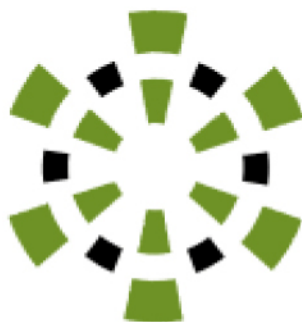


RHYTHMICA

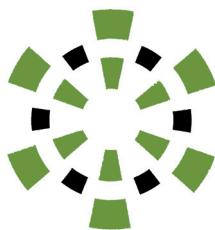
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año III-IV  Número 3-4

RHYTHMICA
3-4

RHYTHMICA
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año III-IV  Números 3-4

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA DE MÉTRICA COMPARADA®

Año III-IV. Núms. 3-4 (2006) D.LEGAL SE- 2.382-2003 ISSN 1696-5744

Dirección:

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS
ESTEBAN TORRE

Secretaría:

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

Consejo científico:

CARLOS ALVAR, PIETRO G. BELTRAMI, TÚA BLESÁ, JOSÉ DE LA CALLE MARTÍN, ANTONIO CARVAJAL, BENOÎT DE CORNULIER, MARC DOMINICY, MARTIN J. DUFFELL, MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO, ANA MARÍA GÓMEZ-BRAVO, PABLO JAURALDE POU, JOSÉ JIMÉNEZ OLIVA, HERVÉ LE CORRE, JORDI LLOVET, MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO, JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, RAFAEL NÚÑEZ RAMOS, SALVADOR OLIVA, ANTONIO PAMIES BELTRÁN, ISABEL PARAÍSO ALMANSA, ARCADIO PARDO, MADELEINE PARDO, JOSÉ MARÍA PAZ GAGO, CARLOS PIERA, KURT SPANG.

Correspondencia:

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: etorre@siff.us.es

ÍNDICE

O RITMO NA POESIA DE AMORIM DE CARVALHO JÚLIO AMORIM DE CARVALHO	7
LA MÉTRICA DE LA COPLA SEFARDÍ JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS	45
NUEVOS DATOS SOBRE CALIGRAMAS MIGUEL D'ORS	63
MÉTRICA AUTÓCTONA MARTIN J. DUFFELL	121
EL ENDECASÍLABO SÁFICO HORACIANO. MODELO DEL ENDECASÍLABO SILABO-ACENTUAL MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO	157
<i>OSCURO OBOE DE BRUMA...</i> MÉTRICA, RITMO E INTERPRETA- CIÓN JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ & CLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN	181
MÚSICA Y POESÍA. EL ENCABALGAMIENTO LÉXICO EN JAVIER KRAHE PABLO MOÍÑO SÁNCHEZ	195
EL CASO DEL ENDECASÍLABO AGUDO ARCADIO PARDO	209
THE METRICS OF FOLK SONG: A COMPARATIVE STUDY OF TEXT-SETTING IN SPANISH AND ENGLISH ROSALÍA RODRÍGUEZ VÁZQUEZ	253
MÉTRICA Y POÉTICA EN “NOCTURNO YANQUI”, DE LUIS CERNUDA M ^a VICTORIA UTRERA TORREMOCHA	283

O RITMO NA POESIA DE AMORIM DE CARVALHO

Por

JÚLIO AMORIM DE CARVALHO

*Ao meu filho José Nilo
que –como seu avô Amorim de Carvalho–
é homem de generosos sentimentos,
de vontade firme, de justo pensamento.*

I.– Obra poética e versificação: generalidades

A CRIAÇÃO poética de Amorim de Carvalho prolonga-se praticamente por toda a sua vida, desde a primeira adolescência até aos últimos meses da terrena existência. As mais antigas poesias que conhecemos datam de 1919 (tinha o poeta quinze anos de idade), muitas das quais foram publicadas em periódicos; o último livro editado em vida (*A comédia da morte*, edição tirada a stêncil, distribuída pelo autor) saiu em Paris, no mês de fevereiro de 1976, poucas semanas antes do poeta morrer¹. De toda essa produção poética pretendemos estudar, apenas, a que Amorim de Carvalho reuniu nos seis volumes da *Obra poética escolhida*, e a que, não tendo sido neles inserida, foi publicada nos livros *Bárbaros. Sonetos* (1927), *Destino. (Inéditos e dispersos)* (1939) e *Verbo doloroso. (Inéditos e dispersos)* (1942). Interessar-nos-emos unicamente

¹ Este poema foi posteriormente publicado na *Obra poética escolhida*. Vol. III. *A comédia da morte e outros poemas* (Lisboa, 1979). Os outros volumes da *Obra poética escolhida* são: Vol. I. *Elegia heróica e outros poemas*, Vol. II. *A erotiada e outros poemas* (Porto, 2004), Vol. IV. *Il Poverello e outros poemas*, Vol. V. *Com Deus ou sem Deus e outros poemas*, Vol. VI. *O apóstolo e outros poemas*.

pelas formas definitivas dos ritmos das poesias e dos poemas incluídos por Amorim de Carvalho nos nove volumes da sua obra poética atrás citados; desprezaremos, conseqüentemente, por agora, o estudo de formas rítmicas anteriores que possam ter sido posteriormente alteradas pelo poeta, cuja análise, comparativa e minuciosa, poderá ficar para outra ocasião ou para outros estudiosos da poesia de Amorim de Carvalho. O conjunto daqueles volumes inclui a sua mais significativa criação poética, –inserindo-se ela na linha da grande poesia de pensamento de expressão portuguesa que vem de Camões e que, depois de Antero e Junqueiro, está representada, com a maior altura, em Pascoaes e Amorim. Uma observação relativa aos *Bárbaros* e a *Destino*: aquele livro da juventude e algumas das poesias deste último livro não pertencem ao melhor da poesia amoriniana. Retivemo-los, no entanto, como objecto de análise no presente estudo, por considerarmos que certos versos desses livros já propõem formas rítmicas que serão, com consciência técnica e originalidade, pelo poeta introduzidas ou reintroduzidas na poesia de língua portuguesa.

Há mais uma observação preliminar a fazer. O estudo do ritmo na obra poética de Amorim de Carvalho não poderá ignorar, em muitos aspectos, os seus próprios trabalhos filosóficos e sobre estética, porque –como esteta de séria formação filosófica, com a teoria da arte sistematizada– ele mesmo analisou a técnica versificatória utilizada em sua poesia, e explicou a significação da *técnica formal* como factor da *criação de emoções*². Demonstra isso a coerência do pensamento de Amorim de Carvalho, além de uma característica bem própria da sua personalidade, em comparação com a da maior parte dos outros grandes poetas. Por essas razões, teremos de fazer referência a algumas das suas obras, no domínio da estética da literatura. Na versificação, em particular, não podemos, portanto, deixar de seguir a terminologia

² Sobre os conceitos de técnica formal e técnica conceptual, *Vid.* a bibliografia de Amorim de Carvalho que incluímos no nosso ensaio subordinado ao título Amorim de Carvalho. No 1.º Centenário do seu nascimento. (Síntese biográfica). Uma bibliografia sobre versificação publicado in «Rhythmica. Revista española de métrica comparada» (dirigida por José Domínguez Caparrós e Esteban Torre, editada pela Facultad de filología, Departamento de lengua española, lingüística y teoría de la literatura), Sevilha, ano II, n.º 2, 2004, págs. 16-33.

fixada por Amorim de Carvalho: porque depois dos seus estudos sobre a teoria do verso –dando à versificação o estatuto de ciência com suas leis e terminologia própria–, já não é lícito referirmo-nos a um vocabulário impreciso, confuso, ou que ficou ultrapassado pelos trabalhos do esteta português. E, se a maior parte dos metricistas persiste ainda em manter-se num como que estado pré-positivo, banhando numa confusão inaceitável de conceitos e terminologias, –não se poderá razoavelmente ignorar o «estado positivo», atingido pela ciência métrica, onde (como disse algures Amorim) se consideram só factos «com as suas leis (relações de constância) e com seu condicionalismo», isto é, onde «há apenas a ideia positiva do *como* dum facto, que é a lei explicativa do fenómeno»: «*facto* e *lei*– o objectivo e o subjectivo em certa recíproca correspondência» que deverá ter, evidentemente, em conta a complexidade própria desse domínio do conhecimento que é o da versificação³.

II – O ritmo recitativo nos sonetos de Bárbaros

Comecemos, pois, pelo primeiro livro de Amorim de Carvalho, publicado em 1927. *Bárbaros* é constituído por 23 sonetos de motivos exóticos (compostos durante o ano de 1926) nos quais o poeta «procura aparecer-nos com a impassibilidade dum parnasiano, sòmente preocupado com o som, a côr, a luminosidade das suas telas», como escreveu o prefaciador, José Teixeira Rêgo.

13 sonetos foram feitos quase que exclusivamente em versos biexassilábicos (também conhecidos por «alexandrinos») de cesura tónica, indiferentemente sem ou com sinalefa do 1.º no 2.º hemistíquio⁴. Dois exemplos ao acaso:

³ Cf. Amorim de Carvalho, *Teoria geral da versificação*. Vol. I. *A metrifcação e a rima* e Vol. II. *As estrofes, os sistemas estróficos e a história da versificação* (Lisboa, 1987), n.º 65 («Considerações filosóficas sobre as leis em geral e as leis da versificação em particular»). – *A Teoria geral da versificação* de Amorim de Carvalho será citada, para diante, com as iniciais: *T. g. d. v.*

⁴ Para os conceitos de cesura e sinalefa, e a noção fundamental de elisão rítmica, *Vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 2, 7-12. *Vid.*, tb., de Amorim de Carvalho, *Problemas da versificação* (Lisboa, 1981).

Como estranha bebi|da o fumo entontecia. 6+6
 As densas espirais | – eflúvio capitoso – 6+6

O ritmo hexassilábico, de acentuação incerta, «de força rítmica mediana», possui toada própria muito maleável e «uma severidade fria que, por vezes, dá como que uma transição entre o verso e a prosa»; na forma composta, a cesura tónica (que é, como dissemos, o modelo cesural sistematicamente utilizado, em *Bárbaros*, pelo poeta) abranda aquela severidade⁵. Os biexassílabos estão rigorosamente construídos, excepto num único caso em que nos surge um verso comprimido, ritmicamente contrafeito:

vo-lu-ptuo-sos,-sen-suais,-e-for-tes-co-mo A-tlan-tes

onde as 6 sílabas que se quiz dar ao 1.º hemistíquio tendem a desdobrar-se em 9 (*hipertrofia rítmica*)⁶:

vo-lu-pe-tu-o-sos,-sen-su-ais.

Porém, lendo com maior naturalidade, como um composto de *base*⁷ octossilábica, 8⁴+6:

vo-lu-ptu-o-sos,-sen-su-ais, | e fortes como Atlantes⁸ 8⁴+6

a harmonia rítmica da quadra, a que pertence o verso, fica perfeita, conforme a *lei das relações matemáticas simples*: «Uma sucessão heterométrica de versos agrada ao ouvido se os números dominantes, que exprimem as suas estruturas, têm entre

⁵ Cf. *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 19 (hexassílabo) e n.º 28 (biexassílabo), onde Amorim de Carvalho faz um muito desenvolvido estudo sobre as características rítmicas e melódicas hexassilábicas.

⁶ Hipertrofia rítmica ou ritmos hipertróficos, e versos comprimidos: *T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 4, 76.

⁷ Conceito de base rítmica nos versos compostos: *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 24.

⁸ Cf., em sentido inverso, os seguintes casos curiosos em Junqueiro: fi-lo-c-se-ra, es-tri-c-ni-na, i-gue-nó-beis, có-c-six – que Amorim de Carvalho recensou na *Introdução à obra poética de Guerra Junqueiro das «Obras de Guerra Junqueiro. (Poesia). Organização e introdução de Amorim de Carvalho»*.

si relações matemáticas simples, isto é, se são divisíveis pelo mesmo algarismo»⁹. E terá sido mesmo a agradável combinação do ritmo 8⁴ com o 6 (de acentuação incerta em geral, 6[∞], mas precisamente neste caso, 6²⁴, com acentuação nas 2.^a e 4.^a sílabas, embora fraca nesta última) que seduziu o autor¹⁰; recitando este verso, em voz alta certamente, levado pelo excelente acôrdo rítmico entre o octossílabo e o hexassílabo num soneto predominantemente biexassilábico, – deixou passar a ligeira alteração rítmica introduzida, assim, na composição poética:

Nasceram no deserto. As mães, não sabem delas 6+6
 Tigres de forma humana e carnes estuantes, 6+6
 voluptuosos, sensuais, e fortes como Atlantes, 8⁴+6
 fecundam-nas, bramindo, ao clarão das estrelas 6+6

Não cremos, no entanto, que no primeiro momento de inspiração poética, tivesse Amorim de Carvalho a intenção de, aqui, logo

⁹ *Vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 61-64. Esta lei não é «uma lei do ritmo [como a consideram erradamente diversos autores], mas uma lei da concordância de ritmos, uma lei da relação entre ritmos» para a boa formação de versos compostos irregulares e a boa sucessão de versos heterométricos. Verso é sinónimo de ritmo.

¹⁰ Não sendo músico, Amorim de Carvalho possuía um ouvido apuradíssimo para a música e para o ritmo verbal; distinguia matizes, cambiantes sónicos subtilíssimos. A agudeza do seu ouvido, terá sido também uma das condições – e das mais favoráveis – que o levou a interessar-se pela teoria da versificação, alargando as suas perspectivas, pois tinha a aptidão de integrar, sem esforço, ou com pouco esforço, como material útil à sua faculdade de ajuizar, as mais diversas sensações auditivas. Note-se que Amorim de Carvalho viveu, desde a infância, num ambiente bem marcado pelo gosto da música; diversas pessoas da família próxima tocavam excelentemente piano como sua mãe e avó materna, sua mulher, e a cunhada Maria Amélia esposa do seu irmão Mário; a tradição musical na família do escritor, vinha de longe; no século XIX, o poeta e notável ritmista António Pinheiro Caldas e sua mulher Cândida Carolina Mourão (bisavós de Amorim de Carvalho) deram saraus em sua residência, no Porto, convidando pianistas de nome para tocarem nessas assembleias destinadas a familiares e amigos. Sobre o contexto familiar que foi o dos antepassados oitocentistas de Amorim de Carvalho, e o deste intelectual, já no século XX, *Vid.*: António Pinheiro Caldas, *Poesias*, 2.^a ed., Porto, 1864, notas (págs. 333-364); Júlio Amorim de Carvalho, *Dois escritores portugueses. O poeta António Pinheiro Caldas e Amorim de Carvalho*, Casa Amorim de Carvalho, Prometeu, Porto, 2000; *Id.*, *Achegas para uma biografia: Amorim de Carvalho*, «Gil Vicente», Guimarães, IV série, n.º 4, janeiro-dezembro de 2003, págs. 62 e segs.; João Manuel Amorim de Carvalho Borges, *Maria Amélia Camossa Saldanha Amorim de Carvalho Borges. Seu percurso e contributo para a dimensão histórica da família*, ed. do autor, Porto, 2002.

introduzir esse ritmo composto irregular, de base octossilábica (8^4+6) – mas aceitou-o; e será ele quem, futuramente, com a maior consciência técnica, o utilizará na poesia portuguesa, embora quase sempre nas formas dimétricas seguintes: $8(1)^4+6$ com cesura átona, $6+8^4$ com cesura tônica, $6(1)+8^4$ também com cesura átona, conforme as *fórmulas sintéticas da notação numérica* dos versos¹¹. Quando estes compostos surgem em outros poetas, revelam-se esses versos, muitas vezes, sem grande especificidade, sujeitos que estão a *flutuações* rítmicas¹².

Os *cortes rítmicos* aparecem raramente nos biexassílabos aqui estudados. Só nos lembramos de dois:

As mulheres – gentis, olhos meigos, serenos –;

adormece também, tranquilamente. Ao lado,
o seu cachimbo, a arder, como um vulcão, fumeça...

mas sem, propriamente, *terminação falsa* dos versos¹³.

Nalguns dos biexassílabos de *Bárbaros* – sempre de cesura tônica, como dissemos – encontramos duas situações em que os acentos secundários poderiam levar a certas alterações rítmicas. A primeira, são as falsas transições para os dodecassílabos tripartidos 12^{48} , como em:

foge o Senhor do clan, os olhos como brasas

onde, apesar da acentuação na 4.^a e 8.^a sílabas, a pontuação (na posição da cesura tônica de um biexassílabo) delimitando o sentido das frases, demonstra claramente que não pode haver flutuação, devendo ler-se o verso, efectivamente, como um ritmo biexassilábico. Outros casos semelhantes que pudémos recensar:

E só tremiam quando, em noites de tormentas;

¹¹ Fórmulas sintética e analítica da notação numérica dos versos simples e compostos: *Vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 12, 56-57. Na fórmula analítica, os ritmos acima têm a notação numérica seguinte: $\langle 4+4 \rangle + 6$, $\langle 4+4(1) \rangle + 6$, $6 + \langle 4+4 \rangle$, $6(1) + \langle 4+4 \rangle$ – onde, para clareza imediata, indicamos entre os sinais $\langle \rangle$, os ritmos simples desdobrados.

¹² Para o conceito e exemplos de flutuação, *vid.*, a *T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 38, 40, 43-48, 50, 52, 63a,b11.

¹³ Corte rítmico e terminação falsa: *vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.º 5. Não consideramos que haja terminação falsa em: Ao lado, / o seu cachimbo...

agora ria sempre, a fúnebre devassa;
 enquanto vós cantais, por noites desoladas

onde a pontuação conscientemente colocada, com muito discernimento, impõe a leitura biexassilábica. Também nestes dois versos:

Usam garrida saia acima do joelho;
 lembrando duma f'rida o sulco ainda aberto;

o acento muito forte na 6.^a sílaba do 1.º verso (*sai*) comportando-se ele como acento de apoio para uma série de sílabas que o precede em *próclise rítmica*¹⁴: *usam garrida sai*; e os acentos mais fraco ou fechado na 4.^a e na 8.^a sílabas do outro, – não vêm, não podem vir alterar a manifesta forma biexassilábica que o autor quiz dar àqueles metros. A segunda situação é constituída pelos casos em que a transição para um ritmo diferente, poderia ser admitida porque, em teoria, os versos podem passar por perfeitos dodecassílabos tripartidos, onde, além dos aspectos acentuais, a dupla pontuação, nalguns daqueles casos, não vem reforçar, privilegiando, uma pausa na 6.^a sílaba:

e antes do sol romper no céu esplendoroso;
 Para o suplicio, então, eis que este avança agora;
 Ele antevê na Morte o eterno Paraíso;
 É que ele vai, enfim, viver entre mulheres;
 Erram de noite, ao luar, as nossas tristes fadas.

Na prática, só admitimos estar-se em presença de uma transição voluntária para o ritmo simples dodecassilábico nos casos dos 2.º, 3.º e 4.º versos acima citados, pois que, pertencendo eles ao mesmo soneto, participam, pela lentidão imposta pelo ritmo 12⁴⁸, de um propósito de *harmonia expressiva* onde a forma, a *técnica formal*, vem reforçar a expressão duma ideia, a descrição de um sentimento, etc.¹⁵:

¹⁴ Definição e exemplos de próclise rítmica: *vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.º 13.

¹⁵ Sobre o conceito de harmonia expressiva e técnica formal, *vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 77-79; e tb. diversos estudos de Amorim de Carvalho repertoriados no nosso ensaio bio-bibliográfico *Amorim de Carvalho. No 1.º Centenário do seu nascimento...* atrás citado.

O ESCRAVO

Certo Rei que mandava um povo rude e fero,
 à morte condenou – sentença esmagadora! –
 um dia, em convulsões de raiva e desespero,
 um escravo por quem desrespeitado fôra.

Para o suplício, então, eis que este avança agora, 12⁴⁸
 diante do olhar do Rei tremebundo e severo,
 como do cristianismo os mártires de outr'ora,
 aureolado da luz dum sorriso sincero.

Ele antevê na Morte o eterno Paraíso, 12⁴⁸
 e por isso o ilumina esse heróico sorriso,
 como, à noite, um clarão rasgando o céu opaco...

A sua religião promete-lhe prazeres:

É que ele vai, enfim, viver entre mulheres, 12⁴⁸
 e lá, livre e feliz, pode fumar tabaco.

Aquele «então», como que prolongando a caminhada lenta para o suplício; e aquele «enfim» (conclusão de uma vida de escravo que desgraçadamente se arrastava) precedido do pensamento na Morte que é o «eterno Paraíso», antevistos ambos (aquela e este), presume-se, de longa data, – tudo isso, numa poesia que evoca igualmente, por contraste, em outros versos, a raiva feroz e a felicidade áacre da ideia da liberdade, – tudo isso, dizíamos, leva-nos a admitir que estamos em presença, aqui, talvez, de uma *flutuação* inscrita conscientemente pelo poeta, para possibilitar uma leitura, dos três versos referidos, subordinada ao lânguido dodecassílabo tripartido. Ficará, pois, ao critério do leitor, para esses três versos, a escolha entre a expressão rítmica do verso simples, o ritmo efectivo 12⁴⁸, ou a do ritmo efectivo 6+6, composto biexassilábico¹⁶.

Mas casos há em que o ritmo 12⁴⁸ foi incluído conscientemente,

¹⁶ A canónica das combinações heterométricas «para a sucessão de versos de medidas diferentes» resume as condições do bom acôrdo dos ritmos verbais definidas pela lei das relações matemáticas simples (a que já nos referimos) segundo a qual combinam excelentemente o hexassílabo de acentuação incerta 6∞ (e, portanto, o biexassílabo 6∞+6∞) e o verso simples dodecassilábico tripartido de ritmo efectivo 1248 (*vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 61-64). Os autores de estudos sobre métrica têm lamentavelmente confundido o dodecassílabo tripartido 1248 com o biexassílabo ou alexandrino 6∞+6∞, o que é imperdoável, pois o ritmo de um é completamente diferente do do outro.

de forma bem manifesta, e sem flutuação possível, como harmonia expressiva, num conjunto biexassilábico. Verificamo-lo em dois versos:

e têm no andar os movimentos sedutores;
E no deserto, em sua tenda, à luz da lua

cada um deles num soneto diferente. A *toada própria*¹⁷ destes versos vem reforçar a ideia do movimento lento da mulher tropical e a modorrice numa tenda do deserto ardente:

Cobre-as da Graça ideal o resplendente nimbo,
e têm no andar os movimentos sedutores 12⁴⁸
do fumo que se evola ao sair dum cachimbo;

E no deserto, em sua tenda, à luz da lua, 12⁴⁸
um moço rude e atleta, um nómada robusto,
abraça uma mulher toda febril e nua...

Resumindo, podemos dizer que nos 172 versos dos 13 sonetos analisados no livro *Bárbaros*, encontrámos: a) um caso apenas de imperfeição rítmica (dada a intenção do autor em optar claramente pelo ritmo composto 6+6), mas cujo desvio (pela própria agudeza do ouvido do poeta) ficou recuperado para uma *heterometria*¹⁸ involuntária, certamente, mas heterometria

¹⁷ A toada própria «de um verso é o seu ritmo»: *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 4.

¹⁸ A heterometria pode ser isossilábica: *vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.º 62g. Heterometria isossilábica é conceito puramente formal que não aponta para o critério do bom acôrdo entre ritmos (por ex.: pentassílabos 52 e 51 ou 13 ou 3 que nós preferimos indicar pela fórmula mais abreviada 51-13-3; decassílabo de cesura átona 3(1)+6 e bipentassílabo de cesura tónica 51-13-3+51-13-3 ou 52+52). Mais interessante é o conceito de heterometria equilibrada que já diz respeito à boa combinação dos ritmos (por ex.: biexassílabos de cesura tónica e átona 6+6, 6(1)+6 e 6(2)+6). Outro caso de heterometria equilibrada: os dímetros decassilábico 4+6 de cesura tónica, hendecassilábico 4(1)+6 de cesura átona simples, e dodecassilábico 4(2)+6 de cesura átona dobrada – que Amorim de Carvalho não indica explicitamente como sendo de heterometria equilibrada –, mas que nós consideramos como tal porque exprimem «um mesmo ritmo fundamental apesar das nuanças resultantes» (*T. g. d. v.*, vol. I, n.º 62h); recitem-se os seguintes versos compostos que extraímos, a título puramente experimental, de diversos poemas de Amorim de Carvalho, para mostrar a semelhança rítmica do conjunto:

que não infringiu as regras do bom acôrdo dos ritmos verbais; b) cinco casos de flutuação possível em teoria, mas só em três deles provável por intenção do autor, embora mantendo em todos os versos citados a plena integridade e perfeição do ritmo biexassilábico dominante; c) dois versos de ritmo indiscutivelmente dodecassilábico, 12⁴⁸, numa clara função de harmonia expressiva que é um dos aspectos da *conceptualização da forma*¹⁹.

Os restantes 10 sonetos dos *Bárbaros* foram compostos em versos decassilábicos. Note-se que se a toada própria do decassilabo heróico lhe dá um aspecto solene, «vigoroso e

a côr febril dos tapetes vermelhos	4+6
Quando se agita, como clarão, no a	4(1)+6
Não sei se há Deus. Sei que não somos nada	4+6
Lançam ao príncipe moedas de alto preço	4(2)+6
A bri-lhe a blusa. Ombros e peitos nus	4+6
Fixos em nada, se fixam no seu crânio	4(1)+6
e só ficasse um fantasma de flor –	4+6

No que respeita ao ritmo octossilábico: admitimos que, sem acentuação na 2.ª sílaba, o octossilabo amoriniano 86 não está numa relação de heterometria equilibrada com o octossilabo 84 por parecer-nos que já não exprimem esses versos «um mesmo ritmo fundamental»:

labareda de som, fugindo	86
.....	
E a serpente rubra e louca	84
(Amorim de Carvalho, «O Juízo Final»);	

no entanto, com acentuação na 2.ª sílaba, foi considerado por Amorim de Carvalho heterometricamente equilibrado com o 84, pois este metrista classificou o composto 826+84 como regular (*T. g. d. v.*, vol. I, n.º 26):

Porque eu esperarei por ti até que morra ou enlouqueça	826+84
.....	
Eu só é que te velo, imóvel	826
(Amorim de Carvalho, «O mito de Eva»)	

Observação: não se deve confundir os conceitos diferentes de heterometria equilibrada e de bom acôrdo dos ritmos segundo a canónica das combinações heterométricas.

¹⁹ Sobre o conceito de conceptualização da forma, *vid.* os já citados n.ºs 77-79 do vol. I da *T. g. d. v.*; e tb. diversos estudos de Amorim de Carvalho repertoriados no nosso ensaio bio-bibliográfico *Amorim de Carvalho*. No 1.º Centenário do seu nascimento... já citado.

grave», o sáfico é duma «musicalidade ondulante»²⁰. Aqui há também alguma coisa a comentar; embora nem sempre seja fácil relacionar os diversos esquemas teóricos sonoros, os esquemas rítmicos, com a forma rítmica que o poeta quiz efectivamente dar aos versos, interpretando esta forma rítmica à luz daqueles esquemas teóricos. É que há uma «grande parte de subjectividade [...] na condição de pronúncia dos versos»; no entanto, a «subjectividade [...] não há-de ser absolutamente arbitrária» pois «há-de decidir-se dentro das condições mesmas da versificação», isto é, «num certo âmbito de objectividade» de que resultou a formulação de leis²¹.

Em primeiro lugar, constata-se que um único soneto («Fanatismo») foi composto inteiramente em heróicos (10⁶)²². O soneto «Vermelho» comporta apenas um sáfico (<4+4+2>, na fórmula analítica da expressão numérica) a fechar o segundo terceto, rompendo assim com o ritmo que vinha de trás (<6+4>, na fórmula analítica do decassílabo heróico) – ruptura, parece-nos que em uma harmonia bem expressiva de repetição 4+4+2 desafiando-se até nas acentuações parcialmente secundárias 2+2+2+2+2:

Côr-tabu que enfeitiça! Côr que aterra! 10⁶
 Côr do sangue a saltar duma ferida, 10⁶
 que enleva e *atrai* como um *tam-tam* de guerra! 10⁴⁸

numa *harmonia imitativa*²³ bem marcada:

que enleva e *atrai* como um **tam-tam** de guerra!

Não consideramos heróico o último verso, pois que o acento em *-mo um-* é fraco e incaracterístico em relação a *trai* e *tam*, na 4.^a e 8.^a sílabas respectivamente. Os outros 8 sonetos,

²⁰ Os aspectos rítmicos destes decassílabos foram estudados por Amorim de Carvalho in *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 14 (heróico) e n.º 15 (sáfico).

²¹ *T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 65,67.

²² Cf., no entanto, mais à frente, o comentário que fazemos relativamente ao verso: «debatem-se, febris e consternados».

²³ Harmonia imitativa: *vid.*, para a boa compreensão deste conceito, o n.º 77 do vol. I da *T. g. d. v.*

alternam heróicos e sáficos, segundo as boas regras das relações matemáticas simples, sem qualquer originalidade métrica para a poesia portuguesa.

Os cortes rítmicos, nos decassílabos de *Bárbaros*, pouco numerosos, sem novidades marcantes, também parecem, em geral, não fugir ao consagrado:

na guerra – ser feroz como um demente;
na paz – passar a vida entre prazeres;
Acampou sem coragem. Pelo espaço...

