

**GÓMEZ DE AVELLANEDA: CUARTETOS
ESCRITOS EN UN CEMENTERIO Y
SUS ANTECEDENTES INGLESES**

**GÓMEZ DE AVELLANEDA: CUARTETOS
ESCRITOS EN UN CEMENTERIO AND
ITS ENGLISH PRECEDENTS**

JOSÉ BENITO FREIJANES MARTÍNEZ
Universidad de Vigo

Resumen: Presentamos una iniciación al estudio de este poema, en relación con la poesía anglosajona inmediatamente previa al auge del romanticismo literario. Para ello desvelamos algunos detalles técnicos que permanecían olvidados, relegados o ignorados por análisis previos, principalmente de la comparación entre la métrica inglesa y la española. En este caso, nos detendremos específicamente en algunas cuestiones métricas y formales que ponen a la obra de Avellaneda en relación con *Elegy Written in a Country Churchyard*, de Thomas Gray, y con *Lines Written Beneath an Elm in the Churchyard of Harrow-on-the-Hill*, de Lord Byron.

Palabras clave: romanticismo, Gómez de Avellaneda, poesía, europeo, influencia, siglo XIX.

Abstract: This paper is an introduction to the study of this poem, in relation to Anglo-Saxon poetry immediately prior to the rise of literary romanticism. To do so, we reveal some technical details that remained forgotten, relegated or ignored by previous analysis, mainly the comparison between the English and Spanish metrics. In this case, we will focus specifically on some affinities with Thomas Gray's *Elegy Written in a Country Churchyard*, and with Lord Byron's *Lines Written Beneath an Elm in the Churchyard of Harrow-on-the-Hill*.

Keywords: Romanticism, Gómez de Avellaneda, poetry, European, influence, 19th century.

1. Introducción

La palabra *elegía* deriva del griego *elegeia*, afín al concepto de «canto fúnebre». Esta etimología revela que los primeros ejemplos proceden de la antigua Grecia. De hecho, la elegía clásica nos ha llegado sobre todo a través de la tragedia. La primera suele atribuirse a Mimnermo de Colofón (VII a. C.)¹, si bien, en realidad, es un subgénero lírico tan ancestral que, como otras manifestaciones poéticas, aparece en fecha imprecisa.

Aunque hoy nos remita al llanto por una persona muerta, la elegía de la época clásica podía referirse a cualquier tema, especialmente de índole amorosa, cantado en versos graves y lucuosos. En castellano, ya el *Diccionario de Autoridades* (1732) acusa la mudanza de significado del término *elegía* a otros diferentes al original:

Cierto género de poesía, en que se cuentan cosas tristes y lamentables, penas, trabajos, y desdichas, en especial en materias amorosas; y aunque modernamente se extiende y usa para referir otros sucesos varios y no funestos ni sensibles, realmente según su origen pide cosa triste.

La elegía clásica griega pronto se había asociado a un esquema métrico particular formado por pareados que combinaban hexámetros con pentámetros dactílicos. Esta idea de identificar el tema de la elegía con una estrofa y un metro determinados también llegó a trascender tanto al español como al inglés. En nuestra lengua, existe el término *endecha*, que en el *Diccionario de Autoridades* (1732) ya presentaba dos entradas: la primera referida a una «canción triste y lamentable que se

¹ PADGETT, Ron, *The Teachers and Writers Handbook of Poetic Forms*, Nueva York, Teachers & Writers Collaborative, 1987, p. 62.

dice sobre los difuntos y en los funerales, en alabanza de los muertos [...], voz muy antigua en castellano»; y la segunda como «un género de metro, que generalmente se usa en asuntos fúnebres, cuya composición consta de coplas de cuatro versos en asonantes comúnmente, y los versos tienen seis sílabas o siete, y cuando en éstas el último verso es de once sílabas, las llaman endechas reales o endecasílabas». Ya en los albores del romanticismo español, Francisco Sánchez² define las endechas como: «unas cortas elegías». Mientras tanto, en inglés se desarrolló el término *elegiac stanza* («estrofa elegíaca») para denominar a ciertos tipos de cuartetos o serventesios, en especial el *heroic quatrain*, patrón estrófico que consiste en un serventesio de pentámetros yámbicos³. Hoy, no obstante, la elegía como composición de tema fúnebre y la endecha como forma estrófica y métrica no conviven necesariamente ligadas, algo que puede afirmarse igualmente de la *elegiac stanza* y la *elegy* inglesas.

El puro sentido métrico y estrófico del vocablo *endecha* se estudia actualmente, por ejemplo, en el manual hoy canónico de métrica española, el de Quilis. Aquí hallamos una buena muestra de la confusión generada en torno al término como consecuencia de su disociación semántica, viéndose cómo el autor difumina la acepción temática con la métrica sin explicar la diferencia entre ambas tan bien precisada en el *Diccionario de Autoridades*. Ni siquiera coincide totalmente con éste en la definición formal. Así, primero califica de *endecha* a un romancillo pentasílabo sin explicar que en tal ocasión está utilizando el significado de «canto fúnebre», y un poco más adelante afirma que los versos hexasílabos son muy frecuentes, entre otros, «en los romancillos, villancicos y endechas»⁴. Luego señala como *romancillo* a las célebres «barquillas» heptasílabas de Lope de Vega⁵, texto que sí es formalmente clasificable como endecha de acuerdo con la segunda acepción del *Diccionario de Autoridades*. Y por fin, en contradicción con la idea que

² SÁNCHEZ, Francisco, *Principios de retórica y poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805, p. 271.

³ PADGETT, Ron, *The Teachers and Writers Handbook of Poetic Forms*, cit., p. 62.

⁴ QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 57 y 60.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

previamente ha expuesto atribuyéndole cinco o seis sílabas por verso, define *endecha* estrictamente como «romance de siete sílabas»⁶. Habida cuenta de que hablamos de un manual de métrica, si en algún momento se refiriese a la voz *endecha* en un sentido no métrico, la fórmula debería haber sido proceder en primer lugar a la definición del término y especificar las razones para esta denominación, y así establecer con el lector un convenio inequívoco destinado a eliminar confusiones. Pero el autor nunca llega a establecer tal precisión.

Según lo dicho hasta ahora, en la actualidad no se discute la calificación de elegía para cualquier poema dedicado a cantar la ausencia de alguien fallecido. Sin embargo, el hecho de que el cementerio constituya el tema central ignorando o incluso simplemente dejando en plano secundario la figura concreta del muerto, puede generar duda en cuanto al propio término *elegía*. Seguramente por esta razón, se conoce una versión de la *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751) de Thomas Gray (1716-1771) previa a su publicación (concretamente, en el manuscrito *Eton*), a la cual el autor no se decidió a titular como tal, sino *Stanzas Wrote [sic] in a Country Churchyard*⁷. De hecho, los manuales ingleses de poética también se hacen eco de la diferenciación entre la elegía como canto referido a un muerto en concreto, o como reflexión solemne y grave dedicada a cualquier otro tema:

In modern usage, elegy is a formal lament for the death of a particular person (for example Tennyson's *In Memoriam A.H.H.*). More broadly defined, the term elegy is also used for solemn meditations often on questions of death, such as Gray's *Elegy Written in a Country Churchyard*⁸.

