

**NOTAS SOBRE  
LA VERSIFICACION DEL SONETO  
*NO ME MUEVE, MI DIOS, PARA QUERERTE***

**SOME NOTES ON  
THE VERSIFICATION OF THE SONNET  
*NO ME MUEVE, MI DIOS, PARA QUERERTE***

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS  
UNED. Madrid

**Resumen:** Después de una breve relación de algunos de los trabajos que han considerado aspectos formales del soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*, se pasa al análisis detallado de la versificación del soneto: formas de endecasílabo (con las tipologías de Rengifo, la tradicional y la de Tomás Navarro Tomás), pausas, rima (con especial atención a la rima categorial), y complementos rítmicos (rasgos de estilo a caballo entre la métrica y la estilística). Se parte del texto-tipo moderno que propone el P. Gabriel María Verd SJ en un artículo publicado recientemente. Los resultados del análisis métrico sirven de apoyo para valoraciones estéticas del soneto.

**Palabras clave:** texto-tipo moderno, versificación, soneto, endecasílabo, rima, complementos rítmicos.

**Abstract:** After a brief account of some of the works that have considered formal aspects of the sonnet *No me mueve, mi Dios, para quererte*, we proceed to a detailed analysis of the versification of the sonnet: forms of hendecasyllable (with Rengifo's typologies, the traditional and that of Tomás Navarro Tomás), pauses, rhyme (with special attention to categorical rhyme), and rhythmic complements (style features halfway between metric and stylistics). It starts with the modern text-type proposed by P. Gabriel María Verd SJ in a recently published article. The results of the metric analysis serve as a support for aesthetic evaluations of the sonnet.

**Keywords:** modern text-type, versification, sonnet, hendecasyllable, rhyme, rhythmic complements.

**S**i Marcel Bataillon dice que el soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte* es el «más ilustre de la literatura española»<sup>1</sup>, al menos hay que reconocer que es el soneto religioso más famoso y difundido de nuestra lengua, tanto en el mundo hispánico como en el extranjero, siempre presente en todas las antologías de literatura española. Por otra parte, el P. Gabriel María Verd SJ ha investigado minuciosamente (en dieciséis artículos hasta el momento) la historia del soneto. Asombran la apabullante cantidad de materiales y aspectos considerados y la destreza del P. Verd en el manejo, ordenación y contraste de los mismos, como, por ejemplo: sus variantes textuales, la circulación del texto por tantos países, la multitud de traducciones a muy variadas lenguas o las atribuciones a distintos autores. Por lo demás, es un soneto vivo en la memoria literaria de los lectores de nuestra literatura<sup>2</sup>.

En el último de sus trabajos publicados<sup>3</sup> expone el P. Verd, con el manejo de más de trescientos documentos (desde principios del siglo XVII hasta hoy), la historia textual del soneto. Este apareció a la vez en España, México e Italia con textos similares pero no totalmente iguales. Durante cuatro siglos los lectores

<sup>1</sup> BATAILLON, Marcel, «El anónimo del soneto *No me mueve, mi Dios...*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1950), pp. 254-266.

<sup>2</sup> Es la poesía española más traducida, según el P. Verd, quien documenta versiones a los siguientes idiomas: alemán, francés, inglés, italiano, portugués, checo, croata, esloveno, rumano, tagalo, holandés, sueco, latín, griego, esperanto, japonés, hindi, danés, y añade que «sin duda, hay muchísimas más en lenguas para mí inaccesibles». Entre sus traductores se encuentran, por ejemplo: Brentano, Vossler, Sainte-Beuve, Hopkins o Alexander Pope. Autores que han prestado atención al soneto son, por ejemplo: Bataillon, Foulché-Delbosc, Eugenio Mele, Margherita Morreale, Leo Spitzer.

<sup>3</sup> VERD CONRADI, Gabriel María, S. J., «El texto-tipo moderno del soneto 'No me mueve, mi Dios, para quererte'. En busca de una versión común», *La Perinola. Revista Anual de Investigación Quevediana*, 25 (2021), pp. 301-324.

y copistas fueron eligiendo las mejores variantes de los textos primitivos, conformando así un texto depurado y básicamente coincidente. En consecuencia, circula en el mundo hispánico una versión muy parecida en lo fundamental, pero con diferencias en los detalles, porque nadie ha fijado el texto. De modo que se puede afirmar que hoy «existe virtualmente» un texto básico común a pesar de las pequeñas variantes. El propósito del P. Verd es sacar a luz objetivamente ese «texto-tipo moderno» con el doble criterio de que las variantes elegidas sean las modernamente mayoritarias y de que sean fieles a los orígenes; pues no se trata de otro soneto sino del mismo de las fuentes, depurado sí, según la selección llevada a cabo por los lectores y editores, pero no cambiado.

Por otra parte, no hace falta insistir en la importancia que tendría un texto depurado y «aceptado» por la comunidad científica para la recta difusión del soneto y como punto de referencia en los estudios literarios, y en especial en los análisis estilísticos y métricos del mismo. Por fin, una correspondencia de más de treinta años con el P. Verd, en la que los temas de métrica, también los de este soneto, ocupaban un importante lugar, me lleva a realizar un análisis métrico del soneto según el texto que propone en su artículo, y que copio seguidamente:

|    |  |
|----|--|
| 1  | No me mueve, mi Dios, para quererte        |
| 2  | el cielo que me tienes prometido,          |
| 3  | ni me mueve el infierno tan temido         |
| 4  | para dejar por eso de ofenderte.           |
| 5  | Tú me mueves, Señor; muéveme el verte      |
| 6  | clavado en una cruz y escarnecido,         |
| 7  | muéveme el ver tu cuerpo tan herido,       |
| 8  | muévenme tus afrentas y tu muerte.         |
| 9  | Muéveme, en fin, tu amor, de tal manera    |
| 10 | que, aunque no hubiera cielo, yo te amara, |
| 11 | y, aunque no hubiera infierno, te temiera. |
| 12 | No me tienes que dar porque te quiera,     |
| 13 | pues, aunque lo que espero no esperara,    |
| 14 | lo mismo que te quiero te quisiera.        |

Dividiremos nuestro estudio en dos grandes apartados. En el primero haremos una breve presentación de algunas de las consideraciones sobre la forma del soneto *No me mueve, mi Dios*,

para quererte; en el segundo entraremos en los detalles del análisis métrico.

### **I. Algunas consideraciones sobre la forma del soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte***

En la abundante bibliografía sobre el soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*, parece dominar el interés por proponer una autoría, una adscripción a un movimiento espiritual, una contextualización en la cultura de los siglos XVI y XVII, una explicación de su enorme éxito y su vigencia aún hoy. En algunos de estos estudios, sin embargo, apunta una atención a aspectos formales que puedan servir de apoyo a su explicación y a la argumentación de la misma. Es normal que en la consideración de la forma algunas notas de la métrica hayan despertado la atención de los estudiosos. Ejemplos de lo que digo se encuentran en los artículos de Leo Spitzer (1953), Carroll B. Johnson (1970), Mark Kelly (1984), Margherita Morreale (2007) y Elvezio Canonica (2015). Doy brevemente unas indicaciones de lo que han dicho estos autores sobre la forma del soneto y que pueden interesar a la métrica. Este contexto ayuda al sentido del análisis que haremos después.

Para Leo Spitzer, el soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte* se entiende partiendo de un paralelo con el cuádruple ejercicio espiritual de San Ignacio de Loyola (memoria, imaginación, emoción, aplicación) para establecer una estructura en tres partes: la primera (vv. 1-4) contiene la doctrina tradicional asimilada por la *memoria* del premio en la otra vida al amor y al temor de Dios; la segunda parte (vv. 5-9) contiene una representación de los sufrimientos de Cristo (*imaginación*); la tercera parte (vv. 10-14) muestra la *voluntad* de persistir en el amor a Cristo. Al comentar los tercetos, Spitzer llama la atención sobre un recurso estilístico que está destinado a:

darles el carácter de firme resolución, de inquebrantable fuerza en la fe, de eso que Bataillon llama con toda justicia «vigor afirmativo e insistente»: el artificio consiste en el recurso acústico de la repetición de sonidos, que tiende a dar a esta parte del poema la calidad de una «armadura de acero martillado».

Se trata de recursos estilísticos de una técnica bastante compleja y nada popular; detallaremos algo más adelante al tratar de los *complementos rítmicos*<sup>4</sup>.

