

**LUIS MIRANDA PODADERA  
Y SUS *NOCIONES DE ARTE MÉTRICA***

**LUIS MIRANDA PODADERA  
AND HIS *NOTIONS OF METRIC ART***

ESTEBAN TORRE  
Universidad de Sevilla

**Resumen:** Las lecciones de gramática y las reglas ortográficas del polígrafo español Luis Miranda Podadera (1889-1969) gozaron de una gran popularidad en el tercio central del siglo xx. En las últimas ediciones de su *Análisis grammatical de la lengua española*, aparecen unas breves *Nociones de arte métrica*, que son objeto de estudio en el presente trabajo, en especial en lo que concierne al contacto de vocales y a la cuestión de finales de verso agudos, llanos y esdrújulos.

**Palabras clave:** métrica, Luis Miranda Podadera.

**Abstract:** Grammar lessons and spelling rules of the Spanish polygraph Luis Miranda Podadera (1889-1969) had great popularity in the middle third of the 20th century. In the last editions of his *Análisis grammatical de la lengua española*, there appear some brief *Notions of Metric Art*, which are the object of study in this paper, specially with regard to the contact between vowels and the question of acute, grave and proparoxytone endings of verse.

**Keywords:** meter, Luis Miranda Podadera.



**L**os estudios gramaticales y, sobre todo, las reglas ortográficas de Luis Miranda Podadera disfrutaron de una extraordinaria aceptación en las cuatro décadas que van desde 1912 a 1952. Sus libros estaban especialmente destinados a los opositores a plazas de distintos cuerpos de la Administración del Estado, ya que en aquellos años las faltas gramaticales, en especial las ortográficas, suponían un inmediato suspenso. Y lo mismo ocurría en las enseñanzas medias y superiores.

En su obra capital, *Análisis gramatical de la lengua española*, se fueron introduciendo, en sucesivas ediciones, correcciones y añadidos, entre ellos unas *Nociones de arte métrica*, tal como aparece por ejemplo en la vigésima cuarta edición<sup>1</sup>. No han faltado trabajos sobre Miranda Podadera, en lo que concierne a la ortografía<sup>2</sup>, la pedagogía<sup>3</sup>, la morfología<sup>4</sup> y la sintaxis<sup>5</sup>. No ocurre lo mismo en el terreno de los estudios métricos. Las *Nociones de arte métrica* son, en realidad, escasas y elementales; pero constituyen un fiel espejo de lo que representaba la Métrica en la enseñanza de aquellos años. A la minuciosidad de

<sup>1</sup> MIRANDA PODADERA, Luis, *Análisis gramatical de la lengua española. Curso superior con mil ejemplos, en su mayor parte, de Cervantes. Gramática adaptada rigurosamente a las disposiciones de la Real Academia Española con nociones de arte métrica*, Madrid, Hernando, 1947.

<sup>2</sup> VIDAL DÍEZ, Mónica, «La Ortografía práctica de Miranda Podadera: Metodología y estructura de un manual práctico», *Ianua. Revista Philologica Romanica*, vol. 15-16 (2015-2016), pp. 191-206.

<sup>3</sup> CUADRA ECHAIDE, Ignacio de, «Estudio sobre la simplificación de la enseñanza ortográfica», *Rev. Esp. de Pedagogía*, nº 64 (1958), pp. 407-416.

<sup>4</sup> BARTOS, Lubomir, «Sobre la adjetivación en el español», *Studia minoria facultatis philosophicae Brunensis*, A 19 (1971), pp. 31-38.

<sup>5</sup> CALERO VAQUERA, María Luisa, «Sintaxis y gramática escolar en la España del siglo XIX: su María proyección en Hispanoamérica», en Carlos Assunção, Fernandes, Gonçalo; Loureiro, Marlene *Ideias Linguísticas na Península Ibérica (séc. XIV a séc. XIX)*, Münster, Nodus Publikationen, 2010, pp. 67-84.

sus consideraciones ortográficas, se opone la parquedad de sus apuntes métricos.