Los poemas que aquí trataremos presentan como elemento común más sobresaliente el centrar su temática en el cementerio y las reflexiones en torno a él, en lugar de en la persona de un

⁶ *Ibid.*, p. 160.

⁷ VILLA JIMÉNEZ, Rosalía, «Elegía de T. Gray, escrita en el cementerio de una iglesia de aldea. Análisis pragmático-cognitivo», *Entreculturas*, 9 (2017), p. 186.

⁸ LETHBRIDGE, Stefanie y Mildorf, Jarmila, *Basics of English Studies: An introductory course for students of literary studies in English*, Tubinga, University of Tübingen, 2004, p. 144.

fallecido en concreto. Ésta es precisamente la idea que introduce Gray a los ojos de la poesía occidental, y el nudo de una serie de condiciones que imponen un punto de partida para un nuevo concepto de elegía:

The turn to reading at the end of the poem is distinctive in the history of elegy, but it brings to a cohesive close a poem concerned throughout with how the attenuation of shared contexts complicates the purpose of commemoration. At the same time, however, when Gray hands his «Elegy» to its readers, he forms elegy and elegiac poets for their own future, a future, that is, in which writers lead posthumous lives sealed within the pages of their own books. In the process, Gray takes the genre of elegy across a divide from which it will not return⁹.

Es ésta una idea que nos permite afirmar que cualquier composición posterior considerada elegía que trate sobre el tema es tributaria de la *Elegy Written in a Country Churchyard*, y que es la misma que siguen Byron en sus *Lines Written Beneath an Elm in the Churchyard of Harrow-on-the-Hill* y Gómez de Avellaneda en sus *Cuartetos escritos en un cementerio*. Para resumir el vínculo que buscamos entre los poemas ingleses aquí traídos en relación con este último, podemos hacernos eco de las siguientes afirmaciones:

Gertrudis Gómez de Avellaneda refleja en sus textos su propia melancolía, retomando quizás el tema bucólico que tanto apreció Thomas Gray en su *Elegy Written in a Country Churchyard*; nuestra autora nos transporta a un ambiente sereno donde incluso quien se agitaba insomne consigue encontrar la paz en el eterno y profundo sueño de la muerte¹⁰.

2. Presentación de la métrica

Además del título de *Elegía*, la de Gray presenta también la forma en estrofas elegíacas que más arriba hemos descrito. Tomemos, por ejemplo, la segunda:

⁹ SHARP, Michele Turner, «Elegy Unto Epitaph: Print Culture and Commemorative Practice in Gray's *Elegy Written in a Country Churchyard*», *Papers on Language and Literature*, 38.1 (2002), pp. 3-28.

¹⁰ MARANGON, Giorgia, «Gertrudis Gómez de Avellaneda: una de las más ilustres voces femeninas de la poesía sepulcral europea», en Antonio A. Gómez Yebra (ed.), *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz*, t. II, Málaga, AEDILE, 2010, p. 93.

Now fades the glimmering landscape on the sight,	A
And all the air a solemn stillness holds,	B
Save where the beetle wheels his droning flight,	A
And drowsy tinklings lull the distant folds.	B

Se afirma que esta forma estrófica adquiere su nombre por haber sido utilizada precisamente en esta misma elegía:

Elegiac stanza, in poetry, a quatrain in iambic pentameter with alternate lines rhyming. Though the older and more general term for this is *heroic stanza*, the form became associated specifically with elegiac poetry when Thomas Gray used it to perfection in «An Elegy Written in a Country Church Yard» (1751)¹¹.

Ello confirma la importancia de esta obra, ya que otras se titularon *Elegy* o *Elegiac Stanzas*, habiendo sido compuestas en diferentes patrones métricos al de Gray, pero sin lograr que se identificara el nombre mismo con sus respectivas formas estróficas por bien considerados que estuvieran los autores. Ahí está el propio Byron, quien compuso en tetrámetros las *Elegiac Stanzas on the Death of Sir Peter Parker, Bart*, fechado en octubre de 1814; pero, a pesar de la celebridad del poeta, no cundió la idea, y las *elegiac stanzas* por excelencia en inglés han seguido siendo en pentámetros, como Gray las estableció.

Años antes de su exequia a Parker, Byron ya había versificado en pentámetros otro título revelador: *Lines Written Beneath an Elm in the Churchyard of Harrow-on-the-Hill*, fechado el 2 de septiembre de 1807. Se podría decir que sus diecisiete pareados evocan «sentimientos a los cuales toda intimidad devuelve un eco [...], e imágenes que se ven en el espejo de toda mente», tal y como otro vate, Samuel Johnson (1709-1784), afirmó del poema de Gray¹². *Lines* es a todas luces una típica obra de juventud de Byron tributaria de su poeta admirado. Si bien no se trata de cuartetos, sino de treinta y dos versos organizados en pareados, se trata de pentámetros yámbicos, como los ciento veintiocho de que consta el modelo. El resumen argumental de una y otra

¹¹ *Encyclopaedia Britannica*, accesible en <https://www.britannica.com/art/elegiac-stanza>.

¹² FERGUSON, Margaret, Salter, Mary Jo, y STALLWORTHY, Jon (eds.), *The Norton Anthology of Poetry*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2005, p. 2097.

puede reducirse al mismo: sentado ante las tumbas, el narrador describe los sentimientos que le sugieren el lugar y el ambiente, hasta que por fin, en los versos finales, desarrolla una especie de epitafio para la muerte de una persona que se supone el propio autor. En la obra de Gray, los doce versos de este epigrama conforman realmente otro poema con entidad propia, añadido *a posteriori*; y, si bien este epitafio final no se encuentra tan claro en Byron, podemos considerar como tal la sucesión de once versos finales, en los que el cantor recrea su propio deceso, punto a partir del cual emite una expresión anticipada de sus consideraciones y circunstancias *post mortem*.

