de relación (que no átona: “qué”). Aunque la revitalización del verso alejandrino viene dada por el Modernismo, parece que en Antonio Colinas este metro no incluye las innovaciones que le dieron Darío y sus seguidores, no hay un juego con la pausa medial. Lo que podría parecer simplemente una especie de conservadurismo métrico lo podemos relacionar fácilmente con lo que Bělič denomina una “métrica semántica” (2000: 478-487), en la que existe una cierta coincidencia entre los elementos que fundan

<sup>25</sup> Somos conscientes del peligro que entraña hablar de alejandrinos con este tipo de forzamientos en versolibrismo, ya que no se apoyan en un metro regular que lo justifique plenamente. No obstante, la tendencia en Colinas hacia un versolibrismo de base claramente endecasilábica en el que abundan los alejandrinos permite, a nuestro entender, concebir este tipo de versos como alejandrinos.

el ritmo y las unidades lingüísticas o semánticas. Así, vista la desarticulación métrica realizada en ciertos alejandrinos, ¿qué sentido tiene hablar en esos casos de pausa medial o de hemistiquios? Parece que Antonio Colinas, de manera consciente o inconsciente, opta por un tipo de métrica semántica, que permite percibir de una manera mucho más clara los elementos versales.

*Noche más allá de la noche*, como ya antes apuntábamos, es el más claro ejemplo de la búsqueda de un alejandrino tradicional, en el que los hemistiquios tienen una entidad clara. Aunque se comentará más ampliamente en el apartado dedicado específicamente a este poemario, es importante hacer una breve referencia también aquí a los ajustes métricos que sufrió este poemario después de su primera edición (Colinas, 1982a). En un coloquio, reproducido en el libro de Nieves Trabanco (1994), el escritor leonés recibe una pregunta sobre su utilización del hiato o dialefa, muy común en los alejandrinos de *Noche más allá de la noche*, referente a si hay un juego de doce y catorce sílabas en versos como: “Que inspira la luz y espira la sombra” o “que inspira la vida y espira la muerte” (Canto XXXV). Su respuesta es la siguiente: “Bueno, allí rompo la sinalefa; es otra libertad que me tomo. Este alejandrino consta pues de dos versos de siete sílabas, porque al sumar una sílaba más a luz hay siete sílabas” (Trabanco, 1994: 69). Aunque puede parecer un episodio sin importancia, lo cierto es que con la reedición de estos libros en 2004 en la edición de *En la luz respirada* y en la de su poesía completa de Visor de *El río de sombra* cambia este verso para adecuarlo a una medida de sílabas en la que no haga falta el hiato. El verso comentado queda de la siguiente manera: “que inspirando la luz va inspirando la sombra” y “que inspirando la vida va expirando la muerte” (Canto XXXV). En realidad, todo el poemario es sometido a una corrección que básicamente se realiza por motivos métricos. En ella se eliminan muchas de esas dialefas que existían en la versión original del libro. La finalidad es clara, consiste en que: “los hemistiquios que antes podían tener siete sílabas o menos, según se realizaran o no las posibles sinalefas, sean ahora heptasílabos cabales” (Martínez Fernández, 2004: 150). Antonio Colinas trata de crear así, en dicho poemario, un alejandrino tradicional y puro, con sus dos hemistiquios claramente diferenciados y perceptibles.

La flexibilización a la que se somete al alejandrino durante el Modernismo ha sido puesta directamente en relación con la aparición y uso del verso libre (Domínguez Caparrós, 1999: 191), lo cual

nos hace pensar, que de manera más clásica, pero siguiendo el mismo camino, nuestro poeta es heredero de la métrica de este periodo, centrándose primero en el uso y creación de poemas en alejandrinos tradicionales, con hemistiquios bien diferenciados, para ir evolucionando hacia una mezcla de versos en un mismo poema tipo silva libre impar y terminar en un verso libre matizado, en el que siguen predominando estos metros tradicionales, pero en los que se van introduciendo ciertas libertades.

En los poemas versolibristas encontramos de hecho versos como los que siguen, que pueden ser considerados alejandrinos muy libres, en los que hay tmesis entre los hemistiquios (proponemos una posible división hemistiquial):

¿Acaso no persigo es // te espacio y su mensaje?  
(A, “Viento que golpea la luna”, v. 3)  
No seré yo el que acierte a es // crutar la salvación  
(A, “Nochebuena en Atzaró”, v. 51)  
que enriquecía con hu // medades tu cintura  
(A, “«Mientras tanto...»”, v. 22)

Sin embargo, las composiciones en las que se encuadran estos versos que hemos reproducido, aunque tienen una clara tendencia al ritmo endecasilábico, contienen versos de muy diversas medidas, por lo que la consideración de estos versos como alejandrinos resulta muy discutible. La existencia además de otro tipo de versos de catorce sílabas muy difícilmente divisibles en dos hemistiquios, así como la tendencia hacia una forma más tradicional en este metro por parte del autor, hace que pensemos que más bien se trata de versos que aparecen dentro de la serie versolibrista y que no deben ser considerados como alejandrinos<sup>26</sup>:

La mirada vuela sobre la fosa del valle  
(TA, “En los páramos negros”, v. 52)  
Perdámonos más allá, más allá todavía  
(LM, “Nocturno” III, v. 1)  
Ser solo la brisa en la copa del pino grande  
(LM, “Fe de vida”, v. 3)  
que es la que abrasa y derrota a los hombres heridos  
(LM, “Fe de vida”, v. 27)

<sup>26</sup> En las tablas que aparecerán para clasificar los versos de cada poemario, este tipo de versos será representado simplemente como “verso de 14 sílabas”, y su recuento irá aparte del alejandrino. Se tomará como “Otro tipo de versos”.

Otros casos de interpretación métrica ambigua nos llevan en la misma dirección:

Sólo brillaste para mí un instante  
en la pútrida tarde de tormenta,  
me pareciste un relámpago verde  
sobre el mojado y tenebroso bosque de olivos  
(fría esmeralda  
bajo luz muy negra).  
(ST, “Lago de Trasimeno”, v. 1-6)

En este breve poema encontramos que los tres primeros versos se ajustan al esquema del endecasílabo, mientras que el cuarto cuenta con catorce sílabas, pero no presenta una pausa medial clara para considerarlo como alejandrino. Los dos últimos versos, de cinco y seis sílabas respectivamente, formarían, unidos, un endecasílabo a minori. Así, tenemos la posibilidad de considerarlo como un alejandrino con pausa medial y tmesis entre los hemistiquios:

sobre el mojado y tene//broso bosque de olivos

O como un verso de 11+3 sílabas, pues mantiene los acentos de un endecasílabo a minori:

sobre el mojado y tenebroso bosque // de olivos

Parece preferible esta segunda opción, dado que se ajusta más a la métrica del resto del poema, y a la del libro en general.

Y es que aunque sería posible contemplar muchos y variados casos para este metro (distinta medida de los hemistiquios, todo tipo de encabalgamientos léxicos, etc.), cuando este tipo de versos que pueden parecer alejandrinos aparecen dentro de un poema versolibrista es preferible tomarlos como un verso más de la serie.

### **6.2.2. Tipos rítmicos y su frecuencia en Antonio Colinas**

Pasemos ya a comentar la acentuación del verso alejandrino de Antonio Colinas. Antes de comenzar dejaremos clara la terminología que vamos a utilizar para nombrar las diferentes variedades rítmicas:

- Alejandrino yámbico: este verso acentúa la sílaba segunda y/o cuarta (además de la sexta) de cada hemistiquio, aunque no las dos necesariamente.

- Alejandrino anapéstico: los versos de este tipo tienen acentuada las sílabas tercera y sexta de cada hemistiquio.
- Alejandrino mixto: Navarro Tomás (1991: 516) denomina así a aquél que acentúa la sílaba primera, además de poder acentuar la tercera y la cuarta. Así, cada hemistiquio se compondría de dos cláusulas distintas.
- Alejandrino polirrítmico: denominaremos así a la “combinación de versos alejandrinos en una serie en la que todos los versos no se ajustan a un único modelo de alejandrino” (Domínguez Caparrós, 2007: 32). En este tipo de alejandrino entran asimismo los versos que cambian el orden de la acentuación de un hemistiquio a otro del mismo verso.

El alejandrino ha sido un verso cuyas tendencias acentuales han ido variando a través de los siglos. El alejandrino de la cuaderna vía era polirrítmico. Sin embargo, posteriormente se elimina casi totalmente el uso de la variante 3-6//3-6, a favor de una acentuación en las sílabas pares, hasta el Modernismo en el que se introducen todo tipo de innovaciones en este metro y esta será una de las primeras.

Navarro Tomás (1991: 517) explica que en el alejandrino polirrítmico se combinan diferentes tipos rítmicos, exigiendo, por tanto, tan sólo un acento obligatorio en cada hemistiquio, el último (el de sexta sílaba de cada uno de los hemistiquios). Este tipo rítmico es la “forma predominante en la cuaderna vía, modernismo y posmodernismo” (Navarro Tomás 1991: 517), y su predominio ha continuado también en la actualidad, siendo este el tipo más normal en los poemas de Antonio Colinas, en los que no encontramos ninguna composición escrita uniformemente en una sola variedad métrica, sino que solamente se utiliza una variedad u otra más insistentemente en ciertos fragmentos, dándole diversos matices significativos.

Como en el caso del endecasílabo, hemos considerado que puede ser de gran ayuda para la definición del uso coliniano del alejandrino el estudio de los tipos rítmicos más utilizados. El criterio para elegir la muestra ha sido el de seleccionar los libros en los que este verso aparece más habitualmente en poemas isosilábicos, ya que presentan menos dudas en su interpretación. Estos libros son tres de su primera etapa poética en la que el alejandrino es, junto con el endecasílabo, la base métrica de todos los poemas: *Junto al lago*, *Poemas de la tierra y la sangre* y *Preludios a una noche total*. Además, para completar el panorama recogemos también los tipos rítmicos que se dan en los siete poemas en verso alejandrino de *Sepulcro en Tarquinia* y, por

supuesto, *Noche más allá de la noche*, poemario muy significativo dentro del conjunto de la obra del escritor leonés y que está escrito íntegramente en este verso.

Observemos pues las tendencias acentuales del alejandrino en estos poemarios:

1) *Junto al lago*:

TOTAL: 78 versos alejandrinos
- Alejandrinos yámbicos: 24 (30,8%)
- Alejandrinos anapésticos: 13 (16,7%)
- Alejandrinos mixtos: 4 (5,1%)
- Alejandrinos polirrítmicos <sup>27</sup> : 37 (47,4%)

Aunque no conste en la tabla, cabe señalar que todos los poemas son polirrítmicos, no existe ninguno en el que se imponga uno u otro tipo de esquema acentual.

Hemos encontrado en el conjunto de estos poemas 24 versos con ritmo yámbico puro en los dos hemistiquios, es decir, un 30,8 % de los versos son de este tipo. De ritmo anapéstico puro, es decir, acentuados en la sílaba tercera y sexta, sólo 13 versos, el 16,7%. El resto de los versos, un 47,4% son alejandrinos mixtos o tienen cada uno de los hemistiquios con un esquema acentual diferente. Como decíamos entonces, la norma es la polirritmia.

2) *Poemas de la tierra y la sangre*:

TOTAL: 152 versos alejandrinos
- Alejandrinos yámbicos: 51 (33,6%)
- Alejandrinos anapésticos: 10 (6,6%)
- Alejandrinos mixtos: 6 (3,9%)
- Alejandrinos polirrítmicos: 85 (55,9%)

En este pequeño poemario, el verso alejandrino toma una relevancia especial, ya que los seis poemas que lo integran están escritos en dicho metro.

<sup>27</sup> A efectos de las tablas delimitamos el alejandrino polirrítmico no a la combinación de alejandrinos de distintos tipos (ya que entonces abarcaría todos los poemas), sino a los versos individuales en los que un hemistiquio tiene una acentuación diferente al otro hemistiquio del mismo verso.

Como en el libro anterior, también aquí los poemas se presentan en alejandrino polirrítmico, sin seguir en ningún poema ningún patrón acentual determinado. Los acentos se utilizan, más bien, para destacar gracias a ellos determinados versos. Casi todos los versos presentan diferentes tipos de cláusulas dentro de ellos. De tipo yámbico puro, es decir, un verso cuyos acentos están únicamente en las sílabas pares, encontramos 51 versos, es decir el 33,6%, y de tipo anapéstico, con acento en tercera y sexta sílaba de cada hemistiquio, solamente 10, un 6,6% de los versos. El resto de los versos, casi un 60%, son alejandrinos mixtos o tienen cada uno de los hemistiquios con un esquema acentual diferente.

### 3) *Preludios a una noche total:*

TOTAL: 354 versos alejandrinos
- Alejandrinos yámbicos: 147 (41,5%)
- Alejandrinos anapésticos: 26 (7,3%)
- Alejandrinos mixtos: 6 (1,7%)
- Alejandrinos polirrítmicos: 175 (49,4%)

Aunque, como en los casos anteriores, los alejandrinos que tienen cada hemistiquio de un tipo, es decir los polirrítmicos, son los que predominan (casi un 50%), en esta ocasión el número de alejandrinos con un esquema acentual yámbico se incrementa. Hay 147 versos de esta clase de un total de 354 alejandrinos, lo que supone que un 41,5% de ellos son yámbicos. El uso del anapéstico, sin embargo, se reduce a tan solo un 7,6%.

Su distribución es variable, ya que encontramos composiciones con un claro ritmo yámbico, como el “El tiempo de los frutos” que tiene 18 de sus 26 versos de esta clase (un 69%), o “Nocturno en el río” con 14 de sus 26 alejandrinos de clase yámbica (un 59%).

### 4) *Sepulcro en Tarquinia:*

TOTAL: 150 versos alejandrinos
- Alejandrinos yámbicos: 38 (25,3%)
- Alejandrinos anapésticos: 24 (16%)
- Alejandrinos mixtos: 0 (0%)
- Alejandrinos polirrítmicos: 88 (58,7%)

En los poemas alejandrinos de esta etapa sigue dominando mayoritariamente la polirritmia, aunque vemos una mayor compensación entre los alejandrinos yámbicos y los anapésticos. La variante con acentuación ternaria (anapéstica) comienza a ser descubierta por el poeta que va introduciéndola en sus versos con más asiduidad.

### 5) *Noche más allá de la noche*

TOTAL: 1000 versos alejandrinos
- Alejandrinos yámbicos: 207 (20,7%)
- Alejandrinos anapésticos: 232 (23,2%)
- Alejandrinos mixtos: 3 (0,03%)
- Alejandrinos polirrítmicos: 558 (55,8%)

Como era de esperar, dada la trayectoria del poeta, los poemas de este libro son también de tipo polirrítmico. La gran diferencia consiste en la importancia que adquiere el alejandrino anapéstico, con acentos en tercera y sexta sílaba de cada hemistiquio. Este tipo de alejandrino posee una organización clara y repetitiva. Domínguez Caparrós le afirma de ‘el: “Tiene este verso un carácter lento, musical y suave” (2007: 31).

En todo caso, y aunque en el estudio concreto de cada uno de los libros daremos ejemplos precisos, es importante resaltar que los tipos rítmicos acentuales se utilizan en Antonio Colinas para destacar determinados pasajes o darles un cierto carácter.

### **6.2.3. *Los poemas en versos alejandrinos***

En este breve apartado queremos simplemente recoger el número de poemas escritos en su totalidad en verso alejandrino por Antonio Colinas, comentando la evolución de este tipo de composición.

En el recuento total encontramos que 88 poemas de los 374 que componen la obra de Colinas que recogemos en este estudio (sin incluir *Córdoba adolescente*) están escritos en verso uniformemente alejandrino, lo que significa un considerable 23,5%. Veamos la frecuencia de este tipo de poemas isosilábicos en cada uno de sus libros:

LIBROS	POEMAS ALEJANDRINOS	TOTAL POEMAS
<i>Junto al Lago</i>	4	16
<i>Poemas de la tierra y la sangre</i>	6	6
<i>Preludios a una noche total</i>	18	29
<i>Truenos y flautas en un templo</i>	8	22
<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	7	21
<i>Astrolabio</i>	7	52
<i>En lo oscuro</i>	0	9
<i>La viña salvaje</i>	0	35
<i>Noche más allá de la noche</i>	36	36
<i>Jardín de Orfeo</i>	0	32
<i>La muerte de armonía</i>	0	1
<i>Los silencios de fuego</i>	2	30
<i>Libro de la mansedumbre</i>	0	25
<i>Tiempo y abismo</i>	0	34
<i>Desiertos de la luz</i>	0	26
<b>TOTAL</b>	<b>88</b>	<b>374</b>

A este porcentaje colaboran de manera especial los poemarios *Poemas de la tierra y la sangre* y *Noche más allá de la noche*, escritos en su totalidad en este metro. El último de ellos es uno de los libros claves del escritor leonés, en el que la perfección métrica y formal constituye una de las aspiraciones más claras. El que haya sido escrito precisamente en este metro deja ver la importancia de este verso y cómo Antonio Colinas lo vincula a una profunda pureza de la forma para conseguir reflejar esto también en el contenido de sus poemas.

Sin embargo, dejando aparte esta excepción que constituye *Noche más allá de la noche*, encontramos que los poemas íntegramente escritos en alejandrinos, que constituían una parte importante del corpus de los libros de la primera etapa, van progresivamente disminuyendo hasta prácticamente desaparecer. En *Truenos y flautas en un templo* y *Sepulcro en Tarquinia* se mantiene una cantidad de poemas de este tipo considerable, aunque ya no con la importancia que había tenido en libros anteriores. A partir de *Astrolabio* y sobre todo

de *En lo oscuro*, este tipo de composición desaparecerá de la obra del autor leonés. Solamente en dos composiciones de *Los silencios de fuego* volvemos a encontrar dos poemas en verso alejandrino.

La justificación para la disminución paulatina en el uso de este metro es básicamente la misma que argüíamos para el endecasílabo. Antonio Colinas se apoya mucho en este tipo de metros tradicionales para dar forma a su primera poesía. Sin embargo, con el tiempo, se va sintiendo más seguro y por ello más libre para introducir otro tipo de versificación. La aparición de *Noche más allá de la noche* da cuenta, no obstante, de la destreza con la que maneja el poeta este verso, y de la importancia del mismo como forma que contiene en sí misma un contenido, el de la pureza formal.

Sea como sea, lo que queda claro es que el alejandrino es un metro fundamental en la obra de Antonio Colinas, uno de los cimientos claros de su poesía. Este verso es utilizado abundantemente primero como verso único en poemas isosilábicos, pero posteriormente el poeta descubre que su musicalidad es perfecta para la combinación con el endecasílabo y con el heptasílabo (que es idéntico a cada hemistiquio del alejandrino). No es esta, sin embargo, una característica única del poeta leonés. Dice Domínguez Caparrós: “Visto desde una perspectiva amplia, el silabismo de la métrica española se distingue, en su época posmodernista y contemporánea, por la integración y protagonismo del alejandrino, muchas veces mezclado con ritmos endecasilábicos, que incluyen el heptasílabo” (2007: 74).

Así, este verso, impone su presencia en la obra del poeta leonés tanto en composiciones de tipo libre, con tendencia a la silva libre endecasilábica, que luego comentaremos, como en poemas escritos íntegramente en este metro.

### **6.3. El verso libre**

Gili Gaya relacionaba el nacimiento de la versificación versolibrista con una nueva sensibilidad del arte de la época que exigía nuevas formas y buscaba librarse de los elementos de la métrica tradicional en pro de una mayor libertad expresiva, y como originalidad e individualidad en el tiempo de la industrialización y la creación en serie (1993: 78). El estudioso parece relacionar todavía en 1956, cuando escribe este libro, el versolibrismo con la novedad frente a la tradición, lo que da una idea de cómo este tipo de versificación fue muy polémica en España hasta bien entrado el siglo xx.

El nacimiento de esta forma de versificar se ha relacionado también con el reflejo de una sociedad caótica. Para la profesora Utrera Torremocha el verso libre se liga a la desarticulación de un sistema o un orden:

La desarticulación del verso implica la desarticulación de un sistema, de un sistema objetivo, entendido como orden universal aceptado —el ritmo universal de la música de las esferas— y de un sistema subjetivo, entendido como orden interno coherente. La ruptura de la coherencia del sistema conduce al fragmentarismo y afecta al equilibrio universal y al personal. (Utrera Torremocha, 2004: 251 y Utrera Torremocha, 2010: 9)

Es especialmente relevante para nosotros cuando Utrera habla de ruptura del ritmo universal de la música de las esferas, ya que es este un concepto del que Colinas se ocupará muy a menudo, y no precisamente para desarticularlo (ese ritmo), sino como un objetivo, una meta a alcanzar, lo que no impide, sin embargo, que haga uso de la versificación libre. En palabras de Utrera Torremocha: “La nueva forma, como indica Adorno, anuncia el cambio de la visión armónica del universo” (2004: 253). De la visión armónica tradicional se pasa a una inarmónica, conflictiva. No obstante, y como veníamos diciendo, Antonio Colinas buscará siempre todo lo contrario, acercarse a esa música perfecta, a ese ritmo musical claramente perceptible. Quizás sea por ello por lo que nunca abandona plenamente el verso métrico y se refugia en patrones conocidos. Podríamos quizás relacionar el tímido juego del poeta leonés con el verso libre con la dificultad para mantener la armonía, con las tensiones entre los extremos a las que tan frecuentemente hace referencia en su poesía.

El verso libre se suele relacionar, entonces, con el supuesto carácter caótico y fragmentario de la vida moderna, que se refleja en el siglo xx en todas las artes. Esto nos lleva a pensar en una poética posmoderna, en la que la vida se percibe de manera fragmentaria. Esta concepción la encontramos, por otra parte, en algunos de los poetas de su misma generación, como Leopoldo María Panero, José María Álvarez, etc. Sin embargo, no podemos decir que en Antonio Colinas el verso libre se ligue a estas realidades, o al menos no de la misma manera. En un poeta en el que se busca la perfección cíclica y la completitud el verso libre es más bien un elemento de ampliación de sus límites métricos. El verso libre, y más concretamente el tipo de verso libre de base endecasilábica utilizado por Colinas no aparece como elemento transgresor, sino como un molde inscrito ya dentro del canon métrico actual.

No hay una voluntad de ruptura con la tradición, ya que este tipo de verso cuenta ya con un amplio uso de poetas muy reconocidos, como, por ejemplo, el que fue su maestro Vicente Aleixandre.

Pero volvamos a la pregunta principal: ¿qué es exactamente verso libre? Al menos, y ya que esta pregunta puede resultar demasiado amplia y existe una gran cantidad de opiniones, trataremos de dejar claro qué vamos a entender en este trabajo por verso libre.

Antonio Quilis separa la “versificación regular o silábica” de la “versificación irregular o libre” (1993: 436), igualando así ambos conceptos. Isabel Paraíso, siguiendo a este autor, parece contraponer también, versificación regular y verso libre, e incluye dentro del verso libre diferentes tipologías (1985: 388-390), como la versificación libre de cláusulas<sup>28</sup>, versificación libre fluctuante, etc., que para nosotros, como ahora plantearémos, se tratan de formas de versificación irregular, y no libre. Lo mismo hace Esteban Torre, que habla de la “versificación libre o «irregular»”, refiriéndose a ella como la que no responde al principio del isosilabismo (2002: 15-17).

A pesar de que existe, como vemos, cierta confusión y diversidad a la hora de distinguir entre los términos versificación irregular y versificación libre, en este trabajo seguiremos la siguiente propuesta basada en la teoría métrica española que podemos llamar tradicional o clásica, que recogen la mayoría de los estudiosos de este campo<sup>29</sup>. Se suele diferenciar entre dos tipos de versificación principales: la versificación regular (las sílabas del verso se someten a cierta regularidad o proporcionalidad) y la irregular (no existe esa regularidad silábica). La versificación regular ha sido la empleada en el ámbito hispánico desde los siglos XVI al XX en la poesía culta. La versificación que no atiende a una igualdad o proporcionalidad en el número de sílabas era llamada irregular, y en ella se engloban todos estos tipos de versificación: “Son clasificables dentro de la versificación irregular: la *versificación fluctuante*, la *versificación acental*, la *versificación libre*, la *versificación de cláusulas* y los intentos de *versificación cuantitativa*” (Domínguez Caparrós, 2007: 451).

<sup>28</sup> En realidad, Isabel Paraíso distingue entre una “versificación de cláusulas no libre”, que define como “la que conjuga metro –y a menudo también estrofa– con el retorno acental”; y una “versificación de cláusulas libre”, que incluye dentro del grupo del verso libre “por su absoluta liberación respecto al metro, por la exhibición de esa ruptura, y –en menor medida– por el desligamiento de la estrofa” (2009: 114). En este trabajo esos tipos serán llamados “versificación regular por cláusulas” y “versificación irregular por cláusulas” respectivamente.

<sup>29</sup> Entre los tratadistas que defienden esta concepción del verso irregular y del verso libre cabe destacar a Navarro Tomás (1991: 39), Domínguez Caparrós (2000: 53-59) y Utrera Torremocha (2001: 10-13).

Así, partiremos de que el verso simplemente es una de las posibles manifestaciones de la versificación irregular. Seguiremos entonces el criterio de Domínguez Caparrós, para el que el verso libre es una “clase de verso irregular caracterizado porque la falta de regularidad en el número de sílabas no está sometida a ningún límite ni a ninguna norma acentual” (2007: 473).

En general podemos decir que el espíritu que anima la experimentación con una nueva forma de versificación parte de influencias foráneas y pretende ser una ruptura con la versificación regular dominante en la poesía en los últimos siglos. No obstante, y como se resalta en prácticamente todos los trabajos sobre este tipo de versificación, el versolibrismo hispánico tiene una marcada tendencia a la tradicionalidad. Raramente se desliga por completo de los elementos métricos que fundamentan la métrica regular, y, como apunta Utrera Torremocha, “no pueden separarse tajantemente los poemas versolibristas de los regulares, ya que inevitablemente ciertos poetas van a dejarse influir consciente o inconscientemente por ritmos conocidos” (2001: 57). También Navarro Tomás comparte esta opinión: “aun en los casos en que el verso libre parece más alejado de toda relación métrica, se le ve ligado en el fondo al mismo principio esencial del metro ordinario” (1991: 489-490). Esta relación del verso libre con el regular será muy notable en la poesía de Antonio Colinas.

Antes de dejar el dominio de lo teórico para adentrarnos en el estudio y comentario del verso de Antonio Colinas, consideramos imprescindible hacer referencia al tan traído y llevado *versículo*. Isabel Paraíso lo define de la siguiente manera:

Forma poética cuyo nombre no está aún definitivamente establecido –T. Navarro, por ejemplo, la denomina «verso libre mayor» por la extensión de sus metros- pero que nosotros lo llamaremos *versículo*, desvinculando de este nombre las restantes modalidades de verso libre y reservándolo para este tipo versolibrista que, nacido de la Biblia y de su incorporación a la poesía por obra de Whitman, se caracteriza por su *ritmo paralelístico de pensamiento*, y, como consecuencia de este ritmo a nivel formal, por sus *anáforas y enumeraciones*. Otro rasgo formal, ya mencionado, es la *longitud de muchos de sus metros*, superior a los de la silva libre e incluso a los de la versificación libre de cláusulas. (1985: 244-245)

Esta es una de las más aceptadas definiciones de versículo y será en el sentido en el que usemos este término en este trabajo.

### 6.3.1. Verso libre en Antonio Colinas

Antonio Colinas es, en su primera etapa, completamente fiel a los versos tradicionales. Sin embargo, posteriormente se irá adentrando, de una manera lenta y tranquila, en el verso libre. Quizás esta lentitud, esta falta de atrevimiento en la forma métrica es resultado de que el poeta es consciente del riesgo que acompaña a este tipo de versificación, como podemos comprobar en sus propias palabras:

Desolador es el prosaísmo de los últimos años. Prosaísmo traído de la mano de un verso libre que no es sino prosa cortada caprichosamente. Creyeron estos poetas haber hallado la ansiada panacea cuando en realidad olvidaban valores tan ineludibles del poema como eran el ritmo y la armonía. (Colinas, 1970: 63)

Aunque el escritor leonés pueda parecer excesivamente duro, la idea de la dificultad de encontrar dentro del verso libre un ritmo efectivo, bello, es algo que responde a una realidad. La amenaza del prosaísmo en la poesía en verso libre siempre ha estado presente. Poetas, críticos e investigadores han sido conscientes de este peligro: “Es normal el versolibrismo a partir de entonces, como una posibilidad expresiva más, pero también como un peligro para la banalización de la poesía en verso” (Varela, Moíño y Jauralde, 2005: 63). Quizás sea por ello por lo que Colinas se muestra especialmente prudente en su uso. No lo utiliza hasta una etapa madura, y en su utilización parece querer buscar siempre la regularidad de ciertos elementos que garanticen el ritmo. Por ello su análisis es posible desde el punto de vista de la métrica.

El camino que lleva a Antonio Colinas del verso más tradicional (endecasílabos y alejandrinos) hacia un verso libre con base en estos versos anteriores es el mismo que podemos ver en líneas generales en el verso en español a través del siglo XIX y XX. Pasa de utilizar únicamente estos versos en composiciones isométricas, a mezclar versos de tipo impar más libremente (silva libre impar modernista) para flexibilizar cada vez más incluyendo versos largos que son en muchas ocasiones versos compuestos. Este tipo de versificación libre de ritmo endecasilábico, aunque complejo, presenta la peculiaridad de que ha sido utilizado en este último siglo muy frecuentemente, por lo que cuenta con una tradición ya fuerte.

El tipo de contenidos reflejados en verso libre en el autor no difiere de manera notable de los contenidos en verso regular. Podemos

apreciar, no obstante, el toque de clasicismo otorgado por la métrica regular en poemarios como *Noche más allá de la noche*, aunque en general la versificación actúa como molde que no predispone directamente a un tipo de contenidos u otros.

Antonio Colinas no llega al versolibrismo directamente, sino que el poeta bañezano avanza tranquilo y recorre su propia senda, siguiendo los pasos métricos que otros han realizado, pero sin ansia de innovación métrica por sí misma, sino más bien por la búsqueda de un ritmo claro, que no ahogue a la poesía. Dado que el verso libre más utilizado por el autor es este de ritmo endecasilábico al que hemos hecho continuas referencias, estimamos conveniente dedicarle un espacio propio.

### ***6.3.2. El verso libre de ritmo endecasilábico***

#### ***a) Definición y versos recurrentes***

Utrera Torremocha ha comentado la inclinación que se encuentra en muchos poemas actuales hacia una clase de metro que se relaciona intensamente con la métrica tradicional. La autora habla de un “verso libre atenuado” que define de la siguiente manera: “una clase de versolibrismo atenuado que debe explicarse teniendo en cuenta los moldes métricos, ya que éstos son la base elemental sobre la que se construyen los versos, que se alejan de ese modelo con fines expresivos y estéticos” (Utrera Torremocha, 2001: 297-298). Es un tipo de verso libre en el que “con o sin juegos tipográficos, se respeta generalmente la escritura lineal y se mantiene una tendencia rítmica dominante interrumpida sólo en ocasiones. En este sentido es fundamental el desarrollo de las formas que derivan de la silva clásica” (2001: 150). El uso de estos versos que Isabel Paraíso denomina “verso libre de base tradicional” (1985: 395) ha sido muy común en castellano.

Este tipo de verso libre, que aquí llamaremos de ritmo endecasilábico, será de vital importancia para la poesía en lengua española, hasta tal punto que Isabel Paraíso afirma: “La silva libre, tal como Juan Ramón la dejó (muy próxima a la silva modernista impar, y sin rima) ha proliferado en las generaciones sucesivas hasta llegar a la más reciente actualidad. [...] esta silva libre es el tipo versolibrista más abundante en la poesía contemporánea” (1985: 205).

Hemos optado por denominar a esta versificación como *libre de ritmo endecasilábico*, pero, ¿cuáles son esos ritmos endecasilábicos? Para definirlos hemos seguido el criterio de Bousoño: “Doy este nombre a todos los versos que tradicionalmente eran *combinables* con el endecasílabo: los de once sílabas, tanto como los de cinco, siete, nueve (acentuando en cuarta), trece (alejandrinos franceses) y catorce (alejandrinos de siete más siete)” (1977: 304). Incluimos en esta lista asimismo los eneasílabos de cualquier tipo, ya que consideramos que su acento en octava sílaba es suficiente para hacerlos combinables con este tipo de ritmos. Es importante destacar que en esta silva libre de ritmo endecasilábico aparecen versos de medidas no combinables según la tradición.

Cabe destacar que este tipo de versolibrismo presenta los siguientes rasgos:

- 1) Gran cantidad de versos impares reconocibles típicos de la versificación tradicional. De ellos destacan sobre todo el endecasílabo, el alejandrino y el heptasílabo.
- 2) Aparición dispersa de algún verso de medida par.
- 3) Aparición de versos más breves cuya unión con otros posteriores o anteriores produce generalmente un metro de una medida reconocible de tipo endecasilábico.
- 4) Aparición de versos largos, generalmente compuestos por la suma de dos versos simples de tipo impar.
- 5) No hay rima.

Otra característica que no es propiamente definitoria de este tipo de versolibrismo, pero que es notable, es su abundancia en la poesía española actual, hasta el punto de que es una de las formas de versificación más comunes en la poesía contemporánea, como atestiguan múltiples críticos: “en la poesía actual se imponen claramente el endecasílabo y las silvas de ritmo impar” (Frau, 2004: 128). Las consecuencias de este hecho se traducen en que, aunque hoy sigue pensándose en el versolibrismo como una forma innovadora o al menos arriesgada, el verso libre endecasilábico se presenta como una variedad ya casi clásica.

En la versificación libre de tipo endecasilábico de Antonio Colinas encontramos algunos metros clásicos, como el endecasílabo, en los que los acentos no coinciden con los tipos tradicionales:

de esta tierra su saludable aroma  
(A, “Isla de Circe”, v. 19) [3,8,10]  
lo han abierto para oírte cantar  
(A, “«Amaryllo» de Tommaso Caccio”, v. 6) [3,7,10]  
yo ya no estaría aquí para verlos  
(LM, “Sintra”, v. 25) [5,7,10]  
en las lomas de las piedras de bronce  
(LM, “Nocturnos” III,, v. 2) [3,7,10]

En honor a la verdad hay que decir que la frecuencia de este tipo de endecasílabos no canónicos es bastante baja, pero es ciertamente mayor en el verso libre de tipo endecasilábico que en sus poemas en verso regular, donde ya comentamos su escasez. En ocasiones se produce y se justifica porque otro tipo de ritmos apoyan a estos versos. El último ejemplo que hemos tomado se encuentra entre estos versos:

Perdámonos más allá, más allá todavía,  
en las lomas de las piedras de bronce  
en las montañas negras de septiembre  
(LM, “Nocturnos” III, v. 1-3)

La irregularidad con la que comienza el poema se une a los versos más tradicionales con el paralelismo entre los versos dos y tres, que hace que la acentuación pase a un segundo plano. Otras veces sucede al contrario, y versos que en un poema versolibrista puro serían tenidos por decasílabos, al encontrarse en un entorno de versos de tipo endecasilábico parece más oportuno realizarlos como endecasílabos de pleno derecho. En un mismo poema podemos encontrar varios; veamos algunos del poema “En Bonn, aquel anochecer”, de *Los silencios de fuego*:

a mí me parecía / algo más (v. 18)  
Me puse / a buscar por los pasillos (v. 21)  
cual sibila apoyada / en el muro (v. 35)  
y se llevó / un dedo hasta los labios (v. 38)  
pasar de aquí. Detrás de / esa puerta (v. 40)

Este poema se compone de 22 endecasílabos, 8 heptasílabos, 5 alejandrinos, y 8 versos de otras medidas. Por ello, la medida predominante es el endecasílabo, lo que nos hace pensar en estos versos que hemos reproducido como versos endecasílabos aunque haya de forzarse una dialefa, recurso que por otra parte es frecuente a partir de cierto momento en la métrica coliniana.

## ***b) Dodecasílabos y decasílabos en el verso libre de ritmo endecasílabico***

Este tipo de versificación es, como venimos apuntando, una de las marcas más visibles de la poesía contemporánea en lengua española. El endecasílabo y sus versos afines, con la aparición ocasional de versos de signo par, que dan al poema una mayor variedad, se ha consagrado como forma poética contemporánea. Entre estos versos pares que encontramos destaca el uso en la poesía de Antonio Colinas de dos en concreto: el decasílabo y el dodecasílabo. Esta circunstancia puede ser achacable al hecho de que son los dos versos más cercanos en medida silábica al endecasílabo, lo que sin duda influye en su aparición.

### ***Dodecasílabos***

Pero además Saavedra Molina encuentra relaciones acentuales entre el endecasílabo y el dodecasílabo: “La comparación descubre una relación de parentesco entre el dodecasílabo de seguidilla (6/1-4/1) y el endecasílabo en sexta, y entre el de seguidilla inversa (4/1-6/1) y el endecasílabo en cuarta” (1946: 117).

Su argumentación es que si se suprime la/s sílaba/s sobrante/s después de la pausa medial de los dodecasílabos, es decir aquella/s “fuera de medida y sobrantes en la cesura” (1946: 118), los dodecasílabos de seguidilla tienen la misma acentuación que los tipos más comunes de endecasílabos, es decir, endecasílabos a maiori y a minori, si bien acepta que no comparten “la misma ondulación, no la misma caída en la cesura sin sobrantes, no las mismas cadencias” (1946: 118). El estudioso da incluso ejemplos de poemas en verso endecasílabo en los que se ha deslizado algún dodecasílabo de este tipo (7+5 o 5+7), y que explica de la siguiente manera: “La intención de estos poetas fue probablemente hacer endecasílabos, pero al ponerles una sílaba de más en las cesuras hicieron un dodecasílabo, que su oído no rechazó, porque la armonía subsiste y se hermana, como en los alejandrinos” (1946: 122). Saavedra Molina concluye entonces que los metros de seguidilla “son al endecasílabo en todos sus aspectos lo que el alejandrino antiguo es al moderno, lo que un compuesto es al metro simple” (1946: 122). Su argumentación es clara, y es cierto que un verso que se conciba como compuesto de 7+5 o 5+7 encuentra fácil combinación con los endecasílabos.

La pregunta que surge es, entonces: ¿son la mayoría de los dodecasílabos que aparecen en estos poemas de versificación libre

endecasilábica de Antonio Colinas divisibles en dos fragmentos<sup>30</sup> de heptasílabo más pentasílabo o a la inversa? Veámoslo con algunos ejemplos:

petrificado en / el tiempo de la cerca,  
en la maraña / roja del robleal  
(A, “La corona”, vv. 9-10)  
nos recordaba (/) el acto / de respirar  
(A, “La corona”, v. 3)  
y los vapores / de las tierras auríferas  
(A, “Laderas”, v. 22)  
Pacientemente, / como los primitivos  
(A, “Hacia el orden y la locura de las estrellas”, v. 10)  
cristal sereno / que refleja y aspira  
(JO, “Égloga bárbara”, v. 18)  
y el pinar lleno / de cantos melodiosos,  
hoy ha caído / derrotada mi vida.  
(JO, “Égloga bárbara”, vv. 2-3)  
fue en esas líneas(/) malvas / de vuestros versos  
(LM, “La plegaria que regresa”, v. 2)

En los versos que aquí hemos recogido sí podríamos intuir una acentuación similar a la del endecasílabo y una cesura que podría hacernos tratar el dodecasílabo como una unión de 5+7 o 7+5. Es llamativo el hecho de que prácticamente todos los versos dodecasílabos que responden a este patrón y que hemos analizado (los aquí expuestos son sólo una muestra), se presenten como 5+7 y no a la inversa, y que además los que encajan con el esquema de heptasílabo más pentasílabo normalmente se presten también a la interpretación contraria. Esto encaja con las teorías que sostendremos en la próxima sección dedicada a los versos compuestos de tipo endecasilábico, en las que se afirma que lo normal es que este tipo de versos terminen con un fragmento conocido y típico del ritmo endecasilábico (heptasílabo o endecasílabo, normalmente) que se repite en varias ocasiones en el poema. Esto encaja también con la teoría de Carlos Bousoño en la que se trata el dodecasílabo de gaita gallega dentro de este tipo de versificación (1977: 314-315). En ella se define este verso como “la suma dáctilo (óoo) más peón primero (óooo) seguido de dos dáctilos (óoo / óoo)” (Bousoño, 1977: 314), es decir, una acentuación en las sílabas 1-4-8-11. Aunque el estudioso da una aclaración diferente sobre la

<sup>30</sup> El término hemistiquio (o heterostiquio) no sería correcto dadas las características que implica, tales como la existencia de una pausa medial, la equiparación silábica de los finales tras el último acento antes de esa pausa, etc.

eufonía de este tipo de verso dentro de la versificación libre de ritmo endecasílabo<sup>31</sup>, en muchos casos, como podemos comprobar con los ejemplos antes dados, este tipo de acentuación coincide con los versos que hemos analizado como dodecasílabos de 5+7.

En todo caso, y aunque hemos presentado unos cuantos ejemplos en los que la teoría de Saavedra Molina se verifica, en los mismos poemas en los que hemos encontrado estos dodecasílabos y en otros hacen su aparición dodecasílabos que no comparten la acentuación típica del endecasílabo ni se asemejan a la organización 5+7 o 7+5, ni por acentuación ni por pausas:

hemos ido levantando nuestras vidas  
(A, “Hacia el orden y la locura de las estrellas”, v. 2)  
de extraviarme en el corazón de la noche,  
(A, “Nochebuena en Atzaró”, v. 47)  
abrumados por el peso de los astros  
(A, “Nochebuena en Atzaró”, vv. 49)  
y que me rodea un amor infinito  
(JO, “Égloga bárbara”, v. 9)  
araña mi corazón con su perfume  
(JO, “Égloga bárbara”, v. 11)

Así, podemos decir que los dodecasílabos que aparecen en este tipo de versificación libre tienden en ocasiones a un tipo de ritmo compuesto por heptasílabo y pentasílabo, pero no siempre sucede así, sino que a veces simplemente se introducen libremente y sirven como variaciones del ritmo.

Por último reproducimos unos versos del poema “Zamira ama los lobos” en los que se observan muy bien estos dodecasílabos que parecen compuestos de 5+7 o 7+5, cuyo ritmo ciertamente concuerda perfectamente con el versolibrismo endecasílabo:

Y es que, esperando / la muerte de los otros,  
esperamos, un poco, / la muerte nuestra.  
Quizá, por ello, / Zamira ama los lobos.  
(TA, “Zamira ama los lobos”, 20-22)

### ***Decasílabos***

Habíamos nombrado también el caso del decasílabo, verso de signo par que aparece frecuentemente en este tipo de versificación.

<sup>31</sup> Bousoño aduce que es su simetría la que le otorga “inquietud, ese desasosiego tan característico” (1977: 315). Su teoría sí puede comprobarse en los versos de Aleixandre, pero en Colinas parece que más que la acentuación fija del dodecasílabo de gaita encontramos un dodecasílabo de seguidilla.

La relación de este metro con aquellos de tipo endecasilábico no es, tomado como metro o esquema abstracto, mucha. Sin embargo, sí puede observarse que hay un tipo de decasílabo que comparte uno de los acentos básicos del endecasílabo (el acento en sexta de los endecasílabos a maiori), aunque se basa en un ritmo ternario. Es el llamado decasílabo de himno, definido por Domínguez Caparrós como “decasílabo simple con acentos en tercera, sexta y novena sílabas” (2007: 103). De este decasílabo encontramos que Domínguez Caparrós (2007: 81), basándose en Coll y Vehí, registra versos decasílabos y dodecasílabos “perfectamente vistos como versos silabotónicos de ritmo ternario”, y diciendo que Espronceda, Zorrilla y otros resucitaron junto con el alejandrino y el verso de arte mayor este verso decasílabo.

Carlos Bousoño, en su estudio sobre la obra poética de Vicente Aleixandre, hace referencia también a este tipo de versos. En su verificación libre también Aleixandre tiende a un ritmo endecasilábico claro, y Bousoño apunta que en ocasiones aparecen lo que llama “Ritmos continuados” (1977: 316-319). Estos consisten en un verso de ritmo endecasilábico tradicional al que se le suma un pie métrico concordante con su esquema acentual. Pone de ejemplo un verso de quince sílabas que se puede obtener sumándole una cláusula métrica al clásico endecasílabo heroico. Si el acento en este recae en las sílabas 2-6-10 se puede dividir en pies peónicos con acento en segunda sílaba: oóoo, por lo que el citado pentadecasílabo presentaría la acentuación en las sílabas 2-6-10-14. Esta teoría de los ritmos continuados es fácilmente aplicable y resulta muy provechosa para explicar algunos de los decasílabos más habituales que aparecen en la obra de Antonio Colinas, e incluso algún dodecasílabo excepcional. De hecho no es extraño que estos decasílabos vayan precedidos o seguidos de heptasílabos con acentuación en 3-6, por lo que podríamos hablar de un claro ritmo anapéstico. A este ritmo podríamos añadirle un pie más y obtendríamos el citado decasílabo de himno, o incluso dos pies más para obtener un tridecasílabo anapéstico.

En algunos poemas a lo largo de su obra, y más frecuentemente en su poemario *Tiempo y abismo*, se puede apreciar en ocasiones que el endecasílabo con acentos 3-6-10 se alterna con heptasílabos anapésticos y con un decasílabo 3-6-9, de ritmo ternario que parece no romper el juego rítmico. Observemos este fragmento:

a los páramos altos,  
a los prados remotos.

Y podríamos ver los espinos,  
y las brasas de sangre del sol  
en mimbrales morados.  
Puesta ya en nuestros ojos  
la venda de la nieve,  
que no pensemos más, que ya no nos deslumbre  
el acre resplandor de los quirófanos.  
(TA, “Zamira ama los lobos”, 24-33)

Encontramos una secuencia formada por dos heptasílabos, dos decasílabos de himno, seguidos de tres heptasílabos, un alejandrino y un endecasílabo a maiori. Lo que todos estos versos comparten es el acento de sexta sílaba. Además los dos heptasílabos que anteceden a los decasílabos y el que le sucede acentúan la tercera y la sexta sílabas, acentos que comparten, claro está, con los decasílabos. Parece que en cierto punto del poema el ritmo endecasílabico se mezcla con el ritmo anapéstico ternario. Este es uno de los ejemplos más claros, pero en la obra de Colinas podemos encontrar muchos más casos, y casos más dudosos en los que no se acentúa la tercera sílaba pero sí la sexta y la novena, manteniéndose la conexión entre el decasílabo y el endecasílabo a maiori:

en la estación en obras de Leipzig  
(LM, “La tumba negra”, v. 18)  
hay una negra tumba de acero  
(LM, “La tumba negra”, v. 20)  
su adiós a la Razón de las Luces  
(LM, “La tumba negra”, v. 79)  
palomas en las torres del río,  
(LM, “La tumba negra”, v. 154)

La leche brava, el humo  
violento, la fuente // con el agua ferrosa,  
las sierras del color de la sangre,  
el zumo de la higuera, una miel  
de colmena o de jara, // las bodegas profundas  
(TA, “Las dos madres”, vv. 30-33)

si asciendo por el castro y me pregunto  
qué le dice a las zarzas el viento  
(TA, “Las dos madres”, vv. 42-43)

Esto no quiere decir, claro está, que siempre que aparezca un decasílabo éste sea de himno y se esté utilizando el ritmo ternario. Simplemente, como sucedía en el caso del dodecasílabo, en ocasiones

la combinación del ritmo endecasilábico con estos versos pares se puede explicar de esta manera, mientras que otras veces (no escasas) no es así.

### *c) Versos breves en el verso libre de ritmo endecasilábico*

Además de los endecasílabos y sus combinaciones tradicionales en este tipo de versificación libre encontramos también con bastante frecuencia versos muy cortos que ahora trataremos de explicar.

En algunos casos encontramos que un aparente versolibrismo formado por versos breves camufla en realidad metros de tipo endecasilábico. Pero la inclusión de versos breves en la versificación libre de tipo endecasilábico no siempre se debe a un metro de tipo endecasilábico camuflado Martínez Fernández lo relaciona con la búsqueda del poeta de marcar un determinado tempo de lectura (Martínez Fernández, 1996: 57). Jauralde ve en los versos menores gran capacidad de combinación, por lo que se utilizan abundantemente en las silvas modernas:

Hay que tener en cuenta, a mayor abundamiento, que la poesía moderna ha conquistado el verso quebrado menor para las series de tipo silva, sin que nunca rompan el ritmo esencial, por la sencilla razón de que los versos de bisílabos a pentasílabos (es decir: acentos en 2ª, 3ª o 4ª) armonizan rítmicamente con cualquiera de sus hermanos mayores (de siete o más sílabas). (Jauralde, 2004: 122)

En la obra de Antonio Colinas hay un caso muy llamativo en el que este tipo de versos toma protagonismo. Es en “Sepulcro en Tarquinia”, poema formado por 405 endecasílabos, 5 heptasílabos y 16 versos breves. Sería difícil, con estos datos, considerar este poema como versolibrista de ningún tipo, pero es adecuado para el estudio de estos versos cortos. De esos versos breves tenemos dos hexasílabos, dos pentasílabos, diez tetrasílabos y dos trisílabos. El primero de los casos que encontramos sí se corresponde con las aclaraciones dadas:

con los muros cubiertos de rosales  
tardíos

(ST, “Sepulcro en Tarquinia”, vv. 11-12)

Estos dos versos es posible reorganizarlos como uno solo, un alejandrino con pausa medial después de “cubiertos”. Se juega así con una doble posibilidad métrica, al tiempo que se aprovechan las

posibilidades del encabalgamiento. Lo mismo sucede en los dos versos siguientes:

de la fuente y el agua de la taza  
de mármol

(ST, “Sepulcro en Tarquinia”, vv. 47-48)

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones estos versos breves recogen simplemente pensamientos insistentes que se repiten a lo largo del poema, bien dentro de un verso endecasílabo o bien como verso aislado. El caso más claro es “si llorabas”, enunciado que se repite diez veces a lo largo del poema, cuatro de ellas como versos tetrasílabos aislados. Encontramos también “si me vieras”, “si supieras”, “Yo diría”, etc. Es decir, tal y como aparecen en este poema estos versos breves buscan, más que un juego con la métrica, más que una búsqueda de distintos tempos de lectura, resaltar, intensificar ciertas palabras y sentidos.