Luis Miranda Podadera nació en Madrid en 1889. Tras breves estudios en el seminario de Comillas, obtuvo por oposición una plaza de funcionario del Cuerpo de Correos, siendo destinado a Potes en 1912. Este mismo año, inició su amplia carrera de publicista con la entrega del libro *Tratado teórico-práctico de oraciones y acentuación gramaticales: arreglado para la preparación a ingreso en los cuerpos de Correos y Telégrafos*. Se casó con Encarnación Fernández-Villarrenaga y tuvo un hijo y dos hijas. Organizó en Santander una academia para opositores, en la que enseñaba lengua española: ortografía, análisis gramatical y prácticas de redacción. En 1922, publica *Las nuevas tarifas de correos: Tasas telegráficas. Datos útiles. Callejero de Madrid con las estafetas de Correos*, y en 1933, *Tarifas de Correos y Telégrafos: Impuestos de Timbres y Cédulas Personales*.

Edita y reedita numerosas obras. La primera edición del *Análisis grammatical para opositores* data de 1921, y ese mismo año aparece por primera vez la *Ortografía de la lengua española*, que conocería decenas de reediciones hasta la última, póstuma, del año 2006. La más enjundiosa obra de Miranda Podadera es, sin duda alguna, *Análisis grammatical de la lengua española*, de la que ya en 1931 se habían hecho diez reediciones, y a la que más adelante se le añadirían unas breves *Nociones de arte métrica*. En 1929 había publicado unas *Prácticas de análisis grammatical*, y en 1936 publicará por vez primera el *Curso de redacción*. Redactó también, en español, inglés y francés, el libro *Museo del Prado*, y en español e inglés *Un viaje a Toledo*, con guía, planos y numerosas ilustraciones, así como *Madrid* y *El Escorial*, con guía y planos, y con propuestas de excursiones a El Pardo, Aranjuez, Alcalá de Henares, La granja, Segovia y Ávila.

Perteneció a la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Murió en su residencia de verano de Pedreña, provincia de Santander, el 4 de agosto de 1969, y fue enterrado en Madrid. Con sus abundantísimas publicaciones, alcanzó una gran notoriedad y obtuvo una considerable fortuna.

En unas breves líneas biográficas<sup>6</sup>, redactadas por su nieto José Luis Miranda, se afirma:

Tenía dos coches, chófer, casa en el pueblo de Pedreña y una parcela en la Ciudad Lineal de D. Arturo Soria de Madrid, a quien conocía personalmente y a cuyas recepciones acudía con sus dos hijas y en donde debatía con D. Julio Casares y otros académicos. [...] El Alzamiento Nacional le pilló en Santander, que era zona republicana, y como mi abuelo era hombre acaudalado, religioso y por conclusión fascista, fue apresado por la noche en su casa y trasladado a la «checa» o cárcel del pueblo de Pedreña. [...] Un coronel republicano agradecido y amigo suyo acudió a socorrerle. [...] Huyó a San Juan de Luz, desde donde, a mediados de la contienda, retornaría a Burgos y, cuando finalizó la guerra, recuperó su casa de Pedreña.

En el *Análisis gramatical de la lengua española*<sup>7</sup>, se define la Gramática como «el arte de hablar y escribir correctamente» (p. 8). Evidentemente, no se trata aquí de una ciencia teórica y descriptiva, sino práctica y normativa. Si en la lingüística postsaussureana, predomina la forma sobre la sustancia, y es el fonema, y no el sonido, la unidad distintiva de significados, es obvio que la sustancia gráfica, la ortografía, habría de desempeñar un papel del todo irrelevante. Pero lo que a Miranda Podadera le interesa no es la especulación filosófica, sino la enseñanza práctica de la lengua –la lengua española– hablada y escrita, de acuerdo con las normas de la Real Academia Española. De ahí que la prosodia y la ortografía pasen a primer plano, y que la morfología y la sintaxis sean solo el instrumento necesario para ese «hablar y escribir correctamente». Y, así, lleva a cabo un examen minucioso de las partes de la oración, la concordancia, las figuras de construcción y los vicios de dicción. La conjugación verbal se desglosa de una manera exhaustiva, con una detenida clasificación de los verbos de conjugación irregular, que se distribuyen en doce grupos, y los verbos de irregularidad propia, que forman un total de veinticuatro grupos.