Carroll B. Johnson trata de conciliar la tesis de Bataillon (el autor del soneto es un iluminado) con la de Spitzer (el autor es un jesuita) proponiendo que el denominador común a las dos es el pensar en un autor *converso*<sup>5</sup>. Se centra en el plano del texto, parte de la división propuesta por Spitzer como contenido «ideológico» del soneto y se concentra en «las combinaciones de sonidos, pausas y acentos que constituyen el aspecto puramente fónico del soneto, a fin de ver cómo se integran lo fónico y lo ideológico en algo que podría llamarse ‘poético’»<sup>6</sup>.

No es que los sonidos tengan, en sí, un sentido léxico o psicológico, pero considerados en función de los demás elementos crean una especie de «sustrato sensorial» por el que el soneto como unidad artística se insinúa a las generaciones de lectores<sup>7</sup>.

En su defensa de una posible atribución del soneto a San Juan de la Cruz, Mark Kelly<sup>8</sup> considera como rasgos de estilo comunes al soneto y al estilo del santo su naturaleza muy personal (uso del pronombre de primera y de segunda persona, y carencia de consideraciones universales), y signos de una cuidada elaboración retórica (anáfora y paralelismo). Pero no encontramos ninguna consideración sobre la técnica métrica del soneto.

El más amplio y detenido estudio del soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte* es el de Margherita Morreale<sup>9</sup>, quien, en la consideración del aspecto formal, de la hechura del soneto,

<sup>4</sup> Al principio del artículo dice Spitzer que el que el soneto se haya hecho popular no quiere decir que sea sencillo. Por una parte, la poesía popular española es de una «índole bastante refinada»; por otra, Spitzer trata de mostrar «su carácter artístico y aun refinado». SPITZER, Leo, «No me mueve, mi Dios...», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 608-617, el texto citado en pp. 615-616.

<sup>5</sup> JOHNSON, Carroll B., «De nuevo sobre el soneto ‘No me mueve, mi Dios...’», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX (1970), pp. 383-388.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 387-388. En el apartado de *complementos rítmicos* detallaremos el análisis de Carroll B. Johnson.

<sup>8</sup> KELLY, Mark, «The Sonnet ‘No me mueve, mi Dios’ and St John of the Cross», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 281-287.

<sup>9</sup> MORREALE, Margherita, «Un soneto devoto: ‘No me mueve, mi Dios, para quererte’», en Margherita Morreale, *Homenaje a Fray Luis de León*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 1149-1251.

pone su atención en «la métrica, la morfosintaxis, y el estilo, su unidad, al hilo de la repetición del verbo *mover*, y la capacidad de producir la reacción que hemos dicho en toda clase de lectores, no a pesar de, sino gracias a un arte refinado»<sup>10</sup>. Señalamos, nada más que a manera de índice, las cuestiones de métrica estudiadas por Margherita Morreale en su muy extenso análisis: el endecasílabo, según la nomenclatura de Tomás Navarro Tomás; la sinalefa, las pausas, la entonación, la rima. A estas cuestiones habrá que añadir el análisis de ciertas figuras que se relacionan con los que Navarro Tomás llama «complementos rítmicos»: musicalidad de los sonidos vocálicos y consonánticos, la anáfora combinada con el paralelismo. Al hilo de nuestro análisis nos referiremos a muchos detalles del estudio de M. Morreale.

Elvezio Canonica<sup>11</sup> se propone

mostrar cómo la popularidad de que gozó y aún sigue gozando el soneto en cuestión, por lo menos en el mundo hispánico, es la señal de lo difuso que son las fronteras entre oración y poesía, por un lado, y de la inspiración universal que subyace a dicho poema, por otro lado.

Pues el éxito del soneto «confirma la perfecta adecuación entre forma y fondo, como sucede con las obras maestras»<sup>12</sup>. Se entiende que su estudio empiece con un apartado titulado «Análisis formal: las claves de un éxito»<sup>13</sup>, y, aunque para el minucioso análisis rítmico se remite al trabajo de M. Morreale, no faltan los apoyos puntuales en la métrica (rima, encabalgamiento, por ejemplo). Es cierto que su comentario se fija más en la organización sintáctica del tema, y va encaminado a explicar

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1161. En las primeras páginas ha dicho que quienes lo saben de memoria, lo recitan o lo rezan «no se dan cuenta de que se trata de un soneto; les suena tan familiar, que al recitarlo lo sienten como propio siempre, al mismo tiempo esta familiaridad revela la cercanía de la forma métrica al habla elevada». *Ibid.*, p. 1150.

<sup>11</sup> CANONICA, Elvezio, «Una oración en forma de soneto: *No me mueve, mi Dios, para quererte*. Entre espiritualidad jesuítica y mística sufi», en Nuria Rodríguez Lázaro y Sandra Teixeira (ed.), *Donner un nom à l'obscur. Écritures du divin, écritures du sacré dans la poésie ibérique et latino-américaine*, Poitiers, CRLA-Archivos / AMERIBER, 2015, pp. 57-81. Aunque cito por el pdf, de 21 páginas, asequible en: [https://www.academia.edu/22123987/Una\\_oración\\_en\\_forma\\_de\\_soneto\\_No\\_me\\_mueve\\_mi\\_Dios\\_para\\_quererte\\_Entre\\_espiritualidad\\_jesuítica\\_y\\_mística\\_sufi?auto=download](https://www.academia.edu/22123987/Una_oración_en_forma_de_soneto_No_me_mueve_mi_Dios_para_quererte_Entre_espiritualidad_jesuítica_y_mística_sufi?auto=download)

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. I.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 2-7.

su fácil memorización y su parentesco con la oración religiosa. Después del estudio de la forma, el resto del trabajo está dedicado a la discusión de las distintas explicaciones de su origen conceptual, ideológico: jesuítico, tradiciones bíblica y patrística, medieval, renacentista (Valdés y los iluminados), italiana, repercusiones en el Barroco (Malvezzi, Caramuel), tradición musulmana (mística sufi). En lo que se refiere a la construcción formal del soneto, la conclusión es que el autor mantiene un equilibrio entre los distintos planos de su estructura (métrica, sintáctica, léxica, estilística y retórica) para «encaminar su texto hacia una fácil memorización». La memorización, la recitación es compartida por todo texto poético y por la oración<sup>14</sup>.

Se notará en los estudios de Spitzer, Johnson o Kelly la agudeza y el detalle de los análisis de la forma. Es cierto que dichos análisis están supeditados al apoyo de una tesis general para la atribución a una determinada corriente espiritual. Aunque Morreale y Canonica ofrecen estudios más amplios del aspecto formal, en los que la métrica es atendida —especialmente en lo que más adelante calificaremos y agruparemos como *complementos rítmicos*—, falta un trabajo en el que la métrica, aspecto capital de la técnica del soneto, sea la protagonista.

## II. Análisis métrico

En el contexto de los estudios del soneto que han prestado su atención, entre otros aspectos, al análisis de la forma es en el que hay que situar nuestro análisis métrico. La concentración en la técnica del verso ayudará, sin duda, a reforzar algunas de las observaciones que se han hecho sobre las características del exitoso soneto.

### 1. Medida y ritmo acentual de los endecasílabos del soneto

El silabeo métrico del soneto no presenta ningún caso dudoso: no hay ni diéresis, ni hiatos, ni sinéresis. En cinco de los versos (1, 2, 8, 12 y 14) no hay tampoco ninguna sinalefa, y las que hay en los otros versos (en total, 16) se producen con toda naturalidad. La mayoría son de dos vocales, y las de tres vocales

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 19.



—sílabas 1 del verso 10 (*queaun*) y sílabas 1 del verso 11 (*yaun*)— llevan la vocal más abierta (*a*) en el centro del grupo y no presentan ningún problema<sup>15</sup>. Por tanto, la sílaba métrica se ajusta exactamente y de forma natural a la sílaba fónica.

En el siguiente esquema se propone la medida y acentuación de los versos. Debajo de cada uno entre corchetes se indica la calificación rítmica de los mismos, según las propuestas de Rengifo (abreviado en R), la tradicional desde el siglo XVI<sup>16</sup> (abreviado en T) y la de Tomás Navarro Tomás (abreviado en NT)<sup>17</sup>. En el caso de Rengifo, si el verso analizado no se ajusta a ninguno de los esquemas que propone se escribe 0, y, si encaja parcialmente en alguna de las formas que distingue, entre paréntesis va el número de dicha forma a continuación del 0.