Ampliando el espectro de poemas podemos observar qué tipo de versos breves aparecen en la obra del autor leonés en estos poemas versolibristas de ritmo endecasilábico. Cuando Antonio Colinas comienza a utilizar la versificación libre parece que este tipo de versos de pocas sílabas se identifica con una disposición reorganizada de los versos. Así, en poemas de su primer libro con este tipo de versificación, *Truenos y flautas en un templo*, encontramos los siguientes versos:

arrastraba los líquenes,  
los muertos

(TFT, “Dos notas sobre Córdoba” I, vv. 5-6)

del arrayán espeso, de la noche  
sin fondo.

(TFT, “Dos notas sobre Córdoba” II, vv. 4-5)

adelfas venenosas,  
amargura.

(TFT, “De la consolación por la poesía”, vv. 5-6)

los senos de Eloísa,  
la linterna

(TFT, “De la consolación por la poesía”, vv. 47-48)

El ejemplo más claro de reestructuración de versos de ritmo endecasilábico en otros más breves lo encontramos en el siguiente fragmento:

Viene Dios,  
o la noche,  
o el último cadáver en su caja de cedro,  
balsámica,  
de raso enrojecido o cárdeno.  
Noche:  
ágata de franjas transparentes,  
(TFT, “De la consolación por la poesía”, vv. 35-41)

En este fragmento del poema encontramos varios versos que podrían considerarse de otra manera si elimináramos la pausa versal. Así, los dos que vemos en primer lugar, de cuatro sílabas cada uno, pasarían a formar un heptasílabo, metro que se combina perfectamente con el alejandrino del verso siguiente, el verso 37. Pero esto no es todo porque también los versos 38 y 39, de tres y nueve sílabas respectivamente, formarían un alejandrino si estuviesen unidos. Por último, los dos versos finales que aquí reproducimos, unidos dan lugar a un endecasílabo. Por tanto, en este breve segmento del poema, con versos de medidas tan diversas, que van desde las cuatro sílabas hasta las catorce del alejandrino, podemos recuperar el sonido de los versos tradicionales. Vemos, pues, una intención de ritmo unitario. Sin embargo, este ritmo no es propiamente el ritmo de los alejandrinos o de los endecasílabos, y no lo es porque el poeta ha decidido de manera consciente separar estos versos, añadir pausas versales que no podemos ignorar. En estos versos que hemos aquí copiado, hay una clara intención, acentuada además por otros recursos como el paralelismo, de conseguir un ritmo entrecortado y rápido, en el que la pausa versal juega un papel clave.

La existencia de este tipo de versos breves que unidos darían lugar a un metro tradicional es muy efectiva en los versos finales del poema, por su expresividad. Veamos, por ejemplo, los versos finales de “Para Clara”:

Aquí quiero dejar, sencillamente,  
unas pocas palabras circundando tu nombre,  
envolviendo tu nombre  
y tu luz  
con la luz

(A, “Para Clara”, vv. 7-11)

Este poema consta de dos alejandrinos, dos endecasílabos, cinco heptasílabos y dos tetrasílabos, correspondientes a los dos últimos versos. Nos encontramos por tanto ante una silva libre impar, donde

los versos más extraños podrían ser estos finales. Sin embargo, es fácil darse cuenta de que el ritmo base de este poema no se pierde en ellos, pues juntos darían lugar a un heptasílabo. La separación tipográfica y pausal logra crear un ritmo más entrecortado, que destaca asimismo la rima idéntica que utiliza en los últimos cuatro versos, creando aún más concentración e intensidad expresiva.

Este mismo esquema en el que se mezclan varios tipos de versos breves que unidos formarían uno más amplio de tipo endecasílabo (alejandrino, endecasílabo, eneasílabo o heptasílabo) lo encontramos sobre todo en dos poemas del autor: “Blanco y negro” y “Cinco canciones con los ojos cerrados”. Veamos algunos pasajes del primero de ellos en cuyos versos breves podemos rastrear el ritmo de otros metros más amplios:

Lo blanco más lo blanco  
da lo negro  
Lo negro más lo negro  
da lo blanco.  
Lo negro más lo blanco,  
unidad de contrarios

(LSF, “Blanco/Negro”, I, vv. 1-6)

En este primer poema de la serie vemos que en realidad los versos de cuatro sílabas (el segundo y el cuarto) podríamos considerarlos una especie de pies métricos de los anteriores, pues unidos formarían dos endecasílabos. Este mismo esquema (7+4) se repite en otras parejas de versos del poema:

libres en el abismo  
de la luz

(LSF, “Blanco/Negro”, VIII, vv. 6-7)

Se clavan las estrellas  
en la carne

(LSF, “Blanco/Negro”, XI, vv. 1-2)

E incluso encontramos una de las partes de este poema, la décima, que se compone aparentemente de versos de tan sólo tres y cuatro sílabas:

Arómame  
aroma  
y tu ola  
me suma

en la sima  
serena  
que es nada  
y que es todo

(LSF, “Blanco/Negro”, X, vv. 1-8)

Si realizamos dialefas tras la pausa que marca cada verso hallaríamos una estructura profunda de cuatro versos heptasílabos: “Arómame / aroma”, “y tu / ola me suma”<sup>32</sup>, “en la sima serena”, “que es nada / y que es todo”. Sin embargo, como vemos claramente en estos últimos versos, el ritmo viene sustentado no solamente por el número de sílabas. Otros elementos, como puede ser en este caso la aliteración del fonema “m” y “s”, cobran especial importancia. El ritmo heptasilábico sirve como colchón de apoyo, pero da paso a otras muchas posibilidades.

En “Cinco canciones con los ojos cerrados” encontramos varios heptasílabos que unidos al verso breve que los sigue formarían un endecasílabo a maiori:

Esa luz que ya es  
todas las luces

(TA, “Cinco canciones con los ojos cerrados” I, vv. 7-8)

y es flecha hacia el abismo  
de la luz.

(TA, “Cinco canciones con los ojos cerrados” I, vv. 14-15)

en la luz de mi tierra  
y en tu luz

(TA, “Cinco canciones con los ojos cerrados” IV, vv. 3-4)

Olvidaré hasta el fin  
en el abismo.

(TA, “Cinco canciones con los ojos cerrados” IV, vv. 21-22)

Esta composición tiene un elevado número de heptasílabos, lo que la diferencia de la mayoría del autor; por ello se dan estas combinaciones. Pero en este tipo de versificación con líneas poéticas más breves el autor tiende a utilizar asimismo otros recursos, como son el paralelismo sintáctico, que encontramos en otros casos de versos breves de este poema en los que no hay ritmo endecasilábico:

<sup>32</sup> Realizamos la dialefa entre “tu” y “ola” en virtud de lo dicho en páginas anteriores según lo cual es corriente su uso entre una palabra átona y una tónica que comienza por vocal (Baehr, 1989: 50).

Cierro los ojos.  
Tiembla el ciprés.

(TA, “Cinco canciones con los ojos cerrados” I, vv. 18-19)

venid a mí en cascada  
de fuego,  
o en helados racimos  
de luz

(TA, “Cinco canciones con los ojos cerrados” II, vv. 5-8)

Hay casos en los que no hay ningún tipo de justificación métrica para la aparición de estos versos más allá que la simple variación y la expresividad:

un fraile tiene a Dios entre las berzas  
del huerto,  
debajo del naranjo.

(TFT, “De la consolación por la poesía”, vv. 5-6)

muerdos los manuscritos, las flautas y el laurel,  
muerto el hombre,  
la palabra es un recuerdo impuro

(TFT, “Friso antiguo”, vv. 24-26)

A partir de *Sepulcro en Tarquinia* encontramos más variedad en los versos breves. El libro comienza, de hecho, con un poema de arte menor, “Simonetta Vespucci”, muy escasos en la obra del autor leonés. En este poema predomina claramente el heptasílabo (15 de sus 20 versos están escritos en este metro). Los versos en otras medidas no se pueden considerar versos de ritmo endecasílabo escindidos, como hemos visto en otros casos, sino que serían más bien versos que introducen variedad dentro de un poema que no busca ser completamente regular.

Otros poemas sí contienen versos breves que combinados con el que le precede o sigue forman metros conocidos de tipo endecasílabo:

(fría esmeralda  
bajo luz muy negra).

(ST, “Lago de Trasimeno”, vv. 5-6)

para encontrar la senda  
cubre el cielo

(ST, II “Venía un viento negro...”, vv. 11-12)

y de la nieve escasa va llegando  
a la mies

(TF, “Mysterium fascinans”, vv. 8-9)

Pero los casos en los que estos versos breves simplemente aparecen sin ninguna razón métrica justificable van aumentando. Este tipo de versos se destacan del resto y hacen el ritmo del poema algo más entrecortado:

y que fundamentarla  
en un Orbe,  
*¡fascinante misterio!*

(TF, “Mysterium fascinans”, vv. 42-44)

los que han hecho brotar llamas de piedra  
de este suelo

(ST, “Poseidonia, vencedora del tiempo”, vv. 2-3)

bulle la piedra y eructan los hornos  
del hierro  
en el soto de encinas

(ST, VII “Los estanques”, vv. 16-18)

En poemarios posteriores encontramos que esta situación cada vez se produce más a menudo; es decir, existen versos breves que parecen ser escisión de un metro conocido más amplio, pero también hay versos breves que simplemente se destacan por algún motivo del resto (énfasis, repetición, etc.). Un ejemplo muy claro de este último caso sería el siguiente:

me indican que tus labios ya no son  
tus labios

(A, “Mientras tanto escucho aquella música...”, vv. 62-63).

Lo más destacable quizás en este tipo de versos breves que aparecen en la obra de Antonio Colinas es que están situados en múltiples ocasiones al final del poema, como cierre de la composición. Veamos algunos casos en los que además estos versos finales podrían unirse al verso anterior formando metros más amplios reconocibles:

Por qué Amor te ha llevado tan temprano  
a la muerte.

(A, V “Bodas que se llevan el amor a la muerte”, vv. 18-19)

lo que te da la savia:  
la honda tierra.

(A, “Alguien se detiene ante las flores de un cementerio”, vv. 15-16)

envolviendo tu nombre  
y tu luz  
con la luz.

(A, “Para Clara”, vv. 9-11)

dos manos que arañaban  
en la sombra  
la sombra?

(EO, VI, vv. 16-18)

Parece que el autor encuentra este tipo de versos muy útiles para resaltar, al final, un tipo de pensamiento, ciertas palabras, etc. No siempre estos finales corresponden a metros reconocibles:

El amigo de los pescadores  
volvería a nacer  
en Balàfia.

(A, “Balàfia”, vv. 15-17) últimos vss, pies anapésticos

Pero los cuerpos se van consumiendo  
como la cera  
de un cirio.

(A, “Dones y negaciones de las noches” I, vv. 15-17) ultimos vss.

gotea en el camino  
tu soledad  
civilizada.

(A, “”, “En esa zona en que el pinar se tala”, vv. 36-38)

En el primer caso podemos apreciar que parece que se trata de un ritmo anapéstico, mientras que en los otros dos ejemplos simplemente se busca un ritmo entrecortado pero lento.

Es notable que a partir de cierto momento, el poemario *Jardín de Orfeo*, estos versos breves dejan de ser, casi en su totalidad, lo que podríamos considerar como metros de tipo endecasilábico escindidos, y tienen una medida más libre. Esto se corresponde con la forma de versificar del autor, que también comienza en esos momentos a dominar la versificación libre de tipo endecasilábico de una forma más flexible, en la que se incluyen más versos pares, etc. Ni siquiera los escasos poemas que se basan en el verso de arte menor, como pueden ser los poemas de *En lo oscuro*, o que contienen muchos

versos breves, como la serie de “Madrugada en Teotihuacán”, presentan versos breves susceptibles de ser reorganizados. Sólo encontramos algún caso aislado:

como tú y distantes  
como yo.

(LM, “Nocturnos” II, vv. 10-11)

Ahora, más que nunca,  
sed flexibles,  
sed junco, aroma, luz.

(LM, “Si a vuestra vida un día llegase el huracán”, vv. 41-43)

tú trazaste estos símbolos y signos  
con amor.

(LM, “Libro de horas del amor rescatado”, vv. 24-25)

en los labios más tiernos de juventud  
la muerte.

(DL, “Para olvidar el odio” II, vv. 6-7)

Sí persiste, sin embargo, la tendencia a acabar muchos de los poemas con un verso breve. Reproducimos sólo algunos finales. En los siguientes ejemplos sólo el último caso corresponde a un metro conocido escindido en dos versos:

Con sus imágenes de fuego,  
con sus metáforas de muerte,  
ellos son el poema.

(LSF, “Meditación en el simposio”, vv. 25-27)

ensaya, toca a Bach  
el maestro  
Sviastolav Richter.

(LSF, “En Bonn, aquel anochecer”, vv. 41-43)

no me saques del laberinto sin salida  
de tus ojos.

(LM, “Nocturnos”, vv. 16-17)

Si una es tiempo,  
la otra es abismo.

(TA, “Las dos madres”, vv. 85-86)

nuestra esperanza en otra vida  
no mortal.

(TA, “En la luz respirada” I, vv. 39-40)

leproso de ahí enfrente:  
«Revolución.»

(TA, “Crepúsculo en Medellín”, vv. 127-128)

cuanto el hombre tendrá que conocer  
para salvarse.

(DL, “Para olvidar el odio” I, vv. 38-39)

y que ya oigo crujir como un mar  
carbonizado.

(DL, “Tres estampas de oriente” II, vv. 31-32)

en el que alguien se murió  
de éxtasis.

(TA, “En madrigal”, vv. 40-41)

Con este apartado hemos dado cuenta de cómo los ritmos endecasilábicos están presentes también en estos versos breves que aparecen con frecuencia en los poemas de Antonio Colinas. Las conclusiones a las que hemos llegado son que, como en otros casos, estos ritmos de tipo endecasilábico son más frecuentes en sus comienzos, y, aunque nunca llegan a perderse, van siendo más libres y tendiendo a otros recursos rítmicos en sus últimas obras, lo que indica un mayor dominio del verso. Por otra parte, este análisis ha dejado trans lucir asimismo la gran cantidad de poemas que terminan con este tipo de versos breves, que sirven entonces al poeta como pequeñas sentencias, que buscan quizás un tono pausado y lento para poner fin a los textos. Por último conviene dejar constancia de que aunque se utilicen versos breves cuya unión daría lugar a un metro reconocible de tipo endecasilábico, esto no implica que sea sólo y únicamente una cuestión tipográfica, sino que estos versos crean un ritmo diverso de aquel que se originaría sin la pausa versal, creando unos matices significativos.

#### ***d) Versos compuestos en el verso libre de ritmo endecasilábico***

Si en el apartado anterior nos centrábamos en los versos breves que unidos a su verso anterior o posterior dan lugar a un metro de tipo endecasilábico reconocible, en este caso nuestro foco de interés es el diametralmente contrario: versos largos que aparecen en la versificación libre de tipo endecasilábico y que pueden ser considerados como compuestos por otros versos de tipo impar, principalmente heptasílabos, eneasílabos o endecasílabos.

Estos versos compuestos aparecen cuando las líneas poéticas alcanzan cierta longitud, cuyo límite ha sido muy discutido, si bien los estudiosos suelen coincidir en señalar el endecasílabo como verso simple no compuesto más amplio. En estos versos largos, aunque a la hora de contar su número de sílabas para las tablas no hemos realizado la posible compensación silábica después de lo que podría ser una pausa hemistiquial por la confusión que ello podría traer, conviene ser conscientes de que normalmente se dividen en varios hemistiquios<sup>33</sup>.

¿Qué ritmo tienen estos versos largos y cómo hemos de considerarlos? Miguel Ángel Márquez es uno de los autores que ha estudiado quizás más profundamente este tipo de versos a los que dedica un trabajo con el fin de fijar sus funciones, clases e importancia: “El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico”<sup>34</sup> (2000). Según el autor, este tipo de versos compuestos son altamente identificativos de la versificación libre endecasilábica. La inclusión de este verso libre compuesto tiene, según Márquez, una doble función rítmica: innovadora (no hay metro fijo conocido), y por otra de reconocimiento rítmico, ya que se ciñe a patrones rítmicos reconocibles (Márquez, 2003: 155-156).

Márquez, llegados a este punto, también se hace la pregunta que hemos planteado ya también en el caso de los versos breves que unidos formaban un metro impar reconocible: ¿estos versos son simplemente una reordenación gráfica sin efectos rítmicos reales en el poema?, o, tal y como él lo plantea: “¿son idénticos un versículo y el conjunto de versos simples que se formaría con su descomposición?” (2000: 219). En su trabajo hace referencia a los conceptos de *tiempo del poema* y *ritmo del verso* para fundamentar sus respuestas. Márquez señala que es fundamental que aunque desde el punto de vista métrico abstracto sí podríamos encontrar equivalencia, en el concepto de tiempo del verso es fundamental la división en diferentes líneas poéticas, que llevan emparejadas una pausa a final de verso, y afirma: “La pausa de final de verso es una marca pertinente para el tiempo del poema. La pausa de final del hemistiquio, por el

<sup>33</sup> Aunque etimológicamente este término no corresponda al concepto tratado en este trabajo, llamaremos hemistiquios a cada una de las partes del verso separadas por cesuras. Seguimos así a otros autores como Bousoño que justifican esta decisión porque “tales porciones de verso tienen idéntica misión y son estructuralmente idénticas a las que con propiedad se llaman así” (1977: 303).

<sup>34</sup> Hay que tener en cuenta que para este estudioso el término *versículo* se concibe como “este verso compuesto incluido en el verso libre de ritmo endecasilábico, que es la mayor innovación del sistema poético” (2000: 218).

contrario, no lo es” (2000: 220). Se basa tanto en la intuición como en estudios objetivos en los que se ha medido la duración de ambas pausas (Balbín, 1968: 373). Igualmente el nivel tonal también varía de los versos breves a aquellos más largos aunque sean compuestos (más alto en los breves) (Márquez, 2000: 222). Además Márquez incluye otra razón que nos deja ver aún más claramente por qué no son equivalentes en un poema. El investigador aduce que en un poema regular, en el que el tiempo no varía, la función del metro se “limita a recoger el tono emocional de la comunicación”, mientras que en una composición irregular los diferentes metros “se convierten en recursos expresivos del movimiento sentimental a lo largo del poema” (2000: 222). Su inclusión permite ampliar “las posibilidades combinatorias de los versos tradicionales, la conformación de un ritmo poemático más rico en matices y fácilmente adaptable al contenido emocional del poema”. Así, el autor concluye: “En ningún caso, el versículo equivale a la serie de versos simples que se obtendrían de su descomposición” (2000: 224).

Según estas premisas partimos entonces de que, como en el caso de los versos breves, la aparición de este tipo de versos no es casual, sino que sirve a ciertos propósitos en el poema. Por lo que es interesante que se tengan en cuenta ciertos criterios para la división en posibles hemistiquios de los versos largos compuestos. En el mismo artículo de Márquez resulta muy interesante el hecho de que proporciona una herramienta de trabajo muy útil a este fin: son los criterios que aporta para la segmentación de una manera coherente de este tipo de versos compuestos, con su debida jerarquización. Los resumiremos aquí brevemente:

- 1) Si nos encontramos con un verso de ritmo endecasilábico con mayor número de sílabas que el alejandrino, normalmente este verso estará dividido en dos hemistiquios si tiene sílabas pares, y en tres hemistiquios si las tiene impares.
- 2) La cesura vendrá determinada, claro está, por la posición del acento. Como estamos hablando de versos compuestos de ritmo endecasilábico, los acentos principales se encontrarán en sílaba par. Así, dice Márquez, “una secuencia de acentos en sílabas impares en el versículo indica que la primera cesura posiblemente se encuentra tras el último acento en sílaba par” (2000: 224).
- 3) La rima interna puede ser un elemento que nos ayude a la hora de determinar cuál es, entre las divisiones posibles, la correcta.

- 4) El entorno métrico del poema en particular, y del libro en general, también puede ser tenido en cuenta en casos de duda.
- 5) En el caso de que uno de los hemistiquios sea irregular respecto al ritmo básico, ese hemistiquio será el primero. Señala especialmente los que llama “módulos rítmicos neutros”, de dos, tres y cuatro sílabas. Este criterio se basa en la tendencia a que los finales de verso sigan la misma distribución acentual que el ritmo básico.
- 6) Como criterio sólo ocasional propone también la división sintagmática y oracional.

La jerarquía de estos criterios es la siguiente: “la rima interna [...] prevalece sobre el entorno métrico y la tendencia a regularizar los finales”, “si la serie acentual y la rima permiten varias posibilidades, el entorno métrico y la tendencia a regularizar los finales son equipolentes y prevalecen sobre la división sintagmática, que es el criterio con menor fuerza” (Márquez, 2000: 228-229).

Dado que la poesía de Colinas presentará a menudo versos de este tipo, es decir, verso libre compuesto de ritmo endecasílabo, seguiremos estos criterios a la hora de proponer su segmentación.

Una vez enunciados estos presupuestos podemos dedicarnos al análisis exhaustivo de este tipo de versos en la poesía de Antonio Colinas. Comenzaremos primero por centrarnos en las unidades que tengan más de 15 sílabas. Los versos de 15, 14 y 13 sílabas serán estudiados posteriormente.

En su primera composición publicada en verso libre encontramos estos dos versos largos que nos sirven de perfecto ejemplo de la teoría hasta aquí expuesta:

Los personajes de Julio Romero salían de los cuadros [11+7]  
y vagaban por calles y jardines lunares hasta el alba. [7+11, 7+7+4]  
(TFT, “Dos notas sobre Córdoba”, vv. 1-2)

Son dos versos de 18 sílabas cada uno que se encuadran en un poema de dieciséis versos que cuenta con cuatro endecasílabos y cinco heptasílabos (además de dos versos breves, un verso de 15 sílabas y otro de 13). Así, el entorno métrico es claramente de ritmo endecasílabo, con el heptasílabo como verso más común. El primer verso está compuesto por un endecasílabo dactílico y un heptasílabo. En el segundo de estos versos encontramos más posibilidades

a la hora de separar los hemistiquios, pues podría ser tanto un endecasílabo más un heptasílabo como al contrario. Siguiendo las reglas enunciadas por Márquez vemos que hay una rima interna entre “personajes” y “calles” e incluso “lunares”, por lo que sería preferible una división de heptasílabo más endecasílabo o de dos heptasílabos más un tetrasílabo.

Otros casos no son tan claros, como el siguiente:

Una bella durmiente // que no despierta nunca  
 reposa en las violetas, con las dos violetas de sus ojos [11+7; 7+10]  
 (TFT, “En un país extraño”, vv. 18-19)

El segundo de estos versos tiene 17 sílabas, y parece que se compone de dos hemistiquios. Estos podrían ser, considerando el criterio de la rima interna (bella-despierta-violetas), un heptasílabo más un decasílabo. Sin embargo, el criterio de la medida silábico-acental, y el de la regularización de los finales nos haría contemplar asimismo la posibilidad de la medida 11+7, aunque esta supondría un encabalgamiento sirremático y un final agudo del primer hemistiquio.

Aunque este tipo de verso largo, e incluso la propia versificación libre de ritmo endecasilábico, había sido muy tímida hasta aquí, en “Los cantos de Ónice” vemos un tipo de versificación mucho más arriesgada para la obra de Antonio Colinas. Recopilemos algunos versos mayores de 15 sílabas que encontramos en este libro:

Vosotros, los formados en un útero de soledad y espanto. [11+7]  
 Venid y ved que allí donde ponéis los dedos brota música [7+11]  
 No verán nuestros ojos las palmeras detrás de las murallas [7+11]  
 ya tenían entonces gusanos en las cuencas de sus ojos [7+11]  
 Los barcos toman rumbo hacia las islas de las esmeraldas. [7+11]  
 (TFT, “Los cantos de Ónice” I, vv. 1-8-10-12-21)

El primer día vi pianos malvas tras una celosía de un convento. [5+5+11,  
 11+11]  
 Toledo era una cátedra de notas y yo estaba beodo frente al río. [7+7+7]  
 El tercer día el mar trezaba muslos verdosos al ocaso. [11+7]  
 Invierno en el mar verde, desdichadas higueras de hojas negras, [11+7]  
 y tú Wendy, princesa de cabellos castaños en la barca. [11+7]  
 (TFT, “Los cantos de Ónice” II, vv. 2-3-14-15-17)

los espejos de Marcel Proust hiriendo nuestros nervios, [9+7]  
 la mala soledad de los adolescentes enlutados [7+11]  
 Quise con vuestros huesos hacer flautas, oscuros oboes de bruma [11+9,  
 7+7+6]

Os bebieron las víboras vuestros amarillentos jugos medulares. [7+7+6]  
(TFT, “Los cantos de Ónice” V, vv. 1-2-3-4-8-11)

Pero tú que has tenido la suerte de escucharme, ven, [7+7+2]  
Sentirás cómo un júbilo extraño te espanta el corazón [4+7+7]  
los cabrilleantes faroles amarillos sobre las ramas frías [5+7+7]  
(TFT, “Los cantos de Ónice” VI, vv. 1-9-15)

Porque soy centinela del abismo me maldecís vosotros [11+7]  
los cronógrafos, los que sabéis la causa de vuestra propia muerte. [5+7+7]  
el sol, los astros de la noche, la bondad de la luna. [9+7, 3+7+7]  
(TFT, “Los cantos de Ónice” VIII, vv. 1-9-15)

Como podemos comprobar no siempre los versos compuestos son completamente de ritmo endecasilábico, y en el canto V vemos que se repite la composición del verso por 7+7+6, lo que provoca un final irregular del mismo. En general, sin embargo, sí se puede atestiguar la importancia de los finales en heptasílabo, que mantienen en cierto modo un ritmo común.

En estos cantos hay una intención de uso de este tipo de versos largos, que crean una serie de matices tonales en el conjunto de la composición. Desconocemos si la intención del autor era crear este tipo de ritmos, o por el contrario es algo inconsciente. Por el sentido de los mismos se aprecia que trataba de realizar unos cantos de estilo salmódico, un tipo de poesía exhortativa que podría ligarse a textos bíblicos, etc. Con ello concuerda además el tipo de versificación en el que encontramos versos irregulares muy amplios, versículos podríamos decir. Sin embargo, debajo de esta pretendida irregularidad es visible la base rítmica endecasilábica.

En los poemarios siguientes el uso de versos largos se reduce considerablemente. Veamos los pocos casos de *Sepulcro en Tarquinia*:

para no decir nada, para mortificar a la Palabra [7+11]  
(ST, “Fiésolle”, v. 10)

(miel de jara en mis labios, humo bravo, leche violenta) [7+9]  
(ST, I “Castra Petavonium”, v. 8)

viene la brisa oscura a acariciar el lomo de las piedras [11+7]  
(ST, “Mysterium fascinans”, v. 2)

*Astrolabio*, sin embargo, es un poemario muy extenso, y por ello hallamos en él muchos ritmos diferentes. Los versos largos que

presentan 15 o más sílabas se multiplican (94 casos). Los cambios respecto a otros libros pueden ser quizás la utilización de versos más largos, de hasta veintiuna sílabas, normalmente divisibles, según hemos ido exponiendo, en fragmentos de ritmo endecasilábico, sobre todo en el caso de los de 18 sílabas, abundantes dentro de los versos largos. Veamos algunos:

el aroma de los tizones de las cabañas incendiadas. [9+9]  
(A, “La corona”, v. 6)

absortas, enlazadas las cinturas, nerviosas, encendidas. [7+11, 11+7]  
(A, “Vigilia”, v. 4)

inútiles batallas, por el Amor, por Dios, por las Ideas [7+11]  
(A, “Ensoñación de Fabrizio del Dongo en Grianta, v. 31)

Viendo la muchedumbre de papeles y libros sediciosos [7+11, 11+7]  
(A, “Córdoba arde eternamente sobre un río de fuego, v. 1)

Vemos que en ellos es posible la combinación de 9+9 o de 7+11 y a la inversa. Otros versos largos, sin embargo, no presentan una división tan clara:

Este camino bordeado de abrumadoras higueras centenarias [5+9+7]  
(“El río de sombra”, v. 1)

envueltos en una vibración mareante de invisibles insectos [6+7+7]  
(“Expreso Milán-Roma”, v. 14)

En el primer caso, que constituye uno de los versos más largos del libro, con 21 sílabas, podríamos pensar en una división de 5+9+7, mientras que el segundo verso respondería al fraccionamiento de 6+7+7. En todo caso se observa que se mantiene el final en ritmo heptasilábico. En el poema “Cabo de Berbería” encontramos también versos largos de difícil segmentación:

Luego, comenzamos a andar por el pedregal astillado, solar  
hacia un infinito horizonte de desnudeces y reverberaciones  
(“Cabo de Berbería”, vv.6-7)

La primera consideración que debemos hacer es que se trata de dos versos de veinte sílabas cuyos acentos principales coinciden, cayendo en las sílabas 5-8-13-19 (aunque en el primero de ellos encontramos acentos también en la primera y la decimosexta sílabas).

Esto nos lleva a pensar dos cosas: para empezar, la simetría de los acentos crea por sí misma un ritmo; por otra parte, si incidimos en la posible segmentación de estos versos, lo más normal es que pensemos en una partición después de los acentos que comparten. Todo ello nos lleva a pensar en una división ternaria del verso de 9+5+7. Como vemos, es bastante extraña, y, aunque puede utilizarse como propuesta, no cabe duda de que estos versos mantienen un ritmo acentual paralelístico y que se unen al ritmo poemático general y del libro por su final heptasilábico.

Hemos querido destacar, además, de este libro, el poema “Expreso Milán-Roma”, porque en él la proporción de versos alejandrinos y endecasílabos es menor en comparación con la cantidad de versos largos (más de la mitad de los versos de la composición pasan de 15 sílabas). Ya en el apartado dedicado a la pausa nos referíamos a él como uno de los pocos poemas de Colinas, junto con “Los cantos de Ónice” ya tratados anteriormente, en los que el poeta busca un tipo de verso libre más amplio, y parece entrar en juego el ritmo de pensamiento y paralelístico. Encontramos en él los versos más largos del poemario, de 22 sílabas, y cinco versos de 21. Reproducimos aquí el comienzo del poema:

En Lombardía nos amenazó el incesante verdor de las lluvias,  
aunque bajo las nubes fermentaba la yerba, el canto de los gallos  
y se oía un fragor como de carros cargados de piedras y de fuego.  
(“Expreso Milán-Roma”, vv.1-6)

Los versos son fácilmente divisibles en otros menores de ritmo endecasilábico: el primero en 11+11; el segundo parece tener una división ternaria de 7+7+7, mientras que el tercer verso podríamos tomarlo también como la unión de dos endecasílabos si realizamos una diéresis en “piedras”. Comentaremos también un cambio en este poema de la edición inicial de 1979 a la del *El río de sombra* (2004: 266-267) en los versos 16-17. En la edición original encontramos:

Al pasar por Tarquinia vimos sobre la loma erizada de torres  
una guerra deoros y de aceros contra la noche  
(A, “Expreso Milán-Roma”, vv. 16-17. ed. 1979)

Estos versos son fácilmente clasificables como verso libre compuesto de ritmo endecasilábico, siguiendo la tendencia del poema y del libro, teniendo el primero una clara división ternaria de 7+7+7

y el segundo de 7+9. Sin embargo en 2004 estos versos aparecen unidos bajo uno solo. Parece, sin duda, un error tipográfico, al no haber cabido el primer verso completo en la caja de página, ya que si no daría lugar a un verso de 37 sílabas, muy extraño en el contexto de esta composición, y que sería entonces el verso más largo de la obra poética del autor. En general podemos decir que el poeta bañezano se inclina en esta composición por versos de mayor longitud, pero la continuación de esta base rítmica endecasilábica es apreciable en casi la totalidad de los versos del poema, que relata el viaje en tren entre Milán y Roma, sus paisajes, el ánimo del autor ante la contemplación, y obtiene gracias a este tipo de versos largos un tono casi épico, consiguiendo una cohesión contenido-forma. Vemos así cómo el uso de este tipo de versos largos es de gran utilidad expresiva.

Pasando ya a los datos obtenidos del análisis de toda la obra poética del autor, cabe reseñar que aquellos versos que hemos clasificado como de 14 sílabas pero que no hemos contabilizado como alejandrinos en las tablas de cada uno de los poemarios son también versos largos compuestos de ritmo endecasilábico, aunque siempre hay excepciones. “Hacia el orden y la locura de las estrellas” es uno de los versos del poema homónimo y es difícil su medición. Su ritmo sin embargo se encuentra en la repetición de este mismo verso tanto en el título como en el verso 3 y 24 del poema.

Hemos considerado oportuno, una vez analizados todos los versos (versos de 14 sílabas no alejandrinos y otros versos mayores), incluir una tabla que muestre qué combinaciones son más comunes en este tipo de versos en la obra de Colinas. En los ejemplos anteriores se ha podido comprobar la aplicación del método de análisis y posteriormente se comentarán los casos más conflictivos, así como las frecuencias de uso de unas y otras combinaciones.

<b>Libros/ Combinaciones</b>	<b>7+11</b>	<b>11+7</b>	<b>7+7+7</b>	<b>9+9</b>	<b>9+7</b>	<b>7+9</b>	<b>5+11</b>	<b>11+11</b>	<b>8+7</b>	<b>Otras endeca- silábicas</b>	<b>Otras no endecasi- lábicas</b>	<b>Total de versos libres largos</b>	<b>Total de versos de cada poema- rio</b>
<i>Junto al lago</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	362
<i>Poemas de la tierra y de la sangre</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	152
<i>Preludios a una noche total</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	582
<i>Truenos y flautas en un templo</i>	5	5	1	-	1	-	1	1	-	8	-	22	651
<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	1	1	-	-	-	1	2	-	-	-	1	6	901
<i>Astrolabio</i>	8	5	2	2	10	10	1	1	9	33	13	94	1877
<i>En lo oscuro</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	115
<i>La viña salvaje</i>	-	1	-	-	-	3	1	-	1	1	1	8	283
<i>Noche más allá de la noche</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1000
<i>Jardín de Orfeo</i>	6	7	-	-	10	7	2	-	7	25	13	77	923
<i>La muerte de armonía</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	266
<i>Los silencios de fuego</i>	5	-	-	1	6	9	3	-	9	24	8	65	1022
<i>Libro de la manse- dumbre</i>	5	5	-	1	8	3	5	-	1	17	4	49	1224
<i>Tiempo y abismo</i>	2	3	-	-	7	8	2	-	1	14	6	43	1754
<i>Desiertos de la luz</i>	5	3	-	1	3	-	1	-	1	22	3	39	1793
<b>TOTAL</b>	<b>37</b>	<b>30</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>45</b>	<b>41</b>	<b>18</b>	<b>2</b>	<b>29</b>	<b>144</b>	<b>49</b>	<b>403</b>	<b>12905</b>

Hemos considerado oportuno incluir también una breve tabla con el porcentaje de uso de este tipo de versos largos en relación al total de los versos en cada uno de los poemarios:

Libros	Porcentaje de uso de versos largos compuestos
<i>Junto al lago</i>	-
<i>Poemas de la tierra y de la sangre</i>	-
<i>Preludios a una noche total</i>	-
<i>Truenos y flautas en un templo</i>	3,4%
<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	0,7%
<i>Astrolabio</i>	5%
<i>En lo oscuro</i>	-
<i>La viña salvaje</i>	2,8%
<i>Noche más allá de la noche</i>	-
<i>Jardín de Orfeo</i>	8,3%
<i>La muerte de armonía</i>	-
<i>Los silencios de fuego</i>	6,4%
<i>Libro de la mansedumbre</i>	4%
<i>Tiempo y abismo</i>	2,4%
<i>Desiertos de la luz</i>	2,2%

Estas tablas nos permiten sacar varias conclusiones. En primer lugar, cabe destacar que el uso de este tipo de verso largo es nulo hasta *Truenos y flautas en un templo*, y muy escaso hasta *Astrolabio*. En este poemario, es en el que más versos de este tipo encontramos en total (94), lo que no es de extrañar, ya que es también el poemario más largo en número de versos y de poemas. Sin embargo, la máxima proporción de versos de este tipo se encuentra en *Jardín de Orfeo*. A partir de la llamada *trilogía de la mansedumbre*, la tendencia a ir aumentando este tipo de versos se invierte y en el último libro publicado sólo encontramos un 2,2% de versos largos compuestos. Esto llama la atención sabiendo que en estos últimos poemarios las composiciones versolibristas son cada vez más numerosas.

Pasando ya a la tabla principal de combinaciones, podemos observar que la unión de eneasílabo y heptasílabo (9+7) es la más común, seguida de su contraria (7+9) y de la unión de heptasílabo más endecasílabo (7+11). Sin embargo, en el apartado “Otras” es donde se encuentra el grueso de este tipo de versos. En este apartado nos referimos a otras combinaciones de ritmos endecasilábicos, entre los que hemos encontrado las siguientes: 2+11, 3+11, 4+11,

5+7, 5+9, 9+5, 11+5, 9+11, 5+9+7, 4+7+7, 5+5+7, 9+5+7, 9+7+7, 3+9+7, 7+7+7+7+9, 9+5+7, 5+7+7. También contabilizamos en este mismo apartado otro tipo de combinaciones que no son plenamente endecasilábicas pero que presentan ciertas similitudes que permiten incluirlas dentro de este grupo, como, por ejemplo, que uno de los hemistiquios sí sea de una medida endecasilábica reconocible, que este hemistiquio tenga más importancia que el hemistiquio par (por posición, contenido), etc. Entre estas combinaciones hemos encontrado las siguientes: 11+4, 7+10, 10+7, 6+11, 7+8, 11+6, 7+8, 8+11, 6+9, 6+11, 9+8, 9+6, 7+8+7, 9+6+7, 7+6+7, 7+7+6, 7+6+7.

Llama la atención la gran cantidad de versos de 15 sílabas que se estructuran como 8+7 y también su inversa 7+8. Bousño hace referencia a este tipo de combinación y la relaciona con la imitación del ritmo del hexámetro clásico, aunque llega a admitir hasta 21 combinaciones posibles (1977: 310).

Dentro de las combinaciones que hemos tomado como endecasilábicas se encuentra un tipo de versos consistentes en un pequeño número de sílabas (de 2-5) que forman ya no un hemistiquio sino lo que podríamos llamar una introducción breve, o cláusula neutra, más un verso de carácter endecasilábico. Carlos Bousño, en su análisis de la poesía de Aleixandre se refiere a este tipo de versos, denominando el fenómeno como “Irregularidades en la raíz absoluta del verso”, y lo define de la siguiente manera: “Consiste en que alguna que otra vez el verso o el hemistiquio añade una, dos o tres sílabas en su comienzo absoluto, o bien deduce una de ellas” (1977: 320). Con ello Bousño se refiere a aquellos versos en los que la eliminación de una sílaba cualquiera al comienzo del verso, sea esta parte o no de una palabra, da como resultado un endecasilabo o un verso de este tipo de ritmo, como en el siguiente ejemplo de Aleixandre que expone el estudioso:

espinas que atravesaban bellos labios

En nuestro estudio hemos encontrado muy pocos versos que tengan este esquema, y los hemos contabilizado en la tabla como “Otras no endecasilábicas”. Aquí los presentamos:

*la infinita* costa de los sueños extraviados  
(JO, “El desierto de lluvia”, v. 17)

*entrampados* en los matorrales del torrente  
(JO, “El desierto de lluvia”, v. 20)

*Y no sabemos por qué laberinto o viboral*  
(TA, “Crepúsculo en Medellín”, v. 65)

El estudioso justifica este tipo de versos en la versificación libre, o, en su terminología, en el versículo, porque su ritmo:

no exige demasiado rigor en la ondulación rítmica de su comienzo absoluto [...]. Rota la armonía regular en su iniciación, le basta descansar pronto en una musicalidad conocida (o nueva, pero legítima) que lo hace eufónico [...]. Por eso, los finales de verso y los finales de estrofa suelen ser de canónica escrupulosidad en cuanto al respeto de las normas rítmicas. (1977: 321-322).

Mucho más comunes en la poesía de Antonio Colinas son, sin embargo, los versos que presentan una introducción breve (de 2-5 sílabas) acorde con la sintaxis, y luego ritmos endecasilábicos usuales. Este tipo de versos han sido contabilizados en el apartado Otras endecasilábicas y en el de 5+11 cuando se da el caso, y aquí presentamos algunos ejemplos:

del cipresal, / cómo en un estertor interminable  
(ST, “Fiésole”, v. 3)  
Cuánta sangre / discurrió inútilmente por mis venas  
(JO, “Égloga bárbara”, v. 14)  
no olvidaré / los soles y los vientos y las lluvias  
(JO, “Letra para las «Variations» de Edward Elgar”, v. 10)  
lejanas / como cálidos soplos de otros días  
(JO, “Elegía en Toledo” IV, v. 9)  
contemplaban / la feroz aventura ese viaje  
(JO, “Madrugada en Teotihuacán” VI, v. 11)  
me he librado / de las ideas y de las pasiones  
(LSF, “Junto al Huécar”, v. 8)  
las frescas, / inalcanzables ramas de los álamos  
(LSF, “Duruelo”, v. 10)  
regresaran / con sus colores de antiguo esplendor  
(LM, “Sintra”, v. 24)  
Primero, / lo derrumbó el cansancio del camino  
(LM, “Juan de la Cruz...”, v. 1)  
que es / la que abrasa y derrota / a los hombres heridos  
(LM, “Fe de vida”, v. 27)  
del escritor; / o acaso, simplemente, hacia el jardín  
(LM, “La tumba negra”, v. 84)  
una respuesta, / una sola palabra verdadera  
(LM, “La tumba negra”, v. 309)  
llegaban / incluso más allá que el ruiseñor  
(LM, “La tumba negra”, v. 357)

querer escapar / del laberinto de piedra y cristal  
 (TA, "Zamira ama los lobos", v. 35)  
 de mi noche, / María me está hablando en mi silencio  
 (TA, "Las dos madres", v. 77)  
 la negrura / lo respirase siempre, si los ojos  
 (TA, "En la luz respirada" III, v. 23)  
 De repente / gracias a este palacio-monasterio  
 (TA, "En madrigal", v. 9)  
 de Juan II, / nos hemos trasladado al siglo xv  
 (TA, "En madrigal", v. 10)  
 Estos campos / que fueron engañoso laberinto  
 (DL, "Estos campos...", v. 22)  
 bajo el sol, / sumido en el otoño de una tarde  
 (DL, "La primera hoja", v. 4)  
 Volúbilis: / ¿tan sólo es importante en este mundo  
 (DL, "Ruinas de Volúbilis", v. 66)  
 Escúchame: / espera que te diga las palabras  
 (DL, "Quédate aquí,..." , v. 52)  
 los sentidos, / los gestos que nos salvan de la herida  
 (DL, "Quédate aquí, ..." , v. 59)  
 del olvido, / y se irán deshaciendo las penumbras  
 (DL, "Quédate aquí, ..." , v. 70)

Como vemos, en la mayoría de los casos está claramente separado ese pequeño hemistiquio o cláusula, a veces incluso con marcas gráficas como una coma, dos puntos, otras simplemente el hemistiquio breve es un grupo sintáctico distinto del resto del verso. Hay casos en los que incluso esta separación se produce y se hace notar por medio de un escalonamiento del verso:

los montes. /  
                   Estaba en otra casa, simplemente  
 (LM, "La tumba negra", v. 450)

el musgo /  
                   de las escalinatas /  
   de los embarcaderos  
 (DL, "Allá en el noroeste, ..." , v. 17)

En algunos casos, los menos, no hay marca indicativa real que indique que se trata de un hemistiquio separado, e incluso se crean encabalgamientos muy llamativos que hacen dudar de esta separación. Será el hecho de que el verso se encuentre inserto en un entorno de ritmo endecasilábico el que determine si este ritmo predominará y se hará perceptible:

Mujer, no / tenías fondo, pero sí lascivia  
 (TFT, “Dos notas o Córdoba”, Ramn Juan, v. 14)  
 frío contra / los huesos calcinados de la Historia  
 (A, “Laderas”, v. 11)  
 Traes flores / sobre la frente y vienes caminando  
 (A, “En lo oscuro”, v. 2)  
 congelado / de las cristalerías, todo aquel  
 (LSF, “En Bonn, aquel anochecer”, v. 28)  
 a pesar / de cuanto le debía a la ebriedad  
 (LM, “La tumba negra”, v. 383)  
 de tanta / pureza y soledad, de tanta muerte  
 (TA, “En los páramos negros”, v. 9)

Incluso en algunos casos podríamos decir que este tipo de ritmo de cláusula breve más endecasílabo o metro afín es perceptible también con el hemistiquio breve al final:

descendiendo en las aguas del Danubio / las heridas  
 (TA, “Dormición en Agrigento” I, v. 6)

muchacho muerto que pones tu oído /  
en la tierra  
 (DL, “Para olvidar el odio” II, v. 40)

El segundo ejemplo parece legitimar esta lectura al estar dispuesto en escalera.

Hay ocasiones en que este breve hemistiquio estructura gran parte del poema. Es el caso de “Fiésole” en el que encontramos tres versos compuestos de quince sílabas que aquí reproduzco:

del cipresal, cómo en un estertor interminable (ST, “Fiésole”, v. 3)  
 deja su oro mejor entre las cúpulas del Arno (ST, “Fiésole”, v. 6)  
 cuando llega la sombra en oleadas de perfumes (ST, “Fiésole”, v. 8)

Aunque en ningún caso podremos hablar de endecasílabos, porque estos versos tienen otra longitud (todos ellos 15 sílabas), vemos que se mantienen los acentos típicos de los endecasílabos, acentuado el verso tres en las sílabas 4-10, el verso seis en 6-10 y el verso ocho en 6-10 igualmente. Así podríamos considerar estos versos como 5+11, 5+11 y 4+11, o de manera inversa como 11+5; 11+3 y 11+4, ya que además ninguna de las divisiones rompería ninguna palabra. Lo que parecen resaltar estas posibles divisiones es la existencia de un ritmo basado en el acento en todo el poema.