3. Los Cuartetos de Avellaneda

Noventa años después de la publicación de la *Elegy* de Gray, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) alumbraba en Madrid un volumen impreso en la calle del Sordo número 11, prologado por Juan Nicasio Gallego y dedicado a los amigos de su Cuba natal. En él aparecían los *Cuartetos escritos en un cementerio*, que relatan cómo la autora se detiene entre la quietud de las tumbas de un camposanto e invita a cierto sector de sus lectores a que la acompañen¹³. Destaca la sentenciosa articulación en segunda persona, con el empleo de vocativos e imperativos. En la segunda estrofa, advierte que no convida a quienes pretendan aspirar a «las flores de la vida», porque no vean así sus ambiciones reducidas a «miserable escoria». Es decir, que apartemos nuestros pensamientos del mundo si queremos entenderla. Luego, en un estilo de evidente inspiración en las bienaventuranzas e imprecaciones evangélicas¹⁴, exhorta a los angustiados, a los insatisfechos, a los que dudan y a quienes padezcan cualquier otra aflicción, para que se consuelen contemplando la paz que presta la muerte a quienes anteriormente sufrieron las mismas dificultades que ahora quitan el sueño a los vivos.

¹³ GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Poesías de la señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1841, pp. 211-213.

¹⁴ *Vid.* Mt. 5, 1-12 y Lc. 6, 20-26.

4. Gray y Byron en España

Previamente a Gray, Edward Young (1683-1765) había escrito *Night Thoughts* (1742), la obra que más había contribuido a exportar a Europa el llamado «movimiento de poesía tumbal» anglosajón. Las características principales de esta tendencia eran la melancolía fúnebre y la meditación sobre tópicos como el *memento mori*, el *breve tempus vitae* o el *contemptus mundi*, y otros que hacen referencia a la muerte; la contemplación de las tumbas como el hogar definitivo, el consuelo de la fe cristiana, la nostalgia y el predominio de lo nocturno y lo espectral¹⁵. De la estela dejada por tal corriente en España, debida a tempranas traducciones¹⁶, dan fe las *Noches Lúgubres* (1790) de José Cadalso (1741-1782).

A primera vista, parece que ya sólo el título alusivo a la forma estrófica de los *Cuartetos escritos en un cementerio* muestra suficiente analogía con los previos de Gray y Byron como para sugerir que éstos tuvieran parte en su génesis. Una visión más cercana invita a aceptarlo como hecho. Siempre se ha obviado la respuesta a la pregunta inmediata: si la autora conocía previamente a alguno de los dos ingleses, a ambos o a ninguno. Avellaneda se imbrica claramente en la primera corriente del romanticismo español, la de Larra, Zorrilla y Espronceda, deslumbrada por los autores anglosajones y franceses. De hecho, Byron era uno de sus iconos; llega a traducirlo¹⁷, y tal admiración se ve en las propias citas que ella refiere de estos poetas. Las obras del Lord circulaban por España no sólo en inglés, sino en versiones francesas e incluso en español. Basta consultar los diarios de la época, recurriendo por ejemplo a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España¹⁸, para hallar anuncios de

¹⁵ VILLA JIMÉNEZ, Rosalía, «Elegy Written in a Country Churchyard de Thomas Gray: una visión fúnebre de la melancolía», *Alfinge. Revista de Filología*, 25 (2013), pp. 131-150.

¹⁶ MARANGÓN, Giorgia, «La tradición sepulcral europea: comparación entre Italia y España. Análisis filológico-temático de las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, posteriores a la publicación de *Los sepulcros* de Ugo Foscolo», *El hilo de la fábula*, 10 (2010), pp. 127-139.

¹⁷ *Id.*, v. gr., VARELA JÁCOME, Benito (ed.), *Gertrudis Gómez de Avellaneda: poesías selectas*, Barcelona, Bruguera, 1968.

¹⁸ *Id.* <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>.

editores que comercializaban volúmenes con estas traducciones¹⁹. Como en 1848 acababa de publicarse en Francia *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, que traduce, en parte, los *Versos escritos bajo un olmo* de Byron, se deduce la popularidad internacional que éstos habían alcanzado entonces. Ya en el mismo año en que Gómez de Avellaneda da a estampa sus *Cuartetos*, el poema de Byron aparecía también prosificado en español en el semanario mexicano *El Apuntador*. Es de esperar que este material de Hispanoamérica llegara también a Avellaneda, puesto que está fuera de duda el permanente enlace ultramarino de la cubana. Precisamente la admiración por Byron le había llegado a través del también caribeño José María Heredia (1803-1839), a quien ella consideraba como uno de sus principales maestros²⁰.

Según otros, la escritora habría conocido a Byron a través de las paráfrasis francesas. Tiene sentido que Avellaneda hubiera podido estar al tanto de estas versiones por interés profesional en cómo interpretarían a Byron los traductores galos, y que este conocimiento hubiera podido influir en ella. No obstante, si ella hubiera deseado leer al autor en un idioma no original, constatamos que Avellaneda disponía de bastante material en el suyo propio sin necesidad de haber acudido al francés.

En el transcurso de esta investigación, hemos visto varias traducciones al castellano de la *Elegía* de Gray, impresas en diferentes rotativos a lo largo de todo el siglo. La más antigua, firmada por «Celio», es de Juan de Escóiquiz Morata, y aparece en el número XIV de la revista madrileña *Minerva o el revisor general* (1805). Escóiquiz era tan conocido y prestigioso en la época, que en 1863 el historiador estadounidense George Ticknor ya lo cita como autor del poema heroico *México conquistado*,

¹⁹ Así, en la página 4 del número de *El Nacional* de Barcelona, correspondiente al 4 de junio de 1841, leemos uno de estos anuncios que empieza: «Obras escogidas de Lord Byron, traducidas al español y adornadas con el retrato del autor». En la página frontal de un ejemplar de otro periódico, el número 1417 de *El Clamor* de Madrid, del 8 de febrero de 1849, aparece traducido un largo fragmento de las *Memorias de Ultratumba* de Chateaubriand, en el cual se alude precisamente a los *Versos escritos bajo un olmo* de Byron, que aparecen en buena parte también vertidos al español.

²⁰ FERNÁNDEZ MARCANÉ, Leonardo, «Gertrudis Gómez de Avellaneda y el Romanticismo europeo», *Baquiana. Revista literaria*, 1-2 (1999), p. 106.

además de como traductor del antedicho *Night Thoughts* en 1797, de *El Paraíso Perdido* de Milton y de otros trabajos²¹.

Pero quizás la traducción de la *Elegía* de Gray más valiosa por aquella época sea la del argentino José Antonio Miralla, inserta en la *Gaceta Diaria de México*, número 109 de 18 de abril de 1826, escrita en 1823 según Villa Jiménez²². Esta investigadora la comenta en su tesis, junto con la de Escóiquiz y otras siete de su siglo. No sabemos cuántas conocería Avellaneda; pero sí que utilizó como modelo para sus *Cuartetos escritos en un cementerio* la forma de alguna de las vistas. La probabilidad parece señalar a Miralla, de estructura métrica y estrófica más cercana a la obra original. En este sentido, los *Cuartetos* de la cubana muestran el mismo molde que esta traducción, elogiada por Menéndez y Pelayo²³. Aunque si la analogía formal con el inglés la hubiera llevado a imitar tal versión, cabría inferir que Avellaneda conocía la forma ideada por Gray; y que, por tanto, como sugiere Varela Jácome, ella sabría bastante inglés como para traducir por sí misma. Tal caso haría también admisible que la poetisa no necesitara conocer la adaptación de Miralla para calcar su forma, o que quizás no supiera inglés, y que, ante tal circunstancia, alguien le hubiera proporcionado esta versión informándole de que era el formato del poema en español más cercano al original. Según este, la habría asesorado alguien familiarizado con la lengua inglesa. Hemos citado todos estos supuestos para que se vea que conducen a una idea común: que, directa o indirectamente, escogió la forma de los *Cuartetos* para homenajear al autor británico, lo cual implica invariablemente la existencia de influjo y de conocimiento del mismo.