Apenas haverá uma observação a fazer ao primeiro verso acima. O corte rítmico, nitidamente imposto pela pontuação, tenderia a dar autonomia ao *ritmo lírico* heptassilábico (que é um *ritmo* muito forte):

na guerra – *ser feroz como um demente*

– o que perturbaria desagradavelmente a toada própria do decassílabo heróico (*ritmo recitativo*, este) que está na intenção do poeta²⁴. A *lei da força rítmica de totalização*²⁵ intervirá menos, talvez, neste caso, do que a *lei da subordinação rítmica* ou *da assimilação rítmica*²⁶, para atenuar, na leitura, o corte rítmico, mantendo, conseqüentemente, o ritmo decassilábico que corresponde à totalidade do agrupamento silábico que há-de subordinar-se, assimilar-se ao ritmo global da poesia – ritmo esse que esteve, como dissemos, na intenção do poeta ao compôr este verso; para mais, o acento muito intenso em *roz*, na 6.^a sílaba,

²⁴ Para a compreensão dos conceitos fundamentais que são os de ritmos lírico e recitativo, e o de ritmo forte, *vid. T. g. d. v.*, vol. I, respectivamente n.ºs 55-60 e n.ºs 11b-c, 67.

²⁵ Formulação da lei: «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» (*T. g. d. v.*, vol. I, n.º 66).

²⁶ Formulação da lei: «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» (*T. g. d. v.*, vol. I, n.º 68).

vem reforçar a subordinação rítmica, mantendo a toada própria decassilábica heróica e contribuindo também para a atenuação do corte rítmico indicado pelo travessão.

As terminações falsas dos versos são quase inexistentes no livro agora estudado; aparece uma, furtivamente, em:

O dromedário, já sequioso, neste
braseiro imenso, segue vacilante

que não pode ser lido com alteração rítmica estabelecendo transição para:

O dromedário, já sequioso,	8 ⁴
neste braseiro imenso, <i>segue vacilante</i>	6(1)+5

onde damos logo conta do ritmo pentassilábico que destoa desagradavelmente do ritmo recitativo do soneto; é imperioso, no presente caso, seguir a técnica da «dicção corrida» fazendo «continuar o pensamento [...] até ao fim do verso para o qual esse pensamento foi transportado»²⁷:

O dromedário, já sequioso, *neste* →
→ *braseiro imenso, segue vacilante*

com pausa muito breve após a palavra *neste*.

Também não nos atardamos em situações como esta, no soneto «Agonia»:

como pairando sobre algum entêrro;
Geme a floresta como um ser humano

onde os acentos mais fortes nas 4.^{as} sílabas indicam que os decassílabos devem, cremos, ser considerados, preferencialmente, como sáficos, embora os acentos das 8.^{as} sílabas sejam fracos; não haverá, pois, flutuação. E, além do mais, os acentos, que consideramos secundários por pouco característicos e apagados,

²⁷ Desenvolvida explicação da dicção em situação de terminação falsa do verso, encontra-se no n.º 5, vol. I, da *T. g. d. v.*

nas 6.^{as} sílabas dos versos acima, não vão interferir no ritmo sáfico, não tornam o verso «mole e indeciso entre sáfico e heróico»; se o autor da *T. g. d. v.* dá, nesta obra, diversos exemplos dessa imprecisão e indecisão entre os ritmos sáfico e heróico²⁸, – entram mais manifestamente nesses casos, versos como:

Olho assombrada as **minhas** mãos vazias
(*Florbela Espanca*)

com acentuações fortes nas 4.^a, 6.^a e 8.^a sílabas: neste sáfico, os acentos rítmicos nas 4.^a e 8.^a sílabas sofrem a concorrência duma acentuação não rítmica na 6.^a sílaba de tonicidade equivalente à daquelas outras sílabas. Amorim de Carvalho evitou sistematicamente tais imperfeições. Nem consideramos estar nesta situação o 2.º verso do soneto «Indiano»:

moças formosas, peitos *nus*, esguias,

onde a pontuação lógica²⁹, só por si, vem reforçar a acentuação já forte nas 4.^a e 8.^a sílabas (*tonicidade própria* ou *natural*)³⁰, aliás numa continuidade rítmica que procede do verso anterior, também ele de ritmo sáfico³¹, e seguindo-se-lhe um heróico onde a acentuação no ditongo *ei* (de *chei*) é, aqui, sim, incontornável:

À luz *difusa* da manhã cinzenta, 10⁴⁸
moças formosas, peitos *nus*, esguias, 10⁴⁸
conduzem cestos *cheios* de pimenta. 10⁶

Vejamos agora os seguintes versos extraídos de diversos sonetos:

debatem-se, febris e consternados;

²⁸ *Vid.* vol. I, n.º 15d.

²⁹ Pontuação lógica por oposição a pontuação rítmica ou de harmonia; *vid.*, para este último conceito, *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 67.

³⁰ *Vid.* *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 21.

³¹ Lei das formas regulares ou do ritmo efectivo: «O ouvido aceita com agrado a forma cíclica ou regular representada pela repetição do mesmo número»; nesta lei «assenta o agrado da sucessão isométrica tradicional de versos tendo igual tipo métrico» (*T. g. d. v.*, vol. I, n.º 61, 61a).

e o devorou... para ganhar coragem;
 E mais além, mendigos repugnantes;
 E os Mágicos, num ar de desconforto;
 sinistramente, ouve-se ao longe o berro.

Se reputamos interessantes estes casos, é por considerarmos que os versos citados contêm possibilidades rítmicas que mais tarde serão conscientemente e sistematicamente introduzidas *de jure* e *de facto* por Amorim de Carvalho na poesia de expressão portuguesa. Retivemos para análise, apenas os casos que consideramos mais significativos e incontroversos – até pela existência duma pontuação rítmica (ou de harmonia) que vem como que solicitar claramente a pausa para uma cesura, fazendo flutuar a expressão verbal decassilábica 10^6 ou 10^{48} para uma dicção em versos compostos irregulares de base hexassilábica: referimo-nos aos tetra-hexassílabos de cesura tónica e aos decassílabos de cesura átona dobrada³². As fórmulas numéricas dos versos acima referidos são as seguintes: para o tetra-hexassílabo, 4+6 (2.º, 3.º e 5.º versos – este, com sinalefa do 1.º membro do verso composto no 2.º: *sinistramen, | te ouve-se ao longe o berro*)³³; para o decassílabo amoriniano (de cesura átona dobrada), 2(2)+6 (1.º e 4.º versos) – cujas dicções, tal como se

³² Dissemos que estas formas rítmicas foram de facto introduzidas por Amorim de Carvalho na poesia de expressão portuguesa, primeiramente, porque a tradição do ritmo tetra-hexassilábico de cesura tónica (e também de cesura átona simples) se perdeu após o período literário trovadoresco; em segundo lugar, porque mesmo os trovadores (que, em Portugal, praticaram o tetra-hexassílabo por influência provençal) nem sempre o fizeram com boa técnica, confundindo, muitas vezes, cesura e acento tónico, além de não terem superado facilmente certas outras limitações métricas; e, enfim, e sobretudo, por ser Amorim de Carvalho o único poeta que, com consciência técnica, praticou insistentemente este ritmo na moderna poesia de língua portuguesa. Preferimos, consequentemente, denominar este verso composto irregular, pela expressão, que será sempre aqui utilizada, de tetra-hexassílabo (terminologia adoptada por Amorim de Carvalho), em lugar das decassílabo francês ou provençal (como também Amorim de Carvalho o denominou), pois ficaram estas últimas denominações deslegitimadas pela importância que este ritmo adquiriu na obra poética deste poeta português e pelos estudos exaustivos que ele consagrou a este verso. *Vid.*, por exemplo, *T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 38-39, e, tb. de Amorim de Carvalho, *o Depoimento para a história crítica do modernismo em Portugal*, «Nova Renascença», Porto, n.º 13, janeiro-março de 1984, pág. 21. – O muito belo decassílabo de cesura átona dobrada é um ritmo puramente amoriniano, pelo que utilizaremos esta expressão para denominá-lo.

³³ Grafamos, neste exemplo, a pausa enfática que corresponde à cesura tónica.

indicam, resultam, como dissemos, de flutuações relativamente aos esquemas rítmicos dominantes 10⁶ e 10⁴⁸. É fundamental ter presente no espírito o seguinte: para que o ritmo característico da forma composta 4+6 não se altere por acção da elisão rítmica «de que a cesura tónica é, em princípio, a indicação», há que fazer uma *diálise rítmica técnica*, ou seja, é necessário que a dicção separe nitidamente os dois componentes, tetrassílabo e hexassílabo; ora a pontuação nos versos de Amorim de Carvalho acima transcritos, vem precisamente favorecer e até impor a diálise rítmica técnica³⁴. Os esquemas teóricos dos ritmos compostos naquelas formas dimétricas, exerceram, em Amorim, uma particular sedução – sedução que ele não esconde ao escrever na *T. g. d. v.*: «Pela fôrça da experiência estética do ritmo dos decassílabos franceses [o poeta refere-se aqui apenas à forma tetra-hexassilábica], aconteceu-nos a nós mesmo, na primeira e desprevenida leitura, dizer certos decassílabos portugueses na toada dimétrica daqueles, quando a estrutura dos versos se prestava a esta flutuação»; e exemplifica com versos de Antero de Quental:

Na mão de Deus, na sua mão direita;	4+6
Como a crian ça em lóbrega jornada	4+6

apesar, diz o autor da *T. g. d. v.*, não ser esta a forma que estava «no propósito técnico dos dois versos de Antero». Todas estas razões nos levaram a admitir, portanto, uma já muito antiga tendência para a realização de formas rítmicas que Amorim de Carvalho introduzirá – repetimos – sistematicamente e com consciência técnica na sua poesia e na moderna literatura portuguesa. Não queremos, portanto, deixar de insistir na especial significação que se deverá atribuir a essas formas rítmicas que surgem logo nos primórdios da obra poética de Amorim de Carvalho. Consideramos, no entanto, que certos versos de *Bárbaros*, semelhantes ao último verso citado de Amorim e ao segundo de Antero, como:

³⁴ Diálise rítmica técnica no tetra-hexassílabo: *vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.º 38a.

pedem, cantando, esmola aos viandantes...

não estiveram no espírito ou na intuição auditiva do poeta Amorim de Carvalho para uma flutuação $10^6/4+6$, porque a expressão verbal e a pontuação não apontam claramente para essa possibilidade.

Para concluir esta primeira abordagem do ritmo na poesia de Amorim de Carvalho, podemos dizer: 1.º, que os sonetos de *Bárbaros* retomam, em grande parte, ritmos já conhecidos na literatura portuguesa, seguindo os critérios tradicionais do bom acôrdo desses ritmos (biexassílabos e dodecassílabos tripartidos, decassílabos heróicos e sáficos); 2.º, que o poeta teve desde muito cedo a intuição de ritmos originais, que ele, inovando, introduziu ou reintroduziu na literatura de expressão portuguesa, tais como os compostos $2(2)+6$ (decassílabos amorinianos) e $4+6$ (tetra-hexassílabos); e, 3.º, que, desde muito cedo também, teve ele a boa compreensão de ritmos que realizou mais tarde, com uma frequência e com consciência técnica nunca iguais por outros autores (portanto, também *de facto* inovando), como o composto 8^4+6 – abrindo, nalguns casos, a possibilidade de flutuação para realizar esses ritmos em dicção claramente orientada, inclusive, pela pontuação, como se deduz do citado livro *Bárbaros*. Podemos ainda resumir, dizendo que os sonetos foram compostos (salvo algumas poucas flutuações admissíveis e raríssimas excepções), uns, no *ritmo efectivo* composto $6+6$, outros, nos ritmos 10^6 e 10^{48} (*ritmos propostos*)³⁵; no caso singular do verso composto 8^4+6^{24} , temos dois ritmos efectivos em cada um dos componentes³⁶ que podemos traduzir na fórmula analítica da expressão numérica: $\langle 4+4 \rangle + \langle 2+2+2 \rangle$; só dois versos foram inequivocamente redigidos no ritmo simples, efectivo, 12^{48} . Nos sonetos em decassílabos, interpretamos 5 versos como ritmos propostos compostos: o $4+6$ e o decassílabo amoriniano $2(2)+6$.

³⁵ Para a boa compreensão do que é ritmo e dos conceitos de ritmo proposto e ritmo efectivo, *vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.º 4: «[...] ritmo é a repetição periódica (no tempo) dum fenómeno de qualquer modo diferenciado em si mesmo no tempo. Chamemos, ao que esse fenómeno é com sua diferenciação interna, ritmo proposto [...], ritmo proposto à repetição; e designemos esta repetição por ritmo efectivo».

³⁶ Acentuação do hexassílabo em sílabas pares: *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 19d.

III – O ritmo lírico no livro *Destino*

Do gosto de Amorim de Carvalho pela heterometria – dentro daquelas condições objectivas definidas pelas leis do bom acôrdo dos ritmos verbais³⁷ –, fica já a prova na abundante criação poética que o autor reunirá no seu segundo livro de poesia: *Destino*, editado em 1939. Mas o poeta não repudiou os versos isométricos de que nos vai dar, igualmente, neste período – e em momentos posteriores da sua criação poética – grande número de belíssimos exemplos. Como indica o sub-título do *Destino*, parte das poesias incluídas neste livro foram publicadas dispersamente, em diversos periódicos, entre 1930 e 1937; outras, estavam inéditas. Ora, se em *Bárbaros*, Amorim de Carvalho se cingira, como vimos, ao ritmo recitativo, já no livro *Destino* vai ele utilizar o ritmo lírico em 9 das 45 composições poéticas que formam esta colectânea de inéditos e dispersos³⁸. Cremos que os conceitos de ritmo recitativo e de ritmo lírico foram pela primeira vez definidos e exaustivamente estudados por Amorim de Carvalho. Denominam-se líricos os ritmos com «tendência espontânea para o canto», ritmos fortes possuindo, pois, toadas próprias particularmente cantantes; são, fundamentalmente, os

³⁷ O estudo sério e sistematizado da heterometria no ritmo verbal (versos compostos irregulares, sucessão de versos heterométricos) constitui uma parte importante da versificação; a inclusão desse estudo nesta ciência, deve-se unicamente a Amorim de Carvalho (cf. na *T. g. d. v.*, vol. I, os n.ºs 36-63). Isto (como muitos outros aspectos inovadores da teoria da versificação de Amorim de Carvalho) foi ignorado pelos historiadores e teorizadores portugueses da literatura, o que lhes tira a credibilidade. Autores estrangeiros têm-se referido, em obras de síntese, aos trabalhos de Amorim de Carvalho sobre versificação; como, por exemplo, citando de memória, o Professor Doutor José Domínguez Caparrós, da Espanha, o russo Mikhail Leonovich Gasparov, o brasileiro Massaud Moisés. Sintoma da esterilização progressiva do pensamento crítico e da investigação nas ciências humanas, os autores franceses actuais parecem desconhecer, du tout au tout, a obra daquele esteta português.

³⁸ A 4 dessas 9 poesias, deu Amorim de Carvalho o título de baladas, por seus temas fantásticos, de interrogação sobre a vida, o destino e a morte, onde o pensamento, desenvolvendo-se dentro de certo paralelismo formal e ideológico, se exprime em versos longos de ritmo efectivo muito cantante como são os bipentassílabos e os bieptassílabos. Há aqui um novo e belo tipo de balada que se afasta do antigo conceito estudado detalhadamente na *T. g. d. v.*, vol. II, n.ºs 117-118. Dentro deste novo conceito de balada, teríamos de incluir algumas das muito belas produções de Alfredo Pimenta, poeta de mérito, além de notável historiador.

eneassílabos tripartidos ($9^{36} = <3+3+3>$), os heptassílabos (7^∞ , de acentuação incerta), e os pentassílabos de acentuação par ($5^2 = <2+3>$) e de acentuação ímpar ($5^{1-13-3} = <1+4>$ ou $<1+2+2>$ ou $<3+2>$). Se o poeta nunca mostrou inclinação pelo eneassílabo tripartido, cultivou, no entanto, com esmêro, desde muito cedo, os ritmos heptassilábico e pentassilábico, inclusive em suas formas compostas.

Consideremos, primeiramente, o ritmo pentassilábico de acentuação ímpar³⁹, ritmo de grande vivacidade em que foram escritas duas composições incluídas no livro agora estudado; intitulam-se: «Luar de inverno» e «Balada do meu caminho». Este ritmo tomou, nessas duas poesias, a forma dominante do composto bipentassilábico, mas, na primeira delas, o poeta intercalou, em cada uma das suas 14 estrofes um verso pentassilábico (ritmo simples) conforme o seguinte esquema:

Arde a lua clara numa chama leve!
 Como nos seduz
 essa luz tão clara que parece neve!
 neve tão brilhante que parece luz!

A tecnicidade, complexa, do pentassílabo, impõe que teçamos, desde já, algumas considerações gerais a seu respeito. O ritmo pentassilábico (qualquer que seja a sua acentuação: par ou ímpar) é um ritmo forte que se opõe à elisão rítmica «havendo [nele] até a tendência separativa [...] para a cesura átona, por um prolongamento paragógico [...], ou pelo hiato rítmico opondo-se à sinalefa [...], ou ainda por um silêncio de pausa enfática com valor métrico de completção, de preenchimento», $5(0)+5$, –o que tudo é explicado pela *lei da oposição à elisão rítmica* ou *da força rítmica* ou *da diálise rítmica* cuja formulação é a seguinte: «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

³⁹ O pentassílabo tem, como se disse, duas formas que não combinam bem entre si: a de acentuação ímpar e a de acentuação par; esta última não foi realizada por Amorim de Carvalho no livro Destino. Cf. *T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 20,63 («Canônica das combinações heterométricas»).

iguais os seus tipos rítmicos»⁴⁰. Ora bem: Amorim, respondendo à natural exigência do ritmo pentassilábico, vai sistematicamente introduzir a cesura átona no composto bipentassilábico – 5(1)+5 – marcando, assim, com clareza, a individualidade musical dos pentassílabos, sustentando, pois, nitidamente e com a maior naturalidade, a separação dos hemistíquios – individualidade musical e separação dos hemistíquios pedidas pela essência mesma deste ritmo. Levou, conseqüentemente, o poeta à maior perfeição técnica a construção deste ritmo composto:

É uma barca a lua, | meiga como a aragem,
luminosa e alva!
prêsa sobre as ondas, | sem seguir viagem,
como lírio aberto | pôsto numa salva!
[«Luar de inverno»]⁴¹

Quando vier a noite, | densa, aterradora,
de sandálias negras | plos caminhos fora,...
[«Balada do meu caminho»]

Lidos os pentassílabos dois a dois, não há aqui cesuras tónicas nem possibilidade de sinalefas. Ao contrário, nos casos menos perfeitos, com cesura tónica como que forçando à elisão rítmica, o ritmo não será destruído nem sequer fundamentalmente alterado, mas a toada muito característica do forte ritmo pentassilábico ficará como que contrafeita ou constrangida numa leitura seguida de dois pentassílabos:

Vais seguindo, erran|te, um caminho incerto.
(Henrique Rosa)
Voa a pomba lon|ge em seu largo voo,
leva a flor da paz | presa no seu bico...
(experimental, de Amorim de Carvalho)

⁴⁰ Sobre o conceito de prolongamento paragógico, *vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 3, 30c. Exemplos de hiato rítmico opondo-se à sinalefa: mesma obra, vol. I, n.º 30c, onde também se expõe o conceito de pausa enfática. *Id.*, tb., na *T. g. d. v.*, sobre os mesmos assuntos, o vol. I, n.º 20f. A formulação da lei da oposição à elisão rítmica encontra-se na mesma *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 11b.

⁴¹ Os títulos dos livros e das poesias de Amorim de Carvalho estão indicados entre parêntesis rectos: [«...»].

quando o certo é que esse ritmo pede, naturalmente, diálise rítmica:

Vais seguindo, errante, | um caminho incerto
 Voa a pomba longe | em seu largo voo,
 leva a flor da paz |...| presa no seu bico...

Nesta minuciosa análise do verso pentassilábico em Amorim de Carvalho, é de notar a prática da *ênclise rítmica*⁴², – técnica utilizada, desde cedo, pelo poeta, que a introduziu na poesia «Luar de inverno»:

como se ele fosse o | frio olhar dos mortos;
 deixou ir em paz o | descuidado vulto;
 e em seus dedos tece a|quela rêde santa.

O ritmo efectivo do bipentassílabo de cesura átona não sofre desta subtilidade versificatória⁴³.

Prosseguindo estas considerações sobre o ritmo pentassilábico, queremos chamar a atenção para alguns aspectos que refletem a preocupação do poeta pela realização do verso dentro dos melhores critérios da pureza rítmica.

Amorim de Carvalho teve o maior cuidado na construção do ritmo pentassilábico de acentuação ímpar, 5¹⁻³⁻¹³ (verso acentuado na 1.^a ou na 3.^a ou na 1.^a e 3.^a sílabas), pois nunca intercalou neste ritmo a acentuação par, 5²; caso contrário, alteraria a boa musicalidade do conjunto das composições poéticas. A deficiência apontada, que se verifica em diversos autores:

2.^a
 Em tristes cuidados
 1.^a 3.^a
 passo a triste vida;
 2.^a
 cuidados cansados,

⁴² Cf. *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 30a.

⁴³ Fomos nós o primeiro a assinalá-la no poeta romântico António Pinheiro Caldas (*Vid.* nosso livro, já atrás citado, *Dois escritores portugueses. O poeta António Pinheiro Caldas e Amorim de Carvalho*, págs. 24-25).

1.^a
vida aborrecida;
(Camões)

3.^a
Adorai montanhas,
2.^a
também as verduras,
3.^a
adorai desertos,
2.^a
e serras floridas;
(Gil Vicente)

2.^a 1.^a 3.^a
E o Bispo, arrastando | sua rubra capa,
1.^a 3.^a 2.^a
lança aos dois Esposos | a bênção do Papa.
(Eugénio de Castro)

impõe uma leitura aos arrancos, desfeiendo, manifestamente, a harmonia da composição poética na sua globalidade. Amorim terá o cuidado de não se afastar das boas regras, sempre fazendo incidir o acento rítmico nas sílabas ímpares:

Transparente, a noite, | como um grande rio
que olho à minha roda,
lembra-me uma bilha | que estalou de frio
e que nos meus olhos | se entornasse toda !

Param caminheiros, | como por encanto,
Lívidos de assombros!
para sacudirem | o molhado manto
– o luar que levam, | sem saber, nos ombros !
[«Luar de inverno»]

Ó dos alvos seios, | lindos, de marfim,
dize-me que ficas | a pensar em mim!

*Canta as minhas trovas, | canta-as com carinho,
porque te ouça, ao longe, | pelo meu caminho !*

*Há no meu caminho | (que hei-de lá passar)
uma curva triste | que nos faz chorar...*

*Lembra a Lua-Nova, | muito meiga e doce,
quando toma a forma, | triste, duma fouce...*

*É naquele abraço | que dá volta ao muro
dum silencioso | cemitério escuro...*
[«Balada do meu caminho»]

Apenas uma excepção ao que acabamos de afirmar:

2.^a
que pelos ribeiros |...;

neste caso, o poeta consentiu que a única sílaba acentuada (aliás de tonicidade muitíssimo fraca: *pe*) coincidissem com sílaba par no hemistíquio; esta situação é corrigida pela subordinação rítmica (*Vid.* a lei atrás enunciada) numa dicção tendendo a tonizar a 1.^a sílaba, tonização essa que será reforçada ou evidenciada pela inserção de uma pausa enfática de compensação. Com esses processos, facilita-se o restabelecimento da harmonia rítmica:

A paisagem veste | de tristeza grata !
os fragedos pinta !
E os fragedos bebem | o luar de prata
que [,] pelos ribeiros | onde cai – telinta !

Aquela lei da subordinação rítmica concorre, pois, com a *lei da tonicidade posicional* (que assim se formula: «O lugar de acentuação rítmica num verso reforça por si a tonicidade própria da sílaba nesse lugar»)⁴⁴, para reajustar ou acomodar versos que saíam dos esquemas rítmicos ideais.

Analisemos agora alguns outros detalhes da construção do ritmo pentassilábico nas duas poesias do *Destino* compostas neste sistema métrico.

⁴⁴ *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 21e.

Ora –como vínhamos dizendo– se a acentuação ímpar é a regra sempre seguida (excepto num caso) pelo poeta, este, nos 64 bipentassílabos e 14 pentassílabos das duas poesias acima citadas, levou a perfeição rítmica ao ponto de excluir a possibilidade que uma sílaba naturalmente tónica (de tonicidade própria ou natural) coincidisse com sílaba par do verso ou do hemistíquio; apenas houve excepção nos três casos seguintes:

2.^a 3.^a
 deixou ir em paz o | ...;
 1.^a 2.^a
 Vai pelas estradas | ...;
 2.^a 3.^a
 ... | que dá volta ao muro.

A acentuação forte da 1.^a sílaba do 2.^o hemistíquio e das 3.^{as} sílabas dos 1.^o e 3.^o hemistíquios, não deixa alterar substancialmente a toada própria (pentassilábica de acentuação ímpar) efectivada nas poesias; porque, nos 1.^o e 3.^o hemistíquios, as 2.^{as} sílabas vão integrar-se procliticamente no conjunto silábico apoiado na acentuação rítmica ímpar:

3.^a
 deixou → *ir* em paz o | ...;
 3.^a
 ... | que dá → *volta* ao muro;

–aquelas 2.^{as} sílabas se atonizando ou tendendo a atonizar-se, numa dicção natural, em conformidade com a lei da subordinação rítmica. Dos três casos estudados, apenas no terceiro temos uma situação de concorrência nítida de um acento não rítmico (*dá*) com força tónica equivalente à do acento rítmico (o da sílaba ímpar: *vol*), – o que será um defeito. No 2.^o hemistíquio, a acentuação muito fraca em *pe* (acento posicionado em sílaba par do hemistíquio, portanto acento não rítmico), atoniza-se completamente, dominada que está pela força tónica da precedente sílaba (*Vai*: acento posicionado em sílaba ímpar, portanto acento rítmico), –indo aquela sílaba atonizada integrar-se, conseqüentemente, à extensão silábica que se apoia no último acento tónico (*tra*):

1.^a
Vai pelas estradas | ...

Também é uma aplicação da lei da subordinação ou da assimilação rítmica. Pelo que temos exposto, vemos que Amorim de Carvalho soube, com maestria, impôr, em todos estes casos, uma forte tonicidade própria às sílabas que ocupam as posições dos acentos rítmicos (sílabas ímpares, pois se trata do ritmo pentassilábico 5¹⁻³⁻¹³, que o poeta quiz realizar), – forte tonicidade própria tanto mais necessária que ela entra em concorrência com sílabas de acentuação não rítmica (porque na posição de sílabas pares); é a *lei da exigência da força tónica do acento rítmico* assim formulada: «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»⁴⁵. Pode pois afirmar-se, sem exitar, que Amorim (salvo raríssimas exceções) trabalhou com perfeição técnica o ritmo pentassilábico dando-lhe uma acentuação ímpar inequívoca.

Num único caso, encontramos um hemistíquio formado por uma extensão silábica de 4 sílabas átonas apoiadas na tónica final do metro pentassilábico:

5.^a
que nas ventanias | ...;

a «necessidade fisiológica de dicção» exige, nesta demasiada extensão atonizada, a tonização de uma das primeiras 3 sílabas, conforme explica 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 espontâneamente a tonizar uma ou mais sílabas átonas internas, subdividindo essa extensão silábica em grupos apoiados nas respectivas sílabas tonizadas»⁴⁶. Ora, como a tonização posicional, no contexto rítmico escolhido pelo poeta, não poderá

⁴⁵ *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 21e.

⁴⁶ *Vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.º 22e.

ser senão em sílaba ímpar⁴⁷, a escolha recairá, mais naturalmente, na 3.^a sílaba do hemistíquio (*ven*) repetindo o esquema rítmico que vinha sendo predominantemente efectivado (lei das formas regulares)⁴⁸:

Quando *vier* a noite, densa, aterradora,
de sandálias negras plos caminhos fora,...

já *irei* distante, como a *voz* dum ai
que nas **ventanias** abraçada vai...
[«Balada do meu caminho»]

Mas pode-se-á admitir também a tonização da 1.^a sílaba (*que*) seguida de pausa enfática de compensação, conforme a técnica de acomodação rítmica que já explicámos atrás:

que [,] nas ventanias | ...

Preferimos a primeira solução.

Os 3 hemistíquios:

e que nos meus olhos | ...;
e dos campanários, | ...;
dum silencioso | ...;

apesar de aparentarem similitudes com o caso precedente, constituem, na realidade, situações diferentes: as sílabas *e*, *dum* têm tonicidade própria, embora fraca; elas vão adquirir, em ritmos de reduzida extensão como o pentassílabo (que é o mais curto *verso simples*)⁴⁹, «valor rítmico», porque «a mais ligeira acentuação interna, por contraste com uma reduzida amplitude

⁴⁷A tonização de sílaba ímpar será explicada pela lei da assimilação rítmica, já citada, segundo a qual, «na entoação de versos [...] em determinado ritmo [...], tendemos [...] a assimilar-lhe [...] os casos de estruturas métricas defeituosas ou estruturalmente desviadas do ritmo referido».

⁴⁸ Como já deu para aperceber ao longo deste estudo, situações há em que diversas leis da versificação concorrem para explicar um fenómeno rítmico, reforçando naturalmente a mais perfeita expressão melódica do verso.

⁴⁹ Para o bom entendimento do conceito de verso simples, *vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.os 8, 12-20, 24a.

