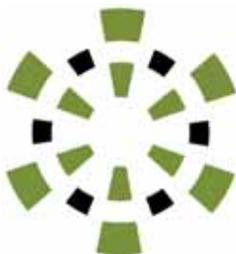


Rhythmica
20-21

RHYTHMICA
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año XX-XXI  Números 20-21

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA®

Año XX-XXI. Núms. 20-21 (2023) D. LEGAL SE- 2.382-2003 ISSN 1696-5744

Directores de Honor:

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (UNED, Madrid)
ESTEBAN TORRE (Universidad de Sevilla)

Dirección:

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA (Universidad de Sevilla)

Secretaría:

JOSÉ MANUEL BEGINES HORMIGO (Universidad de Sevilla)



Correspondencia:

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA
C/ Palos de la Frontera s/n. 41004 Sevilla (España)
Correo electrónico: rhythmica@us.es

<http://es.calameo.com/accounts/1408293>
<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/rhythmica>

Pedidos y suscripciones:

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS
C/ Trajano, n.º 18 • 41002 SEVILLA
(ESPAÑA)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

ROSA MARÍA ARADRA SÁNCHEZ (UNED, Madrid)
NINFA CRIADO MARTÍNEZ (Universidad de Sevilla)
JUAN FRAU GARCÍA (Universidad de Sevilla)
MARÍA DEL CARMEN GARCÍA TEJERA (Universidad de Cádiz)
ELENA GONZÁLEZ-BLANCO (UNED, Madrid)
JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO (Universidad de Cádiz)
MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO (Universidad de Huelva)
CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN (UNED, Madrid)
JOAQUÍN MORENO PEDROSA (Universidad de Sevilla)
ISABEL PARAÍSO ALMANSA (Universidad de Valladolid)
MANUEL ROMERO LUQUE (Universidad de Sevilla)

CONSEJO CIENTÍFICO:

CARLOS ALVAR (Université de Genève)
PIETRO G. BELTRAMI (Università di Pisa)
TÚA BLESÁ (Universidad de Zaragoza)
JOSÉ DE LA CALLE MARTÍN (Universidad de Málaga)
ANTONIO CARVAJAL (Universidad de Granada)
BENOÎT DE CORNULIER (Université de Nantes)
MARC DOMINICY (Université Libre de Bruxelles)
MARTIN J. DUFFELL (Queen Mary, University of London)
EDOARDO ESPOSITO (Università degli Studi di Milano)
MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (CSIC, Madrid)
ANA MARÍA GÓMEZ-BRAVO (Purdue University)
PABLO JAURALDE POU (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona)
JOSÉ JIMÉNEZ OLIVA (UNED, Madrid)
HERVÉ LE CORRE (Université Sorbonne Nouvelle-Paris III)
JORDI LLOVET (Universitat de Barcelona)
ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA (Universidad de Castilla-La Mancha)
JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (Universidad de León)
RAFAEL NÚÑEZ RAMOS (Universidad de Oviedo)
SALVADOR OLIVA (Universitat de Girona)
ANTONIO PAMIES BELTRÁN (Universidad de Granada)
JOSÉ MARÍA PAZ GAGO (Universidade da Coruña)
CARLOS PIERA (Universidad Autónoma de Madrid)
LEVENTE SELÁF (Universidad Eötvös Lorand (ELTE), Budapest)
KURT SPANG (Universidad de Navarra)

El equipo de Rhythmica dedica este número a la memoria de Arcadio Pardo (1928-2021) y de Noel Rivas Bravo (1945-2023).

El poeta vallisoletano Arcadio Pardo, profesor de la Université Paris X Nanterre, fue miembro del Comité Científico y asiduo colaborador de Rhythmica. Gran conocedor de la poesía y de los secretos del verso, su productiva tarea traductora y crítica, en la que sobresalen los estudios métricos y poéticos, se complementa con una rica obra de creación poética.

Noel Rivas Bravo, nicaragüense de Granada, atento siempre a la belleza de la poesía, perteneció, desde su fundación, al Consejo de Redacción de Rhythmica. Miembro de la Academia Nicaragüense de la Lengua y profesor de la Universidad de Sevilla, entre sus ensayos de teoría y crítica literarias, demostró una especial devoción por la obra de Rubén Darío.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| DO RITMO – PARA A EXPRESSÃO POÉTICA NA ARTE LITERÁRIA – NO PENSAMENTO ESTÉTICO DE AMORIM DE CARVALHO. CONTRIBUIÇÃO AMORINIANA PARA A HISTÓRIA DA VERSIFICAÇÃO Júlio Amorim de Carvalho _____ | 15 |
| LA RETÓRICA DEL VERSO EN CORNEILLE Y CALDERÓN Erik Coenen _____ | 51 |
| EL MONÓSTICO O ESTROFA DE UN VERSO EN LA POESÍA ESPAÑOLA Juan Frau _____ | 75 |
| GÓMEZ DE AVELLANEDA: <i>CUARTETOS ESCRITOS EN UN CEMENTERIO</i> Y SUS ANTECEDENTES INGLESES José Benito Freijanes Martínez _____ | 93 |
| RUPTURA MÉTRICA Y EXPRESIÓN DE LA REALIDAD: LA POESÍA DE BLAS DE OTERO EN LOS AÑOS SESENTA Ezequiel Moreno Escamilla _____ | 119 |
| ARCADIO PARDO Y LA TEORÍA MÉTRICA Isabel Paraíso _____ | 137 |
| Crítica de libros _____ | 151 |

CONTENTS

| | |
|---|-----|
| ABOUT THE RHYTHM –TO THE POETIC EXPRESSION IN LITERARY ART– IN THE AESTHETIC THINKING OF AMORIM DE CARVALHO. AMORINIAN CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF VERSIFICATION Júlio Amorim de Carvalho _____ | 15 |
| THE RHETORIC OF VERSE IN CORNEILLE AND CALDERÓN Erik Coenen _____ | 51 |
| THE MONOSTICH OR ONE-LINE STANZA IN THE SPANISH POETRY Juan Frau _____ | 75 |
| GÓMEZ DE AVELLANEDA: <i>CUARTETOS ESCRITOS EN UN CEMENTERIO</i> AND ITS ENGLISH PRECEDENTS José Benito Freijanes Martínez _____ | 93 |
| BREAK IN METRIC AND EXPRESSION OF REALITY: BLAS DE OTERO’S POETRY IN THE SIXTIES Ezequiel Moreno Escamilla _____ | 119 |
| ARCADIO PARDO AND VERSIFICATION Isabel Paraíso _____ | 137 |
| REVIEWS _____ | 151 |

**DO RITMO – PARA A EXPRESSÃO POÉTICA
NA ARTE LITERÁRIA –
NO PENSAMENTO ESTÉTICO DE
AMORIM DE CARVALHO.
CONTRIBUIÇÃO AMORINIANA PARA
A HISTÓRIA DA VERSIFICAÇÃO**

**ABOUT THE RHYTHM – TO THE POETIC
EXPRESSION IN LITERARY ART –
IN THE AESTHETIC THINKING OF
AMORIM DE CARVALHO.
AMORINIAN CONTRIBUTION TO
THE HISTORY OF VERSIFICATION**

JÚLIO AMORIM DE CARVALHO

Casa Amorim de Carvalho, Porto

Resumo: Os fundamentos científicos e filosóficos da teoria geral da métrica; o método científico e a formulação das leis do ritmo verbal. Conceitos de poesia e verso. Considerações a respeito da introdução, com consciência técnica e sistematização, de novos ritmos na expressão poética. Significado histórico da obra (poética e de avaliação estética) de Amorim de Carvalho: sua contribuição, única e definitiva, para o estudo do ritmo verbal, posicionando-o como o maior especialista no assunto.

Palavras-chave: Amorim de Carvalho (o poeta e filósofo), elisão rítmica (versos simples e), métrica (leis da),

poesia e verso (definições, conceitos de), ritmo verbal (leis do), versificação (teoria geral e história da), verso e poesia (definições, conceitos de).

Abstract: The scientific and philosophical bases of general metric theory; the scientific method and the formulation of verbal rhythm laws. Concepts of poetry and verse. Considerations regarding the introduction with technical awareness and systematization of new rhythms in poetic expression. Historical meaning and aesthetic and poetic evaluation of Amorim de Carvalho's work: his unique and definite contribution to the study of the verbal rhythm making him the greatest expert on the subject.

Keywords: Amorim de Carvalho (the poet and the philosopher), elision (simple verse and rhythmic), metric (poetic laws), poetry and verse (definitions, concepts), rhythm (verbal laws), verse and poetry (definitions, concepts), versification (general theory and history).

A) Antelóquio

I) Da gnoseopatia à ideia em idealidade

O ser psíquico, no seu inato comportamento gnoseológico (*gnoseopatia*), encontra-se em situações que resultam em prazer ou dor. São as emoções. Para Amorim de Carvalho, a arte é uma *técnica* para fixar, conservar, comunicar emoções em *desinibição* (opondo-se, portanto, ao desprazer, à dor, à emoção-choque), estetizando o que possa apresentar-se como doloroso ou dramático para o ser conhecente em estado de inibição no real em que ele é. A arte ou a selectiva tematização artística da natureza proporciona, pois, uma adesão convivente (*pathos*) com o real: é o sentimento do estético ou do belo, o conhecimento estético, o conhecimento em beleza (*gnosestesia*).

Nesse sentimento pode vir a inserir-se uma faceta idealizante, sonhadora, o devaneio, o inefável, em que as referências ao real, as relações ou ligações discursivas (expositivas, descritivas, explicativas) com o real esteticizado serão esbatidas parcialmente ainda que de modo significativo; mas aquela discursividade não há-de desaparecer totalmente porque, se fosse este o caso, o próprio sentido de relação do sujeito ou *eu* situado com o real situante se anularia ou se reduziria a uma simples contemplação de um «concreto bruto» e a expressão (por qualquer modo que fosse: verbal, pictoral, sónico...) perderia significação humana; e seria mesmo porta aberta a todas as mistificações. Ora bem: esse modo idealizante é a *poesia*. Definiu-a Amorim de Carvalho em síntese lapidar de imenso significado humano, intelectual e estético: a «*ideia em idealidade*»¹.

¹ Toda a precedente problemática encontra-se meticolosamente analisada e teorizada por CARVALHO, Amorim de, sobretudo em *De la connaissance en général à la connaissance esthétique. L'esthétique de la nature* (obra concluída em 1970, editada

Nesta perspectiva, o ritmo, isto é, o repetitivo, a retoma de formas sempre reformuladas para suscitar condições de emba-ladora evasão, surge como significativo factor poetizante, ad-quirindo legitimidade no enriquecimento da expressão poética naquela técnica de fixação e comunicação de emoções de que falei acima. Note-se, no entanto, que o ritmo puro ou isolado ou em sua desproporcionada preeminência (sem ideia ou pobre de ideia), em qualquer caso que venha a verificar-se, anula ou reduz o significado da própria criação artística, pois que, como vimos acima, o poético não exclui, antes exige a *ideia*².

II) Ritmo e poetização da expressão literária

Limitar-me-ei nesta exposição, a tratar do ritmo na arte lite-rária – arte esta pela qual Amorim de Carvalho mais se interessou, considerando-a de elevadíssima importância para a expressão do pensamento em toda a sua riqueza e profundidade mundividente.

Excluindo o chamado ritmo quantitativo (provavelmente conjugado ou progressivamente conjugado e dominado pelo acento na percepção mesma daqueles que assimilavam a forma rítmica quantitativa), excluindo esse ritmo que já agora não podemos ou dificilmente podemos captar – admito a pertinência de diversos factores poetizantes de natureza repetitiva, reperto-riados, como tais ou não, nos tratados de versificação: a rima³,

em 1973). Quanto à essência mesma do psíquico (no animal e no homem) definido como «conhecimento» de instinto, de conceito ou ideia («superdeterminação gno-seológica») que se manifesta, em «subdeterminações linguísticas», nos diversos hábitos expressivos (articulatórios, léxico-semânticos e semântico-sintáxicos na literatura, arte de «linguagem explícita»), e nas outras artes, de «linguagem implí-cita», – está ela também teorizada com intensa fundamentação científica e filosó-fica, noutra obra do mesmo esteta e filósofo, subordinada ao título: *Le psychique, le langage et la connaissance* (ed. póstuma em 2022). – Obs.: como, neste meu trabalho, se trata, quase que exclusivamente, não de dar conhecimento de doutrina própria mas de expor o pensamento de Amorim de Carvalho, as transcrições de ex-pressões ou textos seus estarão indicadas entre aspas e sem referência à paginação.

² As formas musicais primitivas ou primitivizantes e a pintura denominada habitual-mente de arte abstracta fornecer-nos-ão bastos e claros exemplos de pauperização artística nas situações evocadas. A literatura também pôde ser contaminada pela preeminência do formal em detrimento da «ideia», inferiorizando consequent-emente esta arte que, em sua especificidade, é de «linguagem explícita».

³ Pode tomar a forma de repetição de palavra. Na literatura portuguesa, Mário de Sá-Carneiro apresenta um destes casos, em poesia que considero de «subjec-tivisme étroit» (na expressão de Georges Le Gentil), mas que Amorim alarga

o refrão, os paralelismos, ritmos de pensamento (versículos), certas aliteraões. Mas será no acento tónico (ou tonicizado) que há-de incidir a minha exposição, considerado ele como forma rítmica dominante e, portanto, legitimamente privilegiada para a poetização, na formação mesma da poesia ritmada. E dele, de facto, deriva a definição do «verso ou metro» que, entre todas as outras, é a forma rítmica – insiste-se – mais significativamente poetizante. *Verso*, na fórmula conclusiva amoriniana, «*é a expressão rítmica da linguagem verbal*», sendo «poetizante pela idealidade que confere» (ou contribui para conferir) «ao pensamento verbal» ou, dito de outra forma talvez mais em acordo com a sistematização filosófica amoriniana, à expressão verbal do pensamento.

A poesia ritmada ou metrificada em língua portuguesa apresenta-se, pela subtilidade, variedade e altura conceptual e diversidade formal, como uma das mais belas realizações artísticas da humanidade. Atingiu o mais alto significado estético na «poesia de pensamento» superiormente representada nos cinco maiores nomes que são Camões, no chamado renascimento do século XVI, Antero e Junqueiro, da escola oitocentista de Coimbra continuada em Pascoaes e Amorim que fecha o ciclo no século XX: apresentam-se-nos estes poetas com características muito próprias, numa «continuidade renovadora» que, da epopeia nacionalista e imperial da raça numa nação de forte sentido histórico, vai sucessivamente afirmar-se em inquieta interrogação filosófica, em visão panteística e revolucionarismo social, e num vigoroso sentimento telúrico e saudosista, alçando-se no último poeta citado, à mais intensa expressão filosófica e do amor.

a um poema (de problemáticas filosófica, social e biográfica) «que é uma visão poética do eterno retorno»:

... Pois não haverá senão
tudo aquilo que já houve;
tudo sem alteração
repetindo o que já houve...

Como se sabe, o eterno retorno é uma das hipóteses (metafísicas) admitidas na filosofia amoriniana («positivismo metafísico» ou metafísica positiva).

III) Um aparente paradoxo histórico-literário

Ora, neste contexto de intensa e belíssima criação poética ritmada no meio cultural de expressão portuguesa, desde o trovadorismo do século XII à actualidade novecentista, os literatos mostravam-se, no entanto, avessos ao estudo aprofundado da métrica. Alguma coisa, mas pouco significativa (por exemplo, em Castilho), se disse sobre o assunto. Como escreveu Amorim de Carvalho, nos «trabalhos de diferentes autores» (portugueses certamente, mas também estrangeiros) não se apresentava qualquer conceito que não se «identificasse com as regras tradicionais, o que era precisamente tomar como explicação aquilo que devia ser explicado» – sem portanto formularem esses autores «as leis dos ritmos verbais a que corresponderiam certas regras já estabelecidas».

Como explicar esta situação no quadro da intensa criação poética de expressão portuguesa? A resposta estará na psicologia étnica do português: lírica, intuitiva, de inteligência prática, refractária ao esforço crítico, sem gosto pela análise e pela conseqüente séria sistematização das problemáticas que se lhe pudessem apresentar⁴. Os profundos laivos místicos que a formatam, reforçados por influências massificadoras nas épocas mais recentes e recentíssimas, no século XX, muito marcadas, para além disso, por um chamado «modernismo» promotor de uma «anomia estética» de «exterioridades histriónicas», de intuicionismos de origem bergsoniana e por uma valorização dos inconscientes, de proveniência freudiana – contribuíram aquelas influências para diminuir, reduzir ou subverter, ainda mais (se possível), o já anterior residual espírito crítico e analítico, nas últimas gerações⁵. Se aquela psicologia étnica veio a favorecer

⁴ Casos esporádicos de vulto, nos meios intelectuais luso-brasileiros, em domínios não literários, o aparecimento de um ou outro espírito mais exigente, analítico e sistematizador, – não invalidam a doutrina aqui apresentada, confortada que ela está pela inexistência, no processo histórico do espaço de expressão portuguesa, de significativo pensamento científico e filosófico.

⁵ Sobre a situação mental portuguesa, relacionada com a problemática dos aspectos rítmicos na versificação, *vid.*, por exemplo, CARVALHO, Amorim de, *Contra a mentira da «crítica» em Portugal* (1940), *Depoimento para a história crítica do modernismo em Portugal* (publicação póstuma em 1981 e 1984) e o volume, por mim organizado, subordinado ao título *Problemas da versificação* (Lisboa, 1981), em que ele, numa série de estudos publicados na segunda metade do século XX,

a criação poética, *inclusive* na própria intuição de alguns bons ritmos e acordos rítmicos – aquela psicologia e o contexto étnico-cultural depressivo que se lhe adstringiu, impediram, no entanto, que se procedesse à séria investigação, aturada e sistemática, à explicação e explicitação das razões e dos fundamentos desses ritmos e acordos rítmicos, e à legítima renovação, com consciência técnica, sistematizada, das formas rítmicas na criação poética portuguesa.

Na primeira metade do século xx irrompe a personalidade forte e original de Amorim de Carvalho na contestação das tendências depressivas e anómicas do ambiente cultural da época. O seu espírito positivo, analítico, sistematizador veio a torná-lo, no domínio da estética que agora nos interessa, no notável especialista do ritmo verbal, ao «apresentar a versificação como uma ciência com as suas leis» – afastando anacronismos, terminologias e conceitos teórica e praticamente inúteis, confusos e inoperantes.

Ora, a metrificacão, o estudo e a teoria do ritmo verbal, é, como tenho afirmado já noutras ocasiões, a parte nobre da versificação. E é sobretudo, precisamente, na perspectiva da valorização desta faceta do estudo do verso que surge, em 1941, o *Tratado de versificação portuguesa* de Amorim de Carvalho que se nos revela como a grande figura contemporânea da métrica.

B) Do Tratado

I) O referido *Tratado* (com teorização válida, em suas particularidades e em sua essência, para as versificações das outras línguas), conheceu sua 7^a. ed.⁶, em 2018: é essa a primeira edição da obra após o aparecimento da revista *Rhythmica*;

chama a atenção para o desconhecimento total da métrica e para o descalabro da sua ensinança nos meios universitários portugueses como transparente o *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira* dirigido por Jacinto do Prado Coelho (professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) onde o nome de Amorim de Carvalho foi totalmente omitido como poeta, esteta e... como colaborador nos assuntos da versificação! Nos meios universitários brasileiros o desconhecimento dos assuntos de métrica também tem sido manifesto, com informações e afirmações deficientíssimas e até inadmissíveis (por exemplo, em Massaud Moisés, Celso Cunha, etc.).

⁶ Sítio do Livro, Lisboa. Contacto: www.sitiodolivro.pt

consequentemente, se justificará, por esta razão, sem dúvida, que àquele *Tratado* aqui se faça agora, uma referência algo circunstanciada, oferecendo-se-me, assim, a oportunidade para referir mais detalhadamente, alguns aspectos da teoria do ritmo verbal expostos por Amorim de Carvalho. A 1ª. ed. do *Tratado* data de 1941. A 2ª. ed., refundida, saiu em 1965 com o sub-título: *Teoria moderna da versificação* (teoria esta já exposta, naturalmente, na 1ª. ed.). Daí por diante, a obra não sofreu alterações.

O *Tratado* (que é resumo e adaptação da *Teoria geral da versificação* do mesmo autor, em dois grossos volumes) abre, em sua 7ª. ed., com dois textos à laia de prefácios: «Algumas palavras do autor» (da 1ª. ed.) seguidas dum adereço «Ao leitor» (das edições subsequentes), nos quais Amorim de Carvalho expõe algumas das razões que motivaram a primeira publicação do seu *Tratado de versificação* e a orientação estética que presidiu à sua elaboração que eram, aquelas e esta, as mesmas da *Teoria geral*⁷.

II) Divide-se o *Tratado* em cinco partes que se ordenam do modo seguinte:

— Na primeira (pp. 13-59 da 7ª. ed.), naturalmente a mais extensa da obra, trata-se da «metrificação e das leis do verso», isto é, do que eu denominei, já acima, a parte nobre da versificação: o «acento rítmico» relacionado com o conceito mesmo de *verso*; os diversos «tipos rítmicos» e o bom ou mau acordo deles entre si. Amorim inclui aí, um extenso desdobrável a que deu o título de «canónica das combinações heterométricas».

— Na segunda parte («dos vícios contra a pureza musical, da harmonia imitativa e da rima», pp. 61-86), o autor refere-se aos assuntos melódicos porque, «dentro de qualquer desses tipos» rítmicos estudados na 1ª. parte, «pode haver ou não *melodia*». O capítulo mais extenso desta segunda parte é consagrado à rima

⁷ Para a longa história dos estudos e das publicações de Amorim de Carvalho sobre versificação, consulte-se minha colaboração na revista *Rhythmica*: «Amorim de Carvalho. No 1.º centenário do seu nascimento (síntese biográfica). Uma bibliografia sobre versificação», *Rhythmica*, II, 2 (2004), pp. 9-33. — Uma nota significativa: o *Tratado* esteve, há já alguns anos, muito depois da morte do seu autor, para emigrar para o Brasil; mas perante atrapalhões e modorrices tropicais e não claras promessas editoriais, resolvi que ficasse por cá... e a 7a. ed. acabou por ser publicada em Lisboa.

(pp. 73-86), onde o tratadista nos dá uma classificação das características rimáticas: rima incompleta e completa, rima boa, insuficiente, medíocre, rica e pobre, rima imperfeita, referindo-se ainda à «monotonia de rima e repetição de palavras», à sua «distância», às «licenças poéticas da rima» e aos «versos sem rima», porque a rima não é um elemento estrutural do verso, cujo conceito se baseia no ritmo propriamente dito, isto é, acentual. Quero chamar a atenção para a rima ligada à ideia de «delimitação dos versos» de que resultam os interessantes conceitos de versos de «determinação rimática» e de «determinação rítmica» muito relacionados com a própria criação poética amoriniana.

— A terceira parte (pp. 87-123), sobre a estrofação, apresenta-nos uma meticulosa classificação dos «sistemas estróficos» (pp. 95-123) precedida de claras considerações sobre a noção de «estrofe».

— Na quarta parte (pp. 125-134), «do verso metrificado ao verso livre», apresentam-se ainda pertinentes considerações rítmicas, referidas estas aos «casos objectivos e subjectivos de *flutuação* entre um e outro tipo rítmico»; por exemplo, neste verso amoriniano, extraído do longo poema *Elegia heróica*:

— mortos, *dormi* na eterna *paz* do nada 10⁴⁸ ou 10⁶

Não se sai do ritmo decassilábico (verso simples, de dez sílabas, com acentuações ou nas quarta e oitava sílabas, sáfico, 10⁴⁸, ou na 6.^a sexta, heróico, 10⁶) mas o verso pode ser lido nessas duas formas: ou como heróico ou como sáfico (e, nesse poema, no momento poético em que surge o referido verso, o poeta aceitou a referida «flutuação» rítmica). Num dos parágrafos desta quarta parte, escreveu Amorim de Carvalho algumas linhas sobre a «mistificação» do chamado «verso livre» ou «versilivrismo», cada uma destas expressões, comportando nelas mesmas, uma «contradição». O autor concluiu esta parte com um capítulo sobre «tradução do verso para prosa e para verso».

— O *Tratado* termina com um «apêndice histórico» (pp. 135-155) sobre «a versificação através da poesia portuguesa» que, como escreveu Amorim de Carvalho na ed. de 1941, é «a

primeira coisa que, no género, se faz entre nós», afirmando, ainda, o Mestre, ao findar o *Tratado*: «já não se poderá ir além de novas combinações de formas métricas mais ou menos conhecidas, de que o autor deste *Tratado* realizou (*Destino, Il Poverello, Verbo Doloroso, O Apóstolo, O Juízo Final* e alguns decassílabos da *Elegia Heróica*) uma vasta experiência, ao mesmo tempo renovadora e classicizante» – concluindo Amorim a obra como a iniciara, quero dizer: com referência ao ritmo verbal que é o tema mais significativo da versificação.

C) Do ritmo

1) Trabalho laboratorial e formulação de leis. A elisão rítmica

a) No espírito positivo de Amorim de Carvalho, os estudos sobre o ritmo verbal subordinaram-se, naturalmente, ao método indutivo, à observação e à experiência, para daí se inferir uma generalização que desembocaria na formulação de leis. Esse posicionamento mental, expressou-o ele próprio no *Tratado* (que, como já disse, não é senão um resumo da *Teoria geral da versificação*): a «versificação é apresentada como uma ciência com as suas leis», com a terminologia completamente renovada, numa «sistematização de conjunto» nunca anteriormente feita por outros. Na *Teoria geral*, Amorim explicita mais desenvolvidamente, como é natural, o método científico nas seguintes afirmações: «estudei os tipos de versos consagrados nas línguas portuguesa, espanhola, italiana e francesa [...] as versificações inglesa e alemã [...] as versificações da prosódia quantitativa [...] Analisei [...] li trabalhos de diferentes autores [...] comparei versos de diferentes autores [...] fiz experiências com eles, alterando-os, para observar os efeitos; eu mesmo compus versos experimentais, combinei-os, alterei-lhes a estrutura interna [...] num verdadeiro trabalho laboratorial [...]». Deste método científico resultou a formulação da lei primordial do ritmo verbal que Amorim denominaria, inicialmente (em estudos publicados na primeira metade dos anos trinta do século passado), «lei da fusão rítmica» mas que depois passou a denominar «lei da elisão rítmica»: a «lei do ritmo», tão válida para o ritmo verbal como

para a música. Toda esta problemática e o processo de investigação indutiva, encontram-se, uma e outro, longamente e persistentemente expostos e exemplificados pelo Mestre nos seus múltiplos estudos sobre versificação⁸.

b) A «lei da elisão rítmica» está assim formulada: «os versos (ou ritmos) ligados com elisão tendem a formar um só e novo ritmo na razão inversa da musicalidade que eles possuam» – entendendo-se por «musicalidade a toada própria [...] produzida por uma estrutura rítmica»⁹. Esta lei – acrescenta Amorim – «é a base de todos os versos simples», isto é, versos «que possuem um todo rítmico indecomponível».

Os primeiros estudos de Amorim de Carvalho neste domínio, processaram-se a partir da análise do «biexassílabo» (vulgarmente chamado alexandrino) de cesura átona e tônica, – neste último caso, «tendente a estabelecer um todo rítmico, sem, todavia anular a configuração composta» (6+6). Desta primeira constatação, Amorim foi alargando a análise a outras formas rítmicas como, por exemplo, o 6+4, notando, conseqüentemente, que a personalidade musical dos componentes foi-se perdendo do primeiro caso acima apontado (6+6) para o segundo (6+4). É que a resistência à elisão do 6+6 afirma-se superior à da forma 6+4. Daqui a formação do ritmo decassilábico 10⁶ (acentuado na sexta sílaba) que é um verso simples, ritmo indecomponível.

Amorim apresenta, em sucessivas páginas da *Teoria geral*, do *Tratado* e doutros estudos, todo o processo de formação dos versos simples ou ritmos indecomponíveis, oferecendo esquematizações musicais muito elucidativas, de que darei apenas uma amostra, em dois exemplos que concluem, naquelas duas obras, o processo explicativo amoriniano:

⁸ Vid. obras amorinianas citadas na minha colaboração na revista *Rhythmica* («Amorim de Carvalho...», *cit.*, pp. 9-32).

⁹ A propósito da expressão «estrutura rítmica», *vid.* o conceito de «estrutura» no pensamento filosófico amoriniano (*De la connaissance...*, *cit.*, cap. «Psychisme et connaissance»); o filósofo põe em relevo «la signification structurale, pleine du sens finaliste de valeur réelle [...] qui surdétermine ontologiquement la totalité» (pp. 40-42). Essa «significação» superdeterminante («que superdetermina») é a forma rítmica escolhida («sentido finalista») pelo poeta.

Que faz flo - rir a viii - nha e faz nas - cer o tri(go)

Con - ti - nu - as - te o so - nho in - te - rrom - pi[do]

6.ª síl.

«O motivo» – escreve ele – «por que a elisão rítmica destruíu, no último exemplo, a forma composta, para dar um todo de feição musical nova [...] e já não destruíu a forma composta no exemplo anterior», está explicado na lei da elisão rítmica acima por mim transcrita. Ora a musicalidade diminui do verso de sete sílabas para o de cinco (são «ritmos fortes») que «oferecem nítida resistência à elisão rítmica»; depois destes, «a resistência à elisão decresce na ordem seguinte»: seis, quatro, três, dois,

uma sílabas. Nas formas acima referidas em esquematizações musicais, 6+6 apresenta, pois, mais resistência à elisão do que 6+4.