Se presta una especial atención a la ortografía, que comprende tres capítulos: el correcto uso de las diferentes letras, el acento

<sup>6</sup> [http://www.castrodelcondado.com/misclanea/misclanea3/misc12\\_pers.htm](http://www.castrodelcondado.com/misclanea/misclanea3/misc12_pers.htm)

<sup>7</sup> MIRANDA PODADERA, Luis, *Análisis gramatical de la lengua española*, 10<sup>a</sup> ed., Madrid, Tipografía artística, 1931.

ortográfico y los signos de puntuación. Se dan reglas «para el correcto uso de las diferentes letras dudosas» (pp. 118-128). Así, por ejemplo, se escriben con *b* todos los verbos que terminan en *bir*, menos *hervir*; *servir*, *vivir* y sus compuestos. Pero, en realidad, también podríamos decir que se escriben con *v* todos los verbos que terminan en *vir*, menos *concebir*, *escribir*, *recibir* y *transcribir*.

En una curiosa regla mnemotécnica, se afirma que se escribe *b* en las palabras que comienzan por las siguientes sílabas: *tritur nusucuca si al urtutito rari tre ruso la carta rosa tetrace* (p. 119). Se consignan, sin embargo, las siguientes excepciones: *ca*, menos *caverna*, *cavidad*, *cavilar*, *cavar*, *cavo*, *cavacote*, *cavada*, *cavatina*; *al*, menos *Álvaro*, *álveo*, *alvo*, *alvéolo*; *tu*, menos *tuvo* del verbo *tener*; *to*, menos *tova*; *ri*, menos *rival*, *rivera*; *la*, menos *lava*, *lavar*, *lavazas*, *lavativa*, *lavanco*; *car*, menos *Carvajal*; *sa*, menos *savia*; *tra*, menos *través*, *travieso*. De las veinticinco sílabas propuestas, hay nueve con excepciones. A decir verdad, la excepción no confirma aquí la regla, sino que la complica, con palabras que, además, son de escaso o nulo uso.

Un breve capítulo del *Análisis gramatical* se dedica a la Prosodia (pp. 10-17). En algunos párrafos relacionados con la Métrica, se dan pautas sobre el contacto de vocales en el interior de la palabra. Se habla así de *diptongo* cuando «la reunión de una vocal débil (*i*, *y*, *u*) con una fuerte (*a*, *e* o *o*), o también de las débiles entre sí, formando una sola sílaba» (p. 12). Existiría *triptongo* «cuando las vocales *a*, *e* van precedidas y seguidas de vocales débiles, componiendo una sola sílaba» (p. 12). De esta manera, los diptongos serían *ai*, *au*, *ei*, *eu*, *oi*, *ou*, *ia*, *ua*, *ie*, *ue*, *io*, *uo*, *iu*, *ui*, y los triptongos *iai*, *iei*, *uai*, *uei*. No se menciona el *ioi* de *hioides*. Se siguen así fielmente las normas académicas. La Real Academia tardaría décadas en reconocer la existencia de diptongos entre vocales fuertes, que en todo caso no serían diptongos propios, sino impropios. Específica Miranda Podadera los casos en que no hay diptongos ni triptongos:

Las vocales fuertes unidas entre sí no forman ni diptongos ni triptongos, a no ser en licencia permitida a los poetas y que recibe el nombre de *sinéresis*, figura que consiste en hacer de dos sílabas una, como *real*, por *re-al*.

No hay diptongo cuando, al juntarse una vocal fuerte con otra débil, llevase el acento prosódico la débil, como: *decía, falúa, oído*.