1.           No me mue-ve, mi Dios, pa-ra que-rer-te  
                   1                   3                   6                   10  
 [R 0 (4). T *Heroico* con acentos extramétricos en 1 y 3<sup>18</sup>. NT *Enfático, Melódico*]

<sup>15</sup> En la forma del texto primitivo auspiciada por Margherita Morreale no hay posibilidad de encuentro de tres vocales ya que el v. 10 empieza «que si no huviera...», y el v. 11 «y si no huviera...». Por eso se da sinalefa en todos los encuentros de vocales, que siempre son dos, iguales o desiguales. MORREALE, Margherita, «Un soneto devoto...», *cit.*, pp. 1168, 1195.

<sup>16</sup> LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética* (1596), edición de Alfredo Carballo Picazo, vol. II, Madrid, CSIC, 1973 (reimpresión), pp. 236-237. Allí se describen las dos formas del endecasílabo (acentos en 6 y 10; o acentos en 4, 8 y 10) que después en general se conocerán con los nombres de *heroico* y *sáfico*, respectivamente. Además de Alonso López Pinciano, representan esta tradición Bello o Benot, por ejemplo. Véase el estudio fundamental de HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, «El endecasílabo castellano», en *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad, 1961, pp. 271-347; y una versión anterior en *Revista de Filología Española*, VII (1919), pp. 132-157.

<sup>17</sup> Tomás Navarro Tomás distingue cuatro tipos rítmicos de *endecasílabo* (dejando aparte los tipos ocasionales y poco usados del endecasílabo *dactílico*, *galaico antiguo* y *a la francesa*): *enfático* (acentos en 1, 6 y 10), *heroico* (acentos en 2, 6 y 10), *melódico* (acentos en 3, 6 y 10), *sáfico* (acentos en 4, 8 y 10; o en 4, 6 y 10). Si se prescinde de las modalidades del *enfático* y el *melódico* (variantes realmente del *heroico*), la clasificación de Navarro Tomás no está tan alejada de la tradicional, pues quedaría reducida a las clases de *heroico* y *sáfico* (caracterizado este por llevar acento en cuarta sílaba). NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, México, Colección Málaga, 1968, cuarta edición, pp. 51-54.

<sup>18</sup> Llamo *extramétrico* al acento de signo impar en el endecasílabo, yámbico, que se caracteriza por llevar sus acentos en sílaba par. Si está junto a uno de signo par, es además *antirrítmico*.

2. el cie-lo que me tie-nes pro-me-ti-do,  
                   2                  6                  10  
 [R 8. T *Heroico*. NT *Heroico*]
3. ni me mue-[veel]<sup>19</sup> in-fier-no tan te-mi-do  
                   3                  6                  10  
 [R 0 (4). T *Heroico* con acento extramétrico en 3. NT *Melódico*]
4. pa-ra de-jar por e-so [deo]-fen-der-te.  
                   4                  6                  10  
 [R 0 (3). T *Heroico*. NT *Sáfico*]
5. Tú me mue-ves, Se-ñor; mué-ve-[meel] ver-te  
                   1          3                  6          7                  10  
 [R 0 (4). T *Heroico* con acentos extramétricos en 1, 3 y 7. NT *Enfático*, *Melódico*]
6. cla-va-[doen] u-na cruz [yes]-car-ne-ci-do,  
                   2                  4          6                  10  
 [R 7. T *Heroico*. NT *Heroico*]
7. mué-ve-[meel] ver tu cuer-po tan he-ri-do,  
                   1                  4          6                  10  
 [R 0 (2). T *Heroico* con acento extramétrico en 1. NT *Enfático*, *Sáfico*]
8. mué-ven-me tus a-fren-tas y tu muer-te.  
                   1                  6                  10  
 [R 0 (2). T *Heroico* con acento extramétrico en 1. NT *Enfático*]
9. Mué-ve-[me,en] fin, [tua]-mor, de tal ma-ne-ra  
                   1                  4          6          8          10  
 [R 2. T *Heroico*. NT *Enfático*, *Sáfico*]
10. [que,aun]-que [nohu]-bie-ra cie-lo, yo [tea]-ma-ra,  
                                   3          4          6          8          10  
 [R 3 con acento extramétrico en sílaba 3. T *Heroico* con acento extramétrico en sílaba 3<sup>20</sup>. NT *Melódico*, *Sáfico*]

<sup>19</sup> Escribo juntas y entre corchetes las sílabas que forman sinalefa, aunque haya coma entre ellas, como en el caso de los versos 9, sílaba 3 (*me,en*); 10, sílaba 1 (*que,aun*); 11, sílaba 1 (*y,aun*).

<sup>20</sup> Los versos 9 y 10, con acentos en 4, 6 y 8, han sido calificados de *heroicos*, a pesar de que por su acentuación podrían ser *sáficos* también. En estos casos ambiguos es decisivo el descanso que releva el acento precedente. En los dos versos el corte sintáctico destaca el acento en 6 (*amor*; *cielo*), por lo que los hemos calificado de *heroicos*, como el resto del soneto. BELLO, Andrés, *Principios de la Ortología y*

11. [y,aun]-que [nohu]-bie-[rain]-fier-no, te te-mie-ra.  
   3    4                  6                  10  
 [R 0 (3). T *Heroico* con acento extramétrico en sílaba 3. NT *Melódico*,  
*Sáfico*]
12. No me tie-nes que dar por-que te quiera,  
   1      3                  6                  10  
 [R 0 (4). T *Heroico* con acentos extramétricos en 1 y 3. NT *Enfático*,  
*Melódico*]
13. pues, aun-que lo [quees]-pe-ro [noes]-pe-ra-ra,  
   6                  8                  10  
 [R 0. T *Heroico*. NT 0; siempre considera un acento antes de la sexta  
 sílaba]
14. lo mis-mo que te quie-ro te qui-sie-ra.  
   2                  6                  10  
 [R 8. T *Heroico*. NT *Heroico*]

Margherita Morreale sigue el modelo de T. Navarro Tomás para el análisis rítmico del soneto<sup>21</sup> y, a la vista del que acabamos de proponer, conviene hacer algunos comentarios.

Verso 1: Morreale lo califica de *melódico*, luego considera determinante para el ritmo el acento en 3 y no el de 1 (adverbio *no*), aunque lo señala en el gráfico.

Verso 4: Morreale lo califica de *heroico*, aunque la acentuación 4, 6 y 10 es la del *sáfico*, según T. Navarro Tomás.

Verso 5: Morreale lo tiene por *enfático*, con un texto que varía del nuestro y dice así: *Muévesme* tú, mi Dios, muéveme el verte, aunque no señala en un esquema todas las sílabas acentuadas y determinantes del ritmo.

Verso 7: Morreale lo tiene por *enfático*, y acentúa en 1, 4, 6 y 10.

Verso 9: Morreale lo considera *enfático*, y acentúa en 1, 4, 6, 8 y 10.

---

*Métrica de la lengua castellana* (1835), en *Obras Completas*, VI, *Estudios filológicos*, I. Caracas, La Casa de Bello, 1981, p. 177; BENOT, Eduardo, *Prosodia castellana i versificación*, vol. III, Madrid, Juan Muñoz Sánchez, 1892, pp. 39-40.

<sup>21</sup> MORREALE, Margherita, «Un soneto devoto...», *cit.*, pp. 1166-1167. En página 1195 se puede leer el texto primitivo del soneto propuesto por Morreale.

Verso 10: Morreale lo tiene por *melódico*; el texto de su propuesta es: *que si no huviera cielo, yo te amara*, con acentos en 3, 6, 8 y 10, y sin acento en la sílaba 4 (*huviera*). Ahora sí considera rítmicamente la acentuación del adverbio *no*, al contrario que en el v. 1.

Verso 11: El texto propuesto por Morreale dice: *y si no huviera infierno, te temiera*. Aunque no encuentro especificado el análisis rítmico de este verso, hay que suponer que, igual que en el verso 10, el acento de «*huviera*» no se considera determinante para el ritmo y entonces llevaría acentos en 3, 6 y 10, con ritmo *melódico*, igual que el verso 10.

Verso 12: El texto propuesto por Morreale dice: *No tienes que me dar por que te quiera*. Lo califica de *heroico*, sin precisar más su análisis. Luego hay que suponer que el acento rítmico va en 2, 6 y 10, y que el acento en 1 (adverbio *no*) no es determinante para el ritmo, lo mismo que en el verso 1.

Verso 13: Morreale propone el siguiente texto: *porque si quanto espero no esperara*. Acentúa rítmicamente en 1, 4, 6, 8 y 10 (notemos que ahora sí acentúa el adverbio *no* en la sílaba 8). Considera que hay acento secundario determinante para el ritmo en las palabras átonas *porque* y *quanto*. Lo califica de *enfático*. En nuestro análisis vimos que este verso no encajaba en las tipologías de Rengifo y ni de Navarro Tomás.