Considerando o que anteriormente ficou dito, nos aperceberemos que a lei da elisão rítmica «pressupõe» a da «oposição à elisão rítmica ou lei da força rítmica ou lei da diálise rítmica» que deve ser assim formulada: «quanto mais forte musicalidade ou quanto mais força melódica tenha um verso (ou ritmo), mais ele se opõe à sua elisão rítmica com outro verso ou ritmo, sejam diferentes ou iguais os seus tipos rítmicos».

A conclusão de toda essa investigação e teorização, com grande interesse para a compreensão do ritmo, é que: «todo o verso simples, reproduzível pela mera sujeição à regra dos acentos, comporta-se, teoricamente, como um conjunto de grupos silábicos rítmicamente elididos; os acentos rítmicos marcam as articulações dos grupos silábicos, equivalendo, teoricamente, a cesuras tónicas abreviadas; toda a sílaba que se segue a um acento rítmico, traduz, musicalmente, uma elisão, haja ou não sinalefa».

II) Da noção de verso aos conceitos de ritmos efectivo e proposto. Fórmulas sintética e analítica

a) Amorim distinguirá, pois, com a maior clareza, os «acentos rítmicos» – que dão a feição própria a um tipo de ritmo (nunca é demais insistir neste ponto) – dos acentos secundários que podem ter um interesse rítmico-melódico, mas «que não são indispensáveis», embora podendo «realçar ou imprimir mais movimento ao verso».

O «verso» será definido como: «expressão verbal identificada com um ritmo reproduzível pela simples sujeição a determinadas regras».

«O conceito de ritmo é um conceito de repetição». Daí que Amorim considera de «ritmo efectivo» o verso que possui uma isocronicidade interna em sua própria estrutura rítmica: 3, 3, 3; 4, 4, 4; etc. Se a repetição se verifica apenas no «conjunto de uma sequência de versos do mesmo tipo», ele denomina esse caso de «ritmo proposto»: por exemplo, um poema em versos decassilábicos heróicos, em versos heptassilábicos, etc.

Estes conceitos de ritmos efectivo e proposto chamou a atenção de José Domínguez Caparrós, que se mostrou, aliás, muito atento a diversos outros importantíssimos aspectos da teoria métrica amoriniana, na sua contribuição para o coloquio sobre o pensamento estético e filosófico de Amorim de Carvalho em 2004, contribuição essa que ele incluiu na obra *Nuevos estudios de métrica*¹⁰.

b) Domínguez Caparrós também se referiu explicitamente, valorizando-as, às «notações numéricas» que indicam, de modo particularmente claro, a forma rítmica ou tipo de verso em sua estrutura mesma; essa modalidade de «notações numéricas», inventadas e sistematicamente utilizadas por Amorim de Carvalho, comportam duas fórmulas bem distintas:

1) «Fórmula sintética». Por exemplo, um verso de dez sílabas será indicado simplesmente pelo número 10, um de oito sílabas pelo número 8. Mas essa fórmula «pode ser enriquecida indicando-se em expoente a sílaba ou sílabas de acentuação rítmica»: decassílabo heróico, 10^6 ; decassílabo sáfico, 10^{48} ; octossílabo bipartido, de ritmo efectivo, 8^4 ; octossílabo amoriniano (veja-se mais adiante) 8^6 . Os hexassílabo e heptassílabo de acentuação incerta são indicados por este modo: 6^∞ e 7^∞ . O pentassílabo de acentuação par indica-se por 5^2 (pois terá obrigatoriamente acentuação rítmica na segunda sílaba) e o de acentuação ímpar (variada) devera exigir a fórmula 5^1 ou 13 ou 3 .

2) A «fórmula analítica» dá o desdobraimento estrutural do verso ou ritmo. Retomando os exemplos acima referidos teremos: 6+4, 4+4+2, 4+4, 6+2; para o pentassílabo de acentuação par, 2+3; e para os sucessivos versos pentassilábicos de acentuação ímpar, 1+4, 1+2+2, 3+2. Tudo isto ficou metódicamente exposto por Amorim de Carvalho em suas obras.

3) Mas, para afastar certas ambigüidades e incertezas que poderiam surgir à margem dessa excelente teorização e explicitação numérica amorinianas, eu tenho vindo a propor algumas precisões que me parecem úteis para a formulação numérica sintética e analítica dos versos:

¹⁰ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «La teoría del verso de Amorim de Carvalho. Notas de lectura», en *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, UNED, 2007, pp. 125-131.

Para os versos simples, a fórmula analítica deverá ser precedida e seguida, respectivamente, dos sinais < e >, afastando-se, deste modo, toda ambiguidade com versos compostos que serão indicados sem esses sinais. Assim: o ritmo simples, decassílabo heróico, 10⁶, será analiticamente indicado por <6+4> (por exemplo, este verso:

tu davas-te chorando com amor),

enquanto que se indicará por 4+6 o verso composto de cesura tónica:

que medo em ti, / outra vez acordou?

São casos de «heterometria isossilábica». Sobre os versos compostos, redigir-se-ão mais adiante algumas rápidas anotações.

Para os ritmos de acentuação incerta, pode-se indicar sucessivamente os acentos tónicos (que não afectam o ritmo dominante em sua «toada própria e fundamental») por expoentes e números básicos entre parêntesis. Por exemplo, nos hexassílabos:

| | |
|------------------------------|---|
| era preciso a dor | 6 ⁽¹⁴⁾ , <(1+3+2)> |
| – as leis falsas que mentem, | 6 ⁽³⁾ , <(3+3)> |
| que só o amor consentem | 6 ⁽²⁴⁾ , <(2+2+2)> |
| aos que o podem comprar... | 6 ⁽³⁾ , <(3+3)> ou 6 ⁽¹³⁾ , <1+2+3> |

e nestes heptassílabos:

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| e a <i>minha</i> ansiedade imensa | 7 ⁽²⁵⁾ , <(2+3+2)> |
| procura no mundo triste | 7 ⁽²⁵⁾ , <(2+3+2)> |
| <i>minha</i> única presença | 7 ⁽¹³⁾ , <(1+2+4)>. |

Mesmo que ao heptassílabo e ao hexassílabo se lhes deiam, intencionalmente, certas e constantes acentuações, deve-se continuar a utilizar os parêntesis nas fórmulas sintéticas e analíticas porque haverá «em todas essas variantes acentuais uma redução espontânea à toada própria e fundamental» daqueles ritmos que são de acentuação incerta, como se disse. No entanto, em certos destes casos, com feições rítmicas bem marcadas, admito

que estejemos perante transições para novo ritmo com certa personalidade própria; nestes casos, o parêntesis seria banido; por exemplo, na poesia de Silva Alvarenga:

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| cajueiro desgraçado | 7 ³ , <3+4> |
| a que fado te entregaste | 7 ³ , <3+4>. |

III) O acento nos ritmos ou versos simples: os casos do dodecassílabo tripartido e do octossílabo amoriniano

Não passarei aqui em revista tudo o que está escrito, muito desenvolvida e sistematizadamente, por Amorim de Carvalho, sobre a colocação do acento rítmico nos versos ou ritmos simples e que, fundamentalmente, os caracteriza. Referir-me-ei apenas a dois ritmos, o dodecassilábico tripartido e o octossilábico, que se me apresentam com certas curiosidades e que decidi aqui evocar. Como a primeira dessas formas rítmicas não tem sido bem compreendida por literatos e universitários que abordam temáticas versificatórias, eu porei em evidência, as correções e as pertinentes observações que, a esse respeito, Amorim indicou.

Começarei por anotar que ele divide em dois grupos os ritmos verbais: «ritmos líricos» (de número ímpar de sílabas, «predomínio de um ritmo cantante») e «ritmos recitativos» (de número par de sílabas, «mais próximo da toada da prosa»). Não entrarei, todavia, nas extensas considerações traçadas a respeito de cada um destes grupos e das transições que podem ser verificadas entre eles, assunto este muitíssimo mais desenvolvido na *Teoria geral* do que no resumido *Tratado* do qual transcrevo apenas esta interessante observação: «a mais ou menos longa sucessão repetitiva de um mesmo tipo rítmico par de estrutura curta (quadrissílabo, por exemplo), tende a valorizar a entoação cantante ou lírica (lei da força cantante de repetição)».

Vejamos então:

a) O caso do «dodecassílabo tripartido». Nos meios literários e universitários¹¹, tem-se confundido este ritmo <4+4+4> (ritmo simples) com o biexassilábico (6+6) ou alexandrino

¹¹ António Coimbra Martins no já citado *Dicionário das literaturas...* dirigido por Jacinto do Prado Coelho, Luís Lindley Cintra, etc. A este respeito, vid., de Amorim de Carvalho, os estudos incluídos, por mim, em *Problemas da versificação*, cit.

(ritmo composto), só porque ambos têm doze sílabas – o que é «erro desastroso» – disse Amorim – e põe em evidência a absoluta não compreensão da estrutura rítmica dos versos e denota pouca perceptibilidade, fraca acuidade auditiva para o ritmo verbal. O dodecassílabo tripartido e o biexassílabo são ritmos completamente diferentes um do outro. Note-se que o chamado alexandrino pode ter também treze ou quatorze sílabas: 6(1)+6 ou 6(2)+6). São muito interessantes as seguintes observações de Amorim de Carvalho a respeito da estrutura daquele ritmo simples: ele não constitui um verso composto (ao contrário do alexandrino) porque o <4+4+4> «é um conjunto rítmico indecomponível; separado qualquer um dos seus grupos silábicos, o ritmo que caracterizava o verso deixa de existir [...] a sua decomposição pelos acentos rítmicos mutila frequentemente as palavras [...] – o que nunca acontece [...] na decomposição dos versos compostos, decomposição pelos seus componentes [...] Para que o ritmo tripartido ressalte com nitidez inequívoca [...] não deve haver acentuação secundária entre aquelas tónicas, salvo uma acentuação que naturalmente se abrande fazendo próclise rítmica». Mas «não é fácil este apuro formal», reconhece Amorim que desenvolve muitíssimo o estudo deste tipo métrico na *Teoria geral*, dando inúmeros exemplos de autores portugueses e estrangeiros. No *Tratado*, quase nada se diz, lamentavelmente, a respeito deste muito belo ritmo recitativo de «toada dolente e arrastada».

b) O «octossílabo amoriniano». Sem retomar as longas considerações de Amorim de Carvalho (recheadas de exemplos provençais, franceses e portugueses) sobre a tendência, no octossílabo, para uma acentuação na quarta sílaba, é curioso anotar que, mesmo neste caso do verso octossilábico, os tratadistas franceses continuam a confundir o acento rítmico com a cesura. Mas passemos adiante, para nos atermos ao que eu tenho chamado o «octossílabo amoriniano», 8⁶, <6+2>, de acentuação rítmica na sexta sílaba, verso simples, de toada recitativa, portanto; é realizado por Amorim de Carvalho com rigorosa consciência técnica:

o velhinho morreu – defronte;
 eu, só, é que te velo, imóvel;
 porque eu esperarei por ti;
 labareda de *som* fugindo;

Os exemplos são extraídos dos seus grandes poemas *Il Poverello*, *O mito de Eva* e *O Juízo Final*. «Este octossílabo» – escreve Amorim – «é de um ritmo ainda mais brando, mais frouxo, mais mole do que o do octossílabo acentuado na 4.^a sílaba», mas conjuga-se satisfatoriamente com este, devendo integrar a «canónica das combinações heterométricas» que indica resumidamente, em quadro fora do texto, o bom acordo dos ritmos verbais. Ainda uma subtil observação de carácter rítmico, relacionada com a boa técnica do octossílabo amoriniano: «visto que o octossílabo acentuado na 4.^a sílaba é ritmo melhor desenhado do que o octossílabo acentuado na 6.^a sílaba» (com esta expressão, Amorim quer referir-se ao repetitivo e cadenciado ritmo efectivo <4+4>) – o octossílabo 8⁶, «quando tenha um acento pretensamente secundário na 4.^a sílaba, resolve-se espontaneamente na forma acentuada na 4.^a sílaba». O octossílabo amoriniano «é sempre um caso em que a extensão octossilábica nunca tem acentuação na 4.^a sílaba». De tudo isto daremos um exemplo extraído do poema de Amorim de Carvalho, *O mito de Eva*:

porque eu esperarei por ti / até que morra ou enlouqueça...,

verso composto 8+8: dois octossílabos, o 8⁶, <6+2> (amoriniano) e o 8⁴, <4+4>.

Também é de lamentar que Amorim de Carvalho (como noutros numerosos casos) não tenha desenvolvido este interessante assunto rítmico no seu *Tratado*, embora, caso curioso, se encontrem brevíssimas referências numéricas a este ritmo amoriniano, o 8⁶, nas anotações manuscritas suas, em exemplares do *Tratado* conservados na Livraria Antiga da Casa Amorim de Carvalho.

IV) Ainda as leis do ritmo

a) O acento rítmico (que é uma cesura tónica abreviada) apresenta-se sempre como uma «sílaba tónica que se tornou rítmica por posição» no ritmo efectivo ou proposto pelo poeta. Há, pois, uma «tonicidade própria ou natural» e uma «tonicidade rítmica posicional», que Amorim ilustra com muitos e interessantíssimos exemplos, e explica a necessidade de tonizar, por razão posicional, sílabas a que lhes falta a tonicidade natural, formulando a «lei da tonicidade posicional»: «o lugar de acentuação rítmica num verso reforça por si a tonicidade própria» (podendo ser, eventualmente, nula) «da sílaba nesse lugar». Exemplo num belíssimo poema de Amorim de Carvalho:

no meio *do* misterioso Espaço,

tonicidade posicional de *do*, num verso que o poeta compôs como decassílabo sáfico, 10⁴⁸, exigindo portanto uma suspensão para compensar a tonicidade própria nula da sílaba em causa, *do*^l.

b) Implica-se na precedente lei, a «lei da exigência de força tónica do acento rítmico» que assim se formulará: «a exigência da tonicidade própria ou natural dos acentos rítmicos principais é tanto maior quanto mais concorra uma acentuação rítmica secundária ou uma acentuação não rítmica». Teremos um exemplo neste caso defeituoso de Antero de Quental:

para sempre fiquei pálido e triste

onde o decassílabo heróico 10⁶ recebeu uma acentuação posicional fraca e uma acentuação concorrente secundária forte. Caso já parcialmente compensado em verso também defeituoso de Camões:

que da ocidental praia lusitana

onde o acento posicional já forte do decassílabo heróico não sofre, por essa razão, tanta concorrência do acento não rítmico.

c) A «lei da partição acentual ou da tonização rítmica»: «numa extensão silábica de mais de quatro sílabas métricas a necessidade fisiológica da dicção e o agrado auditivo levam espontaneamente

a tonizar uma ou mais sílabas átonas internas, subdividindo essa extensão silábica em grupos apoiados nas respectivas sílabas tonizadas». Por exemplo, a expressão:

a *luminosidade*

exige, naturalmente, as seguintes partições acentuais:

a *luminosidade*
 a *luminosidade*
 a *luminosidade*
 a *luminosidade*
 a *luminosidade*
 a *luminosidade*,

que, sendo uma «necessidade fisiológica da dicção, não é uma noção artificial».

Daqui resulta o conceito de ritmo ou «verso elementar» (com quatro ou menos sílabas), noção importante para se entender, primeiro, a não necessidade de tonização dentro desse conjunto silábico e, segundo, a necessidade de tonização de sílaba ou sílabas átonas, na dicção de certos versos cuja composição (perfeitamente consciente ou não) as exija, pela razão indicada na lei.

Relativamente a este último caso, deve dizer-se que é sempre um defeito; mas aceitar-se-á que, excepcionalmente, a exigência rítmica, formal, pode ter sido legitimamente subordinada à ideia que o poeta não quis alterar, isto é, privilegiando esta em detrimento daquela exigência rítmica.

d) O enunciado da «lei da subordinação ou assimilação rítmica» é o seguinte: «na entoação seguida de versos lançados em determinado ritmo, ou sequer na entoação intencional proposta dum certo ritmo, tendemos a subordinar-lhe ou a assimilar-lhe, tanto quanto possível, os casos de estruturas métricas defeituosas ou estruturalmente desviadas do ritmo referido». No *Tratado*, Amorim dá apenas um exemplo (caso de hipertrofia silábica), para ilustrar a lei por ele formulada e fundamentada numa multidão de casos expostos e comentados na *Teoria geral*. O exemplo dado no *Tratado* é o seguinte, extraído duma poesia de António Nobre:

que é uma Ove|lha que fugiu | do seu rebanho!
 E o João Malu|co dirá que é o | Luar de Janeiro!
 E o pescador | explicará | ao bom Moleiro
 que é tal qualzi|nha a sua Lan|cha pelo Mar!

«É uma lei de acomodação rítmica», diz Amorim; e sintetiza: «a subordinação das estruturas atroficas e hipertróficas aos ritmos intencionais, as tonizações de prolongamentos tímbricos ou de quaisquer sílabas átonas, os hiatos rítmicos, certos prolongamentos paragógicos, a ênclise e próclise rítmicas, etc., são casos particulares» da referida lei – assuntos esses que foram intensamente estudados nas obras amorinianas. E a «lei da alteração rítmica dos vocábulos» – cuja enunciação é: «o ritmo age sobre as palavras com uma força de alteração morfológica (da forma) e fonética (do som)» – também deve ser considerada como um caso particular da lei da subordinação ou assimilação rítmica. A este respeito e a título de curiosidade, referir-me-ei apenas a este caso, em Camões, onde a mesma palavra vai tomar duas pronúncias diferentes no mesmo verso:

que pode dar *saudade* à *sa-udade*,

para que ele se mantenha no ritmo 10⁶, pois foi esta a intenção do poeta.

A «lei da subordinação rítmica e certas anomalias na poesia trovadoresca portuguesa». Refiro-me aqui à decisiva explicação, dada por Amorim de Carvalho, de certas anomalias métricas constatadas nos poetas trovadorescos. A explicação desses casos está na subordinação ou assimilação rítmica verbal à música, isto é, na violência da música e do canto sobre a palavra – porque «os versos eram geralmente escritos para serem cantados acompanhando a música» e mesmo «ensoados» segundo modelos musicais pré-existentes à composição poética. A explicação dada por Amorim de Carvalho, isto é, a «subordinação do verso ao canto e à música» (em completa oposição às inaceitáveis tentativas explicativas de Mussafia e Rodrigues Lapa) já vem de longe,

porque, como está indicado no *Tratado*, já se encontra na 1.^a e 2.^a ed. desta obra (1941 e 1965). Na sua 7.^a ed., em nota final da minha responsabilidade, dou nova informação bibliográfica a este respeito¹², que deve ser completada pelos exaustivos estudos do Mestre, sobre o mesmo assunto, na *Teoria geral da versificação* e no capítulo «O maneirismo das cantigas de amigo e das cantigas de amor» da obra *Dos trovadores ao Orfeu (Contribuição para o estudo do maneirismo na poesia portuguesa)*¹³. Os estudos de Amorim de Carvalho sobre este assunto, compreendem análises e avaliações de carácter linguístico, rítmico e histórico-literário, relacionando as produções poéticas galaico-portuguesas com as provençais, onde ele explica o porquê da mistura de versos graves e agudos nas condições que a seguir se indicam:

| | |
|---|---------|
| leda venho da ermida | 7-8 |
| e desta vez leda serey, | 8 |
| ca faley con meu amigo | 7-8 |
| etc.; | |
| e desta razon vos direi un miragre mui fremoso, | 8+7-8 |
| que mostrou Santa Maria, madre do Rey grorioso | 7-8+7-8 |
| etc.; | |
| quand'eu con meu amigo dormia | 9-10 |
| a noyte non durava nulha ren, | 10 |
| e ora dur'a noyt'e vay e ven, | 10 |
| non ven a luz, nen parec'o dia | 9-10 |
| etc.; | |
| foy a citola temprar | 7 |
| Lopo que citolasse | 6-7 |
| e mandaron-lh' algo dar | 7 |
| en tal que a leyxasse | 6-7 |
| etc. | |

¹² AMORIM DE CARVALHO, «A música e o verso. A propósito de uma *História da música portuguesa*», *O Cronista*, Lisboa, 18-6-1955.

¹³ Mais uma nota significativa do depressivo meio mental da intelectualidade luso-brasileira: Celso Cunha apropriou-se desonestamente das teses amorinianas, neste assunto da assimilação rítmica do verso à música, em breve nota, em local descabido numa obra por ele publicada, no Rio de Janeiro, em 1968, onde não citou Amorim de Carvalho.

Seria interessante estudar nas outras línguas neo-latinas, e à luz das teses de Amorim de Carvalho, os casos eventuais de assimilação ou subordinação rítmica das composições poéticas à música no período trovadoresco e fora dele.

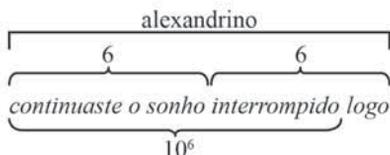
e) Deixei para o final destes assuntos relacionados com as leis do ritmo verbal, os casos das «leis da força rítmica de totalização» e «do ritmo mais forte» por serem, talvez, as que são de mais difícil assimilação, exigindo, para o seu perfeito entendimento, a exposição de grande número de exemplos que as justificam e que Amorim, naturalmente, apresenta. Ele assim as formula:

A primeira: «dentro de qualquer agrupamento de sílabas métricas em cuja estrutura se contenham, como possíveis, duas ou mais formas rítmicas, torna-se dominante aquela que abranja a totalidade do agrupamento silábico»; a segunda: «dentro de um determinado agrupamento silábico, em cuja estrutura geral se contenham as estruturas possíveis de dois ou mais ritmos que abrangem a totalidade daquele agrupamento, impõe-se espontaneamente a forma determinada pelo ritmo ou ritmos mais fortes». No *Tratado*, Amorim reduz drásticamente a exemplificação destes casos; na *Teoria geral* oferece-nos uma imensa variedade de casos, com meticolosos comentários, bem elucidativos.

Como exemplo, digamos, paradigmático e introdutório para a compreensão da primeira lei, Amorim cita um verso de Antero:

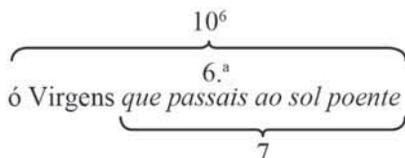
continuaste o sonho interrompido.

«Este agrupamento silábico é totalmente abrangido pelo ritmo do decassílabo 10^6 (=6+4), mas se aumentarmos a extensão das sílabas métricas com a palavra *logo*,



– é já o ritmo 6+6 do alexandrino que domina a totalidade do agrupamento silábico, e o decassílabo [...] é dominado,

anulado como ritmo». E acrescenta: «É interessante verificar a lei [...] precisamente no caso de ritmos fortes que são dominados por outros, não necessariamente mais fortes, só porque estes abrangem a totalidade das sílabas» (do agrupamento silábico) «em que aqueles se inserem». Outro exemplo, de Nobre,



onde «o heptassílabo, inserindo-se numa certa extensão de 10 sílabas métricas, em que também se insere o decassílabo heróico, ritmo recitativo muito menos cantante, é dominado por este, em razão da força rítmica de totalização».

A propósito da primeira dessas leis, Amorim não deixa de lembrar que «numa dada extensão silábica entram – sempre – estruturas correspondentes a ritmos em competição e não frases rítmicamente características».

Note-se que é na ocasião em que formula esta lei, que Amorim se refere, de novo, a ritmos fortes, mas, agora, mais extensos do que aqueles que indicámos atrás.

No que diz respeito à segunda lei (a «do ritmo mais forte»), Amorim apresetá-nos, no *Tratado* e na *Teoria geral*, diversos casos que lhe servem de fundamento, todos eles extraídos de poesias e poemas da sua autoria. Darei aqui apenas um exemplo, mas extensamente comentado, porque nos mostra, mais uma vez, a firme consciência técnica (aspecto formal) do poeta e do esteta, sem que ele hipoteque minimamente a beleza da sua criação poética (aspecto conceptual). Assim, leiamos este verso:

e tomará nos braços o teu corpo tão leve como o luar.

A «leitura espontânea cairá nesta forma, muito provavelmente:

e tomará nos braços o teu corpo / tão leve como o luar. 10+7

As seis sílabas métricas «e tomará nos braços» *fácilmente se ligam às três sílabas métricas imediatas* «o teu corpo», num todo que determina o ritmo forte do decassílabo heróico:

e tomará nos *braços* o teu corpo 10⁶

e a parte restante será mais facilmente um heptassílabo do que um hexassílabo, porque o ritmo mais forte daquele, em relação ao deste, leva-nos a ler mais facilmente *lu-ar* com duas sílabas do que *luar* numa só sílaba:

tão leve como o luar. 7

Desta dicção espontânea resultou um ritmo recitativo (o decassílabo) e um ritmo lírico (o heptassílabo), os quais [...] não têm entre si relações matemáticas simples, donde uma certa discordância que é contra a boa regra do verso composto. *Pela técnica da pontuação rítmica ou de harmonia* é possível impor uma construção de acordo com a lei das relações matemáticas simples, precisamente o que fizemos nesse verso nosso – diz Amorim – por meio do travessão a indicar a cesura átona [...] donde a boa concordância do verso composto que assim resultou:

e tomará nos braços – / o teu corpo tão *leve* como o luar $\overbrace{6(1)+10^6}$

Agora a palavra *luar*, dominada pelo ritmo decassilábico, é pronunciada com uma só sílaba». Outra forma de «pontuação de harmonia», neste caso, seria a vírgula em vez do travessão.

Amorim de Carvalho conclui o assunto com os dois seguintes comentários: – 1.º, «entre a forma métrica mais espontânea, determinada pelo ritmo mais forte, e a forma menos espontânea, mas possível, e por esta mesma possibilidade, há uma flutuação, mas a evidência da lei do ritmo mais forte dá-se no caso em que a construção sintáctica do pensamento não é determinante; a pontuação pode intervir [...] na opção por uma ou outra estrutura métrica»; – 2.º, mas «se um certo ritmo (possível) abrange toda a extensão silábica, é ele [...] o ritmo que se impõe nessa circunstância, e à lei do ritmo mais forte sobrepõe-se [...] a lei

da força rítmica de totalização». Mas tudo estará subordinado às exigências rítmicas das «relações matemáticas simples»¹⁴.

Relativamente a estas duas leis, oferece-me sublinhar que estamos em presença de contextos métricos que (no dizer de Amorim ao tratar da lei do ritmo mais forte, mas que eu aponto, aqui, para uma certa generalização) «mostram a grande parte de subjectividade que há na condição da pronúncia rítmica [...] mas subjectividade que não há-de ser absolutamente arbitrária, porque há-de decidir-se dentro das condições mesmas da versificação», isto é: deste real, que é a expressão verbal humana com suas próprias condições ontológicas superdeterminantes (o psíquico conhecente, significante) e ônticas subdeterminantes (fisiológicas, linguísticas: hábitos articulatorios, categorias gramaticais, etc.) – real que, afinal, nos é dado ou que se nos apresenta nas condições mesmas, sempre, da relação entre «sujeito conhecente-conhecimento-objecto conhecido».

V) Dos versos compostos

Amorim de Carvalho abre, à volta desta temática, mais um novo e vastíssimo capítulo para a versificação a que ele deu, como se sabe, o estatuto de ciência. É um domínio ao qual o Mestre não só levou a necessária teorização métrica, mas para o qual também contribuiu, na sua bela e original criação poética e em perfeita consciência técnica, com «os casos mais variados de sistematização rítmica heterométrica».

Como introdução a este capítulo, devo lembrar que um verso composto é a mera justaposição de versos simples, isto é, de versos de ritmo próprio, indecomponível, de toada efectiva ou proposta. Um verso simples pode ser mais longo do que um verso composto, tenha este cesura átona ou tónica; por exemplo, o composto 4(1)+4 tem menor número de sílabas do que os simples decassilábicos heróicos e sáficos ou dodecassilábicos tripartidos que têm, respectivamente, dez e doze sílabas métricas

¹⁴ Não me parece descabido referir aqui que, na compreensão e na exposição teórica do vasto e complexo conjunto de conceitos e leis acima referidos, assim como na realização da sua extensa obra poética, Amorim foi sem dúvida favorecido pela sua grande acuidade auditiva para a música e para o ritmo verbal. A este respeito, *vid.*, da minha autoria, o ensaio «O ritmo na poesia de Amorim de Carvalho», *Rhythmica*, 3-4 (2006), nota 10, p. 11.

(sabendo-se que – é um facto – as sílabas átonas finais dos versos «não têm interferência rítmica»¹⁵). Outra observação útil a que já atrás rapidamente me referi: «a decomposição ou desarticulação dos versos compostos pode sempre ser feita sem se quebrar a integridade das palavras», desarticulação processada ao nível da cesura átona ou tónica.

Os «versos compostos» podem ser, portanto, «regulares ou cíclicos» e «irregulares», conseqüentemente de ritmo efectivo e de ritmo proposto.

«A toada própria do verso composto participa da dos seus componentes». Eu pretendo explicitar, aqui, o seguinte, para a boa compreensão técnica da dicção: o verso composto estabelece uma continuidade rítmica ou musical, ou tende a estabelecê-la, com breve pausa ou suspensão do pensamento ou da voz na cesura, enquanto que o final do verso composto participa, como é natural, do «descaimento suave da voz para o silêncio», em suspensão intencionalmente mais acentuada.

a) «Compostos regulares». O mais prestigioso, desses versos compostos, sobretudo na poesia francesa, por razões bem explicadas por Amorim, é o biexassílabo ou alexandrino.