Tampoco hay diptongo en los verbos terminados en *uir* ni en los tiempos o derivados de los mismos, como: *huir, huido, influir, influido*.

Asimismo los verbos terminados en *iar, uar*, que disuelven el diptongo en la primera persona del presente de indicativo, no lo tienen en ninguna de las personas del singular ni en la tercera del plural de los presentes de indicativo, imperativo y subjuntivo. Ejemplos: *ampliar y actuar*, que destruyen el diptongo en *amplío, actúo*, no lo tienen en ninguno de los tiempos ya dichos; así como *mediar y amortiguar* siempre tendrán diptongo, ya que no lo disuelven en *medio* ni en *amortiguo* (p. 13).

A lo que es un hecho normal del lenguaje poético, y del ordinario, se le da el nombre de «licencia», que les estaría permitida tan solo a los poetas. Tal es el prejuicio académico, que ha venido permaneciendo prácticamente vivo hasta nuestros días. Como se piensa que entre vocales fuertes no puede darse en modo alguno el *diptongo*, se recurre a una nomenclatura especial, *sinéresis*, que no sería más que una licencia para que los poetas puedan justificar la medida de sus versos. Y es curioso: en *ampliar y actuar* no habría diptongo; pero ¿sí lo hay en *piano y aduana*? ¿Y por qué no lo hay en *huir e influir*? Bastante tiempo habría de transcurrir para que los estudiosos reconocieran que el lenguaje poético no es diferente del lenguaje habitual, y que los fenómenos fonéticos que se dan tanto en uno como en otro lenguaje son sencillamente hechos de habla. Como es sabido, los hechos no se regulan, no se demuestran: se muestran.

A renglón seguido, se ocupa el autor, no del caso de hacer de dos sílabas una, sino de lo contrario, de hacer de una sílaba dos:

También deja de haber diptongo cuando se comete la figura *diéresis*, licencia poética que consiste en hacer de una sílaba dos: *ru-i-do, por rui-do*.

El triptongo se deshace en las segundas personas del plural de los presentes de indicativo y subjuntivo de los verbos finalizados en *iar, uar*, que disuelven el diptongo en el presente de indicativo, como ya hemos visto. Por lo tanto, no habrá triptongo en: *desconfidáis, desconfiéis; telegrafiáis, telegrafiéis; situáis, situéis*, etc. (p. 14)

Si la *diéresis* era una licencia permitida a los poetas, la *diéresis* es ahora una figura que «se comete», como se comete una falta de ortografía o un crimen alevoso, cuando los poetas hacen de una sílaba dos. Según estos criterios, lo normal sería decir *rui-do*, y lo anormal, como licencia poética, decir *ru-i-do*. Del mismo modo, *pia-no* y *a-dua-na* serían pronunciaciones académicas y normales, frente a *pi-a-no* y *a-du-a-na*, consideradas como anormales y licenciosas, por más que la inmensa mayoría de los españoles silabeen así las palabras *piano* y *aduana*. Sin embargo, se considera que en la palabra *desconfiáis* no hay trip-tongo: *des-con-fi-áis*. ¿Sería entonces *des-con-fiáis* un caso de sinéresis?

En las *Nociones de arte métrica*<sup>8</sup>, precisa Miranda Podadera cuántas son las «licencias» métricas:

Existen licencias métricas, que hacen variar el número de sílabas para los efectos de la medida del verso, y estas son: *sinalefa*, *diéresis* y *sinéresis*.