átona, ganha, por isso mesmo, valor de acentuação rítmica suficiente»⁵⁰. Mas, se uma forte tonicidade própria coincidir com uma acentuação rítmica (isto é, em sílaba ímpar), – a promoção daquela tonicidade própria fraca a acento rítmico principal, já não tem razão de ser; é o que se verifica no seguinte exemplo extraído de «Luar de inverno»:

e de *vagas* linhas;

e neste, experimental, de nossa lavra:

dum *silêncio* morno.

Por tudo o que atrás ficou dito, é lícito reconhecer que, se Amorim de Carvalho não inovou ao realizar, no livro *Destino*, o ritmo pentassilábico de acentuação ímpar (fundamentalmente na forma do verso composto regular que é o bipentassílabo: 5(1)¹⁻³⁻¹³ + 5¹⁻³⁻¹³), – foi o poeta muito atento, nas poesias que acabámos de estudar, aos diversos aspectos da complexa técnica exigida para a concretização desse ritmo em sua melhor pureza musical.

Passaremos agora à análise do outro ritmo lírico também realizado por Amorim de Carvalho em *Destino*: referim-nos ao ritmo heptassilábico, de toada ainda mais vincada do que a do pentassílabo. O heptassílabo é um ritmo muito forte, de acentuação incerta, que na fórmula sintética da notação numérica se indica por 7^o. O poeta utilizou este ritmo, também muito cantante, em sete composições do livro acima citado, sendo quatro em versos heptassilábicos, e três delas em formas compostas bieptassilábicas às quais deu o título de *baladas*. A acentuação interna é determinada pelo acaso da sucessão das palavras, independentemente de exigências rítmicas específicas, como se pode ver nestes exemplos onde indicamos, em itálico, as sílabas acentuadas (unicamente os acentos dominantes):

Ó *vento triste* que passas, 2.^a, 4.^a
Num *murmúrio* de desgraças ! 3.^a

⁵⁰ Vid. *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 20c.

.....
 que espalha folhas e rosas 2.^a, 4.^a
 pelo caminho adiante... 1.^a, 4.^a
 – Rosas cheias de perfumes, 1.^a, 3.^a
 que tu roubaste aos jardins; 4.^a

.....
 que vestem os reis e os nubes 2.^a, 5.^a

[«Flores desfolhadas»]

O meu destino levou-me | por uma noite sem fim... 4.^a|4.^a
 ... | no seu riso de arlequin... ...|3.^a

Por uma noite sem fim | o Destino me levou. 2.^a, 4.^a|3.^a
 E sobre o meu ombro, rin|do, a Lua se debruçou...⁵¹ 2.^a, 5.^a|2.^a
 E numa voz que amedron|ta, e ao mesmo tempo arrebatada 2.^a, 4.^a|2.^a, 4.^a
 diz, batendo no meu ombro | com a sua mão de prata 1.^a, 3.^a|3.^a, 5.^a

.....
 [«Balada da Lua»]

Arde no meu peito um sol 1.^a, 5.^a
 que é um sol o coração. 3.^a
 Morte, não venhas buscar-mo, 1.^a, 4.^a
 que ele queima a tua mão! 1.^a, 3.^a, 5.^a
 [«Trovas»]

Rasguei os pés nos caminhos, | pelos temporais insanos, 2.^a, 4.^a|1.^a, 5.^a
 procurando o meu desti|no, entre os destinos humanos. 3.^a|1.^a, 4.^a

.....
 Destino que em vão chamei | quando chorei e sofri 2.^a, 5.^a|1.^a, 4.^a

[«Balada sem destino»]

Do meu castelo de mármore | perdi a chave doirada. 4.^a|2.^a, 4.^a
 Alguém acaso a encontrou ? | Por quem seria encontrada? 2.^a, 4.^a,
 4.^a

.....
 É um castelo sem no|me, a fitar a solidão, 4.^a|3.^a

⁵¹ Cf: o que dizemos, mais à frente, a propósito deste hemistíquio acentuado na 2.^a sílaba.

d'altas muralhas desertas | ... 1.^a,4.^a|...

.....
[«Balada do meu castelo de mármore»]

À hora roxa do poente, 2.^a,4.^a
cheia de escuros ressábios, 1.^a,4.^a
com aquela côr pungente 3.^a,5.^a
que um cadáver tem nos lábios; 3.^a

.....
[«A saudade»]

.....
E quando a noite puser 2.^a,4.^a
sobre nós a fria mão, 1.^a,3.^a,5.^a
que luz, que Sol, que alvorada, 2.^a,4.^a
teremos para acender 2.^a,4.^a

.....
[«Inquietação»]

Leiam-se estas transcrições, umas a seguir às outras, sem atentar no sentido das frases nem na sugestão da rima (que eliminamos parcialmente) para bem nos darmos conta da não fundamental interferência das acentuações internas no desenho do ritmo heptassilábico. No entanto, se se pode imprimir ao heptassílabo acentuações intencionais, como, por exemplo, 7²⁴:

Eu trago os olhos cheinhos
do verde intenso dos prados;
(Cacilda Celso)

ou 7³:

Cajueiro desgraçado
a que fado te entregaste...
(Silva Alvarenga)⁵²

⁵² Estes exemplos e exemplos precedentes e outros que se darão neste estudo, de diversos autores, foram ou serão extraídos, pelo menos em grande parte, da *T. g. d. v.* de Amorim de Carvalho. Não vemos necessidade de ir esgaravatar em obras diversas para encontrar exemplos originais porque (além de redigirmos este estudo longe das nossas preciosas fontes de informação existentes na Biblioteca da Casa Amorim de Carvalho), «o conjunto dos poemas escolhidos – como escreveu Vera Vouga – para integrar a [...] [*T. g. d. v.*], amplo e orientado segundo os parâmetros fundamentais do ritmo, cuja escolha denota uma sólida erudição e um agudo critério estético, constitui por si só uma excelente antologia de poesia em Português»

(sem que se note nelas uma fundametal diferenciação rítmica em relação ao 7^o, com uma ligeira característica própria para o 7³:

Eu trago os olhos cheinhos
do verde intenso dos prados
O vento triste que passas
num murmúrio de desgraças
Cajueiro desgraçado
a que fado te entregaste
que espalha folhas de rosas
pelo caminho adiante),

– Amorim não se preocupou, neste sentido, com qualquer intencionalidade acentual. Podemos notar, num ou noutro momento, como, por exemplo, nas poesias «Saudade» e «Inquietação», uma reduzida série de três versos com a mesma acentuação interna, nas 2.^{as} e 4.^{as} sílabas:

a *lua* – *branca* princesa –
errando vai, com tristeza,
no *reino azul* dos espaços;

consigo *levam*, de rastros
e *d'olhos postos* nos astros,
as *nossas almas* em prece?;

sem que se possa dizer –repetimos– que haja, aqui ou noutras ocasiões, por parte do poeta, a procura consciente em realizar o ritmo 7²⁴. No entanto, depois de uma análise rápida da acentuação nos 267 versos e hemistíquios das 7 poesias de ritmo heptassilábico aqui estudadas, e considerando apenas os acentos que, muito de relance, nos pareceram dominantes ou mais característicos, –verificámos, 1.^o, que esses acentos caem predominantemente nas 4.^{as} sílabas, tanto isoladamente como combinados com acentuações nas 1.^{as} e 2.^{as} sílabas; 2.^o, que as

(Recensões. Amorim de Carvalho –*Teoria Geral da Versificação*, 2 vols. Lisboa, Editorial Império, 1987, «Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas», II série, vol. VII, 1990, pág. 283).

acentuações mais frequentes se registam em tórno dum eixo mediano da extensão verbal constituída pelas primeiras 6 sílabas do verso ou hemistíquio (56 acentuações nas 2.^a e 4.^a sílabas, 40 acentuações na 1.^a e 4.^a, 35 na 4.^a, 34 na 3.^a, 30 nas 2.^a e 5.^a, 21 nas 3.^a e 5.^a sílabas). Chegar-se-ia, certamente, às mesmas conclusões, se análise idêntica à nossa fosse levada a cabo (se já não o foi), em poesias ou poemas do mesmo tipo rítmico, de outros bons poetas. Aqueles números refletem a natural e equilibrada colocação dos acentos na extensão heptassilábica; a boa técnica métrica, afinal, consistirá, neste ritmo, em não violentar sistematicamente essa equilibrada distribuição acentual.

A análise estatística a que procedemos, veio facilitar-nos a abordagem de certos aspectos da estrutura rítmica heptassilábica, nesta primeira significativa produção poética amoriniana. Podemos desde já afirmar a excelente musicalidade dada pelo poeta a este ritmo; pois são raríssimos os casos em que Amorim aceitou deixar passar uma deficiência métrica, — e quando isso aconteceu, é que, certamente, preferiu privilegiar, não a forma, mas a ideia, o pensamento (pensamento, ideia «em idealidade») que ele considerava ser a essência mesma da poesia: o ritmo e os outros aspectos formais (a rima, por exemplo) não entram na obra de arte senão como factores poetizantes, embora de primeira grandeza⁵³. Vejamos.

1.º) A dupla acentuação final. Dois casos, não mais, de que nos apercebemos:

6.^a 7.^a
Os sonhos que os *jardins* sonham... —;
ou quando, entre *clarões* *baços*...

Se é um evidente defeito da técnica métrica, a solução, para recuperar os versos, é lê-los de maneira que a 6.^a sílaba tenda

⁵³ Conceito de poesia: *Vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.º 1; e diversos estudos de Amorim de Carvalho citados in Júlio Amorim de Carvalho, *Amorim de Cavalho*. No 1.º Centenário do seu nascimento. (Síntese biográfica). Uma bibliografia sobre verificação, já referido.

a atonizar-se ligando-se procliticamente ao acento rítmico terminal:

Os sonhos que os jardins → *sonham*... –;
ou *quando*, entre clarões → *baços*...

E se o 2.º verso tem ainda o senão de nele encerrar outras 2 sílabas juntas acentuadas naturalmente (tonicidade própria: *quan*, *-do en-*):

2.^a 3.^a
ou *quando*, entre clarões *baços*;

o 1.º ganha beleza no próprio paralelismo ideológico inserido na frase:

Os *sonhos* que os *jardins* → *sonham*... –;

repetição que favorece, cremos, o apoio proclítico da 6.^a na 7.^a sílaba e, conseqüentemente, a atonização da 6.^a sílaba, – anulando-se assim, em larga medida, o defeito técnico que apontáramos. 2.º) O caso do hemistíquio:

3.^a 4.^a
Pelo céu ria-se a Lua, | ...

Tem duas sílabas seguidas acentuadas, a 3.^a e a 4.^a, o que, em teoria pura, é um defeito métrico, criando uma indecisão rítmica. A compensação estaria em fazer apoiar procliticamente a 3.^a na 4.^a sílaba, no seguimento, aliás, de dois hemistíquios de acentuação dominante na 4.^a sílaba:

Pelo céu → *ria-se a Lua*, | no seu riso de arlequim...

Mas temos para nós, que há, aqui, a vontade manifesta do poeta em imprimir ao hemistíquio em causa, através duma conceptualização da forma, uma harmonia bem expressiva:

a alegria, um riso alegre, sonoro, —essa harmonia expressiva convertendo-se em harmonia imitativa pelos sons mesmos abertos e incisivos das acentuações dominantes nesse e nos outros hemístiquios que iniciam a «Balada da Lua»:

O meu Destino levou-me | por uma *noite sem fim*...
Pelo *céu ria-se* a Lua | no seu *riso de arlequim*...

O último verso citado prevaleceu no espírito do autor que o retomou para, com as mesmas sonoridades, dar o fecho à «Balada»:

... naquela *noite sem fim*...
Pelo *céu ria-se* a Lua, no seu *riso de arlequim*...

3.º) A aparente acentuação única na 2.ª sílaba de certas formas heptassilábicas: 7²⁴ ou 7²⁵. Encontrámo-la em oito casos, nas 7 poesias heptassilábicas que estamos a analisar. A amplitude átona de 4 sílabas exige (conforme a lei da partição acentual, como ficou atrás explicado) a acentuação da 4.ª ou 5.ª sílabas, o que indicamos em itálico, nas seguintes transcrições:

... | *debaixo do meu* olhar;
... | não *sondes os seus* segredos;
ou *porque tu* me esqueceste;
... | *perdi-me no meu* caminho;
... | ao *vento sem* direcção;
... | *fechado no seu* mistério;
passavam em labaredas;
... | a *porta do meu* castelo.

A tonicidade própria, embora fraca, das palavras monossilábicas: *meu, seus, tu, sem, seu, em*⁵⁴, leva para elas, com a maior naturalidade, a segunda acentuação rítmica das formas heptassilábicas.

4.º) Os doze casos do 7²:

⁵⁴ Sobre a tonicidade própria, embora fraca, dum certo número de palavras como aquelas aqui citadas, *vid. T. g. d. v.*, vol. I, n.º 20c.

de *plagas misteriosas*;
 mais *belas do* que os cetins; ou
 mais *belas do que os* cetins;
 ... | a *Lua se* debruçou; ou
 ... | a *Lua se* debruçou;
 Que *buscas nas* solidões | ...; ou
 Que *buscas nas* solidões | ...;
 ... | a *minha* desolação; ou
 ... | a *minha* desolação;
 ... | em *forma de* coração⁵⁵;
 Silêncios, *que* pareciam | ...; ou
 Silêncios *que* pareciam | ...;
 ... | *pavores de* encantamento; ou
 ... | *pavores de* encantamento;
 Que *mantos de* vendavais; ou
 Que *mantos de* vendavais;
 Que *sonhos* incompreendidos;
 na *febre que* nos consome; ou
 na *febre que* nos consome;
 na *escura* desolação; ou
 na *escura* desolação.

Há também nestes ritmos, a necessidade fisiológica de acentuar uma das sílabas da longa extensão átona de 4 sílabas:

2.^a 7.^a
 de *plagas* misteriosas;
 etc.;

no entanto, nestes casos, a acentuação (que incidirá obrigatoriamente nas 4.^a ou 5.^a sílabas), terá que ser solicitada segundo critérios diversos dos que presidiram àquelas acentuações nos oito ritmos 7²⁴ e 7²⁵ precedentemente analisados. Haverá, aqui, compensações a fazer para acomodar uma metrificacão menos perfeita. As flutuações foram indicadas em itálico. Outro modo para compensar, na dicção, a desagradável extensão de 4 sílabas

⁵⁵ Na pronúncia de Portugal, em geral, o o fechado acentuado, em coração, com valor de u, daria uma cacofonia desagradável.

átonas, é, nestes casos, abrir *pausas de compensação*, ficando o grupo heptassilábico dividido em um dissílabo e um tetrassílabo «separados por cesura átona, mas que o ritmo forte heptassilábico, sempre recobre e assimila para uma totalidade rítmica»⁵⁶.

5.º) O heptassílabo aparentemente acentuado apenas na 5.^a sílaba. 4 versos e hemistíquios foram, em aparência, metrificados na forma 7^s, isto é, como se também comportassem amplitudes átonas de 4 sílabas —o que exigiria, para uma dicção corrente, a tonização de uma das átonas até à 3.^a sílaba. Mas também nestes casos não estamos em presença de verdadeiros 7^s, pois que as 1.^{as} e 2.^a sílabas, por suas tonicidades próprias, serão naturalmente acentuadas:

... | à luz do luar funéreo;
 ... | que eu alevantei sem ti!...
 em meditações d'asceta;
 em recordação formosa.

Os ritmos heptassilábicos resolvem-se, afinal, em perfeitos 7¹⁵ ou 7²⁵.

6.º) Não se encontra nos heptassílabos de Amorim a forma bastante defeituosa que outros poetas não evitaram, como o 7¹:

Tanto que me pareceu
 (Sá de Miranda)

com uma extensão átona de 5 sílabas; nem tampouco o deficiente 7^s, como:

Se por me cobrar saís
 (Gregório de Matos)

com acentuação na 5.^a sílaba apenas, —exigindo, já o sabemos, um e outro verso, a tonização forçada, em sílaba à escolha (no primeiro exemplo, na 3.^a ou 4.^a ou 5.^a; no segundo, na 1.^a ou 2.^a ou 3.^a), conforme a lei da partição acentual (ou da tonização rítmica),

⁵⁶ T. g. d. v., vol. I, n.º 18d.

«processo que reconduz [o verso] a acentuações [tecnicamente] boas do heptassílabo»⁵⁷.

Os bieptassílabos das três «Baladas» aqui estudadas, foram compostos, indiferentemente, com cesura átona e tónica, esta sem ou com sinalefa indicada em itálico. Exemplos:

Por uma noite sem fim | o Destino me levou.
E sobre o meu ombro, rin|do, a Lua se debruçou...

E numa voz que amedron|ta, e ao mesmo tempo arrebatada,
diz, batendo no meu ombro | com a sua mão de prata:

.....
A alma triste da noite | põe traições nos arvoredos...
Há pavor nos seus mistérios: | não sondes os seus segredos !
[«Balada da Lua»]

Rasguei os pés nos caminhos, | pelos temporais insanos,
procurando o meu desti|no, entre os destinos humanos.

Busquei no céu uma estrêla: | fui atrás dela sòzinho...
Fugiu a estrêla do céu: | perdi-me no meu caminho...
[«Balada sem destino»]

Do meu castelo de mármore | perdi a chave doirada.
Alguém acaso a encontrou? | Por quem seria encontrada?
É um castelo sem no|me, a fitar a solidão,
d'altas muralhas desertas | em forma de coração.

.....
Vinham, dos lúgubres pátios, | pavores de encantamento,
como ruflar d'asas mortas | agitadas pelo vento...
[«Balada do meu castelo de mármore»]

Apenas na última poesia surge, por excepção, um único verso com cesura átona dobrada:

... már(mo-re) | ...

cuja fórmula sintética da notação numérica é: 7(2)+7. Em:
Há pavor nos seus misté(rios) | ...
Vinham, dos lúgubres pá(tios), | ...

⁵⁷ T. g. d. v., vol. I, n.º 18d.

considerámos que a cesura átona é simples, atribuindo, portanto, aos dois compostos a notação numérica 7(1)+7. A indiferente utilização, na mesma composição poética, das cesuras átona e tónica vem do facto que «Em razão da força rítmica dos hemistíquios [heptassilábicos]⁵⁸, a cesura tónica [...] não produz elisão rítmica, e o ouvido não nota notável diferença entre os compostos de cesura tónica [...] e os [...] de cesura átona»⁵⁹, —o que é explicado pela já enunciada lei da força rítmica⁶⁰.

Terminamos aqui o estudo do ritmo lírico, em que foram compostas algumas das poesias incluídas no citado livro *Destino*, editado em 1939. Podemos, como última conclusão, dizer, pois, que Amorim de Carvalho trabalhou o ritmo heptassilábico, desde cedo, com esmêro. Se o poeta esteve, provavelmente, mais atento à perfeição formal do ritmo pentassilábico que à do ritmo heptassilábico, —foi, no entanto, neste último ritmo lírico que ele compôs maior número de poesias e talvez com mais elevação temática, — poesias que podem ser apontadas como formalmente belas.

Não terá passado despercebido ao leitor que nós unicamente nos interessámos pelo que, no ritmo verbal, é objectivável. Recusámos, conseqüentemente, avançar estéreis considerações sobre o que Amorim de Carvalho —num livro notável da história da crítica em Portugal⁶¹— chamou «aquela parte do ritmo que é «espírito», que não é «letra», que não se «mostra», que não se sabe o que seja, que é tudo quanto quisermos, mas que não é nada para a crítica».

⁵⁸ Como se sabe, o ritmo heptassilábico é um ritmo muito forte, mais forte do que o pentassilábico.

⁵⁹ *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 27.

⁶⁰ *Cf.* o que, sobre o mesmo fenómeno rítmico, dissemos atrás, a respeito do bipentassilabo.

⁶¹ Através da obra do sr. António Botto. (Análise crítica), Porto, 1938. Neste livro, Amorim de Carvalho mostrou a pobreza rítmica da versificação de Botto, e demonstrou a reduzidíssima originalidade temática deste autor fortemente suggestionado, até ao plágio, em grande parte pela leitura da obra do escritor hispano-americano E. Gómez Carrillo.

LA MÉTRICA DE LA COPLA SEFARDÍ

Por

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

DE las manifestaciones literarias de los sefardíes, sólo los romances encuentran alguna mención en los manuales de historia de la literatura española (Alborg, 1970: 434-436). Esto ocurre porque se ve como una variedad del importantísimo romancero hispánico. Sin embargo, los otros géneros de la literatura sefardí, historiados, por ejemplo, por Paloma Díaz-Mas (1986: 131-184) y por Elena Romero (1992), tienen un grandísimo valor cultural y lingüístico, pero no alcanzan la consideración estética que pueda hacer que estas formas de literatura entren en el canon, en la institución de las historias de la literatura española. El caso de las coplas es particular, además, porque hasta muy recientemente no han sido objeto de la investigación sistemática encaminada a construir su historia y su corpus. Un grupo de investigadores del CSIC emprendió en los años 70 tal estudio y hoy ya contamos con trabajos, precisos y documentados, que nos dan una idea de la vida de esta peculiar manifestación literaria. A partir de las publicaciones de Elena Romero (1980; 1988; 1992: 141-176; 1995), Paloma Díaz-Mas (1986: 137-144) y Jacob M. Hassán (1987; e introducción a Elena Romero, 1988: 9-25) podemos hacer una lista de las características principales de las coplas sefardíes.

La copla es el género más característico, la más genuina y castiza producción poética sefardí. Tiene la forma de un poema de entre 10 y 30 estrofas generalmente, aunque puede tener

menos de ese número y más de cien. Su carácter estrófico la diferencia del romance (no estrófico), y la ilación de su contenido la distingue de la canción lírica, que sí es estrófica. Emplea distintas formas de acróstico, y su carácter es principalmente narrativo, aunque también puede ser descriptivo o expositivo. La copla en sus temas reproduce el sustrato cultural religioso judío, y las vivencias históricas y cotidianas del pueblo. Están destinadas al canto en grupo con motivo de distintas clases de celebraciones religiosas, de ritos del ciclo vital (nacimiento, mayoría de edad...) o de noticias importantes. No es un género popular, sino culto –sus autores están impregnados de sabiduría rabínica–; pero, sin ser un género popular, ha gozado de gran popularidad entre los sefardíes.¹

Con antecedentes y rasgos que la enlazan con las coplas hispánicas medievales, hasta el siglo XVIII no hay ningún documento con textos de coplas; los últimos ejemplos llegan a la segunda mitad del siglo XX.² Las fuentes son escritas en su inmensa mayoría (impresos y manuscritos) en textos aljamiados en grafía hebrea, aunque también en grafía cirílica, helénica o latina. Algunos textos pasan a la tradición oral, que se convierte también en fuente de las coplas. Cada copla ha tenido un autor individual, aunque el proceso de colectivización ha hecho olvidar el nombre, y las de autor conocido son proporcionalmente las menos actualmente.

El corpus textual lo constituyen algo menos de 500 coplas distintas, conservadas en casi 2.000 versiones diferentes. Por libresco, es un género producido por hombres; y se manifiesta en

¹ Como propuesta de definición que recoge los rasgos comunes de las composiciones incluidas en la bibliografía de E. Romero (1992a), Iacob M. Hassán, en la introducción de dicha obra, propone la siguiente: «son composiciones poéticas formadas cada una por una sucesión de estrofas (frecuentemente acrósticas), todas las cuales responden a un mismo esquema métrico y presentan una cierta ilación de contenido (argumental o descriptivo). Este es mayoritariamente “judío”, bien perteneciente al fondo de creencias y tradiciones que han conformado el horizonte mental y afectivo de toda la judeidad, o bien relacionado con las vivencias de las comunidades sefardíes que las crearon y transmitieron» (en Romero, 1992a: 13-14).

² Alrededor de 1700 está fechada la primera edición de una copla en la bibliografía de Elena Romero (1992a: 23), *La historia de Amán y Mardoqueo*. La última creación original, que lleva el número 267, se publica en 1959 y trata de los bombardeos de Londres en la segunda guerra mundial.

las zonas geográficas de las comunidades sefardíes del Mediterráneo Oriental y de la zona del Estrecho de Gibraltar.³

La métrica de las coplas ha llamado la atención de los estudiosos, y, aunque faltan muchos detalles por describir y cuantificar de forma más precisa, se puede hacer una relación de sus notas características.⁴ No podemos ni siquiera resumir los detalles más importantes de dichas formas métricas. Para los objetivos de este trabajo es suficiente con destacar los rasgos más llamativos, que ayudan a comprender lo que me propongo: pensar la métrica de estas coplas como formas ausentes de la historia de la métrica española, pero cuya inclusión en dicha historia enriquece en muchos aspectos la fisonomía del verso español.

El hecho decisivo es que las coplas sefardíes son documentos importantísimos de una historia del verso español al margen de la gran revolución de las formas cultas llevada a cabo por Garcilaso de la Vega (ca. 1501-1536) con la perfecta aclimatación del endecasílabo italiano. Pues, cuando los judíos fueron expulsados de España en 1492 por los Reyes Católicos, faltaban más de 50 años para que se publicara la obra que difundiera la revolución llevada a cabo, en años anteriores, en la poesía y la métrica españolas: *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros* (Barcelona, Carlos Amorós, 1543).

Rasgos llamativos de la métrica de las coplas sefardíes son: la importante presencia de la *heterometría*, la vitalidad del *dodecasílabo* (reinterpretación del verso acentual de Juan de Mena, verso que cumplía las funciones que luego tiene el endecasílabo) y la del *octosílabo*. Esto por lo que se refiere a la forma del *verso*, a lo que hay que añadir que el silabismo de los versos de estas coplas dista de reflejar la naturalidad a la que tiende el verso italiano con respecto a la pronunciación real; antes bien, parece que la artificiosidad del *hiato* en el recuento —artificiosidad muy medieval— es un factor presente.

³ Una buena introducción para conocer las características y los textos de las coplas sefardíes es la selección de Elena Romero (1988).

⁴ Las más completas descripciones de la métrica de las coplas sefardíes se encuentran en el trabajo de Elena Romero (1991) por lo que se refiere a las estrofas, y en los de Iacob M. Hassán (1987, 1988) para las formas originales de la rima.

Como ejemplo de la heterometría que puede encontrarse en algunas de estas coplas, léanse los dos primeros tercetos monorrimos de la que Elena Romero (1988: 75-80) edita con el título de *El ajuar de la novia* (texto de 1866, y copla atribuida a Yehudá Cal'í [s. XVIII]):⁵

*Enjemplaron hajamim el cuento de la ley con los jidiós a el casamiento
para que sienta el hombre y meta en la ley su entendimiento,
que la ame y la estime y con ella sea su apegamiento.*

*La novia trae a el novio joyas y ropas buenas
y yardán y orejales y manías y cadenas;
así trujo la Ley secentas y trege misvot, que de todo bien está llena.*

La notable presencia de versos que se ajustan al patrón del *verso de arte mayor* o de Juan de Mena –recordemos el esquema de este verso: *o) ó o o ó (o / o) ó o o ó o*– no deja dudas respecto a la necesidad de pensar en dicho verso como modelo de coplas como la editada por Elena Romero (1988: 99-102) con el título de *Alabanza de Jerusalén*, basada en un manuscrito aljamiado de Sarajevo (1794 y ss.), en la que se leen versos como los siguientes, de la estrofa 9:⁶

*Y cuando pensaban por ella de lejos
no contan moneda cuantos sus provechos,
se olvidan sus bienes y todos sus hechos.*

El silabismo parece exigir un mayor recurso al *hiato*, según puede apreciarse en versos tan comunes como el octosílabo.

⁵ Otro ejemplo con una heterometría tan pronunciada que hoy sólo la pensaríamos como propia del moderno verso libre puede verse en la copla titulada *Alabanza del rabí 'Aqubá y de su mujer*, cuyo autor es el rabino sefardí Ya'acob Berab (s. XVIII), y de la que Elena Romero (1988: 103-107) publica el texto de la primera edición aljamiada (1744). Resultan muy interesantes las propuestas de explicación del verso medieval castellano que hace Martin J. Duffell, para quien las frecuentes irregularidades tienen que ver con un carácter más acentual que silábico de las distintas clases de versos. Véase, por ejemplo, su explicación de las irregularidades del *Libro de Buen Amor* (Duffell, 2004).

⁶ Hay que pensar en el verso de arte mayor también para entender el verso de la copla titulada *La vocación de Abraham* (E. Romero, 1988: 41-46: versión de un manuscrito inédito de Bosnia ca. 1790).

De la copla titulada *Noche de alhad*, copla tradicional de la que Elena Romero (1988: 31-35) edita el texto de una versión manuscrita de alrededor de 1900, tomamos como ejemplo la primera estrofa:

<i>El Dio alto con su gracia</i>	el/Dio/al/to/con/su/grá/cia:	8 síl.
<i>mos mande muncha ganancia,</i>	mos/man/de/mun/cha/ga/nán/cia:	8 síl.
<i>non veamos mal ni ansia,</i>	non/ve/a/mos/mal/ni/án/sia:	8 síl.
<i>a nos y a todo Yisrael.</i>	a/nos/ya/to/do/Yis/raél/[-]:	8 síl.