Con esto hemos visto que la mayoría de los versos largos incluidos en la versificación libre de tipo endecasilábico admiten una lectura como diversas combinaciones de hemistiquios de ritmos endecasilábicos. Sin embargo en la tabla reflejamos que hay 47 versos que no encuentran una división según los modelos y las reglas que en este apartado hemos ido fijando. Ellos constituyen un nada desdénable 12,2% de este tipo de versos largos. ¿Siguen alguna norma rítmica? Analizándolos podemos encontrar ciertas tendencias. Veamos los siguientes ejemplos:

- que furiosos pisotean, y pisotean, y pisotean,  
 (JO, “Letra para las «Variations» de Edward Elgar”, v. 30)
- sólo esta senda que avanza y avanza y avanza  
 (LSF, “Valle de silencio”, v. 43)
- por el camino de polvo y de pedernales y de calaveras  
 (LSF, “Duruelo”, v. 27)
- la piedra-musgo, la piedra-nieve, la piedra-lobo  
 (JO, “Regreso a Petavonium”, v. 4)
- Murmura y murmura y murmura  
 (JO, I “Muro con fuego”, v. 30)
- un silencio y otro silencio y otro silencio  
 (LM, “Ascuas”, v. 9)
- no se les ve, ni se les oye, ni se les siente  
 (TA, “La mordaza”, v. 4)

Los dos primeros ejemplos presentan una introducción al verso (“que furiosos”, “solo esta senda”) y un sintagma que se repite de manera insistente tres veces, cobrando así una especie de ritmo acorde con su sentido. En el primer caso la acción repetida parece sugerir la furia con la que el ritmo (el sujeto de este “pisotean” es caballos de música”) impone su compás, basado precisamente en la repetición. En el segundo caso se reitera el verbo avanzar, a medida que nos parece que va avanzando la composición. El tercero tiene una estructura similar basada también en la repetición. Los cuatro ejemplos últimos son de otro tipo, ya que estructuran los versos de manera trimembre, de manera paralelística. Esto crea otro tipo de ritmo diferente al silábico-acental, pero que no resulta incompatible con él. Veamos dos casos más que no siguen este esquema trimembre tan claro pero que se guían igualmente por el ritmo paralelístico, bien sea por una estructuración bimembre del verso o por un paralelismo que sigue más allá de un único verso:

de los palomares en ruinas y de los encinares de hierro.  
 (JO, “Regreso a Petavonium”, v. 6)  
 a los días tensos, a las ideas como cuchillos  
 (LM, “Fe de vida”, v. 28)  
 el aroma del azahar, la noche de las orquídeas  
 (LM, “Fe de vida”, v. 4)  
 como piezas de museo, como medallas que rinden,  
 como navajas que hieren  
 (TA, “El poeta da la razón de su palabra”, v. 31-32)  
 toda la piedra de la ciudad se tornaba en carne  
 y toda la carne de nuestros cuerpos se tornaba en piedra.  
 (JO, “Elegía en Toledo” III, vv. 43-44)

Más infrecuentes son aquellos versos que presentan un ritmo estructurado por cláusulas acentuales:

¿Hasta cuándo tendrá que rodar la cabeza de Orfeo  
 (LM, “La tumba negra”, v. 134)  
 Estaba respirando / en la paz de la mar y en su luz  
 (TA, “En la luz respirada”, III, v. 1)  
 Valdemoraton: pozo sin fondo de lo morado.  
 (DL, “Nuestra sangre es la luz”, v. 72)  
 y en los ciruelos de los jardines de Navagero  
 (A, “Homenaje a Tiziano”, v. 4)

El primer verso posee un ritmo anapéstico uniforme. Ya anteriormente nos habíamos referido a que el ritmo ternario del anapesto aparece en ocasiones mezclado en la versificación libre coliniana con el ritmo endecasilábico, y así encontramos decasílabos con acentuación 3-6-9, o tridecasílabos anapésticos con la forma 3-6-9-12. En esta ocasión el verso cuenta con dieciséis sílabas, y acentuación 3-6-9-12-15. El segundo de los versos aquí presentados es aún más atrevido, pues mezcla en una misma línea poética dos tipos de versificación. El primer hemistiquio es un heptasílabo tradicional, que concuerda con el ritmo endecasilábico general del poema, mientras que el segundo parece guiarse por cláusulas rítmicas anapésticas. Su unión es suave al encontrarse la palabra “respirando”, también de ritmo anapéstico, como última del primer hemistiquio. En realidad antes apuntábamos a la combinación 10+7 o 7+10 en este tipo de versos largos; en muchas de las ocasiones se justifica por esta estructura (heptasílabo + ritmo anapéstico o a la inversa), como en el verso “inspirar, respirar, inspirar. / No existe otra razón” (LSF, “Tántalo contra Sísifo”, v. 32), por ejemplo. Se trata de una mezcla de ritmos

con leyes distintas, ya sea dentro de una misma composición poética o incluso dentro de un mismo verso. Bousoño ya lo contemplaba y ve su aplicación en Aleixandre, pero también incluso en Rubén Darío con la combinación de endecasílabos de gaita gallega (que define como un conjunto de cuatro dáctilos). Dice que no hay “razón musical alguna que prohibiera la unión de estos últimos [se refiere a los endecasílabos tradicionales] con cualquier otro ritmo basado en la repetición de un mismo pie métrico, ya sea el anapéstico, ya el anfibráquico, peónico, etc. Lo cual resulta ser una de las conquistas esenciales del moderno versículo” (1977: 307). Los últimos versos de los aquí presentados son quizás de los más llamativos. El perteneciente a *Desiertos de la luz* se trata de un verso de dieciséis sílabas con acento en 5-10-15, utilizando cláusulas más largas de lo normal, de 5 sílabas cada una con acentuación ooooó. También cláusulas de este mismo tamaño utiliza el último de los versos, pero con acentuación oooóo (4-9-14).

Contemplados todos estos casos, quedarían aún menos versos cuyo criterio rítmico nos fuera desconocido. Sin embargo, éstos existen y son numerosos. Hemos de recordar que al principio de este apartado dedicado al verso libre de ritmo endecasilábico señalábamos que en él caben ciertas irregularidades. Así, como apuntaba el estudioso checo Bělič, “no todos los versos libres largos han sido estructurados de este modo” (Bělič, 2000: 580), es decir, como la unión de varios versos más breves conocidos, sino que algunos presentan combinaciones de versos pares o de otro tipo de metros que tradicionalmente no se han relacionado con el endecasílabo. Veamos solamente algunos de ellos:

- en la punta de las astas de los ciervos solitarios  
(A, “Laderas”, v. 32)
- En aquellas bárbaras alturas de La Corona  
(A, “La Corona”, v. 1)
- entre el sudor del campo de olivos recién labrado  
(A, “Balaña”, v. 12)
- ¡Qué maldita canalla! Perros herejes, ministro  
(A, “Córdoba arde...”, v. 48)
- y las pinturas de las iglesias desconsagradas.  
(JO, “A Venecia”, v. 16)
- leía las sangres cuajadas en el retablo  
(LSF, “Valle de silencio”, v. 16)
- vi cómo dolor y plegarias cauterizaron las grietas  
(LSF, “Valle de silencio”, v. 18)

Gracias por la noche que a punto está de llegar  
(TA, “En los páramos negros”, v. 11)  
La mirada vuela sobre la fosa del valle  
(TA, “En los páramos negros”, v. 52)  
Simplemente, gracias por este día y por estas brasas  
(DL, “En el anochecer morado”, v. 1)

Por último cabe destacar que algunos poemas presentan una tendencia a la irregularidad mucho más clara que otros. La composición “Expreso Milán-Roma”, incluida en *Astrolabio*, es quizás la muestra más clara de ello. De sus 31 versos sólo nueve de ellos se encuadran en lo que podríamos llamar versos endecasilábicos tradicionales (endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos), y presenta 18 versos de los que aquí hemos denominado versos largos (de 14 sílabas no alejandrinos y mayores). Entre ellos se encuentra el verso de mayor medida en la obra de Antonio Colinas, que consta de 37 sílabas, que aceptan una división de 7+7+7+7+9:

Al pasar por Tarquinia / vimos sobre la loma / erizada de torres / una  
[guerra de oros / y de aceros contra la noche  
(A, “Expreso Milán-Roma”, v. 16)

Es evidente que en esta composición se busca el tono grave que proporcionan los versos largos. Parece además un poema que se aproxima a la prosa, no sólo por sus extensos versos sino también por su carácter narrativo. Es el final del poema precisamente el que retoma un tono más lírico y vuelve a los versos más breves y tradicionales, terminando con un endecasílabo a maiori. Esta composición es en realidad una de las pocas en la obra del poeta leonés en las que predominan los versos largos. En otros poemas encontramos una mayor concentración de versos largos compuestos que no siguen el ritmo endecasilábico general que en otros, como es el caso de “Regreso a Petavonium” (JO).

Después de este análisis hemos podido comprobar que en líneas generales este tipo de versos tiende a ser una yuxtaposición más o menos clara de ritmos endecasilábicos, con el matiz que esto les confiere, de tono, de sentido, etc. Este verso largo juega un papel fundamental en la versificación libre, ya que consigue la fusión entre la métrica tradicional y la innovación del verso libre. Sin embargo, también en ocasiones otras reglas entran en juego, como el paralelismo que siempre se ha relacionado con el versolibrismo, o incluso la aparición de pies métricos regulares en un verso. En todo caso, también existen versos

que no parecen regirse por ninguno de estos criterios y que hemos de entender como irregularidades que aportan variedad a un conjunto que claramente mantiene un ritmo de tipo endecasilábico.

### *e) Conclusiones*

Después de todos estos apartados consideramos oportuno recapitular destacando las características más típicas de esta versificación en la obra de Antonio Colinas.

- 1) Es un tipo de verso libre en el que predominan ciertos metros, entre los que destacan el endecasílabo, el heptasílabo y el alejandrino.
- 2) Aparecen también frecuentemente versos de otras medidas impares.
- 3) Aparición de versos largos generalmente compuestos por dos o más hemistiquios que son, a su vez, endecasílabos o metros combinables con él.
- 4) Aparición de versos breves, que en algunos casos al unirse a su verso anterior o posterior formarían también un metro endecasilábico. En muchas ocasiones constituyen el último verso del poema.
- 5) Aparición esporádica de versos no combinables con el ritmo endecasilábico general. No suelen aparecer en una posición destacada del verso. A veces se rigen por otras reglas como el paralelismo o la versificación por cláusulas.

Por último queda destacar que, en Antonio Colinas, este último tipo de versos no combinables de ninguna manera con el ritmo endecasilábico, se suele encontrar en el interior de las estrofas. En posición final de poema solemos encontrar versos tradicionales o versos breves que actúan resaltando como sentencia el final del poema.

Debemos entender que para un poeta como Antonio Colinas, que comenzó escribiendo únicamente composiciones bien en endecasílabos o bien en alejandrinos, el comenzar a versificar con este tipo de métrica constituye una solución sintética, pues se recurre a la métrica tradicional, conservando la musicalidad que ésta tiene y asegurándola, pero al mismo tiempo se amplían y renuevan los cauces poéticos. Las diferentes medidas del verso libre de ritmo endecasilábico proporcionan no sólo libertad sino también mayor riqueza de matices, de tonos y, por ende, de significados.

## 6.4. Otros versos. *El verso de arte menor*

### 6.4.1. *Descripción y evolución de su uso en Antonio Colinas*

En este apartado nos ceñiremos únicamente a los poemas escritos completamente o casi completamente en verso de arte menor. Esto es así porque el endecasílabo y el alejandrino ya han sido tratados, y los versos de otras medidas mayores aparecen siempre inscritos en composiciones de verso libre de ritmo endecasilábico, por lo que han sido ya tratadas en el apartado anterior. No tiene poemas escritos regularmente en otro tipo de versos, como eneasílabos, decasílabos, dodecasílabos, etc. Visto esto, quedan únicamente por analizar aquellas composiciones —escasas, por otra parte— en las que el poeta ha decidido usar el verso de arte menor, ya sea con versos de medidas variables o versificación regular.

Este tipo de verso, según Domínguez Caparrós, tiene dos características básicas respecto al elemento acentual:

- 1) No somete a norma la regularidad en la disposición de los acentos interiores del verso, y exige solamente el acento en la penúltima sílaba métrica.
- 2) Si hay disposición regular de los acentos interiores, se debe a recurso estilístico que el poeta emplea en toda la composición o en parte de ella, no a una exigencia métrica. (2000: 143)

Esto implica que lo normal es que los versos de arte menor se manifiesten con ritmo mixto y, por lo tanto, los poemas que utilicen este tipo de verso suelen ser polirrítmicos.

La mayoría de la poesía de arte menor del poeta bañezano está escrita en heptasílabos, o al menos basada en ese metro. Una excepción notable la encontramos en los seis primeros poemas de *Córdoba adolescente*, libro publicado posteriormente por el autor, pero que según sus declaraciones cuenta con estos seis poemas escritos cuando sólo contaba con dieciséis años, por lo que difieren mucho temática, estilística y métricamente de las demás composiciones. Los dos primeros poemas de este libro son isosilábicos, con versos de seis sílabas cada uno. La variante acentual más utilizada es la que lleva los acentos en la sílaba tercera, además de en la quinta, y que podríamos asimilar con un ritmo trocaico, al que correspondería también la variante con acento en primera, tercera y quinta sílaba. El hexasílabo anfibráquico tampoco es extraño, y es el mayoritario en el segundo

poema del libro. En todo caso, la tendencia es a la polirritmia, como es típico, por otra parte, en el verso de arte menor.

Los otros cuatro poemas que constituyen este grupo de composiciones de adolescencia tienen formas variadas. En general podemos decir que presentan una versificación de arte menor fluctuante con versos de entre tres y ocho sílabas, con una gran mayoría de hexasílabos y heptasílabos. En el poema III hacen aparición algunos versos de arte mayor que no parecen atender a un criterio claro silábico-acental. En estos poemas, tan diversos de los que vendrán después, parece el autor querer aproximarse a unos modelos de poesía popular que siguen el influjo de autores como García Lorca o Machado. No en vano es la época en la que el poeta leonés reside en Andalucía durante dos años.

Pasando ya a su obra adulta llama la atención que hasta muy avanzada su trayectoria el poeta no escribe ninguna composición en verso de arte menor. Todos los que escriba a partir de entonces tendrán como base el verso heptasílabo. El primer poema de este tipo será, sin embargo, muy significativo, pues abre el libro que le consagró, *Sepulcro en Tarquinia*. Se trata de “Simonetta Vespucci”, composición en la que 15 de sus 21 versos son heptasílabos, aunque también cuenta con un decasílabo, un octosílabo, dos hexasílabos, un pentasílabo y un tetrasílabo. Esta diversidad de metros puede ser explicada por el ritmo paralelístico y sintáctico del poema. Son frecuentes las enumeraciones y las repeticiones estructurales, por lo que, aunque el heptasílabo funciona como base rítmica clara, se permiten otros versos que no desfigurán el ritmo general, ya que además aparecen en el centro del poema:

Simonetta Vespucci,  
tienes el alma frágil  
de virgen o de amante.  
Ya Judith despeinada  
o Venus húmeda  
tienes el alma fina del mimbre  
y la asustada inocencia  
del soto de olivos.

(ST, “Simonetta Vespucci”, vv.6-13)

En *Astrolabio* encontramos un solo poema de arte menor. Se trata de “Dióscuros”, una composición que se divide en doce subpoemas breves, de una extensión de entre cuatro y siete versos heptasílabos cada uno. El poema narra el encuentro amoroso de una pareja que

parece pasar una noche y los días anterior y posterior juntos. Cada subpoema ofrece una sensación, una imagen de ese tiempo. El acierto de utilizar en este poema el heptasílabo consiste en poder contar esta historia no de una forma narrativa o centrándose en un solo aspecto, sino que se ofrecen unas mínimas pinceladas que dejan sugerir el resto. La concisión del verso breve colabora con el sentimiento de fugacidad del poema. La acentuación de estos heptasílabos es predominantemente anapéstica (3-6), aunque la acentuación yámbica (2-6) también es muy frecuente; rara vez encontramos un heptasílabo con tres acentos. No parece que en este poema una acentuación concreta se ligue a un tipo de contenidos determinados.

En su poemario *En lo oscuro* el verso de arte menor es la base de casi todos los poemas. De los nueve que componen el libro solamente uno de ellos, el noveno y último, está compuesto en verso completamente isosilábico, en heptasílabos. Casi todas las composiciones restantes presentan este metro como predominante, aunque aparecen ocasionalmente versos de otras medidas que ahora atenderemos. La gran excepción es el poema V, en el que predominan los endecasílabos y solamente encontramos tres versos de arte menor (heptasílabos). El poema VI es un híbrido en el que hay gran presencia del alejandrino, que supone casi la mitad de sus versos, pero también del heptasílabo.

De los poemas con base heptasilábica cabe destacar que normalmente los metros diferentes suelen ser de ritmo yámbico, a veces de arte mayor (endecasílabos, alejandrinos o eneasílabos), y en ocasiones de arte menor (pentasílabos preferentemente aunque podemos encontrar algún verso más breve, de cuatro o tres sílabas). En general y dadas las características de estos poemas podríamos considerarlos una silva libre impar, apoyada principalmente, como hemos dicho, en el verso heptasílabo.

El poema VIII se aparta ligeramente de este esquema. En él encontramos tres heptasílabos, 6 hexasílabos, 2 octosílabos y un tetrasílabo. Predominan claramente, por tanto, los versos de sílabas pares, lo que constituye una clara excepción dentro del ritmo general tanto del libro, como de la obra en conjunto de Antonio Colinas. Hemos considerado adecuado reproducir el poema para sacar conclusiones:

Esta noche  
qué terror no me darán  
los astros sangrantes,  
qué desolación

el camino oscuro  
ahogado por los árboles.  
Ya de regreso, en casa,  
qué libro abriré,  
qué palabras de los míos  
me harán olvidar,  
a qué o hacia dónde  
dirigiré mis ojos.  
(EO, VIII)

En realidad y dada la estructura del poema parece que se trata de un tipo de versificación fluctuante (entre las 6 y las 8 sílabas), que se estructura asimismo por la repetición de la estructura de la interrogativa indirecta de los versos 2-4-8-9-11, es decir por una especie de paralelismo sintáctico.

Así este libro reúne cinco poemas escritos en una silva libre impar con predominancia clara del heptasílabo como metro esencial, una silva libre de ritmo endecasilábico, un poema en verso breve fluctuante y por último una composición heptasílabo regular. El hecho de que el único poema completamente regular sea el último es significativo, pues parece que a través de él se reafirma el ritmo dominante de todo el poemario. El libro parece relatar, al igual que sucedía con “Dióscuros”, una historia de amor de la que quedan ciertos recuerdos iluminados, en los que el verso breve parece jugar el papel de sugerir la intimidad y condensación de sentimientos.

El verso de arte menor no volverá a aparecer como base de un poema hasta *Los silencios de fuego*, en “Amanecer”, el ya comentado “Blanco/Negro”, y “La hora interior”, composición que cierra el libro. “Amanecer” es una composición completamente isosilábica en heptasílabos en los que predomina su variante anapéstica (3-6). El segundo de estos poemas ha sido ya comentado en el apartado de “Versos breves de ritmo endecasilábico”, para dar cuenta de cómo en ocasiones la unión de varios versos breves produce un verso más largo de ritmo endecasilábico. En esta composición, formada por doce subpoemas, no hay ningún verso mayor al heptasílabo. El heptasílabo se conforma, en todo caso, como metro predominante, no sólo por su aparición en 28 de los 63 versos del poema, sino también porque muchos de los versos más breves unidos dan lugar a este metro. El ejemplo más claro es el apartado X:

Aróname  
aroma

y tu ola  
me suma  
en la sima  
serena  
que es nada  
y que es todo

(“Blanco/Negro”, X, vv. 1-8)

Como dijimos anteriormente se podría hablar de una estructura profunda de cuatro versos heptasílabos: “Arómame / aroma”, “y tu / ola me suma”, “en la sima serena”, “que es nada / y que es todo”. Su último subpoema, el XII, consiste en dos únicos versos heptasílabos, por lo que parece repetirse el esquema visto en *En lo oscuro* en el que ciertas irregularidades se dan en los poemas del interior del libro, pero se termina con una composición completamente regular, que otorga una base rítmica general y clara al conjunto.

“La hora interior” es un poema de gran importancia pues aparece no casualmente cerrando el poemario, queriendo captar todo su sentido en pocas palabras. En realidad este poema es una excepción métrica dentro de la poesía coliniana, ya que parece no basarse en la métrica tradicional, sino en un ritmo de pensamiento, por lo que podríamos hablar de un versolibrismo real, limitado a los siete versos del poema, lo que indica cómo el poeta es consciente de lo delicado de este ritmo, que le sirve, sin embargo, para comunicar más intensamente en menos espacio. El propio poeta comenta esta composición:

También en este mismo libro la brevedad y la concisión de un poema como «La hora interior» fija ese afán de síntesis y de cambio: el afán de Unidad, de raíz platónica; el hacer viva en el poema la creencia de que «Todo es Uno y Todo es diverso». En ese momento es cuando el silencio quiere acallar el mensaje del poema, quiere ser el protagonista de la comunicación del poeta. (2008: 287)

Volveremos sobre estas palabras al final de este apartado.

Como habíamos ya dicho, los poemas con esta versificación son pocos y el único que queda por comentar, el último de los publicados, es “Cinco canciones con los ojos cerrados”, aparecido en *Tiempo y abismo*, y con el que se cierra el poemario. Es nuevamente un poema de poemas, es decir, está formado por cinco apartados o subpoemas. De ellos sólo el tercero está escrito en verso regular (veinte heptasílabos). El resto presenta un tipo de versificación en el que priman los heptasílabos, que ejercen como base rítmica, pero hay algún

endecasílabo ocasional, algún decasílabo y sobre todo versos menores que el heptasílabo: pentasílabos, tetrasílabos e incluso algún trisílabo. En muchas ocasiones estos versos breves sirven como una especie de pie al verso anterior o posterior y forman con él un verso de ritmo endecasilábico mayor. Sin embargo, otras veces simplemente estos versos breves funcionan con otros mecanismos como el paralelismo sintáctico, que apoyado por la brevedad del verso crea un ritmo sintáctico fácilmente perceptible:

Cierro los ojos.  
Tiembla el ciprés.  
("Cinco canciones con los ojos cerrados" I, vv.18-19)

venid a mí en cascada  
de fuego,  
o en helados racimos  
de luz  
("Cinco canciones con los ojos cerrados" II, vv.5-8)

En este caso el último subpoema, V, no es isosilábico en heptasílabos como había sucedido en otros casos comentados, aunque presenta una composición muy tendente a la regularidad, con 19 heptasílabos de sus 28 versos, seis endecasílabos, un alejandrino y dos decasílabos. Estos dos versos pares, que son los únicos que parecen no encajar en un poema de tan claro ritmo impar, presentan el esquema acentual 3-6-9, es decir, que se podrían tomar como una ampliación, o un ritmo continuado (Bousoño, 1977: 316-319) de los tan comunes heptasílabos anapésticos (diez en este subpoema V). Se trataría, por tanto, en este caso, de un final de composición que, en contradicción con lo que ha sido el resto del poema y sin olvidar el heptasílabo como verso fundamental, se apoya más en versos de arte mayor como el endecasílabo, verso con el que acaba la composición, y con ella el libro. Como hemos dicho, los finales son fundamentales para imprimir un ritmo general al conjunto, por lo que la métrica de este último subpoema parece recuperar la versificación más común del conjunto del libro.

#### ***6.4.2. Rasgos más destacables y motivos para su uso en Antonio Colinas***

Una vez analizados todos estos poemas podemos hacer un resumen de la situación del verso de arte menor en Antonio Colinas.

Como rasgos más destacables podemos señalar los siguientes:

- 1) El heptasílabo es el metro fundamental, que ejerce como base rítmica en prácticamente todas las composiciones en las que predomina el arte menor.
- 2) Encontramos dos tipos básicos de composiciones: regulares e isosilábicas en heptasílabos, y versolibristas de ritmo endecasílabico pero con base heptasílabica. Hay alguna rara excepción.
- 3) Existe en estos versos una tendencia más marcada que en los versos de arte mayor del autor al paralelismo sintáctico.

Sin embargo queda por responder una cuestión fundamental, ¿por qué utiliza tan rara vez el poeta leonés este tipo de versos?, ¿conlle-va su utilización algún tipo de significación especial? En términos generales el verso de arte menor se ha ligado a lo popular, especialmente cuando se trata de versos octosílabos. Es un tipo de verso que se suele relacionar con el grupo fónico típico de la lengua española (Domínguez Caparrós, 2007: 248), y que ha resultado muy productivo en la poesía en castellano.

En Antonio Colinas esta tendencia a lo popular a través del verso de arte menor parece darse de manera clara en los seis poemas comentados de *Córdoba adolescente* en el que las influencias y los temas tratados van en esta dirección. Sin embargo, el resto de su poesía de arte menor no encaja dentro de estos moldes. De hecho, la mayoría de estas composiciones en verso de arte menor tiende al carácter sentencioso, incluso críptico, cercano al misticismo, que se pone sobre todo de manifiesto en “Dióscuros”, En lo oscuro, “Blanco/Negro”, “La hora interior” y las “Cinco canciones con los ojos cerrados”. Estos poemas están claramente influidos por una serie de lecturas que fueron decisivas para el autor, y que él denomina “profundización en el pensamiento primitivo oriental (taoísmo, budismo, zen)” (2008: 285), lecturas de los místicos universales, neoplatónicas y de otros pensadores y filósofos contemporáneos como Jung, Mircea Eliade o María Zambrano. Antonio Colinas es consciente del carácter especial de estos poemas en verso de arte menor y los destaca dentro de su obra; habla así de “Blanco/Negro”, poema en el que “el lenguaje se va adelgazando, quiere ser una llamada al silencio” (2008: 287), y de “La hora interior”, último poema de *Los silencios de fuego* y que el autor ve como una muestra de brevedad y concisión, casi una llamada al silencio, como pudimos leer unas líneas más arriba en sus propias palabras. También cerrando libro aparecen las “Cinco canciones con los ojos cerrados” y también el poeta las destaca como clave de su libro,

haciendo además una reflexión sobre este nuevo tipo de versificación y su relevancia dentro de su evolución poética:

En *Tiempo y abismo* serán los poemas de las «Cinco canciones con los ojos cerrados» los que transmitan ese mensaje fértil del silencio creador. Ahora el poema deviene canción, el lenguaje se limita, los versos son de arte menor y palabras y expresiones son ya puros símbolos. El mundo, a la vez, calla y habla. (2008: 287)

Esta cita nos da algunas de las claves que justifican la aparición de estos poemas dentro de una poética mayoritariamente en endecasílabos y alejandrinos. Por una parte el poeta da cuenta de que no es algo casual o que tenga como función la simple variedad rítmica. Estos poemas representan la búsqueda de una poética cada vez más concisa, que va reduciendo la palabra a la esencia. Además, la crítica que hace a continuación (2008: 287) hacia los falsos cultivadores de esta «poética del silencio» hace patente que sus versos de arte menor no tienen esta forma por unos cortes caprichosos, sino que hay un principio subyacente (rítmico, de conceptos, paralelístico) que justifica la división en diferentes líneas de cada uno de los versos.

Con esto llegamos a las conclusiones siguientes. Por una parte cabe destacar la importancia de estos poemas en versos de arte menor, ya que son una de las líneas en las que el poeta parece estar trabajando, en la que encuentra una forma de expresión que avanza hacia lo esencial. Esta concisión en las ideas, en los conceptos, en los símbolos que aglutinan tanta significación tiene su reflejo formal en la métrica que también adelgaza y busca comunicar más con menor cantidad de elementos. Por otra parte, es también visible que este tipo de poesía no parece ser la única ni mucho menos la predominante. Su uso no va creciendo en el tiempo, sino que se mantiene, apareciendo esporádicamente y subrayándose así los poemas que utilizan esta versificación. Por ello hay que entender que es una forma reservada para la transmisión de unos contenidos concretos, normalmente de carácter casi místico, que encierran momentos o reflexiones fundamentales para el autor.

### **6.5. Poemas en prosa**

La única producción en forma de poemas en prosa de Antonio Colinas consiste en cuatro breves poemas aparecidos en *Jardín de Orfeo*. Forman parte de la subsección del mismo nombre del libro,

que consta de nueve poemas numerados en cifras romanas además de un título, lo que indica la conexión entre ellos. En esta sección del libro se va alternando un poema en verso regular endecasílabo (las composiciones impares) con uno en prosa (las composiciones pares), lo que hace que en toda la obra poética de Colinas encontremos tan sólo cuatro poemas de este tipo. Por qué se utiliza esta forma poética, qué características presenta en la obra del poeta leonés y por qué no vuelve a utilizarse son algunas de las preguntas que trataremos de responder en este apartado.

Lo primero que hemos de preguntarnos es si realmente podemos llamar poemas en prosa a estos textos. Lo cierto es que este tipo de composiciones se resiste en muchas ocasiones a una clasificación clara, pues entran en juego varios tipos o géneros: prosa poética, poesía versolibrista, etc. En el caso concreto de los cuatro textos de Colinas su atribución al tipo poema en prosa parece clara. Para comenzar aparecen dentro de un libro de poemas, y, además, alternados con composiciones completamente regulares. Para Jiménez Arribas este hecho constituye una declaración de intenciones evidente del autor, que obviamente condiciona también la recepción (2005: 133). Para el autor “la mera inclusión de poemas en prosa junto a otros en verso hace de factor cohesivo nivelador, terciando en el debate con la propia muestra del espacio común de publicación” (2005: 133).

Es difícil dar una definición del poema en prosa. Algunos de los criterios que suelen destacar todos los críticos son los siguientes: brevedad, intensidad y concentración del poema (Utrera Torremocha, 1999: 15-16) (Jiménez Arribas, 2005: 119), además de otros posibles.

Las cuatro composiciones de Colinas se adecuan a estos criterios, por lo que la adscripción de estos textos al tipo poema en prosa parece no presentar ninguna duda. Lo que puede resultar menos comprensible es el por qué decide utilizar el poeta bañezano este tipo de composición. En primer lugar hay que decir que el libro en el que aparecen está compuesto por tres grandes bloques: “Jardín-Leteo”, “Jardín de la sangre” y por último, dando nombre al libro, “Jardín de Orfeo”, donde encontramos los poemas en prosa. La mayoría de los poemas de los dos primeros jardines<sup>35</sup> está compuesta en verso libre, sin una organización prefijada, lo que remite a sus atributos “Leteo” y “de la sangre”, relacionados con el caos y la destrucción. El último, que parece ser la llamada a la esperanza, centrada en Orfeo, con

<sup>35</sup> No pasa desapercibida la implicación de este término en la tradición poética que será tratada en el apartado dedicado a este libro concreto.

todo su simbolismo ligado a la luz y a la armonía, es el que sigue una estructura clara y fácilmente reconocible, que ya hemos apuntado. Observamos en esta parte del poemario una cuidadosa organización que recuerda en cierto sentido a la de *Noche más allá de la noche* por su sentido cíclico. Luis Moliner comenta esta ordenación:

Su movimiento (el de la tercera parte del libro) radica en dos causas: la estructural y la interna. Estructuralmente, el círculo está compuesto de segmentos alternantes en verso y en prosa, constituyendo el verso la enunciación el elemento indagante, la punta de flecha, y la prosa la visión, la variación temática. Este método contrapuntístico, tan musical, confiere el giro, pero el movimiento no avanza, se enrosca en sí mismo, y, como la vida, su principio es su final. Otro movimiento se genera en el interior del círculo: el sereno brotar del agua o de la sangre revelando su ritmo, la Armonía. (1990: 52)

Esta alternancia entre verso y prosa parece además romper con la barrera de los géneros, antigua aspiración del autor (Colinas, 1989). El nacimiento de este género está ligado a la subversión de los antiguos presupuestos que diferenciaban el verso como forma para la lírica y prosa para la narración. Utrera Torremocha afirma que una de las razones por las que surge este género es precisamente como “negación del verso como único vehículo de la poesía que, frente a la teoría clasicista, supondría una limitación a la creatividad y originalidad individuales” (1999: 11).

Así, una de las funciones de la inclusión de este tipo de composiciones en *Jardín de Orfeo* consiste en dar variedad genérica, en expresar por medio del verso y por medio de la prosa en un mismo libro. Por otra parte, este procedimiento de unión en un mismo libro de poemas en prosa y verso le une con algunos de sus poetas más queridos, como Novalis o Juan Ramón Jiménez. Además, hemos de observar que toda la poesía anterior y posterior de Antonio Colinas aparece en verso, por lo que estos poemas sorprenden en primera instancia al lector por su forma en prosa, que constituye un recurso muy potente de desautomatización.

Para Bélič la gran diferencia entre un poema en prosa y uno en verso es la siguiente: “en la prosa, incluso la más ritmizada, el ritmo tiene carácter regresivo, y no progresivo; en otras palabras, en la prosa no funciona el impulso métrico” (Bélič, 2000: 595). Sin embargo, es evidente que muchos poemas en prosa utilizan una serie de procedimientos rítmicos, que si bien no buscan hacer esperar un verdadero *impulso rítmico* sí otorgan belleza y musicalidad al género.

Hemos considerado interesante analizar a la luz de estos elementos poético-rítmicos los poemas en prosa de Antonio Colinas, ya que el descubrimiento de sus mecanismos rítmicos puede sernos útil para entender el grado de similitud con la poesía versal que presentan. Predominan en estas composiciones en prosa el sujeto lírico “yo” que se dirige a un “tú”, dotando al texto de gran intimidad. Formalmente destaca la división del discurso en frases breves, en las que predomina la enumeración, así como la repetición de vocablos que parecen ir enlazando los distintos enunciados. Lo más destacable desde el punto de vista de la métrica es que se puede descubrir en ciertos fragmentos de estos poemas indicios de una posible separación en versos de ritmo endecasilábico. Veamos algunos ejemplos, en los que marcamos con el símbolo de la cesura (/) estas separaciones propuestas por nosotros:

Tu voz, como un relámpago, violeta, / quebraba el muro negro / de la más negra noche / de la noche que estaba/ más allá de la noche, / para entreabrir en él / una nueva aurora / la Aurora. / Ya estaba más allá, / y estaba en otro día. / Y sin embargo ¿no era el mismo espacio, / no era el mismo jardín, / el jardín con su muro / de fuego ardiendo, ardiendo siempre, / el jardín / cerrado por el fuego / de mi obstinada negación? / Todo era igual y todo era distinto.

(JO, II “La voz”)

Esta división en la que los cortes se realizan por motivos sintácticos, y por lo tanto coinciden de una manera general con los de una lectura normal, dejaría enunciados endecasílabos (a maiori y a minori), eneasílabos, heptasílabos y dos únicos enunciados breves (“la Aurora” y “el jardín”). Enunciados de estas medidas, en especial heptasílabos, son fáciles de encontrar diseminados por los cuatro poemas en prosa del autor. Esto no implica que necesariamente el texto haya sido concebido primeramente como un poema en verso; como dijimos en el caso del verso libre de ritmo endecasilábico, en muchas ocasiones el poeta tiende a organizar el discurso conforme al molde silábico de aquellos metros que ha utilizado más, sin ser a veces consciente de ello. Veamos también el comienzo del poema IV:

Yo estaba sentado / al borde de la fuente, / absorto en su rumor, / velando los secretos / que ella concedía a mis sentidos, / cuando vi acercarse decididas / a las dos jóvenes Gracias. / Igual altura adolescente, / iguales sus dos ojos inocentes / y maduros, igual / el paso de sus pies fugitivos [...]

(JO, II “Las dos Gracias”)

Como vemos no todo son heptasílabos ni endecasílabos, también podemos encontrar segmentos de ritmo par. Llama la atención la rima interna ocasional “adolescente-inocentes”. En todo caso, este tipo de ritmo se hace menos evidente en los últimos poemas en prosa (el VI y el VIII), aunque es posible encontrar fragmentos en los que la regularidad silábica sintagmática es clara:

O por aquel cabello / tan negro que invadía/ el mediodía de oro / como una  
noche sacra. / Negro y rojo violentos / entre el verdor violento. / Ascendía,  
ascendíamos / por senderos distintos.

(JO, VIII “La unión”)

Así, el ritmo de base endecasilábico da unidad a los distintos poemas del *Jardín de Orfeo*, sin restar por ello entidad a cada uno de los géneros. El poema en prosa continúa siéndolo y como tal es recibido por el lector, pero el ritmo común se percibe consciente o inconscientemente. Con las sabidas diferencias, la relación de los *Himnos* de Novalis y el “Jardín de Orfeo” es clara. El autor leonés encuentra un precedente tanto en la forma como en el tema. Este “Jardín de Orfeo” que da nombre a todo el poemario tiene un carácter casi místico. Representa una vida de renuncia al mundo terrenal, el paso hacia otra realidad espiritual, en la que el amor, la música, la luz, el agua e incluso la noche juegan un papel fundamental. La fusión representada por el fuego por la que se llega a la nada plena es el final perfecto para lo que será su siguiente obra poética de entidad: *Los silencios de fuego*.

El poema en prosa coliniano se ajusta sin ningún problema a las definiciones más estrictas que existen sobre este género, por lo que parece que el autor se siente cómodo en él. La crítica también avalla estos nuevos y fructíferos experimentos del autor en un campo tan poco cultivado y tan dificultoso: “Domina Antonio Colinas el arte del poema en prosa, bastante más difícil (a juzgar por las pocas muestras aceptables que pueden encontrarse en cualquier literatura) que el poema en verso” (García Martín, 1996: 56).

La justificación del uso de esta forma poética es clara tanto formal como temáticamente: unión de prosa y verso para crear un todo, un cantar en el que la mínima narración y la sugerencia se encuentran para transmitir un contenido con matices místéricos. Se prescinde de la realidad externa a favor de contenidos subjetivos, que son presentados, eso sí, como si de una narración se tratara. Una narración de carácter alegórico, en la que las sensaciones, y no la acción, son la

base. García Martín afirma que con estos textos Colinas demuestra su dominio del poema en prosa, y destaca por encima de todos los poemas titulados “La voz” y “Las dos gracias” (1992a: 56). Nana Tadoun, en su tesis sobre el autor, destaca también el poema “La unión” (2008: 340).

Después de todo lo dicho lo realmente extraño es que el poeta leonés decida no volver a utilizar esta forma, al menos hasta la actualidad. Podríamos entender que se debe quizás a una apuesta clara por el verso como vehículo de expresión poética. Ello refuerza la tesis mantenida en este trabajo de la importancia de la métrica y aún más de la métrica significativa en su obra poética. Pero podría tratarse también de que nunca más ha visto la necesidad de utilizar este género mixto, ya que la poesía de Colinas rara vez presenta este híbrido de contenidos que hemos recogido pocas líneas más arriba. Los poemas en prosa aparecen en una parte del libro que parece estructurada como una especie de cancionero petrarquista, lo cual justifica su inclusión. La aparición de un poema en prosa desligado de un contexto mayor (en este caso era “Jardín de Orfeo”) presentaría mayores dificultades.

## 7. ESTRUCTURA POEMÁTICA

**E**N este apartado trataremos de aproximarnos a las estructuras utilizadas por Antonio Colinas para organizar el poema. Son éstas altamente significativas, ya que su utilización puede asegurar un esquema reconocible, alterarlo o proponer una estructura desconocida. Esto supone una ligazón mayor o menor con la tradición.

Para establecer la estructura de un poema suelen tenerse en cuenta tres factores principales: número de versos que lo forman, medida silábica de esos versos y posición de la rima. Estas reglas clasificatorias funcionan muy bien para clasificar los poemas regulares con rima. Sin embargo, cuando uno de estos criterios es menos definido (número de versos muy amplio, medidas silábicas dispares o desaparición de la rima), la definición de la estructura poemática se vuelve más compleja.

Uno de los mayores problemas que se nos plantea surge con los poemas versolibristas. Su organización no suele estar canonizada por la tradición. Además pueden presentarse como una sola unidad estrofica o divididos en varias estrofas. Cada verso puede tener una medida silábica distinta, y además carecen casi siempre de rima. ¿Cuándo podemos entender que hay estrofa en la versificación libre y cuándo serie de versos? Para algunos autores la estrofa tiene que tener una estructura en la que ciertos criterios han de ser fijos, principalmente la medida de los versos y la organización de la rima. Otros autores, sin embargo, sostienen una concepción de estrofa más amplia, en la que las distintas partes de un poema podrían ser llamadas estrofas, aunque no tengan simetría u organización fija (Spang, 1993: 70). Este segundo concepto abarcaría también manifestaciones en verso blanco y en versolibrismo (e incluso en otras formas de versificación).

Dado que la estructuración del poema en los poemas versolibristas no atiende a criterios fijos que aporten algún tipo de significación, nos limitaremos al estudio de la estructura de los poemas regulares del autor.

La existencia de una estructura poemática ya fijada por la tradición va en la gran mayoría de los casos ligada a la existencia de rima, por lo que los datos que obtuvimos para ésta nos serán de gran ayuda en este apartado. La siguiente tabla nos dará las pautas para el comentario posterior:

Poemario	Número de poemas estróficos respecto al total		Estrofa/s
	Número total de poemas	Número de poemas de estructura tradicional	
<i>Córdoba adolescente</i>	6	5	Romancillos
<i>Junto al lago</i>	16	16	Romances heroicos y en romances alejandrinos
<i>Poemas de la tierra y de la sangre</i>	6	1	Romance alejandrino
<i>Preludios a una noche total</i>	29	1	Romance heroico
<i>Truenos y flautas en un templo</i>	30	2	Romances heroicos
<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	21	0	-
<i>Astrolabio</i>	52	0	-
<i>En lo oscuro</i>	9	0	-
<i>La viña salvaje</i>	35	7	Sonetos y soneto sin rima
<i>Noche más allá de la noche</i>	36	7	Serventesios con distinta rima
<i>Jardín de Orfeo</i>	32	1	Soneto de rima idéntica
<i>La muerte de armonía</i>	1	0	-
<i>Los silencios de fuego</i>	30	1	Soneto sin rima
<i>Libro de la manse-dumbre</i>	25	1	Soneto
<i>Tiempo y abismo</i>	34	0	-
<i>Desiertos de la luz</i>	26	1	Cuartetos y serventesios
<b>TOTAL</b>	<b>388</b>	<b>43</b>	-

Como vemos, la incidencia de poemas con estructuras tradicionales en Colinas es muy limitada, sobre todo teniendo en cuenta que la mayor parte de éstos aparecen en su primer periodo. Aún así, nunca

renuncia completamente a su utilización, y los encontramos de manera ocasional como ejercicio poético o con fuerte contenido semántico. Esta afirmación de Gili Gaya resume de manera apropiada la situación que vemos en la obra del poeta bañezano:

Dentro del conjunto de la Poesía de hoy, notamos también que el versículo no es una forma que pretenda suplantar y arrinconar la métrica corriente, sino convivir con ella y convertirse en plasmación de determinadas intuiciones nacientes, tanteadoras, que necesitan aligerarse del compás estricto. [...] así se explica que la aparición y auge del verso libre coincida no sólo con la boga renovada del romance y otras formas populares de poetizar, sino también con la límpida y rigurosa estructura del soneto. (Gili Gaya, 1993: 90)

Contemplaremos tres tipos básicos de estructuras, tal y como suelen hacer los estudios métricos: combinaciones estróficas, composiciones de estructura fija y series no estróficas.

## ***7.1. Combinaciones estróficas***

### ***7.1.1. La estrofa***

La estrofa ha sido una forma de organización poemática que se ha constituido en ciertas épocas de la poesía hispánica como una característica esencial. Así, entre los teóricos actuales, algunos de ellos todavía la toman como elemento fundamental de nuestra versificación (Isabel Paraíso, 2000) (Bonnín Valls: 1996: 7). Para Balbín (1968: 12) la estrofa se presenta como la unidad básica de estudio de los problemas métricos, que muchas veces suelen ceñirse únicamente al verso.

Como decíamos, en la concepción de estrofa que aquí utilizamos para que esta sea aceptada como tal tiene que atenerse a ciertos criterios fijos. Estos suelen referirse específicamente a los siguientes elementos métricos: número de sílabas de los versos y rima. Así, una estrofa suele ser una combinación de un número de versos (normalmente también ya fijado) en la que los versos se atienen a una determinada medida y riman de una forma determinada.

Con esto, podemos deducir que la existencia de estrofa tradicional se ciñe en términos generales a la métrica regular y rimada, por lo que esto reduce mucho su incidencia en la poesía de nuestro autor,

y en general en la del siglo xx y xxi. Navarro Tomás liga el descenso en el uso de la estrofa al triunfo del versolibrismo (1991: 544).

Por otra parte, una de las características de la lírica actual es la escasa experimentación estrófica, según Domínguez Caparrós (2007a: 76), que observa que en la actualidad la poesía investiga nuevos efectos rítmicos en el marco del verso, mientras que en el Siglo de Oro la experimentación se centraba más en la variedad estrófica. Como Frau advierte: “El poema español actual es, en un alto porcentaje, no estrófico” (2004: 128). Así, remitir a determinadas estrofas tiene un claro matiz significativo que hace que se relacionen con una poesía más clásica, en contraposición a un tipo de poesía actual que tiende más a los versos (libres o regulares) no organizados en torno a una estructura predeterminada.

### **7.1.2. Poemas en estrofas tradicionales en Antonio Colinas**

En la poesía de Antonio Colinas encontramos muy pocos poemas estróficos, en total solamente ocho, lo que supone un 2% de sus poemas. Los ocho son composiciones poliestróficas con varios serventesios o bien combinación de serventesios y cuartetos. Siete de estos poemas aparecen en un mismo poemario, *Noche más allá de la noche*. Este hecho no es casual, sino que parece responder a una búsqueda de unidad, de cohesión, a la que ayuda de manera visible el uso de la estrofa.

Uno de los asuntos más relevantes respecto a la métrica es su relación con la tradición poética. Así, el uso de versos endecasilábicos de Colinas parecen siempre hacer referencia a una tradición de poesía culta que comenzó en España en el siglo xvi y que ha gozado siempre de gran prestigio. Más significativo es aún cuando el autor se ciñe a una estrofa en concreto (o como veremos luego, a una estructura fija como el soneto) ya que al hacerlo en contadas ocasiones se destaca que esa elección no es casual, y que se está haciendo referencia de una manera más o menos explícita a textos literarios que el lector competente debe conocer. En estos casos podemos hablar de un valor semiótico claro de la estrofa.

Los poemas estróficos de Antonio Colinas siguen una organización en estrofas de cuatro versos. En el caso de los siete poemas pertenecientes a *Noche más allá de la noche* siete serventesios (con rimas independientes entre ellos) forman cada una de las composiciones, mientras que en *Desiertos de la luz* encontramos que el único

poema estrófico (“Jorge Manrique interroga a la madrugada antes de su última batalla”) se compone igualmente de siete estrofas de cuatro versos, pero en este caso las dos primeras son cuartetos y las cinco siguientes serventesios. En realidad no es extraño que las pocas veces que Antonio Colinas decide utilizar formas estróficas se decida por estos tipos: “Las estrofas de cuatro versos aparecen desde los orígenes mismos de la poesía como una de las formas clásicas y espontáneas de organizar el poema” (Varela, Moíño y Jauralde, 2005: 297). Así, los poemas rimados en serventesios o cuartetos buscan una forma de versificación natural, en consonancia con la forma de versificar del autor. Por ello, aunque utilice un recurso de ordenación fijo, se decanta por este tipo estrófico que le otorga naturalidad y cierta libertad. Además, Navarro Tomás incluye este tipo de estrofas dentro de las pocas que sobreviven en la lírica posmodernista:

El posmodernismo ha reducido aún más que el modernismo el repertorio de la estrofa. En lo que se refiere a los versos mayores de tipo regular, se observa que, aparte del soneto, sólo se han mantenido con relativa firmeza el cuarteto endecasílabo o alejandrino y el terceto de elegía o epístola. (1991: 496)

Para finalizar, podemos concluir que aun cuando nuestro poeta utiliza la versificación regular, suele tender hacia fórmulas más extensas y menos limitadas que las formas estróficas, es decir, aunque sea común la regularidad como medio para conseguir el ritmo en el poema, no lo es tanto la estrofa.

## ***7.2. Composiciones de estructura fija***

Los poemas pueden tener una estructura predeterminada más amplia que la de la simple estrofa. Estas estructuras fijas, pueden predecir, según Domínguez Caparrós: “El número exacto de estrofas o la relación que debe darse entre ellas” (2000: 215). El estudioso distingue, dentro de estas formas entre dos grupos. El primero es el de las formas tradicionales y medievales (zéjel, villancico, canción medieval, etc.), mientras que el segundo es el de las formas italianas introducidas principalmente en el Renacimiento (canción petrarquista, sextina y soneto).

De estas formas nos interesa únicamente el soneto, ya que es la única utilizada por el autor. El soneto es, además, la forma poemática tradicional que cuenta con más seguimiento en la actualidad.

En la poesía de Antonio Colinas encontramos ciertamente pocos sonetos. En total suman solamente diez (consideramos en este número los dos sonetos no rimados, como luego expondremos). Suponen un 2,6% de sus poemas.

### **7.2.1. El soneto**

La historia y avatares de esta forma poemática son por todos conocidos, desde su aclimatación en la lírica castellana en el siglo XVI, hasta sufrir cambios y cierta experimentación en el Modernismo, y su uso de maneras variadas en la actualidad.

En una época como la actual en la que, como ya dijimos, la poesía no suele ir ligada a ningún tipo de molde fijo, el soneto es la gran excepción. Un estudio de Juan Frau (2004) sobre la rima analiza un corpus de 1515 poemas de autores españoles de 1975-2003 y encuentra que la forma más utilizada es el soneto, constituyendo un 3,4% del total de los poemas y un 28% de los poemas rimados. El porcentaje de uso del soneto en Antonio Colinas, como ya dijimos, es de un 2,6%, es decir, por debajo de la media de uso en la poesía actual, aunque sin grandes diferencias.

Es interesante ver el grado de innovación de estos sonetos de Colinas. Tomando como referencia la definición de soneto<sup>36</sup> del Diccionario de métrica española de Domínguez Caparrós, nos encontramos con que solo tres de los sonetos del autor leonés entran dentro de la definición de soneto clásico. Sin embargo, cinco de ellos presentan algún tipo de novedad, todas ellas relacionadas con la rima. Los juegos con la rima han sido constantes desde muy temprano en esta estrofa. Comenzaron en los tercetos, posteriormente en los cuartetos, y posteriormente se introdujo la rima asonante o incluso el verso blanco (Varela, Moíño y Jauralde, 2007: 372).