Amorim de Carvalho compôs frequentemente noutros ritmos cíclicos, de que darei três exemplos. Um deles, extraído do poema «*Eu disse-lhe Amo-te*», em ritmo recitativo, é o bidecasílabo, 10⁶+10⁶, de cesura tónica:

para a Nossa Senhora em seu altar, / por mostrar-lhe a paixão com
[que ele a amava

apresenta-se como um «hipémetro de determinação rimática», isto é, com alongamento do verso «até ao encontro da rima»¹⁶, com validade absoluta, no entanto, da minha observação acima,

¹⁵ Este facto deslegitima absolutamente as denominações que os tratadistas de versificação para os idiomas castelhano e italiano, têm insistido em dar aos versos. Há que romper com essa terminologia anacrónica, sem sentido rítmico, anti-científica e fonte de confusão (o que se pode chamar de anomia terminológica). Os tratadistas franceses tiveram, neste caso, uma intuição mais válida.

¹⁶ Os versos são de «determinação rítmica» ou de «determinação rimática»; escreveu Amorim de Carvalho: «a importância estética da rima e do seu lugar óptimo no fim dos versos justifica o que nós chamamos versos de determinação rimática [...] por oposição aos versos de determinação rítmica».

relativa à dicção dos compostos. Agora, do poema *Il Poverello*, um trímetro, 6(1)+6+6, de cesuras átona e tónica (com sinalefa entre o 2.º e o 3.º componente):

incendeia as aragens / para que o meu tormen^oinda seja maior.

Da poesia *Luar de inverno* (no livro *Destino*), em ritmo lírico, o dímeter pentassilábico, de acentuação ímpar, 5 (1)+5, de sistemática cesura átona:

arde a lua clara / numa chama leve,

pode apresentar a interessante forma seguinte (onde a primeira sílaba da palavra *aquela* foi dissociada das outras por imposição rítmica, com ênclise rítmica da primeira sílaba):

e em seus dedos tece a^aquela rêde santa,

mantendo-se, assim, a cesura átona, e não fazendo do segundo hemistíquio um hexassílabo que alteraria muito desagradavelmente o ritmo pentassilábico, muito cantante, escolhido pelo poeta.

Nunca será, pois, demais sublinhar a extraordinária consciência *técnica* amoriniana sem que Amorim, por esse facto, hipoteque a beleza da sua criação *poética*, a «ideia em idealidade» de que falei no início deste trabalho.

b) Passo agora aos «compostos irregulares». É também neste aspecto da métrica que Amorim de Carvalho, em sua própria criação poética, se alça a um nível jamais atingido, quiça inultrapassável, em qualquer literatura. No *Tratado de versificação portuguesa* (que resume drásticamente a extensa teorização dada na *Teoria geral*), ele pôde escrever que «os compostos irregulares são menos usados pelos nossos poetas, com excepção do autor deste *Tratado* que os tem usado abundantemente»; e, mais adiante, depois de dar alguns exemplos, afirma, em conclusão do capítulo consagrado aos versos compostos: «a maioria destes exemplos de versos compostos irregulares são colhidos de livros da nossa autoria, onde se esgotam, cremos, os casos mais variados de sistematização rítmica heterométrica». Na *Teoria*

geral, apresenta-se, pois, ao leitor, uma exaustiva teorização, do assunto rítmico aqui evocado, confortada por copiosa exemplificação.

Noto desde já que na sistematização prática e teórica dos compostos irregulares, Amorim integra o que ele denomina «versos elementares, quebrados, fragmentos iniciais, fragmentos terminais e formas elementares independentes»; os versos elementares têm a ver com a «lei da partição acentual» (que transcrevi mais acima) e as outras formas rítmicas que acabo de citar, ficaram descritas e analisadas sobretudo na *Teoria geral* – mas nem de uns nem de outras tratarei aqui, remetendo o leitor para as duas obras amorinianas que venho citando com frequência.

Relativamente aos compostos irregulares, abordarei, aqui, apenas alguns casos que admito atraírem mais facilmente a atenção dos que, sem irem até grandes aprofundamentos, se interessam, no entanto, pelo estudo actualizado do ritmo verbal.

Neste vasto domínio dos versos compostos irregulares, há que pôr em relevo (do ponto de vista rigidamente rítmico) aqueles casos heterométricos em que se mantém «a mais perfeita continuidade da dicção e do pensamento que os justifique como versos compostos e constituindo um certo todo», isto é, um conjunto legitimado como tal porque apreendido como um todo rítmico. Casos haverá em que compostos hipermétricos atenuarão, naturalmente, aquela «mais perfeita» ou mais intensa ou densa «continuidade» rítmica (por exemplo tetrâmetros de base octossilábica e trímetros e até dímetros de base decassilábica e dodecassilábica, isto e, com um ou mais componentes, respectivamente, octossilábicos, decassilábicos ou dodecassilábicos); nestes casos, os versos compostos podem tomar ou tenderão a tomar uma feição diversa – serão versos de «determinação rítmica», não «rítmica», mas por aquela feição mesma, serão admitidos como versos num legítimo sentido rítmico, quero dizer: dentro daquela noção de repetitividade que lhes é dada pela rima que – lembre-se – também é repetição.

Depois destas considerações gerais, abordarei certos casos concretos.

1) Começo pelo «tetra-hexassílabo de cesura tónica», 4+6: «quando o primeiro membro termina com palavra grave, a sílaba

átona final desta palavra faz sinalefa no membro imediato». Foi utilizado frequentemente (mas nem sempre com perfeição) na poesia provençal e francesa. Tem exigências técnicas muito subtis; por falta dessa compreensão técnica, resultou que muitas vezes não foi escorreitamente composto na poesia portuguesa. Dando acentuação à segunda ou quarta sílabas, cria-se uma flutuação para a dicção como decassílabo heróico ou sáfico. No longo poema *Elegia heróica* (onde Amorim introduziu, conscientemente, diversos tipos decassilábicos), o poeta aceitou essa flutuação, por exemplo, nestes versos:

então eu quis, / com ávido furor 4+6 ou <6+4>, isto é: 10⁶,
 saudando *be/be* o seu licor funesto 4+6 ou <4+4+2>, isto é: 10⁴⁸,

mas no primeiro exemplo, a pontuação está a pedir claramente dicção como tetra-hesassílabo. Os poetas franceses e portugueses também compuseram versos com esta flutuação, mas sem consciência técnica. Outra exigência: impõe-se que o composto «se construa de maneira a impor ou a facilitar a diálise rítmica técnica, impedindo a elisão rítmica»; exemplos nos poemas de Amorim *Biografia e O mito de Eva*:

nele sou eu, | verdadeiro, morrendo; 4+6
 da minha al | ma eu farei uma prece. 4+6

Conjugados com outros ritmos decassilábicos, Amorim de Carvalho compôs nesse belo ritmo tetra-hexassilábico, uma infinidade de versos, em diversas poesias e poemas (com absoluta consciência técnica no respeito pelas duas exigências acima indicadas) – razão pela qual, será apenas pelo facto de ter sido muito usado, desde há longo tempo, na poesia francesa, que não se atribuirá a esse ritmo composto a denominação de «tetra-hexassílabo amoriniano» – mas não o denominarei assim *à regret*, porque, com consciência técnica apuradíssima, foi Amorim que o reabilitou na poesia portuguesa.

2) Outros «dímetros de base hexassilábica» são os «decassílabos compostos» nas formas 3(1)+6 e 2(2)+6, portanto com cesuras átonas, num caso simples, noutra caso dobrada. Na poesia francesa, a forma 3(1)+6 está praticamente extinta;

foi utilizada com muita frequência e consciência técnica por Amorim de Carvalho, que a reabilitou; exemplos:

abracei-a, / como à onda os sargaços; 3(1)+6
sem memória / dessa imortalidade; 3(1)+6

podendo tomar a forma:

eu invoco/-te alma de minha mãe; 3(1)+6

no adeus últi/mo – a sorrir e a chorar. 3(1)+6

A forma 2(2)+6 (que Amorim de Carvalho utilizou apenas, creio, com palavras estrúxulas concluindo o primeiro componente), não foi praticada por outros poetas; exemplo:

em lágrimas, / que nos seus olhos vi. 2(2)+6

Devemos, pois, denominar estas duas formas métricas por «decassílabos amorinianos»: versos compostos de base hexassilábica, dimétricos, de cesuras átonas.

No poema longo *A comédia da morte*, Amorim tem, num soneto, uma quadra inteiramente construída no decassíbo 3(1)+6:

como aquela que na lóbrega dor
sempre visse, num enlouquecimento,
certa imagem que passara no vento,
pelo frio dum estranho sol-pôr...

Repare-se que, nestes casos, nunca há tonicidade própria ou natural na sexta sílaba, impondo portanto, sem flutuação possível, o ritmo escolhido pelo poeta.

A combinação dos decassílabos amorinianos com o composto 4+6 e com os heróicos e sáficos, encontra-se em muitos momentos dum outro longo poema seu, a *Elegia heróica*:

um canto longe e próximo e sem fim 10⁶
nos lábios duma bailarina nua 10⁴⁸
que invisível – sob o negror sem Lua 3(1)+6
baila na noite verde dum jardim; 10⁶

| | |
|---|---|
| não sei se há Deus. Sei que não somos nada. | 4+6 |
| Invisível, a bailarina dança... | 3(1)+6 |
| Cada ser é um vencido sem esp'rança; | 10 ⁶ |
| – mortos, dormi na eterna paz do nada!– | 10 ⁶ ou 10 ⁴⁸ (flutuação) |
| À luz das brasas do fogão arfava | 10 ⁴⁸ |
| a cor febril dos tapetes vermelhos... | 4+6 |

3) O tetra-hexassílabo de cesura átona, 4(1)+6, que desaparecera há muito das poesias portuguesa e francesa, foi «resuscitado» por Amorim de Carvalho, «por vezes com cesura dobrada», 4(2)+6. Também é, portanto, um *ritmo* bem *amoriniano*, que o poeta compôs, nesta última forma, com palavra esdrúxula a concluir o primeiro componente:

| | |
|--|--------|
| e diz aos servos, / mudos de espanto e assombro; | 4(1)+6 |
| lançam ao príncipe / moedas de alto preço. | 4(2)+6 |

4) Todos estes ritmos compostos participam duma musicalidade muito própria, favorecendo ou levando o nosso espírito para uma suspensão do pensamento e da dicção entre os dois componentes, seguindo-se ao primeiro a mais extensa e serena severidade da forma hexassílábica como uma conclusão da precedente suspensão. A grande beleza poética destes ritmos compostos não escapou, naturalmente, a Amorim de Carvalho, que os realizou com especial predilecção, introduzindo-os abundantemente na sua obra de criação poética.

Participam desta força poética os ritmos 3(2)+6 e 3+6, este de cesura tónica e exigindo a diálise rítmica técnica impedindo elisões rítmicas:

| | |
|-----------------------------------|--------|
| mil cadáveres abraçavam o chão; | 3(2)+6 |
| era isto a Verdade sublime. | 3+6 |

Também são *ritmos* fundamentalmente *amorinianos*.

Com os primeiros componentes métricamente menos extensos, 2+6, 2(1)+6, 1(1)+6, 1(2)+6 – os ritmos compostos poderão, talvez, perder algo daquela feição melodiosa que referimos acima. Mas também são, sem dúvida, *ritmos amorinianos* que participam da beleza conceptual, da ideia poética.

VI) Formas regulares e relações matemáticas

Amorim de Carvalho não deixou de expor no *Tratado*, ainda que resumidamente, o que, num dos mais extensos, interessantes e sedutores capítulos da *Teoria geral*, respeita à boa concordância dos ritmos verbais.

a) Já atrás me referi aos ritmos efectivos, isto é, a formas repetitivas, cíclicas, recitativas ou líricas como, no primeiro caso o 12⁴⁸ e, no segundo, por exemplo, o 9³⁶. Esta repetitividade agrada ao ouvido; o nosso espírito como que procura e valoriza essa repetitividade. Mas a sucessão de versos simples, sempre os mesmos, ainda que de ritmo proposto (por exemplo o 10⁴⁸), resulta igualmente numa efectivação por essa mesma sucessão, como se verifica na maior parte da poesia dos autores bons ritmistas. E essa «sucessão isométrica de versos ou ritmos», isto é, de «igual tipo métrico» (sejam eles simples ou compostos, por exemplo, respectivamente, o 10⁶ ou o 6+6) agrada, naturalmente, ao nosso ouvido. A nossa sensibilidade leva-nos mesmo a desdobrar, a reter na mente, com agrado (em presença embora de ritmos simples não efectivos, isto é, propostos) o que se nos ofereça à repetitividade cíclica nesses ritmos, como neste exemplo de Camões, transcrito experimentalmente entre outros dois versos heróicos:

| | |
|---|-----------|
| as armas e os barões assinalados | |
| ó tu que tens de humano o gesto e o peito | 2+2+2+2+2 |
| se de humano é matar uma donzela, | |

ou neste, lírico, de Gonzaga:

Acaso / são estes
os sítios / formosos
etc.

Amorim veio a formular a «lei das formas regulares ou do ritmo efectivo»: «o ouvido aceita com agrado a forma cíclica ou regular representada pela repetição do mesmo número». Esta lei põe já a «relação matemática simples».

b) A verificação das condições óptimas da sucessão irregular dos versos ou ritmos simples e a sucessão destes nos versos

compostos, permitiu que Amorim de Carvalho formulasse a «lei das relações matemáticas simples» (de que a «lei das formas regulares» é um aspecto): «uma sucessão heterométrica de versos (ou ritmos) agrada ao ouvido se os números dominantes, que exprimem as suas estruturas, têm, entre si, relações matemáticas simples, isto é, se são divisíveis pelo mesmo algarismo». Assim, a conjugação dos seguintes ritmos verbais: 10^6 , 6^∞ , 8^4 , 8^6 , etc. – são divisíveis por dois.

Ao contrário do que foram afirmando (por razões explicadas por Amorim de Carvalho) os metricistas franceses, a «lei das relações matemáticas simples» não é uma lei do ritmo: é uma «lei da concordância dos ritmos», concordância que o ilustre metricista português explicitou exaustivamente num desdobrável, fora do texto, sob o título de «Canónica das combinações heterométricas» que veio a ser incluída no *Tratado* a partir da 2ª. edição.

Além do problema posto pela «ambivalência do hexassílabo» (de acentuação incerta, 6^∞) e do caso das formas elementares de três e uma sílabas (veja-se, acima, os decassílabos amorinianos nas formas $3(1)+6$ e $3(2)+6$, e atente-se nestes compostos, muito belos, obrigatoriamente extraídos de poemas de Amorim de Carvalho:

| | |
|--|-------------|
| <i>outros</i> / – em sarcófagos de oiro, amortalhados; | $1(1)+10^6$ |
| <i>trespassados</i> / pela espada dos medos e do frio; | $3(1)+10^6$ |
| foi como se o meu próprio pei/to <i>eu</i> abrisse; | $8^6 + 3$ |

entre muitos outros do mesmo poeta) – Amorim analisa ainda longamente as formas rítmicas simples líricas (7^∞ , 5^1 ou 13 ou 3 , 5^2 , 9^{36}) que não apresentam, entre si, na sua globalidade, nem, usualmente, por suas estruturas íntimas, relações matemáticas simples. Mas há aparências enganadoras. Por exemplo, em castelhano, de Almafuerite:

| | |
|---|-----------------|
| No; no exis te el vací o absoluto | $9(1)^{36}$ |
| donde Dios derramó su palabra! | $9(1)^{36}$ |
| No; no ca be la no che comple ta | $9(1)^{36}$ |
| allí donde gi ra la estre lla de un alma! | $5(1)^2+5(1)^2$ |
| etc. | |

onde o poeta segue sempre os esquemas métricos de que dei as respectivas fórmulas sintéticas: eneassílabos graves, tripartidos, e bipentassílabos graves, cesura átona portanto, de acentuação par, mantendo, conseqüentemente, a isocronicidade dominante e dominadora, 3+3+3, dada pelo eneassílabo. Amorim traduziu para português parte da poesia de Almafuerte, mantendo os mesmíssimos esquemas rítmicos. Mas já anteriormente, Diniz da Cruz e Silva compusera:

| | |
|---|--------------------|
| as ribeiras sem <i>chuva</i> cresceram, | 9(1) ³⁶ |
| o <i>campo</i> inundaram, | 5(1) ² |
| as <i>vinhas</i> perderam, | 5(1) ² |
| etc. | |

Sem insistir nos conceitos amorinianos de «heterometria isossilábica» (entre versos simples e compostos, por exemplo: 10⁴⁸, 10⁶, decassílabo composto amoriniano 3(1)+6 e bipentassílabo de cesura tónica 5+5; 12⁴⁸ e biexassílabo de cesura tónica 6+6; etc.) e de «heterometria equilibrada» (por exemplo: nos biexassílabos vulgarmente chamados alexandrinos 6+6, 6(1)+6, 6(2)+6) – concluirei estas brevíssimas anotações que resumem o extensíssimo desenvolvimento que Amorim deu ao tema da heterometria verbal na poesia ritmada (que ele também muitíssimo resumiu no *Tratado*), – concluirei lembrando que o Mestre considera que, se «leis da elisão rítmica» e «das formas regulares» são aplicáveis tanto ao ritmo verbal como à música, a «lei das relações matemáticas simples» é de «natureza especificamente versificatória». Não é aplicável à música; porque se impõe distinguir o «ritmo métrico ou do verso» (com melodia rudimentar, muito pobre de expressividade por ele próprio, apenas «fixável pela acentuação») do «ritmo melódico» (que «é livre ou foi livremente realizado, nas mais variadas e imprevisíveis expressões e movimentos»). Não é pois admissível aceitar a afirmação que a poesia em verso é «De la musique avant toute chose» (Paul Verlaine) – porque ela é antes de tudo «a ideia em idealidade» (Amorim de Carvalho). O extenso parágrafo sobre esta distinção entre ritmo verbal e ritmo melódico, está enriquecido, na *Teoria geral*, com a apresentação de esquemas musicais que Amorim não inseriu no *Tratado*.

D) Epílogo

A publicação do *Tratado de versificação portuguesa* de Amorim de Carvalho em 1941, reeditado recentemente em 7ª edição, foi e permanece um facto de transcendente significado no pensamento estético-literário. Pela primeira vez se introduzia, num tratado, o estudo do verso em todos os seus aspectos, segundo o método científico: enunciava-se e explicava-se as «relações de constância» no ou para o ritmo verbal, formulando-se as respectivas «leis» como expressões duma «realidade» que (embora em sua complexidade e, no caso da versificação, com seus condicionamentos psicológicos), sem essas leis, seria incompreensível. Com as publicações amorinianas sobre o ritmo verbal (desde os anos trinta do século xx), afastavam-se as falsas teorias de um decadentismo apelidado de «modernismo», muito marcado pelos relativismos, intuicionismos e pelas promoções indevidas dos inconscientes, muito na moda, mas sem séria estruturação ou fundamentação científica nem filosófica.

Nas breves considerações deste ensaio, pretendi chamar a atenção para alguns poucos aspectos da larga teorização do ritmo verbal levada a cabo por Amorim de Carvalho – teorização que se enquadra na vasta faceta estética da obra do Mestre, ela própria apoiada em forte alicerce científico e filosófico.

Faz-se imperioso que, à luz dos estudos amorinianos, prosiga a renovação da versificação nas diversas línguas, remodelando-se por completo o modo de abordagem da problemática versificatória sobretudo no seu aspecto nobre que é, como disse, o ritmo, e actualizando a respectiva terminologia, – o que permitirá ou favorecerá a tomada de consciência da natureza mesma do ritmo verbal.

Fecha de recepción: 14 de junio de 2022.
Fecha de aceptación: 29 de septiembre de 2022.

**LA RETÓRICA DEL VERSO
EN CORNEILLE Y CALDERÓN**

**THE RHETORIC OF VERSE
IN CORNEILLE AND CALDERÓN**

ERIK COENEN

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Tanto la poesía dramática de Corneille como la de Calderón se caracterizan por un uso intenso de figuras retóricas, especialmente las de dicción, y por su tendencia a ajustar a la medida del verso la extensión de las (partes de las) figuras, reforzando así mutuamente las unidades retóricas y poéticas. Este estudio compara las técnicas más habituales en los dos poetas en este sentido, señala semejanzas y contrastes, y ofrece al final una conclusión tentativa sobre un rasgo contrastivo de la poesía en lengua francesa y española: la tendencia al emparejamiento de rimas en aquella y a su separación en esta.

Palabras clave: Pierre Corneille, Pedro Calderón de la Barca, verso dramático, retórica dramática.

Abstract: Both Corneille's and Calderón's dramatic poetry are characterized by an intense use of rhetorical figures, mainly those of diction, and by their tendency to

adjust the extension of (parts of) these figures to the measure of the verse line, thus mutually strengthening the rhetorical and poetical units. This study compares the most usual techniques of both poets in this respect, points out similarities and contrasts, and offers a final, tentative conclusion about a contrasting characteristic of French and Spanish poetry: a tendency towards coupling rhymes in French and their separation in Spanish.

Keywords: Pierre Corneille, Pedro Calderón de la Barca, dramatic verse, dramatic rhetoric.

Son marcas distintivas de la poesía barroca el intenso empleo de las figuras de dicción y el gusto por hacerlas coincidir con las unidades métricas: el verso, la estrofa, la media estrofa. Abundan los paralelismos sintácticos entre versos sucesivos o entre las dos mitades de un cuarteto, las anáforas marcando el inicio de los versos, los quiasmos y las diseminaciones calculadas. Así sucede tanto en la poesía lírica como en la dramática. En España, el poeta dramático en el que más se acentúa este afán es Pedro Calderón de la Barca; en Francia, Pierre Corneille. Un breve inventario analítico de sus recursos preferidos revelará semejanzas muy llamativas, pero también contrastes, a mi modo de ver, igual de interesantes. Hasta ahora, los estudiosos de ambas tradiciones escénicas no se han ocupado de este asunto y han preferido comparar las obras de Corneille con sus modelos directos (*Le Cid* con *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro o *Le menteur* con *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón) y solo se ha tomado en consideración la relación entre Calderón y Corneille para afirmar o negar la relación existente entre *En la vida todo es verdad y todo mentira*, de Calderón, y *Héraclius*, de Corneille¹.

1. Corneille

Como es de sobra sabido, el verso del teatro «clásico» francés es el alejandrino, invariablemente ordenado en pareados. La poesía dramática de Corneille, si bien ocasionalmente inserta

¹ Véanse, entre otros, SEGALL, Jacob Bernard, *Calderón and the Spanish Drama*, Nueva York, Columbia University Press, 1902; MARTINENCHE, Ernest, *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, París, Hachette, 1901; HUSZAR, Gustave, *Pierre Corneille et le théâtre espagnole*, París, Bouillon, 1903. Para *Héraclius* y *En la vida todo es verdad y todo mentira*, véase CRUICKSHANK, Don William, «Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Londres, Tamesis, 1971, pp. LXXVI-LXXXVIII.

breves pasajes que adoptan otra forma poética, no es en esto una excepción. Cada pareja de alejandrinos viene marcada no solo por la rima, sino por la exigencia de alternar pareados graves y agudos, contrastando cada pareado con el anterior y con el siguiente y, así, individuándolo. Conviene señalar también que el pareado alejandrino tiene la peculiaridad de organizar el lenguaje en tres niveles prosódicos (hemistiquio – verso – pareado) diferentes y que cada nivel organizativo duplica en extensión al nivel inferior: el verso está compuesto de dos hemistiquios y el pareado, de dos versos. Cuando los poetas agrupan los pareados en bloques de cuatro versos, consiguen incluso añadir un nivel más de duplicación. Este hecho ha sido muy aprovechado por los poetas franceses, que se esfuerzan por hacer confluir estos niveles prosódicos con los períodos sintácticos y semánticos, así como con los componentes de las figuras de dicción. Entre los grandes del teatro francés, fue indiscutiblemente Corneille quien procuró con más ahínco explotar las posibilidades que brindan los alejandrinos en este sentido. En lo que sigue, exploraré las técnicas principales manejadas por el francés con este propósito, dejando para la segunda parte del estudio la comparación con técnicas análogas en Calderón.

En los diálogos, Corneille tiende a mantener intactos los pareados y a evitar que se repartan entre varios personajes. Es manifiesto el agrado que le provocan secuencias como esta, con tres personajes en escena (*Horace*, 341-6)²:

| | |
|---------|--|
| CURIACE | Venez donc recevoir ce doux commandement. Qui doit mettre le comble à mon contentement. |
| CAMILLE | Je vais suivre vos pas, mais pour revoir mes frères, Et savoir d'eux encor la fin de nos misères. |
| JULIE | Allez, et cependant au pied de nos autels J'irai rendre pour vous grâces aux immortels. |

A la vez que procura a menudo repartir los pareados entre los personajes, gusta de agruparlos de dos en dos mediante el empleo de figuras de repetición, muy especialmente con paralelismos sintácticos. Así, en *Rodogune* (II, iv):

² Cito las obras de Corneille por número de verso, salvo cuando manejo ediciones que no numeran los versos, en cuyo caso doy acto y escena.

| | |
|-----------|---|
| SÉLEUCUS | Est-il une constance à l'épreuve du foudre Dont ce cruel arrêt met notre espoir en poudre? |
| ANTIOCHUS | Est-il un coup de foudre à comparer aux coups Que ce cruel arrêt vient de lancer sur nous? |

El agrupamiento de los pareados de dos en dos también puede darse dentro de las intervenciones sucesivas, como en esta secuencia, donde los cuatro versos de Sévère son la respuesta a los cuatro de Fabian (*Polyeucte*, 1387-94):

| | |
|--------|---|
| FABIAN | Laisser à son destin cette ingrate famille; Qu'il accorde, s'il veut, le père avec la fille. Polyeucte et Félix, l'épouse avec l'époux: D'un si cruel effort quel prix espérez-vous? |
| SÉVÈRE | La gloire de montrer à cette âme si belle Que Sévère l'égale, et qu'il est digne d'elle; Qu'elle m'était bien due, et que l'ordre des cieus En me la refusant m'est trop injurieux. |

Cuando Corneille practica la esticomitia³, la agrupación de los versos en pareados sigue siendo operativa, como sucede muy claramente en este pasaje de *Horace*, en el que el paralelismo sintáctico refuerza el vínculo creado por la rima, a pesar del reparto entre dos personajes de los dos versos del pareado (155-158):

| | |
|---------|---|
| JULIE | Quoi! vous appelez crime un change raisonnable? |
| CAMILLE | Quoi! le manque de foi vous semble pardonnable? |
| JULIE | Envers un ennemi que peut nous obliger? |
| CAMILLE | D'un serment solennel qui peut nous dégager? |

En otros casos, no son las figuras de dicción lo que refuerza la unión de los dos versos, sino el encadenamiento comunicativo. Me refiero a casos como el de estos versos de *Le Cid* (385-388), en los que don Arias abrocha cada pareado con una respuesta al verso pronunciado por el Conde:

| | |
|----------|---|
| D. ARIAS | Que lui dirai-je enfin? je lui dois rendre conte. |
| LE COMTE | Que je ne puis du tout consentir à ma honte. |
| D. ARIAS | Mais songez que les rois veulent être absolus. |
| LE COMTE | Le sort en est jeté, monsieur, n'en parlons plus. |

³ Entiendo por esticomitia un «diálogo de poesía dramática en que cada intervención de un interlocutor ocupa un verso», de acuerdo con la definición de la RAE.

De este modo, el segundo verso del alejandrino cierra un ciclo comunicativo abierto por el primero, a la vez que hace avanzar el diálogo, provocando la siguiente intervención del primer locutor. Es fácil encontrar en cualquier pieza de Corneille secuencias análogas. Menos frecuente, pero no inexistente, es el recurso a breves series de hemistiquios que de igual manera tienden a reforzar simultáneamente la unidad del pareado, como en esta secuencia de *Polyeucte* (641-643):

| | | |
|-----------|---|-------------------------|
| NÉARQUE | J'abhorre les faux dieux. | |
| POLYEUCTE | | Et moi, je les déteste. |
| NÉARQUE | Je tiens leur culte impie. | |
| POLYEUCTE | | Et je le tiens funeste. |
| NÉARQUE | Fuyez donc leurs autels. | |
| POLYEUCTE | | Je les veux renverser, |
| | Et mourir dans leur temple, ou les y terrasser. | |

En ejemplos anteriores hemos visto casos en los que el segundo verso complementa semántica y sintácticamente el primer verso, cerrando así el pareado en más planos que el puramente métrico; aquí sucede algo análogo a nivel de los hemistiquios: el segundo complementa al primero de tal manera que cierra no solo el verso sino también el período sintáctico y semántico. A su vez, a nivel de pareado, en el primero de los dos, de nuevo el paralelismo sintáctico entre los versos refuerza el efecto copulativo de la rima, mientras que en el segundo pareado se concluye la hemisticomitia⁴ con un verso entero que cierra el debate, abriendo paso a una intervención más larga que iniciará *Polyeucte* a continuación. Las técnicas señaladas, por supuesto, se combinan y recombinan de muchas formas. Doy otro ejemplo de la misma obra que supone una variación de la misma técnica esencial (1281-90):

| | |
|-----------|---|
| PAULINE | Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas. |
| POLYEUCTE | Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas. |
| PAULINE | C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire? |
| POLYEUCTE | C'est peu d'aller au ciel, je vous y veux conduire. |
| PAULINE | Imaginations! |

⁴ Uso este término análogamente a mi uso de *esticomitia*, como «diálogo de poesía dramática en que cada intervención de un interlocutor ocupa la mitad de un verso».

| | |
|-----------|---|
| POLYEUCTE | Célestes vérités! |
| PAULINE | Étrange aveuglement! |
| POLYEUCTE | Éternelles clartés! |
| PAULINE | Tu préfères la mort à l'amour de Pauline! |
| POLYEUCTE | Vous préférez le monde à la bonté divine! |
| PAULINE | Va, cruel, va mourir; tu ne m'aimas jamais. |
| POLYEUCTE | Vivez heureuse au monde, et me laissez en paix. |

Notemos los cuatro niveles de organización discursiva, en los que cada uno duplica el nivel inferior: hemistiquio, verso, pareado, doble pareado. Los primeros cuatro versos constituyen un caso característico, unidos todos como serie esticomítica, a su vez claramente dividida en dos series de dos versos, unidos estos entre sí no solo por la rima sino también por el paralelismo y la anáfora. A su vez, la esticomitia garantiza la enfática individuación de cada verso, donde los hemistiquios se marcan gráficamente con una coma. Los dos versos centrales del pasaje aceleran el ritmo del diálogo al sustituir la esticomitia por una hemisticomitia perfecta; sin embargo, el segmento no deja de abarcar un pareado exacto. El final del pasaje vuelve a ofrecer una serie de cuatro versos, subdivididos en pareados internamente cohesionados tanto por la rima como por el paralelismo y la antítesis, y subdivididos, a su vez, en versos individuales marcados por la esticomitia.