Verso 14: Morreale califica de *heroico* este verso, con texto igual al que nosotros hemos analizado, luego hay que suponer que acentúa en 2, 6 y 10.

En los demás casos (vv. 2, 3, 6 y 8) no hay nada que notar; hay coincidencia entre el análisis y la calificación rítmica de Morreale y los que nosotros proponemos con la nomenclatura de Navarro Tomás.

En ningún caso califica Morreale de *sáfico* ningún verso, a pesar de que algunos, como hemos visto, admiten esa posibilidad. En el caso de la posibilidad de elección rítmica entre *enfático* y *melódico*, elige *melódico* en el v. 1 y *enfático* en el v. 5. La duda no se plantea en el v. 12, porque tiene un texto diferente y porque Morreale no considera siempre rítmicamente determinante el adverbio *no*.

Las diferencias y elecciones rítmicas de Morreale se entienden a partir de variantes textuales y por detalles del papel asignado a la acentuación y desacentuación *rítmica de sílabas átonas y tónicas en algún caso*. Pero, en lo esencial, no cambia el ritmo del soneto, invariablemente acentuado en sexta sílaba de todos sus versos.

## **2. Los endecasílabos de No me mueve, mi Dios, para que- rerte y el Arte Poética Española (1592) de Rengifo**

Por ser un tratado contemporáneo del soneto, nos detenemos en el comentario de su ritmo acentual a partir del *Arte Poética Española* (1592) de Rengifo, quien en el capítulo XI de su obra<sup>22</sup> describe ocho maneras de acentuación del verso italiano que lo hacen «más corriente, grave, y sonoro»:

1. Acentos en 2, 4, 6, 8.
2. Acentos en 1, 4, 6, 8. El verso 9 del soneto se ajusta a este esquema.
3. Acentos en 4, 6, 8. El verso 10 del soneto tiene este esquema con un acento extramétrico en la sílaba 3.
4. Acentos en 3, 6, 8.
5. Acentos en 2, 6, 8.
6. Acentos en 2, 4, 8.
7. Acentos en 2, 4, 6. Verso 6 del soneto.
8. Acentos en 2, 6. Versos 2, 14 del soneto.

En la lista de Rengifo llama la atención el predominio de ejemplos con acento en 8 —con otros acentos en 4 y 6—; solo los casos 7 y 8 no lo llevan, pero entonces lo llevan en 6. En el soneto, sin embargo, solo tres versos tienen acento en 8 (versos 9, 10 y 13); en ningún verso del soneto falta el acento en 6. Solo en el caso 6 de Rengifo (2, 4, 8) falta el acento en 6. Si suponemos que Rengifo ordena su lista de mayor a menor gravedad y sonoridad, podríamos concluir que el endecasílabo es más grave y sonoro cuantos más acentos tenga y si tiene acento en 8.

Cinco acentos tienen los casos 1 y 2 de Rengifo; cuatro los casos 3, 4, 5, 6 y 7; tres tiene solo el caso 8; pues a las posiciones

<sup>22</sup> Cito por DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606, edición facsímil, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, pp. 14-15.

señaladas por Rengifo hay que añadir el acento fijo en la sílaba 10. El carácter yámbico del endecasílabo –acento en sílaba par–predomina en los ejemplos de Rengifo; solo en dos casos encontramos acento en sílaba impar (sílaba 1 en 2, y sílaba 3 en 4). Precisamente estos dos casos de acentuación en sílaba impar caracterizan respectivamente los ejemplos de *enfático* y *melódico* distinguidos por Tomás Navarro Tomás.

Aunque solo en 5 de los 14 versos del soneto encontramos esquemas acentuales exactamente iguales a alguno de los de la lista de Rengifo, si nos centramos en la primera parte del verso (antes de la sexta sílaba), y no consideramos el acento en 8 de sus seis primeros modelos, quizá encontremos más semejanzas. Así:

el v. 1 encajaría en el ejemplo 4 de Rengifo (acentos en 3, 6), con acento extramétrico en sílaba 1;

el v. 3, en ejemplo 4 (acentos en 3, 6);

el v. 4, en ejemplo 3 (acentos en 4, 6);

el v. 5, en ejemplo 4 (acentos en 3, 6), con acentos extramétricos en sílabas 1 y 7;

el v. 7, en ejemplo 2 (acentos en 1, 4, 6);

el v. 8, en ejemplo 2 (acentos en 1, 4, 6), aunque falta el acento en 4;

el v. 11, en ejemplo 3 (acentos en 4, 6) o en ejemplo 4 (acentos en 3, 6);

el v. 12, en ejemplo 4 (acentos en 3, 6), con acento extramétrico en 1.

El verso 13 no encaja en ningún ejemplo de Rengifo, quien, lo mismo que Navarro Tomás, siempre tiene en cuenta un acento antes de la sexta sílaba.

### **3. Endecasílabos yámbicos heroicos. Paralelismos en posiciones rítmicas**

La acentuación rítmica del soneto es de tipo yámbico (acento en sexta sílaba). Dentro del ritmo *yámbico*, pertenece a la forma que se ha calificado generalmente como endecasílabo *heroico* o *heroico de la primera forma* (Bello), conocido también como endecasílabo *a maiore* o *a maiori*. La comparación que hacía Juan María Maury, en su *Espagne poétique* (1826-27), del endecasílabo con una barra sostenida por un apoyo en el punto

central (6ª sílaba) ilustraría la sensación de equilibrio asociada generalmente a esta clase de endecasílabo. En conclusión, ritmo clásico y equilibrado<sup>23</sup>.

La acentuación en sexta sílaba crea una posición privilegiada para la creación de paralelismos. Carroll B. Johnson los ha analizado y señala el predominio de la vocal *e* en esta posición (nueve de las catorce posiciones) y la ruptura de tal predominio en los versos 1, 5 y 9, que son principios de estrofas y que acentúan en la vocal *o* de palabras esenciales del soneto: *Dios, Señor, amor*. Estas tres palabras «forman una especie de espina dorsal, tanto fonética como *ideológica*, en torno a la cual se organizan los demás fenómenos»<sup>24</sup>. Las otras dos excepciones al predominio de *e* en sexta sílaba tónica son las de la *u* de la palabra *crúz* (v. 6), otra palabra clave, y la de la *a* en la palabra *dar* (v. 12). Para Carroll B. Johnson la diferencia vocálica en *dar* acentúa la diferencia de tono del último terceto, que tiene un carácter recapitulativo.

Podemos ampliar el análisis de los paralelismos establecidos en la sexta sílaba acentuada y subrayar la enorme carga semántica, en función del tema, de algunas de las palabras que se encuentran en esta posición: *infierno* (v. 3), *cuerpo* (v. 7), *afrentas* (v. 8), *cielo* (v. 10), *infierno* (v. 11), *espero* (v. 13), *quiero* (v. 14). Esta abundancia de palabras esenciales en sexta posición (sustantivos y verbos) se destaca además por la asonancia en *eo* en seis casos, asonancia a la que hay que añadir la del demostrativo *eso* (sexta sílaba del verso 4). La asonancia es consonancia en *ero* en el caso de los últimos versos: *espero, quiero*. La paronomasia que estas palabras forman con las palabras de la rima de sus respectivos versos (vv. 13-14: *pues, aunque lo que espero no esperara / lo mismo que te quiero te quisiera*) construyen, en mi opinión, una sólida base fónica para sostener la «espina dorsal» de la que hablaba Carroll B. Johnson.

<sup>23</sup> El acento en 1 o en 3 desvirtúa muy poco el ritmo yámbico; el acento siguiente en 4 o 6 lo restablece. Todos los endecasílabos del soneto entran en el grupo de los correctos, según Felipe Robles Dégano, ninguno en el de los malos, incorrectos o dispartados. ROBLES DÉGANO, Felipe, *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, Marceliano Tabarés, 1905, pp. 108-110.

<sup>24</sup> JOHNSON, Carroll B., «De nuevo sobre el soneto...», *cit.*, pp. 384-385.

A los casos de rimas en palabras con tónicas en sexta sílaba que acabamos de comentar añádanse el de las palabras *Dios*, *Señor*, *amor* en esta misma posición: asuenan entre sí, y consuenan las dos últimas (*Señor*, *amor*). Solo dos de las catorce palabras en sexta sílaba no riman ni coinciden con la vocal tónica de otra palabra: *cruz* (v. 6) y *dar* (v. 12). En su sencillez el verso 6 –sin verbo en forma personal– es especialmente expresivo: en el centro del verso, la palabra *cruz* está enmarcada por dos participios que se refieren al sufrimiento de Cristo, *clavado en una cruz y escarnecido*.