La *sinalefa* enlaza la última vocal en que termina una palabra, con la inmediata, si empieza por vocal o por *h*, dividiendo las sílabas del verso en la forma siguiente:

*Lle-gó-se él-mis-mo al-pa-lo-don-de ha-bí-a  
de-ser-la a-troz-sen-ten-cia e-je-cu-ta-da.*

La *diéresis* deshace un diptongo, formando de una sílaba dos, y como indicación se suele colocar sobre la vocal débil el signo diéresis. Ejemplo:

*Y-tras-la-for-tu-na-fie-ra  
son-las-vis-tas-más-süi-a-ves.  
La-lu-na en-el-mar-rü-e-la.*

La *sinéresis* es una licencia métrica que podemos clasificar como contraria a la *diéresis*. Tiene por objeto acortar las sílabas de una palabra, uniendo en la pronunciación dos vocales fuertes en forma tal que queden fundidas en una sola sílaba, como si formasen diptongo. Ejemplo:

*Aho-ra-la-ver-dad-te-cuen-to* (pp. 289-290).

Desde el principio, se afirma que el objeto de todas estas licencias es el de «variarr» el número normal de sílabas para que

<sup>8</sup> MIRANDA PODADERA, Luis, *Análisis gramatical... con nociones de arte métrica*, cit., pp. 285-301.

el verso tenga la medida deseada. Se distingue así entre las sílabas naturales, académicas, y las sílabas artificiosas, métricas. Décadas después, la Real Academia Española habría de separar las sílabas gramaticales de las métricas, o bien las fonológicas de las fonéticas, sin tener en cuenta que la sílaba carece de valor fonológico: no distingue significados. La palabra *pi-a-no* no se refiere a un *piano* distinto del que designa la palabra *pia-no*. Por otra parte, en el verso lo que prima es la sustancia acústica del sonido, y no la forma abstracta del fonema.

Se dice que la sinalefa «enlaza» vocales entre palabras. En ningún momento se habla de diptongos, ni siquiera de sinéresis, como *oa* de *mis-moal-pa-sar*, o de triptongos como *iae* de *sen-ten-ciae-je-cu-ta-da*. Para Miranda Podadera, y para la Academia, sería inconcebible que pudieran existir diptongos o triptongos en el contacto de vocales entre palabras, como si el blanco de la escritura marcara una frontera infranqueable para los sonidos.

Cuando se habla de la sinéresis como licencia métrica, se dice que tiene por objeto «acortar» las sílabas de una palabra de modo que dos vocales fuertes queden unidas «como si formasen diptongo». No es que formen realmente diptongos, sino que lo aparentan. Se reduciría todo a un brillante artificio, a un juego de malabarismo métrico, olvidando que los poetas hablan así y que la gente habla así. Y todo esto a muchos años de distancia de los esclarecedores, y olvidados, o quizás desconocidos, escritos de Andrés Bello y de Eduardo Benot.

Comienzan las *Nociones de arte métrica* con la definición de una serie de términos: *bellas artes*, *métrica*, *metro*, *verso*, *poeta*, *poema*, *poesía*. Conviene fijar la atención en los tres últimos (p. 288):

*Poeta*. Es el que tiene inspiración para hacer versos.

*Poema*. Obra en verso de alguna extensión, o perteneciente a la poesía, aunque se escriba en prosa.

*Poesía*. Es la expresión de la belleza por medio del lenguaje. Puede haber poesía lo mismo en prosa que en verso, si bien se manifiesta mejor en el verso, por su cadencia y armonía.

Se afirma que es *poeta* el que sabe hacer versos, pero que el *poema* puede estar escrito en verso o en prosa, y se reitera lo dicho: «Puede haber *poesía* lo mismo en prosa que en verso». Mejor sería entonces decir que es poeta el que sabe escribir poesía, ya sea en verso, ya sea en prosa. Por otra parte, si la poesía se manifiesta mejor en el verso, y si por poesía se entiende la mejor poesía, debería estar escrita siempre en verso. Se define, además, el poema como obra en verso «de alguna extensión» o «perteneciente a la poesía». Si la obra es de corta extensión, sería en consecuencia poesía, pero no poema. En el fondo de todo este galimatías está la antigua distinción entre *poiesis* y *poema*, sustantivos derivados del verbo *poiein*, implicando la primera forma la acción del verbo, y la segunda el resultado, del mismo modo que ocurre con los sustantivos *noesis* y *noema*, *sintaxis* y *sintagma*, *zeuxis* y *zeugma*. Algunos consideraron, sin embargo, la *poiesis* como expresión extensa de la *poesía*, y el *poema* como resultado más concreto del quehacer poético.