5. Evolución del poema

Con cierto paralelismo al proceso ecdótico que Villa Jiménez refiere para la *Elegy* de Gray, que hemos podido comprobar personalmente, la versión primitiva de los *Cuartetos* presenta

²¹ TICKNOR, George, *History of Spanish Literature*, t. III, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1891, pp. 388-389.

²² VILLA JIMÉNEZ, Rosalía, «*Elegía de T. Gray, escrita en el cementerio de una iglesia de aldea. Análisis pragmático-cognitivo*», *cit.*

²³ *Ibid.*, pp. 396-397.

diferencias con las actuales. Como hay trabajos fácilmente accesibles que ilustran sobre el particular en la obra inglesa, no nos detendremos en los cambios de ésta más de lo necesario aquí. Baste recordar que originalmente constaba de ochenta y ocho versos de los cuales los dieciséis últimos fueron sustituidos por otras catorce estrofas más (cincuenta y seis versos).

Sin embargo, aunque para este poema existe abundante bibliografía sobre tal aspecto, no la hemos hallado para los *Cuartetos* de Avellaneda. Originalmente, esta obra comprendía cuarenta versos distribuidos en diez serventesios endecasílabos. Frente a esto, observamos una estrofa menos en la antología de poesía del XIX editada por Jorge Urrutia en 1995²⁴, lo que la reduce a treinta y seis versos, con otras disimilitudes:

Edición 1841		Edición 1995	
Venid vosotros, los que el ceño airado	9	Mas venid todos los que el ceño airado	9
Y no esperáis consolación ninguna	12	Y no esperáis consolación alguna	12
Cuya hidrópica sed sus turbias fuentes	15	Y cuya inmensa sed sus turbias fuentes	15
¡Venid con vuestros sueños devorantes!	19	Venid con nuestros sueños devorantes,	19
Insomnes cual vosotros se agitaron.	26	Insomnes cual nosotros se agitaron.	30

La confrontación del verso vigésimo sexto con el trigésimo obedece al cambio de número y orden en algunas estrofas. Esta alteración concierne a tres serventesios: el que aparece en el sexto lugar de la primera edición («Aquí, si os turban sombras de la duda / [...]») se traslada al séptimo en 1995; el que estaba primitivamente en el octavo lugar («No aquí las horas rápidas o lentas / [...]») ha pasado ahora al sexto; y el que se había publicado como séptimo («Los que aquí duermen en profundo sueño / [...]») ocupa ahora el noveno puesto. En Urrutia se advierte la falta de estos dos serventesios que cierran la primera edición:

²⁴ URRUTIA, Jorge, (ed.), *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995.

Al infeliz y al venturoso espera
 esta región, que la igualdad proclama:
 la nada de una vida pasajera
 aquí la voz de los sepulcros clama.
 Venid conmigo y al oscuro asilo
 silencio y paz demandaremos juntos:
 venid conmigo y el solaz tranquilo
 gocemos a la par de los difuntos.

A cambio, da fin con una estrofa ausente en la versión antigua:

Amemos, pues, nuestra mansión futura,
 única que tenemos duradera...
 ¡Que ilusión de la vida es la ventura,
 mas la paz de la muerte es verdadera!

Urrutia remite a Raimundo Lazo como fuente autorizada²⁵ de esta versión, que hemos hallado en la edición de las obras completas de Gómez de Avellaneda de 1869²⁶. La edición de Varela Jácome²⁷ coincide con éstas, excepto en diferencias de puntuación y en el *qué* del verso trigésimo quinto, tildado como pronombre exclamativo en lugar de conjunción.

Existe una edición de 1850 que muestra, sin embargo, una presentación intermedia entre las dos citadas. En ella, ya los versos noveno y décimo quinto aparecen como en la de 1869 y se ha suprimido la novena estrofa de la edición príncipe, pero todavía se finaliza con la que era originalmente décima, aunque con alguna puntuación variada y el último verso alterado de este modo: «envidiemos, a par, de los difuntos». Así se ve que, al igual que hizo Gray, la autora fue revisando su poema entre unas publicaciones y otras.

6. Comparación de teorías rítmicas

Sabemos que el yambo es un pie de la métrica clásica en el que una sílaba larga sucede a una breve. Así, un pentámetro yámbico es un verso constituido por cinco yambos. El pentámetro

²⁵ *Ibid.*, p. 205.

²⁶ GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Obras literarias de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, t. I, Madrid, M. Rivadeneira, 1869, pp. 109-110.

²⁷ VARELA JÁCOME, Benito (ed.), *Gertrudis Gómez de Avellaneda: poesías selectas*, cit., pp. 97-98.

yámbico es un tipo de verso que «may without any exaggeration be termed the most important metre of all in the literatures of the North-European world»²⁸. Resulta obvio que, para ajustarse a su medida con exactitud (ser *acatalecto*), dicho verso debe acabar en sílaba larga. Ahora bien: tanto el inglés como el español no clasifican las sílabas por su longitud. Ambas lenguas han sustituido la oposición sílaba breve-larga (cantidad)²⁹ por la de átona-tónica (acento). En estos idiomas, pues, podemos considerar un pentámetro yámbico como el verso constituido por cinco pies que configuran su distribución acentual básicamente de esta forma: oóoóoóoóoó. Con pocas variaciones sobre este modelo, el poema de Gray mantiene una cierta monotonía cadenciosa que contribuye a proporcionar a la obra un tono de gran solemnidad fúnebre sólo rota, en parte, por el epitafio final, donde se permite una mayor diversidad en el reparto de los acentos, en distinción del resto.