Los sonetos colinianos nunca utilizan rima asonante, pero tres de ellos sí introducen variantes en los cuartetos, en los que utilizan el esquema ABBA CDDC, es decir, rimas distintas en cada uno de los cuartetos. En dos de estos sonetos, además también encontramos que los tercetos riman con el esquema EEF GGF. Este tipo de

<sup>36</sup> Reproducimos dicha definición: “Poema formado por catorce versos de arte mayor –endecasílabos, en su forma clásica– con rima consonante. Los ocho primeros versos tienen dos rimas consonantes distintas, normalmente distribuidas de la siguiente forma: ABBAABBA. Son posibles otras distribuciones de la rima, especialmente la que obedece al esquema ABABABAB. Los seis últimos versos tienen dos o tres rimas consonantes distintas de las de los ocho primeros, y su distribución es muy variada, con tal de que no haya más de dos versos seguidos con la misma rima” (2007: 407).

organización parece buscar una mayor independencia de cada una de las estrofas que forman el soneto, lo que contrasta con el hecho de que no siempre cada uno de estos cuartetos o tercetos tiene sentido por sí mismo. De hecho, encontramos incluso un encabalgamiento estrófico, caso insólito y único en la obra de Colinas:

Con los alumnos del Conservatorio  
descendiendo bordeando oxidadas  
verjas, hogueras de hojas perfumadas.  
Un palacio, un jardín y un **Ofertorio**

**apasionado** en *via delle mura*

(LVS, “Del libro de ocios y de burlas...”, V, vv. 4-9)

La total ausencia de encabalgamientos estróficos en la obra del autor hace que éste sea aún más revelador. Se trata de una contraposición entre la sintaxis y la estructura rímica, que introduce una leve innovación a la disposición típica tanto semántica y sintáctica como de rima del soneto.

Por otra parte hemos ya hecho alusión a los dos sonetos sin rima en la obra de Colinas, uno de ellos en la serie “Del libro de ocios y de burlas de un monje alpino” en *La viña salvaje* y el otro en *Los silencios de fuego*. La intención de contraste en el caso del VII y último poema “Del libro de ocios y de burlas de un monje alpino” es muy clara, ya que los seis poemas que le preceden son sonetos todos ellos rimados en consonante. El último, de tono amoroso pero más serio que los precedentes, se deshace de la rima como forma de libertad para llegar a su conclusión.

De los sonetos rimados destaca “Diapasón infinito”, con rima idéntica, y además sólo dos rimas. A este tipo de organización de la rima que el soneto en cuestión tiene (ABBA ABBA ABA ABA) se le ha llamado soneto continuo, del que se dice que la “insistencia en dos rimas únicas hace monótono el poema” (Domínguez Caparrós, 2007: 412). El hecho de que además estas dos rimas sean siempre con las dos mismas palabras intensifica esta sensación, buscada intencionalmente por el poeta en una composición en la que el mismo título ya nos da algunas claves.

### 7.3. *Series no estróficas*

En este apartado trataremos de las series de versos que se atienen también a cierto patrón, como pueden ser el romance o la silva, etc.

La gran diferencia que les separa de las estrofas tradicionales es no tener un número definido de versos, es decir, no ser una estructura cerrada. Domínguez Caparrós divide en dos grupos estas formas (2000: 228): por una parte aquellas tradicionales (tirada, serie épica juglaresca y romance); y por otra las formas italianizantes (silva).

### 7.3.1. *El romance*

Comenzaremos primero por el romance, única estructura poética tradicional utilizada por Antonio Colinas en sus libros hasta *Noche más allá de la noche*. La forma clásica del romance es la siguiente: “serie de octosílabos –indeterminada en cuanto al número de versos–, con rima asonante entre todos los versos pares y con los versos impares sueltos” (Domínguez Caparrós, 2007: 361). En realidad ninguno de las composiciones de Antonio Colinas se ciñe a esta definición. Tendríamos por una parte los “romancillos” de su obra *Córdoba adolescente*, escritos en versos de arte menor con medida menor que el octosílabo, por otra parte los “romances heroicos” o endecasilábicos, y, por último, los romances alejandrinos de sus obras posteriores.

Comencemos por los poemas de la serie “Del cancionero de la sierra”, en el que cinco de sus seis poemas comparten el hecho de estar escritos en versos menores que el octosílabo y rimar en asonante sus versos pares. Los dos primeros son isosilábicos escritos en hexasílabos. Sin embargo, el poema IV se caracteriza por tener una medida fluctuante en sus versos, que oscila entre los pentasílabos y los heptasílabos. También el poema V presenta versos fluctuantes, aunque con clara tendencia a los heptasílabos. El poema VI es un romance heptasílabo a excepción de dos versos trisílabos. Son estos los poemas escritos cuando el autor era aún un adolescente y su métrica refleja claramente sus influencias, entre las que destacan los autores del 27. No deja, en todo caso, de sorprender la libertad de modificación de esta estrofa que se toma el autor, en el que, siempre dentro de unos límites, hace fluctuar la medida de los versos.

Su libro de juventud, también publicado mucho después de su escritura, *Junto al lago*, nos presenta dieciséis poemas. De ellos cuatro son romances alejandrinos (III, V, VI y XIV) y los doce restantes adoptan la forma de romances heroicos. Estas formas remiten a la tradición poética, acercando también por medio de ésta fondo y forma del poema. El romance heroico (aunque con muestras ya desde el

siglo xvii) tuvo su época de mayor esplendor en los últimos decenios del siglo xviii y primeros del xix con mucha presencia también en las rimas de Bécquer. Así, esta estrofa se une al clasicismo, pero sobre todo al Romanticismo, momento poético al que tanto debe *Junto al lago*. Los romances alejandrinos (como toda composición en alejandrinos) nos remiten más a la época modernista, también ligada a la poesía de esta época de Colinas. Posteriormente sólo se utilizará el romance alejandrino en una composición de *Poemas de la tierra y la sangre*, lo cual es explicable por el hecho de que todo el libro está escrito en este metro.

El romance endecasílabo aparece asimismo en otras dos composiciones (PNT y TFT) también de la primera época del autor, y su uso se puede ligar igualmente a ese tipo de lírica romántica que tanto caracterizó al poeta leonés en aquellos años.

Podemos también relacionar el uso de este tipo de forma métrica —el romance— en la poesía de Colinas a un tipo de versificación que busca la naturalidad. El romance es una de las formas cuyo sonido se percibe de manera más suave y que han sido más fructíferas de la lírica española.

### 7.3.2. *La silva*

La silva es un tipo de poema que en su forma más tradicional se define como: “Poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta, y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos” (Domínguez Caparrós, 2007: 392). Sin embargo, la silva ha experimentado una gran variación desde sus inicios, lo que hace que estudiosos como Baehr propongan para su tratamiento la división en dos grandes grupos: 1. Los clásicos, que remontan a los Siglos de Oro; y 2. Los modernistas (1989: 378).

Esta silva de tipo clásico a la que hace referencia Baehr no es utilizada por Antonio Colinas en ninguno de sus poemas. Ni siquiera las formas modernistas, que aunque incluyen versos de distintas medidas, llevan rima asonante o consonante. Sí hace uso, sin embargo, de varias de sus evoluciones que se consideran ya hoy como formas tipificadas de versificación. Dicen Varela, Moíño y Jauralde: “Las variaciones alcanzaron a finales del siglo xix a la silva moderna (con base 4-7-11-14, incluso aceptando versos de 9), la forma de silva más cultivada hoy, normalmente de versos blancos” (2005: 380).

Un problema que se nos presenta en la clasificación de ciertos poemas sin rima es su clasificación como silvas impares regulares (versos sueltos) o como versolibrismo de ritmo endecasilábico (lo que también podríamos llamar silva libre impar). La línea que las delimita es muy delgada. En este trabajo el criterio que hemos utilizado es la existencia o no de versos de signo par (mayores de cinco sílabas), caso en el que consideramos que ya hablamos de verso libre.

En la siguiente tabla expondremos para su comparación, el número de poemas isosilábicos en la obra de Colinas, y el número de silvas de versos sueltos:

<b>LIBROS</b>	<b>Poemas isosilábicos en versos blancos</b>	<b>Silvas de versos sueltos</b>
<i>Córdoba adolescente</i>	0	1
<i>Junto al lago</i>	16	-
<i>Poemas de la tierra y la sangre</i>	5	-
<i>Preludios a una noche total</i>	28	-
<i>Truenos y flautas en un templo</i>	15	1
<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	7	4
<i>Astrolabio</i>	15	10
<i>En lo oscuro</i>	1	6
<i>La viña salvaje</i>	14	4
<i>Noche más allá de la noche</i>	29	-
<i>Jardín de orfeo</i>	8	5
<i>La muerte de armonía</i>	1	-
<i>Los silencios de fuego</i>	9	5
<i>Libro de la mansedumbre</i>	2	9
<i>Tiempo y abismo</i>	4	10
<i>Desiertos de la luz</i>	1	3
<b>TOTAL</b>	<b>155</b>	<b>58</b>

Así, vemos que los poemas isosilábicos en versos blancos son sumamente importantes en la obra del poeta bañezano, pues sus 155 composiciones suponen casi un 40% de sus poemas. Las silvas de versos sueltos llegan a un significativo 14,8% de frecuencia.

Estos datos muestran, por una parte, la importancia de los poemas regulares sin rima en Antonio Colinas, y cómo se estructuran únicamente de dos maneras posibles: como series isosilábicas o como silvas impares de versos sueltos.

## 8. POESÍA Y POEMARIOS DE ANTONIO COLINAS: EVOLUCIÓN MÉTRICA

EN este amplio capítulo, después de proponer para su mejor comprensión una serie de etapas en las que clasificaríamos la obra del autor, realizaremos un análisis métrico de cada una de las obras poéticas de Antonio Colinas, plasmando mediante tablas los datos que consideramos más relevantes de cada composición, y que se pueden reproducir de esta manera<sup>37</sup>. Así, en estas tablas se reflejará el número de versos de cada poema, y la medida de los mismos. De esta forma, en la gran mayoría de las tablas dedicaremos una columna a los versos alejandrinos, otra a los endecasílabos, otra a los heptasílabos, y una cuarta a otro tipo de versos<sup>38</sup>. No hemos reproducido el esquema acentual de cada verso en tablas, ya que, aunque está realizado, hemos considerado que presentarlo de esta forma no facilitaría la comprensión de la métrica de estos poemarios, sino que, más bien, podría perjudicarla, al enfrentarnos a tal maraña de datos. Por ello el análisis acentual será comentado en cada una de las secciones, presentando las peculiaridades de cada poemario si las hubiera. Lo mismo haremos con el resto de elementos métricos.

Antes de comenzar el análisis conviene hacer referencia al método que utilizaremos a la hora de contabilizar las sílabas de un verso

<sup>37</sup> Tomaremos para los cuadros de las obras analizadas la edición de poesía completa de Antonio Colinas *El río de sombra*, Visor, 2004, versión que utilizaremos en adelante mientras no se indique lo contrario. Las excepciones serán por una parte los seis poemas de juventud de “El cancionero de la sierra” (CA) y *La viña salvaje*, ya que no están incluidos en *El río de sombra*; y por otra *Desiertos de la luz*, publicado en 2008, es decir, con posterioridad a *El río de sombra* (2004).

<sup>38</sup> Hay excepciones según los poemarios. En *Córdoba adolescente* se dedica únicamente una columna propia a los hexasílabos y a los heptasílabos, pues son los más comunes, mientras que no se da un espacio a los endecasílabos. En las primeras obras, carentes de versolibrismo, tampoco encontraremos una columna dedicada a versos de otras medidas.

en un poema versolibrista. Si una composición poética no obedece a ningún tipo de regla métrica (regularidad silábica, acentual, etc.), es difícil saber cómo escandirlo, cuándo aplicar una u otra licencia. En estos casos nos decantaremos por la opción que resulte más natural respecto al uso de las licencias y deje un ritmo acentual más acorde con el del resto del poema (normalmente, en Colinas, el que comparta el ritmo yámbico y los acentos claves del endecasílabo). Esto marca las pautas de lo que será nuestro método de análisis. Así, aunque la medida de ciertos versos puede resultar dudosa, siempre se tenderá, en lo posible, a escoger la opción que se aproxime más a la tendencia del poema, sin violentar por ello el verso.

Dado que el propósito de este libro es únicamente la métrica, no se hará referencia al contexto en el que surge cada uno de los poemarios, ni su contenido, a no ser que nos refiramos a la relación de ciertos patrones métricos con ciertos temas. No obstante, una pequeña introducción a la temática de cada etapa la encontramos en el apartado siguiente.

### ***8.1. Posible división en etapas de la obra del autor y su justificación***

Aunque la clasificación de la literatura por movimientos, etapas, etc. siempre encierra algo de manipulación de la misma, es un criterio de gran utilidad para la organización de un estudio. Basaremos esta organización de la obra poética de Antonio Colinas en etapas en otros estudios y en nuestros propios resultados. Hemos de tener en cuenta, además, que la obra de Colinas se presenta como muy ligada a sí misma<sup>39</sup>, lo que hace aún más difícil su organización.

La primera etapa se compone de dos poemarios: *Poemas de la tierra y la sangre* y *Preludios a una noche total*; ambos aparecidos en 1969 y que presentan gran unidad formal y temática. A ellos añadimos además otros dos poemarios que han sido rescatados posteriormente por el poeta bañezano: *Córdoba adolescente*, que reúne, además de otros, seis poemas inéditos escritos por Colinas en 1963, a los diecisiete años, y que fue publicado en 1997, y *Junto al lago*, que ve su primera edición en 2001, aunque fue compuesto durante el verano de 1967. Estas dos últimas obras, que el propio autor entiende como “símbolos de lo que luego nacería” (Colinas, 1997:

<sup>39</sup> Dice al respecto J. L. García Martín: “Las referencias de unos libros a otros, de unos versos a otros, son constantes en Colinas, contribuyendo a la unidad obsesiva –pero nada monótona– de su mundo”. (1996: 56)

7-8) o “sentido testimonio de un poeta que salía de la adolescencia” (Colinas, 2001: 5-6), han sido hasta ahora apenas estudiadas, por lo que su análisis nos aportará una visión de conjunto más amplia. El estudio de esta etapa establece las bases para entender, partiendo desde su nacimiento, una poesía tan intensa y compleja como será después la de Antonio Colinas. Es destacable el clasicismo métrico de esta etapa que busca asegurar el ritmo del poema.

La que consideramos segunda etapa, sirviéndonos del valor organizativo de estas denominaciones, y teniendo en cuenta la difícil división real de una obra tan continuada como la de Antonio Colinas temática y formalmente, incluiría *Truenos y flautas en un templo* (1972) y *Sepulcro en Tarquinia* (1976), obras en las que las vivencias personales del autor dan lugar a un cambio en su obra, temático (con más presencia de elementos culturales) y formal (en la métrica veremos novedades respecto a la etapa anterior, como la mezcla de distintos metros en un mismo poema o el verso libre). Sus viajes y su estancia de casi cuatro años en Italia marcan la poesía de esta época.

La tercera etapa, que podríamos llamar de transición, siguiendo a Susana Agustín (2004: 126), incluye los libros *Astrolabio* (1979), *En lo oscuro* (1981) y *La viña salvaje* (1985, aunque escrita en diferentes momentos). El poeta se traslada tras un tiempo en Madrid a la que será su residencia durante veinte años, Ibiza. Allí se escriben la mayoría de los poemas de estas dos obras. La presencia de “la isla” es la que marca esta nueva etapa en la que los poemas sobre temas culturales se suman a aquellos de temas cotidianos, situaciones anecdóticas que dan lugar a una reflexión del poeta. En cuanto a la métrica podemos notar que prosigue y amplía el camino que ya había tomado en los libros anteriores. En *Astrolabio* de nuevo endecasílabos y alejandrinos son la base rítmica de su poesía, mientras que se juega con versos de otras medidas, desde los más cortos de dos sílabas hasta aquellos de 20 e incluso un verso de 21 sílabas. En el breve poemario *En lo oscuro* vemos en cambio una clara preferencia por los versos cortos, muy especialmente el heptasílabo. En *La viña salvaje* destaca el conjunto de sonetos nunca antes utilizados por el poeta.

Después de estos dos poemarios el poeta publicará en 1982 *Noche más allá de la noche*, que inaugura un nuevo período poético para el autor. Es uno de los libros clave en la obra Antonio Colinas. Su estructura (treinta y cinco cantos de veintiocho versos y un post-scriptum de veinte, que suman mil versos alejandrinos) y su temá-

tica acercan al escritor al campo de la mística. Vemos temas que ya habían hecho su aparición anteriormente pero que se manifiestan de manera especial en NMN, como son la respiración (en sintonía con la concepción armónica oriental de la misma), la música, el bosque, la ya muy tratada noche que da nombre al libro, etc. En esta misma etapa podríamos incluir también Jardín de Orfeo. En ambos libros se percibe la clara influencia de la filosofía y la mística. Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, la filosofía oriental, el taoísmo, el budismo, el misticismo hebreo y musulmán, etc., son algunos de los nombres y pensamientos que serán fundamentales para el escritor leonés en esta época y posteriormente. Para Susana Agustín *Noche más allá de la noche* es “el proyecto poético más ambicioso que ha iniciado Antonio Colinas” (2004: 133). Métricamente representa también un punto de inflexión. El dominio técnico que alcanza el poeta le permite crear unas composiciones en las que la pureza formal es la característica básica. Ese afán de claridad llevará a Colinas a revisar posteriormente sus poemas resolviendo ciertas ambigüedades métricas que comentaremos. A partir de la siguiente etapa el escritor bañezano se sentirá más libre en las formas y percibiremos una mayor experimentación, siempre dentro de los límites de un cierto clasicismo.

Será en esta etapa, en concreto en *Jardín de Orfeo*, donde el poeta introduzca por primera y última vez poemas en prosa, ya analizados en el apartado dedicado a este género en este trabajo, pero que suponen una clara experimentación formal.

La quinta etapa poética del autor, y quizás la más claramente diferenciada de las anteriores, es la que el propio Colinas ha denominado “trilogía de la mansedumbre”. Se abre en 1992 con la publicación de *Los silencios de fuego*, y seguirá con el *Libro de la mansedumbre* (1997) y *Tiempo y abismo* (2003). Estos poemarios se diferencian de los anteriores fundamentalmente en los temas que tratan (aunque se mantienen nexos comunes). La naturaleza, que siempre ha jugado un papel de elemento esencial en la poética coliniana, pasa a preocupar por el ataque que a ella se hace, y encontramos un cierto ecologismo. También vemos preocupación otros temas de la realidad: guerras, política, injusticias, etc.. Por otra parte hay muchas composiciones de tema íntimo, y continúa la importancia de lo cultural, siempre como experiencia que se vive. Susana Agustín destaca el cambio en la métrica en esta etapa: “Alejado casi por completo del verso bien medido y rimado, de la métrica tradicional, predomina el verso

libre. El poeta encuentra mayor comodidad con un verso que busca la musicalidad en la palabra” (2004: 142). Por una parte debemos darle la razón. Es cierto que en los libros de esta trilogía encontramos una mayor incidencia del verso libre (siempre considerando dentro del mismo el que hemos denominado “verso libre de ritmo endecasilábico”), que llega a afectar a algo más de la mitad de los poemarios. Pero precisamente porque la cantidad de poemas escritos en verso regular es todavía significativa (en LSF alcanza más de un 40%, aunque en TA no llega a un 15%), no podemos decir que el poeta se aleje del verso medido. Se puede apreciar cómo el poeta leonés se siente cada vez más liberado formalmente, y la experiencia le permite arriesgarse métricamente, gracias a la base rítmica que siempre conserva.

*Desiertos de la luz* se publica en 2008, y, en realidad, podría considerarse que entra a formar parte de la “poesía de la mansedumbre”. Es fácilmente perceptible su continuidad en temas y forma con la trilogía anterior. La luz y su opuesto, la oscuridad, se tornan en símbolos esenciales, creando una de esas dicotomías que tanta importancia tienen en el poeta leonés y cuya comprensión puede hacernos encontrar la armonía. Los lugares (Ávila, Bruselas, Jerusalén, etc.), y algunos nombres propios, tanto históricos como de la literatura o la música (Glenn Gould, Jorge Manrique, Ana de Jesús, etc.), enlazan este poemario con sus obras más culturalistas, dejando de nuevo ver que en Colinas la cultura es parte de la experiencia vital, es una enseñanza para nuestra propia vida, y es parte de ella. Así, nos muestra un mundo a la vez íntimo y universal, sobrio y esperanzado. El primer poema, “Para olvidar el odio”, da idea de la importancia que los temas sociales han ido cobrando en la obra del autor. En el campo de la métrica encontramos algunos cambios. Sólo cuatro de los poemas que componen el libro están escritos en verso regular (el 15,4% de las composiciones). Sin embargo, se reafirma el verso libre de tendencia endecasilábica, lo que es claramente visible en el hecho de que la proporción de versos endecasílabos que componen el libro llega casi al 50%. Con este poemario la trilogía se convertiría en tetralogía.

## 8.2. Córdoba Adolescente: “Del cancionero de la Sierra” (1963)

POEMA	Nº TOTAL	HEPTASÍLABOS	HEXASÍLABOS	OTROS
I Del cancionero de la sierra	29	-	29	-
II	30	-	30	-
III (Nocturno)	9	3	1	2 versos de 12 1 verso de 13 1 verso de 11 1 verso de 9
IV (Mayo)	14	6	7	1 verso de 5
V (Sueño)	18	15	-	1 verso de 8 2 versos de 5
VI (Última noche en Córdoba)	12	10	-	2 versos de 3
<b>TOTAL</b>	<b>112</b>	<b>34</b>	<b>67</b>	<b>11</b>

Comenzaremos con el estudio de estos seis poemas que forman “Del cancionero de la sierra” y que se incluyen dentro del libro *Córdoba adolescente*. Fueron escritos por el autor a los diecisiete años, pero no ven la luz hasta su publicación en 1997 al lado de otra serie de poemas también dedicados a Córdoba, pero que aparecen también en otros poemarios suyos distintos. Como veremos, tanto su métrica como su tono se alejan mucho de la de los de los libros que publicará el autor posteriormente.

Haremos aquí una breve descripción de la métrica de estos versos para observar las huellas y ecos que deja en su poesía posterior. Ciertamente estos versos de adolescencia poco o nada tienen que ver con lo que el poeta escribiría después. Son más alegres, y en cuanto a la medida de los versos podemos ver la preferencia por el verso de arte menor, formando en muchos casos romancillos. Así, la rima es otro de los elementos que llama la atención, ya que será abandonada por el autor posteriormente en la gran mayoría de sus composiciones. Son los bellos intentos de un joven poeta, que experimenta y busca su propia voz.

En el poema III vemos incluso un intento de versolibrismo. Se compone el poema de dos estrofas, la primera de cuatro versos y la segunda de cinco, con estas medidas: 12-13-6-11 /// 11-7-9-7-7. Esta última estrofa se compone de metros que tradicionalmente han sido considerados combinables entre ellos, formando lo que sería una

silva libre impar. El poeta, bien sea por intuición o estudio tiende ya a los que Esteban Torre (2000: 75-90) denomina “versos de ritmo endecasilábico”, que combinan muy bien entre ellos y que posteriormente utilizará con frecuencia.

Lo más llamativo es la tendencia del joven poeta, sobre todo en los tres últimos poemas, a los versos heptasílabos. La tendencia a este ritmo, aunque menos marcado y más lento y cadencioso, continuará en sus obras posteriores con un verso afín, el alejandrino.

### 8.3. Junto al lago (1967)

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END
I	24	-	24
II	30	-	30
III	20	20	-
IV	24	-	24
V	18	18	-
VI	22	22	-
VII	18	-	18
VIII	26	-	26
IX	20	-	20
X	22	-	22
XI	18	-	18
XII	28	-	28
XIII	20	-	20
XIV	18	17	1
XV	26	-	26
XVI	28	-	28
<b>TOTAL</b>	<b>362</b>	<b>77</b>	<b>285</b>

Este poemario, escrito según declaraciones del autor en 1967, permanece inédito hasta 2001. Al contrario que “Del cancionero de la sierra”, este libro guarda ya una gran semejanza tanto formal como en cuanto a los contenidos con sus dos libros posteriores, en especial con *Preludios a una noche total*, cuya temática se liga también al amor y su fracaso y al dominio de la noche. Antonio Colinas rescata del olvido estos poemas en el verano de 1986, según sus propias declaraciones (1990: 28), y, aunque desconfía de su valor literario, afirma que en este libro es donde “encuentro mi voz, mi tono, por vez primera” (1990: 28).

El libro está compuesto por dieciséis poemas. Todos ellos son regulares e isosilábicos. Además, sólo utiliza dos tipos de versos: el endecasílabo y el alejandrino. Hay una tendencia mayor hacia el endecasílabo, en el que se encuentran escritos doce de los dieciséis poemas, es decir, el 75% de los poemas y el 78,5% de los versos. Métricamente, por tanto, es una muestra de la pureza formal que caracterizará la obra de Colinas esta primera etapa. En un momento en que la libertad formal comienza a hacerse notar, y en el que el poeta podía haber optado por una versificación libre, escoge acudir a los metros clásicos. Ese mismo camino sigue el tema, que lejos de novedades y exotismos, acude al viejo tópico del desamor otorgándole su matiz personal, su intensa emoción.

La pregunta que debemos hacernos es por qué el autor decide adoptar este tipo de versificación y de poesía de tono clásico. En esos años el propio autor se muestra contrario al versolibrismo, pero no a todo, sino a aquel que no respeta un ritmo básico en el que apoyar el poema: “Creyeron estos poetas haber hallado la ansiada panacea cuando en realidad olvidaban valores tan ineludibles del poema como eran el ritmo y la armonía” (Colinas, 1970: 63). Así pues, la métrica de Colinas es un intento de ruptura con un tipo de poesía social que en 1970 había sido ya demasiado explotada, y que se oponía totalmente a la forma de concebir la poesía del joven autor. También parece hacer alusión el poeta leonés en estas declaraciones a las novedades de la poesía joven, la de los Novísimos, en pleno auge en esas fechas gracias a la publicación de Nueve Novísimos poetas españoles, la antología de Castellet (2001), publicada por primera vez en 1970, de gran repercusión. En ella el versolibrismo es bastante corriente en autores como José María Álvarez, Félix de Azúa, Leopoldo María Panero o Pere Gimferrer. Se deduce así la importancia que tiene para el poeta leonés el ritmo, y cómo una de las maneras que elige para conseguirlo es ajustarse a la regularidad silábica.

El isosilabismo es norma en todos los poemas, sin embargo, en todo el conjunto hay un verso que rompe repentinamente la regla, es el último de poema XIV:

resbalo en el cristal, suplico, peno (XIV, v. 18)

Todo este poema XIV está formado por alejandrinos. Nigún otro poema del libro mezcla endecasílabos y alejandrinos en un mismo

poema. Esta es la única excepción. Este verso va dentro de una composición rimada en forma de romance, y rima en asonante con todos los demás versos pares del poema, por lo que sería extraño que se trate de una errata. ¿Cómo debemos entender este verso? Por una parte podría verse como un alejandrino con un primer hemistiquio normal, pero al que le faltan dos sílabas del segundo, es decir con cinco sílabas en vez de siete. Esto lo apoyaría una lectura que realizara una pausa medial, guiada por la inercia de los 17 versos anteriores del poema. Sin embargo, leído sin esa pausa entre hemistiquios, el verso resulta ser un endecasílabo. La combinación de endecasílabos y alejandrinos (y otros metros como heptasílabos) será en libros posteriores muy corriente en Antonio Colinas.

En síntesis, podemos observar en este poemario una fuerte unidad y una búsqueda de la musicalidad, para lo que el poeta se vale de los versos de arte mayor más sonoros y con más tradición en la poesía española: el endecasílabo y el alejandrino.

#### ***8.4. Poemas de la tierra y la sangre (1967)***

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END
I Nocturno en León	23	23	-
II En San Isidoro beso la piedra de los siglos	25	25	-
III Mediodía en Sahagún de Campos	26	26	-
IV Riberas del Órbigo	27	27	-
V Barrios de Luna	34	34	-
VI Visión de invierno	17	17	-
<b>TOTAL</b>	<b>152</b>	<b>152</b>	-

Esta obra resultó ganadora del premio de poesía que la ciudad de León convocó con ocasión para celebrar el bimilenario de su fundación en 1968 y fue publicada por primera vez un año después. El propio poeta cuenta la importancia que la dotación económica de este premio tuvo en su vida ya que “resolvería una de las necesidades más imperiosas de los jóvenes de aquellos años: viajar al extranjero” (Colinas, 1990: 29). Gracias a este premio Colinas visita París y Londres y se enriquece culturalmente con sus visitas y lecturas que se reflejarán en su obra posterior.

El libro consta, como vemos, de tan sólo seis poemas, todos ellos en verso alejandrino. La unidad formal va acompañada de una clara unidad temática: es un canto a las tierras de León. Todo esto hace que algunos estudiosos hayan opinado de este libro que “podría leerse como un único y extenso poema” (Agustín, 2004: 109) o que es una “breve suite” (Jiménez, 1982: 15).

En este poemario se desprende Antonio Colinas del verso endecasílabo y opta en todos sus poemas por el alejandrino. Más allá de la unidad formal que esto le otorga, debemos preguntarnos por qué elige el poeta este metro, qué le aporta en esta visión telúrica que transmiten los poemas. El alejandrino, sobre el que ya hemos profundizado en el apartado correspondiente, posee un ritmo bien marcado de gran musicalidad. Por otra parte no hay que olvidarse de que su división en dos hemistiquios otorga al verso más flexibilidad y libertad que a otros versos de arte mayor como puede ser el endecasílabo. Colinas lo utiliza aquí, y continuará utilizándolo con este mismo fin, como molde para las descripciones paisajísticas, que van siempre acompañadas de una honda admiración y emoción ante la naturaleza.

La dicción poética trata de ajustarse a la pronunciación normal lo máximo posible, de manera que el ritmo sea fácilmente perceptible. Muestra de ello es, por ejemplo, su construcción de alejandrinos con dos hemistiquios perfectamente definidos, o la escasez de licencias métricas.

En estos seis poemas observamos de nuevo una voluntad de alejarse del artificio incluso mayor que en el caso anterior. El propio Colinas ha dicho de estos versos que “todavía no ofrecían un lenguaje suficientemente depurado” (Colinas, 1990: 29), y, aunque domina el alejandrino con total perfección, podemos entender que esto se refiere a algunos pequeños desajustes métricos que podemos encontrar en la primera edición y que aparecen modificados para conseguir una total regularidad en ediciones posteriores. Comentaremos algunos de estos cambios, en concreto los más significativos en cuanto a la sílaba entre la primera edición de 1969 y la última hasta el momento, de 2004, por la que nos hemos ido guiando a lo largo de este trabajo.

Para comenzar nos centraremos en la regularidad silábica, que se ve afectada en el verso 6 de II “En San Isidoro beso la piedra de los siglos”:

Tumbas de eternidad, miseras tumbas (1969)

Tumbas de eternidad, miseras tumbas rotas (2004)

Vemos cómo primeramente el verso era un endecasílabo, que resultaba muy llamativo dentro de un poema y un poemario en el que todo el resto de los versos eran alejandrinos. Posteriormente Antonio Colinas opta por el isosilabismo completo y añade ese adjetivo “rotas”, con el que se consigue un alejandrino perfecto. También cabe la posibilidad de que se trate de una errata de la edición, dado el entero isosilabismo del resto del poemario. Otro cambio en el mismo sentido lo vemos en III “Mediodía en Sahagún de Campos”, v. 17:

De tu urdimbre mágica, tener tu mano frágil (1969)

De tu mágica urdimbre, tener tu mano frágil (2004)

Como vemos, en el primer momento Colinas construye un verso que no llega a ser alejandrino, ya que la equivalencia de sílabas después del acento final de cada hemistiquio hace que el primero de ellos cuente tan sólo con seis sílabas. Esto obligaría a hacer una dialefa entre “tu / urdimbre” para conseguir el hemistiquio de siete sílabas, lo que dadas las circunstancias (confluencia de dos vocales iguales, ninguna de ellas tónica), puede resultar algo forzado. Sin embargo la anteposición del adjetivo “mágica” dota de una sílaba más al hemistiquio, sin tener que recurrir a la dialefa, consiguiendo, ahora sí, el canónico verso alejandrino.

Hay aún otro caso de cambio entre ediciones para realizar ajustes silábicos. Se da en V “Barrios de Luna”, en el verso 33:

Por donde va la luna, barrios de luna (1969)

Por donde va la luna, barrios de luna llena (2004)

En el primer caso nos encontramos con un dodecasílabo formado por dos heterostiquios, uno de siete sílabas y el segundo de cinco. No podemos saber si la intención del autor era romper con la monotonía para atraer la atención sobre este heterostiquio más breve o fue un descuido métrico. También cabe la posibilidad de que fuera una simple errata de la edición, al ser un caso excepcional. En cualquier caso, el poeta prefiere optar por la total regularidad posteriormente, y para ello incluye este adjetivo “llena”, que hace un alejandrino con sus dos hemistiquios de siete sílabas.

Así, los cambios realizados entre ediciones son mínimos, pero ayudan a ver un cuidado especial en la métrica que le lleva a repasar concienzudamente sus obras en búsqueda de una perfección rítmica y una sonoridad claras.

Vemos en este poemario, por tanto, que la métrica, en lo que se refiere a la sílaba, ayuda a dar una gran unidad, basada en la total regularidad silábica, y prosigue en su tendencia a la naturalidad, a llevar el lenguaje a un ritmo, sin forzarlo, a una musicalidad que permanece durante toda la obra.

### **8.5. Preludios a una noche total (octubre 1967-junio 1968)**

POEMA		Nº TOTAL	ALEJ	END
<b>I ...Y bosques de otoño en fuego han de trocarse</b>				
Nacimiento al amor		17	17	-
Nocturno		19	-	19
El tiempo de los frutos		26	26	-
La espera en la penumbra		20	-	20
Madrigal para suplicar tu voz		21	21	-
La última noche				
I		11	-	11
II		10	-	10
Orillas del lago		19	19	-
Barcarola		9	9	-
Tierra prometida		11	11	-
Envío		12	-	12
Poema de la belleza cautiva que perdí		14	14	-
Espeso otoño		14	-	14
Luna		22	22	-
<b>II La presencia del mundo en mi invernial estancia</b>				
Hoy comenzó el invierno		13	13	-
Laberinto de lluvia y de tristeza		23	23	-
Fría belleza virgen		21	-	21
Historia de amor		30	-	30
Trono del silencio		15	-	15
Llegada del invierno		28	28	-
Elegía		21	21	-

Luz del amanecer	24	-	24
Nocturno en el río	26*	26	-
Balcón nocturno	13	13	-
Triste lugar	24	24	-
Luces de primavera	15	15	-
<b>III Epílogo desde la niñez y el sueño</b>			
El poeta visita la casa donde nació	19	19	-
Bosque de los sueños	33	-	33
Pozo oscuro de los sueños	19	-	19
Invocación a Hölderlin	33	33	-
<b>TOTAL</b>	<b>582</b>	<b>354</b>	<b>228</b>
* En la edición primitiva, de 1969 en este poema hay 28 versos.			

Esta obra, publicada en el mismo año que *Poemas de la tierra y la sangre*, —es decir, en 1969—, es, sin embargo, posterior en su composición. Comienza a escribirse en octubre de 1967 y se termina en junio de 1968. Es un poemario mucho más largo que los anteriores, estructurado en tres partes: la primera de ellas consta de 13 poemas, la segunda de 12 y la última de 4. En total son 29 poemas, que presentan una gran similitud con los de las obras anteriores, pero en los que se observa ya una mayor profundidad y trascendencia. Con este libro Antonio Colinas alcanzará reconocimiento por parte de la crítica, y mayor número de lectores, ya que recibió un Accésit del Premio Adonais el año 1969.

En lo referente a la métrica, podemos apreciar que el poeta no se desprende de los dos metros que había utilizado hasta ahora: endecasílabo y alejandrino. Además, en cada poema siguen siendo todos los versos isosilábicos<sup>40</sup>, pero hay una mayor alternancia de poemas en alejandrinos y poemas en endecasílabos. En total, de los 29 poemas hay 18 en alejandrinos (el 62%) y 11 en endecasílabos (38%). El porcentaje de versos en uno y otro metro es similar al porcentaje de poemas: el 61% son alejandrinos y el 39% endecasílabos. Esto

<sup>40</sup> Cabe señalar que existen dos casos en los que se rompe el isosilabismo, pero parece claro que se debe a un error de imprenta, ya que rompen el sentido y el ritmo del verso (incluso la gramaticalidad), y además es la edición primera de 1969 la que resulta coherente, veámoslo:

A veces una gota brillaba en tu cabello,  
resbalaba en tu piel o quedaba feliz (1969)

A veces una gota brillaba en tu cabello,  
resbala en tu piel o quedaba feliz (2004)

Cuando tú silencioso y enlutado leías (1969)

Cuando tú silencio y enlutado leías  
(2004)

implica, como podemos ver, que no existe relación entre el tipo de verso utilizado y la longitud del poema.

A este respecto es también destacable que, mientras en los dos poemarios anteriores cada poema oscilaba entre un número mayor de versos (en *Junto al lago* los poemas constaban de 18 a 30 versos, en *Poemas de la tierra y la sangre*, de 17 a 23), en este caso encontramos poemas más breves y concisos. El poeta crea poemas de mayor concentración, que transmiten, siempre bajo la serena musicalidad, una honda emoción.

El uso menos abundante de licencias métricas como la sinalefa y la sinéresis en este poemario hace pensar que el autor decide acercarse más a modelos de pronunciación más cultos, quizá para resaltar el pensamiento elevado y calmado de su poesía. Lo que vemos en un uso más pronunciado de la diéresis: “vī-o-lá-ceas” (“La última noche”, I, v. 4), “con-fi-a-do” (“Tierra prometida”, v. 9), “sü-a-ve” en (“Elegía”, v. 13) y “Sü-a-via” (“Invocación a Hölderlin”, v. 16). Como vemos, no son muchos los versos en los que aparecen estas licencias, dada la cantidad de poemas y versos, pero se van perfilando unas palabras a las que el autor da esa musicalidad especial, separándolas de su pronunciación usual, y dejando así huella de su significación, además de recordarnos la poesía clásica, en la que no era extraño el uso de la diéresis en estas sílabas.

Aunque en este libro continúa la métrica isosilábica, podemos apreciar un ritmo que no es por ello homogéneo, sino que más bien podemos tildar de suavemente musical. López Andrada (1997: 177) hace referencia a una posible lectura musical del poemario, tal y como sugiere su título, y destaca que “es un libro armónico, un poemario escrito en un ritmo muy dulce, magnético, astral; parece como si Colinas se hubiera servido para hacer este libro de la música que, entre los álamos, produce en la noche un aire húmedo y otoñal” (López Andrada, 1997: 177).

La transparencia y homogeneidad de los ritmos usados por el joven poeta no son una traba para su música, sino todo lo contrario, y este mismo crítico nos habla de “luminosos endecasílabos” y de versos alejandrinos y endecasílabos que “se van desgranando sobre el papel como las uvas desgajadas de un dulce racimo, las palabras resbalan dejando un zumo misterioso, produciendo un discurso líquido y musical” (1997: 177). Ya en este momento, la poesía de Colinas se caracteriza por una clara música, que tiende a la regularidad, como reflejo tal vez de la música de la naturaleza, de la música astral.

## 8.6. Truenos y flautas en un templo (1968-1970)

POEMA		Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
<i>POEMAS CON UN PAISAJE AL FONDO</i>						
Fantasía y fuga en Santillana del Mar		33	33	-	-	-
Cita entre el Sena y los Campos Elíseos		26	26	-	-	-
Bucólica		6	-	6	-	-
Comillas, 1969		11	-	11	-	-
Paisaje		24	-	24	-	-
Escalinata del palacio		21	21	-	-	-
Canto frente a los muros de Astorga		36	-	36	-	-
Homenaje a Valle Inclán		38	-	38	-	-
Despedida		16	1	15	-	-
Ausencia		19	-	19	-	-
Dos notas sobre Córdoba						
I (Julio Romero)		16	-	4	5	2 versos de 18 1 verso de 15 1 verso de 13 1 verso de 6 1 verso de 4 1 verso de 3
II (Medina Azahara)		5	3	1	-	1 verso de tres sílabas
En invierno sólo unas pocas notas de violín						
I		8	-	8		-
II		8	-	8		-
III		8	-	8		-
Consumación serena (Homenaje a Vicente Aleixandre)		32	32	-	-	-
En un país extraño		34	13	7	6	1 verso de 17 1 verso de 15 2 versos de 13 1 verso de 12 3 versos de 9
De la consolación por la poesía		54	12	6	14	5 versos de 12 2 versos de 10 2 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 6 5 versos de 4 4 versos de 3 2 versos de 2
<i>TRUENOS Y FLAUTAS EN UN TEMPLO</i>						
Truenos y flautas en un templo		25	25	-	-	-

Esopo otoño	24	-	24	-	-
Cementerio de Père Lachaise	15	15	-	-	-
Homenaje a Poussin	18	-	18	-	-
Ocaso	17	17	-	-	-
Friso antiguo	28	4	6	9	1 verso de 16 2 versos de 15 1 verso de 12 1 verso de 10 2 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 4
Alucinación del viajero					
I	14	14	-	-	-
II	3	3	-	-	-
<i>LOS CANTOS DE ÓNICE</i>					
I	21	4	7	1	1 verso de 19 3 versos de 18 1 verso de 17 3 versos de 12 1 verso de 8
II	21	3	11	-	1 verso de 22 1 verso de 21 2 versos de 18 1 verso de 16 1 verso de 12 1 verso de 2
III	4	1	1	1	1 verso de 15
IV	11	1	7	1	2 versos de 9
V	16	6	2	2	1 verso de 24 1 verso de 21 1 verso de 20 1 verso de 19 1 verso de 17 1 verso de 15
VI	17	2	4	2	1 verso de 20 1 verso de 17 1 verso de 16 2 versos de 15 2 versos de 12 1 verso de 10 1 verso de 4
VII	7	4	-	1	1 verso de 15 1 verso de 13
VIII	15	5	2	2	1 verso de 18 1 verso de 17 1 verso de 16 1 verso de 13 1 verso de 10 1 verso de 2
<b>TOTAL</b>	<b>651</b>	<b>245</b>	<b>273</b>	<b>44</b>	<b>89</b>

Con este poemario, publicado en 1972, y que recibe el premio Ciudad de Irún, comienza la que aquí hemos optado por llamar segunda etapa de creación del poeta.

Antonio Colinas comienza a escribir este libro en el otoño de 1968, cuando sólo contaba 22 años. Su libro *Poemas de la tierra y la sangre* había recibido, como ya habíamos hecho constar, un premio de poesía con ocasión del Bimilenario de la Fundación de León, y con el dinero obtenido el poeta decide hacer un viaje en el que conocerá principalmente las ciudades de París y Londres. Los autores, los conciertos, y las ciudades allí descubiertas serán de gran importancia para el poeta, y tendrán gran importancia en su obra (Colinas, 1990: 29). La música, concebida como hermana de la poesía y expresión máxima de la armonía, tiene gran impronta en este poemario.

En el plano métrico cabe destacar que si hasta ahora el poeta bañezano había utilizado siempre versos alejandrinos o endecasílabos, en este poemario vemos por primera vez una gran novedad: la introducción del verso libre. Un verso libre, eso sí, que, como hemos comentado, conserva el ritmo endecasilábico.

El libro está compuesto por treinta composiciones, de las cuales dieciocho mantienen el isosilabismo, con poemas en endecasílabos o bien en alejandrinos. Las doce restantes, es decir, el 40% de los poemas, están escritos en verso libre. Como vemos, se trata de un cambio profundo que apunta hacia una libertad formal que el poeta intentará conquistar sin perder por ello la música de la poesía. El poemario está dividido en tres partes: “Poemas con un paisaje al fondo”, “Truenos y flautas en un templo” y “Los cantos de Ónice”. La proporción de poemas en verso libre va aumentando significativamente, siendo un 20% en la primera parte, un 14% en la segunda y un 100% en la tercera, íntegramente en verso libre. En realidad, esta tercera parte, estos “Cantos de Ónice”, son ocho composiciones que presentan una gran unidad formal. Además de este versolibrismo al que hemos aludido, los poemas son exhortativos, es la piedra que discute con el hombre, lo duradero contra lo efímero. No obstante, la tendencia hacia los metros tradicionales en el poemario sigue muy presente, pues, como podemos comprobar, la proporción de versos diferentes al alejandrino, endecasílabo o heptasílabo, es tan solo de un 13,7%.

Nos ocuparemos en primer lugar de los poemas compuestos en versos isosilábicos. De estos encontramos once en metro endecasilábico y siete en alejandrinos. Así, si en *Preludios* había una cierta

preferencia por el verso de catorce sílabas, aquí vemos una inclinación mayor, aunque en ningún caso significativa, hacia el endecasílabo. Estos poemas continúan la línea de poesía de metro clásico que Antonio Colinas había utilizado hasta este momento. Las licencias métricas que utiliza son, como hasta ahora habían sido, pocas, y no fuerzan la pronunciación de ningún modo. El uso de la dialefa es limitadísimo, solo aparece en estas tres ocasiones:

Dicen que baña el sol // de / oro las columnas  
("Escalinata del palacio", v. 3)  
Qué profunda es tu música, // qué / honda  
("Canto frente a los muros de Astorga", v. 21)  
Si / amaina la lluvia, algunas veces  
("Homenaje a Valle Inclán", v. 25 y 33)

Respecto a las demás licencias, como diéresis y sinéresis, sí aparecen más frecuentemente, y se incrementan en número respecto a los poemarios anteriores. Veamos algunos de los casos más significativos:

Alegre y soñadora cuántos oídos  
("En invierno sólo unas pocas notas de violín, III, v. 2)  
Nubes de cobre roído, de oro viejo  
("Homenaje a Poussin", v. 2)  
Hecha de violines que no suenan  
("Canto frente a los muros de Astorga", v. 20)  
De nubes violentas que tú viste  
("Despedida", v. 10)

En los dos primeros casos vemos ejemplos de sinéresis: "oí-dos" y "roí-do", que es un recurso mucho más abundante que la diéresis. Ésta última la encontramos casi únicamente cuando aparece la sílaba "vio" (violines, violetas, violentas), que el poeta decide separar en muchas ocasiones, quizás buscando un efecto musical.

La norma de los poemas monométricos se rompe en "Despedida", único poema en el que el poeta introduce un alejandrino en un poema de versos endecasílabos:

tengo, María, y el mirar vencido.  
Sólo para aprender // en tu sonrisa vivo.  
("Despedida", vv. 11-12)

Cómo ya hemos expuesto al hablar del acento y de las combinaciones de versos, este alejandrino comparte plenamente el ritmo de

los anteriores endecasílabos, y podría ser incluso tomado por un verso de 11+2 sílabas, ya que sus acentos recaerían, visto de este modo, en las sílabas 6-10 y 12. En realidad, siendo el alejandrino un verso compuesto de 7+7 sílabas, el acento recae en cada caso –como en el endecasílabo a maiori– en sexta sílaba. Algo similar sucede en la segunda parte del poema “Dos notas sobre Córdoba”, que se compone de tres versos alejandrinos, un verso endecasílabo y un último verso de tres sílabas, veámoslo:

Si Ricardo Molina // no te hubiese cantado  
hubiera sido cosa // de dedicarte un canto,  
oh tú Medina Azahara // de los mármoles rotos,  
del arrayán espeso, de la noche  
sin fondo.

(“Dos notas sobre Córdoba”, II (Medina Azahara), vv. 1-5)

De nuevo juega el poeta con la combinación de estos metros, que comparten un mismo ritmo. El acento del endecasílabo a maiori en sexta sílaba hace que el ritmo de ambos versos se asemeje. En este caso, el último verso de tres sílabas equivaldría, unido al anterior, a un alejandrino, formando un poema de cuatro versos alejandrinos. Colinas decide separarlos, dándole así un mayor énfasis a esa noche, que queda sola al final del verso cuarto, en suspensión, para ser definida profundamente en el último verso.

También en la primera edición de *Truenos* (1972) encontramos un endecasílabo que se cuele como primer verso de un poema en alejandrinos (“Fantasía y fuga en Santillana del mar”), aunque posteriormente el poeta decide añadir una palabra y así conseguir un alejandrino cabal:

Oigo como un tronar de capiteles  
 (“Fantasía”, v. 1) (ed. 1972)  
Oigo como un rotundo tronar de capiteles  
 (“Fantasía”, v. 1) (ed. 2004)

Pero pasemos a los poemas escritos en verso libre. Antonio Colinas, que hasta ahora se había mantenido fiel a los metros clásicos, opta por dar el paso hacia una métrica más libre y de ritmo más subjetivo. Parece como si el poeta buscara un equilibrio entre tema y forma constante. Así, en el libro anterior, de tono más romántico, más personal, la sujeción a un metro constante, a unos poemas isosilábicos, bien fueran endecasílabos o alejandrinos, mantiene los límites de la expresión poética; en éste, al contrario, los temas más

culturalistas, aunque siempre tratados a través del prisma de su experiencia, se acompañan de una métrica subjetiva, ligada de alguna manera al ritmo del pensamiento (aunque siempre fundamentada en los ritmos tradicionales endecasilábicos).