Hasta ahora, me he centrado en los diálogos, pero en los monólogos de Corneille cabe señalar técnicas muy similares, con cierta predilección por el empleo de la antítesis. Esta figura le resulta sin duda atractiva por permitirle, por un lado, reflejar los conflictos dramáticos extremos tan presentes en sus obras, y, por otro, adecuarse a su forma particular de construir versos y pareados. Los dos componentes contrastados en la antítesis suelen distribuirse en el primer y segundo versos del pareado o, lo que es mucho más frecuente, en el primer y segundo hemistiquio del verso. Corneille parece encontrar un gusto especial en contrastar distintas partes del cuerpo:

Quand le bras a failli, l'on en punit la tête (*Le Cid*, 722)
 Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras (*Le Cid*, 724)
 Et l'arrêt de sa bouche, et le coup de sa main (*Le Cid*, 756)

En estos casos, es interesante notar que la antítesis ocupa habitualmente el segundo verso del pareado, que de esta manera se cierra con mayor fuerza retórica. Veamos, por ejemplo, estos versos de Julie en la escena inicial de *Horace* (95-100):

Qu'on voit naître souvent de pareilles traverses,
 En des esprits divers, des passions divers!
 Et qu'à nos yeux Camille agit bien autrement!
 Son frère est votre époux, le vôtre est son amant:
 Mais elle voit d'un œil bien différent du vôtre
 Son sang dans une armée, et son amour dans l'autre.

La primera antítesis, entre *pareilles* y *divers*, se extiende sobre dos versos y se cierra simultáneamente con el pareado, y en los otros casos, los versos contruidos con antítesis son los pares. Así, en el segundo verso citado, *esprits* se contrapone, aunque no de manera plenamente antitética, a *passions*; en el cuarto, *son frère* hace antítesis con *le vôtre*, así como *votre époux* con *son amant*; en el sexto, lo hace *son sang* con *son amour* y *une armée* con *l'autre*. Es así como, a menudo, la técnica compositiva de Corneille acumula los elementos verbales contrapuestos.

2. Calderón

Frente al alejandrino pareado francés, se erige la polimetría de la comedia española. Se han escrito muchas páginas sobre la adecuación entre cada forma poética y la situación dramática en la que se emplea⁵, y sería impensable pretender resumir aquí las

⁵ Aparte de las escuetas aseveraciones de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 305-12), hay observaciones tempranas sobre el tema en MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 102-208, que fueron complementadas en seguida por una monografía de Diego Marín y más tarde por las de Bakker: MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 9-11 y BAKKER, Jan, «Versificación y estructura de la comedia de Lope», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 2 (1981), pp. 93-101. Diego Marín añadió más tarde un estudio sobre la polimetría en Calderón: MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36 (1982), pp. 95-113; y existen diversos estudios parciales al respecto, como el de Williamsen tomando como modelo *La vida es sueño*: WILLIAMSEN, Vern, «La función del verso en la comedia del Siglo de Oro», en Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon (eds.), *Actas del quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Publications Universitaires de Bordeaux,

propuestas al respecto. Parece evidente, de todos modos, que en la elección de un poeta dramático de una estrofa concreta para una escena determinada pueden confluír, contraponerse o reforzarse mutuamente criterios muy diversos: su funcionalidad u oportunidad para la situación dramática en la que se vayan a emplear, el contraste con la estrofa empleada en el segmento precedente, la espontánea combinación en la mente del poeta de versos, rimas o asonancias que marcan la pauta para el resto de la escena, etcétera. Si a esto añadimos que ninguna situación o secuencia dramática es absolutamente idéntica a otra, está claro que nunca se conseguirá reducir la práctica de los poetas dramáticos áureos a un sistema riguroso y cerrado. Cuando en el mundo académico se intenta fijar los criterios que rigen lo que es, pues, un sistema muy flexible y poroso, lo más habitual es considerar que «el uso de las diferentes estrofas está ceñido a la naturaleza teatral de cada situación dada»⁶, por lo que Marín⁷ partió de una clasificación de temas y situaciones dramáticas para relacionar cada clase en mayor o menor medida con formas poéticas, y Bakker consideró, por ejemplo, «prospectiva» la quintilla y «retrospectiva» la décima⁸. Obviamente, las categorías y prioridades establecidas por cada estudioso de la polimetría influirán de manera importante, tal vez decisiva, en sus observaciones y conclusiones sobre el sistema. A mi parecer, ha de atribuirse un gran peso al ritmo escénico perseguido por el poeta. Si suponemos que, idealmente, el período estrófico coincide en cierto modo con el período semántico y/o sintáctico, la redondilla —la estrofa más breve empleada en la comedia nueva, con treinta y dos sílabas prosódicas— es la más adecuada para los segmentos de elevado ritmo escénico, con frecuentes cambios de locutores y poca reflexión o elaboración retórica. En el otro extremo, la décima, la estrofa más larga en octosílabos, conlleva un ritmo escénico más pausado, más apto para la reflexión y la

1977, pp. 883-891. Para la comedia nueva en general, y concebido como manual para la práctica escénica, es de interés el libro de Cantero: CANTERO, Susana, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 616.

⁶ *Ibid.*, cit., p. 616.

⁷ MARÍN, Diego, *Uso y función...*, cit., pp. 9-11.

⁸ BAKKER, Jan, «Versificación y estructura...», cit., pp. 93-101.

amplificación retórica de los conceptos expresados, y, por tanto, también, pero no necesariamente, para los monólogos y los diálogos con cambios de locutor menos frecuentes. El romance, como serie de extensión indefinida, da otro ritmo a la acción, y la silva también, mientras que la octava, con sus largos períodos, tiene algo en común con la décima.

Al margen del ritmo escénico, hay que tener en cuenta la gravitación de la tradición literaria sobre la elección de las formas poéticas. El soneto, desde los *stilnovistas*, es la forma idónea para la introspección afectiva, y así se emplea a menudo en la comedia nueva como soliloquio breve. Desde luego, la forma más marcada por la tradición es el romance, con el que varias generaciones de castellanohablantes se habían familiarizado como vehículo de poesía fundamentalmente narrativa, desde las plazas de los pueblos hasta las salas de los palacios. Acaso sería tan válido decir que la comedia nueva incorporó esta forma en su sistema como afirmar, a la inversa, que la comedia nueva se construyó desde la práctica de la relación de romances (recordemos que se hablaba siempre de «oír», no de «ver» la comedia). De esto deriva uno de los rasgos más característicos de la comedia nueva: en otras tradiciones teatrales, la forma habitual de informar al público de los antecedentes de la acción es deslizar referencias a ellos en el diálogo dramático; pero en la española, se hace casi invariablemente por medio de un largo romance (la «relación») en algún momento del primer acto, que era plausiblemente uno de los momentos culminantes para el público de la época (y hoy es quizás lo primero que adaptadores y versionistas se encargan de recortar). De ahí también que, aunque Corneille o Racine abundan en monólogos de decenas de versos, no llegan nunca a los cientos que pueden ocupar los romances de Lope o Calderón, ni suelen tener sus monólogos la misma función expositiva de las «relaciones de comedia», siempre en romance.

Para el tema presente, lo más importante es constatar que las estrofas empleadas en la comedia nueva rehuyen, por regla general, la rima pareada. Es significativo que la única forma en la que se emplea, la silva pareada, se caracteriza por la desigual extensión de los dos versos, pues habitualmente alternan

un heptasílabo con un endecasílabo, evitando una reiteración rítmica comparable con la de los alejandrinos franceses.

Hechas estas observaciones, creo que necesarias para establecer las diferencias fundamentales en los cimientos prosódicos sobre los que construyen sus textos dramáticos Corneille y Calderón, paso a la consideración de la retórica del verso en este último. Abundan los pasajes en los que esta retórica se acerca de manera realmente notable a la de Corneille. Comparemos, por ejemplo, el momento de *Le Cid* en el que el francés hace arrojar a Jimena y Don Diego a los pies del Rey, y el de *La vida es sueño* en el que Estrella y Astolfo saludan al Rey compitiendo por su atención. Así inicia la escena Corneille (647-54):

| | | |
|-----------|---|-------------------------|
| CHIMÈNE | Sire, sire, justice! | |
| D. DIÈGUE | | Ah! sire, écoutez-nous. |
| CHIMÈNE | Je me jette à vos pieds. | |
| D. DIÈGUE | | J'embrasse vos genoux. |
| CHIMÈNE | Je demande justice. | |
| D. DIÈGUE | | Entendez ma défense. |
| CHIMÈNE | D'un jeune audacieux punissez l'insolence: | |
| | Il a de votre sceptre abattu le soutien, | |
| | Il a tué mon père. | |
| D. DIÈGUE | | Il a vengé le sien. |
| CHIMÈNE | Au sang de ses sujets un roi doit la justice. | |
| D. DIÈGUE | Pour la juste vengeance il n'est point de supplice. | |

A continuación, el Rey toma la palabra para dársela primero a Jimena y después a don Diego para que expliquen su querrela. El pasaje de estructura similar en Calderón, por su parte, reza así (580-89)⁹:

| | | |
|----------|------------------------|---------------------------|
| ESTRELLA | Sabio Tales,... | |
| ASTOLFO | | Docto Euclides,... |
| ESTRELLA | ...que entre signos... | |
| ASTOLFO | | ...que entre estrellas... |
| ESTRELLA | ...hoy gobiernas... | |
| ASTOLFO | | ...hoy resides... |
| ESTRELLA | ...y sus caminos,... | |
| ASTOLFO | | ...sus huellas,... |
| ESTRELLA | ...describes:... | |

⁹ Hay otros pasajes de estructura similar en Calderón, como, por ejemplo, en *El príncipe constante*, vv. 2021-32.

| | |
|----------|-----------------------------------|
| ASTOLFO | ...tasas y mides:... |
| ESTRELLA | ...deja que en humildes lazos... |
| ASTOLFO | ...deja que en tiernos abrazos... |
| ESTRELLA | ...yedra dese tronco sea... |
| ASTOLFO | ...rendido a tus pies me vea. |
| BASILIO | Sobrinos, dadme los brazos. |

Por supuesto, las situaciones no son idénticas: la tensión es más latente entre Estrella y Astolfo, frente al conflicto más abierto y explosivo entre Jimena y don Diego, por ejemplo, lo cual da a las intervenciones de estos un carácter más exclamativo; pero salvando tales distancias, ambos poetas sugieren con medios poético-retóricos muy similares la competencia entre dos personajes para lograr la atención prioritaria del Rey, recurriendo a una hemisticomitia¹⁰ que acelera el diálogo a la vez que reparte por igual el texto entre los dos, y, al mismo tiempo, al paralelismo y a la sinonimia entre las sucesivas intervenciones. Los dos textos incluso coinciden en su ralentización final, pasando de hemisticomitia a esticomitia. Es cierto que los «hemistiquios» en Calderón no son completamente puros (tanto Estrella como Astolfo pronuncian una vez cinco y una vez tres sílabas, aun así equilibrándose la una al otro en la suma total de sílabas), e igualmente cierto es que el equilibrio se rompe una vez en el texto de Corneille con una intervención un poco más larga por parte de Jimena —quien, aunque sea con máxima brevedad, ha de transmitir al rey el motivo de su venida—; pero el calculado balanceo retórico entre los dos personajes frente al rey es innegable en ambos textos.

Con todo, hay una diferencia importante. En Corneille, de nuevo, como en los ejemplos ofrecidos anteriormente, son operativos los cuatro niveles textuales señalados —el nivel de hemistiquio, el de verso, el de pareado y el de pareado doble—, mientras que el período en Calderón es más largo y va repartido ordenadamente entre las dos quintillas: la primera quintilla constituye, en su totalidad, un vocativo (o dos vocativos); y la segunda, el

¹⁰ Técnicamente, en el caso de Calderón no puede hablarse de «hemistiquios», ya que el octosílabo no es un verso compuesto. Empleo el término aquí porque es manifiesto el afán del poeta de dividir el verso en dos mitades de igual extensión prosódica.

cortesano saludo propiamente dicho, finalmente «abrochada» – en término de Susana Cantero¹¹ – por el propio rey reciprocando el saludo. Así pues, lo que diferencia la retórica corneillana de la calderoniana viene determinado por la forma poética.

La esticomitia propiamente dicha es relativamente infrecuente en la comedia española¹². Uno de los ejemplos más extensos que he encontrado en Calderón es esta joya cómica, en la que una pareja «graciosa», caracterizada por su habla sayaguesa, ofrece explicaciones a una dama noble llamada Serafina (*El postrer duelo de España*, 1303-1304)¹³:

| | |
|----------|---|
| GILA | Yo lo tengo de contar. |
| BENITO | Mijor lo contaré yo. |
| SERAFINA | Decidme lo que pasó y acabad de porfiar. |
| BENITO | Cantando con mi pollino... |
| GILA | Con mi pollino cantando... |
| BENITO | ...iba mi camino cuando... |
| GILA | ...iba, cuando mi camino... |
| BENITO | ...he aquí a tu primo con fiera... |
| GILA | ...con fiera he aquí a tu primo... |
| BENITO | ...collera, furia y animo... |
| GILA | ...animo, furia y collera... |
| BENITO | ...salir al paso diciendo... |
| GILA | ...diciendo salir al paso... |
| BENITO | ...(Verle era estopendo caso.)... |
| GILA | ...(Caso era verle estopendo.)... |
| BENITO | «¿Quién os dijo ese cantar?»... |
| GILA | «¿Quién ese cantar os dijo?»... |
| BENITO | ...y con un pesar prolijo... |
| GILA | ...prolijo y con un pesar... |
| BENITO | ...habiéndonos aporreado... |
| GILA | ...aporreádomos habiendo... |
| BENITO | ...muy atufado corriendo... |
| GILA | ...corriendo muy estofado... |
| BENITO | ...entró en la ciudad y luego... |
| GILA | ...y luego entró en la ciudad... |

¹¹ CANTERO, Susana, *Dramaturgia y práctica...*, cit.

¹² Algunos ejemplos en Pardo, Arcadio, «Esticomitia y esticomitia ampliada», *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 65-86, que sin embargo emplea un concepto de esticomitia menos restringido que yo aquí.

¹³ Cito por número de páginas y enmiendo alguna errata de la edición manejada con la *Quarta parte* de 1674.

| | |
|----------|-------------------------------------|
| BENITO | ...hecho un fuego de crueldad... |
| GILA | ...hecho de crueldad un fuego... |
| BENITO | ...embistió con no sé qué hombre... |
| GILA | ...vistió hombre con no sé qué... |
| BENITO | ...que su nombre no le sé... |
| GILA | ...no le sé yo que su nombre... |
| BENITO | ...al ruido habiendo de aceros... |
| GILA | ...de aceros habiendo el ruido... |
| BENITO | ...caballeros acodido... |
| GILA | ...sacodido caballeros... |
| BENITO | ...sobre si un defecto era... |
| GILA | ...sobre si un era defeto... |
| BENITO | ...como debiera secreto... |
| GILA | ...secreto como debiera... |
| BENITO | ...allegró no sé qué ley... |
| GILA | ...no sé qué ley alegró... |
| BENITO | ...que el mismo Rey la escochó... |
| GILA | ...que la escochó el mismo Rey... |
| BENITO | ...con que para Valladolid... |
| GILA | ...para Valladolid con que... |
| BENITO | ...la lid citada se ve... |
| GILA | ...se ve citada la lid... |
| BENITO | ...donde dos muerte se den. |
| GILA | ...se den muerte donde dos. |
| SERAFINA | ¡Malas nuevas os dé Dios! |
| | ¡Maldígaos el cielo! |
| LOS DOS | Amén. |

A primera vista, aunque el discurso continúa de un verso a otro como en el saludo de Estrella y Astolfo, el pasaje está compuesto de una larga serie de versos esticomíticos; pero en seguida se ve que, realmente, los versos van agrupados de dos en dos debido a que en cada caso las palabras de Gila repiten, trabucan e invierten en quiasmo las de Benito. A un nivel superior, sigue también operativa la organización estrófica de la redondilla, que agrupa los versos de cuatro en cuatro, puesto que cada segundo grupo de dos versos cierra la rima del primer grupo. Esto se refleja a nivel sintáctico y semántico: la primera redondilla citada la concluye Serafina con dos versos que invitan a la explicación de los dos villanos. La segunda (desde «Cantando» hasta «camino») constituye en su totalidad un complemento temporal que precede a la tercera, y así sucesivamente, hasta llegar a la redondilla final, rematada por Serafina con su maldición y

la disparatada respuesta de los dos al unísono. Ciertamente, es difícil ilustrar mejor el principio de cierre retórico de un pasaje que un «Amén» final, y difícil también encontrar mejor ejemplo de cómo las características formales del verso y de la estrofa son parte orgánica del efecto cómico perseguido.

El pasaje analizado deja claro también por qué la esticomitia pura es mucho menos habitual en la comedia nueva que otro tipo de esticomitia, en sentido más laxo, que agrupa los versos de dos en dos en intervenciones sucesivas de los personajes. Es fácil encontrar ejemplos en Calderón, como en este pasaje de *La selva confusa* (857-68):

| | |
|---------|--|
| CARLOS | Paréceme que has sentido las nuevas del casamiento. |
| FILIPO | De Fadrique el fin violento causa de mi pena ha sido. |
| LEONELO | Bien fingiste la caída y el llanto a tu falsa fe. |
| FILIPO | La caída sí lo fue, mas la pena no es fingida. |
| CARLOS | Si tu envidia pretendió su muerte, ¿qué estás así? |
| FILIPO | Su destierro pretendí, Carlos, que su muerte no. |

De manera análoga a cómo Corneille hace que el segundo verso del pareado conteste al primero, o de algún otro modo se vincula semántica, sintáctica y/o retóricamente con él, en este pasaje la segunda mitad de cada redondilla, siempre puesta en boca de Filipo, contesta a los dos versos pronunciados por uno de sus compañeros. Para que se produzca el efecto pretendido, ni siquiera hace falta que los personajes se escuchen, como en esta serie de apartes en *A secreto agravio, secreta venganza* (2270-77):

| | |
|----------|---|
| DON LOPE | Pues conmigo iréis. (<i>Ap.</i> Llegó la ocasión de mi venganza.) |
| DON LUIS | (<i>Ap.</i> ¿Cuál hombre en el mundo alcanza mayor ventura que yo?) |
| DON LOPE | (<i>Ap.</i> A mis manos ha venido, y en ellas ha de morir.) |
| DON LUIS | (<i>Ap.</i> ¡Que me viniese a servir de tercero su marido!) |

Tal vez el ejemplo más conocido y estilizado de esta técnica es el enfrentamiento último entre Don Lope de Figueroa y Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea* (2566-85):

| | |
|----------|--|
| DON LOPE | ¡Voto a Dios, que lo sospecho! |
| CRESPO | ¡Voto a Dios, como os le he dicho! |
| DON LOPE | Pues, Crespo, lo dicho dicho. |
| CRESPO | Pues, señor, lo hecho hecho. |
| DON LOPE | Yo por el preso he venido y a castigar este exceso. |
| CRESPO | Pues yo acá le tengo preso por lo que acá ha sucedido. |
| DON LOPE | ¿Vos sabéis que a servir pasa al Rey, y soy su juez yo? |
| CRESPO | ¿Vos sabéis que me robó a mi hija de mi casa? |
| DON LOPE | ¿Vos sabéis que mi valor dueño de esta causa ha sido? |
| CRESPO | ¿Vos sabéis cómo atrevido robó en un monte mi honor? |
| DON LOPE | ¿Vos sabéis cuánto os prefiere el cargo que he gobernado? |
| CRESPO | ¿Vos sabéis que le he rogado con la paz y no la quiere? |

La primera redondilla del pasaje se organiza simultáneamente al nivel de verso individual (la esticomitia), al nivel de pares de versos unidos por una secuencia de acción-reacción y por un paralelismo muy marcado, y al nivel de estrofa al concluir la serie esticomítica y al «abrocharse» la rima. El parecido con las técnicas de Corneille es muy fuerte, solo que en el francés los tres niveles habituales son *hemistiquio – verso – pareado* y en el español son *verso – media estrofa – estrofa*. En el resto del diálogo citado, cabe decir que hay un bloque de doce versos, unidos todos por el paralelismo y la anáfora. Simultáneamente, el consecuente agrupamiento de los versos en series de dos por locutor, en las que los dos versos de Crespo cierran una y otra vez la redondilla abierta por don Lope, da al pasaje un «efecto balancín» que tiene mucho en común con efectos equivalentes en Corneille. La verdad es que el octosílabo, por su brevedad, recuerda más al hemistiquio del

alejandrino francés que al alejandrino en sí, por lo que versos como los citados «—Pues Crespo, lo dicho dicho. // —Pues, señor, lo hecho hecho» parecen casi calcados (o a la inversa) de versos como estos de *Le Cid* (987):

| | |
|-------------|--------------------------|
| CHIMÉNE | Rodrigue, qui l'eût cru? |
| D. RODRIGUE | Chimène, qui l'eût dit? |

Con todo, hay que constatar una diferencia capital con la técnica análoga en Corneille. En el pareado alejandrino francés, la unidad semántica y sintáctica tiende a coincidir con la unidad de los dos versos, como hemos observado claramente en aquellos casos en los que el segundo verso remata con una antítesis la frase iniciada en el primero. En Calderón, en cambio, ocurre todo lo contrario: entran en tensión las unidades de sentido y las unidades estróficas, puesto que aquellas separan lo que la rima une. El efecto que consigue Calderón en pasajes como los citados se consigue dividiendo las redondillas por la mitad, nunca después del primer verso ni justo antes del último. El poeta procura conseguir un efecto «abrochador» de la segunda intervención, que proporciona las rimas necesitadas por la primera.

Pasa algo similar en las décimas. Esta forma es habitualmente descrita no solo como una estrofa de diez versos con rima *abbaaccddc*, sino también como un compuesto de dos redondillas (*abba* y *cdde*) unidas por dos versos de transición *ac*¹⁴. A mi entender, a estos dos niveles superpuestos de organización interna hay que añadir uno más. De manera análoga a cómo las redondillas se componen de dos mitades de dos versos cada una, también la décima tiende a separar por sentido y sintaxis lo que la rima une. Si intentamos leer la primera décima del célebre primer monólogo de Segismundo agrupando los versos por sus rimas, podemos formar cuatro pareados, pero la estrofa resulta muy difícil de leer así (marco una pausa enfática con //):

¹⁴ Así, por ejemplo, en QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 112, o en PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco, 2000, p. 281. Torre, por su parte, se limita a observar que «suele existir una pausa de sentido después del cuarto verso», en TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, p. 128.

Apurar, cielos, pretendo, //
 ya que me tratáis así,
 qué delito cometí //
 contra vosotros naciendo.
 Aunque si nací, ya entiendo //
 qué delito he cometido:
 bastante causa ha tenido //
 vuestra justicia y rigor,
 pues el delito mayor //
 del hombre es haber nacido.

Resultan mucho más fáciles de leer agrupados contra la rima, es decir, separando en la dicción los versos que riman entre sí:

Apurar, cielos, pretendo,
 ya que me tratáis así, //
 qué delito cometí
 contra vosotros naciendo. //
 Aunque si nací, ya entiendo
 qué delito he cometido: //
 bastante causa ha tenido
 vuestra justicia y rigor, //
 pues el delito mayor
 del hombre es haber nacido.

No digo que el actor deje una pausa después de cada segundo verso, sino que parece ser la forma «natural» que tienen los versos de agruparse. En la práctica, no es fácil encontrar décimas cuya estructura interna marque impecablemente cinco períodos sucesivos de dos versos cada uno, sino que se trata más bien de un arquetipo al que tiende la estrofa, que por otra parte necesita variar el patrón de sonoridades internas para no resultar monótono, cargante y previsible. Una variante que confirma la regla me parece esta, de la primera parte de *La hija del aire* (1940-49):

| | |
|---------|---------------------------------|
| ARSIDAS | Esta divina hermosura... |
| MENÓN | Esta divina belleza... |
| ARSIDAS | ...hallé yo en esta aspereza. |
| MENÓN | ...vi al pie de esta peña dura. |
| ARSIDAS | Para lograr mi ventura... |
| MENÓN | Para estorbar mi apetito... |

ARSIDAS ...llevártela solícito,
donde mi lealtad me mueve.
MENÓN Y yo, que no te la lleve,
ni consiento ni permito.

Aunque los primeros seis versos son esticomíticos, van claramente agrupados de dos en dos por paralelismo sintáctico, como van también agrupados de dos en dos los cuatro versos finales. Se percibe claramente la estructura *ab-ba-ac-cd-dc* que separa los versos que riman entre sí.

En los romances sucede algo semejante, a pesar de la bien conocida tendencia a agrupar los versos en series de cuatro («cuartetos de romance»), muy presente en el Calderón temprano¹⁵. Obsérvense estos diálogos simultáneos entre, por un lado, Licas y Libia y, por otro, Friso y Astrea, en la segunda parte de *La hija del aire* (3052-3073):

LICAS En decir que el Rey te quiere
di ahora que te engaño.
FRISO Cuanto has respondido al Rey
escuché, dueño tirano.
LIBIA Pues, señor, mi bien, mi dueño,
¿qué culpa tienen mis hados?...
ASTREA Yo lo estimo; así otra vez
me excusas de confesarlo.
LICAS ¿Luego con esta disculpa
bien de tus ojos me aparto?
FRISO Tú verás la estimación
que hago a ese desengaño.
LIBIA Yo sabré morir sintiendo.
LICAS Vivir sabré yo olvidando.
FRISO Yo aborreciendo vivir.
ASTREA Y yo padecer amando.
FRISO Licas...
LICAS Friso...
FRISO ¿Amor es esto?
A matar muriendo vamos.
ASTREA Libia...
LIBIA Astrea...
ASTREA ¿Esto es amor?
Vamos a morir llorando.

¹⁵ HILBORN, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938, pp. 5-7 y *passim*.

Si tenemos presente que Licas y Libia se encuentran en una parte del escenario y Friso y Astrea en otra, se aprecia cómo, sobre todo en los doce versos iniciales, se empareja cada vez el verso sin rima con el verso que lleva la asonancia *a-o*, después del cual se toma la palabra en el otro diálogo.

Opera, pues, en las formas poéticas principales de la versificación dramática de Calderón (romances, redondillas y décimas), un afán de «desunir» lo que la rima «une». Con ello en mente, vuelvo a la consideración de la semejanza entre la retórica de los dos poetas, puesto que también para el pasaje que acabo de citar cabe encontrar otros de estructura bastante análoga en Corneille. En la escena final de *Le menteur*, por ejemplo, nos encontramos también con un diálogo simultáneo entre dos parejas (Alcippe con Clarice, Dorante con Lucrece), algo más complejo que el citado de *La hija del aire*, debido a las intervenciones de un quinto personaje, Géronte, padre de Dorante y defensor de sus pretensiones: Alcippe habla con Clarice, y con Lucrece hablan tanto el «mentiroso» Dorante como su padre Géronte (V, vii):

| | |
|---------|--|
| ALCIPPE | Nos parents son d'accord, et vous êtes à moi. |
| GÉRONTE | Votre père à Dorante engage votre foi. |
| ALCIPPE | Un mot de votre main, l'affaire est terminée. |
| GÉRONTE | Un mot de votre bouche achève l'hyménée. |
| DORANTE | Ne soyez pas rebelle à seconder mes vœux. |
| ALCIPPE | Etes-vous aujourd'hui muette toutes deux? |
| CLARICE | Mon père a sus mes vœux une entière puissance. |
| LUCRÉCE | Le devoir d'une fille est dans l'obéissance. |
| GÉRONTE | Venez donc recevoir ce doux commandement. |
| ALCIPPE | Venez donc ajouter ce doux consentement. |

Como sucede en los otros pasajes de Corneille analizados arriba, la esticomitia no es óbice para que los versos se agrupen claramente de dos en dos, reforzando el vínculo creado por la rima. Los dos versos iniciales comparten la referencia a la voluntad de los padres. Los siguientes dos y los dos finales revisten como tantas veces un fuerte paralelismo sintáctico. Los dos versos del penúltimo pareado son sendas afirmaciones de obediencia filial. Solo dentro del pareado anterior («Ne soyez pas rebelle à seconder mes vœux. / Etes-vous aujourd'hui muette toutes deux?») el emparejamiento de los dos versos es menos fuerte.

También en este caso, pues, se constata, por un lado, una técnica muy similar entre los dos poetas y, por otro, una diferencia crucial entre ellos: si en Corneille hay una correspondencia entre las unidades sintáctico-retóricas y la rima, en Calderón se produce una tensión entre las unidades sintáctico-retóricas y la rima. Solo queda aventurar una explicación de ambos fenómenos.