El eje central del soneto está sólidamente constituido sobre la sexta sílaba tónica.

Los versos acentuados en 4 y 8 (versos 9 y 10), que hemos calificado de *heroicos* según la terminología tradicional, llevan también acento en 6 y pertenecen a la misma estructura que el resto de los versos, es decir, a la primera de las dos formas generales en que Bello divide el endecasílabo *yámbico*. Además, carecen de *cesura* o *corte* tras el acento en 4 –cesura que va tras la cuarta sílaba de palabra aguda, o en quinta sílaba de palabra llana final de hemistiquio–, cesura que es importante en la clase de endecasílabo de la segunda forma.

Verso destacable es el 13 (*pues, aunque lo que espero no esperara*): con solo tres acentos y sin ninguno antes de la sílaba 6<sup>25</sup>; esto acelera la llegada al final del verso, y esta aceleración se refuerza en el final del soneto, en el v. 14, que solo tiene tres acentos también.

Los acentos antirrítmicos que hemos señalado en sílaba 3 ante sílaba 4 de los versos 10 y 11 (*que, aunque no hubiera cielo, yo te amara, / y, aunque no hubiera infierno, te temiera*) quedan debilitados «por medio de una conexión gramatical estrechísima» (Bello)<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Ya hemos visto que M. Morreale considera rítmicamente determinantes los acentos secundarios en las sílabas átonas 1 y 4, con el texto que propone, distinto del nuestro: «porque si quanto espero no esperara».

<sup>26</sup> Vimos las dudas y ambigüedades respecto al comportamiento y relevancia rítmica del adverbio *no* en el análisis de M. Morreale. No lo acentúa Carroll B. Johnson en la primera sílaba del primer verso del soneto. JOHNSON, Carroll B., «De nuevo sobre el soneto...», *cit.*, pp. 383-388. Sigue para sus análisis, a los que nos referiremos más adelante, el texto de Leo Spitzer, quien dice usar la versión más antigua.



El fuerte paralelismo del soneto se refuerza con los dos que se construyen con distintas formas del verbo *mover*: uno se localiza en la acentuación de la tercera sílaba: *mueve* (versos 1 y 3), *mueves* (verso 5); el otro en la acentuación de la primera sílaba: *muéveme* (verso 7), *muévenme* (verso 8), *muéveme* (verso 9)<sup>27</sup>. En este segundo caso la anáfora y el lugar central en la organización del soneto refuerzan la expresividad, y el *muéveme* del verso 9, al principio de los tercetos, establece un enlace de estos con la primera parte del soneto. Únase a todo ello que la otra aparición del verbo *mover* en el soneto es la del verso 5, *muéveme*, con acento en sílaba 7, extramétrico y especialmente expresivo: este verso señala el paso del *no mover* del primer cuarteto al *mover* del segundo cuarteto. La *emoción*, expresada por el verbo *mover*, destaca en el soneto siempre también rítmicamente; todas las apariciones del verbo *mover* tienen, por su localización en la cadena rítmica, un destacado papel, que se une a la importancia de su significado en el tema del soneto.

#### 4. Endecasílabo con acento en sexta y séptima sílabas. Acentuación extramétrica

Hay un verso –de «endecasílabo extraño» lo califica Carroll B. Johnson– que llama la atención: el v. 5 (*Tú me mueves, Señor, muéveme el verte*), que matiza el ritmo yámbico con tres acentos en sílaba impar (acentos, pues, *extramétricos*, que se apartan del signo par del modelo del metro); y, sobre todo, usa la fórmula

---

Para la teoría de Andrés Bello sobre el endecasílabo, véanse sus *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana* (1835), *cit.*, pp. 174-183. El minucioso y original analista del verso español, Eduardo Benot, en su *Prosodia castellana i versificación*, *cit.*, vol. III, pp. 34-39, trata de los acentos inmediatos a uno de los constituyentes (que en el endecasílabo son los de 6 y 10 en los de la primera clase; y los de 4, 8 y 10 en los de segunda clase), y mientras considera obstruccionistas, inadmisibles, los que preceden a dichas sílabas tónicas, no ve inadmisibles los posteriores a dichas sílabas tónicas; es el caso del ejemplo: *Por la primera vez Sócrates habla*. Allí pueden verse otros ejemplos con esta acentuación como versos admisibles. Antes, en otro pasaje, había dicho sobre los endecasílabos con acentos en 6 y 7: «Con esta última combinación hai primorosísimos endecasílabos en castellano» (vol. I, p. 211).

<sup>27</sup> Me informa el P. Verd de otra versión primitiva del verso 5: *Muévesme tú, Señor; muéveme el verte*. En este caso se integraría en el paralelismo de los acentos en primera sílaba de los versos 7, 8 y 9. Esa versión es seguida por Leo Spitzer, aunque menciona también la variante *Tú me mueves*. Este caso es un ejemplo de la importancia de las variantes para los análisis estilísticos y métricos.

muy expresiva y estudiada de acentos en sílabas 6 y 7. Después de describir las dos formas generales del endecasílabo *yámbico* (acentos en 6; o en 4 y 8), Bello habla de la diversidad de cadencias que puede tener el endecasílabo si a los acentos rítmicos (en sílaba par) se le unen los acentos *accidentales* o *antirrítmicos* «para dar variedad y armonía imitativa a sus versos», como hacen los buenos poetas. Pone seguidamente diez ejemplos con algunas de las «combinaciones más comunes», y entre estos ejemplos hay dos con acentos en sílabas 6 y 7:

*La pátria y el honor, últimos réstos* (Martínez de la Rosa)  
*Ráya, dorádo sól, órna y colóra* (Góngora)<sup>28</sup>

El verso 5, que venimos comentando, es un verso especialmente expresivo también sintáctica y semánticamente: principio del segundo cuarteto y paso de la construcción *no me mueve* a la construcción *me mueve*. Es el principio de la segunda de las tres partes en que L. Spitzer divide el soneto.

Llama la atención que M. Morreale no se detenga en el análisis de este endecasílabo, que, como vimos, califica de *enfático*, con un texto diferente del nuestro: «Muévesme tú, mi Dios, muéveme el verte».

### 5. Pausas

Desde los estudios de T. Navarro Tomás es sabida la variedad que presenta la división de un texto en unidades melódicas o grupos fónicos «según el esmero o énfasis que se ponga en su lectura», que influida por circunstancias de orden lógico y emocional dan como resultado «discrepancias en la interpretación de cualquier texto leído por diferentes personas»<sup>29</sup>. Es cierto que los análisis de Navarro Tomás se refieren a la prosa, con ejemplos literarios sobre todo, y que en el texto métricamente organizado la unidad melódica o grupo fónico se identifica con el verso, que se define precisamente por su delimitación mediante pausa. Ahora

<sup>28</sup> BELLO, Andrés, *Principios de la Ortología...*, cit., pp. 177-178. Véase también MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel A., «Endecasílabos con acentos en 6ª y 7ª sílabas», *Rhythmica*, 10 (2012), pp. 115-132.

<sup>29</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Estudios de fonología española*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1966, pp. 77 y 78. Interesan los capítulos dedicados a *Grupos de intensidad* y a *Grupos de entonación*, pp. 72-101.

bien, el grupo fónico puede comprender varios grupos de intensidad o grupos acentuales (es decir, varias sílabas agrupadas en torno a un acento) y estos pueden ser destacados por medio de un corte o descanso del sentido. La actitud del hablante frente al ritmo apoyado en la sintaxis y la semántica del texto puede guiar la interpretación en sentido más o menos enfático. Este apoyo, similar al de la lectura de la prosa, justifica los cortes interiores del verso, coincidiendo con uno o varios grupos de intensidad<sup>30</sup>.

En el caso del presente soneto es posible una ejecución en la que, ateniéndose a un modelo rítmico fundado en la división métrica nada más, solo se hace la pausa versal. En el caso del endecasílabo, además, esta ejecución vendría apoyada en que, en español, «el grupo fónico medio máximo es el de once sílabas»<sup>31</sup>. La pausa versal crea un efecto de sorpresa en la separación de los versos 5-6 (*Tú me mueves, Señor, muéveme el verte / clavado en una cruz y escarnecido*) entre pronombre átono (*te*) y complemento predicativo (*clavado*). El contraste entre los dos versos destaca la artificiosidad constructiva del verso 5 (acentuación rítmica original, quiasmo en el que la posición central de *Señor* separa *me mueves* y *muéveme*, en espejo) y la extrema naturalidad, como hemos señalado antes, del verso 6 (sin verbo, centrado en la visión expresada por los dos adjetivos, *clavado* y *escarnecido*)<sup>32</sup>. Esta lectura contribuye a la sensación de naturalidad y equilibrio general del soneto, en el que cada verso es una unidad melódica bien definida.