Por lo que concierne a la sílaba cabe destacar el alto porcentaje de uso de metros con número de sílabas impar, los que Rafael de Balbín (1968: 122-155) llamaría de ritmo yámbico, especialmente heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos (que al formarse por dos hemistiquios de siete sílabas podemos considerar de esta manera). Así, en los poemas de verso libre de este libro, los tres metros mencionados acumulan un 62,35% de los versos, mientras que el resto de versos solo un 37,65%. En algunos poemas, como “En un país extraño”, la proporción de estos metros es mucho mayor, en este caso de hasta un 76,5%. Además posee un ritmo de versos impares que oscilan desde 7 a 17 sílabas, considerando los alejandrinos como un ritmo de verso impar de 7+7. Aunque éste es el caso más notable respecto a la consecución de un ritmo basado en el número de sílabas, todos los poemas tienen, en parte, estas características. En todos ellos encontramos una base rítmica fuerte en la que los versos de signo impar, especialmente los más tradicionales, que hemos nombrado anteriormente, actúan como asiento rítmico del poema.

Se observa que se trata de una versificación en la que se busca por encima de todo conservar un ritmo, apoyándose en los más diversos factores, sin un ansia de innovación métrica. No hay una ruptura profunda entre sus poemas de versificación regular y los de versificación libre, sigue existiendo un ritmo común que sustenta la unidad del poemario.

### 8.7. *Sepulcro en Tarquinia (1970-1974)*

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
PIEDRAS DE BÉRGAMO					
Simonetta Vespucci	21	-	-	15	1 verso de 10 1 verso de 8 2 versos de 6 1 verso de 5 1 verso de 4
Piedras de Bérgamo	50	50	-	-	-
Lago de Trasimeno	6	-	3	-	1 verso de 14 1 verso de 6 1 verso de 5

Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario [...]	21	21	-	-	-
Fiésole	15	1	9	1	1 verso de 18 2 versos de 15 1 verso de 14
Encuentro con Ezra Pound	28	-	27	-	1 verso de 5
Novalis	16	16	-	-	-
Poseidonia, vencedora del tiempo	17	-	14	2	1 verso de 4
Vamos, vamos a Europa	18	4	11	-	1 verso de 15 1 verso de 13 1 verso de 9
Noviembre en Inglaterra	18	17	-	1	-
<i>SEPULCRO EN TARQUINIA</i>					
<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	426	-	405	5	2 versos de 6 2 versos de 5 10 versos de 4 2 versos de 3
CASTRA PETAVONIUM					
I Castra Petavonium	48	11	18	7	1 verso de 16 1 verso de 15 2 versos de 14 1 verso de 13 1 verso de 12 1 verso de 10 1 verso de 9 2 verso de 8 2 versos de 5
II Venía un viento negro...	14	5	5	1	1 verso de 12 1 verso de 9 1 verso de 4
III A la salida del campamento la calzada cruza un desfiladero	17	-	17	-	-
IV Laderas de Peña Trevinca	35	12	12	6	1 verso de 13 1 verso de 10 2 versos de 9 1 verso de 8
V A un brazo de bronce	8	8	-	-	-
VI Trasmontes	12	12	-	-	-
VII Los estanques	19	1	12	4	1 verso de 12 1 verso de 3
VIII Necrópolis	26	26	-	-	-
DOS POEMAS CON LUZ NEGRA					
No se aloja en los mesones, sino bajo el cielo estrellado	37	1	31	5	-
Mysterium fascinans	49	4	22	16	1 verso de 17 2 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 6 2 versos de 4
<b>TOTAL</b>	<b>901</b>	<b>189</b>	<b>586</b>	<b>63</b>	<b>63</b>

Éste es, quizá, el poemario más célebre del poeta, o al menos aquél con el que Antonio Colinas comienza a tener mayor repercusión y a ser más reconocido. No en vano fue merecedor del Premio de la Crítica. Fue escrito en la época en la que el escritor trabaja y vive en Italia, entre las ciudades de Milán y Bérghamo, como lector de español, por eso lo italiano, lo “latino”, que constituye una nueva visión, un nuevo deslumbramiento en la vida del poeta, forma parte como tema y como expresión de buena cantidad de los poemas que constituyen el libro. De hecho, el propio poeta cuenta que Jorge Guillén dijo de este poemario que era “el libro con más Italia” que conocía (Colinas, 1990: 28).

El libro fue muy bien acogido por la crítica y supuso para el poeta el paso a una mayor relevancia dentro de la escena poética. Afirmaba, por ejemplo, José Olivio Jiménez que esta obra suponía “la decantación hasta hoy más depurada y a la vez humanamente temblorosa del lirismo total de su autor” (1998: 181). Y añadía: “Lirismo total, entiéndase: impregnación incisiva, y de acento sin temores romántico (si bien, y para su suerte, no al «hispanico modo»), que el espíritu obra sobre todos los materiales que contempla, palpa o maneja” (1998: 189).

En estos poemas encontramos, además de una continuidad métrica con el libro anterior, una mayor libertad formal y un influjo de la literatura italiana, tanto a nivel temático, de motivos y símbolos, como a nivel métrico. Antonio Colinas, que tantos estudios y traducciones ha realizado sobre el poeta italiano Giacomo Leopardi<sup>41</sup>, publica su primer libro dedicado a este poeta romántico en 1974, antes de que vea la luz *Sepulcro en Tarquinia*. El poeta leonés publica también en 1975 la traducción de *Wirrwarr* de Edoardo Sanguineti. La métrica de Leopardi, basada sobre todo en endecasílabos y heptasílabos sin ningún esquema predeterminado y libremente rimados o sueltos enlaza perfectamente con la voz lírica coliniana.

La presencia del verso libre en este poemario continúa, afectando en esta ocasión a nueve de los veintinueve poemas que forman el libro. En este número tenemos que precisar que no hemos considerado como verso libre el poema central “Sepulcro en Tarquinia”, que, aunque tiene versos de seis, cinco, cuatro y tres sílabas, presenta más del 95% de los versos en endecasílabos, por lo que sería quizás

<sup>41</sup> Una recapitulación de todos ellos, junto con su historia y la valoración de cada uno, nos la da el propio autor en su artículo “Leopardi y mis Leopardis: un testimonio” (2001a, vol.I: 180-190).

más conveniente hablar de un isosilabismo interrumpido por algunos versos breves. Lo mismo sucede en “Encuentro con Ezra Pound” y “Poseidonia, vencedora del tiempo”, absolutamente regulares a excepción de algún verso breve. Por otra parte tenemos el poema “No se aloja en los mesones, sino bajo el cielo estrellado” en el que encontramos una perfecta conjunción de versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos en lo que llamaríamos una silva no rimada, en la que se emplean, junto a los endecasílabos y heptasílabos, también alejandrinos y otros versos de número impar de sílabas.

En realidad en este poemario el número de versos de una medida distinta a los metros clásicos de ritmo endecasilábico principales (alejandrino, endecasílabo y heptasílabo) es muy reducido. En todo el poemario no llegan a un 7%, aunque su porcentaje aumenta considerablemente en los poemas de verso libre llegando a suponer hasta el 20% de los versos. Aún así, la proporción de versos de metro distinto a los tradicionales se reduce respecto al libro anterior, aunque crezca el número de poemas en verso libre, lo que quiere decir que las composiciones versolibristas de este poemario son más tendentes a los ritmos tradicionales de los metros impares. Como novedad formal aparece la supresión de los puntos y de las mayúsculas, que afecta casi a la totalidad del libro, con la excepción de alguna composición de la primera parte.

Vemos, pues, una conjunción de elementos métricos por una parte novedosos, pero por otra parte muy fieles a la métrica tradicional. Afirma José Olivio Jiménez:

A pesar de la alta voluntad de estilo que generacionalmente le marca, y del grado de acrisolada belleza que tan fácilmente alcanza, el lector siente en su verso el frescor de una fluida naturalidad, la sencillez irreductible y libre de artificio de algo que no puede manar sino así. La artesanía, que la hay, queda como escondida. (1998: 189-190)

Pasando ya a otro punto, Colinas utiliza las licencias métricas como lo venía haciendo hasta ahora, de una manera natural que no fuerza el ritmo. Quizás uno de los aspectos que más llame la atención en este tipo de poemas de verso regular sea la utilización del término “ahora”, realizando en algunos casos una sinéresis y en otros sin ella, contabilizando tres sílabas. Sin embargo, esto sucede en poemas distintos, por lo que la percepción rítmica no se ve afectada:

ahora que el otoño te hace aún más ilustre  
 (“Piedras de Bérgamo”, v. 8)

arrasados de lágrimas, como ahora, tu hermosura  
("Novalis", v. 10)

En el primer caso sería necesaria la separación de "a-ho-ra", pues el poema está escrito en alejandrinos. En el segundo caso la sinéresis unida a la sinalefa anterior sería "co-mo-aho-ra", pues el poema "Novalis" también presenta un metro único alejandrino para todos sus versos.

Hay un caso especial digno de mención dentro de la métrica de los poemas de versos isosilábicos. Reproduzco el fragmento donde se encuentra:

a la entrada del fuerte, // dividías el cielo  
en dos partes, cruzabas // sin estupor la noche,  
tu dureza dañaba // las sombras, adoraban  
**tu gracia, nacías** // en un tronco de sangre,  
morías allá donde // la tarde se derrumba  
(V "A un brazo de bronce", vv. 4-8)

Este poema está escrito en alejandrinos. Sin embargo el verso siete presentaría tan solo trece sílabas si no realizamos una diéresis en la palabra "gra-ci-a", lo cual resulta algo forzado. ¿Cómo debemos interpretarlo? Desde mi punto de vista, sea un descuido del poeta o algo intencionado, el ritmo se va creando desde que nombra cómo el brazo dividía el cielo, intensificando la significación por medio de cesuras que rompen los hemistiquios, así como por medio de encabalgamientos o enlaces, que rompen los sintagmas. El punto máximo de tensión lo alcanza justamente entre el verso 6-7 donde encontramos dos hemistiquios rotos por las cesuras, "las sombras, adoraban" y "tu gracia, nacías", y una pausa versal que separa dos elementos sintagmáticos con cierta cohesión, es decir, un enlace. Así, el elemento métrico que lleva la voz en este fragmento parece ser la pausa, por lo que la sílaba pierde su importancia, y las 6/7 sílabas de este hemistiquio no rompen el ritmo.

Aunque ya hemos dicho que encontramos también alguna silva, la tendencia al isosilabismo en los poemas de metro tradicional continúa, y así encontramos una corrección al respecto en el poema "Giacomo Casanova" de la primera edición a las posteriores:

detrás de **mí**, de lenguas venenosas  
("Giacomo Casanova acepta el cargo", v. 15) (ed. 1975)  
detrás de **mi persona**, de lenguas venenosas  
("Giacomo Casanova acepta el cargo", v. 15) (ed. 2004)

Con esto desaparece el único verso endecasílabo que existía en este poema de alejandrinos, quedando un poema totalmente regular e isosilábico.

Otro cambio reseñable entre ediciones es el que encontramos en el poema “*Misterium fascinans*”. El verso “*Oh misterium fascinans*” (“*Misterium fascinans*”, v. 44), se transforma en ediciones posteriores en: “¡fascinante misterio!”. Este poema se incluye dentro de un tipo de versificación libre con un marcado ritmo endecasilábico (44 de sus versos son de medidas impares). Este verso en latín, sin embargo, podría ser considerado de varias maneras. En su medida latina (por sílabas y no por pies), sería un octosílabo (oh-mis-te-ri-um-fas-ci-nans), mientras que si le aplicamos una medición según la pronunciación natural actual, podríamos ver en el verso un heptasílabo (tomando *fascinans* como esdrújula, y realizando, por tanto, la equiparación de sílabas a final de verso). En todo caso, podemos achacar el cambio de este verso a que el autor decide evitar toda posible vaguedad métrica a favor de un verso heptasílabo fuera de toda duda: “¡fascinante misterio!”.

Pasando a otros aspectos, cabe señalar que el libro se abre con el conocido e incluso musicado<sup>42</sup> “*Simonetta Vespucci*”, en el que dominan los heptasílabos (71,4%), oscilando los demás versos entre cuatro y diez sílabas. Sería un tipo de verso libre menor, de base heptasilábica. Es, en realidad, el único de este tipo en el libro, ya que los demás poemas tienden a una base de versos más largos, bien sean endecasílabos o alejandrinos. Este poema canta al personaje que inspiró a Botticelli en cuadros como “*El nacimiento de Venus*” y otros, y simboliza la juventud humana. La brevedad de los versos tiene, en palabras de Martínez Fernández, un valor visual: “la delicadeza, fragilidad, finura e inocencia de la joven Fiorentina [...], quedan icónicamente reflejadas en el poema en versos cortos que, estirados sobre la página, sugieren la figura de la doncella alta y frágil” (2004a: 74). Fuera de este posible valor para la vista, podemos también adivinar otro de tipo sonoro-rítmico, que da un carácter ligero, alegre incluso, al poema, en consonancia con su significado. El poema que el crítico opone a éste, “*Giacomo Casanova...*”, que sería el símbolo de la decrepitud humana, se escribe en alejandrinos, un verso más largo tanto rítmicamente como visualmente, por lo que la sensación es de mayor lentitud.

<sup>42</sup> El poema “*Simonetta Vespucci*” fue musicado por Amancio Prada y se estrenó por primera vez en el Auditorio de León, 30 de noviembre de 2007.

Un breve comentario merece también el largo poema “Sepulcro en Tarquinia”, en el que sólo veintiún versos de los 426 que componen el poema no son endecasílabos, es decir, no llega a un 5%. De ellos no encontramos, además, ninguno de medida mayor a éste. Cinco son heptasílabos, y 16 versos restantes podríamos considerarlos pies, que crean normalmente una intensificación expresiva. Es el caso del breve verso “si llorabas”, que se repite cuatro veces en un mismo fragmento del poema, y que el crítico Martínez Fernández (2004a: 82) señala como clave, pues domina las secciones cinco y seis de la composición (vv. 78-121). La importancia de esta especie de estribillo es mayor aún si tenemos en cuenta que además de las cuatro veces que aparecen en versos sueltos, están presentes seis veces más como parte de otros versos, todos ellos endecasílabos. Asimismo, este verso breve se opone a los anteriores también breves y sueltos “si me vieras” (v. 42) y “si supieras” (v. 43). Con ello vemos cómo este tipo de versos tiene en el poema un valor enfático y rítmico por su insistente repetición<sup>43</sup>.

Este poema llamó la atención primeramente por su extensión “en una época en que los poetas escriben cada vez poemas más cortos” (Rozas, 1989: 1), ya que se opone al tipo de composiciones breves que se hacían en ese tiempo. El poema se divide en diecinueve secciones<sup>44</sup> separadas simplemente entre ellas por un espacio en blanco. Rozas señala que los segmentos que componen el poema “tienen un valor por ellos mismos. Cualquiera de estos poemas podría leerse con un sentido pleno y creo que podrían quedar con un valor por sí mismo, aunque desde luego hay un hilo argumental” (1989: 1), por lo que estamos ante un poema fragmentario pero único. Si es destacable para nuestro propósito subrayar, como hace Rozas, que “la mayoría de los poemas se mueven entre los catorce y los veintinueve versos, que es precisamente la medida que a Colinas le gusta para escribir” (1989: 1). El poema ha sido comparado con otros de similar factura: “Especialmente alabado por la crítica resultó el extenso poema que da título al conjunto, comparable por su empeño y tensión lírica a *Piedra de sol*, de Octavio Paz” (García Martín, 1992: 100). El autor sin embargo apunta en otra dirección: “En la forma yo tenía presente –inconscientemente presente– un texto de Neruda

<sup>43</sup> Un estudio más detallado de estos versos breves en “Sepulcro en Tarquinia” lo encontramos en el apartado de “Versos breves en el verso libre de ritmo endecasílabo” de este trabajo.

<sup>44</sup> Rozas parece haber olvidado alguna pues habla de 18, al igual que habla de 387 versos (1989: 1).

(Tentativa del hombre infinito), y no algún texto de Octavio Paz, como ha creído erróneamente algún crítico” (Colinas, 1990: 33).

Otro de los rasgos más característicos de este poemario es la supresión de gran parte de la puntuación ortográfica y las mayúsculas (excepto comas y mayúsculas en nombres propios), en prácticamente la totalidad de los poemas.

Encontramos además algunos cambios respecto a la primera edición del libro y a las últimas de 2004 en referencia a la sílaba métrica:

por las luces **y el viento, por las luces**  
y el viento y los faroles y los remos  
(“Sepulcro en Tarquinia”, vv. 15-16) (ed. 1975)

por las luces  
y el viento y los faroles y los remos  
(“Sepulcro en Tarquinia”, vv. 15-16) (ed. 2004)

En este caso, el autor decide simplemente eliminar parte del verso, dejando un verso corto en su lugar, seguramente para eliminar la repetición que se producía. Hay otro caso, sin embargo, en el que las razones del cambio parecen ser más bien métricas:

**alguien debió robar primero** la custodia,  
los hachones de oro y aquel cáliz  
de ónice y pedrerías muy hermoso,  
**alguien debió picar** todos los techos de  
de oro,  
(“Sepulcro en Tarquinia”, vv. 57-61) (ed. 1975)

**debieron de robarles** la custodia,  
los hachones de oro y aquel cáliz  
de ónice y pedrerías muy hermoso,  
**debieron de picar** todos los techos,  
(“Sepulcro en Tarquinia”, vv. 57-60) (ed. 2004)

En este caso el cambio se produce claramente para convertir estos dos alejandrinos en endecasílabos, consiguiendo con ello una mayor regularidad silábica, acorde con el resto del poema, que no incluía, como ya hemos dicho, ningún verso mayor que el endecasílabo; éstas eran las dos únicas excepciones. En el caso del verso 60, no sabemos si se trata de una errata la reproducción en un verso posterior y separado “de oro”, repitiendo con ello la preposición que ya venía dada en el verso anterior, y que además si se juntara “alguien debió

picar todos los techos de oro” en un solo verso produciría un alejandrino. Nos inclinamos a pensar que así es, ya que la terminación de un verso en partícula átona no es típica de Antonio Colinas y menos en esta época. Así, tanto el verso 57 como el 60 serían cambios de un alejandrino a un endecasílabo.

Además el poema de “Sepulcro en Tarquinia” presenta muchos rasgos que lo diferencian del resto de los poemas: la repetición idéntica o similar de fragmentos insistentemente, muchas veces aislados en un solo verso (“si me vieras” vv. 36, 42 y 94; “si supieras” v. 43; “si llorabas” vv. 84, 86, 88, 91, 95, 105, 109, 112, 118 y 121) o la aparición de puntos suspensivos frecuentes (vv. 95, 232, 270, 296, 321 y 370). En realidad, aunque estos rasgos no desaparecen en otras composiciones, en ésta en concreto presentan la particularidad de aparecer todos ellos, dándole así un carácter fragmentario, que se aprecia tanto temática como formalmente. Veamos la concepción de este fragmentarismo que propone Martínez Fernández, para poder comparar así los rasgos propuestos con el poema en cuestión:

me refiero al fragmentarismo más que como falta de coherencia lógica y sintáctica como fenómeno que hace aparecer el poema ante el lector con apariencia de texto verbal poético incompleto, para lo cual el poeta se vale de variados recursos: la supresión de la mayúscula al comienzo del poema, la supresión del punto final, los puntos suspensivos al inicio o al final, comienzos «in media res», sucesión de poemas sin título, etc. (1996: 82).

Aunque Martínez Fernández lo excluye como rasgo de fragmentarismo, es notable la falta de coherencia lógica de algunos de los fragmentos del poema. Además, “Sepulcro” comienza, efectivamente, con la supresión de la mayúscula en el primer verso del poema, en una especie de comienzo in medias res, dado que, incluso temáticamente, luego se hará referencia a situaciones pasadas en múltiples ocasiones. No es sorprendente que tampoco aparezca el punto final, ni para terminar el poema ni en ninguna de las estrofas que lo forman, y en lo único que “Sepulcro en Tarquinia” no se atiene a esta definición es en que no comienza ni termina con puntos suspensivos, aunque algunos fragmentos o estrofas del mismo sí lo hacen. Así, podemos considerar que es este poema uno de los más arriesgados del autor leonés. En él, aunque se mantiene muy regularmente el ritmo endecasílabico, opta por introducir, tanto en el plano visual como en el semántico, rasgos fragmentarios, que le dan ese toque onírico o surrealista. Prieto de Paula lo resume así: “El caos de los

sentimientos ha venido provocando, a lo largo del poema, una enumeración caótica discursiva, a un paso de la escritura automática, contenida o encauzada por la métrica” (1996: 221). Este carácter fragmentario liga la poesía de Colinas con la poesía de su época, que también se hace eco de este tipo de características.

Para concluir, entonces, cabe reflejar cómo, incluso en este periodo de experimentación, el poeta se guiará y se dejará llevar por la musicalidad de aquellos versos por los que desde un primer momento se había sentido más atraído, el endecasílabo y el alejandrino, que proporcionan un ritmo equilibrado y unitario a todo el poemario.

### 8.8. *Astrolabio (octubre 1975-junio 1979)*

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
LAS SOMBRAS ILUMINADAS					
Homenaje a Tiziano (1576-1976)	19	2	5	5	1 verso de 16 1 verso de 15 2 versos de 10 1 verso de 9 1 verso de 8 1 verso de 3
La patria de los tocadores de siringa					
<i>Primavera</i>	8	8	-	-	-
<i>Verano</i>	11	11	-	-	-
<i>Otoño</i>	18	17	-	1	-
<i>Invierno</i>	16	16	-	-	-
Isla de Circe	41	10	19	9	1 verso de 9 1 verso de 8 1 verso de 5
Carta a Theodoor E. H. Huygen	56	56	-	-	-
«Amaryllo», de Tommaso Caccio	28	9	12	3	1 verso de 17 1 verso de 16 1 verso de 9 1 verso de 6
SUITE CASTELLANA					
Suite Castellana	27	3	10	5	1 verso de 13 1 verso de 12 1 verso de 10 1 verso de 9 1 verso de 6 3 versos de 5 1 verso de 4
Variaciones sobre una Suite Castellana					
<i>I Madrugada en pinares fríos</i>	10	10	-	-	-

II <i>Bajo un coro de puñales danzáis, reís</i>	17	6	9	1	1 verso de 9
III <i>Hay un joven herido</i>	9	-	9	-	-
IV <i>Vino, Caballos, Rosas</i>	20	1	18	1	-
V <i>Bodas que se llevan el amor a la muerte</i>	19	1	11	3	2 versos de 9 1 verso de 6 1 verso de 4
VI <i>La tarde es una lágrima</i>	14	1	10	1	1 verso de 9 1 verso de 5
VII <i>Un tiempo de rebaños, de hornos olorosos</i>	34	5	20	9	-
VIII <i>Álamos santos, álamos de los adioses</i>	7	7	-	-	-
IX <i>La noche en huertos pobres</i>	15	-	15	-	-
X <i>Apaga las velas, la noche tiene sus fuegos</i>	23	7	10	3	1 verso de 14 1 verso de 12 1 verso de 9
EL VACÍO DE LOS LÍMITES					
Laderas	55	18	9	6	1 verso de 18 6 versos de 16 5 versos de 15 4 versos de 14 2 versos de 12 2 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 4
Caballos y molinos en el pinar					
I	21	21	-	-	-
II	18	18	-	-	-
III	20	20	-	-	-
La Corona	39	8	8	4	1 verso de 19 2 versos de 18 1 verso de 17 4 versos de 16 2 versos de 15 1 verso de 14 2 versos de 13 3 versos de 12 1 verso de 10 1 verso de 9 1 verso de 8
El camino cegado por el bosque	24	24	-	-	-
La ofrenda musical	27	8	7	8	1 verso de 19 1 verso de 16 2 versos de 15
LIBRO DE LAS NOCHES ABIERTAS					
Hacia el orden y la locura de las estrellas	24	3	10	3	1 verso de 17 1 verso de 16 2 versos de 14 3 versos de 12 1 verso de 5

Baláfia	17	3	3	3	1 verso de 19 1 verso de 15 3 versos de 9 2 versos de 10 1 verso de 4
Como las llamas de las lucernas antiguas	25	7	10	2	1 verso de 17 1 verso de 15 1 verso de 14 1 verso de 10 1 verso de 4 1 verso de 3
El río de sombra	22	7	6	-	1 verso de 21 2 versos de 17 1 verso de 15 2 versos de 13 1 verso de 10 2 versos de 9
En lo oscuro	13	4	1	5	1 verso de 14 1 verso de 10 1 verso de 5
Dones y negaciones de las noches					
I	17	-	14	1	1 verso de 5 1 verso de 3
II	18	2	7	9	-
Viento que golpea la luna	41	9	22	4	1 verso de 16 1 verso de 13 2 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 4
Alguien se detiene ante las flores de un cementerio	16	-	9	5	2 versos de 4
Nochebuena en Atzaró	53	9	16	8	1 verso de 16 4 versos de 15 1 verso de 14 4 versos de 13 4 versos de 12 2 versos de 9 1 verso de 8 2 versos de 6 1 verso de 4
Tras la lectura de unos versos					
I	27	-	12	5	1 verso de 16 1 verso de 15 4 versos de 13 1 verso de 12 1 verso de 9 1 verso de 5 1 verso de 3
II	20	9	2	6	1 verso de 13 1 verso de 10 1 verso de 4
Motivo para una <i>Vita Nuova</i>	56	14	25	14	1 verso de 9 2 versos de 4
Vigilia	16	10	3	2	1 verso de 18

En esa zona en que el pinar se tala	38	3	18	8	1 verso de 13 1 verso de 2 2 versos de 9 1 verso de 6 3 versos de 5 1 verso de 4
Cabeza de la diosa entre mis manos	21	-	21	-	-
Dióscuros					
1	7	-	-	7	-
2	6	-	-	6	-
3	5	-	-	5	-
4	4	-	-	4	-
5	5	-	-	5	-
6	5	-	-	5	-
7	5	-	-	5	-
8	4	-	-	4	-
9	4	-	-	4	-
10	4	-	-	4	-
11	5	-	-	5	-
12	5	-	-	5	-
Noche de San Juan en Frumentaria					
I	20	5	8	2	1 verso de 13 1 verso de 12 1 verso de 5 1 verso de 4 1 verso de 3
II	23	6	10	7	
III	31	9	20	2	-
Cabo de Berbería	38	11	9	5	2 versos de 20 2 versos de 16 1 verso de 15 1 verso de 13 2 versos de 12 2 versos de 9 2 versos de 5 1 verso de 4
Tumba hacia Oriente	25	6	8	3	2 versos de 17 2 versos de 13 2 versos de 10 1 verso de 9 1 verso de 5
Para Clara	11	2	2	5	2 versos de 4
LA LOSA DESOLADA					
Freud en Pompeya	52	-	52	-	-

«Mientras tanto escucho aquella música y miro los jardines de invierno»	73	17	19	5	1 verso de 19 1 verso de 17 2 versos de 16 8 versos de 15 1 verso de 14 9 versos de 13 2 versos de 12 2 versos de 10 3 versos de 9 1 verso de 4 2 versos de 3
La estatua mutilada	36	36	-	-	-
Ensoñación de Fabrizio del Dongo en Grianta	35	12	12	3	1 verso de 18 1 verso de 15 1 verso de 10 1 verso de 9 1 verso de 8 2 versos de 5 1 verso de 3
Expreso Milán-Roma	30	5	3	1	1 verso de 37 2 versos de 22 4 versos de 21 1 verso de 20 1 verso de 19 2 versos de 18 3 versos de 17 1 versos de 16 1 verso de 15 1 verso de 14 2 versos de 13 1 verso de 12 1 verso de 4
Negrura del Ágora, pinos de Epidauro					
I	16	-	16	-	-
II	17	-	17	-	-
Crónicas de Maratón y Salamina					
I	29	-	27	-	2 versos de 13
II	32	-	32	-	-
Córdoba arde eternamente sobre un río de fuego	108	63	22	7	3 versos de 18 1 verso de 17 2 versos de 15 2 versos de 14 4 versos de 13 2 versos de 12 1 verso de 9 1 verso de 8
La ciudad está muerta	25	15	6	1	1 verso de 18 1 verso de 9 1 verso de 3
Del vacío del mundo					
I (Retrato)	25	12	12	-	1 verso de 9

II (Megalítico)	23	7	9	2	1 verso de 19 1 verso de 13 1 verso de 12 1 verso de 10 1 verso de 9
Biografía para todos					
I	19	-	12	5	2 versos de 4
II	10	-	10	-	-
III	12	12	-	-	-
NEGRURA DE LA PIEDRA					
Penumbra de la piedra	107	-	107	-	-
<b>TOTAL</b>	<b>1876</b>	<b>585</b>	<b>764</b>	<b>241</b>	<b>286</b>

*Astrolabio* sale a la luz en 1979, cuatro años después de la publicación de *Sepulcro en Tarquinia*, libro con el que tanto éxito cosechó Antonio Colinas. Se enfrentaba, pues, el autor en este poemario a un fuerte reto, ya que crítica y público estarían muy atentos a esta nueva publicación y existiría, indudablemente, una visión siempre comparativa. Antonio Colinas, no obstante, no se dejará llevar por la presión y escribirá un libro que se ha considerado en varias ocasiones (Susana Agustín, 2004: 127) de transición, pues supone una vía intermedia entre la poética de motivos más culturales como tema central (ya que nunca desaparecerán plenamente, pues forman parte de la experiencia vital), que había mostrado en su poesía hasta el momento, hacia una poética de la meditación, del pensamiento, que alcanza su cima más alta en *Noche más allá de la noche*.

*Astrolabio* es un poemario largo. Se compone de seis partes de distinta longitud y temática. Cabe destacar la sexta y última parte, muy diversa de las anteriores. Se trata, en realidad, de un diálogo entre diferentes personajes: el Amado, la Amada, El que espera, La Vida, La Muerte, y con participación de un Coro que nos recuerda al de las tragedias clásicas.

Pasando ya al aspecto métrico observamos que de los 43 poemas de los que se compone el libro, 23, más del 53%, están escritos en verso libre, como luego analizaremos. El porcentaje de versos escritos en un metro diferente del alejandrino, endecasílabo o heptasílabo, supone, sin embargo, tan sólo en torno al 15% de los versos. La gran novedad consiste en que se reducen considerablemente los poemas isosilábicos. Hay cinco poemas escritos enteramente en alejandrinos (incluimos “La patria de los tocadores de siringa” aunque presenta un verso heptasílabo), otros cinco en endecasílabos (entre ellos incluimos las “Crónicas de Maratón y Salamina” que comienza con

dos tridecasílabos pero continúa en sus dos partes en endecasílabos), y un poema compuesto de doce breves partes que se encuentra enteramente en heptasílabos, “Dióscuros”. Los poemas regulares que quedan y que no hemos incluido en ninguna de las categorías anteriores son poemas en forma de silva impar con la ocasional aparición de algún verso breve, como “Dones y negaciones de las noches”, “Alguien se detiene ante las flores de un cementerio”, “Para Clara” y “Biografía para todos”. Hay, por último, poemas compuestos de varias partes en los que cada uno presenta un tipo de verso, como las “Variaciones sobre una Suite Castellana”, “Noche de San Juan en Frumentaria” o “Del vacío del mundo”. La existencia de este tipo de poemas demuestra a pequeña escala el tipo de métrica utilizada por el autor en este libro, una forma poemática en la que se combinan perfectamente el verso libre con endecasílabos y alejandrinos principalmente bajo la base de un ritmo común.

Comenzaremos haciendo notar un cambio respecto a la utilización de las licencias métricas. Si bien hasta ahora su uso había sido muy exiguo, o en todo caso limitado a una serie de palabras o sonidos (habíamos señalado, por ejemplo, la incidencia de la diéresis en la sílaba “vio”, que luego observaremos), en este poemario se utilizan de una manera más libre, especialmente en el caso de la dialefa. Podemos decir que Antonio Colinas comenzará a realizar un uso frecuente y libre de este recurso, si bien en la mayoría de los casos su uso se halla ligado a la separación de una palabra cuya primera sílaba comienza por vocal acentuada, muchas veces en posición esencial para el verso. En otras ocasiones viene motivada por una pausa sintáctica o puede actuar como una forma de resaltar el significado de las palabras afectadas.

De las demás licencias rítmicas poco hay que añadir. Su uso se mantiene de una manera ocasional, para ajustar el ritmo en algunos versos, y desaparece incluso la diéresis que encontrábamos anteriormente tan a menudo en la sílaba “vio”, manteniéndose solo en muy pocas ocasiones:

y un humo vïolento, // un vino vïolento  
 (“Isla de Circe”, v. 22)

Mujer, mujer, en ti // la historia es vïolenta<sup>45</sup>  
 (“Variaciones sobre...”, V, v. 2)

<sup>45</sup> Podríamos interpretar este verso, no obstante sin diéresis en *violenta*, y con dialefa entre *historia* y *es*. Hemos optado por la opción de la diéresis porque a nuestro entender presenta mayor coherencia.

el olor violento // de la lana y los montes  
(“Variaciones sobre...”, X, v. 4)

Sin embargo, podríamos poner muchos más ejemplos en los que esta sílaba permanece unida:

un poco de violeta  
(“Homenaje a Tiziano”, v. 15)  
bajo un violento coro de puñales  
(“Suite castellana”, v. 6)  
amorosos crepúsculos violáceos de Segovia  
(“Del vacío del mundo”, I, v. 9)

Es notable también la menor aparición de esta sílaba, que se sustentaba principalmente en el término “violencia” y sus derivados, relacionado también con “violeta”, que solía asociarse a la primera palabra por el color de la sangre y el vino. Con esto vemos cómo el uso de las licencias métricas marca también significativamente esta nueva poética más meditativa, en la que no se destacan de la misma manera ciertos elementos que podríamos pensar como más emocionales.

Volviendo a centrarnos en los poemas escritos en verso libre podemos decir que, si bien su número ha aumentado, en total, el porcentaje de versos que llamaríamos “no clásicos”, o al menos que no sustentan el ritmo general de esta poesía coliniana es tan solo un 15,3%, cercano al porcentaje de heptasílabos, un 12,8%, mientras que encontramos un 40,7% de endecasílabos y un 31,2% de alejandrinos. Si tomamos tan solo en cuenta los poemas (o secciones de ellos) escritos en verso libre, el porcentaje de versos no endecasílabos, alejandrinos o heptasílabos alcanza tan solo un 26%, mientras que es destacable que un 34% de los versos sean endecasílabos, dentro del propio verso libre. Hemos querido comenzar con estos datos objetivos porque son muy significativos del carácter de este verso libre, que ya hemos ido viendo en libros anteriores. Los cambios respecto a él que se producen en este poemario pueden ser quizás la utilización de versos más largos, de hasta veintiuna sílabas, que normalmente son divisibles, según se expuso ya anteriormente en el apartado “Versos compuestos en el verso libre de ritmo endecasilábico”, en fragmentos de ritmo endecasilábico, sobre todo en el caso de los de 18 sílabas, que son abundantes dentro de los versos largos. En la edición de 2004 encontramos el verso más largo de toda su trayectoria, que contaría con 37 sílabas. Es el siguiente:

Al pasar por Tarquinia vimos sobre la loma erizada de torres  
 [una guerra de oros y de aceros contra la noche  
 (A, “Expreso Milán-Roma”, vv. 16)

En ediciones anteriores aparecía separado en dos versos distintos, por lo que su unión puede en realidad deberse a un error de imprenta, dado lo extraño de su longitud incluso dentro de este poema, que se presenta como especial por la cantidad de versos de gran número de sílabas que presenta.

*Astrolabio* se configura entonces respecto a la métrica como una continuación de la etapa anterior, con un dominio mayor del verso libre, con la mayor y más libre utilización de versos más largos y con un ritmo de base endecasilábica bien definida. Algunos autores han resaltado además la identificación de la rítmica y el discurso en este poemario: “La articulación rítmica es reflejo de la articulación verbal en el sistema. La ritmicidad del discurso y la racionalidad de la lengua se presentan en relación de identificación” (Barella, 1981: 134). Todo esto le da a *Astrolabio* una perfección y una musicalidad especial, que podemos relacionar con la ansiada búsqueda de la armonía, a la que se llega cada vez más por la vía de la meditación. En palabras del autor: “Casi todo en este libro pretende ser un regreso a la claridad, una puesta en orden de las ideas por la vía de la exclusión de no pocas ideas” (1979: 8).

### 8.9. *En lo oscuro* (1980)

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
I	12	3	1	7	1 verso de 5
II	17	-	1	13	1 verso de 5 2 versos de 3
III	13	-	-	12	1 verso de 9
IV	9	-	2	4	1 verso de 9 1 verso de 5 1 verso de 4
V	15	1	9	3	1 verso de 13 1 verso de 10
VI	18	8	1	5	1 verso de 5 2 versos de 4 1 verso de 3
VII	8	-	3	3	1 verso de 4 1 verso de 3

VIII	12	-	-	3	2 versos de 8 6 versos de 6 1 verso de 4
IX	11	-	-	11	-
<b>TOTAL</b>	<b>115</b>	<b>12</b>	<b>17</b>	<b>61</b>	<b>25</b>

Este breve poemario publicado por primera vez en 1981 toma su nombre de un poema de *Astrolabio* que se titula del mismo modo, lo cual le une a él, configurándose como una especie de continuación o epílogo, como ya hiciera el poeta con el libro anterior. Casi todos los estudiosos lo incluyen bajo la misma etapa poética de Colinas, como una transición hacia *Noche más allá de la noche*. Métricamente, sin embargo, hay grandes diferencias entre este libro y toda la trayectoria poética del autor.

El libro se compone de nueve poemas breves numerados con números romanos, y sin nombre. Este procedimiento de numerar los poemas, ya utilizado en otros poemarios como PTS<sup>46</sup>, da al libro mayor unidad, considerando cada uno de los poemas como una parte del todo.

La mayor novedad del libro consiste en que está escrito en su gran mayoría en verso de arte menor, el 71,3% de los versos, de los cuales son heptasílabos un 74,4%. Los alejandrinos constituyen tan solo el 10,4% y los endecasílabos el 14,8%, lo cual es un porcentaje muy bajo en comparación con cualquiera de los otros poemarios.

Desde el punto de vista de la sílaba métrica podemos comentar que sólo el último de los nueve poemas está escrito en versos isosilábicos, en concreto en heptasílabos. Los demás son poemas en los que predomina también este tipo de verso, aunque mezclado con otros normalmente de ritmo yámbico o muy breves. La excepción son los poemas V y VI, en los que predominan respectivamente los endecasílabos y los alejandrinos.

Respecto al uso de las licencias métricas observamos una continuidad en su forma de uso con el libro anterior. Sinéresis y diéresis son muy escasas, pero hay una mayor incidencia de la dialefa.

Un poema sorprendente desde el punto de vista silábico es el VIII, pues, aunque sigue la versificación de arte menor predominante en el libro, su ritmo se basa más en el hexasílabo que en el verso de siete sílabas. El hexasílabo es un verso que Domínguez Caparrós define

<sup>46</sup> También lo encontramos en *Junto al lago*, aunque al ser publicado más tardíamente no podemos saber si los poemas tenían originalmente título o tan sólo números romanos. Posteriormente será también característico de *Noche más allá de la noche*.

de la siguiente manera: “Es el verso castellano más breve capaz de valor poético por sí solo. Después del octosílabo es el verso más frecuente en la poesía popular. Se emplea en romancillos, endechas, letrillas y serranillas” (2007: 202). El poeta bañezano no utiliza, sin embargo, la rima en ninguno de estos poemillas. Así, lo que más nos interesa de esta definición es el hecho de que sea el verso más corto que tiene valor poético independiente (no como pie o parte de otro verso). Esto supone que Antonio Colinas, en la búsqueda que realiza en este poemario de la extrema cohesión, del decir mucho con pocas palabras, llega casi al final del libro a este verso, volviendo en el poema IX al ritmo heptasílabo que ha sustentado todo el poemario.

### 8.10. *La viña salvaje* (1972-1980)

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
DEL LIBRO DE OCIOS Y DE BURLAS DE UN MONJE ALPINO (1972)					
I	14	-	14	-	-
II	14	-	14	-	-
III	14	-	14	-	-
IV	14	-	14	-	-
V	14	-	14	-	-
VI	14	-	14	-	-
VII	14	-	14	-	-
EN EL BOSQUE PERDIDO (1978)					
I	8	-	7	1	-
II	4	-	4	-	-
III	6	-	6	-	-
IV	5	-	5	-	-
V	6	-	6	-	-
VI	7	-	7	-	-
VII	9	-	9	-	-
VIII	9	-	9	-	-
IX	11	-	11	-	-
X	5	-	5	-	-
XI	6	-	6	-	-
XII	4	-	4	-	-
XIII	7	-	7	-	-
XIV	5	-	5	-	-
LA VIÑA SALVAJE (1980)					
I	6	1	-	1	1 verso de 15 1 verso de 14 1 verso de 13 1 verso de 8

II	4	-	-	-	1 verso de 16 1 verso de 15 2 versos de 14
III	8	-	-	3	1 verso de 16 1 verso de 12 3 versos de 10
IV	4	-	2	2	-
V	7	-	3	1	1 verso de 13 2 versos de 8
VI	5	-	-	5	-
VII	11	2	1	7	1 verso de 6
VIII	8	-	1	2	1 verso de 13 1 verso de 12 1 verso de 10 1 verso de 8 1 verso de 4
IX	7	-	3	3	1 verso de 3
X	10	-	2	5	1 verso de 14 1 verso de 9 1 verso de 4
XI	5	-	-	2	2 versos de 8 1 verso de 4
XII	7	-	1	4	1 verso de 6 1 verso de 3
XIII	8	-	-	5	1 verso de 5 2 versos de 4
XIV	3	-	-	1	2 versos de 6
<b>TOTAL</b>	<b>283</b>	<b>3</b>	<b>202</b>	<b>42</b>	<b>36</b>

Este poemario, publicado por primera vez en 1985, no está recogido dentro de *El río de sombra*, que reúne la obra poética casi completa del autor hasta 2004. Se trata de la recopilación de tres series de poemas inéditos escritos en épocas distintas y, por ello, con características diferentes. Quizás sea esto lo que haya llevado al autor a no incluirlas dentro de *El río de sombra* como un mismo libro, ya que en esencia se trata de tres momentos poéticos muy diversos. En la última edición de la poesía completa del autor (2011), sí se incluye este poemario, aunque con algunas variaciones, como se puede comprobar en el segundo anexo de este libro.

Esta obra es, sin embargo, muy interesante en muchos sentidos: desde el punto de vista métrico vemos una serie de sonetos, algo inédito en su obra; por otra parte nos muestra sintéticamente su evolución formal; por último es también interesante temáticamente, ya que encontramos matices diversos a otros libros.

La primera serie de poemas, reunidos bajo el título de “Del libro de ocios y de burlas de un monje alpino”, se trata de siete sonetos escritos durante su estancia en Italia. Son estos, quizás, la mayor

novedad, tanto formal, como temática del libro. Por una parte sorprende la tonalidad adoptada, de tipo humorístico, como ya anunciaba el título, que en la contraportada del propio libro se trata de “divertimento”. Es un caso único en Antonio Colinas, que se suele centrar en temas más trascendentales, dándoles un tono a veces incluso místico, como hemos ido viendo.

Por otra parte la gran sorpresa viene dada por el hecho de que nos encontramos ante una serie de sonetos, forma que Colinas no había utilizado en ningún libro hasta el momento, y que sólo utilizará posteriormente en el caso del poema “Diapasón infinito” (JO), “La ladera de los podencos salvajes” (LM) y sin rima en “Lumbres de Tánit” (LSF). Según las declaraciones del propio autor, recogidas en la entrevista en el anexo, esta parte será ampliada y constará de quince sonetos, en lugar de los siete actuales. La utilización del soneto en este tipo de poesía puede verse como un ejercicio, ya que el poeta ve esta forma poética como de “uso delicado”, dada su tradición. Como analizamos en el apartado de la rima, el esquema utilizado en la rima de estos sonetos se distancia en algunas ocasiones del canónico (III, IV, V) o a veces incluso carece de rima (VII). Esta es una de las pocas innovaciones métricas que se observan en estos sonetos, por lo demás perfectamente canónicos. En estos poemas, por otra parte, vemos rasgos de continuidad con su poesía de la época, en la que no se utilizan prácticamente licencias como la dialefa, que será después muy común en nuestro poeta.

La segunda parte de este libro la forman los catorce poemas de “El bosque perdido”, posteriores en su fecha de escritura (1978). Formalmente se caracterizan por ser todos ellos isosilábicos, y estar escritos en endecasílabos (sólo un heptasílabo en el primer poema rompe esta regla). Además, el número de versos que forma cada composición es siempre escaso; la mayor tiene tan sólo once versos, lo que les da un tono intimista. La unidad de estos poemas no es sólo formal, sino también temática, el hilo conductor es el bosque y una historia de amor, que puede tomarse como simbólica (amor a la Naturaleza, a sus elementos, etc.). Muchos mecanismos colaboran a esta unidad: repetición de versos, utilización de palabras clave como símbolos, etc.

La tercera parte es la que da nombre al libro “La viña salvaje”, y según el testimonio del autor se escribe en 1980. Está formada también por catorce composiciones breves (las más extensas tienen diez y once versos). De estos catorce poemas sólo cuatro (IV, VI, VII y IX) son regulares, aunque incluso contengan un verso fuera

de esa regularidad. En el aspecto métrico cabe también destacar el uso casi nulo de alejandrinos, un metro muy querido por el poeta bañezano y que recuperará en su siguiente libro, *Noche más allá de la noche*. Por otra parte sí se utilizan, aunque no como ritmos base, versos largos, de dieciséis y quince sílabas, y, contrariamente a otras composiciones del autor, el ritmo de base endecasilábico no es tan perceptible; encontramos bastantes versos pares. Quizás se deba a la brevedad de las composiciones, que hace que su ritmo interno esté asegurado por otros elementos de repetición. Destacable es el caso, por ejemplo, del poema II o el XIV, basados principalmente en el paralelismo sintáctico.

### **8.11 Noche más allá de la noche (1980-1981)**

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
I	28	28	-	-	
II	28	28	-	-	
III	28	28	-	-	
IV	28	28	-	-	
V	28	28	-	-	
VI	28	28	-	-	
VII	28	28	-	-	
VIII	28	28	-	-	
IX	28	28	-	-	
X	28	28			
XI	28	28	-	-	
XII	28	28	-	-	
XIII	28	28	-	-	
XIV	28	28	-	-	
XV	28	28	-	-	
XVI	28	28	-	-	
XVII	28	28			
XVIII	28	28	-	-	
XIX	28	28	-	-	
XX	28	28	-	-	
XXI	28	28	-	-	
XXII	28	28	-	-	
XXIII	28	28	-	-	
XIV	28	28	-	-	

XXV	28	28	-	-	
XXVI	28	28	-	-	
XXVII	28	28	-	-	
XXVIII	28	28			
XXIX	28	28	-	-	
XXX	28	28	-	-	
XXXI	28	28	-	-	
XXXII	28	28	-	-	
XXXIII	28	28	-	-	
XXXIV	28	28	-	-	
XXXV	28	28	-	-	
Post-scriptum	20	20	-	-	
<b>TOTAL</b>	<b>1000</b>	<b>1000</b>	-	-	

Este libro, publicado en 1983, supone un muy significativo paso adelante en la obra del autor. Se ha escrito que es “la más alta cima de su producción poética” (Martínez Fernández, 2004a: 92), y el propio Antonio Colinas (2001a, II: 116) lo considera su libro más querido.

La primera característica observable es su perfección formal. El libro lo componen treinta y cinco cantos sin título, solamente precedidos por números romanos y un Post-scriptum. Cada uno de ellos se compone de 28 alejandrinos, excepto el Post-scriptum que cuenta tan solo con veinte, sumando entre todos ellos el número de mil versos. Este número redondo de mil versos no ha pasado desapercibido, y es interpretado por algunos críticos como Martínez García como “número perfecto por antonomasia y discernidor, incluso en términos cosmogónicos y apocalípticos, de las épocas más decisivas de la Historia humana” (1986: 79). O, según el crítico italiano Caravaggi: “Il totale raggiunto, che è di mille versi, acquista un significato emblematico, che sembra alludere alla compiutezza dell’insieme nella molteplicità dei particolari” (1990: III). También relaciona Martínez García (1986: 79) el número de cantos, treinta y cinco, con los años con los que contaba Antonio Colinas al escribir este poemario. En todo caso, vemos una complicada arquitectura en la que los números y la forma toman gran protagonismo.

Es un libro basado en la búsqueda de la armonía y la musicalidad. Esto se ve sustentado métricamente por el uso de un único metro, el alejandrino, evitando así cualquier disonancia. La repetición, la regularidad del número de sílabas se convierte en un elemento rítmico musical, que, además de unir poesía y canto, puede relacionar

a estos con “fenómenos cósmicos como el ciclo de la naturaleza o con los movimientos corporales” (Luján, 2006: 157-158). Como señala este mismo estudioso pocas líneas más tarde, la aplicación de patrones métricos tradicionales, “garantiza la correcta interpretación rítmica por parte del lector” (Luján, 2006: 158). He querido destacar la unión del ritmo con la idea de ciclo o circularidad, muy presente también en este poemario, que se estructura circularmente (Martínez Fernández, 2004a: 112).