Para que los versos se ajusten exactamente a la medida de los octosílabos, hay que practicar los hiatos siguientes: *Dio / alto; ni / ansia*, y no hacer *sinéresis* en *ve/a/mos*. Ahora bien, esto no impide que en el último verso hagamos una escansión con *sina-lefa* (y a) y *sinéresis* (rael): *a/nos/ya/to/do/Yis/raél*. Por tratarse de composiciones cantables, el texto refleja un silabismo menos seguro que el de los textos poéticos destinados a la recitación. Casos como estos son generales en todos los textos de las coplas en cuanto se pretende ajustarlos al silabismo normal en la poesía española. Tenemos la impresión de que la cuestión del silabismo en las coplas es una de las más necesitadas de estudio preciso, con detalladas descripciones y consideraciones que tengan en cuenta tanto las condiciones del dialecto judeoespañol como las relaciones con el canto. Pues la impresión que recibe un lector de poesía española es la de encontrarse ante textos muy irregulares o muy artificiosos.⁷

No puede extrañar entonces que se planteen dudas respecto al patrón al que habría que referir el verso de algunos de los textos. Por ejemplo, en las dos primeras estrofas de la copla de Ya'acob A. Yoná (1847-1922), publicada en su libro aljamiado *Cantes nuevos por los teretemblos* (Sofía, 1903), y que Elena Romero (1988: 115-121) edita con el título de *Los terremotos de 1902*, encontramos un recuerdo evidente del *verso de arte mayor* en la primera, y un ejemplo de tetrástrofo monorrímo en versos

⁷En su estudio magistral sobre *La Marsellesa*, Benoît de Cornulier ilustra las variantes que puede presentar el texto de una canción oral si se le quita el soporte musical. Por otra parte, observa cómo en el canto, donde se da una métrica de isocronía entre ciertas sílabas destacadas, la métrica de equivalencia sistemática de número de sílabas desaparece (1989: 116).

alejandrinos (7+7), como podríamos encontrar en Berceo, en la segunda:

<i>Oíd mis hermanos este nuevo cánte</i>	6+6
<i>siendo a la verdad fue cósa de encánte.</i>	6+6
<i>Estos teretemblos mos trujo gran combate;</i>	6+7
<i>non se acodran viejos de tiémpo avánte.</i>	6+6
<i>Vino los teretemblos al mundo sacudir,</i>	7+7
<i>presto con selihot mos fuimos acudir;</i>	7+7
<i>en vece de suká mos trujo el Dio en chadir,</i>	7+7
<i>salvar las almas sólo fuimos a badir.</i>	7+7

El verso largo del romance (8+8) constituye el esquema de coplas como *Las hazañas de Moisés* (E. Romero, 1988: 55-64; edita el texto de un manuscrito aljamiado de principios del siglo XVIII) o *Los guisados de las berenjenas* (E. Romero, 1988: 157-165; texto de un manuscrito aljamiado de Sarajevo de 1794). Las dos primeras estrofas del primero de los textos, prescindiendo del estribillo hebreo, dicen así:

<i>En primero enpezaré</i>	<i>a loar al verdadero,</i>
<i>que en ses días lo crió</i>	<i>todo el mundo por entero</i>
<i>y este día el seteno</i>	<i>Él folgó y almeó.</i>
<i>Bendicho sea tal Dio,</i>	<i>tal señor tan poderoso,</i>
<i>que crió cielos y tierra</i>	<i>y con todo su reposo</i>
<i>y cuanto en ellos se encera</i>	<i>en ses días lo crió.</i>

Resumiendo estas notas apresuradas sobre el verso de la copla sefardí, diríamos que es evidente la base medieval de la poesía española del siglo XV: octosílabo y verso de arte mayor así lo testimonian. Pero que la relación con el canto y la creatividad de este tipo de poesía se refleja en un silabismo problemático que llega hasta la heterometría clara de algunos textos.

En cuanto a las *formas estróficas*, llama la atención el vigor de los esquemas monorrimos, la pujanza de las formas zejelescas y la consagración de un esquema tan característico como el de la *estrofa de purim*. La monorrima se manifiesta en estrofas de tres y de cuatro versos en una variedad de medidas que en

algunos casos son desconocidas en la historia de la métrica española. Para percibir lo que de original tiene el amplio uso del terceto monorrímo en la copla sefardí, basta consultar la *Métrica Española* de T. Navarro Tomás y ver la casi nula presencia de esta estrofa. Añádase la variedad de formas que puede tener el verso: largo amétrico (curiosamente, la forma de mayor difusión y perdurabilidad), a veces con estribillo; verso de arte mayor, con estribillo alguna vez; octosílabo, más raramente (E. Romero, 1991: 259-260).

El cuarteto monorrímo⁸ de las coplas sefardíes mostraría una etapa posterior de la tendencia a la flexibilización de la *cuaderna vía* de los siglos XIII y XIV: empleo muy frecuente de versos de arte mayor, a veces con estribillo; versos hexadecasilabos bímembres; versos octosílabos en algún ejemplo.

La redondilla cruzada (*a b a b*) de versos octosílabos, forma medieval castellana (T. Navarro Tomás, 1972: 90), se encuentra más en las coplas sefardíes antiguas (s. XVIII y XIX) que en las modernas.

La llamativa presencia de las distintas formas de esquemas de tercetos y cuartetos monorrímos debe de tener alguna relación —y así lo demuestra la aparición de estribillos a veces— con la abundancia de las formas zejelescas, señalada por los estudiosos. La forma común del zéjel (*a a: b b b a*), «una de las estrofas más antiguas y famosas de la métrica española», según T. Navarro Tomás, presentaba ya desde antiguo variantes y está bien representada en la poesía medieval peninsular del siglo XIII (la de los cancioneros gallegoportugueses y las *Cantigas* de Alfonso X). Tampoco son desconocidas las variantes del esquema básico en la poesía del s. XV: versos de arte mayor, hexasílabos, heptasílabos, eneasílabos, modificaciones del estribillo y la vuelta (T. Navarro Tomás, 1972: 50-53, 168-171).

En la lógica de la admisión de variaciones del esquema clásico entran las que presentan los zéjeles sefardíes, y que han sido descritas minuciosamente por E. Romero (1991: 264-273): versos

⁸ El cuarteto monorrímo tiene su origen en la *cuaderna vía*, que en el siglo XIII se ajusta al verso alejandrino (7+7), en Berceo y en el *Libro de Alexandre*, pero que en el s. XIV muestra unas irregularidades que desdibujan el modelo silábico del verso del siglo anterior (T. Navarro Tomás, 1972: 84-85).

de arte mayor, hexadecasílabos o incluso versos amétricos; estrofas de tres o de cinco versos; distintas formas del verso de la vuelta y de los estribillos.

Una forma característica de la métrica sefardí es la de la *estrofa de purim*, que supone la institucionalización de una de las muchas posibilidades que ofrece la *copla mixta* castellana: entre siete y doce versos octosílabos, divididos en dos semiestrofas, y entre dos y cuatro rimas (T. Navarro Tomás, 1972: 132-133). El resultado es totalmente original: nueve versos, de los que tres son de ocho sílabas (1.º, 3.º y 7.º) y los restantes de seis sílabas, con el siguiente esquema de rima: *a b a b b c c d d*, que en sus formas modernas puede dejar sueltos los versos 1.º y 3.º. Como ejemplo se reproduce la primera estrofa de la copla de Alexandro Pérez, aparecida en su libro aljamiado *Buqueto de cantes* (Salónica, ca. 1920), tomada de Elena Romero (1988: 137), quien la edita con el título de *Los nuevos ricos*:

<i>Hoy no quedó más Purim</i>	8 a
<i>ni abrir las manos.</i>	6 b
<i>No ayudan guebirim</i>	8 a
<i>sus propios hermanos.</i>	6 b
<i>Para vicios vanos</i>	6 b
<i>sus hijos gastan</i>	5 c
<i>a puñados y non dan</i>	8 c
<i>de vente hacino</i>	6 d
<i>ni a su sobrino.</i>	6 d

Lo que de original tiene esta forma puede verse si buscamos un esquema parecido en el *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, elaborado por Ana Gómez-Bravo (1998). Allí no encontramos entre las estrofas octosilábicas de nueve versos ninguna con el mismo esquema. No se suele mezclar el hexasílabo con el octosílabo, y el esquema de rima de la *estrofa de purim* aparece en la número 1.408, pero con diferencias estructurales notables, como son: la estrofa es octosilábica y las rimas *c* y *d* se repiten en las tres estrofas de nueve versos, que además repiten el último verso.⁹ No hay duda de que la

⁹ Son estrofas de nueve versos las comprendidas entre los números 1335 y 1619, inclusive. En dos esquemas solamente (n.º 1444 y 1515) aparece un hexasílabo (con

institucionalización de esta estrofa en la copla sefardí es uno de los rasgos más originales de su creatividad, pero dentro de las posibilidades de la *copla mixta* castellana del siglo xv.

No podemos detenernos en el comentario de más detalles de la forma de las estrofas descritas por E. Romero (1991), pero sí queremos ilustrar con un último ejemplo la mezcla de tradición y originalidad que encontramos en la métrica de las coplas sefardíes. Se trata de la estrofa de las *coplas de las flores*. La originalidad de esta estrofa de ocho versos octosílabos reside en que el esquema de rima zejelesco (*a a a b*) se concreta en los versos pares, y los impares quedan libres, salvo el séptimo, que en ocasiones lleva la rima *a*. Sigue un estribillo de dos versos, de los que el segundo rima en *b*. El esquema es el siguiente: $8 - a - a - a - (a) b + (\text{estribillo}) - b$. Copiamos como ejemplo la estrofa 16 de la versión de *El debate de las flores* que edita Elena Romero (1988: 149-155), atribuida a Yehudá Cal'í (s. xviii), tomada de un manuscrito aljamiado de Sarajevo (1794):

	<i>Ahí habló el alorbán:</i>	8 -
	<i>-Verdad es que so barato;</i>	a
	<i>mi flor es muy menuda</i>	-
	<i>y mi árbol es muy alto;</i>	a
	<i>mi vista es muy donosa</i>	-
	<i>y en golor otro tanto;</i>	a
	<i>aunque yo no me abato,</i>	a
	<i>los jaros hinchen con mí-</i>	b
[Estribillo:	<i>Sobre todo es de alabar</i>	-
	<i>a el Hay sur 'olamim]</i>	b

Elena Romero incluye esta estrofa entre las emparentadas con el villancico, y plantea la posibilidad de explicarla como forma zejelesca de versos hexadecasílabos, con rima interna en el cuarto verso –verso de vuelta–, al incluir el séptimo verso corto, que puede rimar con el sexto corto. Aunque la rareza de la rima interna en la métrica sefardí sería una razón para considerarla como estrofa de verso corto (1991: 276-277).

repetición de rima o de verso). Se aproxima a la estrofa de purim, pero con una rima menos, la forma $8 a b a b b c c b b$ de Alfonso Álvarez de Villasandino (n.º 1403, 1404).

Pues bien, todavía se puede introducir otro elemento en la discusión de este tipo de estrofa. Si nos fijamos en la rima del texto de las *Conplas de las flores* (Salónica, ca. 1800) reproducido por Elena Romero (1976: 299-306), en 15 de las 22 estrofas del poema encontramos irregularidades respecto de lo que sería la rima consonante, pero lo más significativo es que estas irregularidades no se explican completamente por el peculiar sistema de rima sefardí —al que nos vamos a referir enseguida—, sino que encajan todas en el sistema de la rima asonante.¹⁰ Esta presencia de la rima asonante en los versos pares hace pensar en una relación con el romance; lo que sería otro ejemplo de la creatividad de la métrica sefardí sobre base tradicional de la métrica medieval castellana.¹¹

Dejando aparte la cuestión del *acróstico*, artificio retórico más que rítmico —aunque parece oportuno recordar los famosos versos acrósticos del converso Fernando de Rojas al principio de *La Celestina*—, una última cuestión digna de comentario es la de la *rima*. Llama la atención el número de rimas que no se ajustan a las normas de la rima consonante ni de la asonante, pero que se entienden por otras reglas. Iacob M. Hassán (1988: 11-13) ha intentado una explicación a partir de las siguientes normas, que serían peculiares de la métrica sefardí:

1) sólo se exige la igualdad fónica de la *última sílaba*, sea tónica (palabras oxítonas) o átona (palabras paroxítonas): *visiTAR, saltAR, atenTAR; caSA, coSA*;

2) la igualdad fónica puede extenderse a los sonidos anteriores a la última sílaba: *alcaNZÓ, comeNZÓ; sAKÁ, mA KÁ*,

¹⁰ Hacemos la lista de rimas que, en el texto de E. Romero (1976: 299-306), se apartan del sistema de rima consonante y se explican como rima asonante. Entre paréntesis se indica el número de la estrofa: *menudico, bizcochicos, camino* (3); *famas, palmas, almas, almas* (5); *tal, fealdad, metal, sal* (7); *famas, camas, flamas, alma* (8); *desechado, alabado, sacando, honorado* (9); *punchunoso, temerooso, segulooso* (10); *lado, ensazado, verano, alabado* (13); *tolana, ventana, mangrana, alabada* (14); *alta, falta, plata* (15); *golores, razones, alabaciones* (16); *berzá, rizá, azahr* (17); *alabada, tapadas, amurchada, topada* (18); *turable, arefrescarse, arefregare* (19); *palico, ricos, amarillo, sangrino* (21); *fuerza, fuerza, éstas* (22). En 15 de las 22 estrofas del poema encontramos irregularidades del sistema de rima consonante, pero todas se entienden como rima asonante.

¹¹ En la comparación de las estrofas sefardíes con las castellanas medievales apuntada por E. Romero (1992: 149-150), la estudiosa de la copla sefardí tiende a destacar las diferencias.

falAKÁ, tarAKÁ; muchihuaNDO, muNDO; contIENES, vIENES; malDADES, ciuDADES; moNTONES, caNTONES; aquí entran también todos los casos de rima consonante normal;

3) se permite, o exige, separar en sílabas diferentes dos consonantes iniciales de sílaba si la segunda es *r, l* o semiconsonante *i*; *obRA, soltaRA; fLOR, goLOR; pedrIÓ, parIÓ, ardIÓ, naciÓ;*

4) pueden rimar las últimas sílabas tónicas con las átonas, lo que indica la independencia relativa de rima y acento: *enco-menDÓ, enprestaDO*.¹²

No ha pasado desapercibido el parentesco de este modo peculiar de rimar con el *homoioteleuton* que Emilio Alarcos Llorach estudia en Sem Tob (Hassán, 1987: 111; Elena Romero, 1992: 155).¹³ Los editores de los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión (s. XIV), Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (1998: 48-50), aplican las mismas normas a la explicación de las irregularidades de la rima consonante de esta obra. Pero además señalan este modo de rimar como el *rasgo formal definitivo* común a un grupo de poemas medievales del siglo XIV que constituyen la que llaman *clerecía rabínica*. Este conjunto, que incluye cuatro obras (*Coplas de Yoçef, El pecado original, Lamentaciones del alma ante la muerte, y los Proverbios morales*), comparte además las características de la *rima zejelesca* y el *verso alejandrino*. Todo ello, unido a otras características de contenido, les lleva a establecer una continuidad indiscutible entre la literatura medieval judeoespañola y la copla sefardí en términos tan claros como los siguientes:

¹² El mismo Jacob M. Hassán (1987: 112) intentaba explicar la escasa relevancia de lo acentual por el carácter cantado de las coplas y la forma tradicional de cantarlas en oriente, donde «las melodías según el modo makam turco-persa [...] propician el alargamiento de las sílabas finales del verso, recaiga o no en ellas el acento».

¹³ Esta investigadora señala además que «asimismo aparecen en algunos otros textos poéticos medievales de clara filiación judía. Nada de extraño hay en ello, sino todo lo contrario, pues hemos de aceptar la evidencia de que tales rasgos fueron propios de la manera judía de coplear, esto es, de rimar en coplas. Y que como en tantos otros aspectos de la lengua y literatura sefardíes, en el sistema de rima de las coplas vemos durante cuatro siglos y medio de vitalidad, no ya perpetuado como reliquia sino desarrollado de modo autónomo, lo que estaba en embrión en la España medieval».

[...] prácticamente todos los rasgos formales, de contenido y de uso de fuentes que hemos señalado en esa clerecía rabínica medieval tuvieron su continuidad en un género poético que los sefardíes expulsos cultivaron al menos entre el siglo XVIII y el XX, y que ellos mismos llaman *coplas* (Díaz-Mas, Mota, 1998: 89).

Entremos, después de este intento de descripción somera de las coplas, en unas consideraciones finales. Parece indudable la base medieval de todos los rasgos métricos de la copla sefardí, pero, al mismo tiempo, es evidente la vitalidad del género, manifestada en detalles que reflejan las variaciones de su creatividad. Por ejemplo, la *heterometría*, que en la poesía medieval se manifestaba principalmente en los versos largos de las series épicas, aquí aparece en formas estróficas concretas como el terceto. El *verso de arte mayor* o de *Juan de Mena* no aparece en la estrofa que más frecuentemente sirvió de marco para este verso, la *octava* (Navarro Tomás, 1972: 122-124). La *monorríma* se extiende más allá del tetrástrofo medieval; el *zéjel*, estrofa propia de las canciones, goza de una vitalidad sorprendente; y la *estrofa de purim* o la de la *copla de las flores* demuestran la capacidad de canonización de formas que no cuentan con un modelo medieval exacto. Añádase la peculiaridad de la rima *homoioteleuton*.

Estas notas de creatividad dotan a la copla sefardí de un carácter peculiar. Las condiciones de aislamiento en que vivió así lo hacían esperar, pero estas mismas condiciones invitan a pensar sobre su significado en la historia de la métrica española. Por una parte, la copla sefardí es una joya que enriquece la métrica española con la aportación de lo que es un desarrollo de lo autóctono medieval al margen del triunfo del endecasílabo como símbolo de la irrupción de las formas métricas italianas. Por otra parte —y me gustaría insistir en ello—, las manifestaciones heterométricas de la copla sefardí vienen a cubrir el hueco mayor de la versificación irregular española, cuya historia fue escrita por Pedro Henríquez Ureña. Pues es en el siglo XVIII cuando empiezan a difundirse por escrito las coplas, y como obra de autores individuales, justo en el momento en que según P. Henríquez Ureña (1961: 209) desaparece cualquier huella de irregularidad en la poesía culta:

[...] entre 1725 y 1750, con la aparición del clasicismo moderno, toda irregularidad de la versificación queda desterrada de la poesía culta.

Habrà que esperar al verso libre moderno para que el anisosilabismo vuelva a la poesía culta de autor.¹⁴

Pero este hecho nos lleva a otra consideración referida a la forma de escribir las historias de la métrica. Estas historias siguen el modelo de las de la literatura, es decir, se interesan sobre todo por las obras que constituyen el canon, las obras que por estar dotadas de una calidad estética son “literarias”. El gran historiador de la métrica española, Tomás Navarro Tomás (1884-1979), era bien consciente de este problema, y en su monumental *Métrica Española*, al tratar de la *métrica popular*, menciona la publicación de colecciones de cantos populares y dice:

No corresponde al objeto del presente libro el estudio de la versificación de estos materiales, aparte de aquellas formas cuyas manifestaciones han alcanzado de algún modo al campo de la métrica literaria (1972: 545).

Subráyese la expresión *métrica literaria*, que define muy bien el límite *canónico* de su historia. Con todo, da interesantes indicaciones, que, por lo que importa a algunas de las cuestiones que hemos tratado en relación con la copla sefardí, no dejan de tener interés. Por ejemplo, la muestra de *zéjel* en canciones asturianas, o el ejemplo de *zéjeles* octosílabos, satíricos de tipo político, de 1933.

Hay una vida no canónica de las formas métricas. En momentos de renovación métrica estas manifestaciones del verso pueden servir de ejemplo para los cambios deseados. Algo de esto proclamaba el gran renovador del verso moderno, Rubén Darío, en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza* (1905), cuando, defendiendo la liberación de la técnica del verso por él encabezada contra la momificación del ritmo, se refiere a sus ensayos de hexámetro y al *verso libre* moderno:

¹⁴ Léase el esquema de la historia del anisosilabismo en la poesía española que traza el mismo P. Henríquez Ureña en las cinco páginas magistrales de la introducción, fechada en 1918, a su *Antología de la versificación rítmica*.

En cuanto al verso libre moderno..., ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del Madrid Cómico y los libretistas del género chico? (1977: 243).

En la historia no canónica de la métrica española, la copla sefardí enriquece y completa el repertorio de las manifestaciones del verso español. Pero hay todavía un último aspecto que me gustaría comentar y que tiene que ver con una teoría métrica general, con cuestiones sistemáticas independientes de la historia concreta. Se trata de la desvinculación de acento y rima que tan frecuentemente se da en la copla sefardí.

La característica desvinculación de rima y acento en algunos casos de la rima de la copla sefardí se da no sólo en las poesías hebrea y árabe, como señalan los estudiosos de la métrica sefardí, sino también en la poesía latina medieval. Entre las formas – algunas muy artificiosas– de la poesía latina medieval, no faltan los ejemplos en que sólo riman los sonidos finales (*aevUM*, *verbUM*, *mundUM*, *agentUM*), aunque cada vez, según se enriquece la rima, va aumentando el número de letras semejantes (*idOLUM*, *frivOLUM*, *pOLUM*, *sOLUM*, *dOLUM*, *cOLUM*, donde riman palabras proparoxítonas y paroxítonas; *puDORIS*, *oDORIS*, *canDORIS*, *arDORIS*, rimas silábicas que van más allá de la vocal tónica, como no es raro encontrar en la copla sefardí) (Oroz, Marcos, 1995: 20). Un poema como el de San Aldhelmo (c. 650 – 710) titulado *Quando profectus fueram*, del que Oroz y Marcos (1995: 97-98) dicen que «hace gran empleo de la aliteración y de la rima», consta de 19 versos octosílabos proparoxítonos que riman de dos en dos, después de los tres primeros, que riman entre sí. Pues bien, allí se encuentra ilustrada la desvinculación de rima y acento, resultando una variada gama de posibilidades. Copiamos las palabras de la rima de estos versos y entre paréntesis anotamos la calificación de cada una:

fúerAM, *DomnóniAM*, *CornúbiAM* (homoioteleuton)
cesplítIBUS, *gramInIBUS* (asonancia)
inORMIA, *infORMIA* (consonancia)
aethérEA, *cámErA* (asonancia en caída en *ea*)
mÁchInA, *monArchIA* (asonancia)
témporE, *túrbinE* (homoioteleuton)

témpesTAS, vástiTAS (homoioteleuton. La palabra *tempestas* aquí es proparoxítona)
fÉdERE, aÉthERE (asonancia, o consonancia en caída en *-ere*)
retináCULO, saéCULO (consonancia en caída en *-culo*)¹⁵.

Roman Jakobson, en su trabajo de teoría métrica general titulado *Metrics* (1936), observa que en lenguas eslavas con acento libre (eslavo oriental, búlgaro) la rima exige que la coincidencia de sonidos empiece en la sílaba acentuada. Sin embargo, en otras lenguas eslavas el acento tiene una menor importancia en la rima, y en muchos casos (por ejemplo, folklore checo y literatura antigua, y normalmente en la poesía serbocroata, etc.) la rima está desligada del acento completamente (1936: 155).

En la poesía española, finalmente, hay casos muy curiosos de rimas que, voluntariamente o no, se apartan de las reglas. Se trata de casos que, en otra ocasión, hemos agrupado bajo el nombre de *rimas extrasistemáticas*. Puede tratarse de la propuesta de una nueva técnica en que la rima cuenta toda la sílaba fónica, considera como equivalencia también la de las consonantes solas, las vocales solas o la última sílaba nada más, como quiere Daniel Castañeda. Puede ser la llamada por Luis Ángel Casas *rima en potencia* o *potencial*, una especie de *rima de aliteración* en que cabe toda suerte de parecidos fónicos y es independiente del acento. O puede ser la *rima en caída* (Antonio Carvajal), en que la rima se desvincula del acento (Domínguez Caparrós, 1999: 160-163, 173-179). En las listas de estas clases de rima entrarían las rimas sefardíes sin problemas. Veamos algunos ejemplos: *piaDoSA, meDuSA; rosaLES, suñiLES; hoJAS, migaJAS* (Daniel Castañeda); *nOCHE, derrOCHE; espíriTU, TU; niÑO, soÑO; REVÓLVER, REVOLVER* (Luis Ángel Casas); *ópALOS, sánDALOS, hALOS; rIMA, óptIMA, últIMA* (Antonio Carvajal).

A la vista de los datos anteriores, y en el plano de la teoría métrica general, podríamos hablar de la posibilidad latente de

¹⁵ Otro ejemplo con abundantes casos de homoioteleuton es el n.º 37 de la antología de Oroz y Marcos (1995: 234-236). Baste recordar como ejemplo también algunas de las invocaciones de la letanía del rosario: *speculum justiTIAE, speculum sapiénTIAE; regina mártiRUM, regina conffessóRUM; regina virginUM, regina sanctóRUM omniUM; regina sine labe originali conceptA, regina in caelum assumptA*.

desvinculación de rima y acento –en contra de la norma–, que se da en algunos tipos de versificación y que también se manifiesta en la métrica española (por ejemplo, Federico García Lorca, en su romance *Arbolé, arbolé*, asuena *antigua* en *ua*, cuando lo normativo es que asuene en *ia*). Y esto lo hace en dos ocasiones más, como comenta Daniel Devoto en su trabajo sobre *viuda* asonante en *ia*. Se trata de casos de *rima equívoca* (*lluvia, música, furia* aparecen como asonantes en *ia* en distintos autores, por ejemplo) (Domínguez Caparrós, 1999: 160).

Referencias bibliográficas

- ALBORG, JUAN LUIS (1970): *Historia de la literatura española. I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 2.ª edición ampliada.
- CORNULIER, BENOÎT DE (1989): “La Marseillaise et la Marseillaise. Le poème sous le chant”, *Poétique*, 77, 113-127.
- DARÍO, RUBÉN (1977): *Poesía*, edición de ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- DÍAZ-MAS, PALOMA (1986): *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras.
- DÍAZ-MAS, PALOMA (dir.) (1987): *Los sefardíes: cultura y literatura*, San Sebastián, Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ (1999): *Estudios de métrica*, Madrid, UNED.
- DUFFELL, MARTIN J. (2004): “Metre and Rhythm in the *Libro de Buen Amor*”, en HAYWOOD, LOUISE M., and LOUISE O. VASVÁRI (eds.): *A Companion to the “Libro de Buen Amor”*, Woodbridge, Tamesis, 71-82.
- GÓMEZ-BRAVO, ANA (1998): *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad.
- HASSÁN, IACOB M. (1987): “Un género castizo sefardí: Las coplas”, en PALOMA DÍAZ-MAS (dir.): 1987: 103-123.
–(1988): “Introducción” a ELENA ROMERO, 1988: 9-25.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO (1961): *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
–(1919): *Antología de la versificación rítmica*, México, F.C.E., 1999, 2.ª edición.
- JAKOBSON, ROMAN (1936) *Metrics*, en *Selected Writings, V*, The Hague, Mouton, 1979, 147-159.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS (1972): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 3.ª edición.

- OROZ RETA, JOSÉ; MARCOS CASQUERO, MANUEL-A. (1995): *Lírica latina medieval. I. Poesía profana*, edición bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- ROMERO, ELENA (1976): “Complas de Tu-bišbat”, en *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Diputación, 1976, 279-311.
- (1980): “Las coplas sefardíes: categorías y estado de la cuestión”, en *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 69-98.
- (1988): *Coplas sefardíes. Primera selección*, introducción de Iacob M. Hassán, Córdoba, Ediciones El Almendro.
- (1991): “Formas estróficas de las coplas sefardíes”, en F. CORRIENTE y Á. SÁENZ-BADILLOS (eds.): *Poesía estrófica*, Madrid, Facultad de Filología, U. Complutense, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 259-278.
- (1992): *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, Editorial Mapfre.
- (1992 a): *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardíes*, con la colaboración de Iacob M. Hassán y Leonor Carracedo, introducción de IACOB M. HASSÁN, Madrid, C.S.I.C.
- (1995): “Coplas”, introducción a ALBERTO HEMSI, *Cancionero sefardí*, versión española, Jerusalem, The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, 17-22.
- SEM TOB DE CARRIÓN (1998): *Proverbios morales*, edición de PALOMA DÍAZ-MAS y CARLOS MOTA, Madrid, Cátedra.

NUEVOS DATOS SOBRE CALIGRAMAS

Por
MIGUEL D'ORS

AL poco de completarse el tercer cuarto del siglo pasado publiqué un librito que pretendía trazar una historia universal del caligrama¹ desde sus orígenes hasta su popularización vanguardista en los primeros años de aquella centuria y ofrecer una selección de ejemplos significativos.² Era el primer intento español de abordar global y pormenorizadamente el tema, y la novedad y la osadía del empeño explicaban y compensaban, creo, las imperfecciones con que se llevó a la práctica.³

¹ En aquellos momentos la palabra *caligrama* no había sido admitida todavía en el diccionario de la Real Academia Española, y por eso opté por escribirla en letra cursiva. Aparece por primera vez en la 21ª edición del *DRAE* (1992), con la siguiente definición: «Escrito, por lo general poético, en que la disposición tipográfica procura representar el contenido del poema». Una vez naturalizado oficialmente el término en la lengua española, no hay razón para seguir poniéndolo en cursiva.

² *El caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*, Ediciones Universidad de Navarra, S. A., Pamplona, 1977.