A pesar de las investigaciones de Antonio Quilis tratando de dar pautas para la identificación de los encabalgamientos, la cuestión no deja de plantear dudas e indecisiones; recordemos que para Tomás Navarro Tomás se trata de un *complemento rítmico*, definido de forma tan general como «desequilibrio entre

<sup>30</sup> En el endecasílabo de la segunda forma, con acento en 4 y 8, además, hay una *cesura* tras la cuarta sílaba tónica (en 4.<sup>a</sup> sílaba si es palabra aguda, o en 5.<sup>a</sup> si es llana; no se admite la 4.<sup>a</sup> tónica de una palabra esdrújula), según Andrés Bello.

<sup>31</sup> QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1996, edición actualizada y ampliada, p. 55.

<sup>32</sup> Entendemos que la separación del antecedente (*de tal manera*) y la conjunción consecutiva (*que*) en los versos 9-10 no encaja en la lista de desajustes entre métrica y sintaxis que Antonio Quilis considera casos de encabalgamiento. Tampoco en el caso de los vv. 1-2, separación de predicado verbal y sujeto, habría encabalgamiento. *Ibid.*, pp. 81-83.

verso y sintaxis»<sup>33</sup>. En el caso de nuestro soneto, Margherita Morreale observa que en los vv. 1-2 y 5-6 «el cambio de verso queda en interior de oración», pero el primero de los versos en cada caso termina con *anticadencia* (final con entonación alta en el grupo) «lo que impide el encabalgamiento». El resto del soneto delimita las estrofas y los versos con pausas sintácticas, en número «mayor entre los versos del que suele darse en los sonetos y lirás *italico modo*». El encadenamiento de las ideas hace que sintamos el soneto, a pesar de las pausas, como un todo unitario<sup>34</sup>.

## 6. Rima

La rima consonante del soneto se organiza, siguiendo el esquema canónico, así: ABBA.ABBA.CDC.CDC. La distribución de la rima en los tercetos no es frecuente en los sonetos del siglo de oro, según estudió D. C. Clarke, y representa el 1.33 % del total en los textos que analizó<sup>35</sup>. Las palabras que riman son: infinitivos en *-er* con pronombre enclítico *te* (*quererte, ofenderte, verte*); participios en *-ido* (*prometido, temido,*

<sup>33</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, cit., p. 34. Entre los ejemplos que pone Navarro Tomás hay uno, semejante al que nosotros comentamos, de separación entre verbo y complemento predicativo. Se trata de los siguientes versos de González Martínez: «No despierta a los pájaros. *Pasamos / solos* por la región desconocida». En este caso se trata de un encabalgamiento por *inframetria*; el ejemplo de nuestro soneto sería un caso de *supermetria*. Apoyaría la posibilidad de pausa —y no existencia de encabalgamiento— un ejemplo como el que trae Navarro Tomás en su *Manual de entonación*: «Tener conciencia de sí mismo, / tener personalidad, // el saberse y sentirse / distinto de los demás seres», frase de Unamuno con dos ramas y dos grupos melódicos en cada una de ellas. NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de entonación española*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, cuarta edición, p. 42. Este ejemplo estaría conforme con la no existencia de encabalgamiento señalada por M. Morreale en el caso de los versos 5-6.

<sup>34</sup> MORREALE, Margherita, «Un soneto devoto...», cit., p. 1169. Elvezio Canonica, por su parte, considera que hay verdaderos encabalgamientos en los vv. 1-2 y 5-6, y como tales los comenta estilísticamente: puesta en evidencia de una palabra clave, «cielo», y del adjetivo «clavado». CANONICA, Elvezio, «Una oración en forma de soneto...», cit., pp. 3-5.

<sup>35</sup> CLARKE, Dorothy Clotelle, «Tercet rimes of the golden age sonnet», *Hispanic Review*, 4, 4 (1936), p. 379. La disposición CDCCDC de la rima de los tercetos ocupa el séptimo lugar en un total de once combinaciones diferenciadas. Rengifo, en el capítulo XLIII de su *Arte poética española*, cit., p. 49, donde trata *Del Soneto Simple*, no incluye esta combinación en la lista de las ocho *Consonancias de las bueltas* (tercetos).

*escarnecido, herido*); subjuntivo: pretérito imperfecto en *-ara* y en *-era* (*amara, esperara, temiera, quisiera*) o presente (*quiera*); dos sustantivos: *muerte, manera*. De estos dos sustantivos, el segundo (*manera*) está amortiguado por formar parte de una frase adverbial (*de tal manera*); el primero, sin embargo, con su plena carga semántica está situado en un lugar estratégico del soneto: al final del segundo cuarteto, donde se cierra la primera parte del soneto, la que Rengifo llama *pies* (los ocho primeros versos). Esta primera parte, que comprende los dos cuartetos, es donde tradicionalmente se desarrollaba una de las dos unidades temáticas del soneto; los tercetos forman la otra parte. Así pues, la *muerte* cierra el cuarteto donde se expone n los aspectos físicos (visuales) de la emoción (los tercetos cambian al tema del amor), y está destacada por la posición en el soneto y por ser el único sustantivo en la serie de las rimas de la primera parte.

Hay, además, una *contraasonancia* (cambio de una o más vocales –la tónica, la postónica o ambas–, manteniendo el elemento consonántico) en las rimas de los tercetos (*manera, amara, temiera, quiera, esperara, quisiera*): solo cambia la vocal tónica de una rima a otra (*era, ara*) mientras que la consonante y la vocal final son iguales. Es la que Rafael de Balbín llama *rima consonántica*, a la que atribuye «efectos aliterativos llenos de sonoridad y vigor»<sup>36</sup>.

### 7. Rima categorial

Si nos atenemos a la doctrina de Andrés Bello cuando establece que la «consonancia agrada más cuanto menos obvia parece», que es más «rica» la rima *sentía / día* que *sentía / temía*, que no se toleran las rimas en *-mente*, que hay que evitar «ciertas terminaciones inagotables» (participios en *-ado, -ido*; infinitivos en *-ar, -er, -ir*; palabras compuestas de enclíticos), no hay dudas de que las rimas del soneto no son técnicamente *ricas*, no son difíciles, pues están formadas por las «terminaciones inagotables»

<sup>36</sup> BALBÍN LUCAS, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 238-245. Más concretamente, la rima de los tercetos, dentro de la rima consonántica, sería una *rima consonántica intervocálica*. Véase también MARCHESI, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 1986, p. 352.

de Bello. Aunque Bello aconsejaba que se debían «evitar en lo posible» estas terminaciones, también dice: «Excusado es decir que, sobre estas consideraciones secundarias materiales, deben en todos casos [sic] preponderar las cualidades esenciales de la dicción poética»<sup>37</sup>. La cualidad esencial de las dicciones que riman en el soneto viene determinada por la gran carga semántica de casi todas ellas en función del tema y por su recarga incluida en el paralelismo constitutivo de la rima<sup>38</sup>.

El apagamiento o pobreza de la rima, según los preceptistas, paradójicamente señala de forma más natural la frontera del verso, marcada no por lo inesperado y chocante sino por el reconocimiento de lo repetido, lo esperado. Esa impresión da la lectura del soneto: en los cuartetos, las terminaciones de la rima (*erte, ido*) no aparecen nunca en el interior del verso, y al mismo tiempo la rima puede verse reforzada por el paralelismo gramatical; en los tercetos, por el contrario, la terminación de la rima (*era*) entra en un juego de palabras en el que están implicados términos que aparecen en el interior del verso (*no hubiera*, versos 10, 11), y así la terminación *era* aparece seis veces en los tercetos. El juego de palabras en el segundo terceto, por el contrario, se funda en la raíz de las palabras y la diferencia de las desinencias: *espero - esperara* (v. 13), *quiero - quisiera* (v. 14), con el añadido de la rima *espero / quiero* en la primera parte de estos dos versos (con acento en la sílaba sexta). Hay, pues, una sutil distinción fónica y paralelística en cada uno de los componentes estructurales del soneto: máximo contraste de las terminaciones de la rima en los cuartetos (ninguna terminación del interior de los versos coincide con las de la rima); reforzamiento fónico por redundancia en interior de verso de la terminación de la rima

<sup>37</sup> BELLO, Andrés, *Principios de la Ortología...*, cit., pp. 188, 196, 197. Eduardo Benot, en la *Sala undécima* de su *hospital de incurables*, parte de su obra donde agrupa los defectos de la versificación, trata de las *rimas enclenques* y se hace eco de la doctrina de Bello sobre la rima, bien es verdad que matiza que el efecto depende de un manejo bueno o malo de las mismas. Véase *Prosodia castellana i versificación*, cit., vol. III, pp. 233-237.