Tras consignar que los tres elementos del verso son «la medida (ritmo del tiempo), el acento (ritmo de armonía) y la rima (ritmo de melodía)», Miranda Podadera escribe:

Como el acento final debe recaer en la penúltima sílaba, se tendrá presente que, si la última palabra del verso es aguda, se cuenta una sílaba más; si es esdrújula, una sílaba menos; y si es llana, se cuentan la justas (p. 289).

Se resuelve así la cuestión de la equivalencia de los versos con palabras finales agudas, llanas y esdrújulas. Mejor es sin duda esta explicación que la de algunos que afirmaban que la sílaba final de palabra aguda vale por dos, o que los tiempos invertidos en la pronunciación de los finales agudos, llanos o esdrújulos son idénticos. Ahora bien, es una falaz petición de principio el afirmar que el acento final debe recaer en la penúltima sílaba. Esto ocurre tan solo en los versos de terminación en palabra llana. Pero, en los de terminación en palabra aguda, el acento final recae en la última sílaba; y, en los de terminación en palabra esdrújula, en la penúltima. Mejor sería decir que el verso termina realmente en la última sílaba tónica, lo cual explica que

sean equivalentes los versos llanos de  $x$  sílabas, los agudos de  $x-1$  y los esdrújulos de  $x+1$ .

Se afirma que el acento «da la armonía al verso» y que no solo es necesario contar en número de sílabas, sino que hay que tener también en cuenta que los acentos han de estar distribuidos «en forma armónica» (p.290). Pero en ningún momento se hace la más ligera mención de algunas pautas acentuales, ni siquiera en lo que concierne al verso endecasílabo. Solo se indica que se llama *cesura* a «la pausa que se hace en el verso, después de cada uno de los acentos métricos» (p. 291). Se ponen ejemplos de versos de dos a dieciséis sílabas, sin ninguna referencia a las cláusulas o grupos prosódicos, o a los versos compuestos, con cesura, auténtica cesura, entre los hemistiquios.

Se ponen también ejemplos de las principales combinaciones métricas (pp. 295-301): pareados, tercetos, cuartetos, etc. Por cierto que, en ocasiones, las definiciones son confusas o erróneas. Se describe así la *sextina*:

Es la composición que consta de seis estrofas de a seis versos endecasílabos cada una, y de otra que solo se compone de tres. Cada una de las estrofas de a seis versos también recibe el mismo nombre. Riman el primero con el tercero: el segundo, con el cuarto; y los dos últimos son pareados:

Y apartando la vista de aquel cieno  
social, de aquellos fétidos despojos,  
de aquel lúbrico y torpe desenfreno,  
fijar llorando los ardientes ojos  
en ese cielo azul limpio y sereno,  
de santa paz y de esperanzas lleno.

NÚÑEZ DE ARCE

Es evidente que se confunde la *sextina* con el *sexto*. En la sextina, como es sabido, no existe la rima. Las seis palabras finales han de ser siempre las mismas, aunque en distinto orden, en todas las estrofas. El remate final o contera, de tres versos, recoge las seis palabras finales, dos en cada verso. También es inexacta la descripción de la *seguidilla*:

La *seguidilla* puede constar de cuatro o de siete versos, de los cuales son heptasílabos y libres el primero y el tercero; y de cinco sílabas y asonantes, los otros dos. Cuando consta de siete, el quinto y el séptimo tienen cinco sílabas, y forman asonancia entre sí, y el sexto es heptasílabo y libre:

Gusanos de la tierra  
somos los hombres,  
y es la tumba el capullo  
que nos esconde,  
y que rompemos  
para ser mariposas  
que van al cielo.