Antonio Colinas, cuando ha sido interrogado acerca de esta ordenación métrico-formal, dice al respecto:

Todo este libro nació con una gran voluntad formal [...] En efecto, hay ese afán extensivo, este afán voluntariamente formal, pero al mismo tiempo la medida – tal y como yo la utilizo – ha sido bastante natural. Es decir, nunca me he propuesto medir las sílabas con los dedos y forzarlas, forzar la creación del poema medido, sino que el poema respondiera a un ritmo. Uno de los ritmos más clásicos, que a mí me gustan más, son los del alejandrino y el endecasílabo. Así que, por encima de esta gran voluntad formal, creo que predomina el contenido del libro, su mensaje: un viaje en lo mejor de las culturas y, a la vez, un mensaje íntimo, personal, del autor que escribe el libro. (Trabanco, 1994: 67)

El uso del verso alejandrino está entonces relacionado con la búsqueda de un impulso rítmico claro, que se mantiene durante todo el libro, cohesionándolo, haciéndolo quizás más hermético, más denso, pero también dándole una tonalidad clásica que Vilas Vidal ha interpretado como “un símbolo lúcido de la Belleza a la que el mundo tiende” (1990: 61).

Sin embargo, las composiciones no nacen desde el principio con esta aspiración formal. Caravaggi (1990: III-VIII), que recorre en su artículo las diferentes etapas de desarrollo del libro, da cuenta de los profundos cambios que en sus composiciones se van produciendo, fruto del trabajo y la reflexión de un poeta atento y meticuloso. Según sus datos, la minuciosa arquitectura del libro no se fragua definitivamente hasta enero de 1982, cuando el poeta decide ya el número de cantos que el libro tendrá (aunque muchos de ellos ya estaban en parte escritos<sup>47</sup>), decide asimismo la ausencia de títulos de los mismos, que sustituye por la numeración romana<sup>48</sup>, y, más importante para el asunto que aquí nos atañe, decide pasar de un

<sup>47</sup> De hecho, en la edición de *Poesía: 1967-1980* (1982) ya daba un adelanto de diez composiciones de este libro bajo el título «Ocho poemas».

<sup>48</sup> Del nombre original que tenía cada uno de los poemas da cuenta también en este artículo Caravaggi (1990: IV).

ritmo polimétrico, en el que “dominano gli endecasillabi in alternanza con settenari o altri versi” (1990: VI), al metro uniforme alejandrino. Este cambio, por tanto, apoya las teorías anteriores en las que hablábamos de la unidad del libro. Colinas encuentra en la isometría un elemento rítmico poderoso para dar una madurez y una compacidad al conjunto de sus poemas. La “elegancia arquitectónica” y el “rigor geométrico” de los que habla Caravaggi (1990: III) contribuyen efectivamente al logro de una armonía musical.

En este tipo de verso, y vista la tendencia en aumento al uso de la dialefa, sería de esperar un gran número de ellas, ya que la igualdad métrica garantiza una correcta interpretación de las mismas. Esto sucede, en efecto, en la primera edición del libro (1982a). En la descripción de este fenómeno en este poemario decía Martínez Fernández: “a lo largo de *Noche más allá de la noche*, y fuera de la cesura intensa, Colinas prescindía de la sinalefa, a favor del hiato, en numerosísimas ocasiones, forzando acaso el ritmo normal del alejandrino” (2004: 149). Sin embargo, posteriormente, este libro es revisado y el poeta incluye algunas variaciones, la mayoría de ellas sin apenas cambio semántico (aunque algunas de valor estilístico), que son básicamente correcciones métricas. Estos cambios han sido minuciosamente estudiados por Martínez Fernández (2004), que dice: “Todas las correcciones no meramente estilísticas que Colinas introduce en dicho poemario para la edición de LR pretenden ajustar el ritmo del alejandrino a la pronunciación habitual castellana” (2004: 149). El estudioso señala que el poeta había realizado ya, con posterioridad a la primera edición de *Noche más allá de la noche*, algunos cambios de carácter métrico, aunque “tímidamente”. En la edición de *En la luz respirada* (Colinas, 2004a) es cuando se produce un ajuste métrico más sistemático con la finalidad de que “los hemistiquios que antes podían tener siete sílabas o menos, según se realizaran o no las posibles sinalefas, sean ahora heptasílabos cabales” (Martínez Fernández, 2004: 150). Se distinguen en este artículo tres formas distintas de realizar estos ajustes métricos: por adición, por sustitución y por inversión del orden de los elementos lingüísticos (en ocasiones también se combinan algunas de estas técnicas). La práctica más corriente es la de sustitución, en la que normalmente —más de cincuenta casos cuenta el crítico—, se sustituye una partícula (preposición, artículo, conjunción) por otra que tenga una sílaba más o no haga sinalefa. Veamos algún ejemplo:

no me dejan pensar. Y sé que **a** la tarde  
 (XX, v. 23) (eds. de 1982-2003)  
 no me dejan pensar. Y sé que **por** la tarde  
 (XX, v. 23) (eds. de 2004 y posteriores)  
**su** fétido hedor a pellejo sudado  
 (V, v. 20) (eds. de 1982-2003)  
**aquel** fétido hedor a pellejo sudado  
 (V, v. 20) (eds. de 2004 y posteriores)

Esa preposición “a” que podía realizarse o no como una sinalefa, se sustituye por “por”, que no da lugar a ninguna duda métrica, y no cambia el significado. Este tipo de sustituciones las podemos encontrar en el caso de otras categorías gramaticales: una forma verbal por otra, o un sustantivo por otro (próximos semánticamente), un plural que sustituye a un singular, un masculino por un femenino, etc.:

Y **veré a** los álamos recibir la nevada  
 (XV, v. 21) (eds. de 1982-2003)  
 Y **podré ver** los álamos recibir la nevada  
 (XV, v. 21) (eds. de 2004 y posteriores)  
 sangre y labio retienen la hora fugitiva  
 (Post-scriptum, v. 6) (eds. de 1982-2003)  
 sangre y labio retienen las horas fugitivas  
 (Post-scriptum, v. 6) (eds. de 2004 y posteriores)  
 Pero **hubo** un momento inesperado allí  
 (V, v. 3) (eds. de 1982-2003)  
 Pero **llegó** un momento inesperado allí  
 (V, v. 3) (eds. de 2004 y posteriores)

Pondremos también ejemplos de adición, de inversión, y de combinación, en el orden indicado, para dar una idea de cómo funcionan estos mecanismos:

su condenada vida, la poesía: ignota  
 (XV, v. 7) (eds. de 1982-2003)  
 su condenada vida, la poesía: **esa** ignota  
 (XV, v. 7) (eds. de 2004 y posteriores)  
 ¿Y ese **ebrio extravió** de los siglos que pasan  
 (VII, v. 10) (eds. de 1982-2003)  
 ¿Y ese **extravió ebrio** de los siglos que pasan  
 (VII, v. 10) (eds. de 2004 y posteriores)  
 Luego un **gran** silencio **va** abatiendo la tarde  
 (XI, v. 11) (eds. de 1982-2003)  
 Luego **viene** un silencio abatiendo la tarde  
 (XI, v. 11) eds. de 2004 y posteriores)

Queda, por último, señalar que la labor de corrección debió abarcar el periodo anterior a la publicación en 2004 de tres versiones de *Noche más allá de la noche*<sup>49</sup>, porque encontramos algunas correcciones (aunque para ser justos hemos de decir que ya muy escasas), que aparecen en la edición de *El río de sombra* de 2004, y no en *En la luz respirada*, y a la inversa:

- de la Historia, **o** una lección de arquitectura  
(IX, v. 3) (*En la luz respirada*)
- de la Historia, **como** una lección de arquitectura  
(IX, v. 3) (*El río de sombra*)
- de** oro en las que excarban con sus lanzas los bárbaros  
(X, v. 8) (*En la luz respirada*)
- con** oro en las que excarban con sus lanzas los bárbaros  
(X, v. 8) (*El río de sombra*)
- bajo el manto de azufre y de lava ardiente  
(XI, v. 26) (*En la luz respirada*)
- bajo el manto de azufre y de **la** lava ardiente  
(XI, v. 26) (*El río de sombra*)
- y abierta **con** las músicas, en el recuerdo hecho  
(XXIII, v. 3) (*En la luz respirada*)
- y abierta **en** las músicas, en el recuerdo hecho  
(XXIII, v. 3) (*El río de sombra*)
- y **todo es un** silencio, y un presente infinito  
(III, v. 13) (*En la luz respirada*)
- y **es todo** un silencio, y un presente infinito  
(III, v. 13) (*El río de sombra*)

Así, parece haber ciertas correcciones en uno que no hay en el otro libro y viceversa. En todo caso, es la edición, también de 2004, de *Noche más allá de la noche*, de la Fundación Jorge Guillén la que recoge siempre los versos cambiados para eliminar las posibles dialefas. Quedan en esta última versión muy raros casos de esta licencia métrica. Algunos de estos casos dan pie a variadas interpretaciones:

como mercurio o bola de oro o de fuego (II, v. 16)

Este verso, por ejemplo, exige dialefa, pero en este caso tenemos la opción de dividir los hemistiquios en puntos diferentes:

como mercurio o ][ bola de oro o de fuego  
como mercurio o bola ][ de oro o de fuego

<sup>49</sup> Las correspondientes a *En la luz respirada*, *El río de sombra* y *Noche más allá de la noche* editado por la fundación Jorge Guillén.

La primera de las posibilidades, además de separar mediante una dialefa “mercurio” y “o”, nos obligaría a hacer una especie de acento en el monosílabo átono “o”. Se trataría de un final de hemistiquio en partícula átona, sumamente raro en el poeta bañezano. Sin embargo la segunda opción obligaría a realizar dos dialefas entre “de” y “oro” y esta última palabra y la conjunción “o”. Así, la segunda propuesta parece más probable porque no acentúa a final de hemistiquio una conjunción, ya que esto no es muy habitual en la obra del autor.

En todo caso vemos una voluntad del poeta de eliminar toda posible ambigüedad métrica, produciendo así un ritmo transparente, que parece de esta manera querer asimilar la pureza temática a la formal.

El uso de otras licencias métricas una vez eliminadas todas estas dialefas es limitado, aunque se incrementa el número de sinéresis. Cabe destacar un caso muy significativo, el que se produce en la especie de estribillo con el que comienza el poema I y que se retoma luego en el Post-scriptum: la sinéresis en la palabra “oboe”, esencial en todo el libro, pues su música parece envolver estas composiciones, y porque: “En *Noche más allá de la noche* se atribuye al sonido solemne del oboe, es decir, a la música, intensas virtualidades” (Martínez Fernández, 2004a: 96). Señala también Martínez Fernández la aparición de esta palabra e incluso del sintagma completo o parcial “oscuro oboe de bruma”, en *Truenos y flautas en un templo*, *Sepulcro en Tarquinia* y *Astrolabio*. Lo cierto es que en estas otras apariciones no se produce la sinéresis en este término, por lo que hemos de entender que es una cuestión más de regularidad métrica que de buscar una especial sonoridad a través de esta licencia, ya que la sonoridad viene dada, además, por el conjunto del sintagma, aliterado y con énfasis en las vocales velares.

Esta es una de las obras más cuidadas formalmente por el autor, y la que mejor expresa “su sentido clásico del quehacer poético” (García Gual, 1997: 201). La parquedad de ornamentos, la sencillez métrica, la pureza poética que busca, están, del mismo modo, relacionados con ese sentido clásico de la poesía.

A través de estas series de alejandrinos, de esta métrica atenta, que concierne a cada parte de la obra, Antonio Colinas realiza un “viaje terrible a través de todas las noches posibles hacia la luz de una noche que estaba «más allá de la noche»” (Colinas, 1990: 36). El proceso creador de este libro fue para el autor “sublime y doloroso”, por lo que, a su fin, el poeta confiesa: “Quedaba herido, muy herido, pero en posesión de una no desdeñable verdad” (1990: 36).

Así, aunque el poemario se cierre con el emblemático verso “Adiós a la palabra, escoria de la luz”, con la que el poeta expresa su intención de no escribir nunca más, “la noche es también la fuente de donde nace todo” (Trabanco, 1994: 58), y por ello, después de este libro, renacerá también la poesía de Colinas.

### 8.12. Jardín de Orfeo (1984-1988)

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
JARDÍN-LETEO					
Jardín-Leteo	45	16	8	5	1 verso de 18 2 versos de 15 1 verso de 14 4 versos de 13 2 versos de 10 2 versos de 9 1 verso de 8 2 versos de 5 1 verso de 3
Égloga bárbara	26	4	5	2	1 verso de 18 1 verso de 17 1 verso de 16 2 versos de 13 5 versos de 12 2 versos de 9 1 verso de 4 2 versos de 3
Letra para las <i>Variations</i> de Edward Elgar	31	3	5	1	1 verso de 18 2 versos de 16 4 versos de 15 2 versos de 13 5 versos de 12 2 versos de 10 3 versos de 9 2 versos de 8 1 verso de 6
El desierto de lluvia	28	9	6	2	1 verso de 17 1 verso de 16 1 verso de 15 1 verso de 14 2 versos de 13 1 verso de 12 2 versos de 10 1 verso de 9 1 verso de 5
Otoñal	17	2	1	4	2 versos de 19 1 verso de 17 1 verso de 16 1 verso de 15 1 verso de 13 2 versos de 12 1 verso de 10 1 verso de 9
La casa	27	7	15	4	1 verso de 9
Invierno tardío	12	-	3	5	2 versos de 10 1 verso de 8 1 verso de 5

La noche de los ruiseñores africanos	5	-	5	-	-
Diapasón infinito	14	-	14	-	-
JARDÍN DE LA SANGRE					
A Venecia	32	3	6	1	1 verso de 18 1 verso de 16 6 versos de 15 1 verso de 14 4 versos de 13 2 versos de 12 6 versos de 9 1 verso de 6
El poeta	24	1	13	8	1 verso de 9 1 verso de 3
En Granada	15	-	3	4	1 verso de 14 2 versos de 13 1 verso de 12 2 versos de 10 2 versos de 8
Veinte años después	30	2	21	6	1 verso de 9
Carta al Sur	18	-	15	3	-
Elegía en Toledo					
I	34	3	10	6	1 verso de 20 2 versos de 17 1 verso de 16 2 versos de 15 1 verso de 13 5 versos de 12 2 versos de 10 1 verso de 9
II	51	6	25	8	1 verso de 18 1 verso de 16 2 versos de 15 1 verso de 13 1 verso de 12 4 versos de 10 1 verso de 5 1 verso de 4
III	44	3	10	8	1 verso de 18 3 versos de 17 1 verso de 16 3 versos de 15 3 versos de 14 3 versos de 13 1 verso de 12 2 versos de 10 4 versos de 9 1 verso de 4 1 verso de 3
IV	25	3	13	1	1 verso de 16 3 versos de 15 1 verso de 14 1 verso de 13 1 verso de 12 1 verso de 10
A la manera de Ibn Gabirol	10	4	2	3	1 verso de 13
Palabras de Mozart a Salieri	16	-	16	-	-
Retrato	42	14	15	11	1 verso de 18 1 verso de 17

Frente al encinar	16	1	9	3	1 verso de 15 1 verso de 10 1 verso de 9
Regreso a Petavonium	39	5	5	2	1 verso de 19 3 versos de 18 1 verso de 17 6 versos de 16 4 versos de 15 5 versos de 13 2 versos de 12 2 versos de 10 2 versos de 9 1 verso de 8
Madrugada en Teotihuacan					
I	4	1	-	-	1 verso de 13 1 verso de 12 1 verso de 8
II	4	-	1	-	1 verso de 10 2 versos de 8
III	6	-	2	1	1 verso de 12 1 verso de 6 1 verso de 3
IV	9	-	1	2	1 verso de 12 1 verso de 9 1 verso de 8 1 verso de 6 1 verso de 5 1 verso de 4
V	15	-	2	6	1 verso de 12 1 verso de 8 3 versos de 5 2 versos de 3
VI	12	-	2	5	1 verso de 15 3 versos de 10 1 verso de 6
VII	5	-	-	-	1 verso de 16 2 versos de 12 1 verso de 10 1 verso de 4
VIII	12	1	2	4	1 verso de 17 1 verso de 14 1 verso de 12 1 verso de 10 1 verso de 8
IX	10	1	-	2	1 verso de 15 1 verso de 13 4 versos de 9 1 verso de 8
X	13	-	1	5	2 versos de 9 1 verso de 6 1 verso de 5 3 versos de 4
XI	7	-	-	2	1 verso de 9 1 verso de 8 2 versos de 6 1 verso de 3
Cosmogonía	30	3	8	2	2 versos de 14 2 versos de 13 4 versos de 12 5 versos de 10 4 versos de 9

Atenea	12	-	12	-	-
JARDÍN DE ORFEO					
Muro con fuego	52	-	52	-	-
La voz	Prosa	-	-	-	-
Luna de Azahar	31	-	31	-	-
Las dos Gracias	Prosa	-	-	-	-
Ocaso	18	-	18	-	-
El claustro	Prosa	-	-	-	-
Órfica	29	-	29		-
La unión	Prosa	-	-	-	-
La nada plena	53	-	53	-	-
<b>TOTAL</b>	<b>923</b>	<b>92</b>	<b>439</b>	<b>116</b>	<b>276</b>

Este poemario se publica en 1988, después de una pausa más o menos larga en la tarea de creación poética del escritor. Líneas antes hacíamos alusión a la primera intención del autor de abandonar el ejercicio poético después de *Noche más allá de la noche*, dado el agotamiento por motivos de salud y la plenitud expresiva alcanzada. Pero el deseo de escribir surge de nuevo en el poeta, que continuará en este libro aferrándose a símbolos clave como la respiración o la nada, y centrándose en otros como el del jardín que da nombre al libro, todos ellos en la misma dirección que el libro anterior, ir más allá de la realidad visible, la búsqueda de una realidad trascendente.

La métrica de este nuevo libro se distancia bastante de la del anterior. Como vemos en la tabla, encontramos de nuevo verso libre, y en la última parte, “Jardín de Orfeo”, poemas en prosa, lo que supone una gran novedad dentro de la obra poética del autor.

Como se puede observar, el libro está dividido en tres partes: “Jardín-Leteo”, “Jardín de la sangre” y “Jardín de Orfeo”. Mucho se ha comentado de la estructuración de este libro<sup>50</sup>, en torno al núcleo temático-simbólico del jardín, aunque aquí no es un asunto que nos concierna directamente.

La primera parte podemos relacionarla con la bajada a los infiernos del dios mitológico, en busca de lo perdido, a lo que podemos dar muchas significaciones. Se compone de nueve poemas en los cuales encontramos, en este preciso orden, seis poemas en verso libre, una silva libre impar y dos poemas isosilábicos en verso endecasilábico. Esta organización métrica parece ser también significativa, va de un

<sup>50</sup> Díez de Revenga (1997: 229-236) le dedica un artículo, en el que analiza meticulosamente esta organización. Para Rupérez (1988: 22) las tres partes del libro se corresponderían a estos asuntos: Jardín-Leteo, poemas de la purificación; Jardín de la sangre, poemas de la iluminación; Jardín de Orfeo, poemas de la unión.

verso de ritmo en apariencia más caótico, al verso clásico, uniforme del endecasílabo, terminando además esta parte con el poema “Diapasón infinito”, muy significativo por ser el único soneto que nos hemos encontrado en la obra coliniana hasta el momento (a excepción de la serie de siete sonetos de *La viña salvaje*), y por el sentido del mismo, aludiendo al diapasón y, por tanto, al ritmo regular, acompañado y homogéneo, a lo que podríamos añadir también el adjetivo monótono, que, según mi punto de vista, parece venir sugerido por la palabra “infinito”.

La segunda parte, “Jardín de la sangre”, es más amplia que la anterior, y está compuesta por catorce poemas. Métricamente encontramos esta vez tan solo dos poemas isométricos, en endecasílabos ambos (“Palabras de Mozart a Salieri” y “Atenea”), aunque aumenta el número de silvas libres impares, cuatro en esta ocasión. Sin embargo siguen predominando los poemas en verso libre, ocho, que además cuentan entre ellos con “Elegía en Toledo” y “Madrugada en Teotihuacán”, que son de gran longitud ya que se componen de varias partes.

La tercera y última parte, que lleva el mismo nombre del libro, “Jardín de Orfeo”, posee nueve composiciones cifradas en números romanos. Se ha señalado frecuentemente esta última parte como la más perfecta, el punto en el que el poeta recupera “la realidad armónica del más allá, la de la nada plena” (Santiago Córdoba, 1990: 62). En efecto, temáticamente todo parece indicar una reconquista de la armonía, y a nivel formal encontramos una métrica que lo apoya. Si en *Noche más allá de la noche* encontrábamos composiciones isosilábicas en alejandrinos y de igual número de versos como molde para la consecución de la unidad, en esta ocasión también encontramos una estructura fija, aunque diferente a la de ese otro libro. Encontramos, por una parte, que los poemas impares (1, 3, 5, 7 y 9), con los que se abre y se cierra esta parte, están compuestos con una serie de endecasílabos, y, por otra parte, los pares (2, 4, 6 y 8) son poemas en prosa. Esta es una de las grandes novedades métricas que aporta este libro respecto a poemarios anteriores.

Siguiendo primero con una mirada general al poemario cabe decir que la gran mayoría de los versos que lo forman, un casi 48% son endecasílabos, mientras que el alejandrino, único verso del libro anterior, apenas constituye un 10% de los versos. No es de extrañar la gran cantidad de heptasílabos (un 12%), pues su ritmo hace que se combinen en muchas composiciones con endecasílabos y alejandrinos.

La proporción de otro tipo de versos es bastante alta, teniendo en cuenta la cantidad de poemas isosilábicos existentes, llegando al 30%.

En este libro el uso de la dialefa continúa siendo destacable, aunque no interrumpen ni provocan confusión porque al encontrarse en poemas de molde métrico bien definido (silábico y acentual) su realización se produce de manera natural. En este caso, además, no nos hemos encontrado, como en *Noche más allá de la noche*, con una corrección a posteriori de estas dialefas. Cabe destacar, entre estos poemas, el soneto ya nombrado “Diapasón infinito”, por su perfección formal. Es la única composición rimada, además de una manera muy particular (rima idéntica de dos únicas palabras), que en el apartado correspondiente a la rima ha sido comentado.

Pero la mayoría de los poemas de las dos primeras partes del libro están escritos en verso libre. Como sabemos, el verso libre coliniiano se apoya fundamentalmente en un ritmo silábico-acentual de tipo endecasilábico, es decir, con una tendencia a los versos impares o versos compuestos por estos últimos. En este último libro, vemos, sin embargo, una mayor libertad métrica. Es cierto que en estos poemas aún la cantidad de versos clásicos supone más de la mitad (un 25% de los versos son endecasílabos en estos poemas en verso libre), pero se incrementan los versos pares, o aquellos más amplios que parecen no estar compuestos por otros de ritmo impar. Esto supone un acercamiento gradual al ritmo paralelístico o “de pensamiento”. Ciertamente, Colinas no llega todavía a utilizar un verso puramente amétrico, cuyo ritmo se explique “por la repetición de ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema” (Utrera Torremocha, 2010: 148), que produzcan efectos de recurrencia, sino que más bien procede a la mezcla de estas dos corrientes (ritmo silabotónico y ritmo de pensamiento). El poema más significativo en esta dirección en el libro que nos ocupa sería “A Venecia”. En él los versos de ritmo endecasilábico (7, 9, 11 sílabas y alejandrinos) alcanzan el 50%<sup>51</sup>, por lo que, como adelantábamos, no podemos decir que el recurso rítmico del número de sílabas y la posición de los acentos se haya perdido. Sin embargo, la otra mitad de los versos no se ajusta a ningún patrón métrico determinado, sino que su ritmo viene dado por la recurrencia de otros elementos. Veamos el comienzo:

<sup>51</sup> Si tomamos como ritmo endecasilábico los versos de 13 sílabas esta proporción llegaría al 62%.

Apartadme de ese cáliz rebosante de sangre vercosa,  
de ese racimo de labios a punto de corromperse,  
de ese sol de oro derrotado y fundido  
entre unas brasas de mármoles y de hierros.  
Apartadme de su noche, que llena hasta los bordes  
mi corazón con sus estrellas húmedas;  
apartadme de sus dulces piedras, enfermizas  
como carne de joven moribunda. (vv. 1-8)

Podemos observar la existencia en este poema de un tema recurrente, que en este fragmento se intensifica además por la anáfora en los versos 1, 5 y 7: “apartadme”, pero que más adelante aparece también con la palabra “alejad” (verso 12), y en los versos 9 y 25 se repite como “apartad”, compartiendo significado y forma verbal (en imperativo ambas formas). Además observamos la importancia en este segmento del paralelismo, que afecta a una parte del verso 1 y al 2 y al 3, repitiendo la estructura “preposición + sustantivo + complemento + complemento”. De hecho los únicos versos que se escapan a este tipo de ritmo basado en la correlación, que serían el 6 y el 8, son endecasílabos, y siguen, por lo tanto, el ritmo de la silva libre impar, que se afianza según continúa el poema. El paralelismo actúa también como factor rítmico al final del poema:

como un perfume de otros días,  
como una música de otro mundo,  
como el recuerdo de la mirada piadosa  
de aquella que nos enamoró hasta la muerte.(vv. 29-32)

Tres versos idénticos desde el punto de vista de la estructura sintáctica, y un último que cierra deshaciendo el paralelismo y resaltando así su individualidad e importancia semántica. Este tipo de ritmo va además reforzado en este caso por la medida de los versos: de 9, 11, 13 y 13 sílabas respectivamente, por lo que encajarían dentro del ritmo yámbico de los versos impares tan practicado por Colinas y que no se pierde enteramente ni siquiera en estas composiciones en las que otro tipo de elementos juegan también un papel importante.

El final del poema es, de todos modos, un lugar en el que el poeta prefiere jugar con estos recursos, alejándose un poco de la métrica tradicional, pero sin perder el ritmo. Veamos otras composiciones:

En el fondo del bosque, el canto de la lechuza  
es un hilo invisible que une lo divino con lo humano,

es la muerte que discurre por el río de la sabiduría,  
es la sabiduría que discurre por el río de la muerte.

(“Otoñal”, vv. 14-17)

Y mientras nos extraviábamos paseando,  
no sabíamos que, imperceptiblemente,  
toda la piedra de la ciudad se tornaba en carne  
y toda la carne de nuestros cuerpos se tornaba en piedra.

(“Elegía en Toledo”, III, vv. 41-44)

amor que en el amor resiste y sueña,  
amor que en el amor su muerte ignora!

(“Elegía en Toledo”, II, vv. 50-51)

Iban, venían ángeles de música  
con la brisa nocturna, de lo oscuro a lo oscuro,  
para sellar los labios de nieve que ardían,  
para sellar el corazón de vivos y de muertos,  
para sellar la cúpula de las almas.

(“Elegía en Toledo”, IV, vv. 21-25)

En los dos primeros ejemplos vemos cómo se cierran sendas composiciones con un quiasmo, que, mediante la repetición de ciertas palabras o sintagmas de forma cruzada y manteniendo una simetría, resalta la disparidad de sentidos resultante. Aunque en estos versos podemos intuir versos libres compuestos, también podemos comprobar que no se ciñen enteramente al ritmo endecasilábico, por lo que es este quiasmo el que actúa como resorte rítmico. En el ejemplo tercero, lo primero a hacer notar es que nos encontramos ante dos endecasílabos a *maiori*, por lo que en este caso la anáfora sería una simple intensificación y no el recurso rítmico principal. En el cuarto, aunque también apreciamos el ritmo silabotónico (verso 23: 7+7, verso 24: 9+7, verso 25: 7+4), la anáfora y el paralelismo son esenciales en la consecución del ritmo del pasaje.

Pero no en todas las composiciones de verso libre tiene tanto peso el ritmo “de pensamiento”, las recurrencias fonéticas, sintácticas o semánticas. En varias de ellas el ritmo es fuertemente endecasilábico.

Pero la gran novedad formal del libro la constituyen los poemas en prosa incluidos dentro de la tercera parte. Son cuatro en total y como hemos dicho se alternan con poemas endecasilábicos, apareciendo estos últimos en posición impar y los poemas en prosa en par. Observamos en esta parte del poemario una cuidadosa organización que recuerda en cierto sentido a la de *Noche más allá de la noche* por su sentido cíclico.

### 8.13. *La muerte de Armonía* (1990)

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
La muerte de Armonía	266	-	266	-	-
<b>TOTAL</b>	<b>266</b>	-	<b>266</b>	-	-

Esta breve obra es muy poco conocida, y constituye un caso especial en su poética, pues fue escrita como libreto para una ópera de David Hoyland. En la página web de este compositor encontramos la explicación de cómo sucedió:

I became a professor on the “Encuentros con la Música” in La Bañeza which was the brainchild of Agapito Toral and met many musicians and pupils who have also become good friends. While there I taught the daughter of a local but famous poet, Antonio Colinas, who has honoured me by writing the libretto of a one act opera for me to set, “La Muerte de Armonía” which is still waiting its first performance. (<http://davidhoyland.co.uk/cv/index.html>)

La página no ha sido actualizada desde agosto de 2003, pero hasta el momento, por lo que sabemos, sigue esperando su estreno, aunque David Hoyland sí ha puesto música y estrenado otros textos de Antonio Colinas, entre ellos “Riberas del Órbigo” y un ciclo de canciones llamado “La última noche”, estrenado en la ciudad natal del poeta en 1993 (<http://davidhoyland.co.uk/composer/04.html>).

Antonio Colinas define esta composición como “largo poema dialogado –el más zambraniano de los míos” (2008: 3010). Al tratarse de un libreto operístico se compone de un único poema en el que intervienen varios personajes, que el autor nombra de este modo: Armonía, Serena (La razón), Fulgor (El corazón), La Doncella, Oscuro (La sangre), Nador (La calle), El Poeta y El Coro. El nombre de los personajes y el título de la obra nos hacen ya ver la naturaleza de la obra, que el compositor Hoyland ha muy bien definido como estática. Esta inmovilidad no sólo se da a nivel espacio-temporal o a nivel de argumento, sino que tiene su reflejo en la forma métrica. La obra está escrita enteramente en endecasílabos. Hemos de pensar que esto también puede ser consecuencia de una exigencia de la parte musical, aunque es significativo que una vez más el poeta opte por este metro y no por otro cualquiera que podría servir al mismo fin.

Por lo que respecta al aspecto métrico cabe hablar de casos abundantes de dialefas que en un entorno de ritmo tan marcado no afectarían en ningún caso a la correcta interpretación métrica:

pues Fulgor, sentimiento, / ha venido.  
Tengo sed, siempre tuve / una sed (vv.80-81)

En el primer caso la pausa que indica la coma podría ser la razón para la dialefa entre “sentimiento” y “ha”, pero no siempre hay una causa clara para esta licencia, como vemos en la dialefa en el verso siguiente entre “tuve” y “una”. La abundancia de dialefas no quiere decir abundancia de otro tipo de licencias, realmente muy escasas, aunque alguna de ellas llamativa, como la diéresis necesaria en la palabra “extraviadas” en el verso 260, donde puede haber influido el recuerdo de la palabra “vía”.

La importancia de este libro reside, en parte, en que es testimonio del autor de su interés por fundir música y poesía, así como la temática tratada, siempre presente en la obra de Colinas.

#### **8.14. Los silencios de fuego (1988-1992)**

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
HOMENAJES Y PRESENCIAS					
Carta a Boris Pasternak	43	14	18	9	1 verso de 18 1 verso de 9
Memorial amargo	17	-	17	-	-
Toledo	6	-	6	-	-
En el museo	32	-	32	-	-
Amanecer	18	-	-	18	-
Junto al Huécar	20	1	5	1	1 verso de 18 1 verso de 15 1 verso de 14 2 versos de 13 2 versos de 12 2 versos de 9 2 versos de 8 2 versos de 6
Meditación en el simposio	27	1	10	4	1 verso de 17 2 versos de 13 2 versos de 12 1 verso de 10 4 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 5
La noticia	34	-	34	-	-

En Bonn, aquel anochecer	43	5	22	8	1 verso de 15 3 versos de 13 1 verso de 12 1 verso de 6 1 verso de 4 1 verso de 3
Medianoche en el Harz	56	7	15	9	1 verso de 19 1 verso de 18 1 verso de 17 2 versos de 16 3 versos de 15 3 versos de 14 3 versos de 13 4 versos de 12 2 versos de 10 3 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 4
ENTRE EL BOSQUE Y LA MAR					
En el bosque	20	2	4	2	5 versos de 10 3 versos de 12 2 versos de 9 2 versos de 8
Miramar	29	29	-	-	-
La fuente	27	4	12	9	2 versos de 5
La prueba	31	5	18	5	3 versos de 13
El naufrago	19	-	19	-	-
Lumbres de Tánit	14	-	14	-	-
Oveja homérica	31	4	7	8	1 verso de 14 2 versos de 13 2 versos de 12 4 versos de 10 1 verso de 8 2 versos de 5
La noche blanca	23	5	2	3	1 verso de 18 2 versos de 16 1 verso de 13 2 versos de 12 3 versos de 10 3 versos de 9 1 verso de 5
Tántalo contra Sisifo	35	34	-	-	1 verso de 17
Frente al mar	22	2	12	4	1 verso de 14 1 verso de 13 1 verso de 9 1 verso de 5
El ángel de la música					
I	24	-	24	-	-
II	14	-	14	-	-
Blanco/Negro					
I	6	-	-	4	2 versos de 4
II	3	-	-	1	1 verso de 6 1 verso de 4
III	4	-	-	-	3 versos de 5 1 verso de 4
IV	7	-	-	4	2 versos de 6 1 verso de 4

V	7	-	-	-	1 verso de 5 3 versos de 4 3 versos de 3
VI	4	-	-	-	4 versos de 4
VII	4	-	-	3	1 verso de 5
VIII	7	-	-	6	1 verso de 4
IX	5	-	-	3	2 versos de 4
X	8	-	-		2 versos de 4 6 versos de 3
XI	6	-	-	5	1 verso de 4
XII	2	-	-	2	-
TIERRA ADENTRO					
Semana de Pasión					
I	57	6	7	9	3 versos de 18 1 verso de 17 3 versos de 16 3 versos de 15 1 verso de 14 5 versos de 13 3 versos de 12 10 versos de 10 3 versos de 9 1 verso de 6 1 verso de 4 1 verso de 3
II	43	3	10	6	1 verso de 16 5 versos de 15 2 versos de 14 3 versos de 13 2 versos de 12 3 versos de 10 4 versos de 9 4 versos de 8
III	48	10	11	8	1 verso de 15 5 versos de 13 3 versos de 12 4 versos de 10 2 versos de 9 3 versos de 8 1 verso de 6
Pastor de ruinas bajo la tormenta	22	-	5	-	1 verso de 16 1 verso de 15 1 verso de 14 3 versos de 13 2 versos de 12 3 versos de 10 2 versos de 9 1 verso de 8 2 versos de 6 1 verso de 5
Valle de Silencio	45	4	6	2	1 verso de 18 1 verso de 17 4 versos de 16 6 versos de 15 3 versos de 14 4 versos de 13 4 versos de 12 3 versos de 10 4 versos de 9 3 versos de 8

Duruelo	27	4	10	4	1 verso de 19 1 verso de 17 2 versos de 15 2 versos de 14 1 verso de 13 2 versos de 9
Tres canciones de invierno					
I	18	1	2	11	1 verso de 13 2 versos de 10 1 verso de 8
II	18	1	4	3	1 verso de 13 4 versos de 12 1 verso de 10 2 versos de 8 2 versos de 6
III	19	6	4	9	-
Paraíso en la nieve	23	-	14	8	1 verso de 9
La encina	47	8	15	10	1 verso de 13 4 versos de 12 6 versos de 10 1 verso de 9 2 versos de 8
La hora interior	7	-	-	2	3 versos de 10 1 verso de 8 1 verso de 6
<b>TOTAL</b>	<b>1022</b>	<b>156</b>	<b>373</b>	<b>180</b>	<b>313</b>

Con este libro comienza una nueva etapa en la labor de creación del autor. Entra dentro de la llamada “Trilogía de la mansedumbre”, junto con sus dos libros posteriores, *El libro de la mansedumbre* y *Tiempo y abismo*. La evolución desde un lenguaje más emotivo hacia otro más reflexivo va intensificándose y se alcanza de manera más profunda durante este periodo. La temática se renueva, abriéndose incluso a motivos de la realidad del momento (políticos, medioambientales, etc.), y con esta renovación surge también un cambio en la expresión.

A nivel métrico, sin embargo, el cambio no es tan evidente. Para comenzar se aprecia un significativo aumento de la cantidad de poemas escritos en verso libre, dieciséis de un total de treinta composiciones del poemario, es decir, más de la mitad del mismo. Tenemos después un número también significativo de poemas escritos enteramente en metro endecasílabico, siete; dos en alejandrinos, y tan sólo uno en heptasílabos. Los cuatro que restan están escritos en forma de silva impar, y son: “Carta a Boris Pasternak”, “La fuente”, “La prueba”, “Paraíso en la nieve”, y en ellos encontramos combinados diversos metros que comparten un mismo ritmo impar. La proporción de versos endecasílabos en el poemario sigue siendo bastante significativa, un 36,5%, pero quizá lo que más sorprende es la alta

proporción, respecto a los demás poemarios, de versos escritos en medidas diferentes al endecasílabo, alejandrino o heptasílabo, llegando a un 30,8%. Todo esto en detrimento del alejandrino, que, como en *Jardín de Orfeo*, baja su frecuencia y constituye tan solo el 15,1% de los versos, superado incluso por el heptasílabo (más usado en estas composiciones de verso libre y silvas), con un 17,6%.

Como ya viene siendo habitual en su poesía, hay una marcada tendencia al uso de la dialefa, que se justifica muchas veces por la presencia de una palabra que empieza por vocal tónica o por una pausa sintáctica. Diéresis y sinéresis serán, sin embargo, muy escasas en esta obra.

Vemos, por otra parte, que se va consolidando el uso de la silva impar no rimada, que comenzaba con *Astrolabio*, y, por supuesto, el ya comentado verso libre. Dentro de los poemas de verso libre vemos también la tendencia hacia esa silva libre impar, en la que son elementos de gran peso rítmico los endecasílabos, alejandrinos y heptasílabos. De hecho, en este libro, dentro de los poemas escritos en verso libre, un 53,4% de los versos son de esta clase. A pesar de constituir la mitad de los versos, apreciamos, como en el anterior libro, que cada vez se da más cabida a versos de distintas medidas. Los versos de signo par se vuelven más frecuentes, sobre todo aquellos de diez y doce sílabas, como si también entrara en juego de alguna manera la versificación fluctuante. Sigue habiendo versos largos, reducibles en cierta manera a segmentos menores, aunque su número no es muy abundante.

Por otra parte es destacable en cuanto a la métrica el poema “Blanco/Negro”, por su verso extremadamente breve (los heptasílabos, verso más abundante, son también los versos más largos). En este poema, formado por doce pequeños “subpoemas”, recuerda a otras composiciones de este tipo que el poeta había ensayado con anterioridad: “Dióscuros” incluido en *Astrolabio*, y sobre todo el breve poemario *En lo oscuro*. Pretende ser, sin embargo, más intenso y concentrado aún si cabe, y, en palabras del autor: “el lenguaje se va adelgazando, quiere ser una llamada al silencio” (2008: 287). Así, en su lenguaje hay “un viaje del sentimiento a la reflexión, de las palabras a su silencio” (2008: 287), y parece que esta síntesis, esta búsqueda de la esencialidad, la aprecia de forma más clara en estos poemas de verso breve, en los que la anécdota, el paisaje, etc., dejan paso al concepto. Como vimos en el apartado correspondiente, en la estructura profunda de estos versos breves, hallamos huellas de ritmo heptasilábico y endecasilábico.

El poeta destaca también de este libro la brevedad y concisión del último poema (2008: 287), “La hora interior”, en el que se quiere apresar la idea platónica de “Todo es Uno y Todo es diverso”, y cuyo último verso da nombre al libro. Es curioso que precisamente este último poema se encuentre entre los más irregulares. Los versos guardan unas dimensiones entre las seis y las diez sílabas, pero el ritmo impar deja en este caso de percibirse. La concreción del poema, el absoluto dominio del contenido sobre la forma en esta composición, da lugar a un poema dominado más por el ritmo de pensamiento (anáforas paralelismos, etc.), que por el ritmo silabotónico. A ello colabora la esticomitía que domina durante toda la composición

Encontramos una forma también muy querida por el autor, pero solamente utilizada anteriormente en una ocasión; el soneto. Es el poema “Las lumbres de Tánit”, un poema misterioso, en el que se alude a la profunda oscuridad de la muerte. Esta forma sintética sirve entonces perfectamente de cauce para la expresión del autor, que, sin embargo, decide librarse de la rima típica, por lo que encontramos un soneto en versos blancos.

Por último, conviene destacar que no debemos quedarnos con una idea equivocada de la métrica en este libro. Como hemos dicho, la mayor parte sigue ligada a ese “ritmo endecasilábico”, que Colinas admira por su música y utiliza. Reveladores son, en este sentido, los versos con los que termina el poema endecasilábico “La prueba”, calificado por Susana Agustín como “verdadera declaración de principios, auténtica poética de Antonio Colinas, poética de la mansedumbre” (2004: 142):

Que te guíe la música que dejas  
 –la música que es número medida–  
 y que más alta música te saque  
 al fin, tras dura prueba, a mar de luz.  
 (“La prueba”, vv. 28-31)

### 8.15. Libro de la mansedumbre (1993-1997)

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
AUNQUE ES DE NOCHE					
La llama	39	10	22	7	-
El muro blanco	20	-	20	-	-
Aunque es de noche	24	3	11	8	1 verso de 13 1 verso de 9

La visita del mal	39	8	25	6	-
Ascuas	14	1	6	5	1 verso de 15 1 verso de 14
El valle, frontera de los siglos	33	7	15	7	1 verso de 16 1 verso de 12 2 versos de 15
1995	17	2	14	1	-
A nuestro perro, en su muerte	46	9	22	9	3 versos de 10 1 verso de 6 2 versos de 5
El olivo azul	36	3	11	10	1 verso de 18 1 verso de 16 1 verso de 15 1 verso de 14 1 verso de 13 1 verso de 12 3 versos de 10 1 verso de 9 1 verso de 8 1 verso de 5
MANANTIAL DE LA LUZ					
Sintra	25	3	4	7	2 versos de 15 1 verso de 14 1 verso de 12 3 versos de 10 3 versos de 8 1 verso de 4
Coyoacán	32	6	11	7	2 versos de 13 1 verso de 12 1 verso de 10 2 versos de 9 1 verso de 6 1 verso de 4
La plegaria que regresa	25	7	9	4	1 verso de 13 2 versos de 12 1 verso de 10 1 verso de 9
La dama blanca	19	4	12	2	1 verso de 9
En la luz	31	-	31	-	-
Juan de la Cruz sestea en el pinar de Almorox	27	9	7	7	1 verso de 17 1 verso de 14 2 versos de 9
Descenso a la mansedumbre	31	3	19	8	1 verso de 9
Excavación	20	10	4	6	-
La ladera de los podencos salvajes	14	-	14	-	-
La hora del agua	29	3	18	7	1 verso de 16
Torres d'en Lluc	26	2	14	8	1 verso de 13 1 verso de 9
Nocturnos					
I	11	2	4	1	1 verso de 12 3 versos de 10
II	19	2	13	1	1 verso de 9 1 verso de 4 1 verso de 3

III	17	-	5	5	2 versos de 14 1 verso de 13 1 verso de 9 1 verso de 6 1 verso de 5 1 verso de 4
IV	37	5	11	16	2 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 5 1 verso de 4
Si a vuestra vida un día llegase el huracán	43	4	20	11	1 verso de 10 2 versos de 8 2 versos de 5 2 versos de 4 1 verso de 3
Los últimos veranos	38	6	18	9	1 verso de 13 1 verso de 12 2 versos de 9 1 verso de 5
Fe de vida	41	5	2	3	2 versos de 17 2 versos de 16 5 versos de 15 2 versos de 14 5 versos de 13 2 versos de 12 4 versos de 10 4 versos de 9 4 versos de 8 1 verso de 4
LA TUMBA NEGRA					
La tumba negra	471	127	204	79	5 versos de 18 5 versos de 17 5 versos de 16 6 versos de 15 4 versos de 14 6 versos de 13 4 versos de 12 5 versos de 10 6 versos de 9 1 verso de 8 8 versos de 5 4 versos de 4 2 versos de 3
<b>TOTAL</b>	<b>1224</b>	<b>241</b>	<b>566</b>	<b>234</b>	<b>183</b>

Este libro sale a la luz por vez primera en 1997. Constituye el centro de la “trilogía de la mansedumbre”, y es posiblemente su libro más representativo. El cambio se perpetúa, y no sólo eso, va encontrando además una voz más pura, más simple, dentro de su profunda elaboración. En palabras de José Luis Puerto, referentes a la métrica de este poemario: “La versificación es muy flexible, toma como base los ritmos imparisílabos, pero nunca los utiliza con rigidez ni monotonía, los somete siempre a la contemplación emocionada” (1997: 23).

Efectivamente, en consonancia con lo dicho por José Luis Puerto, podemos observar que los datos que arrojan estas tablas son muy similares a las del poemario anterior. Más de la mitad de los poemas,

trece de veinticinco, están escritos en verso libre, (recordando que llamamos así a los que, aunque tengan como base metros endecasílabos, presentan también otros metros no acordes con este ritmo), nueve en silva impar y tres son poemas escritos en endecasílabos. La existencia de composiciones isosilábicas se va reduciendo progresivamente, dejando paso así a una mayor diversidad rítmica. Sin embargo, si nos fijamos también en la proporción de versos escritos en cada metro, nos daremos cuenta de que hay una diferencia en relación al libro anterior: la notable disminución de los metros distintos al endecasílabo, alejandrino y heptasílabo, que en *Los silencios de fuego* aparecían en una proporción del 30,8%, en este libro no alcanzan el 15% del total de todos los versos. Esta reducción beneficia al endecasílabo principalmente, que constituye un 46,2% de los versos del *Libro de la mansedumbre*. Así, aunque cada poema es más variado en cuanto a tipos de metro, la base endecasílabica se refuerza, en contra de la tendencia que veníamos observando hasta el momento. Aquellos poemas que no son propiamente silva impar, pues en ellos entran también otros tipos de versos (de tipo par o más largos), contienen un gran número de versos que van marcando un asiento rítmico común, enlazando además así con la sonoridad de todo el poemario. Así, la “mayor clarificación del lenguaje” (Martínez Fernández, 2004a: 279) señalada por la crítica, se acompaña de un cuidado métrico mayor con una clara intención musical.

La dialefa, que desde *Noche más allá de la noche* es la licencia más usada por el autor, continúa su alta frecuencia. Respecto a las licencias es también curiosa la aparición de la palabra “vi-o-las”, con diéresis en “La tumba negra”, recuperando esa sonoridad alargada y cargada de múltiples matices que ya en otras épocas Antonio Colinas había puesto en uso cuando aparecía la sílaba “vio” y que recuperará en múltiples ocasiones, creando así múltiples connotaciones cuando se utiliza:

roncas violas, claros clavecines, (“La tumba negra, v. 396)

Encontramos una sola estrofa clásica, un soneto: “La ladera de los podencos”. Respeta incluso la existencia de rima de la forma tradicional, aunque en vez de conservar la misma dos rimas consonantes en los dos primeros cuartetos, encontramos la estructura: ABBA CDDC; modificación mínima que no afecta a la percepción del soneto como tal.

El libro concluye con un largo poema (471 versos) llamado “La tumba negra”, que ya hemos visto que el poeta define como la “clave” del libro (2008: 287), y de cuyo nacimiento y circunstancias nos da parte el propio poeta en un ensayo publicado posteriormente (2001a, II: 126-129). Díez de Revenga señala que Antonio Colinas “es uno de los poetas españoles contemporáneos más capaces para enfrentarse al poema largo” (1997: 236). Efectivamente, la longitud de esta composición la une en la memoria a “Sepulcro en Tarquinia”. Desde la crítica se señalan ciertos rasgos convergentes además de su extensión, como el hecho de estar motivadas ambas por una tumba, o los dualismos y contrastes reinantes (Puerto, 1997: 23). No hay que olvidar, sin embargo, una de sus grandes diferencias: la métrica. “Sepulcro en Tarquinia” era una poema escrito casi totalmente en endecasílabos (405 de 426 versos del poema), que si bien avanzaba por medio de impulsos irracionales que se apoyaban en reiteraciones semánticas, sintácticas e incluso fónicas, uno de los elementos de cohesión más claros era la reiteración del ritmo del verso, con un número de sílabas igual en cada línea, y con unos acentos que se ajustaban a la forma predeterminada del endecasílabo. “La tumba negra”, sin embargo, presenta una mayor variedad métrica. En una entrevista el propio poeta comenta su ritmo:

J.E.M. En poemas tuyos en verso libre, como “La tumba negra”, ¿cómo se sustenta el ritmo?