<sup>38</sup> En esta línea están las siguientes palabras de M. Morreale: «El efecto de la rima fácil queda amortiguado por el realce intrínseco de las palabras consonantes, en orden a los sufrimientos del Redentor en 6 y 7, y la relación entre 10 *amar* y 11 *temer*». MORREALE, Margherita, «Un soneto devoto...», cit., p. 1170.

en el primer terceto, y por la raíz de las palabras en el segundo terceto<sup>39</sup>.

A la hora de valorar estéticamente las rimas del soneto, parece oportuno recordar la siguiente observación de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su diccionario:

Cada poeta en cada ocasión se puede servir de la rima para operaciones formales específicas: si en Góngora o Quevedo la rima subraya el valor semántico de los términos, en el romance, por ejemplo, funciona para atenuarlo, para crear un *continuum* melódico que no interrumpe el relato<sup>40</sup>.

Las rimas del soneto parecen más bien atenuar el contraste y el valor semántico de los términos para crear un *continuum* que no interrumpe el razonamiento, la oración. La rima no interrumpe,

<sup>39</sup> Fernando Lázaro Carreter sostiene que, sin negar del todo los efectos a veces gratos de la rima, desde hace años se poseen datos para anteponerle un objetivo superior: «el de contribuir a la estructuración del poema». Un simple repaso a las antologías, dice F. Lázaro Carreter, hace sospechar que nuestros poetas no incluyen en su programa huir de las rimas *categoriales* (rimas entre palabras de la misma clase gramatical), con ejemplos de Juan Ramón Jiménez (*volando – temblando – engañando – piando*), Unamuno o Machado. Frente a esta tendencia, Jorge Guillén destaca por rehuir este tipo de rima. LÁZARO CARRETER, Fernando, «Rimas categoriales y acategoriales», en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 200-207. El P. Verd me recuerda la siguiente copla de Jorge Manrique: *Partimos cuando nascemos, / andamos mientras vivimos, / y llegamos / al tiempo que fenescemos; / así que cuando morimos / descansamos*. Solo las vocales tónicas (*e, i, a*) distingue las rimas, todas formas del presente de indicativo, que son ejemplo, además, de *contraasonancia*.

En el Siglo de Oro las rimas entre palabras de la misma clase gramatical son frecuentísimas. Poco se tarda en registrar ejemplos como los siguientes: *entregado, cuidando, llamado, dando, hurtando* (Fray Luis); *vagan, refiriendo, llagan, muriendo, balbuciendo* (San Juan de la Cruz); *partirse, desairse, consumirse, arrepentirse*, en los cuartetos de un soneto de Lope de Vega. Todos los ejemplos están sacados de RICO, Francisco, *Mil años de poesía española. Antología comentada*. Barcelona, Planeta, 1996, pp. 288, 294, 351. El famosísimo soneto de Garcilaso, «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas», tiene como rima de los tercetos las palabras *llevastes – distes – dejastes – pusistes – deseastes – tristes*, con cinco finales en la misma forma verbal, un adjetivo en el último verso, y *contraasonancia* (cambio de las tónicas *a, e*).

<sup>40</sup> MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, cit., p. 351. Rengifo destaca la importancia del contexto (ocasiones) a la hora de considerar la bondad y valía de las rimas: «Y no te parezca que algún Consonante está por demás, por baxo, y grossero que sea; pues sabes que ay ocasiones, y lugares donde el grossero, y toscó es bueno, y el graue no vale nada». DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, cit., p. 129.

no es vistosa, pero esto es una virtud, pues de esta manera despoja al soneto, que es una oración, del peligro de quedar distraída por vistosos juegos formales. Llama la atención que el verbo *mover*, que aparece siete veces en distintas formas, no está nunca en posición de rima.

La *contraasonancia* de los tercetos, casi una *monorrima*, refuerza la función demarcadora de los versos; hay más repetición, menos riqueza del significante de la rima individual, pero más capacidad para indicar el final del verso.

Otra característica de este soneto es que los sonidos que preceden a la rima en las palabras que la conforman no coinciden con los de las otras palabras; es decir, no riman más elementos de los necesarios, y esto es preferible para Bello, por ejemplo, a quien agrada más la rima de *mina* con *espina* o *peregrina* que con *camina* o *examina*<sup>41</sup>. Caso distinto es el de la rima en *era* de los tercetos, donde las tres formas verbales de la rima en *era* (*temiera*, *quiera*, *quisiera*) tienen una semiconsonante [j] y así forman una rima *consonante imperfecta*, según E. Díez Echarri o R. Baehr<sup>42</sup>. Entiéndase esta imperfección en un sentido estrictamente teórico, no de fallo en la técnica de la rima.

### 8. Complementos rítmicos

Además de los efectos del ritmo acentual, la rima y la estrofa, hay otros recursos que como complementos rítmicos siempre han servido de gala o adorno del verso<sup>43</sup>. En estos complementos rítmicos habría que integrar observaciones como la de Leo Spitzer, que ya señalamos, acerca del principio estilístico que gobierna los tercetos y le dan un «carácter de firme resolución, de inquebrantable fuerza en la fe». Se trata del «recurso acústico de la repetición de sonidos, que tiende a dar a esta parte del poema la calidad de una *armadura de acero martillado*». Concretamente, la sílaba *que* se repite nueve veces en los seis

<sup>41</sup> BELLO, Andrés, *Principios de la Ortología...*, cit., p. 197.

<sup>42</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, UNED, 2014, p. 105.

<sup>43</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, cit., pp. 32 y ss. La relación de tales complementos allí mencionados es: armonía de las vocales que ocupan las posiciones acentuadas del verso; efecto evocativo del ritmo en relación con el tema; correlación de la disposición de los vocablos; repercusión de los conceptos de un verso repetidos en disposición inversa en otro; y encabalgamiento.



últimos versos, y cinco veces la sílaba *te*. A esto hay que añadir la paronomasia *espero – esperara, quiero – quisiera*, y las rimas con formas verbales del mismo tiempo y modo: *amara – temiera – esperara – quisiera*. La aliteración de *r, t, k* «produce la sensación de estabilidad y fijeza». Y sigue Spitzer:

La acumulación de tales recursos estilísticos, que recuerda más la técnica de los *rhétoriciens* y de Guittone d'Arezzo que la de los poetas renacentistas, suministra una *armadura del alma* comparable a la cota de malla medieval, ese flexible tejido hecho de aros metálicos entrelazados, armadura protectora sin intersticios por donde pueda penetrar un arma enemiga.

La posición del pronombre *te* en el soneto es destacable: enclítico después del infinitivo en la primera parte (*quererte, ofenderte, verte*), y proclítico en la segunda parte delante del verbo en modo personal (*te amara, te temiera, te quiera, te quiero, te quisiera*). Este efecto de quiasmo (espejo: verbo + te // te + verbo) tiene el siguiente significado:

[...] es como si con los infinitivos se hiciera al creyente una propuesta que puede aceptar o rechazar, mientras que el verso en modo personal expresa la *voluntad* del creyente: ya no se siente «movido» a *quererte*, etc., sino que tiene que pronunciarse enérgicamente y sin ambigüedades: *te quiero*. Hemos dejado muy atrás la esfera del movimiento (*mover*) y del desarrollo, y hemos llegado al *ser*.

Hasta aquí Spitzer<sup>44</sup>.

Carroll B. Johnson amplía a todo el soneto el tipo de análisis formal de Leo Spitzer. Al hablar de los paralelismos ya resumimos su descripción de las vocales acentuadas en la sílaba 6. Hay, además, estructuras formales que caracterizan cada una de las tres partes distinguidas por Spitzer. Así: a.- todos los versos en la primera parte (primer cuarteto) llevan acento en 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas, y otro más, cuyo lugar sería 3.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> sílabas respectivamente<sup>45</sup>: ritmo regular que apoya la estructura paralelística de la sintaxis; b.- el comienzo de la segunda estrofa (v. 5) tiene cinco acentos, y así este «*endecasílabo extraño*» –que

<sup>44</sup> SPITZER, Leo, «*No me mueve, mi Dios...*», *cit.*, pp. 615-616.