³ Escribo esto bien consciente de que no todo el mundo comparte esta piadosa opinión. Antonio Chicharro Chamorro, “Notas para un análisis de ‘la poesía concreto-visual’”, *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz recogidos y publicados por A. Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín*, Universidad de Granada, 1979, I, p. 379, n. 1, reprocha a mi estudio — como también al de Armando Zárate *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual de Teócrito a la poesía concreta*, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1976— el que considere «la experimentación visual a lo largo de la historia como una constante» y no se plantee el caligrama “actual” (del que, *soit dit en passant*, mi investigación no se ocupaba, según indica ya su título y confirma el encabezamiento de su último apartado: “Epílogo: *Apollinaire* y el *caligrama* moderno”) «como algo que no tiene nada que ver, por ejemplo,

Subsanar en cierta medida esas imperfecciones, ofreciendo algunos datos que en 1977 no conocía y a partir de entonces he ido descubriendo, bien a través de publicaciones ajenas,⁴ bien por mis

con la Grecia clásica. Pensar de esta manera no conduce en ningún momento a un conocimiento válido de lo que pueda ser la poesía experimental». A juicio del crítico, aunque ese historicismo evolucionista puede proporcionar algunos datos verdaderos, mi libro, contemplado en su totalidad, sólo ofrece conocimiento ideológico. Claro que tampoco en este punto es todo el mundo de la misma opinión: Giovanni Pozzi, en *La parola dipinta*, Adelphi Edizioni, Milano, 1981 (2ª ed., corregida y aumentada, 2002, que es la que he manejado, p. 351), sostiene: «Importa comunque il riconoscimento [...] che gli esperimenti contemporanei sulla scrittura e gli alfabeti si congiungano alla linea secolare della poesia visiva. È un punto ormai acquisto, ripetuto immancabilmente da esperti d'ambo i campi». Si el sentido último de esos asertos de Chicharro es que, más allá de sus semejanzas formales, hay entre el caligrama griego –o el “antiguo” en general– y el “actual” sustanciales diferencias de intencionalidad, debo decir que me parecen de un excesivo simplismo: puestos a hacer distingos, no hay más remedio que reconocer que tampoco todos los caligramas actuales obedecen a las mismas intenciones. Los de González Estrada, por ejemplo, es evidente que corresponden a propósitos muy distintos que el de *Lewis Carroll* o los de *Apollinaire*, por más que unos y otros fuesen compuestos en fechas próximas. Paralelamente, en el ámbito de los siglos XVI y XVII los propósitos del autor del enésimo caligrama nupcial alemán en forma de copa tampoco tienen mucho que ver con los de un Scaligero o con los de los alumnos de Retórica y Poética de cualquier colegio de la Compañía de Jesús. Pero, puesto que el caligrama se define primordialísimamente en el plano formal, no parece descabellado contemplarlo e inventariarlo desde el punto de vista formal. Por su parte, Víctor Infantes de Miguel, “La textura del poema: disposición gráfica y voluntad creadora”, 1616. *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, III, 1980, p. 82-89, se escandalizó de que yo declarase no conocer ningún caligrama español de los Siglos de Oro (si bien me había cuidado de puntualizar cautelosamente: «pero no excluyo la posibilidad de que haya existido alguno, aunque es indiscutible que se tratará de casos aislados, pues España no tuvo un humanismo renacentista suficientemente fuerte en lo relativo al griego para asimilar y prolongar la tradición del *technopaegnon*», y en una larga nota hacia referencia a la existencia, ésta sí bien documentada, de otros artificios próximos al caligrama); se escandalizó, digo, porque, ay de mí, existía, según él, uno (“caso aislado” por lo tanto: no andaba yo tan descaminado), y lamentó por ello “la falta de documentación y apresuradas conclusiones del trabajo de D'Ors [sic]” (p. 88). Siempre he sido el primero en dolerme de mi ignorancia, pero en este punto, a la luz de las palabras de mi libro que acabo de recordar, no me parece tan grave. En todo caso, por las razones que habrá ocasión de ver en el texto más adelante, no mucho más grave que la de mi áspero detractor.

⁴ Los estudios sobre las relaciones entre poesía e imagen, sobre poesía visual y sobre el caligrama en particular han conocido un llamativo desarrollo desde aquellas fechas. En relación con nuestro tema, cf. los dos trabajos mencionados en la nota anterior y además Dick Higgins, *George Herbert's Pattern Poems: In Their Tradition*, Unpublished Editions, West Glover, Vermont and New York, 1977; Philippe Dubois, “Palindromi i carmina figurata”, *Knjizeva kritika*, 4, 1977, p. 19-30; Jérôme Peignot, *Du calligramme*, Éditions du Chêne, Paris, 1978; Laura Simo-

nini-Flaminio Gualdoni, *Carmi figurati greci e latini*, La Nuova Foglia, Polenza, 1978; Armando Zárate, “Los textos visuales de la época alejandrina”, *Dispositio*, III, 9, 1978, p. 353-366; Peter Mayer, “A Chronology of Visual Poetry”, en Bob Cobbing-Peter Mayer, *Concerning Concrete Poetry, Writers Forum*, London, 1978, p. 63-70; Juan Manuel Bonet, “El caligrama y sus alrededores”, *Poesía*, 3, 1978, p. 8-26; Javier Ruiz, “Laberintos y Pentacrósticos de *El Pistón*”, *Poesía*, 3, 1978, p. 115-122; Ana Hatherly, *Para una arqueología da poesia experimental*, Colóquio Artes, Lisboa, 1979; Dick Higgins, “The strategy of visual poetry”, *Precisely*, 3-5, 1979, p. 41-59; David William Seaman, “Early French Visual Poetry”, *Precisely*, 3-5, 1979, p. 203-237; Elizabeth Cook, “Figured Poetry”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979, p. 1-15; Víctor Infantes de Miguel, “Algunas de las poesías + extravagantes de la lengua castellana”, *Poesía*, 5-6, 1979-1980, p. 233-244; István Kilián, “A régi magyar képvess”, *Új irás*, 11, nov. 1980, p. 30-34; Piotr Rypson, “La Tradición de la poesía visual”, *Arquitecto*, 18, 1980, p. 53-58; Giovanni Pozzi, *La parola...* (cit. en la nota anterior); David W. Seaman, *Concrete Poetry in France*, UMI Research Press, Ann Harbor, 1981; César Chaparro Gómez, “Acercamiento a los *carmina figurata*: P. Optaziano Porfirio (C. XXVI)”, *Anuario de Estudios Filológicos*, IV, 1981, p. 55-69; Víctor Infantes, “La poesía experimental antes de la poesía experimental”, *Encuentros con la poesía experimental*, Euskal Bidea, s. l., 1981, p. 99-131; Ulrich Ernst, “Europäische Figuregedichte in Pyramidenform aus dem 16. und 17. Jahrhundert”, *Euphorion*, 76, 1982, p. 295-360; Jeremy Adler, “*Technopaigneia, carmina figurata and Bilder-Reime*: Seventeenth-century figured poetry in historical perspective”, *Comparative Criticism*, 4, 1982, p. 107-147; Ana Hatherly, *A experiência do prodígio. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983; Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Il Mulino, Bologna, 1984; Ulrich Ernst, “Zahl und Mass in den Figurengedichte der Antike und des Frühmittelalters, Beobachtungen zur Entwicklung tektonischer Bauformen”, en A. Zimmermann (ed.), *Mensura. Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*, W. de Gruyter, Berlin, 1984, p. 310-332; Ulrich Ernst, “Poesie und Geometrie, Betracht ungen zu einem visuellen Pyramidengedicht des Eugenius Vulgarius”, en K. Grubmüller-R. Schmidt-Wiegand- K. Speckenbach (eds.), *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*, W. Fink, München, 1984, p. 321-325; Ulrich Ernst, “Lesen als Rezeptionsakt, Textpräsentation und Textverständnis in der manieristischen Barocklyrik”, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 57-58, 1985, p. 67-94; Giovanni Pozzi, “Le parole nel disegno e i disegni nelle parole”, en A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana*, VI, Einaudi, Torino, 1986, p. 440-442; “*Pattern Poetry: a Symposium*”, *Visible Language*, 20, 1986; Ulrich Ernst, “Die neuzeitliche Rezeption des mittelalterlichen Figurengedichtes in Kreuzform”, en P. Wapnewski (ed.), *Mittelalter-Rezeption*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1986, p. 177-233; Ulrich Ernst, “The Figured Poem: Towards a Definition of Genre”, *Visible Language*, 20-1, 1986, p. 8-27; Dick Higgins, *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, Albany, 1987; Jeremy Adler-Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, VCH, Weinheim, 1987; Giovanni Polara, “Optaziano Porfirio tra il calligramma antico e il carne figurato di età medioevale”, *Invigliata Lucernis*, 9, 1987, p. 163-173; Ulrich Ernst, “Gattungstheoretische Reflexionen zum Figurengedicht”, *Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft*,

propias averiguaciones, es el objeto de estas páginas —que no dudo podrán, a su vez, ser ampliadas y rectificadas en el futuro.⁵

Bibliografía

Para empezar, en la bibliografía que consigné en las p. 13-15, y más en particular en la parte relativa a Grecia, omití (por “falta de documentación”, ciertamente), y puedo agregar ahora, el artículo de N. Wilbur Helm, “The *Carmen Figuratum* as shown in the works of Publilius Optatianus Porphyrius”.⁶ Tampoco cité, en relación con los *τεχνοπαίγνια* medievales, el libro de Luciano Caruso y Giovanni Polara, *Iuvenilia Loeti. Raccolta di poeti latini-medievali*,⁷ ni el artículo del propio Caruso “La poesia

1, 1987, p. 35-69; Giovanni Polara, “Le riprese della poesia figurata nella tarda antichità e nell’alto medioevo latino”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Napoli*, 30 (18 de la nueva serie), 1987-1988, p. 339-361; Kilián István, “Figurengedichte im Spätbarock”, en B. Köpeczi-A. Tarnai (eds.), *Laurus austriaco-hungarica, Literarische Gattungen und Politik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Verlag des österreichischen Akademie der Wissenschaften-Akadémiai Kiadó, Wien-Budapest, 1988, p. 119-179; Pietor Rypson, *Olrasz slowa historia paezjwizualnej*, Warszawa, 1989; Ulrich Ernst, “Kommentare zu Flugblättern mit Figurengedichten”, en W. Harms-M. Schilling (eds.), *Die Sammlung der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel*, III, 3, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989, p. 48-59; Ulrich Ernst, “Labyrinth aus Lettern, Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur”, en W. Harms (ed.), *Text und Bild, Bild und Text (DFG-Symposium 1988)*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1990, p. 197-215; Ulrich Ernst, “Optische Dichtung aus der Sicht der Gattungs- und Medientheorie”, en U. Ernst-B. Sowinski (eds.), *Architectura poetica, Festschrift für J. Rathofer*, Böhlau, Köln, 1990, p. 401-418; Nicole Marie Mosher, *Le texte visualisé. Le calligramme de l’époque alexandrine à l’époque cubiste*, Lang, Frankfurt a M., 1990; Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1991; Giovanni Polara, “Le parole nella pagina: grafica e contenuti nei carmi figurati latini”, *Vetera Christianorum*, 28, 1991, p. 291-336; Ulrich Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien, 1991; *Poesure et Peintrie. Centre de la Vieille Charité 12 février 1993-23 mai 1993*, Musée de Marseille, 1993; *Testo e immagine nell’alto medioevo. 15-21 aprile 1993*, Centro italiani di studi sull’alto medioevo, Spoleto, 1994.

⁵ Al final de mi libro incluí (p. 121-123) una “Nota” con una relación de obras en las que me constaba o sospechaba que había caligramas o referencias al caligrama. Dado que los descubrimientos que he venido haciendo a partir de 1977 apenas han reducido aquella lista, es presumible que hay aún bastante que ampliar y rectificar en la historia universal del caligrama.

⁶ *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, XXXIII, 1902, p. xliii-xlix.

⁷ Lerici Editore, Roma, 1969. Hay una segunda edición, aumentada, en Belforte, Livorno, 1993.

figurata nell'Alto Medioevo",⁸ ni el de Paul Zumthor "Carmina Figurata".⁹ Entre los estudios sobre el caligrama en Grecia, Roma y la Edad Media debió haber sido mencionado el de W. Deonna, "Les 'poèmes figurés'".¹⁰ De los *technopaegnia* barrocos alemanes se ocuparon Robert G. Warnock y Roland Folter en "The German Pattern Poem: A Study in Mannerism of the Seventeenth Century",¹¹ investigación que yo desconocía (y sigo desconociendo). Omití también algunos estudios de alcance general, como el de David William Seaman sobre "The development of visual poetry in France",¹² el curiosísimo libro de Eduardo de Ory *Rarezas Literarias*,¹³ el artículo de Peter Mayer "Framed and Shaped Writing",¹⁴ el de Arturo del Villar "De la palabra mágica al caligrama"¹⁵ y el de Ulrich Ernst "Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit".¹⁶ Sigo sin conocer el libro de Berjouhi Barsamian Bowler *The Word as Image*.¹⁷ Del caligrama en Grecia, Roma, la Edad Media y el Renacimiento trata, como de otras formas antiguas y contemporáneas de poesía visual, el interesante trabajo de Armando Zárate *Antes de la vanguardia...*, ya citado en la nota 3, que no tuve tiempo de conocer antes de entregar el mío a la imprenta.

Grecia

A propósito del caligrama griego, añadiré a todo lo que dije en la p. 19 de mi trabajo que W. Deonna rechaza la idea, expuesta por U. von Wilamowitz y por H. Rosenfeld, de que el caligrama tiene su origen en las inscripciones que se hacían sobre objetos presentados en ofrendas y exvotos. Sostiene, en cambio, que la creación

⁸ *Atti dell'Accademia di Scienze Morali della Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti in Napoli*, 82, 1971, p. 313-375.

⁹ *Change*, 4, 1969, p. 148-159.

¹⁰ *Revue de Philologie*, L, 1926, p. 187-193.

¹¹ *Festschrift für Detlev W. Schumann*, Delp, München, 1970, p. 87-96.

¹² *Visible Language*, 6-1, Winter 1972, p. 19-44.

¹³ M. Cerón Bohórquez, Cádiz, s. a. [pero de fecha posterior a la de *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana* de Agustín Aguilar y Tejera, ya que Ory cita esta obra en el prólogo].

¹⁴ *Studio International*, 127, 1968, p. 110-114.

¹⁵ *La Estafeta Literaria*, 573, 1 oct. 1975, p. 4-7.

¹⁶ *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 26, 1976, p. 379-386.

¹⁷ *Studio Vista*, London, 1970.

de textos de ese género es algo instintivo y universal.¹⁸ El propio Deonna toma de M. Berger la noticia de la existencia de un asa de ánfora púnica, encontrada en Cartago, en la cual las letras del nombre de Baal se disponen formando la imagen cónica del dios Tanit.¹⁹

Dick Higgins recoge²⁰ de la *Griekische Paleographie* de Viktor Gardthausen²¹ (p. 61) un *technopaegnion* paleocristiano en griego, en forma de cruz, del que dice es “the earliest known cross-shaped poem”. Al emperador Manuel I Commeno (1143-1180) se debe otro texto-cruz en griego, editado en la *Paleographia Graeca* de Bernard de Montfauçon.²²

La Edad Media

Higgins menciona en su libro²³ otro caligrama-cruz, que puede verse en el *Ricoldi ordinis praedicatorum contra sectam Mahometicam [...] libellus* de Riccoldo da Monte Croce (1242-1320).²⁴ Otro en forma de cátedra —con el respaldo cubierto con un paraguas— es, según nos ha hecho saber Giovanni Pozzi,²⁵ la composición que lleva el número 248 en el *Canzoniere* de Nicolò de' Rossi (ca. 1290-ca. 1348), que es a la vez un acróstico-mesóstico. Se trata de un soneto en italiano, al que acompañan unas instrucciones en prosa latina sobre el orden que ha de seguirse para una correcta lectura.²⁶ Y otro soneto del mismo autor, precisamente el que lleva el número 247, se organiza, con arreglo a los mismos criterios, en forma de estrella.²⁷

Al siglo XIII corresponden seis caligramas en prosa latina con forma de jarrón o urna y uno que diseña una arcada, todos con elementos dibujados, que corresponden a meditaciones sobre el Evangelio de San Juan, 2, 6, y se encuentran en el *ms.* anónimo

¹⁸ “Les ‘poèmes...”, p. 191-192.

¹⁹ “Les ‘poèmes...”, p. 188.

²⁰ *Pattern Poetry...*, p. 6 y 21-22.

²¹ Verlag von Viet, Leipzig, 1913, 2 vols.

²² Fol. Parisiis, Paris, 1708, p. 309.

²³ *Pattern Poetry...*, p. 187.

²⁴ H. Stephanus, Paris, 1511.

²⁵ *La parola...*, p. 104-105.

²⁶ Cf. Furio Brugnolo, *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi*, Editrice Antenore, Padova, 1977, I, p. 144-145 y 155.

²⁷ Cf. ed. cit., p. 142-143. Sobre ellos, cf. Dick Higgins, *Pattern Poetry...*, p. 9.

“clm 7960” de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. Los menciona Higgins, quien reproduce dos de ellos (p. 9 y 188).

Debo, por otra parte, a una carta personal de Dick Higgins, el conocimiento del *Liber de Distincione Metrorum* (¿1353?) de Iacobus Nicholai de Dacia (o Jakob Nielsen, fl.1363-1379)²⁸, donde, aparte otros poemas en los que los artificios, visuales o no, desempeñan una función relevante, hay algunos que se disponen en forma de triángulo (número XXV), cuadrados concéntricos (XXVII, XXVIII), estrella (XXIX) y rueda (XXXI), con mesótics y telésticos superpuestos.²⁹

El Renacimiento

En relación con el caligrama renacentista, debería yo haber sabido que Michel de Montaigne (1533-1592), en uno de sus *Essais*, titulado, en traducción española, “De las vanas sutilezas”, escribe lo siguiente:

Existen sutilezas frívolas y vanas, mediante las cuales buscan a veces las personas el renombre, como por ejemplo, los poetas que logran obras enteras cuyos versos comienzan todos con una misma letra; vemos también huevos, esferas, alas y hachas, que los griegos componían antiguamente con versos rimados, alargándolos o acortándolos de manera que representaran tal o cual figura; no era otra la ciencia del que se entretuvo en contar de cuántos modos podían colocarse las letras del alfabeto, el cual encontró inverosímil el número que se lee en Plutarco.³⁰

Testimonio que ha de situarse entre los de Jean Antoine de Baïf y A. Canel que cité en la p. 24 de mi trabajo.

Armando Zárate, en el suyo ya mentado,³¹ incluye a “Claude Aubery”, que supongo será Claude Aubery (+1596), entre los autores franceses del Renacimiento que compusieron caligramas. No son tales en sentido estricto los cuatro textos “À Dieu” en forma

²⁸ Ed. de Aage Kabell, Almqvist & Wiksell, Uppsala, 1967.

²⁹ No escaparon a la perspicacia de Giovanni Pozzi, que en diversos pasajes de *La parola...* hace referencias a algunos de ellos. Cf. también Dick Higgins, *Pattern Poetry...*, p. 9.

³⁰ EDAF, Madrid, 1971, p. 311.

³¹ *Antes de la vanguardia...*, p. 57.

de pirámide decreciente publicados por Jean de Boyssières (1555-ca. 1583),³² que cita y copia Higgins.³³ Éste menciona asimismo dos series de caligramas en forma de alas, editadas (f. 23v, 29r, y 29v) en el *Inscriptionum libri duo* de Jean Visagier, o Voulté, o *Iohannis Vulteus Rhemus* (+1542).³⁴

Por el sabio libro de Giovanni Pozzi³⁵ he tenido noticia de que en la novela *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna³⁶ aparecen varios caligramas —una fuente (p. 107), un cestillo (p. 249), un brasero (p. 278), tres copas (p. 294, 297, 324) y un trípode (p. 342)—, que el estudioso italiano conjetura pudieran ser manifestación de una voluntad de prolongar la tradición alejandrina de Simmias o Teócrito, que Colonna conocería por manuscritos o por la edición impresa de Teócrito que hizo en 1496 Aldo Manucio, más tarde editor de la propia *Hypnerotomachia*. El mismo Pozzi (p. 197) cita un epigrama de Antonio Telesio (1482-1542), incluido en sus *Poemata*,³⁷ que dibuja las alas de Eros, y otros cinco caligramas,³⁸ también en latín, recogidos en los *Epigramaton libri decem. Epigramaton libri decem decadus secundae* de Lancino Curzio (+1511):³⁹ unas alas (f. 126v), un pájaro con un acróstico (f. 130v), unas alas dobles también con acróstico (f. 143r) y dos textos con forma (el primero poco claramente) priápica (f. 133r y 137r). Tanto estos últimos como el poema-pájaro suponen aportaciones originales a la tradición del *technopaegnon*. Asimismo cita Pozzi (p. 199) el caso de Giovan Battista Pigna (1529-1575), autor de tres composiciones que evocan la siringa de Teócrito en el tercero de sus *Carminum liber quattuor*⁴⁰ (p. 97-99), y el de Guillaume Blanc, que entre sus *Epigrammata [...] in obeliscum mirae magnitudinis ex Aegypto quondam a Caio Caligula romam advectum et deinde in circo Vaticano erectum iamque ruderibus*

³² *Les troisièmes oeuvres de Boyssières*, L. Cloquemin, Lyon, 1579, p. 74-75.

³³ *Pattern Poetry...*, p. 11 y 66.

³⁴ Sim. Colimaeum, Paris, 1538.

³⁵ *La parola...*, p. 194-195.

³⁶ Aldo Manuzio, Venezia, 1499. Hay una edición moderna del propio Giovanni Pozzi y Lucia A. Ciapponi, Editrice Antenore, Padova, 1980, 2 vols.

³⁷ F. Minilii Calvi, Roma, 1524.

³⁸ *La parola...*, p. 197.

³⁹ Apud Rochum et Ambrosium fratres de Valle impressores, Philippus Foyot faciebat, Mediolani, 1521.

⁴⁰ Officina Erasmiana Vincentii Valgrisi, Venetiis, 1553.

*pene obrutum in mediam s. Petri aream a Sixto V pont. max. translatum et superimposita cruce christiana religioni dicatum*⁴¹ recoge (p. 13) un poema-pirámide.

A despecho de los datos ofrecidos por Margaret Church, que yo asumí en mi libro, sobre el caligrama en la Inglaterra renacentista, Pozzi (p. 200) considera a Richard Willis el “primo poeta figurale inglese”. No obstante, para Dick Higgins⁴² el primer caligrama inglés, que tiene forma de pilar, es un poema de amor impreso en la *Ekatompathia, or Passionate centrie of Love* (1582) de Thomas Watson (¿1557-1592).⁴³ De él reproduce (p. 104) las dos versiones gráficas, en la segunda de las cuales se pierde la disposición expresiva. Los *carmina figurata* presentan en Inglaterra, a juicio de Higgins (p. 95-96), algunas peculiaridades: no suelen apartarse de los modelos formales consagrados, siguiendo las recomendaciones del *Arte of English Poetry* de Puttenham; se recogen habitualmente en libros, y no en folletos u hojas sueltas como en Alemania, y tienden a agruparse en series. Thomas Blenerhasset (ca. 1550-ca. 1625) incluyó en *A revelation of the true Minerva* (1582)⁴⁴ un pájaro (f. 1v), un rombo (f. 2r) y unas alas (f. 2v). El rey Jacobo VI de Escocia (I de Inglaterra) (1566-1625) compuso un caligrama en forma de monumento, impreso en *The essayes of a prentise, in the divine arte of poesie* (1585).⁴⁵ Un altar en griego, de autor desconocido, se encuentra en *Peplus Illustrissimi viri D. Philippi Sidnaei supremis honoribus dictatus*,⁴⁶ folleto de homenaje a Philip Sydney atribuido a John Lloyd. Otro libro de homenaje a Sydney, *Exequiae illustrissimi equitis D. Philippi Sidnaei, gratissimae memoriae ac nomini impressae*,⁴⁷ contiene una pirámide en prosa latina de Sir William Gager (f. C2v), dos monumentos de Richard Latewar (f. E4r y E4v) y unas alas de Henry Price (f. G4r), todo en latín también. De Andrew Willett

⁴¹ Ex officinis Bartholomaei Grassii, Romae, 1586.

⁴² *Pattern Poetry*..., p. 11 y 103-104.

⁴³ Ed. de Edward Arber, s. e., London, 1870, p. 81-82.

⁴⁴ Ed. de Josephine Walters Bennett, Scholars Facsimiles and Reprints, Gainesville, FL., 1941.

⁴⁵ Cf. *The Poems of King James VI*, ed. de James Craigie, Blackwood, Edinburgh, 1958.

⁴⁶ Joseph Barnes, London, 1587.

⁴⁷ Ex officina typographica Josephi Barnesi, Oxford, 1587.

(o Wilett) (1562-1621) se editan un árbol en latín (f. A4v) y otros dos poemas, uno en latín y el otro en inglés, que podrían verse como altares o alas, en su *Sacrorum emblematum century una*.⁴⁸ Sobre Richard Puttenham, a quien mencioné en la p. 29 de mi trabajo, y más concretamente sobre su relación con los caligramas orientales, a los que él hizo referencia en el *Arte of English Poetry* (1589), puedo citar ahora el artículo de A. L. Korn "Puttenham and the Oriental Pattern-Poem".⁴⁹

Para Dick Higgins (p. 71-72) el más antiguo *carmen figuratum* alemán es un texto esculpido en forma de espiral por Erhard Falkener en la sillería del coro de la iglesia de San Valentín, en Kiedrich, en torno a 1510. En 1561 se editó en Praga el *Prima farrago sacri argumenti poematum ab aliquot studiosis [...] scriptorum* de Tomás Mitis (1523-1591),⁵⁰ en cuyo f. 82r aparece un poema-copa. De 1578 es otra copa en latín, "Munus honorarium", hecha por Matthäus Philomates para conmemorar la boda de Albert von Firstenberg e Isabella von Pernstein, que *Georgius Nigrinus* imprimió en Praga en una hoja suelta. Cita también Higgins un *Teutsch Carmen* con un acróstico-teléstico caligramático de autor anónimo, que diseña un corazón, compuesto para la felicitación del Año Nuevo 1580 de Johann Feyerabend. Para el matrimonio de Joachim Golz se tiró un folleto de *Encomia et vota*,⁵¹ en el que figura (p. 6) otro caligrama-cáliz (o copa), original de *Michael Nanticovius*. Con motivo del enlace de Johann Adolf von Glau-burg se editó –Frankfurt, 1591– otra copa en latín. Jeremy Adler menciona y copia en su artículo citado⁵² otro texto latino en forma de copa, con un acróstico inscrito en letras rojas, y otro con silueta de corazón, compuestos por Bernhard Praetorius (1567-1616) para conmemorar en 1593 el matrimonio del Landgrave Moritz de Hesse y la Condesa Agnes de Solms.⁵³ El de Philipp Fugger y Barbara von Kirchberg and Weissenhorn se celebró con un texto

⁴⁸ Ex officina Iohannis Legate Academiae Cantagriegiensis Typographi, Cambridge, 1596.

⁴⁹ *Comparative Literature*, VI, 1954, p. 289-303 .

⁵⁰ Iohannes Cantor, Praha, 1561.

⁵¹ Georgius Nigrinus, Praha, 1591.

⁵² "Technopaignea, carmina figurata...", p. 125-126.

⁵³ *Alcimedontis Poculum Illustriss. und concordis. corculis*, Jena, 1593.

latino de Michael Faber que diseña un escudo de armas y está en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel.

Según Higgins (p. 49), en la Biblioteca Real de Kobenhavn (Suecia) se encuentra un caligrama en forma de copa o cáliz, en latín, compuesto por Anthonius Netenblad, e impreso por Henricus Ronzov para Nicolaus Uvegener en 1597.

Otro poema-cáliz, en holandés, aparece, según dice el mismo Dick Higgins (p. 95), en el *Wonderbook* (1542) de David Joris de Gand (ca. 1501-1629). El mismo crítico conjetura (p. 45) que un caligrama-altar que Carbonero y Sol atribuyó a *Annardo Gamerio Moseo* debió de publicarse en el raro volumen *De merito Christi. An illud papistae suis concionibus, caeremoniis et sacris adhibuerint*.⁵⁴

Del polaco Daniel Naborowski (1573-1640) es un texto en prosa latina en forma de cáliz que, según Higgins (p. 132), aparece en un libro manuscrito de Daniel Cromer, fechado en 1593 y conservado en la Biblioteca PAN de Gdansk. Seis caligramas en latín se encuentran en *Reverendissimo in Christo Patri et Dno. Francisco Lacki* de Wawrzyniec Susliga (1570-1640):⁵⁵ una mitra episcopal (f. B3r), una cruz pectoral (f. C2v), una cadena con tres cruces (f. C1r), un báculo y un anillo (f. C2r), un cáliz (f. B4v) y una columna (f. B2r).

El Barroco

Como ya he apuntado en la nota 3, en el apartado de mi libro dedicado al caligrama barroco decía no conocer ninguno español de los siglos XVI y XVII, aunque sí otros artificios literarios más o menos próximos. Indagaciones posteriores me llevan a retirar lo dicho: desde 1977 hasta hoy he tenido noticia de dos.⁵⁶ Conviene

⁵⁴ Ex officina Plantiniana, Antwerpiae, 1568.

⁵⁵ Architypographia Regia et Ecclesiastica, Kraków, 1598.