La calculada coincidencia de unidades retóricas y poéticas es característica de la poesía barroca en general, pero tal constatación no tiene fuerza explicativa, solo clasificatoria. Ni mucho menos explica por qué este afán es más pronunciado en Corneille y Calderón que en otros autores. No parece que se trate de una imitación: por edad, el joven Calderón no puede haber tenido a Corneille de modelo; y Corneille, según Jules le Maître —aunque no sé si su testimonio ha de ser considerado fiable—, no aprendió a leer español hasta mediados de la década de 1630, cuando Monsieur de Châlon le animó a ello para poder leer *Las mocedades del Cid*¹⁶. Pero hay un paralelismo importante entre la biografía de Calderón y la de Corneille: la educación jesuítica. En esto, la figura de Corneille se contrapone tradicionalmente a la de Racine, educado por los jansenistas de Port-Royal, adversarios principales de los jesuitas en la época; y es de notar que el estilo de Racine carece casi totalmente de las figuras de dicción que ocupan un lugar tan prominente en su predecesor. Acaso, pues, una de las claves para entender históricamente la aparición de estos rasgos de estilo en estos dos dramaturgos haya que buscarla en la educación jesuítica, que se sirvió, como es bien conocido, del teatro como método educativo, y que casó como ningún otro modelo educativo la dialéctica con la retórica.

Pasemos a la consideración del segundo fenómeno: el que diferencia la retórica poética de Corneille de la de Calderón. He dicho al principio que Corneille y Calderón son los poetas dramáticos que con mayor intensidad han hecho confluír, en sus respectivas lenguas, las unidades poéticas con las unidades retóricas. Gracias a ello, las posibilidades en este sentido resultan

¹⁶ Ofrecen el dato, entre otros, VINCENT, León H., *Corneille*, Boston / Nueva York, Houghton Mifflin & Co., 1901, pp. 45-46; HUSZAR, Gustave, *Pierre Corneille...*, cit.; y LYONNET, Henri, *Le Cid de Corneille*, París, S.F.E.L.T., 1925, p. 51.

fáciles de estudiar y de identificar en sus textos, y cabe plantearse si sería lícito extrapolar unas conclusiones más generales sobre sus respectivas lenguas: si sería lícito afirmar, en términos generales, que la versificación francesa procura reforzar el vínculo creado por las rimas, mientras que la española procura tensarlo.

En el sistema polimétrico de la comedia española, apenas se emplean formas de rima pareada. Ya señalé arriba que en la principal excepción a esta regla, la silva pareada, los versos son de desigual longitud, rompiendo así la reiteración de los dos versos. En la tradición poética en castellano anterior a la comedia nueva, tampoco se emplea casi nunca la rima pareada: ni en el romancero viejo, por supuesto, ni tampoco en la poesía de cancionero. Entre las formas incorporadas del italiano está la octava real, que cierra en pareado, pero ya observó Dámaso Alonso¹⁷ que esta estrofa no está compuesta de una primera parte ABABAB y una segunda CC, sino que suele tener su pausa principal a la mitad, dividiéndose en una primera parte ABAB y una segunda ABCC. En la poesía posterior al Barroco, apenas hizo incursiones en la lengua castellana la rima pareada: solo algún neoclásico manejó el alejandrino pareado a la francesa (Triguerras) o el endecasílabo pareado a la manera de Dryden o Pope (Moratín padre, Cadalso), pero ni los románticos ni los modernistas –por más que miraran a Francia– ni las vanguardias quisieron saber nada de esta forma de combinar rimas.

En Francia, en cambio, el pareado gozó de un éxito secular. Ya la *roman courtois* medieval se sirvió del *octosyllabe* pareado. Puede deberse a la misma preferencia por el pareado el hecho de que en el soneto francés abundan, desde el primer momento, variantes de rima en los tercetos que parecen rimas (notablemente, CCD EED). En el teatro, sí había una sola cosa en la que Racine quería parecerse a Corneille: fue en el empleo del alejandrino pareado, que también Voltaire y su siglo seguirían prefiriendo para la escena. Y un siglo más tarde aún lo emplearía Victor Hugo en su lírica, y hasta Baudelaire, tan rompedor en tantas otras facetas, lo hizo en algunos poemas.

¹⁷ ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, pp. 202-207.

De este modo, un repaso a vista de pájaro de los esquemas de rima a lo largo de los siglos sugiere que, en efecto, podría ser lícito generalizar el contraste constatado entre la retórica del verso en Calderón y en Corneille. Parece haber en la lengua francesa, por sistema, un impulso de emparejar las rimas y en la lengua española, un impulso no menos fuerte de separarlas. Si eso se debe a algún rasgo o conjunto de rasgos propios de las dos lenguas o si se trata de una dinámica creada por la tradición literaria misma es una cuestión que se merecería una reflexión independiente.

Bibliografía utilizada

- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960.
- BAKKER, Jan, «Versificación y estructura de la comedia de Lope», en *Las constantes estéticas de la 'comedia' en el Siglo de Oro (Diálogos hispánicos, 2)*, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 1981, pp. 93-101.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El postrer duelo de España*, en Ángel Valbuena Briones (ed.), *Obras completas, II. Dramas*, Madrid, Aguilar, 1969.
- *El príncipe constante*, edición de Alberto Porcheras Mayo, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975.
- *El alcalde de Zalamea*, edición de Domingo Ynduráin, Barcelona, Planeta, 1982.
- *La hija del aire*, edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- *La vida es sueño. Comedia, auto y loa*, edición de Enrique Rull, Madrid, Alhambra, 1988.
- *A secreto agravio, secreta venganza*, edición de Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- *La selva confusa*, edición de Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011.
- CANTERO, Susana, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- CORNEILLE, Pierre, *Le menteur*, en *Le théâtre complet de Corneille*, vol. III, París, Cercle du Bibliophile, 1968.
- *Rodogune*, en *Le théâtre complet de Corneille*, vol. III, París, Cercle du Bibliophile, 1968.
- *Le Cid. Horace. Polyucte*, París, Bookking International, 1993.
- CRUICKSHANK, Don William, «Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Londres, Tamesis, 1971, pp. vii-cxxxiii.
- GRAMMOND, Maurice, *Petit traité de versification française*, París, Armand Colin, 1974.
- HILBORN, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.
- HUSZAR, Gustave, *Pierre Corneille et le théâtre espagnole*, París, Bouillon, 1903.
- LYONNET, Henri, *Le Cid de Corneille*, París, S.F.E.L.T., 1925.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1968.
- «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36 (1982), pp. 95-113.

- MARTINENCHE, Ernest, *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1901.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco, 2000.
- PARDO, Arcadio, «Esticomitia y esticomitia ampliada», *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 65-86.
- PICCIOLA, Liliane, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tubinga, Narr, 2002.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984.
- SEGALL, Jacob Bernard, *Calderón and the Spanish Drama*, Nueva York, Columbia University Press, 1902.
- TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014.
- VINCENT, Leon H., *Corneille*, Boston / Nueva York, Houghton Mifflin & Co., 1901.
- WILLIAMSEN, Vern, «La función del verso en la comedia del Siglo de Oro», en Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon (eds.), *Actas del quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Publications Universitaires de Bordeaux, 1977, pp. 883-891.

Fecha de recepción: 19 de noviembre de 2021.

Fecha de aceptación: 25 de enero de 2022.

EL MONÓSTICO O ESTROFA DE UN VERSO EN LA POESÍA ESPAÑOLA

THE MONOSTICH OR ONE-LINE STANZA IN THE SPANISH POETRY

JUAN FRAU

Universidad de Sevilla

Resumen: Este artículo pretende analizar los usos y valores del monóstico o verso que constituye una estrofa independiente. Se estudian sus manifestaciones históricas y las diferencias expresivas derivadas de la época en la que se emplea y del lugar del poema en el que aparece.

Palabras clave: monóstico, estrofa, poesía española.

Abstract: This article aims to analyze the uses and values of the one-line stanza. Its historical manifestations and the expressive differences derived from the time in which it is used and the place of the poem in which it appears are studied.

Key words: monostich, stanza, Spanish poetry.

Es fácil comprobar que en la poesía hispánica actual es muy minoritario el uso de estrofas clásicas o de formas estróficas de la tradición. La mayoría de los poemas que hoy se publican tienden en gran medida a ser de carácter monoestrófico o bien a presentar sus versos agrupados en series irregulares de diversa extensión. El poeta del siglo XXI, asimismo, evita habitualmente la utilización de la rima o prefiere la composición heterométrica; en un claro afán de sortear restricciones de cualquier tipo, huye con frecuencia de esquemas prefijados, y las divisiones del poema, cuando las hay, obedecen la mayor parte de las veces a criterios ajenos a la métrica. Dicho de otro modo, no hay un patrón que se repita y al que el autor ha de ceñirse, de manera que el número de versos que conforma cada división del poema es algo que no puede anticiparse, que no sugiere ninguna expectativa concreta y que solo puede reconocerse *a posteriori*.

Partimos de la idea de que «hemos de considerar el verso como la unidad rítmica fundamental del conjunto poemático»¹, y no la estrofa, cuya existencia no es indispensable en los poemas versificados. Ahora bien, en numerosas ocasiones los versos se agrupan «mediante el procedimiento sencillo de constituirse en [...] conjuntos de variable naturaleza y disposición»², que habitualmente adquieren «determinadas pautas estructurales, que se van repitiendo a lo largo del poema»³. Cuando eso sucede y hay un patrón reconocible, y aparecen los fenómenos que denominamos estrofa, forma estrófica o combinación estrófica, tanto el poema en su conjunto como la mayoría de los elementos

¹ TORRE, Esteban, *El ritmo del verso*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 102.

² JAURALDE POU, Pablo, *Métrica española*, Madrid, Cátedra, 2020, p. 287.

³ TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 113.

rítmicos se ven directamente afectados e incluso determinados. Como afirma Oldřich Bělič⁴:

Es cosa sabida que el verso, en general, no aparece aislado sino en series, como parte de unidades y conjuntos superiores, y si queremos definirlo de un modo inequívoco, tenemos que percibirlo y estudiarlo en su contexto. Es posible observar también que las tendencias métricas de los distintos versos dentro de un contexto superior (p. ej., la estrofa) no son iguales, pero que incluso en su desigualdad hay cierto orden. En ello se manifiesta el influjo de la unidad superior sobre el verso.

El verso, así pues, constituye la estrofa, pero la estrofa, a su vez, puede influir en los versos constituyentes. Lo hará, ciertamente, si se trata de una estrofa tradicional. Es a las estrofas de la tradición a las que mejor conviene la mayoría de definiciones que cabe encontrar en los tratados generales de métrica y versificación. Así, por ejemplo, las que propone Domínguez Caparrós, cuando alude a «un patrón estructural de simetría que se repite a lo largo del poema»⁵ o cuando afirma que «se define por el número y tipo de verso, y por la clase y disposición de la rima»⁶, o la que da Navarro Tomás cuando habla de «la organización del verso en grupos sujetos a un orden metódico»⁷. Hay, en efecto, algunas estrofas clásicas de inspiración grecolatina que evitan la rima, pero la gran mayoría de estrofas de la tradición se caracteriza por el esquema de sus asonancias o consonancias, que en algunos casos sirve, precisamente, para distinguir unas de otras.

Ahora bien, tal como decíamos al principio de este artículo, la lírica actual no suele recurrir, salvo en contadas excepciones, a las estrofas que la historia literaria ha ido acuñando, y se inclina por las formas abiertas. Y, sin embargo, los poemas, con frecuencia, se siguen dividiendo. Abunda el tipo de poema que podríamos calificar de monoestrófico o de aestrófico, en el que la totalidad de los versos se agrupa en una sola tirada, pero no es

⁴ BĚLIČ, Oldřich, *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, en colaboración con Josef Hrabák, Santa Fe de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2000, p. 195.

⁵ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza editorial, 1999, p. 166.

⁶ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, UNED, 2014, p. 184.

⁷ NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995, p. 41.

menos frecuente el poema cuyos versos aparecen gráficamente agrupados en segmentos que a la vista parecen estrofas, pero que no cumplen las condiciones antedichas de repetición o simetría. Se trata, habitualmente, de versos que carecen de rima, y puesto que esta disposición se adapta por igual al verso métrico y al verso amétrico, a veces son versos blancos y otras veces versos libres.

El caso específico que aquí nos interesa y que queremos analizar con mayor detenimiento y profundidad es el de aquellos versos que aparecen aislados en este tipo de composición y que, al menos desde un punto de vista gráfico, parecen constituir por sí solos una estrofa. Creemos que la denominación más adecuada para este tipo de verso es la de *monóstico*, de raíz transparente y que sería el primer término de una serie que continuaría con el dístico y el trístico, forma, esta última, mucho menos habitual. Es cierto que se trataría de un término polisémico, puesto que, además de una estrofa con un solo verso, también puede referirse a una composición formada por un verso único, típica de la poesía aforística. En estas páginas emplearemos *monóstico* para referirnos exclusivamente a esas estrofas que tienen solo un verso.

En la métrica tradicional se ha tendido a considerar que, puesto que la noción de estrofa implica repetición, no es pertinente hablar de poema estrófico si no hay un patrón que se repite al menos una vez —de ahí que algunos autores prefieran hablar de poemas aestróficos cuando esa repetición no se da⁸—, del mismo modo que se ha debatido si puede hablarse de poema en verso cuando todo lo que hay en la composición es una única línea. María Victoria Utrera, por ejemplo, considera que, al ser necesaria la repetición de los rasgos rítmicos y la referencia a un modelo, «un verso aislado no es propiamente un verso»⁹. Benoît de Cornulier, por su parte, subraya el estatuto contextual del metro y afirma de forma tajante que no existe un verso, sino los versos, por equivalencia mutua¹⁰, y habla, al respecto, de la

⁸ JAURALDE POU, Pablo, *Métrica española*, cit., p. 290.

⁹ UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, CSIC, 2010, p. 173.

¹⁰ CORNULIER, Benoît de, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 21.

*condition de voisinage*¹¹. Antonio Quilis niega igualmente esta posibilidad y señala la obligatoriedad de que el verso se integre en una unidad mayor: «Para que un verso pueda ser considerado como tal, tiene que estar con otro u otros versos, en función de una unidad superior a ellos mismos que llamamos *estrofa*»¹². Existe la conciencia de que los versos han de agruparse en una estrofa y de que la estrofa debe tener varios versos para que reconozcamos su existencia como tal. La estrofa mínima, según este planteamiento, sería la de dos versos.

Existe, en apariencia, la postura opuesta, que defendería la posibilidad de que un solo verso constituya estrofa e incluso poema. Tal como lo expone Jauralde Pou, «el verso único puede funcionar como estrofa y como poema, en cada caso, porque se relaciona *in absentia* con versos semejantes»¹³. En realidad, no se trata de dos posturas irreconciliables, sino de dos explicaciones o perspectivas diferentes del mismo fenómeno. El propio Cornulier, después de afirmar la necesidad de que haya repetición para que haya verso, señala que existe una equivalencia cultural que sustituiría a la equivalencia contextual, de modo que incluso el verso aislado remite a un modelo¹⁴.

Por más que la discusión en el plano teórico es ciertamente interesante, la verdad es que la existencia del verso único es anecdótica en la práctica, y no se suele tener en cuenta cuando se aborda la tipología de las estrofas. Los repertorios métricos que dan cuenta de las principales realizaciones de la estrofa tienden a estructurarse siguiendo un orden cronológico cuando parten de una perspectiva histórica, pero cuando el interés es de naturaleza teórica, lo más habitual es que se exponga todo el catálogo de estrofas desde la más breve hasta las más extensas. En este último supuesto, el catálogo comienza casi siempre con la descripción del dístico o el pareado —que a veces se distinguen y a veces se identifican—. Hay autores, sin embargo, que introducen un apartado previo en el que reflexionan sobre la cuestión

¹¹ *Ibid.*, p. 190.

¹² QUILIS, Antonio, *Métrica española*, edición corregida y aumentada, Barcelona, Ariel, 1985, p. 91.

¹³ JAURALDE POU, Pablo, *Métrica española*, *cit.*, p. 295.

¹⁴ CORNULIER, Benoît de, *Art poétique*, *cit.*, pp. 77-78.

que acabamos de exponer, la de si es posible la estrofa de un solo verso. Navarro Tomás, en *Arte del verso*, dedica el primer apartado de las «estrofas fijas» al verso único. Allí defiende que «aunque la estrofa propiamente dicha requiere dos o más versos, el verso único aparece en realidad con valor de estrofa cuando sirve de molde a lemas, motes, proverbios, títulos, etc.», y añade que en estos casos se emplea el octosílabo más que ningún otro metro¹⁵. Es una idea de antigua filiación; Isabel Paraíso remite al *Arte de poesía* de Juan del Encina, en el que el poeta certifica la imposibilidad y al mismo tiempo nos señala el ejemplo que luego se ha tomado como una posible excepción: «Muchas vezes vemos que algunos hazen solo vn pie [verso], y aquel ni es verso ni copla, porque avían de ser pies y no solo vn pie, ni ay allí consonante pues que no tiene compañero; y aquel tal suélese llamar *mote*»¹⁶. También Jauralde matiza que «el verso único pertenece al género prepoético de los motes, emblemas, refranes, sentencias, pie de glosa, estribillo, etc.»¹⁷, lo que nos llevaría a una nueva polémica: la de si efectivamente se trata de versos en tanto que unidades rítmicas o si son enunciados originalmente prosaicos que de forma imprevista acaban siendo materiales líricos e incluidos en una composición versificada.

El mote se define como «lema expresado en un verso»¹⁸ o «texto de un solo verso que sirve de cabeza a una glosa»¹⁹, pero es únicamente esa glosa lo que le otorga una cualidad métrica y poética. Con todo, una vez que se integra en la composición mayor, que de manera recursiva puede recibir igualmente el nombre de mote en su conjunto, se convierte efectivamente en lo que podría considerarse una estrofa de un solo verso. No obstante, la forma gráfica en la que se representa la composición es variada y, como puede observarse en el *Cancionero general*, hay ocasiones en las que el mote se consigna antes de que comience la composición poética en sí, como una especie de cita, y otras

¹⁵ NAVARRO TOMÁS, Tomás, *El arte del verso*, México, Nobles temas y bellas letras, Colección Málaga, 1975, p. 95.

¹⁶ PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 212.

¹⁷ JAURALDE POU, Pablo, *Métrica española, cit.*, p. 295.

¹⁸ NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española, cit.*, p. 536.

¹⁹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española, cit.*, p. 235.

en las que sí que aparece como primer verso del poema, seguido luego de dos estrofas, una primera más breve y una segunda que dobla en extensión a la anterior.

En la lírica hispánica de los siglos de oro, el verso aislado parece desaparecer. Hay composiciones, como las letrillas, que contienen un estribillo que en ocasiones puede constar de un solo verso y que se repite al final de cada estrofa, pero no cabría hablar de verso único o de verso aislado puesto que esa línea siempre se integra en la estrofa a la que da fin, participando en el esquema de las rimas como un verso más –el último– de la misma. Tampoco hay sitio para el verso aislado en los poemas neoclásicos, ni se ajusta siquiera a la búsqueda expresiva del poeta romántico, pese a su interés por la renovación de los metros. En el modernismo aparece, aunque todavía de manera excepcional, el verso independiente en el poema. No incluimos en esta categoría algún caso en el que la razón obedece a una cuestión gráfica, no métrica, como cuando en el «Coloquio de los centauros», de Rubén Darío, se consigna alguna frase suelta de Quirón, Astilo, Eurito, Grineo, Arneo o Amico; allí simplemente ocurre que, al igual que en el texto dramático, se separan las intervenciones de cada personaje, pero eso no impide que todo el poema, en su totalidad, sea una larga serie de pareados, y ningún verso de los que aparecen segregados escapa de ese esquema.

Sí son claros ejemplos de verso independiente algunos de los que sirven de remate a los poemas «Luna marina», «Luna ciudadana» y «Luna bohemia», incluidos en *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones. En los tres casos se trata de extensas silvas que aparecen divididas en estrofas de extensión variable y con variedad también en el esquema de la rima, que es siempre consonante. Tal disposición se corresponde fielmente con los principios poéticos que el poeta consigna en el prólogo de la primera edición, de 1909, donde leemos: «la estrofa clásica se convierte en la estrofa moderna de miembros desiguales combinados a voluntad del poeta, y sujetos a la suprema sanción del gusto, como todo en las bellas artes»²⁰. Uno de los versos segregados,

²⁰ LUGONES, Leopoldo, *Lunario sentimental*, edición de Jesús Benítez, Madrid, Cátedra, 1988, p. 96.

el último de «Luna bohemia», si no fuera por la disposición gráfica, podría considerarse el cuarto de un serventesio heterométrico, pero en los otros dos casos los versos no son necesarios para completar ninguna estrofa y, aunque riman con algún verso anterior, aparecen gráficamente separados, por lo que pueden considerarse en gran medida independientes.

«Luna ciudadana» es un poema narrativo que desarrolla una anécdota cotidiana, el viaje en tranvía de un joven que al atardecer regresa al suburbio donde vive. En el tranvía, el joven queda prendado de una muchacha desconocida que desciende en una parada anterior a la suya, y pasa el resto de la noche imaginando una vida distinta, con ella, y lamentando la historia truncada. El verso final, que sigue a un serventesio heterométrico completo, y que desde el punto de vista del metro o de la rima, como decíamos, sería innecesario, es una especie de resumen de toda la anécdota. Con una forma sentenciosa y levemente coloquial, la exclamación aporta cierto patetismo y sirve de cierre rotundo del poema: «¡Verdaderamente hay encuentros sin fortuna!»²¹.

El verso final y desgajado de «Luna marina», por su parte, sigue a una estrofa de siete versos con esquema ABBACAC, rimando con los versos primero, cuarto y sexto, y aunque tampoco sería necesario para completar la rima ni el esquema métrico, sí que tiene un claro vínculo semántico con los dos versos que lo preceden. Reproducimos parte de la estrofa mencionada y el verso último:

El organillo, a ratos pueril o grave,
Fue nada más que un silencio, lleno
De invisibles ojos fijos sobre la nave.

Un silencio con ojos, impávido y ajeno²².

En este caso no hay resumen del poema, pero sí está presente un claro valor de reformulación o recapitulación de los versos anteriores, de los que toma dos elementos léxicos principales, «silencio» y «ojos». La separación del verso final pretendería

²¹ *Ibid.*, p. 228.

²² *Ibid.*, p. 219.

lograr un efecto expresivo de carácter enfático, introduciendo la separación gráfica y visual acaso como transcripción de una larga pausa meditativa de quien está buscando la expresión definitiva y exacta de una revelación.

La poesía modernista, así pues, abre un camino, todavía algo titubeante y poco transitado, que aprovechará inmediatamente la lírica vanguardista. En la vanguardia, el verso ya se libera por completo de las pautas métricas y rítmicas, la estrofa se desintegra a menudo, y el verso aislado se naturaliza y comienza a aparecer con cierta frecuencia en los poemas de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, César Vallejo, Andrés Bello, Andrés Bello, Nicolás Guillén, Gerardo Diego, Manuel Maples Arce, Xavier Villaurrutia, Juan Larrea y tantos otros. Sirva como ejemplo este breve poema, «París», de Juan Florit:

Las manos de la Torre Eiffel me llaman

Tendido en la yerba
de los campos Elíseos
el arte juega con las fichas
del dominó de las escuelas²³.

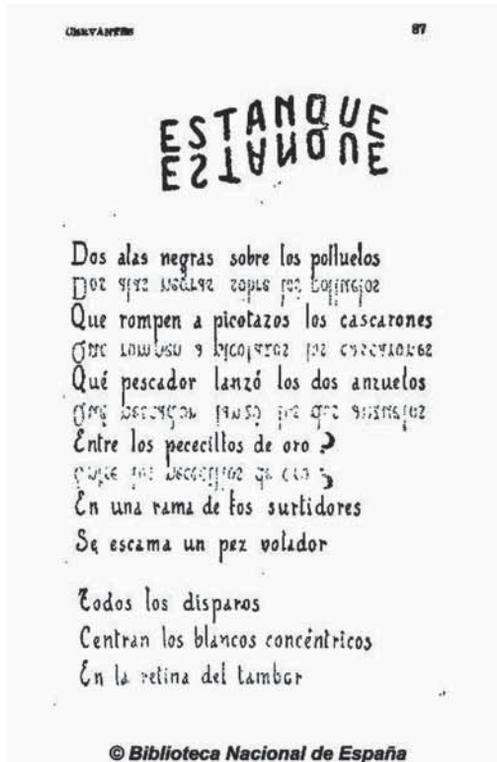
En este caso es el primer verso del poema el que aparece exento, formando su propia estrofa. Se trata de una composición en verso libre, por lo que resulta especialmente significativo ese arranque con un endecasílabo heroico ortodoxo. Tanto el versolibrismo del texto como la ausencia de rima, por más que se deslice una asonancia asistemática, vuelven irrelevante desde un punto de vista métrico que el primer verso se presente separado de los demás. Sin embargo, desde un punto de vista pragmático y estilístico, la disposición no es indiferente. Si en los ejemplos de Lugones los versos aislados ofrecían una suerte de resumen, recapitulación o conclusión efectista del poema, aquí se puede advertir un cierto eco de la práctica medieval del mote, y podría considerarse que el resto de la composición ejerce de glosa del verso inicial. Ese primer verso, en cualquier caso, tiene un valor

²³ FLORIT, Juan, «París», en Juan Manuel Bonet y Juan Bonilla (eds.), *Tierra negra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana*, Sevilla, Vandalia, 2019, p. 197.

semántico completo y supone una presentación del sujeto lírico, de la localización poética y del tono que va a tener el conjunto del poema.

El verso aislado hace posible la escritura de uno de los más célebres poemas de otro autor vanguardista, Juan Larrea; el que lleva por título «Estanque». La parte central de este poema está formada por estrofas de dos o tres versos, pero cada uno de los cuatro versos iniciales y los tres del final aparece aislado formando su propia estrofa. Sin embargo, no hay independencia sintáctica, los versos primero y segundo forman una unidad, y los versos tercero y cuarto, igualmente, constituyen un solo enunciado, como el quinto y el sexto, que sí se consignan en forma de dístico; del mismo modo, los versos finales formarían una sola unidad sintáctica. En esta ocasión, el motivo de que los versos aparezcan separados y no formen una estrofa mayor parece ser únicamente de carácter gráfico. Cada uno de estos versos que se representan como independientes lleva debajo de sí el dibujo invertido de su propio reflejo, tal como se observa en la siguiente reproducción parcial de la impresión en la revista *Cervantes*, a partir del manuscrito que preparó el propio Larrea²⁴.

²⁴ LARREA, Juan, «Estanque», *Cervantes. Revista hispanoamericana*, 6 (1919), p. 87.



En este fragmento inicial se advierten algunas rimas, tanto asonantes como consonantes, pero no obedecen a ningún patrón ni se mantienen a lo largo del poema, por lo que cabe considerar que son accidentales o que, en última instancia, tendrían una función meramente estilística y no métrica. No parece justificado inferir a partir de ellas ningún tipo de esquema estrófico. Sí podemos aceptar como hipótesis, de acuerdo con lo que ocurre en las partes del poema que no incorporan ese reflejo gráfico, que de no existir tal artificio visual todos los versos irían agrupados en estrofas de dos o tres unidades, en función de su relación sintáctica y semántica. Pero para que la idea se ponga en práctica ha sido necesaria, o al menos propicia, esa ruptura histórica de la estrofa tradicional y la aceptación del verso independiente.

León Felipe, que expresó en más de una ocasión su distancia con los autores vanguardistas, no deja tampoco de aprovechar la expresividad que adquiere el verso cuando se independiza de la estrofa. El mejor ejemplo, sin duda, es el comienzo de uno de sus poemas más conocidos, «Pie para el Niño de Vallecas de Velázquez», silva arromanzada que comienza con un primer verso independiente, ajeno al posterior esquema de la rima y que, desde un punto de vista pragmático, está lleno de fuerza y pretende causar una fuerte impresión en el lector. El poema comienza así:

De aquí no se va nadie.

Mientras esta cabeza rota
del niño de Vallecas exista,
de aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico ni el suicida²⁵.

Los poetas que no podemos adscribir a la vanguardia o los que la van dejando atrás se benefician igualmente de esta ruptura y comienzan a emplear con la misma naturalidad el verso aislado. Lo hace, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez en al menos cuatro poemas de su libro *Eternidades*, de 1919, si bien los sucesivos editores del poemario no consignan la misma disposición gráfica en todos los casos. Federico García Lorca introduce alguna estrofa de un verso en varios de los poemas que escribe entre 1921 y 1923 para el libro que de manera póstuma se publicaría como *Suites*; en concreto, lo vemos en «Cumbre», «El regreso», «Recodo», «Horas de verano», «Último nocturno», «Limonar», «Memento», «Cohetes» y en tres poemas de la sección «Remansos». También emplea el verso aislado en algunas composiciones de *Poema del cante jondo*, escrito por esas mismas fechas, aunque en este caso lo hace con una intención estética diferente, puesto que lo más frecuente aquí es que el verso independiente haga las veces de estribillo, como en los poemas «La soleá», «Arqueros» o «Saeta», entre otros. En estos

²⁵ LEÓN FELIPE, *Versos y oraciones de caminante. Libro II*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1930, p. 37.

casos, la repetición del verso aislado, con o sin variaciones, es recurrente. Véase, por ejemplo, «Arqueros»:

Los arqueros oscuros
a Sevilla se acercan.

Guadalquivir abierto.

Anchos sombreros grises,
largas capas lentas.

¡Ay, Guadalquivir!

Vienen de los remotos
países de la pena.

Guadalquivir abierto.

Y van a un laberinto.
Amor, cristal y piedra.