Pero antes de buscar afinidades métricas entre los poemas de Gray o de Byron con el de Avellaneda, y de relacionar versos ingleses con españoles, nos será útil detenernos en cómo se ha llegado a esta conclusión común del uso del acento en ambos idiomas y así encontrar la base que nos permita hablar de tal asociación por parte de la autora entre pentámetro yámbico inglés y endecasílabo castellano en el siglo XIX. Empecemos por el castellano, aceptando en él al endecasílabo como el verso no compuesto más largo posible³⁰. Como sabemos, en este idioma puede adoptar ritmos diversos; pero, al mismo tiempo, cualquier verso con la última sílaba fonológica acentuada suma, por defecto, una sílaba más. Como consecuencia, no se permiten aquí versos de once sílabas acentuados en la última. Todo verso de diez sílabas con intensidad marcada en la

²⁸ JESPERSEN, Otto, «Notes on Metre», en Harvey Gross (ed.), *The Structure of Verse. Modern Essays on Prosody*, Nueva York, The Echo Press, 1979, p. 109.

²⁹ Oposición que en adelante llamaremos «cantidad silábica» o simplemente «cantidad», siguiendo la nomenclatura de la prosodia latina tradicional (vid. MIGUEL, Raimundo de, *Gramática hispano-latina*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1906, p. 191). No confundir con «cantidad silábica», que sería el número de sílabas contenido en una unidad métrica superior.

³⁰ NAVARO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 198.

décima resulta por obligación métricamente endecasílabo. Esta cualidad define al acento en décima como necesario para los endecasílabos españoles³¹. Como también ocurre que todos los versos con su último acento sobre sílaba par son yámbicos³², se sigue que todos los endecasílabos en español han de ser yámbicos por defecto. Así pues, debido a su ritmo acentual y ateniéndose al número de sílabas, «el verso considerado más apto para verter el pentámetro yámbico al español es el endecasílabo, concretamente aquel que posee un ritmo yámbico [...]. Rivero Taravillo ampliaba este margen afirmando que el verso debía tener acento en las sílabas 6^a u 8^a»³³. De este modo, «aunque no aparezcan acentuadas todas las sílabas pares, si todos los acentos de un verso están en sílaba par, se considera de ritmo yámbico»³⁴. Es decir, que los endecasílabos meta en español no necesariamente deben tener cinco acentos para considerarse imitación de los originales ingleses. Quilis los agrupa en los cuatro tipos que ya había señalado Navarro Tomás según la distribución acentual, y añade el dactílico. Al igual que este último, otros endecasílabos (como el llamado «galaico antiguo», o el «italiano puro») perdieron su uso desde la Edad Media o no fueron aceptados hasta el Modernismo³⁵, por lo cual en Avellaneda tampoco debemos esperar otros modelos de este metro que no sean los denominados *enfático*, *heroico*, *melódico* y *sáfico*, con preferencia por el segundo y el cuarto, ya que tanto el enfático como el melódico presentan acentos extrarrítmicos en sílabas impares. El heroico pleno es el endecasílabo español cuyo ritmo acentual imita perfectamente al yámbico estricto.

³¹ MÁRQUEZ, Miguel Ángel, «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano», *Revista de Literatura*, LXXI, 141 (2009), p. 13.

³² QUILIS, Antonio, *Métrica española*, cit., p. 190; BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 275 y 278.

³³ FERNÁNDEZ ESCUDERO, Tanya, «Tratamiento de ritmo y rima en las traducciones al español de los Sonetos de Shakespeare», *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 62.2 (2017), p. 363.

³⁴ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, p. 30.

³⁵ MÁRQUEZ, Miguel Ángel, «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano», cit.

Varela Jácome señala la destreza métrica y prosódica de Gómez de Avellaneda³⁶. Sin duda, ella la había adquirido por su formación clásica. Para determinar si intentaba imitar la cadencia en inglés de los pentámetros yámbicos, y por qué ideas se podría haber visto influenciada en tal tarea, basados en la certeza de que la poetisa conocía la teoría, consideraremos en primera instancia qué establecían los tratadistas españoles e ingleses contemporáneos al respecto de la relación entre la métrica clásica y la española. Sabiendo cómo se interpretaba en su época la relación entre la métrica clásica y las de sus propias lenguas, se puede inferir qué se interpretaba en español como la forma métrica equivalente al pentámetro yámbico a la hora de trasladar éste desde el inglés.

A finales del siglo XVIII, el prestigioso Ignacio de Luzán estudiaba minuciosamente la relación de los pies clásicos con el verso endecasílabo, en el que «se encierran todos los demás»³⁷. Según él, el acento obligado deberá ir en la cuarta, sexta, octava y décima sílabas, y admite que no lo haya anteriormente a la cuarta (dando como resultado el hoy denominado «sáfico largo»), o bien puede aparecer por añadidura a los demás en la primera (hoy, «sáfico pleno») o en la segunda (hoy, «heroico pleno»). Se detiene en la razón para la existencia obligatoria del acento en décima; y postula que, en general, un endecasílabo resultará más «corriente y sonoro» cuantos más acentos lleve. Pero sobre todo se declara partidario de la escansión del verso propugnada por Cascales³⁸, atribuyéndole al endecasílabo una constitución de cinco pies, cuatro de los cuales han de ser bisílabos y uno trisílabo. De un modo bastante discutible³⁹, explica cómo esto es así. Lo hace sobre el verso de Esteban Manuel de Villegas (1596-1669) «dulce vecino de la verde selva», que analiza en este orden: troqueo, espondeo, dáctilo, troqueo, espondeo. Para que los versos endecasílabos no tengan siempre «el mismo

³⁶ VARELA JÁCOME, Benito (ed.), *Gertrudis Gómez de Avellaneda: poesías selectas*, cit., pp. 35-38.

³⁷ LUZÁN, Ignacio de, *La poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, t. I, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1789, p. 337.

³⁸ *Ibid.*, p. 339.

³⁹ Criticado, entre otros, como veremos, por Eduardo Benot en *Prosodia castellana y versificación*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez, 1891.

metro, pues sin variación cansaría», concluye Luzán⁴⁰, los versos han de componerse jugando con el orden de los pies, especialmente «colocando el dáctilo en cualquier otro asiento menos en el último»⁴¹, e incluso añadiendo o construyendo líneas enteras con nuevos pies, como yambos, pirriquios, anapestos, molosos, baquios, antibaquios, créticos...

Algunos años después, Sánchez señala los sáficos como un caso particular de endecasílabos, y postula para todos estos el sinónimo de *heroicos*⁴², criterio éste que comparte con Luzán. Alberto Lista, maestro de toda la primera generación lírica del romanticismo español, y a quien Avellaneda sigue directamente, afirma: «distinguiremos dos clases de versos de esta especie: el endecasílabo propio y el sáfico. La marcha de uno y otro es muy diferente; porque el sáfico tiene acentuadas las sílabas cuarta y octava, y el endecasílabo propio la sexta»⁴³.