⁵⁶ Debe estar bien claro que concedo al término *caligrama* el sentido estricto que le da la definición del *DRAE*, citada en la nota 1, o la que yo mismo, para evitar confusiones, establecí al comienzo de mi libro: «Texto literario –en general poético– cuya disposición gráfica reproduce un objeto en él aludido»; definición que, por cierto, me parece más precisa que la académica, que viene a excluir de la categoría de caligrama los textos anteriores a la imprenta y los que representan no propiamente “el contenido” del texto, sino algún objeto relacionado de alguna manera con él. Consecuentemente, y lamentando mucho defraudar a quienes piensan que en un trabajo sobre caligramas ha de hablarse de otras formas de literatura visual,

aclarar que en rigor no son caligramas puros, puesto que se sirven también del procedimiento del laberinto. Uno de esos dos *technopaegnia* es el aducido por Infantes en contra de mi afirmación. Se titula “Mundo de Eufrosina, Gracia del Oraculo de Apolo” y tiene la forma de un globo terráqueo, que, según su subtítulo, “empieça y acaba en su centro, siendo su centro, los extremos”. Aparece en el *Coro de las Musas dirigido Al Excelentissimo Señor Don Francisco de Melo, Cavallero de la Orden de Cristo, Comendador de S. Pedro de la Vega de Lila, y de S. Martin de Rañados, Señor de la Villa de Silvam, Alcayde Mayor, y Governador de la Ciudad de Lamego, Trinchante Mayor del Serenissimo Principe de Portugal, de su Consejo, y su Embaxador Extraordinario à la Magestad de la Gran Bretaña Carlos Segundo, etc.* del Capitán don Miguel de Barrios.⁵⁷ Si esta composición es un caligrama y a la vez un laberinto,⁵⁸ la otra, que he conocido gracias a Ana Hatherly⁵⁹ y se encuentra en un manuscrito anónimo de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, es, a la vez que caligrama, laberinto y enigma. Corresponde a unas “décimas con finales enigmas” con el dibujo central de un sol antropomorfo y algunos otros elementos también dibujados. Del sol salen diez rayos anchos, pero de forma decreciente, en el interior de cada cual se inscriben unas palabras, y otros muchos rayos ya puramente lineales. Al extremo de cada rayo ancho hay dibujado un círculo mayor que el del propio sol, y en cada uno de estos círculos aparece representado un objeto: una mariposa junto a una vela, una rosa, el sol, una hermosa dama, una estrella, una candela, etc. Todo el conjunto está bordeado por una banda o cinta continua dentro de la que figuran más palabras, que completan las anteriores y el sentido de los dibujos enigmáticos. Lo aclararé con un par de ejemplos: en uno de los rayos se lee: “No contenta con su”, y su extremo más agudo señala el dibujo de

no me ocupo aquí de cosas como acrósticos, mesósticos, laberintos, banderas, etc. a no ser que constituyan a la vez caligramas.

⁵⁷ Baltazar Vivien, Bruselas [Amsterdam], 1672, p. 642.

⁵⁸ El propio Barrios lo deja bien claro en las líneas que siguen a su poema visual: “El Laberinto deste Mundo, tiene por entrada à ROMA, como cabeça del Aguila de su imperio; y por salida al AMOR que todos le tienen hasta lo ultimo de la vida. Ocupan sus quatro partes las dos Monarchias Cristiana, y Mahometana, significadas en la Aguila de dos cabeças como publica esta octava que viene à folio 182 desde Libro”, etc.

⁵⁹ *A experiència...*, fig. 79.

la estrella, de modo que el verso ha de leerse: “No contenta con su estrella”. Pero en la banda exterior dice, al otro lado de la estrella: “Corta luz es de una”, con que ha de leerse: “Corta luz es de una estrella”. En el siguiente rayo pone: “Ya la luz de su”, y la punta del rayo indica la candela, en cuyo borde dice: “No produce tu”. En este caso, entonces, los dos versos rezarían, respectivamente, “Ya la luz de su candela” y “No produce tu candela”... Como se ve, nos encontramos ante algo bastante más complicado que un mero caligrama.

El hallazgo de estos dos *carmina figurata* invalida –o, más bien, obliga a matizar– mi afirmación (p. 47) de que el más antiguo caligrama español es “El miriñaque” de José Rodríguez, aparecido en el número 21 de *La Aurora del Niño* de Lugo el 18 de setiembre de 1857; afirmación que Rafael de Cózar refutó, a mi juicio infundadamente, en la p. 362 de su *Poesía e imagen...*,⁶⁰ aduciendo la existencia de un “Poema en forma de cucurucho” publicado por Tomás Rodríguez Rubí en la revista madrileña *El Alba* el año 1838. Y digo *infundadamente* porque esta composición, que Cózar reproduce, no se atiene a la definición de caligrama que me sirve de referencia, ya que su texto no alude de ningún modo a un cucurucho ni a nada asociado a él, y constituye más bien una “escala métrica”, modalidad de artificio de la que no faltan en España e Hispanoamérica los ejemplos románticos.

Ana Hatherly, en su obra ya citada, ofrece una novedosa e interesante información sobre *τεχνοπαίγνια* barrocos portugueses. Uno en forma de cruz que copia, impreso en el libro de Joseph Pereira Velozo *Desejos Piedosos de Huma alma Saudosa*,⁶¹ es una sucesión de letras sin sentido, por lo que no debe considerarse plena y propiamente caligrama.⁶² Sí lo es otra cruz, ésta manuscrita y anónima, tomada por la misma estudiosa (fig. 88) de la Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. Una cruz más, ésta con elementos dibujados y en latín, la toma Hatherly (fig. 91), conjeturándola del siglo xvii, de un *ms.* de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. En cada brazo se inscribe una palabra y en posición central dentro de un círculo se lee “MUNDVM”.

⁶⁰ Cózar, por error o errata, habla de *La Aurora del Niño*.

⁶¹ Miguel Deslandes, Lisboa, 1688.

⁶² *A experiència...*, fig. 4 de la antología final, sin paginar, del volumen.

Tampoco es en rigor caligrama otro texto, éste en lengua portuguesa —aunque para Hatherly de autor posiblemente español—, que la estudiosa copia (fig. 32) de la obra manuscrita de Juan Lopes Cierra *Panegírico Fúnebre*, compuesta en San Salvador de Bahía de Todos os Santos posiblemente en el siglo XVII y guardada en la Biblioteca Nacional da Ajuda. Se presenta como “anagrama acrostico”, y, de hecho, las primeras letras de cada línea forman el nombre del homenajeado: “Affonso Furtado”. El texto, que está rodeado por una línea dibujada y acompañado de algunos otros elementos no textuales, se dispone en forma de piña decorativa, si bien en el *ms.* aparece denominado “*tuba libitina*”, es decir “trompeta fúnebre”. En la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra se conserva un soneto laberíntico manuscrito, dispuesto en forma de sol y con elementos dibujados, de Paschoal Ribeyro Coutinho, en elogio de Luis Nunez Tinoco.⁶³ Allí se encuentra asimismo un texto latino, manuscrito y anónimo, que se organiza en forma de sol, pero con múltiples elementos dibujados que lo apartan del modelo del caligrama puro.⁶⁴ También en el siglo XVII sitúa hipotéticamente Hatherly un caligrama en prosa portuguesa en forma de piña ornamental (fig. 85), cuyo autor es António Manoel Leyte Pacheco Malheiro e Mello, texto custodiado en la ya citada biblioteca universitaria de Coimbra; pero a mi entender tampoco se trata de un auténtico caligrama por ser puramente caprichosa y decorativa esa disposición, asociable, por otra parte, a una práctica corriente en la impresión de colofones, a la que hice referencia en la p. 27 de mi libro. Menos motivos todavía existen para considerar caligramas otros tres textos en latín, editados en la *Isagoge* del trinitario Frei João Felix,⁶⁵ que recoge también Hatherly (fig. 86 y 87): el primero tiene forma de rombo; los otros, que pudieran parecer sendas siringas, son en realidad —y así lo hace constar su autor en una anotación— poesías polimétricas de anchura creciente. La propia Hatherly incluye este tipo de textos en la categoría de “*Escrita Ropálica*” (del griego *rhopalon* “hacha”), “*assim chamados por serem escritos de maneira que, visualmente, cresciam ou diminuíam de tal sorte que por fim formavam uma imagem*

⁶³ Cf. Ana Hatherly, *A experiência...*, fig. 49.

⁶⁴ Cf. Ana Hatherly, *A experiência...*, fig. 80.

⁶⁵ Off. de Pedro Craesbeck, Lisboa, 1613.

parecida com uma clava ou uma maça”, y los relaciona con las “escalas métricas” del XIX (p. 237).

Giovanni Pozzi, en su espléndido trabajo,⁶⁶ recuerda cómo en las fiestas barrocas a veces se inscribían textos poéticos sobre las arquitecturas efímeras, y menciona una oda caligramática con la forma del “caballo heráldico” de la casa de Osuna, inscrita en el monumento erigido en el *Munusculum* de los jesuitas de Nápoles en honor del Virrey don Pedro Téllez Girón, Duque⁶⁷ de Osuna; oda recogida, aunque ya sin la disposición gráfica original, en *Carminum libri quatuor Ossuniensium duci collegii neapolitani S. I. munusculum, laudationem continens qua a patribus eiusdem societatis exceptus est* (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. “IX F 43”). El *Theatrum temporaneum aeternitati Caesaris Monti* [...] *sacrum* de O. Boldoni⁶⁸ describe—como Pozzi indica también en el primero de los lugares citados— los “*apparati*” erigidos en Sant’Alessandro de Milán con ocasión de la entrada del cardenal C. Monti: en la puerta se pintó un grupo de pastores músicos y cantores; encima de ellos se inscribió un epigrama relativo a esa pintura; debajo, un poema en forma de zampoña o siringa. Durante la fiesta, un grupo de escolares vestidos de pastores cantaban el texto de este *carmen figuratum*. Alude asimismo Pozzi⁶⁹ a un poema de G. B. Marino, también en forma de zampoña, que, escrito para ser igualmente expuesto en grandes dimensiones, al tener que ser reducido para su impresión en un libro, pierde su disposición caligramática.

El mismo estudioso hace referencia⁷⁰ a un volumen editado en 1616, con ocasión de la partida de Nápoles del Virrey D. Pedro Fernández, Conde de Lemos, por los jesuitas de la ciudad (recopilación paralela a la ya considerada de homenaje al Duque de Osuna): *Carminum libri quattuor discessuro Lemensium comiti collegii neapolitani S. I. munusculum laudationem continens qua a patribus eiusdem societatis exceptus est*.⁷¹ Además de epigramas y anagramas, el libro contiene (p.70-76) un texto de intención caligramática que debería representar la fachada de una iglesia, con

⁶⁶ *La parola...*, p. 64-65 y 121-122.

⁶⁷ Que no Conde, como Pozzi dice una vez (p. 64), por evidente lapsus.

⁶⁸ Apud haeredes P. Pontii, Mediolani, 1636.

⁶⁹ *La parola...*, p. 65.

⁷⁰ *La parola...*, p. 227.

⁷¹ Typographia Tarquinii Longi, Neapoli, 1616.

el altar en el medio, aunque los tipógrafos no lograron conservar el perfil deseado, y otro (p. 77-80) que figuraba un campamento militar con sus torres, sus banderas, etc.⁷²

El propio Pozzi cita (p. 226) un *τεχνοπαίγνιον* en forma de huevo, rodeado de un acróstico, que figura en la *Gemmea corolla adamantalis, saphyrulis smaragduslique contexta*, recopilación hecha por Antonio Bernardo⁷³ de composiciones de alumnos del Seminario Patriarcale de Venecia, y otro (p. 229) que dibuja dos columnas, publicado por el jesuita matemático Marco Bettini en *Lycaeam e moralibus, politicis ac poeticis. Lycaei pars tertia seu viridarium, in quo per eutrapelias sive urbanitates poeticas virtus feriatur*⁷⁴ (p. 48-49) con motivo de la “laurea” doctoral de Ottavio Farnese. No me parece, en cambio, caligrama propiamente dicho, puesto que la forma de corazón⁷⁵ le viene dada más por las líneas dibujadas que por la disposición del texto, un poema visual del sacerdote portugués Andrea Bayan, que Pozzi reproduce y comenta (p. 126-127 y 230), con versos concatenados y acrósticos, editado en la obra de Patrizio Fattori *Ampla ed diligente relazione de gli onori fatti al cuore di san Carlo, per lettera scritta all'ill. [...] Carlo Borromeo, nipote del santo dal r. s. Patrizio Fattori di Torrita [...] data in pubblico da me infrascritto con l'aggiunta della figura in principio e del cuore con la sua dichiarazione in fine.*⁷⁶

En mi libro, apoyándome en el trabajo de Margaret Church, hice referencia (p. 39 y 40) a la producción caligramática de Baldassarre Bonifacio, recogida en sus *Musarum libri XXV*. Gracias a Pozzi (p. 214-224) puedo ampliar ahora la información: este libro se publicó en Venecia en 1628⁷⁷, y en su comienzo encontramos ya un dibujo que representa la rueda del blasón de la familia de Domenico Molin, mecenas del poeta, dentro de la cual se inscriben otros 16 dibujos más pequeños, de diversos objetos. Sobre cada uno de éstos seguirá un caligrama: una torre (con acróstico y mesóstico), un escudo, una columna, las sandalias aladas de

⁷² Higgins, *Pattern Poetry...*, p. 45, sostiene que se trata de unas columnas y un altar.

⁷³ *Typographia Varisciana*, [Venezia], 1621.

⁷⁴ *Apud Evangelistam Deuchinum, Venetiis*, 1626.

⁷⁵ Más exactamente, del corazón de San Carlos Borromeo, que había sido trasladado a Roma con gran solemnidad.

⁷⁶ Bartolomei Zannetti, Roma, 1614.

⁷⁷ *Apud Antonium Pinellum*.

Mercurio, una clepsidra, un huso, un órgano, un hacha, una escalera, un corazón, un trípode, una caracola, un sombrero, una palma o pluma, un rastrillo, un ánfora, un cáliz, un cubo, una sierra y un ara. En todos ellos el texto va rodeado de líneas dibujadas, y en algunos hay además otros elementos gráficos, de modo que no se trata de caligramas en estado puro. Higgins (p. 39-41) ofrece más información y reproduce cuatro de esos *carmina figurata*.

Tampoco dejé de referirme en mi estudio a *Fortunius Licetus* (p. 31, 38-39),⁷⁸ pero a los *technopaegnia* por él recogidos o creados que mencioné habría que agregar los poemas con forma de alas, altar y hacha, que cita Pozzi (p. 224), publicados en las p. 135-137 de su volumen *L'eroica ed incomparabile amicizia degl'illustrissimi signori N. Barbarigo e M. Trevisano [...] celebrata con diverse maniere di poesie*.⁷⁹ Por otra parte, y sin dejar a *Fortunius Licetus*, en mi libro dije (p. 39) que L. Portier juzgaba inencontrable la obra de aquél *Imitationes figurati metri a Simmia Rhodio inventi*.⁸⁰ No obstante, Pozzi sí parece haber dado con ella, ya que afirma (p. 224) que contiene textos con las formas tradicionales de huevo, zampona, alas, hacha y altar y que alternan el latín y la lengua vulgar.

En la *Miscella elogiorum, acclamationum, adlocutionum, conclamationum, epitaphiorum et incriptionum* de Lorenzo Pignoria (1571-1631),⁸¹ que yo había citado también (p. 38), pero sólo por las composiciones de *Fortunius Licetus* allí recogidas, señala igualmente Pozzi (p. 226) la presencia de otros caligramas cuya disposición dibuja (p. 91-103) un altar, una cruz, dos pirámides y un ánfora;⁸² y en los preliminares del poema de Ferdinando Donno *L'allegro giorno veneto over Lo sponsalizio del mare*⁸³ un texto en forma de pirámide del bresciano Domizio Bombarda (f. 5r). Pozzi menciona asimismo (p. 130-131) la obra de Eugenio di San

⁷⁸ Queriendo restituir a la lengua vulgar este nombre latinizado con que firmaba sus libros, lo llamé "Fortunio Liceto", lo cual fue una inexactitud, ya que, según he podido comprobar después de publicado mi libro, su apellido era Liceti.

⁷⁹ Venezia, 1628.

⁸⁰ Apud Gasparem Crivellarium, Patavii, 1627.

⁸¹ Impressores Camerales, Patavii, s.a. [1626].

⁸² Higgins, *Pattern Poetry*..., p. 51, añade un rombo (p. 85) y dos copas (p. 100 y 102), aparte algunos finales de texto o colofones en forma decreciente.

⁸³ Sarzina, Venezia, s. a.

Giuseppe CastrVM DoLorIs et honorIs sive mausoleum poeticum Mausolo austriaco Ferdinando tertio, augustissimae Arthemissiae imperatricis Eleonorae coniugi in Parnasso exstructum,⁸⁴ homenaje fúnebre a Fernando III, donde puede verse (f. T2r) una pirámide con elementos diujados, que es a la vez acróstico y teléstico. Higgins (p. 51) añade, no sé con qué fundamento, que en ella hay también una bandera y una cruz, aunque dice que no pudo consultar el texto.

A un autor alemán pero residente en Nápoles, Michael Kelner, se debe –según nos dice también Giovanni Pozzi (p. 65 y 228)– la *Epaenodia ad [...] Petrum Giron ducem Ossunae [...] quam accivit Michael Kelner germanus ubius*,⁸⁵ donde aparecen una poesía-pirámide –que, por exigencias del formato, se parte en dos trozos (p. 25-26)–, otro texto que trata de representar nada menos que el universo –con un acróstico interior, además– (p. 22-23) y un arco triunfal igualmente con acróstico (p. 30-31). Los tres pueden verse reproducidos en el libro de Pozzi (p. 64, 104 y 105), a quien le «incuriosisce l'omonimia che corre fra lui e il dedicatario di uno dei più belli e antichi carmi figurati tedeschi, il cuore nuziale omaggiato a C. Kelner nel 1587» (p. 228), aunque admite que puede tratarse de una pura casualidad.

En el contexto del Barroco alemán, indicaré que Enoch Hanmann, en sus *Anmerckungen In die Teutsche Prosodie*,⁸⁶ afirma que los caligramas más corrientes son huevos y copas (p. 290), y reproduce algunos en forma de pirámide (p. 291), huevo (p. 353), pirámide o plinto (p. 354-355), cruz (p. 356) y copa (p. 357), tomados todos salvo el primero del volumen de Justus Georg Schottel que cité en la p. 33 de mi estudio. Y también Daniel Georg Morhof (1639-1691) se ocupa de los *τεχνοπαίγνια* en su libro *Unterricht von der teutschen Sprache*.⁸⁷

Pozzi menciona o copia en el suyo (p. 107, 108, 122, 129) un buen número de caligramas barrocos en lengua alemana para mí antes desconocidos: un poema-estrella (con los bordes dibu-

⁸⁴ Matthei Cosmerovii, Viennae, 1657.

⁸⁵ Tarquinius Longus, Neapoli, 1620.

⁸⁶ Cf. Martin Opitz, *Prosodia germanica, Oder Buch von der Deudschen Poeterey*, Christian Klein, Frankfurt am Mäyn, 1658, obra de la que es apéndice la de Hanmann.

⁸⁷ J. Wiedemeyers, Lübeck, 1700.

jados), otro en forma de sol, también con parte dibujada, y otros muchos, con acrósticos incorporados,⁸⁸ del libro de *Hermannus a Santa Barbara* titulado *Carmelo-Parnassus in xenium oblatus* [...] *d. Ioanni Gualterio Slussio*;⁸⁹ un poema-fortaleza del suizo H. R. Wirtzen,⁹⁰ y una copa (que, además, contiene en su interior una cruz) de D. Gessner, impresa en el libro colectivo *Haussteurliche Vers-Geschenke aus das Hochzeitliche Freuden-Fäste des* [...] *Hr. Hans Ulrich Holtzhalben* [...] (1676),⁹¹ donde figura también otro caligrama nupcial en forma de copa de F. Weiss,⁹² del que hay ejemplar en la Zürich Zentralbibliothek. El estudioso italiano copia además (p. 123) uno incluido en la obra de L. De Gand de Brachey *Sol britannicus regi consecratus*, cuyo texto configura un sol, pero con elementos dibujados.

Gracias a los libros de Giovanni Pozzi y Rafael de Cózar tuve las primeras noticias de la existencia del tratado *Pöesis Artificiosa*⁹³ del carmelita F. Paschasius, quien, además de afirmar que existen caligramas (a los que llama “poemas centaurinos”) con formas geométricas, de huevo, de pirámide, de cruz, de ángel, etc.,⁹⁴ recoge varios de su propia cosecha: dos conos –así lo proclaman los respectivos títulos, aunque en rigor más parecen huevos– (p. 146, 147), tres pirámides (p. 148, 148, 150), dos cruces (p. 149, 209) y un sol (p. 154).⁹⁵ La pirámide de la p. 150 y el sol los reproduce en su estudio Pozzi (p. 125 y 137 respectivamente), pero aclarando que el autor es *Paschasius a S. Iohanne Evangelista* (Pascasio di S. Giovanni en italiano) y el título completo de la obra *Poesis artificiosa, cum sibi praefixa perfacile manductione ad Parnassum, tam veterum quam recentiorum poetarum autoritate studiose iuventutis proposita labore et studio* [...].⁹⁶ (Los datos de Pozzi

⁸⁸ Alude a ellos también Higgins, *Pattern Poetry*..., p. 46, que habla de tres estrellas y dos soles.

⁸⁹ Apud Arnoldum Bronckart, Leodii, 1687.

⁹⁰ *La parola*..., p. 122.

⁹¹ *La parola*..., p. 103.

⁹² *La parola*..., p. 129.

⁹³ J. Petri Zubrodt, Herbipoli, 1674 [aunque de las referencias de Cózar se desprende que hubo una edición en 1668].

⁹⁴ Cf. Rafael de Cózar, *Poesía e imagen*..., p. 298 y 455.

⁹⁵ Los de Paschasius y otros copiados por éste los reproduce Cózar, *Poesía e imagen*..., p. 291-300, 455, 562, 563, 564 y 565.

⁹⁶ *Sumptibus Johannis Petri Zubrodt, typis Eliae Michaelis Zinck, Herbipoli, 1674.*

suelen ser más exactos que los de Cózar). El libro de aquél agrega, además (p. 131), un curioso *τεχνοπαίγνιον* manuscrito, en forma de rosa, que aparecía en la p. 151 de *Poesis artificiosa* y Cózar parece no haber advertido.

Jeremy Adler cita y reproduce en su trabajo de 1982⁹⁷ un texto-cruz en prosa latina, con una orla tipográfica alrededor, publicado por Johannes Maukisch en *Christliche Leich-Predigt*, sermón fúnebre de Maria Höpfner⁹⁸ (f. L4r). El mismo estudioso nota (p. 118-119) la presencia de un poema-corazón atravesado por una cruz, y (p. 121) de dos himnos en forma también de cruz –acompañados de la correspondiente notación musical–, en *Sieben Theile wohlriechender Lebens-Früchte*, de George Weber.⁹⁹ En este libro figuran, además, según nos hace saber Higgins (p. 83), estrellas (p. 2), una torre de ajedrez (p. 58), cinco corazones con música (59-64), seis alas (p. 190-191), otros seis corazones (p. 216-221), un ara (p. 242), siete rombos con notación musical (p. 274-279), una hostia y un cáliz (p. 306, 315), una serie de monumentos (p. 364-366), otro altar (p. 370), una serie de cuatro altares o monumentos con música (p. 430-435) y una cruz con una bandera. Adler cita y copia, además (p. 133-134), otro caligrama-cruz, en alemán, editado en los *Geistliche Sonnette, Lieder und Gedichte* (p. 403) de Catharina Regina von Greiffenberg (1633-1694),¹⁰⁰ también (p. 121-122) un “monumento” con forma de corazón, con un marco asimismo de texto en torno, que se imprimió en *Saluberrima et Necessaria*, sermón fúnebre anónimo en honor de Ursula Catharina Dietz;¹⁰¹ recoge igualmente (p. 117) un poema en forma de copa que se encuentra en una *Comoedia* incluida en el volumen *Hanauische Lob-Lieb-Lust-Lehr- und Leid-Gedichte* de Quirinus Moscherosch (1623- post 1657)¹⁰² –autor también, según Higgins (p. 80) de otra copa (p. 16), una cruz (p. 81) y un pañuelo que es a la vez un laberinto (p. 64)–; otro (p. 118) dispuesto con la figura de unas andas con un ataúd encima, compuesto por Christian Wagener para el funeral de

⁹⁷ “*Technopaigneia, carmina figurata...*”, p. 123-124.

⁹⁸ Leipzig, 1641.

⁹⁹ Danzig, 1649, p. 164 y 336-342, respectivamente.

¹⁰⁰ Bayreuth, 1662. Lo reproduce también Higgins, *Pattern Poetry...*, p. 75.

¹⁰¹ Coburg, 1667, f. 1r.

¹⁰² Estrasburgo, 1668, p. 50.

Ludwig Meier, *Moesta cupressus*,¹⁰³ y una cruz en alemán (p. 124-125), hecha por Valentin Bernhard en el *Christliche Leichpredigt*, sermón fúnebre de Johann Ludwig Einsiedel,¹⁰⁴ que, según Dick Higgins (p. 83), se conserva en la Colección Stolberg de oraciones fúnebres de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. El propio Adler observa,¹⁰⁵ confirmando algo que yo había señalado ya en mi libro (p. 36-37), que en el siglo XVII, y de modo especial en Alemania, suelen editarse caligramas en forma de corazón y copa con ocasión de las bodas, y en forma de pirámide y catafalco para los funerales. Al XVII conjetura Adler que corresponde también una composición anónima en latín, “Arma Christi”, conservada en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, que sobre un fondo de texto dispone un acróstico y varios dibujos que figuran las tres cruces del Calvario y los instrumentos de la Pasión, todo con textos inscritos. El dibujo que representa la escalera, por ejemplo, tiene entre los peldaños, colocadas verticalmente, las letras *S CAL A*. El estudioso ve en este *carmen figuratum* una imitación de los de Rabano Mauro.¹⁰⁶

Dick Higgins enumera en su documentadísimo libro (p. 71 - 84 y 138-146) una larga serie de caligramas alemanes del XVII que me eran desconocidos en 1977. En su mayoría proceden de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Bastantes de ellos fueron compuestos e impresos con motivo de bodas, y prueban lo fundado de la opinión de Adler recogida en el párrafo anterior. El enlace de G. Alardus y Anna Laurenberg, celebrado en Lübeck en 1616, se conmemoró con un poema-copa en latín, debido a *Johannes Albinus*. Otra copa en latín, ésta de *Laurentius Ledanius*, se estampó en el folleto *Hymenaei in honorem nuptiarum* cuando en 1620 se casaron Wakter Lyndsay y su novia Barbara. Para otra boda compuso Paul Haugsdorf una copa en alemán, incluida en el folleto *Spirituale poculum nuptiale, den christlichen Hochzeit-Gästen [...] eingeschenckt*.¹⁰⁷ Con ocasión de la de Christian Lorentz y Johanna Becker, el 23 de setiembre de 1633, se imprimió

¹⁰³ Halle, 1669, f. 6v.

¹⁰⁴ Rudolstadt, 1670.

¹⁰⁵ “*Technopaignea, carmina figurata...*”, p. 118.

¹⁰⁶ “*Technopaignea, carmina figurata...*”, p. 123.