<sup>45</sup> Obsérvese que no acentúa el adverbio *no* del principio, en el v. 1.

no analiza— obliga a «detener nuestra lectura»; c.- el verso 9, primero de los tercetos y final de la segunda parte en la división de Spitzer, tiene también cinco sílabas acentuadas, y de esta forma los versos 5 y 9 marcan con su acentuación el bloque central del soneto, a lo que hay que añadir que las palabras de estos versos (5 y 9) que llevan el acento en 6.<sup>a</sup> (*Señor, amor*) riman y son las más significativas de la segunda parte.

Extiende Carroll B. Johnson a todo el soneto el comentario fónico con el que Spitzer explicaba el carácter de «armadura de acero martillado» de los tercetos; y así comprende las notas distintivas de cada una de las partes diferenciadas por el filólogo austríaco. En tres grupos pueden dividirse las observaciones de este apartado.

- a. Abundancia de diptongos acentuados: 22 de los 47 acentos de intensidad del soneto<sup>46</sup> caen en diptongo, todos *ué* o *ié*, salvo *Dios* (v. 1): *ué*, nueve veces en las partes I y II, no hay *ué* en la parte III (vv.10-14). Esta distribución está de acuerdo con el carácter de preparación psicológica de estas partes para el final.
- b. El diptongo *ié* aparece doce veces y siempre en las partes I (3 veces) y III (9 veces), lo que es señal del cambio de enfoque psicológico entre I y II, por un lado, y III, por otro, al tiempo que recuerdo ligero de la semejanza que observa Spitzer entre las partes I y III en cuanto a formulaciones de tipo intelectual.
- c. El diptongo *ié* se encuentra en las palabras *cielo, infierno*, en la parte I y repetidas en la parte III, partes «intelectualmente parecidas pero profundamente distintas por el tiempo verbal, por la posición del pronombre *te* y sobre todo por el vigor de la afirmación, positiva en III, del amor humano en contraste con la doble negación de I»<sup>47</sup>. La distribución del diptongo *ié* respalda esta tensión.

El soneto es rico en efectos sonoros ligados al esquema del verso, como hemos visto en lo comentado hasta aquí. Añadimos

<sup>46</sup> No especifica Carroll B. Johnson dónde caen los acentos. En nuestra escansión los acentos del soneto, como hemos señalado, son 53, y 22 efectivamente los diptongos acentuados.

<sup>47</sup> JOHNSON, Carroll B., «De nuevo sobre el soneto...», *cit.*, p. 387.

algún ejemplo más. Un detallado análisis del primer verso observa: alternancia de *o* y *e* en las sílabas tónicas (*NO me muEve, mi DiOs, para querErte*); aliteración de *M* (*Me Mueve Mi*) ligada a una palabra esencial del soneto, *MOVER*, que aparece siete veces en el poema en distintas formas; paralelismo de las consonantes iniciales de las tres primeras palabras con las del principio del verso 3 (*No Me Mueve / Ni Me Mueve*).

A los abundantes ejemplos de la férrea construcción dominada por los paralelismos, como hemos visto, puede añadirse la repetición del posesivo *TU* o *TUS* en el centro de los versos 7, 8 y 9, que refuerza el paralelismo de las palabras que ocupan la sexta sílaba acentuada del verso: *tu cuerpo, tus afrentas, tu amor*.

### 9. Valoración estética. Conclusiones

En su estudio sobre el texto-tipo moderno del soneto, Gabriel M.<sup>a</sup> Verd habla de «sosiego», de

naturalidad y serenidad, tan propios de este soneto. Cuya vehemencia se pone en el afecto y en los conceptos, no en la entonación. A diferencia de otras poesías de intenso amor a Dios, no tiene nuestro soneto ni una sola exclamación [p. 13].

Esta observación puede servir de intuición original a partir de la que el crítico trata de entender y explicar muchos de los detalles del texto<sup>48</sup>. Pues la naturalidad es también naturalidad formal, sin estridencias que perturben el sentimiento sincero de que está impregnado. No encontramos ningún tropo en el texto (metáfora, metonimia o sinécdoque), ningún epíteto, ni ningún otro artificio del doble sentido (alegoría). La ausencia de tropos propicia la que Leo Spitzer llama «expansión enfática» del lenguaje, en la que se toma en serio la propia palabra y enriquece la frase, no extendiéndola (como haría la «expansión metafórica» del lenguaje), sino ahondándola: el *tú* es *tú* «en tu profundidad y en tu totalidad»; el *mover*, en su empleo absoluto del v. 5, visualiza la totalidad del sentimiento, paralela a la totalidad del sujeto

<sup>48</sup> Se podría relacionar con la forma interna de la que habla SPITZER, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1974, segunda edición, segunda reimpresión, pp. 32-35.

tú: «tú en tu totalidad me conmueves a mí en mi totalidad». La repetición enfática de *mueves* (cinco veces en los versos 5-9) insiste en la emoción producida por la imaginación. Esta naturalidad, expresión directa sin rodeos, no es espontánea, sí muy trabajada con una muy cuidada construcción paralelística que lleva a Leo Spitzer a hablar de «técnica semejante a la de los *rhétoriciens*, técnica bastante compleja y nada popular»<sup>49</sup>.

En dirección parecida, M. Morreale observa que no hay tropos propiamente dichos y «casi da escrupulo entresacar unas figuras que están como latentes en el texto y que el lector se apropia como sin sentir». Entre estas figuras menciona la repetición discreta de sonidos, el paralelismo, la anáfora, el oxímoron (vv. 10-11: «aunque no hubiera cielo... / aunque no hubiera infierno...») y el adínato (en todo el soneto: subrayado de un hecho imposible enfáticamente). Muy oportuna parece su observación siguiente:

La característica más destacada del poema la constituye el paralelismo combinado con la anáfora, como heredero y al mismo tiempo como diverso del paralelismo de la poesía tradicional y de la de los Cancioneros, con su nexa con los Salmos, y de ahí en algunos de los himnos [...], y, tanto en unos como en otros, como fundamento de la poesía misma, según R. Jakobson: ‘en toda poesía la semejanza se impone sobre la contigüidad’<sup>50</sup>.

La métrica proporciona un marco apropiado para la construcción cuidada, paralelística y natural del soneto:

1. Claridad de la conformación de las sílabas métricas: ni diéresis, ni sinéresis, ni hiatos.
2. Acentuación rítmica del endecasílabo siempre en sexta sílaba, centro del verso con cinco sílabas antes y cinco sílabas después.
3. Paralelismos de la palabra clave fundados en la acentuación: en sílaba primera (versos 7, 8 y 9: *muéveme, muévenme*); en sílaba tercera (versos 1, 3 y 5: *mueve, mueves*).
4. Posibilidad de una ejecución de cada uno de los versos como unidad melódica bien delimitada sin cortes interiores, con

<sup>49</sup> SPITZER, Leo, «No me mueve, mi Dios...», *cit.*, pp. 613, 616.

<sup>50</sup> MORREALE, Margherita, «Un soneto devoto...», *cit.*, pp. 1188-1189.

- el efecto de repetición equilibrada que concuerda con el género del soneto, la oración.
5. La rima consonante se caracteriza por un fuerte paralelismo gramatical que, si por una parte rebaja el contraste semántico de las palabras que riman, por la otra refuerza la función repetitiva y separadora de los versos que apoya la ejecución comentada en el apartado anterior.
  6. Casi todas las dicciones que riman en el soneto tienen una gran carga semántica en función del tema y se ven realzadas por el paralelismo constitutivo de la rima.
  7. La rima, además, caracteriza con notas particulares cada parte del soneto, como se ve en la descripción de la misma. Así queda destacado un razonamiento por grados diferenciados: emoción (cuartetos) y amor (tercetos).

En conclusión, los pasos de un sentido razonamiento dibujan una nítida y muy elaborada estructura, sin ninguna estridencia formal, apoyada por la métrica.

El estilo y la métrica del soneto ilustrarían apreciaciones sobre el mismo como las de Bataillon («vigor afirmativo e insistente») y de Spitzer («carácter artístico y aun refinado»). Para el crítico alemán, este soneto «ha logrado llegar a esa totalidad o *exhaustividad* que caracteriza a los grandes poemas de la literatura universal»<sup>51</sup>.

Su permanencia en el tiempo y en tan diversos lugares, su continua reedición y lectura demuestran que es digno de la categoría de «clásico», y por tanto «universal».

Fecha de recepción: 5 de febrero de 2021.  
Fecha de aceptación: 15 de marzo de 2021.

<sup>51</sup> SPITZER, Leo, «No me mueve, mi Dios...», *cit.*, p. 617.