Así pues, la teoría dominante desde Villegas no consideraba que todo endecasílabo en español fuese yámbico, si bien el hecho de tomar como referencia los acentos en sílabas pares indica que se esperaba que éste fuera el modelo al que se debía tender, siguiendo la idea de Luzán. En la última década del XIX, Benot⁴⁴ recoge o cita en su voluminoso tratado, especialmente para refutarlas, una pléyade de teorías sobre el verso endecasílabo, entre ellas las de Maury, Hermosilla, Andrés Bello, Martínez de la Rosa, J. Gualberto González, Eduardo de la Barra, Sinibaldo de Mas, o el mismo Luzán. Éste, según Benot, veía en el español «sílabas largas y breves a la manera de las griegas y latinas», lo cual parecía «mentira en un hombre de aquel juicio»⁴⁵. Argumenta contra la idea de la «cantidad silábica» de Andrés Bello, refuta ciertos mitos (como que un endecasílabo había de acabar en dos voces bisílabas, o que no existe ninguna sílaba en un

⁴⁰ LUZÁN, Ignacio de, *La poética...*, cit., p. 340.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² SÁNCHEZ, Francisco, *Principios de retórica y poética*, Madrid, Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805, pp. 175 y 274.

⁴³ LISTA Y ARAGÓN, Alberto, *Artículos críticos y literarios de don Alberto Lista publicados en El Tiempo y otros varios periódicos*, t. I, Palma, Esteban Trías, 1840, p. 145.

⁴⁴ BENOT, Eduardo, *Prosodia castellana y versificación*, cit.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

verso de este tipo sobre la que no se pueda hacer suspensión), y establece el acento (que define como «sinónimo de intensidad») como único y principal motor de la prosodia poética en español. Sin embargo, al final reconoce que «los modernos prosodistas van siguiendo otro camino; pero ¿quién no descubre en ellos resabios de las largas y breves de Luzán; de pies, de graves y de agudos [...]?»⁴⁶.

Mientras en España se discutía entre la configuración rítmica de los pies métricos en sílabas largas y breves o tónicas y átonas, otro tanto sucedía con los anglosajones. Un tratado preceptivo arranca de este modo:

Some learned writers would persuade us, that our verses are composed of iambics, trochees, spondees, pyrrhics, dactyls, &c. or a mechanical arrangement of long and short syllables. This notion has involved the subject in darkness and perplexity. In the following Essay, the author has rejected all those scholastic terms, which have been used in Greek and Latin prosody, and considered the English versification as founded, not on Greek and Roman feet; but on a certain order and succession of accented and unaccented syllables⁴⁷.

El acento importa tanto para marcar ritmos en esa lengua con respecto a la cantidad, que Frankel advierte que «stress is less available as a structural resource for Romance verse; this verse therefore counts syllables instead, using accents only to mark line endings»⁴⁸. Acto seguido, incurre en una comparación que apoya nuestra afirmación previa de que en español no hace falta que todas las sílabas pares estén acentuadas para considerar ritmo yámbico: «in the Romance languages, line-interior verse accents are not structural in the way that they are in the Germanic languages»⁴⁹. Sin embargo, también advierte de lo siguiente:

It would be easy to postulate that the smaller role of stress in Romance verse [...] correlates with the acoustic weakness of stress in Romance compared to Germanic. This postulate *might* be true, but it

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ ROBERTSON, Joseph, *An Essay on the Nature of the English Verse with Directions for Reading Poetry*, Londres, J. Walter, 1799, pp. 3-4.

⁴⁸ FRANKEL, Stuart, *Phonology, Verse Metrics and Music*, Nueva York, New York University, 1999, p. 6.

⁴⁹ *Ibid.*

is impossible to prove, or even state in a meaningful way, and there is some evidence against it. In the first place, the notion of «stress» is not well understood. Decades of experimental work in English have shown repeatedly that English stress is not a matter of physical loudness. There is no doubt that stressed syllables in English are perceived as louder, but in fact, instrumental measurements show that many stressed English syllables may actually be objectively softer than surrounding syllables. Stress results from a combination of factors such as syllable length, pitch, and vowel quality, as well as loudness. At times, stress may not have a physical expression at all: stress may be perceived by virtue of the listener's knowledge of the structure of the language rather than by any special acoustic cues. For this reason, Chomsky and Halle describe stress in terms of perception rather than physics: a stressed syllable is one that *sounds* louder⁵⁰.

Esto implica que, paradójicamente, el sustancial papel atribuido al acento en la prosodia poética inglesa hace que ni siquiera sea forzosa su presencia real, sino que basta con saberse que tendría que estar ahí para interpretar su percepción física, aunque falte *de facto*. Frente a tan potente factor, la cantidad apenas se muestra fuera de una pura teoría abstracta, artificialmente importada de las lenguas clásicas. Por esta causa, aunque el modo más común para clasificar y medir los versos ingleses sigue siendo hoy en día el de los pies métricos, ha triunfado la oposición acentual y leemos definiciones como ésta del yambo: «An unstressed syllable followed by a stressed syllable [-']»⁵¹. Los manuales preceptivos, como el de Padgett⁵², siguen este camino, y así lo advertía el mismo Jespersen cuando se refería a lo que él llamaba la «falacia de las largas y breves»: «Modern verses are based primarily not on length (duration), but on stress (intensity)»⁵³.

Como conclusión a este apartado, podemos afirmar que en español, igualmente que en inglés, existía tanto una conciencia de discontinuidad en cuanto al sistema prosódico con las lenguas

⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁵¹ AGUIRREZABAL, Manex, ASTIGARRAGA, Aitzol, ARRIETA, Bertol y HULDEN, Mans, «ZeuScansion: A Tool for Scansion of English Poetry», *Journal of Language Modelling*, IV, 1 (2016), pp. 3-28.

⁵² PADGETT, Ron, *The Teachers and Writers Handbook of Poetic Forms*, cit.

⁵³ JESPERSEN, Otto, «Notes on Metre», *Linguistica. Selected Papers in English, French & German*, Copenhagen, Levin & Munkshaard, 1933, p. 252.

clásicas como de continuidad en el rítmico, aun sin ser éste interpretado necesariamente del mismo modo. Luego, ya se adaptó a las respectivas prosodias la misma rítmica clásica, y debía ser natural escoger el endecasílabo en español cuando se trataba de imitar una composición inglesa escrita en pentámetro yámbico. El siguiente paso será probar si Avellaneda hacía uso de estas teorías paralelas de los endecasílabos según se entendían en su época, para así concluir si hubo intencionalidad en su elección de este metro para imitar los pentámetros yámbicos ingleses de los poemas que nos ocupan.