A.C. “La tumba negra” es un poema bastante libre en su forma. Algunos versos están medidos, pero otros no responden a una medida preestablecida, aunque no carecen de ritmo. Es un poema sorprendente también para mí, porque a veces tiene un tono coloquial muy sencillo; pero he procurado que siempre tenga su ritmo, su música. (Martínez Fernández, 2007: 91)

Esta declaración nos facilita el entendimiento, en general, de la métrica que Antonio Colinas va utilizando cada vez más, una forma en la que de manera consciente se alternan metros de corte tradicional con otros menos numerosos en los que no se respetan las medidas clásicas, pero que aún así, de alguna manera siguen el ritmo global del poema. Fijándonos en la tabla, a simple vista es fácil observar que el grueso de los versos lo constituyen los metros tradicionales de los que hablábamos: alejandrinos (27%), heptasílabos (16,8%) y sobre todo endecasílabos (49,7%). Esto quiere decir que el ritmo es claramente el encontrado en éste y anteriores poemarios, un ritmo de versos impares, que de hecho se reafirma con los seis eneasílabos y

otros seis tridecasílabos. A estos versos imparisílabos podemos sumarles los catorce versos de cinco sílabas o menos que no tienen una entidad rítmica por sí mismos de tipo par o impar, sino que actúan o bien destacándose por su brevedad y contenido profundo (como en este primer ejemplo que encontramos a continuación), o bien como pequeños pies que completan el verso anterior cortando el fluir versal para quedar así realzados rítmica y semánticamente:

¿Cómo entender?  
Huracán en el tiempo de ideas y pasiones.  
(“La tumba negra”, vv. 92-93)

Amor es la respuesta,  
Amor que en el amor va abriendo fuego  
con sus notas.  
(“La tumba negra”, vv. 163-165)

y así ya nunca más habrán de levantarse  
contrarios  
contra contrarios  
(“La tumba negra”, vv. 417-419)

Así, lo que nos encontramos más abundantemente después de los metros hasta ahora comentados, son versos largos de más de catorce sílabas. También estos versos siguen en su mayor parte el ritmo endecasilábico, ya que casi todos pueden ser analizados como versos compuestos. El ritmo poemático se va manteniendo, entonces, de distintas maneras. El acento es un elemento fundamental en todas ellas, uniéndolas incluso más de lo que lo hace la cantidad de sílabas.

Hemos ido comentando cómo las formas métricas utilizadas por Antonio Colinas van aumentando paulatinamente. Esta composición, “La tumba negra”, y más ampliamente *El libro de la mansedumbre*, son una perfecta muestra de cómo el poeta juega cada vez con más elementos métricos, evolucionando despacio, sin un ansia de ruptura, buscando más bien todo lo contrario, una madurez rítmica que aporte al poema una sonoridad siempre clara. En definitiva, la métrica se va enriqueciendo procurando siempre que el poema tenga “su ritmo, su música” (Martínez Fernández, 2007: 90).

## 8.16. *Tiempo y abismo (1999-2002)*

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
PENUMBRAS DEL NOROESTE					
Zamira ama los lobos	37	3	3	13	2 versos de 15 1 verso de 13 6 versos de 12 4 versos de 10 1 verso de 9 3 versos de 8 1 verso de 4
Explicación de una muerte	23	1	7	8	1 verso de 9 3 versos de 5 2 versos de 4 1 verso de 3
En los páramos negros	61	10	11	6	4 versos de 16 3 versos de 15 5 versos de 14 1 verso de 13 3 versos de 12 6 versos de 10 7 versos de 9 3 versos de 8 1 verso de 6 1 verso de 5
La casa de los veranos de oro	48	10	24	10	1 verso de 17 1 verso de 10 1 verso de 5 1 verso de 3
Las dos madres	86	19	29	22	2 versos de 15 1 verso de 12 4 versos de 10 4 versos de 9 1 verso de 8 3 versos de 5 1 verso de 4
Libro de Horas del amor rescatado	39	6	18	12	2 versos de 9 1 verso de 4
La espera	26	3	7	8	1 verso de 17 1 verso de 16 1 verso de 15 1 verso de 12 3 versos de 9 1 verso de 3
A la figura de un Cristo hallada entre el estiércol de un establo	56	14	19	15	2 versos de 15 1 verso de 13 1 verso de 10 2 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 4
Tres preguntas de Fray Luis de León con su respuesta	22	3	13	6	-
Combate de la ceniza y de la música	59	8	26	20	2 versos de 13 1 verso de 9 1 verso de 8 1 verso de 4
La encendida colmena	29	9	13	6	1 verso de 17
Almeida:					
I	27	-	27	-	-

II	29	1	28	-	-
III	23	-	23	-	-
En la luz respirada:					
I	40	6	13	12	1 verso de 14 1 verso de 12 1 verso de 9 3 versos de 6 1 verso de 5 2 versos de 4
II	18	5	6	4	2 versos de 10 1 verso de 9
III	40	7	16	9	1 verso de 16 1 verso de 15 1 verso de 13 4 versos de 10 1 verso de 4
DEL SER Y DEL NO SER					
La violonchelista Alma Moodi interpreta a Bach en el funeral de Rilke	21	4	9	5	1 verso de 9 2 versos de 4
Variaciones sobre dos temas de Rilke					
Lamento de la Magdalena	42	9	20	12	1 verso de 9
Isla	54	20	17	13	1 verso de 18 2 versos de 9 1 verso de 6
Dormición en Agrigento:					
I	25	8	11	1	1 verso de 15 2 versos de 10 1 verso de 8 1 verso de 4
II	33	-	33	-	-
De repente, aquel 68	84	19	44	13	1 verso de 17 2 versos de 10 2 versos de 9 2 versos de 8 1 verso de 4
Ocaso en Zamora	21	6	12	3	-
El último dibujo de la noche	44	5	25	10	1 verso de 17 1 verso de 13 1 verso de 9 1 verso de 6
El poeta da la razón de su palabra	36	7	16	9	1 verso de 16 1 verso de 9 2 versos de 8
Postal para Oriente	18	6	9	3	-
La mordaza	41	8	15	10	1 verso de 14 1 verso de 10 2 versos de 9 2 versos de 6 1 verso de 5 1 verso de 4
La corriente insondable	38	5	19	8	1 verso de 6 3 versos de 5 1 verso de 4 1 verso de 3
En el estrecho	37	11	11	13	2 versos de 10

Reviviendo a Cioran	45	8	29	4	1 verso de 16 2 versos de 8 1 verso de 4
Por escala nocturna	57	18	30	9	-
Crepúsculo en Medellín	128	28	60	19	1 verso de 17 1 verso de 16 2 versos de 15 1 verso de 13 4 versos de 10 4 versos de 9 3 versos de 8 2 versos de 5 3 versos de 4
CLAMOR DEL MÁS ALLÁ					
En Madrigal	41	4	16	14	2 versos de 16 1 verso de 15 1 verso de 10 1 verso de 9 2 versos de 3
Cigarral del Santo Ángel	33	11	12	6	1 verso de 13 1 verso de 10 1 verso de 6 1 verso de 5
En el camino sin camino	43	6	22	10	1 verso de 15 1 verso de 12 1 verso de 10 1 verso de 9 1 verso de 6
La llama que canta	64	8	36	15	1 verso de 18 1 verso de 17 1 verso de 13 1 verso de 10 1 verso de 5
Con el dios escondido	34	10	10	13	1 verso de 9
Letanía del ciego que ve	47	14	23	7	1 verso de 16 1 verso de 14 1 verso de 10
Cinco canciones con los ojos cerrados:					
I	19	-	2	10	1 verso de 10 1 verso de 6 3 versos de 5 1 verso de 4 1 verso de 3
II	16	-	-	11	1 verso de 10 2 versos de 4 2 versos de 3
III	20	-	-	20	-
IV	22	-	5	12	2 versos de 9 2 versos de 5 1 verso de 4
V	28	1	6	19	2 versos de 10
<b>TOTAL</b>	<b>1754</b>	<b>322</b>	<b>774</b>	<b>420</b>	<b>238</b>

*Tiempo y abismo* se publica en 2002. Esta nueva entrega del autor completa la llamada “trilogía de la mansedumbre”.

De las 34 composiciones que forman este libro tan sólo nueve de ellas están escritas en verso regular. De estas ocho son silvas impares y tan sólo una mantiene el mismo metro durante todo el poema (con la excepción de un alejandrino), se trata de “Almeida”. Las composiciones en forma de silva son las siguientes: “Libro de Horas del amor rescatado”, “Tres preguntas de Fray Luis de León con su respuesta”, “La encendida colmena”, “La violonchelista Alma Moodi interpreta a Bach en el funeral de Rilke”, “Ocaso en Zamora”, “Postal para Oriente”, “Por escala nocturna” y “Con el dios escondido”. No obstante es preciso señalar que en algunas de ellas encontramos versos de medidas no canónicas, pero que son muy excepcionales. Es el caso de “Libro de Horas del amor rescatado” y “La violonchelista Alma Moodi interpreta a Bach en el funeral de Rilke”, que incluyen uno y dos versos (respectivamente) de cuatro sílabas. Hemos considerado estas composiciones como verso regular (silvas impares) porque el número de versos extraños a este esquema métrico, y su naturaleza (muy breves), hacen que no se distorsione la percepción del poema como una silva. Sin embargo, aunque sólo un 26,5% de las composiciones están escritas en verso regular, los metros tradicionales siguen predominando incluso en los poemas de verso libre. Eso explica que un 44,1% de los versos que componen este poemario sean endecasílabos, y otro 42,2% heptasílabos y alejandrinos. Con ello, sólo resta un 13,6% de versos de otras medidas. La evolución métrica parece ser clara. Cada vez hay menos poemas isosilábicos, pero los metros más queridos por el autor, endecasílabo, alejandrino y heptasílabo, aparecen constantemente. Se destacan así dos tipos de poemas métricamente hablando: aquellos escritos en silva libre impar, y aquellos escritos en un tipo de verso libre en el que los ritmos endecasilábicos son predominantes.

En el comentario de las licencias es destacable, de nuevo, y en coherencia con sus libros anteriores más cercanos, la cantidad de dialefas presentes. Del resto de las licencias métricas cabe destacar especialmente la recuperación de la diéresis en varias ocasiones cuando aparece la sílaba “vio”, que resulta muy significativa, como ya se ha comentado en múltiples ocasiones.

En general, podemos destacar que la trilogía de la mansedumbre se cierra con un poemario de tono íntimo en el que hay una profunda meditación sobre la vida, que se ve acompañada a formalmente de una reafirmación en los metros y ritmos más queridos por el autor.

### 8.17. *Desiertos de la luz (2008)*

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
CUADERNO DE LA VIDA					
Para olvidar el odio					
I	39	8	17	6	1 verso de 13 1 verso de 9 1 verso de 8 4 versos de 5 1 verso de 4
II	44	13	15	9	1 verso de 14 3 versos de 12 1 verso de 10 1 verso de 9 1 verso de 3
En Ávila, unas pocas palabras	42	6	28	4	3 versos de 9 1 verso de 5
En la muerte de un poeta	47	13	13	13	1 verso de 12 3 versos de 10 4 versos de 9
Estos campos...	68	4	28	22	1 verso de 19 1 verso de 15 1 verso de 13 2 versos de 10 5 versos de 9 1 verso de 5 2 versos de 4 1 verso de 3
Tres estampas de Oriente					
I	28	6	11	6	1 verso de 13 1 verso de 10 1 verso de 8 1 verso de 6 1 verso de 4
II	32	2	22	5	1 verso de 13 1 verso de 10 1 verso de 5
III	44	4	27	8	4 versos de 9 1 verso de 5
El laberinto abierto	78	24	28	19	2 versos de 18 1 verso de 14 1 verso de 13 1 verso de 12 1 verso de 9 1 verso de 3

¿Conocéis el lugar?	52	7	10	10	1 verso de 19 3 versos de 15 1 verso de 14 3 versos de 13 2 versos de 12 5 versos de 10 4 versos de 9 1 verso de 8 3 versos de 6 2 versos de 4
En Bruselas, buscando una llama	137	22	58	28	1 verso de 18 3 versos de 15 4 versos de 10 8 versos de 9 1 verso de 8 2 versos de 6 4 versos de 5 5 versos de 4 1 verso de 3
Jorge Manrique interroga a la madrugada antes de su última batalla	28	-	28	-	-
Nuestra sangre es la luz	86	13	39	16	2 versos de 17 2 versos de 16 1 verso de 13 3 versos de 12 1 verso de 10 2 versos de 9 5 versos de 8 2 versos de 5
El anochecer morado	29	6	9	5	1 verso de 16 1 verso de 15 1 verso de 14 1 verso de 13 2 versos de 12 2 versos de 10 1 verso de 6
La primera hoja	81	11	42	15	1 verso de 17 1 verso de 14 2 versos de 13 1 verso de 10 2 versos de 9 1 verso de 6 3 versos de 5 2 versos de 3
Allá en el noroeste, por la senda interior	84	7	38	28	1 verso de 17 1 verso de 13 3 versos de 10 3 versos de 6 2 versos de 5 1 verso de 3
Del silencio	18	3	7	6	2 versos de 10

Tormentas de Glenn Gould	79	19	37	17	1 verso de 18 1 verso de 13 1 verso de 12 1 verso de 10 1 verso de 8 1 verso de 5
Ruinas de Volúbilis	82	7	44	20	1 verso de 15 1 verso de 9 5 versos de 5 1 verso de 4 3 versos de 3
CUADERNO DE LA LUZ					
La cripta	83	13	39	21	1 verso de 13 1 verso de 12 3 versos de 10 2 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 5 1 verso de 3
Junto al muro	47	-	47	-	-
La ofrenda silenciosa	45	2	27	8	4 versos de 10 1 verso de 9 1 verso de 5 1 verso de 4 1 verso de 2
En una azotea de Jerusalén	112	24	35	22	2 versos de 16 3 versos de 15 2 versos de 14 7 versos de 13 4 versos de 12 6 versos de 10 5 versos de 9 2 versos de 6
Quédate aquí, no partas en la noche	78	14	44	11	2 versos de 15 1 verso de 14 1 verso de 13 3 versos de 10 2 versos de 5
Morada de la luz	48	3	36	7	1 verso de 13 1 verso de 9
La noche trasfigurada	50	8	21	17	1 verso de 10 1 verso de 6 2 versos de 5
La lámpara de barro	56	10	14	14	2 versos de 16 1 verso de 13 6 versos de 12 2 versos de 10 2 versos de 9 2 versos de 8 2 versos de 6 1 verso de 5

En el Mar Muerto	89	8	39	23	1 verso de 12 8 versos de 10 3 versos de 9 3 versos de 5 3 versos de 4 1 verso de 3
Desiertos de la luz	87	20	50	11	1 verso de 16 1 verso de 13 1 verso de 10 3 versos de 9
<b>TOTAL</b>	<b>1793</b>	<b>277</b>	<b>853</b>	<b>371</b>	<b>292</b>

*Desiertos de la luz* se publica en 2008 y es el último, hasta el momento, de los poemarios de Antonio Colinas. Aunque el poeta leonés llamaba trilogía sus tres obras anteriores, nos atrevemos a incluir este libro dentro de esta misma etapa que podríamos definir como “de la mansedumbre” (que quedaría entonces formada por una tetralogía, a la espera de lo que pueda ser el próximo libro). Esto es así porque esta obra se relaciona fuertemente con las tres anteriores tanto temática como formalmente. Aunque no se aclara muy bien de dónde surgen estas declaraciones, en el Diario de León de abril de 2008 en el que se da cuenta de la nueva publicación del poeta bañezano, se dice: “También se trata, según el autor, de un poemario que cierra una etapa poética, iniciada con *Los silencios de fuego* y seguida por *Libro de la mansedumbre* y *Tiempo y abismo*” (Sigüenza, 2008), lo que apoyaría lo anteriormente dicho.

El libro se compone de dos partes, el “Cuaderno de la vida”, que cuenta con dieciséis composiciones, y el “Cuaderno de la luz”, formado por diez poemas. La presencia de la música es muy notable en varias composiciones. La música aparece como tema, pero también reflejada en el lenguaje, en este libro que el autor considera entre los suyos el más “órfico, más musical, con una gran presencia del ritmo y profundamente existencial, porque, como dice en algunos de los versos —precisa él mismo—, esa música que persigue la palabra es precisamente la de los misterios del ser y del no ser” (Sigüenza, 2008).

En el campo de la métrica encontramos cambios mayores. Tan sólo cuatro de los poemas que componen el libro están escritos en verso regular, lo que supone tan sólo el 15,4% de las composiciones, por lo que se reduce considerablemente la proporción de poemas de este tipo. De las cuatro composiciones en metro regular, encontramos dos escritas en endecasílabos (“Jorge Manrique interroga a la madrugada antes de su última batalla” y “Junto al muro”) y dos silvas impares (“En Ávila, unas pocas palabras” y “Morada de la luz”).

Se reafirma, sin embargo, el verso libre de tendencia endecasílabica, lo que es claramente visible en que la proporción de versos endecasílabos que componen el poema llega casi al 50%. Como se puede apreciar en la tabla, hay varios poemas que, aunque se considerarían ya verso libre por incluir algún verso de signo par, se aproximan mucho a la silva impar tradicional (por ejemplo “En la muerte de un poeta”, “Del silencio” o “La noche trasfigurada”).

En el poemario, además de la alta tendencia al endecasílabo, encontramos también un gran porcentaje de heptasílabos (20,7%) y de alejandrinos (15,4%). El resto de los versos suman el 16,2% restante. Es sorprendente la reducción de uso del verso alejandrino, tan importante en poemarios anteriores.

Así, se reafirma la tendencia ya presente en el poemario anterior a que los poemas sean más polimétricos, aunque su ritmo sea cada vez más tendente al endecasílabo y a los metros de sílabas impares, sobre los que sustenta su musicalidad.

Una vez más el autor intenta, de modo más intenso si cabe, la fusión del ritmo con el contenido, una búsqueda de la plenitud a través también de los sonidos encerrados en los versos.

### ***8.18. Visión de conjunto***

En este último epígrafe pretendemos reunir por medio de dos cuadros toda la información que hemos ido dando poemario por poemario, para poder ofrecer una visión de conjunto más clara.

La primera de estas tablas representa la cantidad de versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos que aparecen en cada uno de los poemarios, así como la cantidad de versos de otras medidas diversas. En esta tabla no se considera si dichos versos aparecen dentro o no de poemas regulares o versolibristas. Veámosla:

LIBROS	Nº TOTAL DE VERSOS	ALEJANDRINOS	ENDECASÍLABOS	HEPTASÍLABOS	OTROS
<i>Córdoba adolescente</i> ("Del cancionero de la sierra")	112	-	-	34	78
<i>Junto al lago</i>	362	77	285	-	-
<i>Poemas de la tierra y de la sangre</i>	152	152	-	-	-
<i>Preludios a una noche total</i>	582	354	228	-	-
<i>Truenos y flautas en un templo</i>	651	245	273	44	89
<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	901	189	586	63	63
<i>Astrolabio</i>	1877	584	764	241	288
<i>En lo oscuro</i>	115	12	17	61	25
<i>La viña salvaje</i>	283	3	202	42	36
<i>Noche más allá de la noche</i>	1000	1000	-	-	-
<i>Jardín de Orfeo</i>	923	92	439	116	276
<i>La muerte de armonía</i>	266	-	266	-	-
<i>Los silencios de fuego</i>	1022	156	373	180	313
<i>Libro de la mansedumbre</i>	1224	237	566	234	187
<i>Tiempo y abismo</i>	1754	322	774	420	238
<i>Desiertos de la luz</i>	1793	277	853	371	292
<b>TOTAL</b>	<b>13017</b>	<b>3700 = 28,4%</b>	<b>5626 = 43,2%</b>	<b>1806 = 13,9%</b>	<b>1885 = 14,5%</b>

Los datos obtenidos permiten confirmar y ver con mayor claridad lo expuesto hasta el momento. El endecasílabo es el metro con más relevancia en la métrica coliniana, alcanzando casi la mitad de sus versos. Es, así, un verso clave tanto dentro de su versificación regular como en su versificación libre. El alejandrino, aunque de gran importancia, presenta menor frecuencia de uso, lo que puede atribuirse a su utilización desigual en los poemarios, ya que en algunos es el único verso utilizado, pero en otros apenas hace aparición.

Los datos referentes al heptasílabo también son significativos, ya que sólo hay cinco poemas en toda la obra poética del autor escritos uniformemente en este verso heptasílabo. Así, su alta frecuencia puede atribuirse a la importancia que adquiere en el verso libre, en el que actúa como nexo de unión entre versos de arte mayor y menor, y resalta un acento fundamental para gran parte de los versos libres de ritmo endecasílabo: el de sexta sílaba.

La segunda tabla que aquí mostramos representa otro tipo de visión de la métrica de Colinas. En ella se muestra el número de poemas escritos en cada tipo de versificación. Hacemos primero una gran diferencia entre poemas regulares y poemas versolibristas, para luego entrar en distinciones menores. Aunque en algunos casos resulta muy complicado determinar con claridad a qué tipo de versificación pertenece un poema, hemos intentado tomar unos criterios claros. Las primeras dudas surgen con los poemas regulares por combinación de versos, que normalmente son silvas impares sin rima, o poemas en un determinado metro (endecasílabo, alejandrino) en los que se incluye algún verso esporádico en otro metro. Para la distinción, sin embargo, entre silvas impares regulares y versolibrismo de ritmo endecasilábico hemos utilizado como criterio existencia o no de versos con un número de sílabas par (mayores de cinco sílabas), caso en el que consideramos que ya hablamos de verso libre. Por otra parte, el criterio para distinguir los poemas libres de ritmo endecasilábico de aquellos sin base rítmica tradicional ha sido considerar qué número de versos responden a este ritmo endecasilábico; es decir, si más de la mitad de los versos eran endecasílabos, alejandrinos, heptasílabos o eneasílabos, hemos considerado que el poema era libre pero de ritmo endecasilábico; cuando esta condición no se cumplía hemos considerado que el poema era libre sin base rítmica tradicional.

Veamos la tabla:

LIBROS	Poemas de versificación regular				Poemas versolibristas			Otros
	Poemas en Métrica regular isosilábica				Poemas regulares por combinación de versos (silvas y otros)	Poemas en verso libre de ritmo endecasilábico	Poemas en verso libre sin base rítmica tradicional	Otros (poemas en prosa, etc.)
	Poemas en alejandrinos	Poemas en endecasílabos	Poemas en heptasílabos	Otros				
<i>Córdoba adolescente</i>	-	-	-	2	1	3	-	-
<i>Junto al lago</i>	4	12	-	-	-	-	-	-
<i>Poemas de la tierra y la sangre</i>	6	-	-	-	-	-	-	-
<i>Preludios a una noche total</i>	18	11	-	-	-	-	-	-
<i>Truenos y flautas en un templo</i>	8	9	-	-	1	12	-	-
<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	6	1	-	-	4	10	-	-
<i>Astrolabio</i>	7	7	1	-	10	27	-	-
<i>En lo oscuro</i>	1	-	1	-	6	2	-	-
<i>La viña salvaje</i>	-	20	1	-	4	-	-	-
<i>Noche más allá de la noche</i>	36	-	-	-	-	-	-	-
<i>Jardín de orfeo</i>	-	9	-	-	5	8	6	4
<i>La muerte de armonía</i>	-	1	-	-	-	-	-	-
<i>Los silencios de fuego</i>	2	7	1	-	5	10	5	-
<i>Libro de la mansedumbre</i>	-	3	-	-	9	11	2	-
<i>Tiempo y abismo</i>	-	3	1	-	10	30	-	-
<i>Desiertos de la luz</i>	-	2	-	-	3	24	6	-
<b>SUBTOTAL</b>	<b>88 = 22,1%</b>	<b>85 = 21,7%</b>	<b>5 = 1,3%</b>	<b>2 = 0,5%</b>	<b>58 = 14,6%</b>	<b>137 = 34,5%</b>	<b>19 = 4,8%</b>	<b>4 = 1%</b>
<b>TOTALES</b>	<b>238 = 59,8%</b>				<b>156 = 39,2%</b>			<b>1%</b>

En esta tabla, además de los datos totales, resulta muy significativa la distribución de los poemas en los poemarios. Es, por ejemplo, claramente visible, que la versificación libre y las silvas regulares son mucho más frecuentes al final de su trayectoria. También se observa que la silva regular y la silva libre parecen formar parte de un mismo tipo de modo de versificar para el autor, puesto que cuando se utiliza la una, también se utiliza la otra. Podríamos pensar, con ello, que se trata simplemente de formas muy cercanas, en las que sólo entra como diferencia la aparición o no de uno o más versos pares. Esto nos hace pensar, asimismo, que dentro de la silva libre impar existen distintos grados de libertad.

En comparación con la otra tabla encontramos que, aunque existan muchos más versos endecasílabos que alejandrinos, en la métrica isosilábica hay mayor número de poemas en alejandrinos. Esto reafirma la teoría de la importancia del endecasílabo en el versolibrismo e incluso en las silvas regulares.

En esta tabla también es visible que el versolibrismo más utilizado por Antonio Colinas es el basado en los ritmos yámbicos y versos de tipo endecasilábico, que suponen casi un 35% de su obra.

Para terminar hemos de decir que existe un equilibrio manifiesto entre invariabilidad y variabilidad. Las variaciones vienen dadas porque en la poesía de Antonio Colinas hay poemas regulares, y en verso libre. Hay poemas isosilábicos y silvas. Hay versolibrismo de ritmo endecasilábico y versolibrismo sin base rítmica tradicional. Hay incluso cuatro poemas en prosa. No obstante, toda esta variación puede también resumirse en la fidelidad a un ritmo, el ritmo basado en el verso endecasílabo, verso mayoritario en toda su obra poética y que enlaza toda su métrica. En esta sonoridad se apoyan la mayor parte de los poemas del autor, que establece así una unión entre todos ellos creando una obra poética de gran cohesión.



## 9. CONCLUSIONES

**L**OS resultados obtenidos en la realización de este trabajo nos permiten extraer conclusiones que afectan a varios ámbitos. Como hemos ido viendo, este estudio abarca dos campos claves: por una parte la métrica como productora en gran parte del ritmo poemático y creadora de sentido, y por otra la evolución formal de un autor, en la que el elemento métrico se manifiesta como básico para la apreciación de su obra y como indicador fundamental del pensamiento estético del autor, en el que innovación y tradición se compenetran en distintas medidas y de manera cambiante a lo largo de su trayectoria. Ambos campos no pueden ser presentados de manera independiente, ya que se interrelacionan y complementan. La creación del ritmo se apoya en una época determinada en unos elementos de forma más notable, mientras que en otra etapa los elementos métricos fundamentales pasarán a ser otros, o simplemente cambiará el uso que de ellos se hace.

En este capítulo daremos cuenta de los principales resultados que hemos obtenido, presentando primero aquellos que hacen referencia a aspectos más concretos, para pasar después a las conclusiones de carácter más general.

### ***9.1. La utilización en la obra de Antonio Colinas de los componentes del verso: la consecución de un ritmo.***

#### ***La sílaba***

La medida de los versos se configura como un elemento de primer orden en la poesía en lengua castellana y por ende en la obra poética de Antonio Colinas, que en sus primeros poemarios tiende mayoritariamente a la versificación regular, y en su posterior verso libre tenderá, como después comentaremos, a los ritmos endecasilábicos.

La utilización de las licencias métricas en la obra del poeta bañezano resulta muy significativa. La dialefa será la más utilizada a lo largo de toda la trayectoria del autor, experimentándose, sin embargo, una evolución clara, que va de un uso limitado en sus primeras obras y acorde a las normas más comunes de la dialefa (que la limitan a unos pocos casos en los que esta licencia resulta natural), a una utilización más libre en la que esta licencia cobra valores expresivos más visibles. Algunos son simplemente de carácter rítmico-prosódico y sintáctico: realzar una de las posiciones acentuales fundamentales para ciertos versos o incidir en una pausa de sentido. Otros, sin embargo, parecen estar motivados por el sentido concreto del verso o poema y crean matices de sentido muy reseñables. La búsqueda del autor de una métrica poco artificiosa se refleja en los cambios hechos en distintas ediciones de sus obras (sobre todo en el caso de *Noche más allá de la noche*) con la intención de evitar anteriores dialefas, que, en todo caso, respondían a una voz bastante natural.

Respecto a la diéresis conviene destacar su aparición insistente (aunque no se da en todos los casos) en la sílaba “vio”, asociada especialmente a los términos “violencia” y sus derivados, relacionado también con “violeta”, que solía asociarse a la primera palabra por el color de la sangre y el vino, y con los instrumentos musicales “viola” o “violín”. Esta diéresis remite además a los poemas de Góngora, que la utiliza en varias ocasiones en la palabra “viola”<sup>52</sup>. La diéresis en estos términos resulta muy significativa, porque logra relacionar todos estos conceptos creando una serie de imágenes superpuestas que enriquecen la significación.

### ***El acento***

El acento se configura asimismo como una de las bases fundamentales del verso español, no sólo en el verso de arte mayor, sino también en los versos de menos de nueve sílabas. Su importancia reside en la posición que ocupa en los versos del poema. Así, la repetición de esquemas de posición acentual da lugar a la creación de ritmos marcados y su eventual ruptura consigue efectos estilísticos de gran relieve. Antonio Colinas se apoya mucho en su poesía en el elemento acentual, lo que es especialmente visible en sus poemas versolibristas. En ellos las distintas combinaciones de versos se apoyan en gran parte en el seguimiento de unos esquemas de posición del acento que a menudo suelen coincidir con los tradicionales del endecasílabo.

<sup>52</sup> Recordemos los famosos versos gongorinos: “no sólo en plata o viola troncada” y “Negras violas, blancos alhelies”.

Encontraremos también en la poesía de Antonio Colinas un uso significativo de los acentos antirrítmicos. Este tipo de acentos aparece con escasa frecuencia en la obra del poeta leonés, pero cuando lo hace suele cumplir una serie de condiciones. Su orden más normal es acento rítmico-acento antirrítmico, y este acento rítmico recae generalmente sobre una palabra aguda, lo que puede marcar una pausa pequeña para comenzar la siguiente palabra acentuada. Por otra parte, en el endecasílabo aparecen con cierta frecuencia dos acentos consecutivos en las sílabas sexta y séptima, secuencia antirrítmica muy significativa y utilizada en la tradición.

Como en muchos de los elementos rítmicos utilizados por el autor, estos acentos antirrítmicos vienen en ocasiones reforzados por otros recursos estilísticos como el tono interrogativo o exclamativo, el paralelismo o la anáfora. Una de las fórmulas más recurrentes del autor será “no sé qué”, en la que vemos tres acentos consecutivos, apoyados por el tono interrogativo indirecto y normalmente por la repetición de la frase.

### *La pausa*

Del estudio exhaustivo de la pausa en la obra de Antonio Colinas hemos podido llegar a los siguientes resultados. Por una parte, los datos porcentuales respecto a su utilización de encabalgamiento en su obra se mantienen dentro de lo esperado y de lo encontrado en el grueso de la poesía española: el encabalgamiento versal afecta a un 11,8% de los versos colinianos. El encabalgamiento es, sin embargo, poco frecuente en cierto tipo de composiciones, entre las que se encuentran: aquellos escritos en un tipo de versificación libre próxima al ritmo de pensamiento y al versículo (destacan la serie de “Los cantos de Ónice” y “Expreso Milán-Roma”), aquellos escritos en versos breves con cierto carácter sentencioso (“Blanco/Negro” y “La hora interior”), y aquellos escritos en metros más clásicos como los sonetos.

Los tipos más frecuentes de encabalgamiento encontrados en la poesía del autor son “Sustantivo + Complemento determinativo” (42,3% de los casos), “Sustantivo + Adjetivo” (19% de los casos) y el encabalgamiento oracional (22,7% de los casos), sumando entre los tres casi el 85% de todos los encabalgamientos. La razón de que se insista precisamente en este tipo de encabalgamientos se explica porque son precisamente estos encabalgamientos los menos marcados, los que inciden en secuencias menos cohesionadas, por lo que

sus efectos son más sutiles y su utilización no se hace repetitiva. Esta teoría encaja con el hecho de que precisamente el que se ha considerado como tipo más llamativo, el encabalgamiento léxico, solamente aparezca en una ocasión en la obra del autor. El tipo “Palabra de relación + Elemento que se introduce”, también de los más violentos por la tendencia a que esta palabra de relación sea además átona, reúne tan sólo un 1% de los casos.

Esta tendencia se observa también en las clasificaciones de encabalgamientos según otros criterios. Según la longitud de las unidades escindidas, los encabalgamientos suaves, más armónicos, reúnen el 71% de los casos. Si tomamos el criterio de a qué unidades violenta, veremos que es precisamente el encabalgamiento medial (el menos notorio), el que afecta a un mayor porcentaje de versos, mientras que el estrófico sólo se da una vez en toda la obra poética de Antonio Colinas.

Son precisamente estos encabalgamientos más llamativos, y que aparecen con menos frecuencia, los capaces de crear mayores efectos expresivos y los que el poeta leonés tiende a utilizar siempre de una manera motivada y significativa. Cabe destacar los casos en que el poeta leonés utiliza la separación gráfica y sonora del encabalgamiento como índice de una separación en el plano semántico referida al tiempo o al espacio. Otros usos significativos del encabalgamiento que utiliza el autor son los siguientes: reforzar una antítesis o paradoja, crear una doble lectura y realce de los términos del encabalgamiento.

### ***La rima***

Existe dentro de la poesía española actual una tendencia acusada hacia la poesía no rimada. Dentro de esta tendencia podríamos incluir las obras de Antonio Colinas, ya que según los datos obtenidos sus poemas rimados no suman más que un 10,6%. El motivo principal de este dato es la frecuencia de uso del versolibrismo, ligado tradicionalmente a una poesía no rimada, como en el caso de Antonio Colinas. Encontraremos, no obstante, múltiples poemas del autor en verso regular y blanco, especialmente en sus primeras obras, pero que se mantiene en distintas medidas a lo largo de toda su trayectoria.

Los poemas rimados de Antonio Colinas presentan una división clave: hasta *Truenos y flautas en un templo* siempre utilizan la rima asonante y la estructura arromanzada –A-A con versos alejandrinos o endecasílabos (excepto *Córdoba Adolescente*, con poemas

arromanzados en verso de arte menor). A partir de ese momento la rima deja de utilizarse hasta *La viña salvaje*, poemario que nos sorprende con siete sonetos, seis de ellos rimados. En *Noche más allá de la noche* también encontramos un número considerable de cantos rimados, siete. Su estructura, en esta ocasión, es la de serventesios con rimas distintas –ABAB CDCD etc.–. Tiene en común con los sonetos el hecho de utilizar la rima consonante, la única utilizada ya a partir de ese momento por el poeta, aunque en contadas ocasiones –tres composiciones distribuidas en sus libros posteriores (dos sonetos y un poema en cuartetos y serventesios).

La rima se utiliza en la obra poética de Antonio Colinas como un recurso de gran relieve y capacidad expresiva. Por ejemplo, y dado que en muchos poemas se utilizan las mismas palabras para rimar, es decir, que las palabras riman consigo mismas, se puede considerar que en estos casos la rima actúa como elemento cohesionador, a veces no sólo de una composición sino de todo un libro, en el que determinada palabra aparece rimada en varios poemas. El caso más claro es el soneto con rima idéntica “Diapasón infinito”. Las rimas idénticas son también frecuentes en los poemas no rimados del autor.

## ***9.2. Metros hegemónicos y combinaciones de versos en la poesía de Antonio Colinas: la unión del verso regular y el libre por medio de la tradición***

### ***El endecasílabo***

Este metro es uno de los que mayor relevancia ha tenido en la tradición española y continúa vigente en la actualidad. Para Colinas es uno de los cimientos de su poesía. Hemos realizado un estudio estadístico centrado en los tipos y subtipos acentuales de este metro utilizados en tres libros del autor (únicamente en los poemas isosilábicos): *Junto al lago*, *Sepulcro en Tarquinia* y *Desiertos de la luz*. Los resultados obtenidos son que en todos los casos el endecasílabo de tipo A (*a maiori*) se acerca a un 70% de utilización, mientras que el tipo B (contabilizamos dentro de este tipo todos los basados en el esquema acentual 4-10, incluidos los tipos *a minori* y dactílicos) se sitúa en torno al 30%. Estos porcentajes encajan con los datos obtenidos de otros estudios sobre poesía actual castellana. La explicación a este fenómeno podemos encontrarla en las abundantes combinaciones de este metro con heptasílabos y alejandrinos, que comparten con el endecasílabo *a maiori* el acento en sexta sílaba. En la poesía de Antonio Colinas este tipo de combinaciones son fundamentales,

pues en su obra abundan las silvas impares regulares y la silva libre impar.

Los subtipos rítmicos más utilizados por Colinas dentro de estos dos tipos básicos acentuales son el “heroico puro” (2-6-10), el “melódico puro” (3-6-10) y el llamado por Miguel Ángel Márquez “endecasílabo horaciano” (4-6-10). Comparando estos datos con otros estudios, vemos que Colinas utiliza menos variedades rítmicas de lo esperado, centrándose sobre todo en estos subtipos comentados.

Por otra parte, los análisis realizados dejan ver que, si bien los tipos de endecasílabo dactílicos y no tradicionales están presentes en la obra del poeta, aparecen casi siempre en poemas en silva o en poemas versolibristas, en los que hay una tendencia a incluir mayores libertades métricas y formales. Dentro de estas variedades rítmicas atípicas encontramos que en Antonio Colinas la más frecuente es 3-8-10, que guarda en común con los tipos tradicionales el acento en la octava sílaba, y su semejanza a los tipos de endecasílabo melódico (3-6-10 y 3-6-8-10).

Así, podemos concluir que Antonio Colinas utiliza como base rítmica fundamental en su poesía el verso endecasílabo, que trata normalmente según los cánones clásicos, pero al que va otorgando cada vez más libertades, enriqueciéndolo con pequeñas innovaciones.

Por otra parte, se puede observar que los poemas escritos únicamente en versos endecasílabos son mucho más frecuentes en las primeras etapas y disminuyen mucho a medida que avanza su obra. La conclusión a la que llegamos es que probablemente el autor hiciera uso de este metro en sus primeras obras de una manera más frecuente y en sus tipos más canónicos para asegurarse la eficiencia estética de sus versos, mientras que posteriormente el autor asume un mayor riesgo rítmico y tiende hacia una mayor innovación.

### ***El alejandrino***

El alejandrino es el otro gran metro clave en la versificación de Antonio Colinas. Se utiliza en múltiples poemas isosilábicos, principalmente en su primera etapa y en el poemario *Noche más allá de la noche*, uno de sus libros más relevantes. El que dicho poemario haya sido escrito precisamente en alejandrinos deja ver cómo el poeta lo liga a una profunda pureza formal que intenta reflejar también en el contenido de sus poemas. Esta es, de hecho, una de las características principales de su alejandrino: marca de forma notoria sus dos hemistiquios, para que se perciba claramente el alejandrino como

tal, en consonancia con una métrica semántica que apoye el ritmo del poema.

En sus poemas en alejandrinos canónicos es destacable que todas las composiciones pueden ser consideradas como polirrítmicas, es decir, no hay ninguna que se base en un solo tipo rítmico. Estas variedades rítmicas se utilizan únicamente para dar ciertos matices sonoros. La muestra de ello es el espectacular aumento del tipo anapéstico que encontramos en *Noche más allá de la noche*, quizás para darle un matiz más musical a sus versos.

Además este metro es asimismo otro de los cimientos básicos de sus poemas en verso libre. Es en ellos en los que el poeta se atreverá a introducir más frecuentemente puentes entre uno y otro hemistiquio (encabalgamientos, finales en partícula átona del primer hemistiquio, finales de este hemistiquio en los que se unen dos palabras, etc.). Encontramos casos en su verso libre de posibles versos que pueden ser considerados como alejandrinos o como tridecasílabos, dependiendo de la interpretación métrica que le hagamos. Estas innovaciones se hacen más patentes en sus últimos libros, en los que el poeta se siente más seguro del ritmo de sus versos e incluye más novedades métricas.

### ***El verso libre***

El verso libre de Antonio Colinas se caracteriza principalmente por su fuerte enlace con la tradición. Mientras que en muchos casos se presenta este tipo de versificación como una transgresión de los patrones métricos tradicionales, en el caso del poeta bañezano vemos que la versificación libre se une, por una parte, a la métrica regular por medio de un tipo de ritmo endecasilábico; y, por otra, a la tradición versolibrista más arraigada en lengua española, aquella que parte de la silva libre impar.

En su verso libre las medidas más utilizadas son aquellas que se han considerado tradicionalmente como mejor combinables con el endecasílabo, es decir: el propio endecasílabo, el heptasílabo, el alejandrino (como combinación a su vez de dos heptasílabos), y otros versos impares como el eneasílabo y el pentasílabo. Sin embargo, aparecen también algunos versos de distinto signo. Por una parte encontramos dodecasílabos, que además de acercarse en número de sílabas también al endecasílabo, se unen a él por el patrón acentual del dodecasílabo de seguidilla (7+5 o 5+7). El decasílabo utiliza frecuentemente el patrón anapéstico, que comparte con el endecasílabo

a maiori el acento en sexta sílaba, para combinarse dentro de este ritmo versolibrista. Por otra parte también son comunes los versos breves, iguales o menores que el pentasílabo, que aparecen en ocasiones como pies de otro verso, o como una reorganización de un verso mayor. Estos versos cortos aparecen también aislando en el verso un pensamiento recurrente o de especial importancia para un poema determinado, y por ello también Antonio Colinas tiende a terminar con ellos algunas composiciones, dándoles así un tono más pausado, lento y sentencioso. Además son también muy importantes en este modo de versificar los versos largos, mayores de catorce sílabas, que normalmente están compuestos por dos o más hemistiquios que son a su vez endecasílabos o metros combinables por él. Por último, es asimismo reseñable la aparición esporádica de versos de ritmo no endecasilábico, que aportan variedad y libertad a esas composiciones.

Hay un pequeño número de composiciones del autor que parecen, sin embargo, regirse por otros criterios rítmicos. Cabría destacar “Los cantos de Ónice” o “Expreso Milán-Roma”. En ellos se busca un verso libre más amplio y entra en juego en cierta medida el ritmo paralelístico y de pensamiento, aunque nunca se pierde en su totalidad la conexión con los ritmos yámbicos.

El poeta pasa de no utilizar en ningún caso el verso libre en su primera etapa, a ir introduciéndolo gradualmente en algunos poemas, para terminar siendo, en sus últimos libros, el tipo de versificación predominante. Colinas sigue así una pauta a la que ya hemos hecho referencia: al comienzo de su trayectoria se apoya en una regularidad métrica que garantice de alguna manera el ritmo de sus versos, y a medida que el poeta madura va introduciendo novedades paulatinamente, pero siempre ligándose a la existencia de ciertos elementos fundamentales para mantener la sonoridad poética. Por ello el versolibrismo de ritmo endecasilábico aporta una solución sintética para el autor, ya que se conserva la musicalidad de la métrica tradicional, al tiempo que se renuevan y amplían los cauces poéticos.

### ***El verso de arte menor***

Son muy pocos los poemas del autor que se basan principalmente en versos breves. Es significativo, sin embargo, que no sucede como en otros procedimientos métricos del autor, cuyo número va creciendo, sino que aparecen esporádicamente y suelen tener gran importancia en el conjunto del poemario en el que se inscriben.

La característica formal fundamental de estos poemas es que se basan casi siempre en el heptasílabo. Así, encontramos poemas de este tipo isosilábico, y poemas en verso libre menor, en los que el heptasílabo actúa asimismo como base rítmica de la composición. En estos poemas hay una tendencia marcada al uso del paralelismo; de hecho, los pocos poemas que no se apoyan en el heptasílabo como metro fundamental suelen fundamentarse en este recurso.

Los poemas en verso de arte menor no se ligan en la poesía de Antonio Colinas a la poesía popular, como sucede en algunos autores, sino que tienen un carácter críptico y misterioso. El lenguaje se adelgaza, se lleva a la máxima concisión para acercarse al silencio, para rescatar únicamente lo más esencial. El propio poeta destaca la importancia de estos poemas en su obra, lo que se observa porque en ocasiones sirven para cerrar un poemario, como en el caso de “La hora interior” (LSF) o “Cinco canciones con los ojos cerrados” (TA).

### ***El poema en prosa***

Encontramos tan sólo cuatro poemas en prosa en la obra de Antonio Colinas. Se hallan en la sección de “Jardín de Orfeo” del libro del mismo nombre. Esta sección está formada por nueve poemas numerados en cifras romanas, que van alternando entre poemas en verso (los impares) y poemas en prosa (los pares). Se pueden ligar a la influencia de autores como Novalis o Juan Ramón Jiménez. Entre sus características principales podemos destacar que, aunque no poseen impulso rítmico como los poemas en verso, sí comparten algunos recursos formales como el uso de la enumeración, la repetición de vocablos, etc. Además es reseñable el hecho de que en su seno podemos encontrar enunciados que coincidirían con una posible segmentación en versos de ritmo endecasilábico. La razón de este hecho puede ser simplemente la tendencia del autor hacia grupos que conservan estos ritmos típicos de su poesía.

### ***9.3. La relativa importancia de las estructuras poemáticas clásicas en la poesía de Antonio Colinas***

Pocas composiciones de la obra de Antonio Colinas se atienen a una estrofa, o a una forma o serie predeterminada clásica (43, es decir, casi un 11%). Entre ellas encontramos veinticinco romances en versos de distintas medidas (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos), diez sonetos (dos de ellos sin rima), y ocho composiciones formadas por la unión de serventesios o serventesios y cuartetos.

Colinas suele introducir innovaciones leves en todas estas estructuras. Así, en los romances se observa que no se ciñe al uso del verso octosilábico, sino que introduce romances en endecasílabos, que remiten asimismo al Romanticismo, o en alejandrinos, con claras referencias al Modernismo. Por otra parte, en los sonetos también encontramos ciertas novedades referidas sobre todo a la organización de la rima. Destacan los sonetos no rimados y “Diapasón infinito”, con rima idéntica y esquema ABBA ABBA ABA ABA.

Así, aunque la incidencia de estas formas fijas clásicas en la poesía de Antonio Colinas es muy limitada, cuando se utilizan se recurre a aquellas con mayor tradición y que resultan por ello más naturales y significativas.

#### ***9.4. Los poemarios de Antonio Colinas. Evolución y renovación***

El estudio detallado de cada uno de los libros de poesía del autor nos permite una visión de conjunto muy significativa. Vemos las particularidades de cada uno de ellos, las variaciones métricas y de contenidos, y su relación con las distintas etapas creadoras del poeta.

En la visión de conjunto que nos ofrecen las tablas expuestas en el epígrafe del mismo nombre del capítulo siete, es claramente visible, por una parte, el equilibrio entre poesía regular y poesía versolibrista. Este equilibrio, no obstante, no funciona en cada uno de los poemarios, ya que encontramos libros escritos en un único metro (PTS y NMN), y libros escritos casi uniformemente en verso libre (DL). Se observa además que la incidencia de la poesía regular es mucho mayor en sus primeras obras, mientras que el verso libre va ganando terreno con el tiempo.

No obstante a estos dos tipos de versificación los une principalmente un metro: el endecasílabo, que supone cerca de un 45% de los versos del autor. El endecasílabo es imprescindible tanto en su versificación regular (poemas isosilábicos y silvas) como en aquella versolibrista (cuyo tipo fundamental es el basado en el ritmo endecasilábico).

Además, los datos obtenidos muestran que la silva regular y la silva libre parecen formar parte de un mismo modo de versificar para el autor, puesto que suelen aparecer en número similar en los poemarios. Podríamos pensar, con ello, que se trata simplemente de formas muy cercanas, en las que sólo entra como diferencia la aparición o no de uno o más versos pares.

Lo más destacable de los datos obtenidos es que, aunque existe una gran variedad versificatoria, en la que podemos encontrar

distintos tipos de versolibrismo, distintos tipos de verso regular, etc., también existe una gran cohesión métrica entre todos sus poemas y libros. Esta cohesión se basa principalmente en un metro —el endecasílabo—, y en un ritmo —el ritmo yámbico—. En esta sonoridad se apoyan la mayor parte de los poemas del autor, sonoridad y música que los une y que define la poesía del poeta bañezano.

### **9.5. Palabras finales**

Afirmaba en una entrevista Antonio Colinas: “yo, en cierta medida, me considero un autor que escribe siempre el mismo poema, aunque no lo parezca, aunque lo escribamos con palabras y formas métricas diferentes en cada libro” (Trabanco, 1994: 60). Sin embargo esas palabras y formas métricas distintas son también las responsables de la creación de un sentido más o menos rico (por referencias a otros autores que las han usado), o de un ritmo más o menos atractivo. El poeta es consciente de ello, y por eso otorga una gran importancia al molde métrico y a los recursos rítmicos en su poesía.

Destaca del autor su búsqueda incesante de la musicalidad del poema, apoyada en sus primeras obras primordialmente en una regularidad métrica total. Evoluciona desde una métrica muy tradicional, que garantiza un ritmo reconocible, hacia un verso de mayores libertades.

El endecasílabo, y en menor medida el alejandrino y el heptasílabo, son los metros que unen las dos vertientes, regular y libre, de la métrica de Antonio Colinas. Así, lo situaríamos como continuador y renovador de la tradición, pues las formas utilizadas se basan siempre en un clasicismo métrico claro, al que se le van añadiendo pequeñas innovaciones paulatinamente.