¹⁰⁷ Joachim Clemens, Zittaw, 1621.

un folleto en el que aparece una copa más en latín, cuyo autor fue Johann Lehmann. Está en la Herzog August Bibliothek. Para el enlace de Ulrich Schozamens y Margareth-Elisabeth Steobanin, en 1641, se editó otro caligrama en forma de copa o cáliz, compuesto por David Wilcken. Johann Friedrich Glaser hizo otro semejante para el matrimonio de Gottfried Müller y Margaretha Haberland el 30 de noviembre de aquel mismo 1641, estampado en Braunschweig por un editor desconocido. Hay un ejemplar en la Herzog August Bibliothek. Para el casamiento de Christian August Mithobius y Anna Sophia Wolf se imprimió otra copa o cáliz, en latín, el 14 de octubre de 1645. Puede verse en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. En la Biblioteca Real de Estocolmo se conserva una semejante, de Ignatius Meurer, impresa en 1646 para el enlace matrimonial de Heinrich Trips y Johanna de Geere. Otra se debe a Ludolff von Lude, que la hizo para la boda de Melchior Johann Türcken y Anna Catharina Wölder el 6 de febrero de 1649. Fue editada en Hannover por Johann Friedrich Glaser y está en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Para el casamiento de August Wieg y Clara Elisabeth Hagen el 13 de abril de 1650 hizo otro texto análogo –pero éste en prosa– Christian Scharmidt. Hay un ejemplar en la Herzog August Bibliothek. Joachim Rosencrantz hizo otro caligrama nupcial en forma de copa para ofrecérselo a Johann Haldenschleben y Catherine Künnen el 27 de enero de 1651. No tiene datos del impresor ni el lugar, y se encuentra también en la biblioteca de Wolfenbüttel. Otro poema-copa compuso *Martinus Ignatius von Döring*, titulándolo *Scherz und Wunsch Pocal*, con ocasión del enlace de Hieronymus von Laffert y Richel Dorothea Stöterogg, el 28 de enero de 1656. Un ejemplar se conserva en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Otro semejante fue hecho por Quirin Capsius para la boda, el 19 de febrero de 1661, en Stassfurth, de Wolf-Thilo von Trotha y Anna von Hakeborn. Lo imprimió Johann Ockell en Quedlinburg. En 1665 se publica en Rudolfstadt otra copa de celebración matrimonial, ésta debida a Volckmar Happe y dedicada a Albrecht Anton, Conde de Schwarzburg y Hahnstein, y Aemilia Juliana, Condesa de Barby y Nuehlingen, que se casaron el 7 de junio de aquel año. Otro caligrama del mismo tipo, anónimo, fue estampado por Hermann Brauer en 1666 para la boda de Focko Krumming y Kunigunde

Zobel y se conserva en la biblioteca de la Universidad de Bremen. Otro poema-copa anónimo, en latín, recordó el matrimonio, en 1669, de Dithmar Wachmann y Margarethe Köper. Se conserva en la biblioteca universitaria de Bremen. La misma biblioteca guarda otro análogo, éste de 1681, dedicado al enlace de Dietrich Bönning y Margarethe Elisabeth von der Lieth. A J. Walmann se atribuye otra copa nupcial en latín, dedicada a Henricus Edzards y Anna Abrahams, impresa por Hermann Brauer en 1687 y conservada en la biblioteca de la Universidad de Bremen. A Christoph Schabeloek se debe otro poema-copa, éste destinado a la boda de Paul Wividts [?] y Dorothea Sophia Kruger en 1688. Un caligrama nupcial más en forma de cáliz o copa, en latín, es el impreso en Breslau para *Adamus Kruberus* y *Anna Magdalena Hermania* en *Ebenezer mnemonico-eucharistico-eugmaticus [...] in nuptiis Adami Kruberi [...]*.¹⁰⁸ Otro de fecha ignorada pero del siglo XVII, escrito para Andreas Fridzberg, se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Abo, en Finlandia. Otro, también de fecha imprecisa dentro del siglo XVII, es el dedicado por Christopher Hipsted, en latín, a Johann Georg Zepper y Gesche Spekhan, que está en la biblioteca universitaria de Bremen. Otro poema-copa conmemora el matrimonio de Zacharias Beichling y Maria Siegfried, celebrado el 20 de febrero de un año no especificado. Hay un ejemplar en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Uno más es el compuesto por Christoph Chappmeyer para el enlace de cierto señor Kronner.

En otras ocasiones las bodas se celebraban con caligramas en forma de un par de corazones. Para la de Nicolaus Petrus Riaelius y Catharina Alm, compuso el correspondiente *technopaegnion* en 1657 *Nic[olaus?] Laur[entius?] Tolfstadius*, probablemente de Estocolmo. Con ocasión de la de Wilhelm Mumm y Maria Eleonora Tauscherin, en 1674, Nic. Wankijff, impresor real en Estocolmo, editó uno similar, de autor anónimo. Otros dos corazones hizo alguien que firma “Christello” para el matrimonio Rosenau-Wende el 4 de octubre de 1698. Se imprimió sin datos, y hay un ejemplar en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Un corazón solo, en latín, debido a Joachim Jordan, que se recoge

¹⁰⁸ Baumann, exprimebat Johannes Güntherus Rörerus, Bratislaviae, 1691.

en un folleto titulado *Epithalamia in honorem [...] Christophori Butelli*, conmemoró la boda de Christoph Butel en 1602.¹⁰⁹

Para la de Christian Schwartz y Regina Volscovia se tiró en 1606 un poema-laúd en latín. Para la de Joh. Ad. Braun y Barbara Baur se editó en Estrasburgo, en 1607, en el taller de *Jodocus Martinus*, una hoja con un poema-urna en latín de Wend. Mart. Gerlach, del que hay un ejemplar en el Museo Gutenberg de Mainz. Para la de Joachim Senge y su novia Catherina se imprimió en 1613 un poema-altar, anónimo, en latín, en el que cada verso es, además, un palíndromo. Con motivo del enlace de David Schröder y Anna Lyggefels, que tuvo lugar en Berlín en 1619, *Laurentius Kilchius* hizo otro poema en latín en forma de jarra de cerveza. El de Christoph Philipp Richter y Catharina Heinz, celebrado en Hannover el 4 de junio de 1627, se conmemoró con un poema-diamante en latín, probablemente obra de Johann Christian Dienstorffer, impreso por la viuda de Weidner en un folleto de poesías escritas para la ocasión, del que hay ejemplar en la Herzog August Bibliothek. El casamiento de Volrath Eisentraut y Margarethe Sauerhering el 6 de mayo de 1649 dio pie a Heinrich Georg Kulenschmiedt para componer otro poema conmemorativo, éste en alemán, en forma de diamante, de cuyo impresor y fecha no hay constancia, pero que se guarda en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Si los datos de Higgins (p. 82) no son falsos, este mismo acontecimiento suscitó otro caligrama, éste con figura de árbol, obra de la pluma de Johann Schmied y publicado en Schöningen por un editor desconocido. Se encuentra, siempre según Higgins, en la Herzog August Bibliothek, donde tiene la misma signatura que el impreso anterior. En los años centrales del siglo XVII sitúa Higgins (p. 144-145) dos *technopaegnia* nupciales, destinados a la boda de Andreas Runge y Anna Hesehusen, que atribuye a Peter Forstenovius, ambos bastante originales y relacionados con la Música: uno es un trombón en latín y el otro un laúd en griego, pero los dos con algunos elementos dibujados.¹¹⁰ De 1667 es otro caligrama de boda con forma de vela compuesto por Joachim Duncker para Joachim Fabricius y su novia Dorothea Sophia. En 1694 aparece un caligrama con un par de manzanas, escrito por Jacob Rothut

¹⁰⁹ Typ. Rethianis, Alten Stettin, 1602.

¹¹⁰ *Epithalamia in gaudiis nuptiarum Dn. Andreae Rungii*.

para el casamiento de de Christopher Kauffmann y cierta señorita Busch. Puede verse en la Commerzbibliothek de Hamburgo.

Los funerales se conmemoraban en la Alemania barroca con caligramas en forma de ataúd, corazón, pirámide, copa, columna o cruz. Joachim Gössel imprimió una cruz en latín para las honras fúnebres de Joachim Middendorff, muerto el 17 de mayo de 1619. Se conserva en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Allí mismo se guarda otro caligrama fúnebre en latín, éste en forma de siringa, compuesto por Samuel Gloner en memoria de Johann Friedrich Benz. También allí figura un texto con forma de columna, dedicado hacia 1640 a la memoria de Christoph Anthon Victor, obra de Adolf Theobald Overbeck. Con un corazón se conmemoró en 1647 la del sueco Frederich Peringer. Uno con perfil de copa y otro de pirámide, debidos a Friedrich Hildebrand, aparecen en la hoja conmemorativa de Magdalena Otto, fallecida el 14 de marzo de 1652, que editó el impresor Hynitzsch en Northausen y se encuentra en la Herzog August Bibliothek. Otra pirámide de C[hristian] H[eise], de editor y ciudad desconocidos, recordó el funeral de Ursula von Heimburg, fallecida en Göttenstadt el 3 de octubre de 1659. Hay un ejemplar en la misma Herzog August Bibliothek. La muerte de Balthasar Olffen, en Braunschweig, dio pie a Friedrich Wigand para escribir un caligrama en forma de columna o altar, impreso sin datos, pero hacia 1660. Se encuentra un ejemplar en la Herzog August Bibliothek. Forma de pirámide tiene el texto redactado por Johannes Parpard para el funeral de David Schröder, estampado por Johannes Hacken en Wittenberg el año 1661. Hartwig von Sprekelsen conmemoró con otra pirámide—que puede verse también en la Herzog August Bibliothek— el funeral de Nicholas Daniel Steman, muerto el 13 de agosto de 1666. Otro texto en forma de ataúd se imprimió en 1669, para el funeral de Anna Sophia von Hackenborn, fallecida el 31 de octubre. Su autor es Bartholomaeus Runge y se editó en Quedlinburg, aunque el nombre del impresor no consta. Hay un ejemplar en la ya muchas veces citada biblioteca de Wolfenbüttel. Otra columna se hizo en Rostock en 1671 con motivo de las exequias del profesor y poeta J. Fabricius. Para las de Dorothea Christina Bote, cuyo fallecimiento se produjo el 20 de abril de 1675, Andreas Sander hizo un texto-cruz conservado en la Herzog August Bibliothek. Aquel mismo

año el impresor Ludwig Röder estampó en Colberg otro *carmen figuratum* fúnebre en forma de cruz, debido a Daniel Simon, con motivo de la muerte del padre de éste, también Daniel Simon. En memoria de Catharina Clasen, muerta el 7 de enero de 1677 en Magdeburg, Alexander Christian von Syborg compuso un poema-cruz que está en la biblioteca Herzog August de Wolfenbüttel. Para las honras fúnebres del profesor Hermann Conring, en 1679, se editó un poema-pirámide. Otro hizo Joseph Johann Becker, el mismo 1679, para las de Rudolph August de Braunschwig. Heinrich Christoph von Damm compuso un texto dispuesto en forma de corazón para el funeral de su padre, Georg von Damm, muerto el 15 de mayo de 1670. Lo imprimió C. F. Zilliger y hay un ejemplar en la Herzog August Bibliothek. Un globo anónimo en latín fue editado por Hermann Brauer con ocasión del funeral de Fernando Alberto I de Bremen en 1682. De 1684 es el poemacolumna dedicado por el impresor Johann Günther Roerer (o Rörer) a Christoph Albrechten en *Danck-und-Gedächtnüss-Säule Herrn Christoph Albrechten*.¹¹¹ La misma fecha tiene otra copa incluída en la *Centuria funebris* de Tomas Höflich. En 1685 se estampa un *Klag-Eich* (“Roble de duelo”) hecho por Johann Elias Kirch (1643-1723) para las exequias de Johann Hartlaub (1625-1684), alcalde de Schweinfurt. Se encuentra en la Bayerische Staatsbibliothek de München. En 1686 se edita otro texto fúnebre en forma de columna que Johann Philipp Härpffer compuso para Anna Elisabeth Groppe, muerta en Schweinfurth el 30 de abril. El impreso está en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Higgins menciona también (p. 82) otro texto en forma de cruz, guardado en la misma Herzog August Bibliothek, hecho por Johann Georg Schütz para el funeral de un señor Brunneman, impreso sin datos de editor, lugar ni fecha. Con un molino y un puente, conservados en la biblioteca de la Universidad de Bremen, se conmemoró en un año de la década de 1680 el funeral de Albert Löning.

En su importante aportación al conocimiento del caligrama barroco alemán, Higgins alude además a uno en forma de ara del checo *Pavel Gisbicius*, impreso en *Schediasmatum farrago nova*,¹¹²

¹¹¹ Baumann, Breslau, 1684.

¹¹² Christophorus Guyotius, Luguni Batavorum, 1602.

y a otro del mismo autor –una pirámide invertida y truncada–, editado en *Venceslai Rokycansky feriarum poeticarum*.¹¹³ Hay otro caligrama en forma de copa en *Propempticon [...] Zacchariae Brunsvicio Pardubiceno Praga*¹¹⁴ de *Martinus Rhacopaeus*. Otra copa más puede verse en *Amplissimis praestantissimisque viris consuli et senatoribus [...] civitatis Maioris Strezelicii [...] parsimoniae encomium* de *Esaias Vochius*.¹¹⁵ Uno texto con silueta de vaso griego, con mesóstico, se recoge en el anónimo *Viro reverendo et clarissimo Domino M. Christophoro Betulio*¹¹⁶ (f. A4v). Cita también Higgins (p. 148) un huevo, a semejanza del de Simmias el Rodio, escrito en latín por Jan Haidelius, que lo imprimió en *Musa illustrissimi [...] principi [...] Caroli*¹¹⁷ (nº 20). En la obra de *Nicolaus Spissius* titulada *Ampliss. inclitae Cuttebergae senatui [...] metallica rei encomium*¹¹⁸ puede verse otra copa o cáliz de *Eliás Nysselus*. Pavel Nemicansky recoge, en *Vota strennae loco anno missa*,¹¹⁹ un ancla con mesóstico dedicada a Matthias Konecny y dos copas, dedicadas a Matthias Cyrus y *Georgius Erastus* respectivamente. Un año más tarde aparece, en *Chairosyné anamnésis praestantissimae [...] corona amplissimi senatus Bohemobrodensis [...] 27 aprilis anno 1616 feliciter renovati gratitudinis et honris ergo conscripta et dedicata* de Zikmund Podkostelsky,¹²⁰ un jarrón o ánfora de Johannes Nigrinus. Menciona asimismo Higgins (p. 147) un caligrama en prosa alemana con forma de laberinto¹²¹ que se encuentra en un folleto de 1620 conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, y en una hoja suelta guardada en la Biblioteca del Museo Nacional de Praga. Menciona asimismo el estudioso citado los caligramas de diversos autores publicados en la *Encyclopaedia septem tomis*

¹¹³ Christian Bergen, Dresden, 1609.

¹¹⁴ Officina typogr. Schumaniana, Praha, 1606.

¹¹⁵ Paulus Sessius, Praha, 1607.

¹¹⁶ Typ. Rhetianis, Alten Stettin, 1607.

¹¹⁷ Daniel Sedesanus, Praha, 1607.

¹¹⁸ P[avel] S [ilesius], Praha, 1607.

¹¹⁹ Samuel Adam a Veleslawina, Praha, 1615.

¹²⁰ Matthias Pardubicenus, Praha, 1616.

¹²¹ Quizá no sea enteramente ocioso recordar que una cosa es un “laberinto poético” –composición, no necesariamente caligramática, cuyo texto requiere ser leído en un sentido distinto del normal– y otra un caligrama en forma de laberinto, como éste y otros.

distincta de I. H. Alsted, *Alstedius*:¹²² una copa (vol. IV, p. 562), un huevo (vol. IV, p. 564) y un hacha (vol. IV, p. 566) anónimos. Hay un caligrama en latín, a la vez palíndromo, que representa un cetro y una mitra, impreso en 1623 (que se reimprimiría en 1753). En los comienzos del siglo XVII sitúa Higgins (p. 38) otro *carmen figuratum* anónimo en forma de cáliz. Otro texto anónimo, de gran formato, con el perfil de un ciervo, se publicó en 1625. G. Lemens compuso, según Pozzi (p. 125), otro poema-copa, que se encuentra en un manuscrito latino, inédito, de la Bayerischer Staatsbibliothek de Munich. Dos corazones en latín, con sus traducciones alemanas, hizo Christopher Lorenz von Halberstad para felicitar el año 1630 a Friedrich, heredero de Noruega y Duque de Braunschweig, y su esposa, la Duquesa Sophie-Elisabeth de Mecklenburg. Los imprimió Stern en Wolfenbüttel, y están en la Biblioteca Strahov de Praga. Para felicitar a los mismos destinatarios el año 1666 compondrían otro poema-corazón, impreso en Wolfenbüttel por el mismo Stern, Johann Georg Lipp y Johann Rochow. Puede encontrarse un ejemplar en la Herzog August Bibliothek. Samuel Pomario, sobre cuya existencia real expresa Pozzi (p. 127) algunas dudas, parece haber sido el autor de una hoja, impresa en Nürnberg por Balthasar Caymox (+1635), en que se representan caligramáticamente los instrumentos de la Pasión: la columna, un látigo, la corona, la lanza, la cruz, los dados, etc. Una pirámide en prosa latina, dedicada al Elector Georg-Wilhelm de Brandemburgo, aparece en *Pyramis literaria aeterna Divi Georgii Wilhelmi Morchiens Brandenburgiensis* de Valentin Thilo.¹²³ En el drama *Der leidende Christus, in einem Trauerspiele vorgestellt* de Johann Klaj (*Klajus*)¹²⁴ aparece otro *technopaegnon* con forma de cruz, debido a Rudolf Karl Geller. Michael Franck compuso para el Viernes Santo de 1646 un poema más en forma de cruz, que editó en Coburg J. Eyrich y está en la biblioteca de Wolfenbüttel. Un cáliz en alemán puede verse en el folleto anónimo *Hochzeit-gedicht Herrn Michael Beringen*¹²⁵ (f. A2v). Otro cáliz en latín, de *Petrus Langiades*, figura en *Amores Tesemeria-Rhetiani*

¹²² Typis G. Corvinij, Worms, 1630, 7 vols.

¹²³ Praelae Reusnerianae, Königsberg, 1642.

¹²⁴ Wolfgang Endter, Nürnberg, 1645.

¹²⁵ Jacob Jeer, Griefswald, 1647.

(1650). Una columna anónima en latín, impresa por De Villiers, homenajeó en Bremen, el 20 de junio de 1652, al clérigo Caspar Schacht. “El Cuerno de la Abundancia” se titula otro caligrama de Johann Steinmann, editado en 1653. En el *Anni hujus novi MDCLV Auspicium* de Johannes Johan Beck o Becker (1655) aparece, según Higgins (p. 40-41) “a curious circular poem suggesting the solar system”. Un folleto anónimo de 1657, *Condolentia et affectus statua [...] Johanni Dillies*,¹²⁶ contiene una cruz de Friedrich Schermer (f. C2r) y un monumento de Caspar Voigt (f. B2r). Del propio Schermer es un caligrama en alemán, con forma de monumento, editado en *Adlicher Wittwen-Kranz*.¹²⁷ En el *Janus Christianus* de E. M. von Stain¹²⁸ se incluye uno en forma de letra A. Christoph Völschen recogió una pirámide en su *Tuba Augusteae*, impreso de felicitación de cumpleaños publicado en 1663, y en el análogo *Paschalia Seleniana*, de 1664, una columna. Ambas hojas están en la Herzog August Bibliothek. De 1675 es un poema-pirámide publicado en el folleto de J. C. D., *Als die weyland [...] Anna Maria [...] Thomae*¹²⁹ (f. 2v). En el volumen IV del libro *Vivat Unordnung* de Matthias Abele (+1677)¹³⁰ figura (p. 465) un caligrama en forma de palmera, y otro análogo en el volumen V de la misma obra (p. 105). En 1685 el impresor Lorentz Klönbohm editó en Göteborg dos pirámides más en alemán, compuestas por J. J. Fabricius en honor de Georg Friedrich y Ludwig von Aschenberg. Higgins (p. 74) sostiene que este Fabricius es el mismo que ha aparecido arriba como destinatario de un caligrama fúnebre, pero, ya que el poeta-profesor J. Fabricius murió, como se ha podido ver, en 1671, resulta algo problemático admitir que es el mismo Fabricius autor de estas dos pirámides de 1685. El año siguiente aparece un reloj de arena en *Die Leiche des weyland collen [...] Hn. Caspar Sachsens* de Gottfried Küpfender¹³¹ (f. 2v). Michael Hörnlein compuso, también según Higgins (p. 77), un poema-fuente. Martin Gosky (ca. 1586-1656) es autor de un caligrama latino en forma de copa que figura en su *Arbustum vel*

¹²⁶ M. Höpfner, Alten Stettin, 1657.

¹²⁷ Georg Goetzken, Alten Stettin, 1658.

¹²⁸ S. e., Wolfenbüttel, 1659.

¹²⁹ Gottfried Gründr, Breslau, 1675.

¹³⁰ Endter, Nürnberg, 1670-1675, 5 vols.

¹³¹ Baumann, gedruckts Johann Günther Roerer, Breslau, 1686.

arboretum augusteum, aeternitati ac domui Augustae selenianae sacrum [...],¹³² y de otra copa dedicada a la Duquesa de Braunschweig-Lüneburg, Sophie Elisabeth, el día de su cumpleaños, el 20 de agosto de 1648, editada en un impreso que se conserva en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. En 1696 aparece el folleto de David Mayer *Der mensch ein lebendiges Kreuz [...]* *Herrn Andreae Watsgottes*,¹³³ que recoge un texto en forma de cruz. En el libro de homenaje *Phoebus genethliacus serenissimo principi ac domino Christiano Augusto comite Palatino, Rheni, Bavariae[...]* (¿1699?) hay un *τεχνοπαιγνιον* –“Carmen Cantaurinum”– en forma de sol. De *Hermannus Kircher* es otro poemapirámide en latín dedicado Enrique IV de Navarra. El impresor Johann Kankel (1614-1687), alemán de origen pero residente en Suecia, es autor de seis *technopaegnia* con forma de laberinto, forma a la que en varios casos se superpone otra: un corazón, una lápida, una pirámide, etc.¹³⁴

En las *Gratulationes in reditum [...]* *Sigismundi III* del polaco *Valerius Montelupi de Mari*,¹³⁵ donde se celebra la victoria de aquel rey sobre los moscovitas, aparecen cinco caligramas en latín: una puerta y un arco del triunfo (f. D2v), dos pirámides (f. D3v y D4r) y una pirámide invertida (f. D4v). Otras seis pirámides en latín figuran en el libro colectivo *Logion episcopale illustrissimi [...] Domini Simonis Rudnicki [...] Episcopi Varwiens a studiosa iuventute Collegij Brunsergeia. Soc. Iesu [...] evoltum*,¹³⁶ que se dedicó al obispo de Warmia, Szymon Rudnicki. Sus autores, alumnos de los jesuitas, son Ioannes Smogulecki (f. D3r), Samuel Piasecki (f. E3r), Martinus Badach (f. F3r), Andreas Kowalski (f. C2r), *Albertus Hosius* (f. H3r) y *Henricus a Creuz* (f. C3r). Otra pirámide más en latín aparece en *Insula Geronomia [...] D. Stanislaus Kiszka* de Stefan Mlodinski¹³⁷ (f. 4v). Una más, en homenaje al Papa Paulo V, puede verse en *Monumentum ad maiorem D. O. M. gloriam* de Jeremiasz Dembinski.¹³⁸ De la misma fecha es un

¹³² Ex officina ducali Wolpherbyttani, Typis Johan et Henr. Stern, Wolfenbüttel, 1650.

¹³³ Baumann, druckts Johann Günther Rörer, Breslau, 1696.

¹³⁴ Cf. Dick Higgins, *Pattern Poetry...*, p. 92.

¹³⁵ Wolrab, Poznan, 1611.

¹³⁶ Typis Schöfelsianis, Brunsbergae, 1612.

¹³⁷ Jozef Karcán, Vilnae, 1614.

¹³⁸ S. e., Kraków, 1617.

carmen figuratum en polaco que dibuja el escudo de armas de la familia Chalecki en la obra de Stanislaw Serafin Jagodynski *Nymphica mosciwego pana I. M. P. Alexandra Chaleckiegona Chalczu [...] Iey Moscia P. P. Anna Magdalena Woynianka*.¹³⁹ Los alumnos de colegio jesuítico de Kalisz hicieron caligramas en latín que se recogieron en un libro dedicado a Henryk Firley, “*Leopardus*”, titulado *Illustrissimi ac reverendissimi Dno. Henrici Firley*¹⁴⁰, al ser éste consagrado obispo. Cada poema del libro tiene alrededor un recuadro y el nombre de Firley inscrito dentro de su texto. Ahí aparecen un poema-escudo de Martinus Gloszowski (f. F2v), una pirámide de Alexander Jawornicki (f. A 1 v), la fachada de una catedral de Albertus Kobierzycki (f. G2r), un anillo de Christophorus Poniatowski (f. M1r), una mitra de Andreas Radolinski (f. G3r), una columna de Sventoslaus Rudnicki (f. D2r), una pirámide de Nicolaus Sokolowski (f. C2v), un faro de Ioannes Suchorzowski (f. L1v), un edificio de Ioannes Szudelski (f. N2r) y una cruz de Andreas Zawissa Trzebicki (f. K2r). Otra pirámide, pero en griego, se editó (p. 7) en el *Eparkhias* de Adam Draski (+1648).¹⁴¹ En latín está otra que se imprime (f. D3r) en un libro colectivo compuesto por estudiantes del colegio jesuítico de Kiev en honor de su obispo: *Mnemosyne slawy, pracy trudów [...] Piotra Mohily, wojewodzica ziem moldawskich [...] od studentów gymnasium w bractwie Kijowski*¹⁴². En *Adorea Ferrarium F. Antonii pauden* de Piotr Pogorzelski¹⁴³ se encuentra un caligrama en latín en forma de estrella (f. C1v). Cada una de sus puntas es una *A* en posición horizontal, que en todos los casos termina y comienza palabra. Florian Lepiecki recogió cuatro pirámides en su *Lampas extincti loci sideris aeternum [...] in funere [...] Caeciliae Renatae [...] Reginae*.¹⁴⁴ Wojciech Wasniowski publicó en su *Wielkiego boga wielkiej matki ogródek*¹⁴⁵ un caligrama en forma de estrella (f. K1v) y otro en forma de cruz (f. K2v), ambos en polaco. Ludwik Ferdynand Przewczkowski recoge un monumento en latín (f. A4r) en *Sarmatici*

¹³⁹ Józef Korczan, Wilno, 1617.

¹⁴⁰ Albertus Gedelius, 1624.

¹⁴¹ Typis Francisci Cesarij, Kraków, 1631.

¹⁴² S. Cudolworna Lawra. Piecz. , Kiew, 1633.

¹⁴³ Acad. Zamoscen, Zamosc, 1639.

¹⁴⁴ Valerianus Piatkowski, Kraków, 1644.

¹⁴⁵ Francisek Cezary, Kraków, 1644.

*labores Herculi mortalitque immortalitatio, imperennaturo sculpti colosso.*¹⁴⁶ En *Bos loquens* de Pominió Gisberto¹⁴⁷ hay otro caligrama en forma de columna. En la biblioteca Czartoryski se encuentra un tratado de Retórica manuscrito, fechado en 1659, obra de un grupo de alumnos del colegio de los jesuitas de Kroze, en la Lituania polaca. En él figuran, además de otros poemas visuales ajenos al caligrama, una rueda de la fortuna (p. 679), un laberinto con forma de diamante (p. 688), un fragmento de poema-sol (p. 689) y una pirámide con acróstico (p. 689). El folleto *Triumphans Herculae victus*¹⁴⁸ de Rafal Kazimierz Artenski contiene (f. K2r) una pirámide en latín. Otra pirámide, una bandera y una espada con acróstico figuran en las p. 58, 51 y 60, respectivamente, del libro de Ignacy Krzykiewickz *Attica musa thitorem et hyampeum*,¹⁴⁹ que en sus p. 46-55 se ocupa de la poesía figurada y aliterativa. Jakob Teodor Trembecki incluye otro caligrama en polaco, éste en forma de rueda, en su tratado *Wirydarz poeticki viridiarum* (1675).¹⁵⁰ En la Biblioteka Akademiei Romana de Bucarest hay un manuscrito polaco anónimo e incompleto, en latín, titulado *Miscellanea de poetica*, fechado en 1685. En él aparecen un poema-cruz y otro que representa el blasón del obispo Barlaass Jedlinski. El *Technopaegnion sacropoeticum venerabili corporis Christi festo, pietatis ergo consecratum* de Iano Tyrigeta Germano¹⁵¹ contiene, entre otros artificios visuales, una serie de tres poemas-cruz, “Rabiananae artificiosae figurae” (f. B2r).

Higgins (p. 138-143) da cuenta de una serie de *technopaegnion* localizados en Gdansk por Piotr Rypson, en su mayoría en lengua alemana, publicados en folletos u hojas sueltas impresos en Polonia, en los distintos talleres de la familia Rhete, aunque en su mayor parte no son propiamente caligramas, sino “laberintos cúbicos” o composiciones con *versi intexti*. Hay entre ellos, sin embargo, un poema-copa nupcial anónimo en alemán, impreso en

¹⁴⁶ S. e., Paris, 1644.

¹⁴⁷ Io. Baptista Pasquati, Padova, 1664.

¹⁴⁸ Stanislaw Piotrkowczyk, Kraków, 1672.

¹⁴⁹ Apud Albertum Gorecki, Kraków, 1674.

¹⁵⁰ Ed. de Aleksander Brückner, Towarzystwo dla Popierania Nauki Polskiej, Lwow, 1910-1911, 2 vols.

¹⁵¹ In officina Lazari, Kraków, 1698.