7. *Análisis rítmico*

La conclusión de que el endecasílabo castellano es, por naturaleza, el que se ha de escoger para imitar al pentámetro yámbico se confirma por ser éste el verso del soneto inglés modélico correspondiente con la forma original endecasílabo romance. Como sucede con nuestro endecasílabo, en el caso de las elegías inglesas aquí citadas, el número de acentos interno de los versos tampoco se puede fijar por fuerza en cinco: «The basic metrical pattern of this poem is the iambic pentameter but in reality it is dominated by significant variations and counterpoint»⁵⁴. Hay ejemplos en los que el discurso obliga a que haya menos de este número: «And leaves the world to darkness and to me» (verso 4), con un pírrico (dos sílabas átonas seguidas) previos al último yambo en este esquema: x / x / x / x x x /. Asimismo, existen versos con más de cinco acentos en su interior; tal es el caso de «The lowing herd wind slow ly o'er the lea» (verso 2), con un espondeo (dos sílabas tónicas juntas) en medio: x / x / / / x / x /, sumando así seis acentos, uno de ellos antirrítmico sobre sílaba impar, la quinta.

La coincidencia en ambos idiomas de primar la distribución acentual sobre la de la cantidad⁵⁵, mucho más confusa e indeterminada (pero en su época aún contemplada por algunos, según hemos visto) fue una evidente ventaja para que Avellaneda lo

⁵⁴ UFOT, Bassey Garvey, «Phonology and Stylistics: A Phonaesthetic Study of Gray's *Elegy Written in a Country Churchyard*», *English linguistics research*, 2.2 (2013), p. 121.

⁵⁵ *Cantidad*: vid. nota 29.

pudiera adaptar. Como el inglés replica con el acento la distribución que el pentámetro yámbico clásico hacía con la cantidad, la autora debería escoger sobre todo endecasílabos heroicos o sáficos sin acento en primera, tipos marcados sólo en sílabas pares, para acercarse más a la imitación yámbica, aun sin necesidad de los acentos internos no estructurales, como hemos visto reconocer a Frankel. Existen puntos que tienden a apoyar esta idea; uno muy claro es que entre la edición de 1841 y la de Urrutia (1995), el verso décimo quinto, primero melódico largo en aparecer, se ha sustituido por un sáfico largo, desechando así una línea con acento sobre sílaba impar en beneficio de otra en la que todos recaen sobre pares.

Para comprobarlo, clasificamos los *Cuartetos* línea por línea, en su edición de cuarenta versos, lo cual arroja las cantidades expuestas en el siguiente cuadro⁵⁶:

	Puro	Puro pleno	Largo	Largo pleno	Corto	Corto pleno	Total
Sáficos	5	4		13	2	2	26
Heroicos	6		1		3		10
Melódicos	1		2		1		4

En términos rítmicos, ello supone un solo verso acentuado en dos sílabas impares (el melódico corto, en primera y tercera), nueve en una sola sílaba impar (los melódicos largos y el puro, en tercera; y los sáficos puros plenos, y cortos plenos, en primera), y los treinta restantes, acentuados sólo en sílabas pares. Son, en total, un 75% de endecasílabos acentuados únicamente en sílabas pares, frente a un 22,5% que llevan también acento sobre una sílaba impar, y un 2,5% que lo llevan además sobre dos sílabas impares.

Destacan los tres versos con acento antirrítmico de esta versión del poema. El primero de ellos es el vigésimo tercero, que puede ser interpretado como heroico largo con acento antirrítmico en la tercera sílaba («aquí *reina* la paz eterna y muda»), o bien como melódico largo con el antirrítmico en la segunda.

⁵⁶ Ya con cierta tradición en los estudios de prosodia española, utilizamos, como hasta ahora en este trabajo, la terminología recogida en VARELA, Elena, MOÍNO, Pablo y JAURALDE, Pablo, *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005.

El segundo antirrítmico aparece en la tercera sílaba métrica del verso vigésimo quinto, que es sáfico puro: «los que *aquí* duermen en profundo sueño»; y el tercero es el verso vigésimo noveno, un heroico corto con antirrítmico en la primera sílaba: «*no* aquí las horas rápidas o lentas», contiguo al segundo acento por la sinalefa. Con respecto a esto, es significativo que, entre la edición de 1841 y la publicada por Urrutia (1985), que se supone más moderna, se prefirió, como hemos visto ya, la sustitución de un verso sáfico largo pleno (el noveno) por uno sáfico puro con acento antirrítmico, aumentando el total de éstos de tres a cuatro en la totalidad de la composición.

Sorprende la posterior inclusión del único verso enfático, el trigésimo cuarto de la edición moderna: «única que tenemos duradera», ausente en la primera edición y que forma parte de la estrofa final añadida que hemos reproducido arriba. Pero este enfático puro no llega aquí al azar, sino para ejercer precisamente su función nominal, la de realzar el valor del cementerio, nuestra «mansión futura». Así, de acuerdo con lo que observábamos acerca del «epitafio» de la *Elegía* de Gray, el último serventesio de la obra rompe, con todas sus peculiaridades, la rutina rítmica general del resto del poema.

Los cambios entre la edición más antigua y la más moderna revelan que a la autora le interesaba no escribir dos versos seguidos con el mismo ritmo, excepto para causar algún efecto intencionado. He aquí los momentos del poema en que se da tal circunstancia:

–Verso segundo: podría tener más de una interpretación métrica, pero en la versión de 1841 lo hemos clasificado como sáfico puro pleno porque, al aparecer la tilde sobre la primera sílaba y no sobre la segunda, «*dó* solo el sauce desmayado crece», interpretábamos que era voluntad de la autora que se leyese el ritmo de este modo, con el *dó* empleado enfáticamente en toda su fuerza adverbial («allí donde») y el *solo* como adjetivo en posición átona, que califica de «solitario» al sauce, resaltado en puesto tónico. Así, la primera versión del poema unificaba rítmicamente los tres primeros versos como sáficos largos plenos marcando el prefacio en el que se ubica físicamente a la autora,

frente al cuarto, que expresa la petición del alma. Pero en la edición de 1985, la tilde se ha desplazado a la segunda sílaba: «do sólo el sauce», haciendo de *sólo* un adverbio equivalente a *solamente*, y relegando el *do* a la función preposicional y abstracta de simple nexos («por donde»), restándole hincapié para generalizar al sauce y hacerle perder su individualidad («por donde no puede crecer ningún árbol excepto sauces»).

–Los heroicos puros décimo noveno y vigésimo, para reforzar el paralelismo como figura retórica: «¡Venid con nuestros sueños devorantes! / ¡Venid con vuestros tristes desengaños!».

–Los versos vigésimo segundo y tercero (sáficos cortos plenos, trigésimo y trigésimo primero en la edición antigua), en los que el idéntico esquema prosódico nos señala otro paralelismo, el semántico metafórico: el placer y la esperanza del verso vigésimo segundo se identifican con las olas turbulentas rompiendo del verso vigésimo tercero, pues los primeros, lanzados por el devenir de los sentimientos humanos, se estrellan contra la inmanencia temporal del cementerio, que es como la roca contra la que rompen las segundas. La poesía es un arte de sensaciones, y la equiparación entre lo que dice un verso con lo que dice el otro se acompaña también imprimiendo a ambos exactamente el mismo esquema rítmico:

No aquí las horas rápidas o lentas
cuenta el placer, ni mide la esperanza:
quíébranse aquí las olas turbulentas
que el huracán de las pasiones lanza.