REVILLA

En realidad, los heptasílabos primero y tercero pueden ir sueltos o rimar entre sí, y los pentasílabos segundo y cuarto van siempre enlazados por la rima, pudiendo ser esta consonante o asonante. Si a los cuatro versos de la *seguidilla* se les añade un estribillo de tres versos, son pentasílabos el primero y el tercero, que riman entre sí, y heptasílabo el segundo, que queda suelto. La rima puede ser, asimismo, consonante o asonante.

Los ejemplos que se aducen de la supuesta *sextina* (en este caso, *sexeto* o *sexta rima*) y de *seguidilla* tienen por autores respectivamente a Gaspar Núñez de Arce y a Manuel de la Revilla, autores del siglo XIX. De los Siglos de Oro se cita, en otros lugares, solamente a Fray Luis de León y a Lope de Vega. El siglo XX únicamente aparece representado por los siguientes tercetos de Manuel Machado, pertenecientes al poema titulado «Retrato del Rey Felipe IV»:

Nadie más cortesano ni pulido  
que nuestro rey Felipe, que Dios guarde,  
siempre de negro, hasta los pies, vestido.

Es pálida su tez como la tarde,  
cansado el oro de su pelo undoso  
y de sus ojos el azul, cobarde.

Sobre su agosto pecho generoso  
ni joyeles perturban, ni cadenas,  
el negro terciopelo silencioso.

Y en vez de cetro real, sostiene apenas,  
con desmayo galán, un guante de ante  
la blanca mano de azuladas venas.

Grandioso homenaje al gran poeta modernista. Por cierto que la composición elegida es una espléndida joya del mejor modernismo. La rima en *arde* de los versos segundo, cuarto y sexto es de una gran sonoridad y de llamativa riqueza, ya que enlaza diferentes categorías gramaticales: verbo, sustantivo y adjetivo. Se trata de una serie de tercetos encadenados, en la que el verso central de cada uno de ellos rima con el primero y tercero del terceto siguiente. Para no dejar suelto el verso central del último terceto, se suele añadir un verso más. Pero Manuel Machado desdobra habilidosamente el verso «con desmayo galán, un guante / de ante», para que en cierto modo el verso no quede desprovisto de rima.

Ni Rubén Darío, ni Francisco Villaespesa, ni Juan Ramón Jiménez aparecen mencionados. La mayoría de las citas proviene de poetas de los siglos XVIII y XIX: unos, coronados por los laureles de la fama, como Tomás de Iriarte, Leandro Fernández de Moratín, Francisco Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, José de Espronceda, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Zorrilla, Ramón de Campoamor; otros, de mayor o menor predicamento, como Ventura Ruiz Aguilera, Bernardo López, Manuel Reina, José María Gabriel y Galán, Manuel María de Arjona, Ricardo León; y otros, en fin, de más escaso relieve, como Eugenio de Tapia, José Batres Montúfar, Joaquín Avendaño, Luis de Oteyza, Ramón López Velarde.

Aunque solo fuera por la lista de autores preferidos por un fructífero publicista de los años veinte y treinta del siglo XX, tendría interés conservar el recuerdo de las *Nociones de arte métrica* de Luis Miranda Podadera. Sus prejuicios académicos a la hora de considerar el contacto entre vocales, tanto en el interior de la palabra aislada como entre palabras adyacentes, y su concepto de la entidad de los diptongos y triptongos, así como de las licencias métricas, son dignos de ser tenidos en cuenta. Curiosa es, por lo demás, la solución aportada a la cuestión de los finales del verso en palabras agudas, llanas y esdrújulas.

Y, por lo que respecta a la enseñanza de la gramática y a las reglas ortográficas, no les vendría mal a los pedagogos y a los profesores de lengua española de hoy en día echar alguna mirada al *Análisis gramatical de la lengua española* y a la *Ortografía de la lengua española* de Luis Mirada Podadera.

Fecha de recepción: 20 de enero de 2021.  
Fecha de aceptación: 25 de febrero de 2021.