¡Ay, Guadalquivir!²⁶

Se observa la alternancia sistemática de dísticos y monósticos, con la circunstancia añadida de que los monósticos no participan en el esquema de la rima, que solo afecta a los versos pares de las estrofas de dos versos. Podría describirse esta composición, pues, como romancillo o endecha con dos estribillos que van alternándose. El efecto, en definitiva, es muy diferente al de los versos aislados que hemos visto en la poesía modernista o vanguardista. Aquí, por el contrario, hay una clara influencia de la canción popular, y un protagonismo importante de la repetición. Son las mismas características que se aprecian en algunos poemas de *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti, que adoptan una estructura muy parecida, como el siguiente:

Nací para ser marino
y no para estar clavado
en el tronco de este árbol.

²⁶ GARCÍA LORCA, Federico, *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, p. 268.

Dadme un cuchillo.

¡Por fin me voy de viaje!
—¿Al mar, a la luna, al monte?
—¡Qué sé yo! ¡Nadie lo sabe!

Dadme un cuchillo²⁷.

Luis Cernuda recurre en muy pocas ocasiones a esta posibilidad expresiva, pero culmina con un rotundo y desencantado verso aislado las tres estrofas de «Carne de mar», de su poemario *Un río, un amor*, de 1929, y, al revés, antepone un enfático «Te quiero» a las siete estrofas del poema homónimo de *Los placeres prohibidos*, de 1931. Mayor énfasis y expresividad aún se descubre en el poema IV de *Donde habite el olvido*, que aparece enmarcado por un monóstico inicial, «Yo fui», y otro final, «He sido»²⁸.

No es nuestra intención, en fin, convertir estas páginas en una enumeración enojosamente prolija, y no parece necesario ampliar una nómina de autores que sería interminable para concluir que el monóstico o estrofa de un solo verso se inserta con naturalidad en las composiciones métricas y amétricas desde la lírica de vanguardia en adelante. De todas las que hemos visto, quizás sea la función de estribillo la que menos continuidad ha tenido, en tanto que la más frecuente sería la del verso final con valor epigramático. Es relativamente habitual que el poeta guarde para la conclusión del poema un verso enfático o ingenioso que cierra la composición de una manera emotiva o inesperada. Este segundo efecto es el que logra Blas de Otero al terminar así su poema «En esta tierra»:

A mí
lo que me duele
es el pecho.

(El pecho
tiene forma
de España.)

²⁷ ALBERTI, Rafael, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 66.

²⁸ CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia, 1987, p. 170.

El médico me ha dicho: —mucho aire,
mucho ai...

—Como no lo pinte²⁹.

Un poeta inclinado al tono epigramático, Ángel González, emplea igualmente el verso aislado al final de la silva para introducir un giro determinado. En el poema «Este momento» aparece un giro irónico y voluntariamente prosaico: «y pasó un aeroplano y ya no se oye nada»³⁰; en «Canción para cantar una canción», sin embargo, el efecto es el opuesto, y el final del poema aporta un *crescendo* emocional:

Se llama simplemente
canción.

Pero no es solo eso.

Es también la tristeza³¹.

Esta función todavía puede apreciarse en numerosos poemas de la actualidad. Quizás una de las autoras que en mayor medida ha recurrido a esta práctica sea Ada Salas. En su poemario *La sed*, de 1997, de un total de 53 composiciones, todas ellas breves, hay 43 que concluyen con un verso aislado. Se da la circunstancia de que dos de los diez poemas restantes comienzan con una estrofa de un solo verso, de manera que son apenas ocho los que están íntegramente compuestos por estrofas de dos o más versos. Tal recurrencia en el uso del verso final aislado, que también aparece en mayor o menor medida en otros poemarios suyos, como *Lugar de la derrota* o *Esto no es el silencio*, lo convierte en un elemento característico de su poética.

En ocasiones encontramos poemas en los que la estrofa de un solo verso no está intercalada entre otras más extensas, sino que aparentemente están formados por una serie exclusiva de monósticos. Sucede con mayor frecuencia cuando el poema está compuesto en verso libre o en versículos, como «Momentos de

²⁹ OTERO, Blas de, *Parler clair (En castellano)*, París, Pierre Seghers, 1959, p. 92.

³⁰ GONZÁLEZ, Ángel, *Poemas*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 94.

³¹ *Ibid.*, p. 132.

ciencia ficción» o «The end: Catástrofe»³², de Diego Doncel, «La vida es un cuento...»³³, de Lorenzo Oliván, o algunos de los fragmentos de «Hojas del bosque»³⁴, de Vicente Valero.

En estos casos, es cierto, la continua sucesión de versos independientes sugiere que no hay ningún tipo de esquema estrófico. El único motivo para considerar que cada verso constituye una estrofa independiente es el empleo de un interlineado mayor que el habitual. Se trata, en cualquier caso, de una disposición gráfica expresiva que no tiene implicaciones métricas de ningún tipo, más allá de que lo más habitual, y se cumple de hecho en todos los ejemplos aducidos, es que pueda apreciarse una clara tendencia a la esticomitia. El aislamiento de los versos aquí se corresponde normalmente con la independencia sintáctica y semántica.

Pero no se trata de una razón que siempre justifique el empleo del verso aislado o la estrofa de un solo verso en las composiciones actuales. Son igualmente abundantes los poemas en los que aparece un verso aislado desde el punto de vista gráfico y acaso estrófico pero que, sin embargo, se integra plenamente en la unidad sintáctica y de sentido iniciada en los versos de la estrofa anterior, es decir, con encabalgamiento entre estrofas. En estas ocasiones, puesto que no hay una justificación métrica, sintáctica ni semántica para segregar el verso, lo más adecuado sería considerarlo un recurso pragmático que utiliza las posibilidades gráficas con una voluntad expresiva. Podemos suponer que el verso gráficamente aislado propone al lector una lectura diferente.

No obstante, aunque hay quien, como Quilis³⁵, distingue entre pausa versal y pausa estrófica, no parece claro que, más allá de lo puramente conceptual, pueda reconocerse ninguna diferencia entre ambas. La duración de ambas pausas depende por completo de la realización concreta del lector, y no hay ninguna norma que establezca que la duración de la segunda ha de ser

³² En MORA, Vicente Luis (ed.), *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*, Madrid, Vaso Roto, 2016, pp. 241, 245.

³³ En SÁNCHEZ MESA, Domingo (ed.), *Cambio de siglo. Antología de poesía española 1990-2007*, Madrid, Hiperión, 2007, p. 209.

³⁴ En MORA, Vicente Luis (ed.), *La cuarta persona del plural, cit.*, p. 228.

³⁵ QUILIS, Antonio, *Métrica española, cit.*, p. 76.

superior a la de la primera. El verso aislado, de esta manera, sería similar a un cuadro al que, en la exposición, se le aplica una iluminación individualizada o especial. Sería, en fin, un subrayado o una forma de énfasis difícilmente mensurable y que habría que analizar en su propio contexto.

En definitiva, y a manera de conclusión, podríamos decir que el empleo de los monósticos en posición de apertura o cierre del poema tiene una larga tradición y cumple muy variados cometidos, que hemos ido analizando. Cuando el monóstico abre el poema, puede tener una función análoga al lema o al mote, exponiendo una idea que va a desarrollarse a continuación. De manera inversa, cuando se encuentra en posición de cierre, el verso exento puede suponer una recapitulación o conclusión de la composición entera. En ambas posiciones, además, se observa con frecuencia un valor enfático, apoyado en la pausa que sugiere la segregación gráfica del verso. Conviene subrayar además que, como se ha podido comprobar, hay una relación habitual entre el monóstico y la esticomitia, siendo lo más común que en estos versos independientes se exponga un contenido semántico esencialmente autónomo. En ocasiones, el monóstico no se limita a la aparición final, sino que se viene repitiendo en el poema con la función estructural de estribillo. El último valor, y uno de los más destacados, sería el de cierre epigramático, que no necesariamente actúa como resumen de lo anteriormente dicho y que, en general, muestra una clara voluntad de sorprender mediante un giro inesperado o de introducir un determinado efecto de patetismo. En cualquier caso, resulta evidente que la estrofa de un solo verso se ha consolidado a lo largo del siglo xx como una posibilidad métrica, gráfica y expresiva en la lírica, tanto en las posiciones inicial y final del poema como en su cuerpo central.

Fecha de recepción: 12 de julio de 2022.
Fecha de aceptación: 13 de octubre de 2022.

**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*, afin 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 yámnicos³², se sigue que todos los endecasílabos en español han de ser yámnicos por defecto. Así pues, debido a su ritmo acentual y ateniéndose al número de sílabas, «el verso considerado más apto para verter el pentámetro yámnico al español es el endecasílabo, concretamente aquel que posee un ritmo yámnico [...]. 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 yámnico»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 yámnico 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, Hermsilla, 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, Bassegy 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.

**RUPTURA MÉTRICA Y
EXPRESIÓN DE LA REALIDAD:
LA POESÍA DE BLAS DE OTERO
EN LOS AÑOS SESENTA**

**BREAK IN METRIC AND
EXPRESSION OF REALITY:
BLAS DE OTERO'S POETRY
IN THE SIXTIES**

EZEQUIEL MORENO ESCAMILLA
Universidad de Sevilla

Resumen: Tras sus conocidas etapas existencial y social, se aprecia en la obra del poeta vasco Blas de Otero (1916-1979) un nuevo tipo de poesía que ocupa la última parte de su producción, entre mediados de los años sesenta y finales de los setenta. Esta etapa final se caracteriza por la novedad de las formas y los temas, con los que el autor no duda en experimentar de forma vanguardista para conseguir una palabra más libre. Más allá de la transición a una poesía social, y aunque no se abandone nunca el compromiso político, la métrica de estos años resulta un elemento acorde al mundo cambiante que se pretende representar y dar vida a través de la palabra. En nuestra opinión, esto se debe principalmente a la teoría poética del autor, para quien la vida, como categoría estético-literaria, fue siempre lo más importante y lo que hay que defender.

Palabras clave: Blas de Otero, métrica, experimentalismo, realidad, años sesenta.

Abstract: During the sixties and seventies, we find a new type of poetry in the Basque poet Blas de Otero's (1916-1979) *oeuvre*, after his well-known existentialist and social phases. This new expression deals with a new *avant-garde* form and content in order to reach a freer word. Although the author does not completely abandon his social ideas radically, he pursues a new metric that represents modern life in all its complexity, so the word will become something alive. In my opinion, the reason behind this change is that life was the most important literary concept in Blas de Otero's poetic, and a notion to be defended.

Keywords: Blas de Otero, meter, experimentalism, reality, sixties.

1. Introducción

Que significado y significante en la obra del poeta vasco Blas de Otero (1916-1979) vayan íntimamente relacionados a lo largo de toda su producción, ciertamente, no resulta nada nuevo¹, y basta una rápida lectura de un poema de los años cincuenta y otra de uno de su postrera etapa, ya en los setenta, para confirmar que, a pesar del cambio de tema, de estilo y de tono, subyace en ellos un trabajo de artífice del verso, que une el tono formal al semántico en perfecta armonía; que la forma, de alguna manera, acompaña a la voluntad del poeta, que ahora se posa en lo religioso, ahora en lo social, ahora en lo anecdótico². Esta correlación entre ambas caras del signo lingüístico va depurándose con los años y la misma palabra llega a convertirse en centro de la reflexión poética, sobre todo en lo tocante a su capacidad de representación, que el autor llevará hasta sus últimas consecuencias cuando pretenda cifrar en su verso la realidad misma para el final de su obra.

Como podemos observar, tras los balbuceos poéticos de aquel primer *Canto espiritual* (1942), de clara influencia

¹ Como quedó reflejado en ALARCOS, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Madrid, Anaya, 1966.

² A este respecto, como explica Juan Frau, «en cierta medida, el poeta reconoce que en lo formal se encuentra la esencia de la creación, puesto que, cuando el significado apenas se intuye, algunos de los elementos fónicos –hemos de suponer que el acento, el número de sílabas, tal vez el tono o el timbre– están en cierto modo predeterminados, o al menos condicionan la selección del léxico. Junto a la técnica que hemos calificado de imprescindible hay, sin embargo, algo más –la poesía no es sólo cuestión de matemática–; queda espacio también para cierto grado de inspiración, aunque sujeta al orden: una vez que hay un ritmo establecido, señala Otero, todavía aparecen palabras que no encuentran acomodo y algunas en el texto, hasta que “de pronto, surge la palabra, sencilla y única”», en FRAU, Juan, «Blas de Otero, métrica y poética», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 1 (2003), pp. 93-94.

sanjuanina, de aquellas lirás dedicadas a Dios y el ascenso místico, la voz del poeta vasco en *Ángel fieramente humano* (1950) se vuelve rotunda, sonora, recogiendo las desgracias y miserias de la posguerra y enfrentándose —como poco después continuaría en *Redoble de conciencia* (1952) y *Ancia* (1958)— al silencio de Dios. Este tema de raigambre existencialista, ahormado sin duda por el desastre de la Segunda Guerra Mundial, requería de una forma —en la que se incluye el tipo de verso y su ritmo, los tropos y figuras— determinada; una forma que lograra de alguna manera representar acertadamente el estruendo de los obuses, el hambre y la destrucción.

Esta era la consciencia de Otero, que comenzaría así su singladura por las letras españolas de mediados de siglo xx y cuya labor de orfebre del verso sería saludada favorablemente por el padre de la corriente desarraigada, Dámaso Alonso, en el prólogo a *Ancia*³, y por Emilio Alarcos, en su famoso y temprano estudio sobre el autor, ya citado. En este trabajo incesante de la materia poética y su expresión, el poeta —impulsado por su viaje a París en 1952, donde establece vínculos con el Partido Comunista— va poco a poco abrazando nuevos rumbos poéticos y, a la par que su mensaje se torna social y popular —harto ya del silencio de Dios y confiando en la unión de los hombres para luchar contra la injusticia—, también lo hacen así las formas, que se rinden a nuevos aires más sencillos, más coloquiales, prosaicos en algunos momentos, si se quiere. Son las características que destacan en los conocidos poemarios *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959), *Que trata de España* (1963) y *Poesía e Historia* (inédito hasta 2013). El autor se inscribe así en la corriente «social» y su voz, en oposición a la famosa cifra juanramoniana, se dirige «a la inmensa mayoría». Sin embargo, una vez conocido el socialismo gracias a sus viajes por los países adscritos a esta ideología a mediados de los años sesenta —y paralelamente al experimento que suponen las prosas de *Historia (casi) de mi vida* (1969, inédito hasta 2013), *Historias fingidas y verdaderas* (1970) y su continuación posterior, *Nuevas historias fingidas y verdaderas* (ya en 1972; inédito hasta 2013)—, el poeta regresa

³ Con unas palabras extraídas de ALONSO, Dámaso, «Poesía arraigada y desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 346-358.

a España enfermo y cansado y su verbo vuelve a cambiar en pos de una expresión nueva para un mundo distinto, entrando de esta manera en los dominios de la poesía autorreferencial, anecdótica, metapoética y de corte surrealista –puntuación difusa, juego con la sintaxis, alternancia de diferentes planos–, que ensayará hasta su muerte en el conjunto *Hojas de Madrid con La galerna* (inédito en su mayoría hasta 2010). Dicho esto, ilustremos un poco más de cerca los orígenes de esta evolución y comprendamos mejor la cuestión que subyace tras este cambio métrico y estilístico.

2. Evolución métrica y estilística

En el endecasílabo «existencial» de Otero, aquel de los años cuarenta y cincuenta, podemos percibir un vacío que restalla cuando realizamos la obligatoria pausa final de verso, y, sin embargo, nos damos cuenta del habitual encabalgamiento, bien abrupto, bien suave. En ese segundo vacilante en el que hemos de pararnos –no mucho, pues aún debemos unir su lectura a la del siguiente verso para no dejar a medias el sintagma–, se contiene toda la duda y la desazón que el autor pretende transmitir. Damos, en efecto, contra un vacío que nada más tocarlo desaparece, ya que debemos proseguir con la lectura, entre sorprendidos y abrumados. Es esta una característica esencial del verso empleado en estos años, pues parece que las once sílabas que contiene están supeditadas a la ruptura; que, en cierto modo, la palabra del poeta usa de un metro cuya esencia no se halla en la disposición de los acentos, principales o secundarios, ni siquiera en el léxico empleado, sino en que la expresión –el fondo y la forma–, en exacta copia del sentimiento de orfandad que sufre el yo poético, debe quedar truncada; que las sílabas, haciéndose eco del vacío existencial, deben continuar en un segundo momento, tras ese salto incierto que representa la pausa final de verso. De alguna manera, este endecasílabo «existencial» del poeta suele ir, por tanto, unido a otro, y así sucesivamente, pues parece con ello implicarse que la métrica de esta primera etapa no se concibe de manera estable; y que, más allá de la serenidad que aporta ilusoriamente el metro escogido, las once sílabas se

vuelven contra el lector, pues habitualmente necesita de otras tantas para continuar el que es un mensaje vacilante. Podemos ver algunos ejemplos de todo esto cuando menciona las miserias de las guerras y de «unos hombres sin más destino que / apuntalar las ruinas»⁴, cuando clama contra la frialdad de Dios: «Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte / despierto» («Hombre», p. 148), o también, más tarde –y ya sin usar este metro, pero sí el recurso del encabalgamiento–, cuando menciona el pueblo de mañana, un pueblo «en pie de / paz» («Anchas sílabas», p. 371).

Por otra parte, destaca en esta primera etapa de su obra el uso de determinados recursos del plano fónico que inciden en esta asociación entre la forma y el contenido. Así, por ejemplo, es muy notorio, entre otros, el uso de la aliteración para reforzar auditivamente determinadas acciones: por ejemplo, el acto de besar en «Besas como si fueses a comerme / Besas besos de mar, a dentelladas. [...] / Besas besos de Dios. A bocanadas / bebes mi vida. Sorbes. Sin dolerme»; el acto de abrazar en «hambre de Dios, sed abrasada / en la trenzada hoguera de un abrazo» («Sumida sed», p. 303); o la sensación de frío en: «Estoy temblando / como tiemblan los vivos: junto al fuego // del árbol de la muerte. Estoy teñido / de púrpura hasta el pie. Tañen mis dedos, / y mis dientes restañan. Y mis uñas, / una a una, de añil se van tiñendo... // se van tiñendo. Tengo frío. / Y miedo» («Hoja nueva», p. 289)⁵.

Aunque estos recursos aparecen a lo largo de toda la obra del poeta, es en sus primeras composiciones –*Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, ya mencionadas– donde son más significativos, en este caso para reforzar la impresión que le dejan el silencio de Dios y el destino aciago de los hombres. Estas figuras, junto al ritmo endecasilábico y la rima, se van olvidando a favor del tono coloquial, que le ofrece un acomodo más permeable para las nuevas ideas de la poética que asume a partir de la publicación de *Pido la paz y la palabra*, poemario de corte

⁴ OTERO, Blas de, «Lo eterno», en *Ángel fieramente humano, Obra completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2013, p. 131. Para futuras referencias a poemas tomados de la misma obra, nos limitaremos a especificar el número de la página al final de la cita y tras el título del texto.

⁵ Todas las cursivas son mías.

social. En primera instancia, nos topamos, efectivamente, con la evolución lógica de aquel desdén divino: el poeta, como tantos otros de su generación, abrazó la idea de un pueblo unido frente a la injusticia del cielo y la de los otros hombres; acogió la utopía socialista y su mensaje se volvió radicalmente distinto, a veces con concesiones al lema partidista, promulgando la lucha por el mañana y la paz. El tema y significado de sus versos, pues, había cambiado; la forma, también, en un claro reflejo de la indivisibilidad de ambas partes del signo lingüístico. Entonces hace uso del octosílabo y su ritmo popular frente al endecasílabo apolíneo. Paralelamente, el lenguaje se libraré de aliteraciones, de la rima, y dará cobijo a la palabra llana, cotidiana. En suma, estamos ante ese nuevo hablar, como Sancho, con «anchas sílabas», en el que, por otro lado, el uso del verso libre irá ganando cada vez más terreno. Veamos algunos ejemplos de todo esto: «Pero tú, Sancho Pueblo, / pronuncias anchas sílabas / permanentes palabras que no lleva el viento...» («Me llamarán nos llamarán a todos», 2, p. 242); «Da vergüenza encender una cerilla, / quiero decir un verso en una página, / ante estos hombres de anchas sílabas, / que almuercan con pedazos de palabras» («Palabra viva y de repente», p. 429); «Pido la paz y la palabra. / Escribo / en defensa del reino / del hombre y su justicia. Pido / la paz / y la palabra» («Pido la paz y la palabra», p. 248); «Escribo / por / necesidad, / para / contribuir / (un poco) / a borrar / la sangre / y / la iniquidad / del mundo / (incluida / la caricaturesca España actual)» («Por-para», p. 357); «Si escribo / es por seguir la costumbre / de combatir / la injusticia, / luchar / por la paz» («La vida», p. 425). Como vemos, aunque la función literaria vacilará entre la reflexión personal y la arenga, nos encontramos ante una poesía comprometida, *engagée*, aunque nunca, eso sí, *planificada*⁶. Y es que

⁶ Ciertamente, la palabra del vasco incurre en los años cincuenta y sesenta en lo que damos en llamar «poesía social» o «comprometida», pero no «planificada», siguiendo la terminología de AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoría de la literatura*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1977, p. 87, al decir: «en la *literatura planificada*, los valores que deben ser defendidos y exaltados y los objetivos que han de alcanzarse son impuestos coactivamente por un poder ajeno al escritor, casi siempre un poder político, con el consiguiente cercenamiento de la libertad del artista». En este sentido, el trabajo del poeta se comprometerá consigo mismo y con las exigencias de su arte, pero no con ninguna estética abiertamente partidista y coercitiva.

parece claro que todo este cambio métrico y estilístico se explica porque el autor ahora, como apunta Juan Frau, «quiere ser un poeta popular»⁷.

Durante el periplo viajero del vasco por la URSS, China y Cuba durante los años sesenta (1960-1968), este persiste en un ideario poético en el que todo su afán será liberarse de aquello inútil en su expresión para lograr una palabra más directa y que consiguiera la comunicación total. Es lo que observamos, principalmente, en los poemarios ya citados *Que trata de España y Poesía e Historia*. De hecho, llegado un punto, el poeta va más allá del uso del ritmo octosilábico y el verso libre y ensayará la prosa –de la que había renunciado como algo propenso a la ficción, es decir, a la mentira, y por ello opuesto a la verdad, a la vida, a la supuesta Poesía–. En efecto, los textos que conforman *Historia (casi) de mi vida, Historias fingidas y verdaderas y Nuevas historias fingidas y verdaderas*, concebidos como experimentos a partir de la relectura de Rimbaud en Cuba, bordean el límite de la prosa poética, el poema en prosa, la mera prosa denotativa y el verso libre, y nos plantean un debate teórico-literario acerca de la palabra, la realidad y la verdad que durará hasta el final de su obra⁸. A este respecto, atendamos a lo que declara el propio autor: «Entre la realidad y la prosa se alza el verso, con todas las ventajas del jugador de ajedrez y ninguno de sus cuadros» («El verso», p. 612); «Tal es la prosa de mi mano derecha, la otra se apoya en el papel y va borrando todo lo que brota con ligero tinte de literatura. Pero ¿desaparecerá la poesía? Después de los dictadores, la guerra, el caminar del hombre» («Escribir por no callar», p. 706); o el siguiente ejemplo: «La lluvia tiene diversas cualidades, entre ellas la de ser una de las palabras más originales, pues basta escribirla para

⁷ FRAU, Juan, «Blas de Otero...», *cit.*, p. 113.

⁸ Acerca de la importancia de la experiencia cubana en la obra de Blas de Otero, tanto temática como formalmente, nos hemos acercado a la cuestión en MORENO ESCAMILLA, Ezequiel, «Cuba en la poesía de Blas de Otero: entre Rimbaud y la Revolución», en Alberto Sosa Cabanas (ed.), *Reading Cuba. Discurso literario y geografía transcultural*, Valencia, Aduana Vieja, 2018, pp. 292-309. En ese artículo ya se esbozan parte de los presupuestos y conclusiones que aquí se desarrollan más detalladamente con respecto a la importancia de la vida y la realidad en la última parte de su obra.

ver la lluvia y oír su frágil sonido de hilo transparente» («La lluvia», p. 635).

A pesar de que la ironía está presente en la creación de estas obras ya desde sus títulos, en tanto se pone de manifiesto la dudosa capacidad de la palabra en prosa para lograr una «historia verdadera», esto es, *como la realidad*, estos textos suponen una experimentación en la que el poeta da cabida a un mundo fragmentario y cambiante, claro preludio de la poesía que compondrá ya en los años setenta.

Y así es cómo coincidiendo con la enfermedad que acosa a Otero en sus últimos años y el acuciante tema de la muerte, cada vez más presente, su palabra se puebla de recuerdos, de anécdotas, de confusión, y los poemas que nos salen al paso, los que componen *Hojas de Madrid con La galerna*, pecan de una expresión difícil de seguir en algunos momentos, como acaso fuera, por aquellos días, el ánimo y la mente del poeta. Fijémonos en cuando dice: «Cayeron ciudades, cayeron B-12, zares, ciclistas, / y la rueda quedó girando como la luna, / plateada como la luna, / redonda como la luna, / hollada como la luna. / Una vez más, amanece» («Indemne», p. 742); o «yo ya no soy yo / soy una sombra azulada deslizada diseminada / entre mis dedos» («Y que no le conocía nadie», p. 911).

3. Patrón métrico y expresión de la realidad

Poco a poco se revela que los cambios que han afectado a su poética, especialmente a la métrica, han marcado todos una dirección hasta ahora subrepticia: desasirse de la constricción a la que se veían sometidos sus versos y dar paso a una ruptura de los esquemas empleados para reflejar fielmente la realidad, que no podía poseer ningún ornamento superfluo. Ciertamente, este prurito va desplazando la cuestión política de la etapa social y se convierte en el tema central de su reflexión. Sin embargo, existe otra razón de peso para ello, más allá del cambio inherente a todo creador según va delimitando su poética.

Como es sabido, ya desde sus primeros poemarios vemos cómo el problema de la existencia embarga a la voz lírica, que no duda en quejarse de su deseo de trascendencia frente al interrogante de

la muerte y el destino del hombre: «¡Quiero vivir, vivir, vivir! La llama / de mi cuerpo, furiosa y obstinada, / salte, Señor, contra tu cielo, airada / lanza de luz» («Gritando no morir», p. 194). Y también cuando expresa con vehemencia: «Si eres Dios, yo soy tan mío / como tú. Y a soberbio, yo te gano. / Déjame. ¡Si pudiese yo matarte, / como haces tú, como haces tú!» («Lástima», p. 192). Estos deseos y quejas, que dominan toda la primera etapa creativa del autor, adquieren un definitivo tinte político en los poemas que comienzan a componerse a partir de 1953 y que serán incluidos en *Pido la paz y la palabra*. Así, la vida que ahora se canta y se discute, aquella misma por la que se lucha y que aparece representada a través de un *mañana* de esperanza, constituye un claro motivo poético que permea el referente de los poemas. Hablamos, claro está, de esa realidad española que fascina al poeta y que se ve acosada por la situación política de la que el yo lírico ha tomado consciencia. Sin embargo, según pasan los años, el autor descubre que esa realidad, que se identifica con la misma *vida* y su anecdótico, es lo único importante; que más allá de la diatriba política, la propia vida en su multiplicidad constituye la verdadera aspiración social y teórico-literaria de sus versos. Y es que, como bien apuntaba Alarcos, «lo que le interesa al poeta no es la poesía, es la vida»; que «con toda la densa carga de lecturas que le nutría, Blas pretendía anteponer la vida, la vida del Hombre. Mientras muchos escritores viven la vida a través de la literatura y la reducen a literatura, Blas de Otero quiso someter ésta a las exigencias de la vida»⁹, opinión que, por su lado, comparte también Lucía Montejo al decirnos que la palabra en Otero «es un componente al que le atribuye vida propia. En ella quiere albergarse, buscar cobijo, y sobre ella quiere edificar, erigir su obra»¹⁰.

No quiere esto decir, por supuesto, que las prosas del autor, concebidas mayoritariamente en los sesenta, y toda la poesía final, ya en los setenta, carezcan del anhelo social y político. A

⁹ ALARCOS, Emilio, «Crítica Literaria en la poesía de Blas de Otero», en AA. VV., *Al amor de Blas de Otero*. Actas de la II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero, San Sebastián, Mundaiz, 1986, p. 44.

¹⁰ MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 138.

este respecto, es notorio que el autor mantuvo su compromiso político hasta el final de sus días más allá de algunas discrepancias aisladas, como nos muestran Evelyne Martín Hernández y Leopoldo Sánchez Torre¹¹. Pero lo fundamental, y lo que se halla detrás de la evolución métrica del poeta en los años sesenta hacia una experimentación que no desoye los ecos surrealistas, es el hallazgo de que la realidad de todos los días, la vida que nos lleva y nos trae, es todo a lo que podemos aspirar y todo lo que hay que defender, por tanto, verdaderamente. En otras palabras, es el paso del *aire* político –libertad–, que tantas veces cantara en sus versos y que bien estudiara Sabina de la Cruz¹², al *aire* como elemento vivo de la realidad, de la vida: «Sin embargo, / el aire (esta obsesión de aire alegre y libre) / entra en el libro, abre las páginas, mueve / el verso diecisiete, silba entre sus sílabas» («Pluma que cante», p. 372); «Espacio / libertad entre líneas / o entre rejas / plumas / papeles palabras / jadeantes / este es mi sitio el aire silba» («Abramos juntos», p. 392); «La poesía señores / no solo está en los libros imprimamos / en el aire // el aire es el papel más transparente» («Oigan la historia (3)», p. 577).