–Los versos trigésimo quinto y sexto (melódicos puros), también por su paralelismo semántico, ya que en ellos se nos plantea una antítesis, con la que además se cierra el poema: «¡Que ilusión de la vida es la ventura, / mas la paz de la muerte es verdadera!». Atención merece el *que* inicial, no partícula o pronombre exclamativo, sino equivalente a *pues*, y, por tanto, átono (lo cual se aprecia en el detalle de escribirse sin tilde).

A diferencia de este caso, ya advertíamos que la métrica y el ritmo de la elegía de Gray, instituida como ejemplo de análisis para estudiantes, han sido abundantemente descritos

por diversos comentaristas⁵⁷, y observamos que abundan los paralelos. En primer lugar, como ya hemos avanzado, el poema inglés está escrito en serventesios, por tanto, ABAB, igual que el esquema escogido por Avellaneda, frente al cuarteto, más ortodoxo en el español, ABBA. Esto es significativo para el paralelismo de Avellaneda con el inglés porque el serventesio endecasilábico no se prodiga en la autora excepto para tratar lo elegíaco. Para comprobarlo, nos remitimos a la edición de sus obras completas de 1862, que contiene en total ciento treinta y dos poemas, de los cuales (aunque en alejandrinos y hasta en versos de quince sílabas lo hace también varias veces) ocho están enteramente compuestos en estas estrofas tratadas de un modo ortodoxo, y todas referidas a esta temática: la que estamos tratando, *Contemplación*, el breve *Epitafio para la tumba de un escéptico*, *A él*, la *Elegía II*, *A la ventura*, *Al liceo de la Habana* y *A don Pedro Sabater*, dirigida ésta al entonces su futuro marido, y en la cual, a juzgar por el final, resuena también la intención elegíaca. En cuanto a *La venganza*, formado por veinte serventesios, presenta la particularidad, inédita en el resto de su obra, de que todos los versos impares riman en proparoxítono. Esta rima, asonante, contrasta con la consonante de los pares, oxítonos. Por lo demás, introduce serventesios endecasilábicos aislados en medio de otras veintiuna composiciones, de las cuales la inmensa mayoría podrían darse por azar al estar incluidos en silvas, que son la serie poética⁵⁸ favorita de la cubana. Pero incluso aquí, tales serventesios se muestran muchas veces para tratar los incisos de naturaleza lúgubre o próxima a lo lúgubre. Así se observa dentro de una o dos estrofas de *A la tumba de Napoleón en Santa Elena*, en *A don José de Espronceda*, en *Dios y el hombre*, en *A S. M. la Reina Isabel II*, en *La clemencia*, en *Al Escorial*, en *San Pedro libertado por un ángel*, en *A la coronación de Quintana*, y en *Despedida*, que se inicia con un ABAB endecasilábico de

⁵⁷ Como interpretación popular paralela a nuestro examen de los *Cuartetos* de Avellaneda y dirigida en este caso a estudiantes, hallamos un ejemplo de fácil acceso en CUMMINGS, Michael J., «*Elegy Written in a Country Churchyard*», 2010, disponible en <https://www.cummingsstudyguides.net/ThoGray.html>.

⁵⁸ Así la califica Antonio Quilis en *Métrica española*, cit., p. 161.

intención más bien lúgubre. Alguno en el mismo tono se incluye dentro de *A una acacia*, *Al destino*, e igualmente se observa en *A Francia con la ocasión del traslado de los restos de Napoleón* para describir el reposo de los restos de Bonaparte, al final de la primera estrofa:

Guarda el gigante de ambición y orgullo,
entre estas peñas áridas y solas,
mientras el mar, con turbulento arrullo,
quiebra a sus pies las espumantes olas.

He aquí otro ejemplo tomado de *A la felicidad*, incrustado en la octava estrofa esta formación, de claro sentido luctuoso:

¡Misteriosa deidad! ¡Numen sagrado!
No dejes, no, que el corazón sucumba,
ya de anhelar y padecer cansado:
no dejes que al abismo de la tumba...

En menos casos se distingue como claramente casual, como en *Grandeza de Dios* o en *A vista del Niágara*. Un buen ejemplo lo presta *La noche de insomnio y el alba*, poema polimétrico que parte del bisílabo hasta llegar al hexadecasilabo aumentando progresivamente la longitud de los versos a lo largo de ciento veinte de ellos, e inserta dos de estos serventesios entre las líneas septuagésimo tercera y octogésima. Ya conscientemente organizados, también se observan generalmente cuando precisa de dar tono elegíaco a su expresión, como en los nueve serventesios con que da fin a *Amor y orgullo*, o en los diecinueve de *A la esperanza*, igualmente escrito en tono tumbal, interrumpidos entre el quinto y el sexto por dos octavillas. En cuanto a *El beduino*, se inicia con tres de ellos, y *A mi amigo Zorrilla* con diecisiete seguidos, siendo ocho con los que da fin *Dedicación de la lira a Dios*. Aunque no en el cien por ciento de los casos, constatamos que en la mayoría de ellos Avellaneda asocia el serventesio endecasilábico con lo elegíaco.

8. Conclusiones

Considerada la actual polisemia del término, tanto el poema de Avellaneda como el de Gray o el de Byron son clasificables como elegías. Como tales, existe vinculación entre la temática y la forma poética y métrica que Gertrudis Gómez de Avellaneda aplica a sus *Cuartetos escritos en un cementerio*, en relación con la *elegiac stanza* inglesa. Se trata de un modelo heredado de la obra neoclásica canónica seguida por Byron, la *Elegy Written in a Country Churchyard* de Thomas Gray. La autora exhibe un buen conocimiento del metro endecasílabo y sus respectivos patrones acentuales, que aprovecha para imitar el modelo métrico inglés.

Así, desde el punto de vista formal, por ritmo y disposición estrófica, encontramos en la obra un calco en español de las denominadas *elegiac stanzas*, factura particular del poema de Gray pero que difiere de la endecha, configuración tradicional, entre otras posibles, del poema elegíaco en español. Esto aparta a la composición de Avellaneda del carácter popular que habría mostrado de haber sido compuesta en arte menor, y, por tanto, de su relación formal con la lírica tradicional castellana. Por esto, lejos del espíritu popular de otras composiciones poéticas contemporáneas, los *Cuartetos escritos en un cementerio* exhalan un aire más solemne y culto, ofreciendo de este modo otra de las variopintas y a veces contradictorias caras que ofrece el romanticismo hispano.

Fecha de recepción: 3 de febrero de 2021.

Fecha de aceptación: 2 de julio de 2022.