Podríamos concluir que, de forma general, es posible considerar a Antonio Colinas como un poeta que busca la perfección, el equilibrio formal, que a veces rompe para crear un efecto, y por eso es tendente a las formas clásicas y a sus afines, pues como dice Amado Alonso:

Forma clásica es, pues, un equilibrio estable de perfecciones. Pero alegrémonos de que también haya modos poéticos de equilibrio inestable, cada uno con su ideal propio, pues los verdaderos poetas en todos ellos pueden cumplir su destino, y nosotros, los lectores, de cada uno podemos sacar delicia y enriquecimiento. (1986: 50)

El estudio de la métrica utilizada por un poeta se revela así como una herramienta utilísima en varios aspectos: comprender los elementos que influyen de manera más decisiva en la creación de un ritmo, observar el grado de tradición y renovación del autor respecto a su época, y analizar la evolución de la obra del poeta.

Como colofón quisiera destacar la importancia primordial otorgada al ritmo, un ritmo que se alcanza principalmente en este caso a través de medidas consagradas por la tradición poética, y que en el pensamiento de Colinas se encuentra ligado a la respiración, y con ella a algo más trascendental. Termino con sus palabras: “En definitiva, respirando con el ritmo del verso –del poema– existimos en el más alto grado de consciencia, sanamos y buscamos la liberación” (2008: 33).

# **ANEXOS**



## I. ENTREVISTA SOBRE MÉTRICA A ANTONIO COLINAS 15 DE OCTUBRE DE 2010

1. Podríamos decir que los elementos métricos son en el fondo un medio para producir el elemento principal de la poesía, el ritmo, palabra clave en sus composiciones. Aunque sabemos que ha dedicado largas páginas al asunto, podría decirnos en pocas líneas: ¿qué es para usted el ritmo?

*El ritmo, en efecto, es la condición esencial del poema, la que le impide a éste aparecer a veces engañosamente como prosa cortada. El ritmo remite a la medida, a la acentuación del verso, a la norma. Pero a la vez remite al carácter órfico que, en mi opinión, debe tener el poema, a su música, a su intensidad.*

2. Leí en una ocasión unas palabras tuyas que decían: “El verso es la palabra respirada”. Según su opinión, ¿cómo se relacionan el ritmo de la naturaleza, el ritmo de la vida con el ritmo poemático?

*En efecto, la respiración física es otro hecho primordial relacionado con el ritmo. La respiración humana responde a un ritmo y el poeta pone en sintonía su ritmo interior y el ritmo del poema cuando lo dice en voz alta, cuando lo recita. Hoy desgraciadamente la poesía tiende a perder su sentido de oralidad, el ser palabra que se comunica menos en voz alta; y en esa transmisión tenía mucho que ver la respiración. El mundo, a través de los ritmos estacionales, de sus propios sonidos, también posee un ritmo. El poeta también tiene la misión, a mi entender, de sintonizar su vida con el mundo. Es una forma de hallar la plenitud. A mí me gusta últimamente decir que el poeta, en el fondo, no busca sino la plenitud de ser. Por eso la poesía es también una vía de conocimiento.*

3. José Hierro afirmaba que al crear un poema se partía de un ritmo, de una tonalidad, y a partir de ellos se iban sobreponiendo las palabras. En su caso, ¿qué nace primero, la idea, el ritmo...?

*No sabría decirlo. Hay ese primer verso que alguien nos “dicta” (los “dioses”, se dice en el Ión de Platón), y que es muy importante en mi proceso de creación del poema. Uno comienza oyendo como una “música” y quizá en esa música ya asoma la idea o el tema del poema.*

4. No cabe duda de que encuentra en ciertos metros tradicionales, especialmente endecasílabo y alejandrino una sonoridad especial; así, hallamos poemarios enteros en estos metros, y están presentes en todas sus composiciones, como ritmo base, ¿qué le lleva a utilizarlos? ¿en qué se diferencian para usted de otro tipo de metros?

*En efecto, ya desde mis primeros libros (Junto al lago, Preludios a una noche total) he sido muy fiel al endecasílabo y al alejandrino. Me han servido muy bien para reforzar ese sentido órfico de mi poesía. Ese uso de estos metros me sirvió también para reaccionar contra cierto prosaísmo del poema en la poesía de los años 50 y 60. Los Novísimos reaccionaron contra ese prosaísmo también con una nueva sensibilidad y un nuevo lenguaje, pero valoraron menos esa fidelidad a los metros clásicos. Por ello, a mi entender, había que rescatar para ellos su sentido genuino, no forzado; recuperar el sentido del canon clásico. Lo clásico, que no es lo caduco, lo perecedero, lo muerto, sino ese canon resistente al paso del tiempo. Hay un clasicismo fértil porque hay una métrica fértil. Todo depende de cómo se utilice ésta.*

5. Son muy llamativos los seis poemas de adolescencia publicados en *Córdoba adolescente*, pues en ellos encontramos inquietudes muy distintas, pero, sobre todo, una métrica diferente, en la que prima el verso de arte menor libre, ¿cuáles eran sus modelos? ¿por qué derivó hacia otras formas de versificar?

*Quizá escribí mis primeros poemas de adolescente sobre todo en versos de arte menor. Yo creo que entonces se debía a la mera influencia de lecturas: a los romances clásicos, o a los de Antonio Machado o Juan Ramón; también a los versos breves de los Cancioneros tradicionales y de la poesía*

*neopopular en los primeros libros de Lorca o Alberti, o en los de Salinas. Entonces, utilizaba el verso de arte menor por razones muy diferentes a la utilización de ahora. Ahora los versos de arte menor (véase las “Cinco canciones con los ojos cerrados”, de Tiempo y abismo, por ejemplo) responden a otras razones, a un afán de pensar y de decir esenciales.*

6. Su andadura poética (posterior a estos poemas de adolescencia) comienza, como antes aludíamos, con varios libros escritos completamente en versificación regular. Sin embargo, a medida que va evolucionando, se inclina cada vez más por el verso libre ¿a qué se debe este cambio? ¿se encuentra igual de cómodo en la métrica regular que en el versolibrismo?

*Siempre me he sentido igualmente cómodo ejerciendo ambas prácticas. Puede decirse que arriesgué en su día manteniendo la métrica cuando se escribían los primeros libros “Novísimos” y a ello siempre he sido fiel. Pero hubo también esa sintonía generacional, esa necesidad de ser extremadamente libre en formas y temas. Así nacieron Truenos y flautas en un templo y Sepulcro en Tarquinia. Un irracionalismo como el de los poemas de la serie “Los cantos de ónice” precisaba del versolibrismo. Luego, regresé bruscamente al alejandrino, a ese libro tan radicalmente estructurado en su medida que es Noche más allá de la noche (el libro mío con el que me quedaría si tuviera que elegir uno sólo). Pero he vuelto al verso libre en mis cuatro últimos libros, los de la etapa “humanista”, aunque, a su vez, al final, en la serie “Cuaderno de la luz”, la métrica es esencial en algunos poemas. Creo que en poemas como “Junto al muro” o “Morada de la luz” están algunos de mis mejores endecasílabos. En los poemas que estoy escribiendo ahora (“Catorce retratos con nombre de mujer”), he vuelto al verso libre. Es quizá una cuestión de estado de ánimo.*

7. En su uso del verso libre observamos que dentro de él se esconden muchos versos de ritmo endecasilábico (heptasílabos, endecasílabos, versos compuestos por tres heptasílabos u otras combinaciones). ¿Se buscan este tipo de ritmos conscientemente o es algo que surge inconscientemente?

*Volvemos de nuevo al sentido primordialmente órfico, musical, que para mí debe tener el poema. Algo hay en mi interior*

*que me hace ir saltando de un tipo de verso a otro. Esa combinación que ha señalado me parece muy necesaria, va sobre todo unida a la respiración. Por eso hay incluso versos de una o dos palabras. Esto se aprecia muy bien en el largo poema “La tumba negra”, pero también de una manera más radical en poemas como “Junto al mar muerto” o “Desiertos de la luz”, el que cierra el libro de este título. Sentido órfico y respiración, eso es lo que me lleva a esa variedad de versos, no un premeditado afán de utilizarlos. Algo parecido me sucede con el endecasílabo o el alejandrino. Cuando escribo con ellos me “salen” ya así, no necesito hacerlo de una manera consciente. Quiero decir también que mi visión de la métrica es flexible; por eso he disentido a veces de algún crítico. Me refiero a que hay casos en que no necesito, o no quiero, ser estricto, normativo. La sinalefa, el contenido de un verso, lo que quiero decir, me lleva a no ser purista con estos metros al cien por cien. Aun así, he hecho lo posible por mantener el máximo de coherencia en la última versión de Noche más allá de la noche (ediciones de la Fundación Jorge Guillén y de Cátedra).*

8. Y siguiendo con este tema, ¿qué le lleva a elegir la métrica regular o versolibrista a la hora de escribir un poema? ¿qué es lo que le hace decidirse por un metro u otro?

*En parte ya lo he explicado: es una necesidad primera, interior, no consciente. Es una especie de “música” que comienza a sonar dentro de mí y que me lleva a un metro u a otro más libre. A veces, sí, como en Noche más allá de la noche, en sus mil versos alejandrinos, hay un “proyecto” mínimamente previo, un afán de estructurar masivamente esa “música”.*

9. En *Noche más allá de la noche*, según los manuscritos manejados por el crítico Caravaggi, comienza escribiendo poemas en verso polimétrico, libre, podríamos decir; pero finalmente reestructura tus composiciones y acaba dando a todos ellos el mismo metro, el alejandrino, ¿por qué? ¿tiene algún significado especial este metro dentro de este poemario?

*Creo que es un metro ideal cuando se usa con flexibilidad, cuando se evita con él lo meramente retórico. En el alejandrino correcto (para mí) el verso apenas se debe notar al leerse; debe haber una continuidad fluida entre los versos. Creo que*

*quizá sea uno de los hallazgos de este libro: partir de una estructura muy férrea –cantos de 28 versos, menos el “Postscriptum”, mil versos en total– pero comunicar al lector un mensaje de naturalidad. El alejandrino no debe hacer otra cosa que encauzar la música del mensaje, el ritmo marcado que hay en el mensaje, la levedad de los hemistiquios...*

10. Ha realizado múltiples traducciones de poesía del italiano al español (Leopardi, Quasimodo, Sanguineti). ¿Hasta qué punto condiciona la traducción la métrica original de los poemas en su caso?

*Aquí me plantea un tema esencial de la traducción: la traducción poética. ¿Qué debe hacer el traductor ante un verso medido, mantener la medida o ser fiel al contenido del verso? Aquí soy más partidario de, al traducir poesía, mantener el espíritu del texto. Esto es lo primero, vaya en la nueva versión medido o no medido el verso. Luego, el traductor, salvado ese contenido previo, ese espíritu, puede optar por medir o no medir los versos. En mi versión de los Cantos de Leopardi, opté por una práctica intermedia: salvar la medida en algunos poemas y evitarla y ser libre en otros. Lo que no cabe al traducir poesía es la literalidad rigurosa: el resultado puede ser envarado, horrible. Si se mantiene la medida, el traductor debe también aportar al verso su propia “música” y, por supuesto, siempre, el ritmo. Luego, hay aventuras muy valiosas, como la de la versión de Ángel Crespo de la Commedia de Dante. Él no sólo mantiene el endecasílabo, sino también el terceto encadenado ¡¡e incluso la rima consonante!! ¿El resultado es el libro que Dante escribió? Quizá no, pero este rigor de Crespo lo considero admirable, ejemplar, y prueba sobre todo de que en él hubo un poeta “con oído”. Esto que él ha hecho con Dante no lo hubiera podido hacer una persona que no fuera poeta, creo yo.*

11. ¿Alguno de estos autores le ha influido en la métrica a la hora de escribir después sus propios versos?

*No necesariamente. Desde luego, uno empieza a escribir en endecasílabos porque siempre nos hemos encontrado con este tipo de versos en la tradición; pero no escribo en endecasílabos porque lo haya hecho Dante, Garcilaso o Valéry.*

*La elección del verso medido va indudablemente unida a unos años iniciales de lecturas y de formación poética, pero luego uno se olvida del “molde” inicial, tradicional.*

12. Tiene una breve obra, *La muerte de Armonía*, incluida en *El río de sombra*, que fue concebida para ser el libreto de una ópera de David Hoyland. ¿El hecho de ser pensada de esta manera le predispuso a un tipo de versificación concreta?

*No, las cosas fueron al contrario. Yo había escrito ese poema dialogado y David Hoyland lo leyó y compuso su ópera. Fue un proceso parecido al que tuvo el escultor Barry Flanagan: su madre le regala la edición inglesa de la Poesía Española de Penguin y allí lee mi poema “Cabeza de la diosa entre mis manos”. Es entonces cuando crea la escultura del mismo nombre que donó al Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza. El poema “La muerte de Armonía” es un homenaje a María Zambrano (Armonía), a su mundo e ideas, a esa personificación también de la Razón y el Corazón, o del Poeta (Antonio Machado).*

13. Antonio Machado definió la rima como “encuentro de un sonido y recuerdo de otro”, concediéndole un valor expresivo y temporal muy importante. La rima es un elemento de la métrica que sólo utiliza en contadas ocasiones, ¿tiene algún valor especial para usted? ¿qué musicalidad otorga, según su opinión, al poema?

*La rima es sin duda un plus de musicalidad para el verso, pero siempre me ha parecido de uso muy delicado. Primero, porque remite mucho a la poesía tradicional, pero luego porque exige ese uso delicado; sobre todo la rima consonante. Aun así, el resultado me parece bueno en algunos de los cantos de Noche más allá de la noche (el VI, el XI, el XV, el XXXIII). Me arriesgué también a utilizar la rima consonante en el poema sobre Jorge Manrique, de Desiertos de la luz, dentro de un libro con poemas en verso libre. Al principio de mi escritura sí aparece más la rima asonante, en algunos poemas; pero también me parece de uso delicado. No niego la poesía rimada, como ahora se hace por norma, pero es necesario utilizarla muy bien, con mucha flexibilidad. Igualmente me parece nefasto, como ahora se hace, utilizar el versolibrismo con*

*exclusividad y sin criterios de contenido. Ahí es cuando solemos encontrarnos con la “prosa cortada en trozos”, con versos engañosos que no son tales versos. No vale todo al intentar escribir un poema. No basta ni sirven el simplismo, el coloquialismo plano, el “todo vale”. Sin ritmo y sin intensidad a mi entender no hay verso.*

14. En *Junto al lago*, una obra de juventud publicada tardíamente, todos los poemas presentan la estructura de romance, bien sea en alejandrinos o en endecasílabos. ¿Qué le lleva a abandonar posteriormente este recurso de la rima o a utilizarlo tan escasamente? ¿Supone para usted la rima una atadura del significado?

*Ya lo he explicado en parte. En Junto al lago la rima es asonante, muy suave, fiel a esa forma de concebir el verso en mí. En ese libro y en los dos siguientes no sólo buscaba mi voz sino que quizá ya la había hallado. Aun así, también aparecen los versos blancos, que quizá sean aquellos con los que más cómodo me encuentro. El verso con una medida variada y sin rima es quizá el que mejor me sirve en la etapa madura de mi poesía, en mis últimos libros. (Y hablo de etapa madura para replicar a aquellos de dicen que hay un Antonio Colinas de “Sepulcro en Tarquinia” y otro de después de “Sepulcro en Tarquinia”. No hay tal. Cada uno de mis libros responde, como dijo María Zambrano, a un ir “paso a paso” con mi poesía. Todos los libros que he escrito, mejores o peores, tienen su razón de ser, responden a un proceso global y progresivo).*

15. En *Tiempo y abismo* noto que el endecasílabo y otros versos afines (alejandrino y heptasílabo) se alternan en ocasiones con un decasílabo 3-6-9, de ritmo que no rompe el juego rítmico al basarse en pies de tres sílabas, ¿es esto un juego consciente o surge de la musicalidad inherente al ritmo ternario?

si asciendo por el castro y me pregunto  
qué le dice a las zarzas el viento  
(TA, “Las dos madres”, vv.42-43)

a los páramos altos,  
a los prados remotos.  
Y podríamos ver los espinos,

y las brasas de sangre del sol  
en mimbrales morados.  
Puesta ya en nuestros ojos  
la venda de la nieve,  
que no pensemos más, que ya no nos deslumbre  
el acre resplandor de los quirófanos.

(TA, "Zamira ama los lobos", 24-33)

*En estos casos creo que se impone el contenido sobre la forma y la medida. Yo soy muy fiel al ritmo, pero hay momentos en que me interesa sobre todo transmitir el mensaje. Entonces, si es necesario, aparece un verso de 6, 9 o 10 sílabas, medidas inusuales, pero en las que sin embargo también procuro cuidar la acentuación. Siempre la "música ante todo".*

16. Pasando ya a la realización de la pausa, hablemos del encabalgamiento: ¿cómo juzga que debe ejecutarse en su lectura: realizando la pausa a final de verso o sencillamente siguiendo el ritmo de la sintaxis?

*Pienso que debe leerse siguiendo el ritmo de la sintaxis. Habrá que tener sin embargo en cuenta también la puntuación. A veces hay que hacer pausas al llegar a un punto o a una coma; sobre todo si éstos van al final de un verso. También puede haber pausa en una palabra o en una expresión que el poeta quiera subrayar en su lectura con otro tono de voz. No sólo la medida del verso es la que rige la lectura.*

17. El uso del verso de arte mayor o arte menor en su obra no parece ser casual. El verso de arte menor parece responder a un tipo de lírica más intimista o incluso más sentenciosa, ¿es así?

*Sobre todo más sentenciosa. Hay que olvidarse de mis poemas juveniles inéditos, donde el lirismo es el que prima. Los poemas de arte menor últimos responden más, como he dicho, a la concisión, al pensamiento, a la reflexión.*

18. En *Jardín de Orfeo* encontramos una parte en la que se alternan poemas regulares con poemas en prosa. No ha vuelto a cultivar este género desde entonces: ¿a qué se debe?

*Me siento muy satisfecho de esa serie de poemas. No es fácil, creo, el poema en prosa. No basta con hacer una prosa más o menos lírica; creo que el poema en prosa debe tener*

*también una tensión, una intensidad poética. Incluso debe tener un ritmo interno, enumeraciones, etc. A veces en otros libros míos, no estrictamente poéticos, como en Tres tratados de Armonía, La simiente enterrada (Un viaje a China) o en Cerca de la Montaña Kungang, nos encontramos con verdaderos poemas en prosa. En la serie “Geometrías del fuego”, de este último libro, hay sin duda poemas en prosa. Son unos poemas que cierran atmosféricamente un círculo que se abrió con Preludios. Eso lo estudió muy bien Nana Guy en la tesis doctoral que presentó en Salamanca.*

19. ¿Por qué no utiliza apenas formas clásicas como el soneto, que en la poesía actual goza de gran empuje?

*Estoy preparado una edición para comienzos de año, que editará Siruela, de mi “Obra poética completa”. En ella irán 16 libros y, de estos, 2 son nuevos en este tipo de edición: “La viña salvaje”, que he ampliado y que se abre con 15 sonetos y “Signos en la piedra”, en el que casi todos los poemas son inéditos. Escribí bastantes sonetos en mi etapa juvenil. Son esos sonetos que uno no sabe si romper o guardar. Algunos aparecieron en el semanario “El Adelanto Bañezano”. Pero hoy el soneto me parece un tipo de poema de uso delicado. En él la forma debe ser muy importante; me refiero a que no debe ser rígida o tópica, rutinaria. El soneto debe ser ágil, airoso, y espero que eso se vea en la serie renovada y ampliada de “Del libro de ocios de un eremita alpino”.*

20. Dada la moda actual, ¿nunca ha pensado en utilizar formas poéticas orientales como el haiku?

*Algo me he aproximado a este tipo de formas (en series de poemas como “Blanco/Negro” o “Dióscuros”), pero sin ser nunca fiel, o muy poco, a la rigidez obligada. También es un género que me parece que hay que utilizarlo muy bien. Hoy se ha abusado del haiku, que exige también una hondura y una tensión especiales.*

21. En una pregunta anterior nos referíamos al cultivo del poema en prosa, pero también podríamos hablar de una prosa cercana a la poesía utilizada por usted, por ejemplo, en los distintos tratados de armonía; e incluso novelas como *Un año en el sur*

podría tildarse de novela lírica. ¿Podría decirse que el espíritu lírico de su poesía impregna también gran parte de sus escritos en prosa?

*Así es, hasta el punto de que bien se puede decir que la poesía es el sustrato de casi todos mis libros; unas veces por razones temáticas (Los estudios biográficos de Leopardi, Aleixandre o Alberti o en los libros de Poética, como Del pensamiento inspirado o El sentido primero de la palabra poética, pero por supuesto en mis dos novelas y en mis libros de cuentos. No me importa que se hable de “novela lírica” o de “novela de poeta”. También, como he dicho, en mis libros de aforismos hay verdaderos poemas en prosa. Sí, la atmósfera poética, o la poesía, está siempre presente en mis libros, e incluso en mis artículos.*

## II. LA PUBLICACIÓN DE LA OBRA POÉTICA COMPLETA, 2011

Como ya adelantábamos, a comienzos de 2011 Antonio Colinas publica en Siruela su *Obra poética completa*. No ha sido éste el ejemplar que hemos utilizado para este estudio, dado que ya se había completado este trabajo antes de que saliera a la luz la edición de Siruela. Sin embargo sí nos gustaría comentar brevemente los cambios y novedades que este nuevo libro de recopilación de su poesía incluye, comparado no sólo con su edición de poesía completa *El río de la sombra*, sino también con lo recogido en este estudio, más amplio.

Los cambios más notables son la introducción de algún poema nuevo en un poemario anterior, y, sobre todo, la inclusión de un nuevo libro *El laberinto invisible*. Ejemplo del primer caso lo vemos en *Jardín de Orfeo*, que cuenta con dos nuevos poemas: “Para Jandro” y un segundo “Retrato” que comienza “Sobre la escalinata de la Biblioteca Nacional”. Dado que dichos poemas no presentan novedades métricas reseñables no entraremos en su análisis.

Mayores cambios encontramos en *La viña salvaje*, poemario que antes había sido excluido de sus recopilaciones de poesía, y que aquí describe como “obra de transición y escrita en varias fases” (2011: 21), y de la que afirma que la edición de 1984 era sólo parcial. En efecto encontramos algunas novedades en esta nueva edición. Por una parte hay ocho sonetos nuevos en la serie “Del libro de ocios de un eremita alpino”. Es interesante el hecho de que cuatro de ellos no riman, con lo que de los quince sonetos que aparecen en esta edición hay cinco no rimados. Encontramos de nuevo alguna variación en los tercetos y un estrambote en el soneto XV. La inclusión de estos nuevos sonetos dota a esta parte de más relevancia y en general al soneto en la obra de Colinas.

Por otra parte en la serie llamada “En el bosque perdido” encontramos también algunos cambios sin importancia en el terreno métrico, que suelen consistir en la inclusión de algún verso de más o en la reestructuración de los mismos. En la serie de “La viña salvaje” sí observamos que algunos de los cambios pueden obedecer a motivos métrico-rítmicos. Así en el primer poema se cambian los dos últimos versos (octosílabo y heptasílabo) por dos endecasílabos. También en el poema V el verso quinto se modifica y pasa a de ser un octosílabo a un endecasílabo dactílico al añadirse una palabra. Asimismo se separan en este poema versos dejando un endecasílabo de serlo para formar un heptasílabo, un trisílabo y un pentasílabo. En el poema XI encontramos también un cambio en el que los dos versos primeros, octosílabos, se modifican para convertirse en dos endecasílabos:

Yo he jugado con tu cuerpo  
Tú has jugado con mi alma

Quizá hemos jugado con los cuerpos.  
Quizá hemos jugado con las almas

Con esto comprobamos cómo sí se realizan algunos ajustes en pro de la regularidad, pero siempre conservando el profundo sentido poético.

Pasemos ya al cambio mayor que podemos encontrar en esta *Obra poética completa*, que es el nuevo poemario incluido al final, *El laberinto invisible*. Resulta destacable que en él encontramos una serie que se llama precisamente “Córdoba adolescente”, que dice “que ha rescatado de otras ediciones parciales” (2011: 22). Sin embargo, los poemas que presenta en esa serie no se corresponden en ningún caso con los estudiados aquí “Del cancionero de la sierra”, y aunque versan sobre la adolescencia, parecen haber sido escritos posteriormente.

Incluimos la tabla de este nuevo poemario para comprobar el tipo de versificación utilizada y ver las posibles innovaciones métricas:

POEMA	Nº TOTAL	ALEJ	END	HEPT	OTROS
Del jardín filosófico					
I	19	-	4	12	2 versos de 4 1 verso de 3
II	19	-	5	11	1 verso de 9 1 verso de 5 1 verso de 4
Hallazgo de una estatua junto a un muro					

I	21	1	10	7	3 versos de 10
II	21	-	-	9	2 versos de 5 6 versos de 4 2 versos de 3 2 versos de 2
Córdoba adolescente					
I	21	1	13	5	1 verso de 9 1 verso de 4
II	17	-	-	9	2 versos de 10 1 verso de 9 3 versos de 6 1 verso de 5 1 verso de 4
III	11	-	2	1	1 verso de 12 1 verso de 9 3 versos de 6 1 verso de 5 1 verso de 4 1 verso de 3
IV	8	-	-	2	1 verso de 8 1 verso de 6 3 versos de 5 1 verso de 4
V	9	-	-	6	1 verso de 9 1 verso de 8 1 verso de 2
VI	13	-	1	5	1 verso de 10 1 verso de 9 4 versos de 5 1 verso de 4
VII	11	-	3	3	1 verso de 10 2 versos de 9 2 versos de 8
VIII	6	-	-	4	1 verso de 13 1 verso de 8
Mayo de 2010	69	9	17	17	1 verso de 12 11 versos de 10 2 versos de 9 3 versos de 8 3 versos de 6 2 versos de 5 4 versos de 4
Catorce retratos de mujer					
I	12	-	5	4	2 versos de 9 1 verso de 5
II	18	2	8	7	1 verso de 4
III	25	3	6	14	2 versos de 9
IV	16	-	6	3	1 verso de 13 1 verso de 9 1 verso de 5 3 versos de 4 1 verso de 3

V	18	1	6	4	1 verso de 12 2 versos de 10 2 versos de 6 1 verso de 5 1 verso de 3
VI	13	-	4	3	1 verso de 12 2 versos de 9 1 verso de 6 1 verso de 4 1 verso de 3
VII	30	-	5	13	1 verso de 12 1 verso de 10 2 versos de 9 3 versos de 6 2 versos de 5 3 versos de 4
VIII	23	2	5	5	2 versos de 14 3 versos de 12 1 verso de 10 1 verso de 9 1 verso de 6 3 versos de 4
IX	53	8	14	18	1 verso de 15 2 versos de 12 4 versos de 10 2 versos de 9 1 verso de 8 3 versos de 4
X	58	6	23	11	2 versos de 15 1 verso de 14 4 versos de 10 4 versos de 9 2 versos de 8 1 verso de 6 3 versos de 4
XI	52	3	21	15	4 versos de 10 2 versos de 9 1 verso de 8 1 verso de 5 4 versos de 4 1 verso de 3
XII Clara en los Uffizi	21	5	7	3	1 verso de 13 1 verso de 10 1 verso de 8 3 versos de 4
XIII	36	2	20	8	1 verso de 12 1 verso de 6 1 verso de 4 3 versos de 10
XIV Epitafio para nuestra amiga Hsiu Hsian Wu	22	1	7	9	2 versos de 10 1 verso de 5 2 versos de 4

Nocturno en el patio chico	46	-	19	18	1 verso de 13 1 verso de 9 1 verso de 6 2 versos de 5 4 versos de 4
Hay una luz que viene de los montes	46	-	46	-	-
Metamorfosis	27	1	6	14	2 versos de 10 2 versos de 8 2 versos de 5
En invierno retorno al palacio de verano					
I	50	9	23	10	1 verso de 13 1 verso de 12 1 verso de 8 2 versos de 5 1 verso de 4 2 versos de 3
II	71	10	39	16	1 verso de 13 1 verso de 10 1 verso de 9 1 verso de 6 1 verso de 4 1 verso de 3
III	40	4	14	11	2 versos de 10 3 versos de 9 2 versos de 5 2 versos de 4 2 versos de 3
IV	53	2	24	14	3 versos de 13 1 verso de 10 1 verso de 9 1 verso de 6 1 verso de 5 3 versos de 4 3 versos de 3
V	60	5	22	21	2 versos de 10 1 verso de 9 1 verso de 6 5 versos de 5 2 versos de 4 1 verso de 3
El laberinto invisible	32	2	10	15	1 verso de 10 1 verso de 9 1 verso de 5 1 verso de 4 1 verso de 3
Signos en la piedra	29	-	8	9	2 versos de 12 1 verso de 10 2 versos de 9 2 versos de 8 1 verso de 5 3 versos de 4 1 verso de 3
<b>TOTAL</b>	<b>1096</b>	<b>77</b>	<b>403</b>	<b>336</b>	<b>280</b>

Colinas afirma en el prólogo a su *Obra poética completa*: “Sí, cuanto he querido decir esencialmente se cierra y culmina con el final del libro *Desiertos de la luz*, pero estos poemas nuevos no cierran, sino que abren, ese círculo del que he comenzado hablando; son «grietas» por las que se entrevé lo que he escrito o lo que quizá aún pueda escribir” (2011: 22). Con estas palabras se deja ver que no parece que este nuevo libro forme parte de una etapa distinta del autor, es un conjunto de poemas de diversos estilos, sin una unidad clara. En todo caso sí vemos ciertas convergencias y diferencias en el campo métrico con sus obras anteriores que merece la pena comentar.

Sólo encontramos un poema isosilábico, “Hay una luz que viene de los montes”, escrito en endecasílabos. Hay alguna silva, como los tres primeros retratos de mujer, pero la gran mayoría de los poemas son versolibristas. El endecasílabo sigue siendo el verso más utilizado, y constituye el 36,8% de los versos. También el heptasílabo tiene mucho peso en esta obra (30,7%). Sin embargo el alejandrino va casi desapareciendo de sus poemas, y sólo supone un 7% de los versos. Este dato se corresponde con la casi total ausencia de versos largos (más de catorce sílabas) en sus poemas versolibristas.

El número de sílabas de los versos se va reduciendo, y encontramos muchos versos muy breves, que en Antonio Colinas suelen ser de carácter sentencioso.

Por otra parte encontramos algunas novedades en el campo del encabalgamiento. Por una parte se hace más común el encabalgamiento con palabra de relación átona al final de verso. Con este recurso se busca un ritmo más fragmentario y entrecortado. Por otra parte, si hasta ahora solamente habíamos encontrado un encabalgamiento léxico en su obra anterior, en este nuevo poemario vemos dos más:

Solamente aquí es Cronos  
quien reina,  
el dios del Tiempo  
infinita-  
mente  
cruel.

(“Hallazgo de una estatua junto a un muro”, II, vv. 16-21)

muy blancas  
delicada-  
mente bordadas.

(“En invierno retorno al palacio de verano”, V, vv. 17-18)

Ambos parten la palabra dejando el sufijo adverbial –mente en el verso siguiente, lo que, como ya decíamos en este trabajo, es quizás el tipo de tmesis más común. En todo caso vemos cómo, además del ritmo entrecortado del que ya hablábamos, se aprecia, sobre todo en el primer caso, una tendencia al adelgazamiento de los versos, a la búsqueda de lo esencial.

La importancia de esta nueva edición de poesía del autor es crucial, ya que demuestra, como él mismo afirma, que el círculo aún no se ha cerrado, que su poesía aún tiene mucho que ofrecer, y se abrirá a nuevos caminos en los que seguro no faltarán nuevas innovaciones métricas.



## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN FERNÁNDEZ, Susana (2004): *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*. Tesis Doctoral. Disponible en <http://eprints.ucm.es/9489/>.
- ALMELA PÉREZ, Ramón (1981): “Formas de encabalgamiento en Pedro Salinas”, *Revista de Literatura*, tomo 43, n.85, pp. 155-166.
- ALONSO, Amado (1975): *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana. (1ª ed., 1940)
- (1986): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos. (1ª ed., 1955)
- ALONSO, Dámaso (1987): *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos. (1ª ed., 1950)
- BAEHR, Rudolf (1989): *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos. (1ª ed., 1970)
- BALBÍN, Rafael de (1968): *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos. (1ª ed., 1962)
- BARELLA VIGAL, Julia (1981): “El bello enigma de la quietud: la poesía de Antonio Colinas”, *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 42, pp.127-136.
- BÉLIĆ, Oldrich (2000): *Verso español y verso europeo: introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- BELLO, Andrés (1955): *Estudios filológicos. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos en Obras completas de Andrés Bello*, vol.6, Caracas, Ministerio de Educación.
- BONNIN VALLS, Ignacio (1996): *La versificación española. Manual crítico y práctico de métrica*, Barcelona, Octaedro.

- BOUSOÑO, Carlos (1977): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.
- CARAVAGGI, Giovanni (1990): “Premesse di *Noche más allá de la noche*”, *Anthropos*, 105, Barcelona, pp. II-VIII.
- CASTELLET, José María (2001): *Nueve Novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península. (1ª ed., 1970)
- COLINAS, Antonio (1969): *Poemas de la tierra y la sangre*, León, Diputación Provincial.
- (1969a): *Preludios a una noche total*, Madrid, Rialp.
- (1970): “Breves notas para una poética”, en MARTÍN PARDO, Enrique (ed.), *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970; Hiperión, 1990, 2ª ed. (consolidada).
- (1972): *Truenos y flautas en un templo*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.
- (1976): *Sepulcro en Tarquinia*, Barcelona, Lumen.
- (1979): *Astrolabio*, Madrid, Visor.
- (1981): *En lo oscuro*, Rota, Cuadernos de Cera.
- (1982): *Poesía: 1967-1980*, Madrid, Visor.
- (1982a): *Noche más allá de la noche*, Madrid, Visor.
- (1985): *La viña salvaje*, Córdoba, Antorcha de Paja.
- (1988): *Jardín de Orfeo*, Madrid, Visor.
- (1989): “Contra el dogmatismo de los géneros”, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 236-240.
- (1990): “El arte de escribir: mi experiencia personal (Autopercepción intelectual de un proceso histórico)”, *Anthropos*, n. 105, pp. 20-38, Barcelona.
- (1991): *Tratado de armonía*, Barcelona, Tusquets.
- (1992): *Los silencios de fuego*, Barcelona, Tusquets.
- (1997): *Córdoba adolescente*, Córdoba, Los cuadernos de Sandua.
- (1997a): *Libro de la mansedumbre*, Barcelona, Tusquets.
- (2001): *Junto al lago*, Salamanca, Cuadernos para Lisa.
- (2001a): *Del pensamiento inspirado*, vol. I y II, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- (2002): *La hora interior. Antología poética 1967-2001*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- (2002a): *Tiempo y abismo*, Barcelona, Tusquets.
- (2004): *El río de sombra*, Madrid, Visor.

- (2004a): *En la luz respirada*, ed. de José Enrique Martínez Fernández, Madrid, Cátedra.
- (2004b): *Noche más allá de la noche*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- (2004c): *Poética y poesía*, ed. de Antonio Gallego, Madrid, Fundación Juan March.
- (2005): *Sepulcro en Tarquinia [Grabación sonora]*, Madrid, Visor.
- (2008): *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela.
- (2008a): *Desiertos de la luz*, Barcelona, Tusquets.
- (2011): *Obra poética completa*, Madrid, Siruela.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1997): “Antonio Colinas: tiempo en jardines”, en COLINAS, Antonio et alii, *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Calambur, Madrid, pp. 229-236.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988): *Métrica y poética, bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (1999): *Estudios de métrica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (2000): *Métrica española*, Madrid, Síntesis. (1ª ed., 1993)
- (2001): *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (2007): *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza. (1ª ed., 1985)
- (2007a): *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (2010): *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*, Sevilla, Padilla Libros. (Serie: *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, Anejo III).
- ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel (2008): *Vocales en contacto: elisión, hiato y sinalefa*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- FERGUSON, William (1980): *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Londres, Tamesis.
- FLORES GÓMEZ, Mª Esperanza (1988): “Coincidencia y distorsión de la unidad rítmica”, *Estudios clásicos*, Tomo 30, n. 94, pp.23-42.

- FRAU, Juan (2003): “Blas de Otero: Métrica y Poética”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, I, pp. 87-124.
- (2004): “La rima en el verso español”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, II, pp. 109-136.
- GARCÍA GUAL, (1997): “Paisajes clásicos y presencias helénicas en *Noche más allá de la noche*”, *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, pp. 201-209.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992): “La poesía”, en Francisco Rico (ed.), *Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, pp. 94-124.
- (1992a): *La poesía figurativa: crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
- (1996): *Treinta años de poesía española (1975-1995)*, José Luis García Martín [ed.], Sevilla, Renacimiento.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario (1991): “En torno al encabalgamiento. Pausa virtual y duplicidad de lecturas”, *Revista de literatura*, LIII, n. 106, pp. 595-618.
- GILI GAYA, Samuel (1993): *Estudios sobre el ritmo*, ed. de Isabel Paraíso, Madrid, Istmo.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1961): *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- HERNÁNDEZ-VISTA, v. Eugenio (1972): “Ritmo, metro y sentido”, *Prohemio*, III, 1, pp. 93-107.
- JAURALDE POU, Pablo (1999): “Poesía española actual. La cuestión métrica”, *Voz y letra: Revista de literatura*, X, n.1, pp. 111-132.
- (2004): “Verso libre y verso irregular”, *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 15, n. 2, pp. 15-128.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1982): “Prólogo” a COLINAS, Antonio, *Poesía, 1967-1981*, Madrid, Visor.
- (1998): *Poetas contemporáneos de España y América: (ensayos críticos)*, Madrid, Verbum.
- JIMENEZ ARRIBAS, Carlos (2005): *El poema en prosa en los años setenta en España*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- LÓPEZ ANDRADA, Alejandro (1997): “El roce mágico de la naturaleza. (Preludios a una noche total)”, *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, pp. 175-178.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1969): *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.

- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2006): *Desde las márgenes de un río: la poesía coral de Diego Jesús Jiménez*, Córdoba, Litopress.
- MARIO, Luis (1991): *Ciencia y arte del verso castellano*, Miami, Ediciones Universal.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2000): “El versículo en el verso libre de ritmo endecasílabo”, *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 77, nº 3, pp. 217-234, Liverpool, Liverpool University Press.
- (2001): “La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre”, *Hispanic Review*, v. 69, n. 3, University of Pennsylvania, Philadelphia, pp.337-353.
- (2003): “Juan Ramón Jiménez: Etapa americana”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, I, pp. 149-181.
- (2009): “Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano”, *Revista de Literatura*, enero-junio 2009, vol. LXXI, n. 141, pp. 11-38.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1996): *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad de León.
- (2001): “Final de verso en partícula átona. (Tradición en innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 10, pp. 295-312
- (2004): “Armonía y ritmo en Antonio Colinas: ajustes métricos en *Noche más allá de la noche*”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, II, pp. 137-148.
- (2004a): “Introducción a *En la luz respirada*”, en COLINAS, Antonio: *En la luz respirada*, Madrid, Cátedra, pp. 11-134.
- (2007): “La fidelidad a una voz. (Conversación con Antonio Colinas)”, en AGUSTÍN FERNÁNDEZ, Susana: *Inventario de Antonio Colinas*, Segovia, Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, (publicado anteriormente en *Quimera: Revista de literatura*, nº 251, pp. 46-51).
- (2009): “Efectos expresivos del encabalgamiento en *Sonetos espirituales y Estío* de Juan Ramón Jiménez”, *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, VII, pp.177-199.
- (2010): *La voz entrecortada de los versos*, Barcelona, Davinci Continental.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique y MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2006): “Oscuro oboe de bruma...Métrica, ritmo e interpretación”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, III-IV, pp.181-194.

- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1986): “Tres *pinceladas para un esbozo* del poeta bañezano Antonio Colinas”, *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, vol. 26, 62, pp. 75-92.
- MOLINER, Luis (1990): “Variaciones sobre el centro (Sobre la poesía de Antonio Colinas)”, *Anthropos*, n. 105, pp. 45-56, Barcelona.
- MORENO PEDROSA, Joaquín (2008): “Algunos ejemplos de influencia modernista en la generación del 70”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, V-VI, pp. 157-174.
- NANA TADOUN, Guy Merlin (2008): *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*, Tesis doctoral. Disponible en: [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/22458/1/DLEH\\_Antonio%20Colinas%20o%20la%20escritura%20como%20aventura.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/22458/1/DLEH_Antonio%20Colinas%20o%20la%20escritura%20como%20aventura.pdf)
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1982): *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel. (1ªed., 1973)
- (1991): *Métrica española*, Barcelona, Labor. (1ªed., 1956)
- PARAÍSO, Isabel (1985): *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.
- (2000): *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros.
- (2009): “Eduardo Benot: Una métrica enteramente nueva”, *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, VII, pp. 95-133.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1996): *Musa del 68*, Madrid, Hiperión.
- PUERTO, José Luis (1997): “Hacia otra luz”, *Ínsula revista de letras y ciencias humanas*, n. 607, julio de 1997, pp. 22-23.
- QUILIS, Antonio (1964): *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1993): *Métrica española*, Barcelona, Ariel. (1ªed., 1973)
- ROZAS, Juan Manuel (1989): “Mi visión del poema «Sepulcro en Tarquinia»”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n. 508, pp. 1-2.
- RUPÉREZ, Ángel (1988): “El ser y la unión”, *Ínsula revista de letras y ciencias humanas*, 504, pp. 22-23.
- SAAVEDRA MOLINA, Julio (1946): *Tres grandes metros, el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile.

- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1995): “Artificio y naturalidad en la poesía de Víctor Botas: el uso del encabalgamiento”, en José Luna Borge (ed.), *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón, Libros del Peixe, 1995, pp. 59-74.
- SANTIAGO CÓRDOBA, Rafael (1990): “En busca de la armonía perdida”, *Anthropos*, 105, p.62, Barcelona.
- SENABRE SEMPERE, Ricardo (1982): “El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León”, *Revista de filología española*, LXII, Fasc. 1-2, pp. 39-50.
- SIGÜENZA, Carmen (2008): “Colinas vuelve a la poesía con *Desiertos de la Luz*, su obra más existencial”, *Diario de León*, 29 de abril de 2008.
- SPANG, Kurt (1983): *Ritmo y versificación*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1993): *Análisis métrico*, Pamplona, Eunsa.
- TORRE, Esteban (2000): *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2002): *El ritmo del verso*, Murcia, Universidad de Murcia.
- TRABANCO, Nieves (1994): *Diálogos sobre poesía española : José María Valverde, Antonio Colinas, Rafael Argullol, Antoni Mari y Jaime Siles en el Göttinger Hain*, Frankfurt am Main, Vervuert.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2001): *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros.
- (2004): “Tipografía y verso libre”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, II, pp. 251-273.
- (2010): *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VARELA, Elena; MOÍÑO, Pablo; JAURALDE POU, Pablo (2005): *Métrica española*, Madrid, Castalia.
- VILAS VIDAL, Manuel (1990): “Antonio Colinas frente al oboe de la creación”, *Anthropos*, 105, pp.20-38, Barcelona.
- WELLEK, René; WARREN, Austin (2002): *Teoría literaria*, prólogo de Dámaso Alonso; versión española de José M<sup>a</sup> Gimeno, Madrid, Gredos. (1<sup>a</sup> ed., 1953)



## ÍNDICE



## ÍNDICE

ABREVIATURAS	8
1. INTRODUCCIÓN	9
2. LA SÍLABA MÉTRICA	13
2.1. LA UTILIZACIÓN DE LA DIALEFA	16
2.2. LA UTILIZACIÓN DE LA DIÉRESIS	23
2.3. LA UTILIZACIÓN DE LA SINÉRESIS	29
2.4. FINALES LLANOS, AGUDOS Y ESDRÚJULOS	31
3. EL ACENTO	33
3.1. VARIEDADES Y TENDENCIAS ACENTUALES	33
3.2. ACENTOS RÍTMICOS, EXTRARRÍTMICOS Y ANTIRRÍTMICOS	36
4. LA PAUSA	45
4.1. LA ESTICOMITIA EN ANTONIO COLINAS	46
4.2. EL ENCABALGAMIENTO EN ANTONIO COLINAS	49
4.2.1. Tipología y estudio estadístico en Antonio Colinas	49
4.2.2. Valores expresivos y efectos semánticos	72
5. LA RIMA	85
5.1. TIPOLOGÍA Y FUNCIONES	85
5.2. LA RIMA EN ANTONIO COLINAS	87

5.2.1. La rima sistemática a final de verso	87
5.2.2. La rima asistemática	99
a) Rimas internas	100
b) Rimas sueltas	103
<b>6. VERSOS MÁS UTILIZADOS. METROS HEGEMÓNICOS Y COMBINACIONES DE VERSOS</b>	<b>109</b>
6.1. EL ENDECASÍLABO	109
6.1.1. Tipos rítmicos y su frecuencia en Antonio Colinas	112
6.1.2. Los poemas en versos endecasílabos	124
6.2. EL ALEJANDRINO	125
6.2.1. El encabalgamiento medial en el alejandrino de Antonio Colinas	126
6.2.2. Tipos rítmicos y su frecuencia en Antonio Colinas	132
6.2.3. Los poemas en versos alejandrinos	136
6.3. EL VERSO LIBRE	138
6.3.1. Verso libre en Antonio Colinas	141
6.3.2. El verso libre de ritmo endecasilábico	143
a) Definición y versos recurrentes	143
b) Dodecasílabos y decasílabos en el verso libre de ritmo endecasilábico	145
c) Versos breves en el verso libre de ritmo endecasilábico	151
d) Versos compuestos en el verso libre de ritmo endecasilábico	160
e) Conclusiones	179
6.4. OTROS VERSOS. EL VERSO DE ARTE MENOR	180
6.4.1. Descripción y evolución de su uso en Antonio Colinas	180
6.4.2. Rasgos más destacables y motivos para su uso en Antonio Colinas	185
6.5. POEMAS EN PROSA	187
<b>7. ESTRUCTURA POEMÁTICA</b>	<b>193</b>
7.1. COMBINACIONES ESTRÓFICAS	195
7.1.1. La estrofa	195
7.1.2. Poemas en estrofas tradicionales en Antonio Colinas	196
7.2. COMPOSICIONES DE ESTRUCTURA FIJA	197
7.2.1. El soneto	198

7.3. SERIES NO ESTRÓFICAS	199
7.3.1. El romance	200
7.3.2. La silva	201
8. POESÍA Y POEMARIOS DE ANTONIO COLINAS: EVOLUCIÓN MÉTRICA	203
8.1. POSIBLE DIVISIÓN EN ETAPAS DE LA OBRA DEL AUTOR Y SU JUSTIFICACIÓN	204
8.2. <i>CÓRDOBA ADOLESCENTE: “DEL CANCIONERO DE LA SIERRA”</i> (1963)	208
8.3. <i>JUNTO AL LAGO</i> (1967)	209
8.4. <i>POEMAS DE LA TIERRA Y LA SANGRE</i> (1967)	211
8.5. <i>PRELUDIOS A UNA NOCHE TOTAL</i> (OCTUBRE 1967-JUNIO 1968)	214
8.6. <i>TRUENOS Y FLAUTAS EN UN TEMPLO</i> (1968-1970)	217
8.7. <i>SEPULCRO EN TARQUINIA</i> (1970-1974)	222
8.8. <i>ASTROLABIO</i> (OCTUBRE 1975-JUNIO 1979)	231
8.9. <i>EN LO OSCURO</i> (1980)	239
8.10. <i>LA VIÑA SALVAJE</i> (1972-1980)	241
8.11. <i>NOCHE MÁS ALLÁ DE LA NOCHE</i> (1980-1981)	244
8.12. <i>JARDÍN DE ORFEO</i> (1984-1988)	251
8.13. <i>LA MUERTE DE ARMONÍA</i> (1990)	259
8.14. <i>LOS SILENCIOS DE FUEGO</i> (1988-1992)	260
8.15. <i>LIBRO DE LA MANSEDUMBRE</i> (1993-1997)	265
8.16. <i>TIEMPO Y ABISMO</i> (1999-2002)	271
8.17. <i>DESIERTOS DE LA LUZ</i> (2008)	275
8.18. VISIÓN DE CONJUNTO	279
9. CONCLUSIONES	285
9.1. LA UTILIZACIÓN EN LA OBRA DE ANTONIO COLINAS DE LOS COMPONENTES DEL VERSO: LA CONSECUCCIÓN DE UN RITMO	285

9.2. METROS HEGEMÓNICOS Y COMBINACIONES DE VERSOS EN LA POESÍA DE ANTONIO COLINAS: LA UNIÓN DEL VERSO REGULAR Y EL LIBRE POR MEDIO DE LA TRADICIÓN	289
9.3. LA RELATIVA IMPORTANCIA DE LAS ESTRUCTURAS POEMÁTICAS CLÁSICAS EN LA POESÍA DE ANTONIO COLINAS	293
9.4. LOS POEMARIOS DE ANTONIO COLINAS. EVOLUCIÓN Y RENOVACIÓN	294
9.5. PALABRAS FINALES	295

## ANEXOS

I. ENTREVISTA SOBRE MÉTRICA A ANTONIO COLINAS 15 DE OCTUBRE DE 2010	299
II. LA PUBLICACIÓN DE LA OBRA POÉTICA COMPLETA, 2011	309
BIBLIOGRAFÍA	317