La manera de llevar a cabo este nuevo rumbo poético, además de cantando la vida, es dándole cabida en su verso –o prosa– de la manera más fidedigna, esto es, acusando su misma complejidad y diversidad, inmediatez y sentimiento, a través de una forma que se diluya para conseguir una palabra que logre una representación total; que, incluso, logre ser, por una ilusión momentánea, parte de la propia realidad. Este deseo, que encuentra su padrinazgo en el «milagro» sinestésico de las *hojas de hierba* de Walt Whitman –autor tan recordado por Otero–, que quien

¹¹ MARTÍN HERNÁNDEZ, Evelyne, «Compromiso sin promesas: ¿hacia una poética de lo incierto?», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo: «recordando a Blas de Otero (1979-2009)»*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 105-118, y SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, «La palabra repartida: los argumentos del compromiso en la poesía última de Blas de Otero», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos...*, cit., pp. 119-134.

¹² CRUZ, Sabina de la, «Blas de Otero: poesía y libertad», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos...*, cit., pp. 15-37.

las tocaba, tocaba a un hombre¹³, tienta la prosa de nuestro autor —con sus diferentes grados de lirismo—, el poema en prosa y el verso libre, este último ya como variación de la silva libre, ya del versículo¹⁴, y las formas clásicas, sonetos sobre todo, que se renuevan con innovaciones de todo tipo, léxico-semánticas y formales, para el final de su obra. Veamos un par de ejemplos representativos al respecto: «Esta palabra dice *compañera*: / esta palabra dice *miel y cera*: / esta verdad vertida en la palabra» («Esta verdad vertida», p. 837; la cursiva es del autor); o el siguiente poema, tan interesante por cuanto la tipografía coadyuva a la consecución del significado:

| | |
|---|-----|
| Ahora dibujaré una | 8 |
| niña. | 2 |
| De brazos lánguidos, delgados; | 9 |
| los párpados un poco caídos. | 10 |
| Una niña antes de merendar. | 11 |
| Con el vientre de cuartilla blanca y los | 12 |
| tobillos como una peonza // de colorines. | 9+5 |
| He aquí | 3 |
| la niña. | 3 |

(«Niña», p. 795)

Estamos ante su «poesíabierta» —«todo es posible / en un poema si lo sostiene su ritmo intransferible / p o e s í a b i e r t a / a toda forma y todo fondo y todo cristo» («Oigan la historia», p. 576)—, ese concepto teórico que nos deja en *Poesía e Historia* y que representa bien esta práctica poemática que no desdeña recursos estilísticos de corte vanguardista, como la mezcla irracional de temas, la puntuación difusa o el patente juego tipográfico, entre otros, para lograr este cometido semiótico. O como expresa más claramente el yo lírico:

¹³ Véanse los versos del poema «*So long!*» del poeta estadounidense Walt Whitman, incluido en *Leaves of Grass* (1855), y que Otero coloca, de hecho, como cita inicial en su antología de 1963 *Esto no es un libro*: «Camarada, esto no es un libro; quien toca esto toca a un hombre».

¹⁴ Se incluye aquí la silva libre dentro del verso libre, de acuerdo con la concepción de PARAÍSO, Isabel (*La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 198).

Esta que veis aquí es una poesía partidaria.
 Partidaria de todo contenido y toda forma,
 porque
 un plan quinquenal es tan bello como un amor cumplido.
 Una revolución tan hermosa como el mar.

(«Poesía abierta», p. 561)

Así se explica, por un lado, el tipo de verso libre tras las prosas cubanas –un verso que ya no sólo querrá lograr una comunicación más directa con el pueblo; algo, por otro lado, incierto–, y, por otro, la mencionada vuelta a determinadas formas clásicas en su poesía final, pero totalmente renovadas, como es el caso de los sonetos últimos, tan diferentes a los de su primera etapa. A este respecto, merece la pena que analicemos un conocido ejemplo, en el que se indica el recuento silábico final de los versos, que, si bien son susceptibles de ser subdivididos en unidades menores, su longitud pone claramente de manifiesto su carácter libre. Por ese motivo, solamente se indican a continuación las divisiones métricas tradicionales de los alejandrinos insertos en el poema:

| | |
|---|---------------|
| Hagamos que el soneto se extienda, respire como un mar sin riberas, | 20 |
| el endecasílabo está gastado, romo, mordisqueado cual aquella carta | |
| ¡mía a los dioses, | 29 |
| demos espacio, elasticidad al soneto y el endecasílabo. | (21-1) 20 |
| Hablemos de Bilbao, la ría, los montes violetas, | 16 |
| el puente de piedra en Orozco, el huerto de la abuela, | 16 |
| aquel niño mordiendo cerezas | 10 |
| y esta muchacha que alza el brazo a la rama de un manzano. | 16 |
| Hablemos de la guerra, // esa gran cabronada, | (7+7) 14 |
| la lucha de los pueblos, la inseguridad del futuro, | 16 |
| y maldigamos una y cien veces al imperialismo imperante. | 19 |
| Hablemos de la soledad del hombre, | 11 |
| las esquinas que callan // como muertos de pie, | (7+7(6+1)) 14 |
| y ahora suena el teléfono y // me levanto y termino. | (7(8-1)+7) 14 |

(«Hagamos que el soneto se extienda», p. 895)

Esteban Torre, quien también analiza el poema, lo cita por representar bien, formal y temáticamente, esa corriente de renovación métrica que, teniendo su origen en el siglo XIX, culmina en las últimas décadas del siglo XX, y que «supuso un notable esfuerzo de expansión, depuración y movilidad de los cauces métricos tradicionales»¹⁵. Aunque, como señala el mismo autor, al final del poema se recupera la regularidad métrica frente a la «completa ametría del verso libre»¹⁶. Sea como fuere, este texto ejemplifica ese intento de lograr una palabra que recreara la realidad subvirtiendo las formas métricas clásicas.

Por tanto, llegados a este punto, podemos afirmar que toda la obra del poeta puede entenderse, desde esta óptica, como una defensa de la vida o, si queremos, como una lucha contra la muerte. Y es que Otero, a lo largo de todos sus poemarios, percibe claramente cómo la existencia humana se ve asediada por diferentes elementos que merman la vida; elementos de muerte que, bajo distintos disfraces o máscaras, le restan al yo poético su reducto vital. Ahí destaca ese Dios veterotestamentario de las primeras publicaciones, un Yahvé que no da cuenta de la mortalidad de sus hijos; que, muy al contrario, sólo ofrece silencio; pero ahí está, también, esa «españa» en minúscula fruto de fuerzas políticas que se identifican con las de la dictadura y que asfixian el aire que respiramos y la obra del poeta; ellos no dejan margen para la libertad ansiada, para esa vida y esa sociedad más justas que se persiguen. Por último, ahí encontramos la poesía final, que recoge certeramente la anécdota diaria de un yo lírico que, como el propio autor de carne y hueso, sufre la enfermedad y el dolor, y es consciente de la muerte y su cercanía. Pero también es «muerte» esa sociedad moderna y de consumo que, con sus luces de neón y sus grandes almacenes, ya en el Madrid de los setenta, reproducen un ritmo frenético en el que el ser humano de la ciudad deambula perdido y mecanizado. En todos estos lugares, creemos, podemos advertir cómo la poesía del autor, de una manera u otra, se alza como baluarte de una vida que siempre está en disputa; una vida que conforma lo más

¹⁵ TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 109-110.

¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

importante que poseemos y que, por ello, hay que defender y exaltar a cada paso.

Es más que pertinente preguntarse, en primer lugar, hasta qué punto logró Otero un verso –¿verso, prosa, palabra?– cercana a la vida o realidad, esto es, libre y sin ataduras, y, en segundo, si lo conseguido basta para saciar su teoría literaria; si principalmente la métrica, y no otros elementos, son decisivos en el intento de crear una palabra-vida. La respuesta a la primera pregunta se nos presenta clara, pues, como el mismo autor parece reconocer¹⁷ y podemos comprobar, su verso libre, por ejemplo, no acaba de ser verdaderamente libre, sujeto como está a ritmos endecasilábicos¹⁸. En segundo lugar, sin embargo, resulta obvio que, precisamente por esa unidad manifiesta que el poeta otorga a las dos caras del signo lingüístico, todos los elementos son importantes para llevar a cabo sus designios poéticos. Pensamos, sin duda, en cómo la puntuación difusa, el juego tipográfico en sus diferentes niveles, la mezcla de planos e imágenes o la clara abundancia del irracionalismo en su obra final justifican esta idea y contribuyen a transmitirnos punto por punto esa realidad cambiante y posmoderna de los últimos años, no siendo la métrica algo exclusivo a este respecto, sino un elemento más.

4. Conclusiones

Tras todo lo expuesto, salta a la vista una vez más la clara conciencia por parte del autor acerca de la insoluble unión entre significado y significante, mónada siempre tan fecunda para

¹⁷ Como nos dice el autor en una prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, «pues toda la ciencia del poeta no es más que expresarse por la libre –no ese verso que no es libre porque no es verso, ni ritmo, ni muerto–, salirse por la tangente y colarse por la puerta precintada» («Reglas y consejos de investigación científica», p. 617).

¹⁸ Hemos analizado el verso libre oteriano a la luz de estos paradigmas en un trabajo anterior, poniendo de manifiesto la querencia para con ritmos conocidos. En ese sentido, se examina la expresividad de sus tipos y se comenta su capacidad de representación de la realidad, aunque esta cuestión, central aquí, apenas se desarrolla en aquellas páginas. Vide MORENO ESCAMILLA, Ezequiel, «El verso libre en Blas de Otero: libertad y teoría poética», *Rhythmica. Revista de métrica española comparada*, 19 (2021), pp. 65-104. Por otra parte, Esteban Torre expresa bien cómo «en muchos de los versos considerados como libres, es fácil señalar unas claras pautas métricas, ya sea bajo la forma de una cierta tendencia a reproducir ritmos endecasilábicos o hexamétricos, ya sea como franca expresión de los esquemas rítmicos tradicionales» (TORRE, Esteban, *Métrica...*, cit., p. 102).

crear materiales artísticos que nunca se agotan. En ese sentido, destaca también que, como se ha notado, el deseo de lograr una comunicación con los otros, con ese destinatario social encuadrado en la *inmensa mayoría*, requería de una forma –y aquí no sólo hacemos referencia a la métrica, sino también a los recursos retóricos empleados– acordes al lenguaje del pueblo, esas «anchas sílabas» que hemos visto y que bien casan con su famosa, y escueta, poética: «escribo / hablando» («Poética», p. 358), que más tarde se complementará con ese terceto final de un soneto tardío: «Por eso escribo: por hablar. Y vivo / a viva voz, rondando los lugares / más hermosos del labio con que escribo» («El labio con que escribo», p. 841).

Hemos expresado también que, sin embargo, este ansia de comunicación y comunión social deja paso en algún momento de los años sesenta al deseo de emplear un lenguaje que fuera, él mismo, capaz de reproducir la realidad con sus vivos colores, de mostrarnos un referente que, mediante las palabras, se hallara en cierto modo vivo entre las letras, como ese alabado *aire*, cuya función simbólica y teórica será esencial en su última producción poética, sustituyendo sus semas de libertad por los de «realidad». En efecto, el motivo oculto de este cambio en su métrica y en su poética lo propicia la querencia del autor para con la vida, que acaba convirtiéndose en una categoría teórico-literaria superior y en el fruto de todos sus anhelos, pues a esta vida-realidad se debe; por ella se lucha y se ha de morir defendiéndola.

Pero, ¿qué importancia alcanza la métrica en todo este cometido? En nuestra opinión, es probablemente la herramienta más poderosa para lograrlo, aunque no sea la única. La ruptura métrica que sufre su obra en los años sesenta, la desestructuración a la que se conducen sus versos en una búsqueda aparentemente titubeante, no es más que el rasgo visible de una poesía que ha cambiado y a la que sólo le interesa la Verdad. Así las cosas, la métrica empleada a partir de este momento ahonda en un verso que sale de sus límites, que va más allá de la propia palabra y que se lanza de lleno a la realidad siguiendo el ejemplo visto de Walt Whitman.

Si bien es cierto que, como hemos tenido oportunidad de comprobar de modo muy claro con el poema «Hagamos que el

soneto se extienda», no siempre se consigue una expresión auténticamente libre y genuina, pues el recuerdo de las formas o ritmos tradicionales que se pretenden subvertir suele estar presente, observamos cómo la métrica es probablemente el elemento que mejor se percibe en la lectura de los poemas, pues configura la pauta –aunque se luche contra toda pauta– que marca el ritmo del texto, y eso es algo esencial por cuanto no podemos prescindir de este a riesgo de dejar de considerar verso aquello que estamos leyendo: el verso, como nos dice María Victoria Utrera, debe mantener ciertas convenciones para existir¹⁹.

Por todo ello, podemos decir que la ruptura métrica, en aras de la expresión de la realidad, supone el elemento que más y mejor destaca –sobre todo inicialmente, en los años sesenta– como marcador de un nuevo rumbo poético, y que sólo más tarde, ya a finales de esa misma década, se vería complementado por todos los demás. Sin la experimentación métrica, el poeta no hubiera sido capaz de crear un verso –una palabra, finalmente– como la realidad; sin la ruptura o subversión de los moldes métricos conocidos, Blas de Otero no hubiera logrado defender y cantar la vida como lo hizo. Todos los otros elementos son, al fin y al cabo, súbditos de la tiranía de un verso que quiere «volar» en *el aire libre*; de una métrica que debe romperse primero para rearmarse después en la forma adecuada, en la definitiva y única posible, y quizás la más libre y verdadera.

Bibliografía utilizada

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoría de la literatura*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1977.
- ALARCOS, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Madrid, Anaya, 1966.
- «Crítica Literaria en la poesía de Blas de Otero», en AA. VV., *Al amor de Blas de Otero*. Actas de la II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero, San Sebastián, Mundaiz, 1986, pp. 43-62.
- ALONSO, Dámaso, «Poesía arraigada y desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 346-358.
- CRUZ, Sabina de la, «Blas de Otero: poesía y libertad», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo: «recordando a Blas de Otero (1979-2009)»*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 15-37.

¹⁹ A este respecto, vide UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001, p. 26.

- FRAU, Juan, «Blas de Otero, métrica y poética», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 1 (2003), pp. 87-124.
- GARROTE, Gaspar, *Claves de la obra poética de Blas de Otero*, Madrid, Ciclo Editorial, 1989.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Evelynne, «Compromiso sin promesas: ¿hacia una poética de lo incierto?», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo: «recordando a Blas de Otero (1979-2009)»*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 105-118.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- MORENO ESCAMILLA, Ezequiel, «El verso libre en Blas de Otero: libertad y teoría poética», *Rhythmica. Revista de métrica española comparada*, 19 (2021), pp. 65-104.
- «Cuba en la poesía de Blas de Otero: entre Rimbaud y la Revolución», en Alberto Sosa Cabanas (ed.), *Reading Cuba. Discurso literario y geografía transcultural*, Valencia, Aduana Vieja, 2018, pp. 292-309.
- OTERO, Blas de, *Hojas de Madrid con La galerna*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2010.
- *Obra Completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2013.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- RUBIO, Fanny, «La poesía de Blas de Otero sobre lo “social” y lo “novísimo”: Hacia un nuevo tipo de poema: *Historias fingidas y verdaderas*», en AA. VV., *Al amor de Blas de Otero*. Actas de la II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero, San Sebastián, Mundaiz, 1986, pp. 331-340.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, «La palabra repartida: los argumentos del compromiso en la poesía última de Blas de Otero», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo: «recordando a Blas de Otero (1979-2009)»*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 119-134.
- TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001.

Fecha de recepción: 6 de junio de 2023.

Fecha de aceptación: 20 de julio de 2023.

ARCADIO PARDO Y LA TEORÍA MÉTRICA ARCADIO PARDO AND VERSIFICATION

ISABEL PARAÍSO
Universidad de Valladolid

Resumen: La obra poética de Arcadio Pardo comprende veintidós libros, desde *Un tiempo se clausura* (1946) hasta *De ahora y aquí para después* (2022). Son libros con un mensaje tan singular y potente que lectores y críticos no suelen reparar en el instrumento métrico del que se valen. Con esta contribución para la revista *Rhythmica*, en la que Pardo asiduamente colaboró, deseamos señalar la pertinencia y la perfección de estas formas.

Palabras clave: Teoría métrica, soneto, serventesio, romance (romance en serie, romance en cuartetos, romance octosílabo y romancillo heptasílabo), endecasílabos sueltos, verso libre (silva libre y verso paralelístico libre).

Abstract: The poetry of Arcadio Pardo embraces twenty two books, from *Un tiempo se clausura* (1946) to *De ahora y aquí para después* (2022). The message of those books is so special and powerful that readers and critics don't pay attention to poetic patterns the author use. This paper in *Rhythmica*, review that welcomed several academic

contributions from Arcadio Pardo along the years, wish to enhance the relevance and perfection of those patterns.

Keywords: Versification theory, Italian sonnet, heroic quatrain (iambic pentameter quatrain), Spanish ballad or «romance» (romance of indefinite length, romance quatrains, octosyllabic romance, heptasyllabic romance), blank verse, free verse (Italian free silva and Biblical free verse).

Arcadio Pardo (1928-2021). *In memoriam*

Veintidós poemarios a lo largo de más de siete décadas constituyen la obra en verso de Arcadio Pardo. Los que admiramos esta trayectoria excelente hemos seguido con fascinación su mundo misterioso y su lenguaje sorprendente, único. La semasia de sus poemas, tan original y semihermética, y la singularidad de su mundo hacen que el instrumento poético del que se vale, su métrica, pase un tanto desapercibido. Con esta contribución para la revista *Rhythmica*, en la que Pardo asiduamente colaboró, aspiramos a reparar un poco esa invisibilidad.

Porque Pardo, además de ser un gran poeta, ha sido también un acendrado estudioso de la versificación española. Seleccionaremos algunos de sus trabajos en este campo:

1.º Junto a su esposa Madeleine Pardo (nacida Madeleine Dubrasquet), publicó un enjundioso y sintético manual para sus estudiantes franceses: *Précis de Métrique espagnole* (1992; 2.ª ed., 2000; 3.ª ed., 2010).

2.º También en colaboración con su esposa, realizó un amplio estudio, «Sobre la métrica en la obra poética de Julio Herrera y Reissig» (1998). Apareció en Costa Rica, en la edición de *Poesía Completa y Prosas* de Herrera y Reissig, pp. 1083-1164.

3.º En *Variations sur la poésie, Hommage à Bernard Sesé* (Université de Paris X - Nanterre, 2001; vol. II, pp. 87-108), Arcadio Pardo, en solitario esta vez, examinó un espinoso tema: «El endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas».

4.º Y en esta revista, *Rhythmica*, de la Universidad de Sevilla y la UNED (la única dedicada exclusivamente a la Métrica en España), Arcadio Pardo ha publicado, igualmente en solitario,

un conjunto de acertados estudios sobre temas versificatorios complejos y controvertidos:

4.1. «Verso aislado, verso solo, verso poema» (II, 2 (2004), pp. 201-233).

4.2. «El caso del endecasílabo agudo» (III-IV, 3-4 (2006), pp. 209-225).

4.3. «El caso del endecasílabo esdrújulo» (V-VI, 5-6 (2008), pp. 175-201).

4.4. «Variantes de la rima. La rima ampliada. La rima compleja. La rima en síntesis. La rima encabalgada» (VIII, 8 (2010), pp. 143-169).

4.5. «El endecasílabo con acentos en 4ª y 5ª sílabas» (X, 10 (2012), pp. 143-169).

4.6. «¿Coincidencias, imitaciones, extratextualidad?» (XVII, 17 (2019), pp. 83-111).

Baste esta simple enunciación para mostrarnos a un poeta que reflexiona a lo largo de los años sobre el conjunto de los problemas métricos, e incluso escudriña los más complejos.

Esto por lo que atañe al Arcadio Pardo estudioso de Métrica. Ahora bien, ¿en qué medida afecta todo este saber a la propia obra del poeta Arcadio Pardo?

La poesía de Pardo parece tener como punto de partida una especie de desasosiego, una tensión extrema del espíritu. Fruto de esta tensión son sus veintidós libros. En esta amplia producción suelen distinguirse dos grandes etapas: la primera abarca siete libros y la segunda, quince. La primera va desde el juvenil *Un tiempo se clausura* (1946), aparecido cuando el poeta tenía dieciocho años, hasta *Vienes aquí a morir* (1980), que desarrolla el tema de su identidad castellana. En el medio están: *El cauce de la noche* (1955), *Rebeldía* (1957), *Soberanía carnal* (1961), *Tentaciones de júbilo y jadeo* (1975) y *En cuanto a desconciertos y zozobras* (1977).

De todo este conjunto, destacaríamos *Soberanía carnal*, que es una poderosa indagación del poeta sobre su presente. Tras este

libro magistral y catártico, que cierra en tono mayor su primera etapa, bronca, recia y hermética, y después de más de diez años de silencio, vienen los tres libros citados, publicados en un lapso corto de años: *Tentaciones de júbilo y jadeo* (1975), *En cuanto a desconciertos y zozobras* (1977) y *Vienes aquí a morir* (1980). En ellos el poeta desarrolla un tema ya apuntado en *Soberanía carnal*: su castellanidad. El hombre Arcadio Pardo, profesor en Francia (Universidades de Aix-en-Provence, Paris-Sorbonne, Paris-Nanterre, Liceo Español de París y Lycée International de Saint Germain-en-Laye), intenta conjugar su pasado con su presente. Lugares españoles –castellanos sobre todo– vuelven a su pluma, junto a sus afectos más hondos¹.

El tema se intensifica en *Vienes aquí a morir*, libro de lenguaje menos metafórico y encendido, de metros más breves; libro que se alza frente a la conciencia del envejecimiento y de la muerte². Y, en medio de este ciclo, surge el único poemario religioso de Arcadio Pardo: *En cuanto a desconciertos y zozobras*. Aquí la presencia del Creador se manifiesta con naturalidad entre los acontecimientos diarios: «Bien pensadas las cosas, Padre, creo / que me hablo sólo para ti. / Toda esta voz me nace a ti vertida. / Máscaras me derribo y te me acercas. / Todos los años del silencio / fueron porque callabas».

Estos siete libros, muy diferentes entre sí, tienen en común un lenguaje intenso y bronco, unas imágenes expresionistas y a menudo angustiosas, una sintaxis paratáctica, acumulativa, un lenguaje hermosamente duro, y una altísima imaginación. Leyéndolos no sentimos paz, sino inquietud, angustia y encendida admiración. Al joven poeta la vida le resulta estrecha, vacía, insatisfactoria.

¹ «Qué tendré que decir para que pueda / decir Portillo y cesen las abejas / de zumbiar y silencio el rumorero / y que goteen lágrimas de niño / sobre este pecho ya a las lluvias hecho, / madre mamá, tu hogaza está caliente, / tu miga es blanca todavía madre, / tus manos son tus manos todavía, / tu cabello es la aurora de los mirlos».

² «Tú no puedes morir. Algunos ya han caído / alrededor. Son nombres / que alguna vez te suenan / como la paja seca que se quiebra en las manos. / Un nombre es un crujido. / Alrededor ya es siembra de los muertos. // Pero tú estás en pie. / Tú sigues inmortal, / como la arena, / como el viento. // Sólo te tiendes por oler la hierba».

La segunda etapa comprende otros quince libros: Comienza con *Suma de claridades* (1983); sigue con *Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990); continúa con *Relación del desorden y del orden (con 14 comentarios)* y *Poemas del centro y de la superficie* (1991 ambos). Después vienen *35 poemas seguidos* (1995), *Efímera efeméride* (1996), *Silva de varia realidad (Archivo de rescates)* (1999), *Travesía de los confines* (2001), *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005), *El mundo acaba en Tineghir* (2007), *De la lenta eclosión del crisantemo* (2010), *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013), *De la naturaleza del olvido* (2016), *Ardimientos, ajenidades y lejanías* (2018), que actúa como poesía reunida del autor, y el póstumo *De ahora y aquí para después* (2022). El lenguaje de todos estos libros es menos atormentado, pero la indagación filosófico-vital que los sostiene sigue siendo radical, urgente.

Suma de claridades (1982; publ. 1983) es una larga reflexión del poeta sobre su identidad, sobre el misterio de la muerte y de la vida. Nos sorprende la aparición de un panteísmo antropológico, y, consiguientemente, la supresión de la temporalidad (fusión pasado-presente-futuro) y la supresión de la identidad (fusión yo-cosmos-historia). Corre por estos versos un escalofrío metafísico, una carencia de mundo exterior, y un lenguaje voluntariamente desnudo y esencial. Todo ello se mezcla en este hermoso y tanteante poemario. Poesía hermética, pues —como intuitivo y balbuciente es su contenido— para esta *Suma de claridades*³. El «eterno retorno» será uno de sus rasgos distintivos y específicos.

En la misma línea reflexiva continuarán sus libros posteriores, hasta los veintidós con que cuenta. ¿Acaso ha desaparecido de ellos la búsqueda apasionada y el lenguaje encendido? No, ni mucho menos. Lo que singulariza la poesía de Arcadio Pardo y la hace única en la poesía actual continúa también en esta segunda etapa. El desasosiego sólo se aplaca con la palabra

³ «Otra certeza: / que / la placidez que el viento te procura, / la complacencia de ir bajo la lluvia, / son para ti tus formas / de regreso. / Como hermanos de sangre / que te buscan. / Tú te regresas a tu origen como / viene a yacer / la piedra / sobre el suelo, / o se regresa la pared a adobe, / el adobe a la arcilla entre las manos, / las manos a la sangre del venado, / y ya por fin al muro de la cueva, / donde tú llegas a buscar tu rastro, / en lo que sólo es claridad: / el tiempo» («35.^a Claridad»).

poética, con esos poemas que –se dice a sí mismo el autor– «te apaciguan algún tiempo» («Otro ocho», *Poemas del centro y de la superficie*). De ahí la necesidad incesante de escribir, de llenar la angustia con palabras, a lo largo de una vida.

Contemplada cronológicamente esta amplia trayectoria, observamos que Pardo siempre tiene presente el corpus canónico de la versificación española, tanto en su aspecto de teoría como en su aspecto de praxis en los mejores poetas.

Como buen discípulo de D. Narciso Alonso Cortés, profesor de Preceptiva Literaria en el Instituto Zorrilla de Valladolid, donde estudió Pardo, y buen poeta a su vez, necesariamente tenía que interesarse por el tema. Cuando el joven Pardo empieza a publicar, el soneto era la forma reina de la poesía española. La revista *Garcilaso* y, en menor medida, la revista *España* –con ambas colaboró nuestro autor– mostraban sonetos que aspiraban a prolongar en la actualidad el Siglo de Oro. Pardo escribe, ya en sus comienzos, sonetos tan perfectos como éste:

REBELDÍA

Contra el labio que calla me sublevo.
Lengua viva repudio que enmudece.
Huyo la noche que me entenebrece.
Quiero enterrar el muerto que en mí llevo.

Porque soporto un muerto. Porque bebo
de un vino que ni embriaga ni entristece.
Porque ni habla la boca ni ensordece
y es grito viejo cada grito nuevo.

Paso que doy es paso que no avanza.
Pan que me como es pan que no alimenta.
Libertad que proclamo es rebeldía.

Rebelde al labio mudo, a la esperanza,
al vino amargo, al pan que no sustenta
y al muerto que me habita cada día.

Así de contundente y misterioso suena el soneto en el joven Arcadio Pardo. Y la esticomitia predominante refuerza la contundencia.

Junto al soneto, hallamos en estos libros primeros, con menor abundancia, el serventesio (estrofa de 4 versos con rima ABAB), tanto en su forma renacentista de endecasílabos como en su forma modernista de alejandrinos. La rima, siempre consonante como corresponde al serventesio, es perfecta⁴.

Sigamos con el hilo general. Además de sonetos y serventesios, hallamos en sus libros de la primera época, en otros poemas, la asonancia, inserta en los frecuentes romances. El romance es otra de las formas métricas que singlan toda nuestra literatura desde sus orígenes; y es la más permanente y la más dilatada en el tiempo, tanto en la poesía popular como en la culta. Arcadio Pardo emplea a veces el romance original, puro, en serie de versos, pero parece preferir el llamado romance en cuartetos, usual entre los siglos XVI y XVIII. Pardo cultiva tanto el romance en metros octosílabos como el menos frecuente romance en heptasílabos. Oigamos brevemente dos de estas cuartetos (en realidad, son conjuntos de cuatro versos, no cuartetos métricos). Suenan lúgubramente en un libro poderoso, *Soberanía carnal* (1961):

Los que están bajo la tierra
de Somosierra, y están
sobre la tierra, vencidos
como caines del mal.

Y los que cavan la tierra
donde los enterrarán,
y los que miran que cavan
la tierra desde la paz.

⁴ El poeta Arcadio Pardo debía de sentirse seguro de sus sonetos y serventesios: sabía que son buenos. Por eso muchos años más tarde, cuando decide suprimir de la que hubiera podido ser su obra completa [*Ardimientos, ajenidades y lejanías*, 2018] sus tres libros iniciales [*Un tiempo se clausura*, 1946, *El cauce de la noche*, 1955, y *Rebeldía*, 1957], no renuncia a salvar cinco sonetos y a un poema en serventesios. Los incluye, a modo de apéndice de *Ardimientos, ajenidades y lejanías*, bajo el título general de «Algunos poemas iniciales». No podríamos estar más de acuerdo con este rescate.

Y, también en *Soberanía carnal*, encontramos los endecasílabos sueltos, en serie. Esta culta forma renacentista, sin rima, tiende un puente entre la versificación grecolatina y el verso libre moderno. Llamado también en Italia *verso eroico* por su utilización en las tragedias renacentistas europeas (p. ej. en Trissino o en Shakespeare), posee una grandeza que le ha permitido sobrevivir hasta hoy. Oigamos un poema de *Soberanía carnal*, con su empuje de oleadas afectivas:

De los primeros años no recuerdo
sino la nieve de Aralar. Mi padre
cena y se va en los trenes gigantescos [...].
Padre de pana y de sudor vestido.
Padre pecho velludo y de alta estirpe.
Padre frente terrón de los barbechos.
Padre varón fecundo en cinco hijos.
Padre humildad hasta en el pan moreno.
Padre fuerza en las uñas de sus garras.
Padre entonces vigor y poderío.
Padre palabra seca y mano ajada.
Padre mirar lejano lejanía.
Padre áspera caricia esclavo añoso,
padre hoy pobreza arruga, padre mío,
lejano ya en espera de la muerte.

Hasta aquí, la poesía de Arcadio Pardo está siguiendo las pautas métricas más usuales en la postguerra. Pero progresivamente esta poesía va haciéndose cada vez más elástica, huyendo de la contundencia de las formas métricas consagradas, e incluso huyendo de la rima consonante. Ya ha demostrado el poeta que sabe versificar, y ahora se vuelve hacia su ritmo interior.

Porque se producen muchos cambios en su mundo poético y lógicamente el lenguaje traduce y acompaña esos cambios. El sujeto poético se desplaza: del «yo» pasa al «tú» (un «yo» desdoblado: el poeta se habla a sí mismo desde fuera); incluso pasa a un «nosotros» que con el tiempo se convertirá en «nos». Los seres, los objetos e incluso los procesos van a perder su género propio masculino o femenino («el», «la») y se van a convertir en el neutro «lo». (P. ej.: «cada escalón lo su, / cada su es otro lo»; «lo azul de sobre nos»).

El lenguaje renuncia así a la gramaticalidad para expresar la misteriosa fusión casi mística de los elementos del mundo y la celeridad de las visiones del poeta. Ya en *Soberanía carnal* (1961) había escrito sustantivos en parataxis:

Vedme animal corriendo la llanura
y husmeando al relente el poderío,
toro bisonte nervio,
greña caballo brío,
cuerpo maleza Pirineo.

Pero, más acusadamente, desde *Suma de claridades* se consolida un nuevo mundo poético cuyo cauce métrico lógico va a ser el verso libre, preferentemente en su modalidad de silva libre. La silva libre es un tipo de composición que surge en la época modernista y se intensifica después, sobre todo a partir de Juan Ramón Jiménez.

La silva libre se apoya en los metros de la silva renacentista tradicional (predominantemente endecasílabos más algunos heptasílabos, y con rima consonante de libre distribución). La silva libre combina esta base de silva clásica con otros metros rítmicamente próximos de base impar (pentasílabos, alejandrinos de 7+7 sílabas, trisílabos, etc.); sin embargo, no rehúye algún que otro metro de signo par (tetrasílabo, octosílabo, dodecasílabo, etc.). No suele tener ningún tipo de rima, pero tampoco la desdeña, pues es verso «libre», sin reglas. Con estos márgenes rítmicos tan elásticos, cada poeta que la cultiva se siente efectivamente libre, sin ninguna constricción, guiado sólo por su onda musical interna. Por eso no sorprende que haya tenido tanto éxito en la poesía hispánica, y sea cultivada hasta la actualidad, y sin previsión de que vaya a desaparecer.

Vamos a comprobar esta estructura en un poema de Arcadio Pardo, el comienzo de la «6.^a Claridad». Indico en el margen derecho el número de sílabas:

| | |
|---------------------------------------|----|
| Tú designas los tiempos. | 7 |
| Seleccionas | 4 |
| épocas de fervor, ratos de encuentro. | 11 |
| Monumentos te son y los eliges, | 11 |
| los eriges en signos, | 7 |

| | |
|--------------------------------------|----|
| los alzas, | 3 |
| los aíslas, | 4 |
| los coronas. | 4 |
| Tienes así en la sucesión del tiempo | 11 |
| varios momentos de tu estar solemne. | 11 |

Suma de claridades es una larga reflexión del poeta sobre su identidad, sobre el misterio de la muerte y de la vida. Como afirma él mismo en la contraportada del libro: A él «[l]e sigue siendo muy difícil explicar en qué consiste su quehacer poético y lo que entiende por fenómeno poético. Algo le inclina a creer que está tratando de penetrar y clarificar su dependencia con las cosas, su inmersión en el cosmos, su propia identidad».

Desde esa posición panteísta antropológica, el poeta contempla su «yo» como un trozo histórico del gran todo, y el «nos» como la totalidad de su ser o de los seres en sus existencias múltiples⁵. La silva libre, con su ductilidad, permite al poeta sumergirse en esas intuiciones fulgurantes.

La silva libre va a ser, en buena parte de los muchos libros que seguirán a *Suma de claridades*, el molde métrico para su sorprendente mundo. Así, con ella está escrito *Relación del desorden y del orden* (1986).

En alguna ocasión, este molde métrico de la silva libre que acabamos de describir adopta conscientemente, sistemáticamente, alguna variante. Por ejemplo, en *Poemas del centro y de la superficie* (1988), los versos de la silva libre abandonan la serie y se agrupan en conjuntos de cuatro versos (a veces con alguna intercalación de conjuntos de otros números). Otro tanto sucede en *Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990), en *35 poemas seguidos* (1995) y en *Efímera efeméride* (1996). En este último se aprecia una cierta tensión entre la agrupación en conjuntos de cuatro versos y la serie. De modo más esporádico, como en el poema «Lo que se oye», de este libro, o en el poema «2.19» de los *Plantos de lo abolido y lo naciente*, los conjuntos son de tres versos.

⁵ Sobre estos temas, véase MATÍA AMOR, María Eugenia, *Las dimensiones de la memoria. La poesía de Arcadio Pardo*, Valladolid, Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2018.

Más señaladamente, *Silva de varia realidad* (1999) abandona el endecasílabo estructurador y pasa a convertirse en silva libre de heptasílabos sueltos. Otros metros breves –tetrasílabo, trisílabo, pentasílabo; especialmente el tetrasílabo– aportan variedad al ritmo de estas series heptasílabas. Oigamos el comienzo del primer poema del apartado I: «De las escribanías». Se titula «Así ha sido»:

Algún indicio tuve.
Una fecha primero
que me saltó a los brazos
brusca. La recogí
como un ofrecimiento
del cosmos. Luego vino
un nombre de lugar.

Un libro que se aparta absolutamente de la pauta general de la silva libre es *Travesía de los confines* (2001). Está todo él escrito en alejandrinos (7+7 sílabas) sueltos, sin rima y agrupados en conjuntos de cuatro versos. Todos los poemas responden a un molde fijo: tres conjuntos de estos alejandrinos, y, como remate del poema, un verso único, sentencioso, que pone una nota de meditación conclusiva. Veamos el final del poema «Un día, al parecer, hizo un hato y se fue»:

Un día cayó a tierra extinto. Lo enterraron
como a todos, y todos desde entonces morían
de sombra al recordarle sentado en su tiniebla,
caminando senderos de parajes ningunos.

Creo que le venero, sin razón y sin más.

En el libro siguiente, *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005), vuelve a la silva libre que conocemos. Pero en el que viene después, *El mundo acaba en Tineghir* (2007), Arcadio Pardo modifica radicalmente su molde métrico. Sobre el trasfondo de su silva, inserta otro poderoso tipo versolibrista: el verso libre paralelístico, de raíces bíblicas, que Walt Whitman trajo a la poesía moderna. Es muy adecuado para la poesía solemne, de amplio aliento, y se basa, como los salmos de la Biblia, en versículos largos que repiten o amplían conceptos sinónimos o

Temáticamente, *De ahora y aquí para después* no es un libro conclusivo. Es otro libro lleno de interrogantes y atisbos, abocetados recuerdos de seres queridos, congojas y esparcidas *claridades*:

Todo desorden se ha ordenado:
iras de vendavales, erupciones volcánicas,
riadas,
mieses que el sol agosta y elimina,

tienen su sumisión a algún mandato
superior:
Nos, nos enlazamos las miradas
como sumisos a una fuerza suma.

En conjunto, podemos afirmar que la obra poética de Arcadio Pardo, tanto la de la primera etapa como la de la segunda, es una de las más originales, profundas, maduras y radicales de la literatura española. Aunque sutiles conexiones se establezcan entre el «yo» profundo del autor y su obra, ésta aparece tajantemente divorciada del autobiografismo. Por eso él habla de «ajenidades». Poesía que rehúye sistemáticamente los tópicos poéticos y, en cambio, busca con valentía y pasión, con «ardimiento», un nuevo lenguaje.

Como conclusión, podemos decir que las formas métricas que emplea (soneto, serventesio, romance y endecasílabos sueltos en la primera época; silva libre y verso paralelístico libre en la segunda) van traduciendo y acompañando su visión del mundo con admirable adecuación, siempre bajo el signo de la perfecta belleza.

Fecha de recepción: 30 de enero de 2023.
Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2023.

CRÍTICA DE LIBROS
REVIEWS

LUCÍA TENA MORILLO, *Y en cada verso un hechizo. La métrica en la lírica personal de Sor Juana Inés de la Cruz*, Cáceres, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 2021.

No es de extrañar que cualquier individuo familiarizado con los estudios literarios perciba como algo lejano el asombro que puede llegar a producir el hallazgo del letargo en el que algunos autores, ahora insertos en el canon, se vieron sumidos. No obstante, si bien podría esta discontinuidad causar indiferencia, es natural que despierte disconformidad a un versado en estos estudios que el «tardío» interés por un autor naciera de su mitificada figura y no a partir de aquello que le otorgó la fama y, posteriormente, vigencia: su obra.

Conforme a lo que nos transmite en la «Introducción» a su ensayo, es esta disconformidad la que empuja a Lucía Tena Morillo a rescatar la faceta de Sor Juana Inés de la Cruz como una excelente versificadora: de entre la profusión de publicaciones sobre la biografía de la jerónima, plagadas de hipótesis, y los escasos –y parciales– estudios métricos, contiene con este ensayo la investigadora en el Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Extremadura por grabar su nombre en la esfera de los estudios sorjuanescos, tomando como punto de partida las composiciones que Alfonso Méndez Plancarte agrupara bajo la denominación de «Lírica personal».

Dirige Tena Morillo el prefacio de su ensayo a la presentación y análisis de los que denomina los «tres escollos de la indagación sorjuanescas», a saber: la falta de una biografía universalmente aceptada, la falta de una edición completa y actualizada y el vacío de estudios formales desde la perspectiva métrica.

En lo que respecta al primer «escollo», señala Tena el patrón común al que se ciñen los distintos estudios biográficos de Sor Juana, que no es sino hallar respuestas a los vacíos documentales, preferentemente los que al nacimiento de la poetisa, su final abandono de las letras o su relación con la virreina se refieren.

Suelen ser articulados estos estudios en dos etapas: la etapa «pre-mendezplancartiana» y la «postmendezplancartiana», actuando como bisagra entre ambas la publicación en 1957 del último volumen –póstumo– de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de mano del erudito mexicano. Cierra la última etapa la efeméride del tercer aniversario de la muerte de la poetisa, que revitalizaría los estudios sorjuanescos, revitalización que ya despuntaba desde el descubrimiento de dos escritos inéditos –la *Carta del Padre Núñez* y los *Enigmas de la Casa del Placer*–. Tena sintetiza la reciente producción en torno a la jerónima en su epígrafe dedicado a las «Tendencias actuales»: estudios biográficos a partir del hallazgo de nuevos testimonios, estudios de autoría, o la lectura e incluso ficcionalización de la vida de la jerónima en clave ideológica.

En «Las trampas de la crítica» la autora nos expone una pervivencia marcada por las hipótesis, cuando no por la especulación e incluso la ficcionalización, de la que tomaron parte figuras tales como su primer biógrafo –o hagiógrafo–, el Padre Calleja, el psicoanalista L. Pfandl (responsable, de acuerdo a P. Ontañón, de algunos planteamientos erráticos sobre la vida de la monja), J. Bocous u Octavio Paz, a quien Soriano Vallès –y con la reticencia de Tena– responsabilizaría de incentivar el nuevo interés en la poetisa a partir de la publicación en 1982 de *Las trampas de la fe*.

De cara a la transmisión de la obra de la Décima Musa, dedica Tena los epígrafes «Las trampas de la crítica» y «La obra sorjuanesca y su historial editorial», marcando el inicio de la trayectoria editorial de la poetisa en la divulgación fragmentaria de su producción por América desde 1679, a causa de su origen en los encargos; se define este acceso a la obra de la poetisa en contraposición a la transmisión unitaria que conoció en la Península, un auténtico proyecto editorial impulsado por su mecenas, la condesa de Paredes. Dibujada la primitiva historia editorial, truncada por años de desprecio y olvido, plasma la autora su anhelo por un proyecto unificador actualizado, indicando la existencia, únicamente, de dos hitos que cumplen esta premisa: la obra completa en tres tomos, publicada en 1725, y la edición de Méndez Plancarte en cuatro tomos; es el primero de estos últimos, dedicado a la «Lírica personal», el que toma Tena como pauta para su estudio, articulado a partir del criterio métrico.

La escasa presencia de este criterio en los estudios sorjuanescos, y su reducción en gran medida al análisis bien de algún rasgo concreto o bien de una breve selección de textos, se presentan en «La cuestión métrica» como la motivación del ensayo, cuyo fin es evidenciar la

destreza de Sor Juana en el tratamiento de las distintas estrofas, que no es sino, a juicio de Tena, lo distintivo en la métrica de la Décima Musa.

Una vez demostrada la versatilidad de la pluma de Sor Juana Inés en el tratamiento de asuntos de diversa índole, debido tanto a la variedad temática como a la capacidad de ajustar estos a diferentes moldes estróficos, Tena emprende su análisis en «Los metros de la lírica personal», eligiendo los romances –su estrofa más cultivada– y las endechas como punto de partida.

Destaca Tena de la técnica de la jerónima su habilidad para introducir variaciones en los moldes tradicionales, tales como la asonancia en los versos impares o el ejercicio de diferentes metros y pies rítmicos en pro de la musicalidad de la pieza. Si bien la investigadora niega importantes cambios en la serie, demuestra el dominio por parte de la poetisa sobre la estrofa heredada, como nos confirman las piezas compuestas a modo de romance en «cuartetos» o «romance doble», con un ejemplo de romance concluido en copla de seguidilla.

A propósito de la rima, y retomando la primera variación que subraya la autora, se identifican en el corpus sorjuanescos diferentes métodos para dotar de musicalidad a la composición; en lo que respecta al rimado de los versos impares, identifica Tena varios tratamientos, que oscilan desde la asonancia de los mismos en las piezas a modo de cuarteta (abab) hasta el recurso de la rima interna, la paronomasia o la anadiplosis para el rimado de versos impares alejados. En lo que a la musicalidad se refiere, advierte la estudiosa una baja presencia de estribillos de entre el conjunto de romances producidos por la jerónima, si bien la misma se decanta por otros recursos para su consecución, tales como la anáfora y las estructuras paralelas. Logra, asimismo, la poetisa una excelente conciliación entre contenido y forma mediante el eco y la colocación de palabras, hilando términos pertenecientes al mismo campo semántico en vistas de la representación del contenido (romances 21 y 28, en los que se vale del hipérbaton para plasmar el *topos* del paso del tiempo).

En cuanto al ritmo, examina Tena el debate existente entre la espontaneidad o la premeditación que presuponen los estudiosos a partir de la lectura de Sor Juana en la construcción de sus versos. Centran estos su atención en la rima interna, a lo que se suma la regularidad del patrón de acentuación, ofreciendo bien una solución a la lectura del poema desde un criterio subjetivo –es decir, desde la lectura personal–, bien desde criterios objetivos, los cuales se justifican desde la identificación de paralelismos fónicos en vista de los consecutivos

inicios en esdrújula o el contacto de dos sílabas tónicas, generalmente las sílabas sexta y séptima, que se suele resolver mediante la pérdida de intensidad de la séptima sílaba, cumpliendo, sistemáticamente, un patrón rítmico.

Se desenvuelve la Décima Musa en sus romances tanto en el cultivo de versos de arte menor como mayor: leemos en el corpus sorjuanesco desde romancillos en hexasílabos, endechas en heptasílabos y hasta romances heroicos en endecasílabo, de entre los cuales destaca el «laberinto endecasílabo», con distintas posibilidades en su lectura –bien en octosílabos, como romancillo o respetando el metro original–. Juega Sor Juana con los diferentes metros, combinando en sus endechas versos heptasílabos con decasílabos bimembres y endecasílabos, las llamadas endechas «reales». Es apreciable el talento de la poetisa en lo que al empleo de diferentes metros respecta en sus piezas destinadas al baile o de tonos provinciales; de este modo, hallamos en la producción sorjuanesca desde «jácaras», compuestas en octosílabos, «turdiones» en endecasílabos y hasta «panamás» en hexasílabos, metro ágil con inclinación a una musicalidad más que evidente, dotado de rima entre palabras agudas, infinitivos y juegos rítmicos, desligándose así del carácter grave de la endecha; confirma la habilidad de la poetisa en la elaboración de metros de distinta naturaleza la inclusión en este grupo de la «españoleta», construida mediante la alternancia de decasílabos y dodecasílabos.

Como colofón del apartado dedicado a los romances, se citan otras composiciones que Méndez Plancarte agrupara junto a los últimos, como es el caso de una pieza compuesta a modo de seguidilla, además de dos composiciones en latín: un *programma* y un *epigramma* en dísticos elegíacos, patrón del que la poetisa se valdría para la composición de cuatro coplas octosílabas con esquema romance.

Examinada la composición más prolífera en la obra de Sor Juana, dedica Tena un apartado al comentario de la producción en redondillas, con un total de quince composiciones, las cuales se definen desde su escasa experimentación a causa de la naturaleza musical de la estrofa; en vistas de su categorización, por tanto, se opta por una división temática, desplazando el criterio formal. Se subrayan dentro de este conjunto la versión española de una plegaria latina y cinco composiciones compuestas a partir del esquema del epigrama.

Del mismo modo, se categorizan temáticamente las treinta y siete décimas escritas por la Décima Musa, cuyo esquema general imperante se corresponde con el de la «décima espinela» –patrón octosilábico con rima abbaaccddc–, y es el tema el que condiciona la extensión

de cada composición (se caracterizan, por ejemplo, los poemas formados con décimas «de amor y discreción» por su larga extensión). Se aprecian las variaciones a las que la poetisa habitúa en dos décimas escritas en latín familiar, aunque siguiendo la prosodia y métrica hispanas (133 y 134), y en la décima 132, confeccionada mediante versos bimembres, para finalmente ser rematada en pie quebrado.

Valiéndose de la redondilla y la décima, compone Sor Juana sus glosas, de estructura bipartita: encabeza la composición un «tema» siguiendo el esquema de la redondilla, rescatándose los versos de esta en las cuatro estrofas glosadoras que le siguen en «décima espinela», si bien ejerce Sor Juana variaciones, como es perceptible en las glosas 135 y 136, donde ya prescinde la poetisa de la redondilla como molde estrófico para la presentación del «tema», ya decide no *glosar* todos los versos que en este aparecen, incluso resolviendo esta técnica en forma de «letrilla», de acuerdo a Méndez Plancarte. Nueve son las piezas que se agrupan en la categoría de «glosa», aunque cinco de estas sigan el esquema de la décima y cuatro sean descompuestas en quintillas dobles. Para la elaboración de las últimas, Sor Juana decide en tres ocasiones (140, 141, 142) repetir un mismo patrón –ababa–, para después introducir una variación en la cuarta (143): ababa.aabba. Bajo la denominación de «glosa», se inserta en este grupo una pieza que no cumple con el molde esperado, de ahí que sea considerada «de pie inglosable» (144): opta Sor Juana en esta ocasión por darle forma a su poema combinando una quintilla y cuatro redondillas.

Es en el soneto el modelo en el que la investigadora encuentra una mayor experimentación por parte de la poetisa novohispana. Tena aprecia un empleo generalizado del patrón ABBA ABBA CDC DCD, si bien registra hasta once sonetos que siguen el esquema rítmico ABBA ABBA CDE CDE. Fijando su atención en el patrón rítmico, concluye que no existe un patrón constante en las composiciones de Sor Juana, aunque sí se aprecia una mayor unidad acentual en los cuartetos: selecciona Tena como ejemplo el soneto 153, donde la poetisa opta por el endecasílabo melódico para la formulación del primer verso de los cuartetos. Una constante en el corpus sorjuanescos es la correspondencia entre la métrica y el contenido, de ahí que Sor Juana construya los versos destinados a advertencias u órdenes siguiendo el ritmo enfático, reforzando la intencionalidad con la introducción de imperativos. Destaca Tena un grupo de sonetos ilustrativos de la habilidad de Sor Juana en la introducción de variaciones: hallamos desde sonetos destinados a los certámenes, con rima forzada y tono humorístico (159 al 163), un soneto acróstico (200) y un juego literario, un

diálogo construido en sonetos, y estos, a su vez, en rimas paralelas (180 y 181).

Cierran el grupo de la «Lírica personal» otros tres modelos estróficos y poemáticos: la lira, el ovillejo y la silva. En lo que respecta a la primera, la Décima Musa se decanta por el esquema del «sexeto-lira» –7a 11B 7a 11B 11C 11C–, y si bien suele marcar el límite entre estrofas, identifica Tena un ejemplo (213) donde la poetisa prefiere enlazarlas. El ovillejo, estrofa reservada a la producción dramática, se divide en dos secciones: tres versos octosílabos con respuestas en pies quebrados, de rima pareada, y, por otro lado, una redondilla aclaratoria, cuyo verso final rescata los pies quebrados de la primera parte; ha sido puesta en tela de juicio la categorización del poema 214, debido a su composición en forma de silva, de versos consonantes pareados, aunque la estudiosa defiende su inserción en el conjunto de ovillejos, descartando así la opción de la silva. Las silvas de Sor Juana han sido analizadas en clave de proporcionalidad de sus versos en arte mayor y arte menor: es perceptible un mayor equilibrio entre estos en un epinicio gratulatorio, mientras que en su obra más célebre, el *Primero sueño*, se percibe una mayor presencia de los endecasílabos, debido a su tono grave.

Examinadas las composiciones que conforman el primer volumen de la edición de Méndez Plancarte, Tena Morillo desvía su atención a «Algunos procedimientos métricos», a saber: la diéresis, la rima interna y los juegos acentuales. Subraya del empleo de la diéresis su practicidad, ya que da opción a la poetisa a la adición de una sílaba, además de dotar de efecto a algunos términos («süave», «ruína»), cargando de expresividad la composición. Dilata la investigadora su exposición de la rima interna en la producción sorjuanescas, desgranando los métodos de los que se vale la Décima Musa para dotar sus composiciones de belleza rítmica: consigue la poetisa musicalidad mediante la repetición de palabras en versos próximos o seguidos, por lo que se vale de la homofonía, la hidra vocal o el poliptoton, persiguiendo, en ocasiones, ofrecer un efecto antitético o paradójico; del mismo modo, es perceptible la rima incluso en el interior del mismo verso –*homeoteleuton*–, generalmente para ofrecer un efecto bien paradójico, bien humorístico (de ahí que encontremos desde frases hechas hasta fórmulas iterativas), sirviéndose de la epanadiplosis, recurso común para la consecución de la rima interna, al igual que la anadiplosis; se recurre al eco generalmente con una motivación semántica subyacente (señala Tena el poema 41, construido a modo de «eco encadenado»), al igual que el quiasmo, el retruécano y la paráfrasis. En cuanto a

los juegos acentuales, Tena discierne un empleo desigual en la «lírica personal» y la «lírica colectiva», de mayor musicalidad: en la primera, la poetisa destina el uso de un patrón acentual a la delimitación de las partes del soneto o marcar un cambio en el tono, o bien decide erigir una composición sobre una armonía.

Hila la estudiosa, finalmente, en su ensayo, cada rasgo resaltado de la técnica de Sor Juana, rasgos que singularizan y distinguen su pluma, a pesar de la definición de la misma a partir del máximo exponente del culteranismo barroco, Luis de Góngora. Habría sido, precisamente, Góngora, junto al desprecio que padeció la corriente estética por él liderada, quien habría provocado, en parte, su caída en el olvido durante dos siglos, por más que la producción de la poetisa novohispana se desligue de este estilo esteticista, pues su obra va más allá y carga de erudición su más ilustre poema: el *Primero sueño*. Despertaría este olvido las «elucubraciones» que cercan la biografía de Sor Juana Inés, debido a la falta de interés general en su figura una vez empujada al ostracismo, ignorando los eruditos su faceta como poetisa, que con maestría aprehendió la tradición métrica hasta el punto de ser capaz de jugar y experimentar con la misma introduciendo variaciones y de ejecutar con excelencia, al mismo tiempo, los encargos recibidos.

La lectura del ensayo de Lucía Tena Morillo permite al lector el acceso a un contenido que, aunque necesariamente restringido en lo que respecta a la materia sometida a análisis, se presenta, sin retazos sueltos, como un producto cerrado, donde cada dato cumple una función dentro de una visión sistemática y ordenada. La profesora Tena Morillo convierte su obra en su bastidor, da y retoma puntadas sin descanso, cumpliendo eficazmente y con rigor su propósito como investigadora: plasmar pormenorizadamente la excelente y singular técnica de la Décima Musa, Sor Juana Inés de la Cruz.

ANDRÉS CASTRO MONTEAGUDO
Universidad de Sevilla

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA DE MÉTRICA COMPARADA®

Universidad de Sevilla-UNED

Rhythmica, Revista española de Métrica Comparada es una revista científica, con periodicidad anual, centrada en el campo de la métrica comparada en sus diferentes manifestaciones teóricas e históricas y otras parcelas afines, dirigida a un público especializado.

Normas de edición:

1. Los trabajos deberán tratar temas relacionados directamente con la métrica. Deben ser inéditos y originales y no podrán ser presentados simultáneamente en otras publicaciones. Los trabajos serán valorados y aceptados de acuerdo con el rigor científico de los mismos y el grado de originalidad y novedad. No se aceptarán trabajos previamente devueltos.
2. La Secretaría de la revista acusará recibo de los originales enviados en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el Consejo de Redacción resolverá sobre su publicación en un plazo máximo de tres meses.
3. Los trabajos han de ir acompañados de una hoja en la que conste: título del trabajo en español y en inglés, nombre y apellidos del autor o autores, dirección, teléfono, población y correo electrónico, situación académica y profesional, nombre de la institución científica a la que pertenece y fecha de envío del trabajo.
4. Los trabajos se remitirán en formato de archivo de Word a la dirección de correo electrónico de la revista (*rhythmica@us.es*). La extensión máxima de los trabajos será de 25 folios, incluidos cuadros, notas y bibliografía, con márgenes izquierdo y derecho de 3 cm y superior e inferior de 2,5 cm, tipo de letra Times New Roman de 12 puntos e interlineado de 1,5. No se utilizará en el texto el subrayado, ni la letra negrita.
5. Los trabajos, con título en español y en inglés, deberán ir acompañados de un breve resumen tanto en español como en inglés de no más de 150 palabras. Asimismo, se indicarán, tanto en español como en inglés, un máximo de siete palabras clave.
6. Las notas, numeradas correlativamente, deberán ir a pie de página, con el tipo de letra Times New Roman, de 10 puntos.
7. Las citas que superen las tres líneas irán exentas y sangradas en el tipo de letra Time New Roman, de 11 puntos.
8. Las citas bibliográficas en notas a pie de página se ajustarán a los siguientes criterios:

-LIBROS:

Autor: APELLIDOS (versalitas) y nombre

Título: *en cursiva*

Tomo o volumen, si lo hay: t., vol.

Publicación: lugar, editorial

Año

Referencia de página o páginas: p., pp.

Ejemplo:

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 26.

-COLABORACIONES EN LIBRO:

Autor: APELLIDOS (versalitas) y nombre
Título del artículo: entre comillas (« »), en
Título del libro: *en cursiva*
Publicación: lugar, editorial
Año
Referencia de página o páginas: p., pp.

Ejemplo:

TORRE, Esteban, «El soneto *Un nuevo corazón, un hombre nuevo* de don Francisco de Quevedo», en Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (coords.), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad, 2007, pp. 837-838.

-ARTÍCULOS DE REVISTA:

Autor: APELLIDOS (versalitas) y nombre,
Título del artículo: entre comillas (« »)
Título de la revista: *en cursiva*
Volumen, número (año)
Referencia de página o páginas: p., pp.

Ejemplo:

PARAÍSO, Isabel, «El *Primus Calamus* de Juan de Caramuel Lobkowitz», *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, II, 2 (2004), pp. 182-183.

9. En las citas sucesivas en notas del mismo trabajo se seguirá el criterio habitual, según los casos:
 - cita inmediata: *ibid.*
 - cita diferida: se repite el comienzo del título seguido de *cit.*
10. En caso de incluir la bibliografía utilizada al final del artículo, se seguirán los criterios anteriormente expuestos y se ordenarán las entradas alfabéticamente bajo el título de **Bibliografía utilizada**.

Ejemplo:

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993.

PARAÍSO, Isabel, «El *Primus Calamus* de Juan de Caramuel Lobkowitz», *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, II, 2 (2004), pp. 181-200.

TORRE, Esteban, «El soneto *Un nuevo corazón, un hombre nuevo* de don Francisco de Quevedo», en Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (coords.), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad, 2007, pp. 833-841.
11. El método de evaluación de los trabajos que se reciban será el de doble ciego. Los trabajos serán examinados de manera anónima por evaluadores externos a la revista. En caso necesario, sus observaciones se enviarán a los respectivos autores, que se mantendrán siempre en el anonimato, para que realicen las modificaciones oportunas. El Consejo de redacción de la revista valorará finalmente la publicación de los trabajos de acuerdo con los informes de los evaluadores externos.