Gdansk con ocasión de la boda de Johannes Ernst Schmieden;¹⁵² un caligrama en latín, de Andreas Coien, impreso en 1607 para el casamiento de Michael Wieder, que dibuja dos árboles con sus ramas entrelazadas;¹⁵³ otras tres copas nupciales de Petrus Witzke —dos de 1611, en alemán, escritas para la boda de Tobias Gasten,¹⁵⁴ y la otra, en el mismo idioma, hecha para en enlace del notario Franz Adrian en 1621—;¹⁵⁵ del propio Witzke son otro poema nupcial en alemán, que representa una campana (con un mesóstico y una cruz “intexta”), creado para Andreas Ulrich y Christina Spiessen, que se casaron el 24 de agosto de 1621,¹⁵⁶ y un par de copas —una en alemán y otra en latín— que en 1612 conmemoraron en una hoja sin título el matrimonio de *Joann. Philippus Pierius*; otro caligrama en alemán, en forma de corona con un laberinto, fue compuesto en 1640 por Bartholomaeus Rothmann en honor de Johann Rossow;¹⁵⁷ del mismo autor, y posiblemente de igual fecha, es otra corona que conmemora la boda de Herr Schmalenberg; otra copa de bodas en alemán, de 1644, fue hecha por Solomon Wahl para el enlace de su hermano Johannes;¹⁵⁸ otra copa, asimismo en alemán, se publicó, según Dick Higgins (p. 144), en un folleto impreso en 1644 para la boda de Daniel Schaeucken y Anna Rosenberg; tres corazones en latín y otros tres en alemán se deben a Jakob Zetzke (*Jacobus Zetzkius*) (+1671), que los compuso para las bodas del cónsul Niklaus von Bodeck y Konstanz Giesen, el 30 de junio de 1648;¹⁵⁹ para esta misma ocasión *Christianus Ziegerus, Michael*

¹⁵² *Ad generosum dominum sponsum [...] Herr Johannes Ernst Schmieden Brautigam.*

¹⁵³ *Viridarium in honorem et festivitate nuptiarum [...] Dni. Michaelis [...] Dni. Georgii Wiederi in Rep. Elbigensis Consulis [...] fili sponsi.*

¹⁵⁴ *Epithalamia in solemnem nuptiarum festivitatem [...] D. Tobiae Gasten Pomerani.*

¹⁵⁵ *Freuden-Becher zum Hochzeitlichen Ehren des [...] Hn. Francisci Adriani, Notarii Publici, Brautigams.*

¹⁵⁶ *Freuden-Glöcklein zum Hochzeitlichen Ehren des Erbarn [...] Andreae Ulrichi, Signatoris zur Farr/Brautigams, wo wol der ehren Tugentsamen Jungfrauen Christinae des Erbarn und Kunstreichen Christoph Spiessen vielgeliebten Mödder Braut.*

¹⁵⁷ *Ein zierlicher Ehren Kranz mit manscherlei schönen Kreuzer- und Blumen werck des Glücks auff Labyrinthische Arth besetz, gewunden und gebunden.*

¹⁵⁸ Impreso en *Festivitate nuptiale, fratri suavissimo Johanni Wahllo sponso lectissimaque virgini Elesabethae Friderici sponsae*, 21 de enero de 1644.

¹⁵⁹ *Eydilla nuptiis secundis [...] Nicolai a Bodeck [...] Reip. Gedans. consulis [...] nobilissimaeque virginis Constantiae [...] Salomonis Gisii filiae exhibita.*

Albinus, Johann Peter Titz (*Titius*), *Bartholomaeus Manhart* y acaso algún otro colaborador hicieron una copa en latín;¹⁶⁰ un ataúd de Daniel Schrader fue escrito en alemán para el funeral de Gregor Düstenwaldts en 1657;¹⁶¹ Johann Caspar Zetsching publicó en 1666 un caligrama en forma de sol, con el título en latín pero el texto en alemán, para celebrar la ordenación sacerdotal de Eilard Fridrichsen,¹⁶² y el mismo año otro similar, éste íntegramente en alemán, en honor de Georg Schroeder;¹⁶³ de 1682 es un texto latino anónimo que dibuja el escudo de Jan III Sobieski.¹⁶⁴

De los caligramas escandinavos no había tenido noticia alguna hasta que en el libro de Higgins encontré referencias a los, ya aludidos, de Iacobus Nicholai de Dacia y (p. 89-93) a otros de fechas más recientes, ya en lengua vulgar. El poeta y tratadista de Retórica Peder Jensen Roskilde compuso en 1627 un poema-copa nupcial en danés, dedicado al Real Canciller Christian Friis y su esposa, Barbara Bittrop. Al pastor Nicolaus Petersen, de Elmeshorn, se debe un “inusual” (para Dick Higgins, p. 89-90) ejemplar en alemán, incluido en la cubierta de un folleto de homenaje al Profesor Johannes Birkenbusch cuyo título es *Dankschuldige Ehrengedächtniss dem Johannes Birkenbusch*.¹⁶⁵ En él las palabras del texto —“Die Schamt / Der Welt/ ihr eis/ telfeit!”— se disponen sobre el papel según la distribución de los cuatro puntos cardinales o los extremos de una cruz, pero al no haber relación entre esta presentación gráfica y el significado no podemos hablar de un caligrama en sentido estricto. En Suecia la práctica del caligrama parece haber tenido más aceptación que en Dinamarca: Higgins recoge (p. 90) el testimonio de Ulf Gran, de la Universidad de Lund, según el cual se conocen en torno a 120 muestras del siglo xvii, tanto en sueco

¹⁶⁰ Impresa en el f. C2v del folleto *Epithalamia in festivitatem nuptialem [...] Dn. Nicolai von Bodeck [...] nunc secundo sponsim et virginis [...] Constantiae viri magnifici nobilissimi amplissimique Dn. Salomonis Giesen*.

¹⁶¹ *Bei sehligem Ablaißen des [...] Herrn Gregor Düstenwaldts ansehnlichen Bürgers*.

¹⁶² *Sphaero-Lycophronticum quod antiqua generis prosapia, doctrina, rerum eximiarum scientia atq. experientia nobilissimo Domino Eilard Friderihcsen [sic]*.

¹⁶³ *Sphaero-Lycophronticum quod antiqua generis prosapia, doctrina, rerum eximiarum scientia atq. experientia nobilissimo Domino Georgio Schroeder*.

¹⁶⁴ En un folleto anónimo titulado *In serenissimi [...] Johannis Tertii Dei gratia regis Poloniae [...] nominis regii anagramma carmen*, David Fredericus Rhetius, Gdansk, 1682.

¹⁶⁵ Melchior Kochen, Glückstadt, 1679.

como en latín o griego. Predominan los escritos para conmemorar bodas. Una campana de autor anónimo, editada en 1693 por el impresor real, Niclas Wankjiff, celebró la de Jacob Aschengreen y Elisabeth Bure. Para la de Carl Feiff y Elisabeth Rampe en 1677 y la de Davidh Kampe y Margareta Magdalena Ebertz en 1691 se imprimieron, pudiera decirse con no mucha delicadeza, sendos laberintos. Los esponsales de Andreas Phaleen, en 1697, se celebraron con un elegante caligrama en forma de violín, debido a Israel Phaleen. Alexandre Petre compuso para el funeral de Ericius A. Holsteen (1647) un texto anónimo en forma de corazón. En las paredes de la Biblioteca Real de Estocolmo dice Higgins haber visto colgados dos caligramas asimismo anónimos: una copa de 1652 y una original representación de la muerte con su guadaña, también de mediados del 600. A la década de 1670 hay que adscribir un reloj de arena que *Christianus Biccus* compuso en honor del rey Carlos XI de Suecia en su *Carolus Undecimus Rex Swediae [...] in plausum auspiciatissimi nominalis [...] festi [...] Dni. Caroli XI regis Svecorum*.¹⁶⁶ En 1681 Johan Georg Ebert imprime en Estocolmo una pirámide en honor de Matthias Sygman. Un año más tarde publica Johan G. Gazelius, para la boda de B. Hagen, un caligrama con la forma del globo terráqueo. En un folleto dedicado por Daniel Treutzell a la memoria de Olof Sparrman en 1690 se incluyen, según Higgins (p. 93), caligramas en sueco en forma de rueda, reloj de arena, candela y monumento. Otro, anónimo, en latín y con forma de templo, se imprimió en Estocolmo en 1691 en honor de Maria Lemmens. En Finlandia encontró Higgins (p. 93) algunos caligramas barrocos, aunque ninguno de ellos escrito en finés.¹⁶⁷ Cita dos cálices en latín, ambos sin fecha, pero probablemente de finales del XVII. Uno se debe a *Andrea Thuroneus Kyroensi/Finnone*; el otro es anónimo, y quizá del mismo autor, por las semejanzas que guarda con el anterior.

En el libro del holandés Herman Hugo *Pia desideria*¹⁶⁸ se incluye, según Higgins (p. 95), un texto con forma de cruz. En 1626 aparece en Amberes una obra del dominico I. de Weerdt titulada

¹⁶⁶ Typis Danielis Storckii, Alten Stettin, s. a.

¹⁶⁷ Afirma, sin embargo (p. 93), que el estudioso J. O. Mallander, de Helsinki, le comunicó en 1982 que sí existían caligramas finlandeses en lengua vulgar.

¹⁶⁸ Henricus Aerisseeus, Antwerpiae, 1624.

*Parnassi bicipitis de pace vaticinia, chronographicis, retrogradis, acrostichis et anagrammatis explicata*¹⁶⁹ de la que Pozzi (p. 130) dice que contiene dos estrellas, una de ellas con cola (p. 96 y 97), pirámides y columnas (p. 100-101).

En Inglaterra, en 1602 se publica por primera vez la antología *A poetical rhapsody*, reeditada en 1621,¹⁷⁰ donde hay un poema, que Higgins atribuye (p. 98) a Francis Davison, en forma de altar. En un homenaje fúnebre a la reina Isabel que imprimió la Universidad de Oxford en 1603, *In memoriam honoratissimam [...] Elisabethae reginae*,¹⁷¹ figuran (p. 61) un par de alas de Robert Pinck (1573-1647), un altar (p. 98) de Thomas Winniffe (1576-1654) y un monumento (p. 105) de John Chichester, todo en latín. Josuah Sylvester (1563-1618) dispuso en forma piramidal una dedicatoria a Sir Philip Sydney en su traducción de Du Bartas: *Bartas: his deuine weekes and works* (1605).¹⁷² William Browne (1590-ca. 1645), al que me limité a nombrar en mi libro (p. 41), incluyó otro altar en *The Shepheard's pipe*¹⁷³ (f. E1v), y en *Britanias's Pastorales*¹⁷⁴ una serie de flautas (p. 60). Un globo, único en la tradición inglesa, se encuentra, según Higgins (p. 99-100), en el folleto *The Ten Commandments* de Richard Jackman (1620). George Wither (1588-1667) incluyó en su *Fair virtue* (1622) una serie de seis sonetos con forma de rombo.¹⁷⁵ En *The celestially publican* de Nathanael (o Nathaniel) Richards (ca. 1600-?)¹⁷⁶ pueden verse un diamante también en forma de rombo (f. 15r), dos cruces (f. C8r y f. C8v) y el árbol del Paraíso (f. D1r). Francis Quarles (1592-1644), al que en mi libro (p. 41) sólo mencioné como autor de caligramas, imprimió en *Divine fancies* (1632) un rombo y en *Hieroglyphikes* (1638) un altar o reloj de arena, una serie de ocho

¹⁶⁹ Ex officina Plantiniana, Antwerpiae, 1626.

¹⁷⁰ Cf. *A poetical rhapsody (1602-1621)*, ed. de Hyder E. Rollins, Harvard University Press, Cambridge, MASS., 1931.

¹⁷¹ Barnes, Oxford, 1603.

¹⁷² Ed. facsímil en *Scholars Facsimiles and Reprints*, Gainesville, FL, 1965, y también Joshua Sylvester, *The divine weekes and works of Guillaume de Saluste, Sieur de Bartas*, ed. de Susan Synder, Clarendon Press, Oxford, 1979, 2 vols.

¹⁷³ Printed by N. O. Kos for G. Norton, London, 1614.

¹⁷⁴ George Norton, London, 1616.

¹⁷⁵ Cf. *The Poetry of George Wither*, ed. de Frank Sidgwick, AMS Press, New York, 1968, 2 vols.

¹⁷⁶ Imprinted by Felix Kyngston for Roger Mihell, London, 1630.

pirámides, otra de cinco rombos y otra de veinticuatro pirámides más.¹⁷⁷ Thomas Stanley (o Stanly) (1625-1678) compuso una serie de tres pirámides, recogidas en el f. 161r de un manuscrito de ca. 1645 de la Universidad de Cambridge. Robert Baron (1593-1639) publicó en su *‘Erotopathia, or the Cyprian academy’*¹⁷⁸ un epitafio también en forma de ara (p. 30) y dos poemas de métrica creciente y decreciente respectivamente (p. 44), en los que es posible ver tanto sendas siringas como un par de alas. Aquel mismo año 1647 sale el libro de Christopher Harvey (1597-1663) *Schola cordis, or The heart of itself gone away from God*¹⁷⁹ en el que se encuentran diecisiete hachas (p. 22 y 74), trece rombos (p. 77 y 80), seis pirámides (p. 116) y seis pares de alas (p. 119). William Bosworth (1607-¿1650?) recoge en *The chaste and lost lovers*¹⁸⁰ un caligrama más con forma de altar (p. 39), un corazón (p. 62) y otro par de alas (p. 63). En *Theophila, or love’s sacrifice* de Edward Benlowes (1603-1676)¹⁸¹ aparecen dos altares caligramáticos –uno en inglés (p. 14) y otro en latín (p. 161)–, “Las cruces del Calvario”, con acróstico, mesóstico y teléstico a la vez (p. 268) y una “Passio Christi” que imita la de Samuel Pomario. Tres poemas-rombo figuran en *Occasions of spring, or poems upon several occasions* de Matthew Stevenson (ca. 1620-1685).¹⁸² Dick Higgins alude también (p. 100) a la conocida antología *Facetiae. Musarum deliciae; or the muses’ recreation*, recopilada por Sir John Mennes (1599-1621) y James Smith, quizá con algún otro colaborador¹⁸³ –se ha mencionado alguna vez a George Herbert–, que conoció varias reediciones. En ella figuran, aparte varios jerglíficos y *lover’s knot* o “lazos de enamorado”,¹⁸⁴ dos textos en

¹⁷⁷ Cf. Francis Quarles, *The complete works in prose and verse*, ed. de Alexander B. Grossart, Edinburgh University Press, 1880, 3 vols.

¹⁷⁸ Printed by W. W. and are to sold by J. Hardesty, T. Huntington and T. Jackson at their shops in Ducklane, London, 1647.

¹⁷⁹ H. Blunden, London, 1647.

¹⁸⁰ Blaiklock, London, 1651.

¹⁸¹ Henry Seile and Humphrey Mosely, London, 1652.

¹⁸² N. Elkins, London, 1654.

¹⁸³ John Camden Hotten, London, 1658, 2 vols.

¹⁸⁴ Se trata de dibujos que representan cintas con entrelazados complicados, en las cuales van inscritos textos amorosos cuya lectura constituye una especie de rompecabezas. Son muy habituales en la Inglaterra del XVII, donde se usaban frecuentemente en las *valentines*.

forma de altar y una columna fúnebre, en prosa burlesca, dirigida contra la volubilidad política de Andrew Turncoat. Samuel Speed (1631-1682) publicó tres caligramas en su *Prison pitie, or meditations divine and moral*:¹⁸⁵ una cruz (p. 65), un altar (p. 72) y “The Bible”, la *Biblia* (p. 81), caso único en la tradición inglesa. Un poema en forma de rombo titulado “The four seasons” (p. 409) y otro, “The Trophy”, que dibuja una vez más un altar, figuran entre los *Lyric poems, made in imitation of the Italians* de Philip Ayres.¹⁸⁶ El poeta y clérigo anglicano Joseph Beaumont (1616-1699) compuso dos textos en forma de huevo y otro en forma de columna salomónica, cuyos manuscritos se encuentran en la biblioteca del Wellesley College en Wellesley, Massachusetts, y se editaron en 1914 dentro de sus *Minor poems*¹⁸⁷ (p. 153, 154 y 301-302). En 1658, Hugh Crompton recoge en *Pierides, or the muses mount*¹⁸⁸ dos *technopaegnia* piramidales (C4r y G4r-4v). En Escocia, William Drummond de Hawthornden (1587-1649) incluyó en la última página de sus *Poems* (1616)¹⁸⁹ una pirámide rematada por una corona dibujada.

Ulrich Ernst menciona¹⁹⁰ un caligrama en latín, en forma de pirámide invertida, que conmemoró en 1615 el asesinato del rey Enrique IV de Francia, y Higgins (p. 51) tres “modest crosses” en latín publicadas en el *Apollonis spiritualis oraculum* de Jacques Pochet.¹⁹¹

Dick Higgins cita también (p. 58) algunos caligramas barrocos húngaros: de Andreas Graff son un espejo, un huevo, un corazón, una pirámide, un hacha y un cono recogidos en su *Methodica poetices praecepta in usum Scholae Solnensis*.¹⁹² Según el propio Higgins (p. 61-62), *Philippus Ludovicus Piscator* se ocupa de los *technopaegnia* en su *Artis poetices praecepta methodice concennata et perspicuis exemplis illustrata*,¹⁹³ donde, evidenciando su conocimiento de la tradición del caligrama, sostiene que sus

¹⁸⁵ Printed by J. C. for S. S., London, 1677.

¹⁸⁶ J. Knight and F. Saunders, London, 1687.

¹⁸⁷ Cf. *The minor poems of Joseph Beaumont, D. D., 1616-99*, ed. de Eloise Robinson, Houghton Mifflin, Boston, 1914.

¹⁸⁸ Printed by J. F. for Charles Webb, 1658.

¹⁸⁹ Cf. *The poetical works of William Drummond of Hawthornden*, ed. L. E. Kestner, Manchester University Press, 1913.

¹⁹⁰ “Europäische...”, p. 312.

¹⁹¹ *Johannis Mommorti*, Bruxelles, 1651.

¹⁹² *Officina Typographica Dorotheae Wocalianae*, Solna, 1642.

¹⁹³ S. e., Gyulaféhórvár, 1642.

formas más usuales son las de triángulos y cuadrados, rombos, trapezoides, círculos, cruces, cilindros, conos, pirámides, huevos, soles, corazones, torres, tumbas, órganos, altares, anclas, copas, púlpitos, ruedas, hachas, escudos, husos, ruedas, trípodes, copas, etc.

Aunque en Rusia el cultivo de la poesía figurada no tiene la importancia que en otros ámbitos lingüísticos, Higgins menciona (p. 146) unos pocos caligramas de los siglos XVII a XIX. Durante el XVII, Simeon Sitianovich Polotski (1629-1680) compuso, amén de otros *τεχνοπαίγνια* ajenos al caligrama, un poema-cruz, un corazón y una estrella.¹⁹⁴ El monje ucraniano Elysei Pletenechki es autor de un doble *technopaegnon*, impreso en una hoja suelta de 1623, que representa una luna en cuarto creciente y una cruz, ambos con elementos no-textuales. Lo recoge Higgins (p. 151).

El siglo XVIII

Entre los tratadistas de poética alemanes del siglo XVIII que prestan atención al caligrama, a los nombres de Redtel, Hunold, Omeis, Grüvel, Stadius, Uhse y Gottsched (mencionados en la p. 42 de mi libro) agregaré ahora el de Johann Männling (1658-1723). Éste último, en *Der Europaeische Helicon, Oder Musen-Berg Das ist Kurtze und deutliche Anweisung Zu der Deutschen Dicht-Kunst Da ein Liebhabendes Gemüthe solcher Wissenschaft an [...] geführet wird Innerhalb wenigen Wochen Ein zierliches deutsches Gedichte zu machen*,¹⁹⁵ dice que los caligramas más corrientes son corazones, huevos, cruces, copas, floreros, cestas, espejos, estrellas, rosas, tulipanes, narcisos, árboles, pirámides, manzanas y féretros (p. 133), alude a los del *Poetischer-Trichter* de Harsdörffer y a los de Kornfeld (p. 133) y presenta cinco de su propia cosecha: una palmera –dedicada a D. Mayer en 1685– (p. 134), un huevo (p. 134), un corazón (p. 135), una pirámide (p. 135) y un féretro (p. 136). El corazón y la palmera estaban ya en el *Europäische Parnassus* del propio Männling.¹⁹⁶

¹⁹⁴ *Izbrannije sochinenija*, ed. de I. P. Eremin, Izdatel'stvo Akademij Nauk SSSR, Moskva, 1953, p. 113, 119 y 128, respectivamente.

¹⁹⁵ G. Dahlen, Alten Stettin, 1704.

¹⁹⁶ Brünings, Wittenberg, 1685.

Además, Adler menciona y reproduce¹⁹⁷ dos hermosos y originales caligramas que Gottfried Kleiner (1691-1767) hizo imprimir en su *Garten-Lust im Winter*:¹⁹⁸ uno, con algunos elementos dibujados, tiene la forma de una iglesia; el otro traza la silueta de un cedro, basándose en el versículo 16 del Salmo CIV, que hace referencia al cedro del Líbano. Y Pozzi recoge (p. 140 y 141) dos en forma de laberinto —no dos laberintos poéticos—: el primero, un impreso de 1748, cuyo autor es J. Roch von Hegnau, que se guarda en la Zentralbibliothek de Zürich y se titula *Geistlicher Irr-Garten, mit vier Gnaden Brunnen, da durch kürzlich angezeigt die vier Ströhme des Paradies und des glücklichsten Zustands vor dem Sünden-Fall [...]*; el otro, en latín y alemán, está en la misma biblioteca y es anónimo y de 1758.

Dick Higgins da noticia (p. 84-88) de un buen número de caligramas dieciochescos alemanes, aunque señala que, pasados los primeros años de la centuria, esta modalidad literaria desaparece en gran medida, tanto en Alemania como en el resto de Europa. Él menciona dos muestras, anónimas y de fecha ignorada, con forma de laberinto, una conservada en la Zentralbibliothek de Zürich y la otra —ésta impresa en Darmstadt por J. Schirmer— en la Colección Mori del Museo Gutenberg de Mainz. En la p. 107 de *Lehrmässige Anweisung zu der teutschen Vers- und Ticht Kunst* de Johann Hofmann (ca. 1640-1703)¹⁹⁹ aparece un poema-copa. Otra copa (f. H8v), y además una cruz (f. H7v), un cesto (f. H8v), una sopera (f. I1r), un huevo (f. I1v) y un corazón (f. I2v) pueden verse en el libro de Friderich Redtel *Ein nothwendiger Unterricht von der teutschen Versekunst*²⁰⁰. Un memorial fúnebre en honor de Rodolfo Augusto de Braunschweig, cuyo texto configura una pirámide, fue compuesto por Christian Ludwig Ermisch e impreso en 1704. De 1707 son dos pirámides y una cruz publicadas por Christian Fiedrich Hunold, “Menantes” (1680-1721), en *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten poesie zu gelangen*.²⁰¹ El algo posterior *Die alterneueste Art, zur Reim und galanten Poesie* de Erdmann

¹⁹⁷ “*Technopaigneia, carmina figurata...*”, p. 120-121 y p. 133 y 135.

¹⁹⁸ Diet. Krahen, Hirschberg, 1732, p. 95 y 93, respectivamente.

¹⁹⁹ Johann Ziegler, Nürnberg, 1702.

²⁰⁰ C. Schröder, Stettin, 1704.

²⁰¹ Johann Wolfgang Fickweiler, Hamburg, 1707.

Neumeister (1671-1756)²⁰² contiene otras dos pirámides (p. 266, 267) y otra cruz (p. 268). En un *ms.* de 1713 que se conserva en el Archivo Estatal de Elbing –copia hecha por el clérigo Wilhelm Rupson de otro fechable en 1636–, en cuya portada ya el texto se dispone en forma de pera, figura un cáliz (p. 3). Higgins cita un caligrama anónimo, una pirámide, impreso por Hermann Brauer para el funeral de Wommelia Schöonne en 1715, del que hay un ejemplar en la biblioteca universitaria de Bremen. Heinrich Trier ofrece a Maria Sybilla von Rantzau, en el Año Nuevo 1718, uno en forma de rosa, editado en Wolfenbüttel por Christian Bartsch, que se encuentra en la Herzog August Bibliothek. Otro *carmen figuratum* anónimo, de impresor, lugar y fecha igualmente desconocidos, que dibuja la portada de una iglesia, fue creado hacia 1720 para la boda de Christian Bartsch y Sophia Leiding. Se encuentra en la Herzog August Bibliothek. En 1721, con ocasión del enlace de Johann Meybohm y Mette Oriana Hollen, Hermann Christoph Jan imprimió un poema-árbol anónimo en una hoja de la que hay un ejemplar en la Bremen Bibliothek. De ese mismo año es un jarrón anónimo, editado para el matrimonio de Nicholas von Offenbach, Canciller de la ciudad de Frankfurt. Otro caligrama en forma de sol fue impreso por Erben Cattepoels en 1722 para el matrimonio de Johann Jakob Schluiter y Anna Magdalena Biben, y se guarda en la biblioteca de la Universidad de Bremen. De 1723 es un laberinto cuadrado compuesto por Ernst Friedrich Kielburg en homenaje al Rector de la Universidad de Altdorfer, Johan Jakob Baier. Higgins añade a los dos citados por Adler algunos otros caligramas del *Garten-Lust im Winter* de Gottfried Kleiner: una parra (p. 92), un castillo (p. 94), dos pirámides (p. 96 y 97) y un ataúd (p. 98). Una copa figura en *Deutliche und grundliche Einleitung zu der reinen deutschen Poesie* de Andreas Köhler.²⁰³ En 1742 aparece otro poema-copa, anónimo, estampado por Hermann Christopher Jan con ocasión de la boda de Dietrich Smidt y Amalie Schöner, conservado en la biblioteca citada de Bremen. En la Colección Mori del Museo Gutenberg de Mainz hay otro, de 1744, en forma de estrella, que felicita el Año Nuevo. En este mismo museo hay

²⁰² Johann Wolfgang Fickweiler, Hamburg, 1712.

²⁰³ S. e. , Halle, 1734.

un impreso con otro caligrama de Año Nuevo en forma de copa, editado en 1754, que menciona y reproduce Higgins (p. 84).

Lo mismo que en Alemania, en Dinamarca fue habitual componer *carmina figurata* para conmemorar las bodas: cuando en 1711 se casaron el Doctor Johann Fischer y Margaret Mälber se imprimió uno, anónimo, en forma de cáliz o copa; otro semejante (conservado en la colección de pliegos con poemas nupciales —o “Lejlighedsdigte”— de la Biblioteca Real de Kobenhavn) se hizo con ocasión del enlace de August Breseman y Anna Dor en 1719; de 1758 es otro dedicado a Nicolaus Mollerand y Catherine Wendelia Berling. El casamiento de Friedrich Adolph Hansen y Catherine Braten, en 1704, dio lugar a una hoja con un caligrama anónimo en alemán en forma de pirámide, conservado en la citada colección de la Biblioteca Real. Con otro poema-copa en danés, igualmente anónimo, se homenajeó al rey Christian VII en el periódico *Adresse-Contoires Efterretninger* de Odense el 23 de febrero de 1776. En el folleto *Danske Pyramider* (1700) de Peder Cappel (1664-1727) aparecen dos columnas.

En Suecia, Johan Runius (1679-1713), uno de los principales poetas barrocos suecos, incluyó en una carta un poema en forma de copa de vino, que se imprimiría por primera vez en el número 2 de *Samlade skrifter*, 1934-1935, y en su libro *Hercules* hizo referencia a la tradición del *carmen figuratum*.

En Rusia, Gavriil Romanovich Derzhavrin (1743-1816) hizo un poema-pirámide, dado a conocer por Dimitri Tschizewski en 1958.²⁰⁴ El ucraniano Mytrofan Dovhalevski incluyó en su *Hortus poeticus* (1736) un corazón coronado y una cruz, ambos en latín. De esa obra existen dos manuscritos en la Biblioteca Central de Investigación de la Academia Ucraniana de Ciencias (Kiev). A su compatriota Ivan Velichkovski (1687-1726) se deben una hoguera y una pirámide, ambas recogidas en el libro *Tvorij*.²⁰⁵

El croata Ignjat Dordjic (1675-1737) es autor de un caligrama en forma de cruz de Lorena sobre un pedestal, que menciona y reproduce Higgins (p. 150-151).

El propio Higgins alude en su espléndido libro (p. 94) a dos caligramas en holandés, que representan una tetera y un jarrón,

²⁰⁴ Cf. Dick Higgins, *Pattern Poetry*..., p. 147.

²⁰⁵ Naukova Dumka, Kiev, 1972, p. 72-73 y 81-82, respectivamente.

recogidos en el libro anónimo *Die nieuwe nassauwse princelyke schenkan* (1708).

En la biblioteca del Trinity College de Dublín se conserva un manuscrito en el que hay un texto en gaélico, en prosa (p. 90), con forma de pirámide invertida, que sirve de introducción a un poema de Cathan O'Duinin.

Pozzi menciona (p. 120, 121, 130, 132 y 135-136) varios *technopaegnia* en latín, en forma de bandera (con acróstico en el asta), de copa, de corona, de sol, de estrella y de rosa, debidos al húngaro István (o *Stephanus*) Lepsényi, que se conservan en un manuscrito de ca. 1700 que, con el título *Poesis ludens seu artificia poetica quadam ex variis authoribus collecta, caetera labore et sudore S. L. composita [...]*, se guarda en la Biblioteca Nacional de Hungría, en Budapest (folios 93v, 94r, 98r, 100r, 105r y 105bis). La rosa es muy parecida a la publicada en *Poesis artificiosa*. A estos caligramas de Lepsényi, pero citando una bandera, una estrella, una rosa, un castillo, una Y, una corona, una rueda con radios, un sol, un laberinto y un corazón, alude asimismo István Kilián en su artículo citado de 1980, que menciona además otros *carmina figurata* de autores húngaros: poemas en forma de estrella, pirámide, rosa y una especie de acordeón de Lukács Moesch y un poema-tulipán en su jarrón de György Palocsai, y también varios elogios fúnebres de estudiantes del colegio Sárospatak²⁰⁶ en forma de cruz, y uno en forma de flor con sus raíces,²⁰⁷ obra del alumno Samuel Szentpéteri.²⁰⁸ Lo cierto es que estos textos son en su mayoría, a la vez que caligramas, laberintos y mesósticos o acrósticos: en la cubierta de ese número de la revista *Új írás* se reproduce un texto-sol, que tiene dibujada en el centro una cabeza antropomórfica rodeada de eses mayúsculas, y una línea ondulada en el medio de cada rayo. Leídas en el sentido de las agujas del reloj, las letras mayúsculas del extremo de cada uno de los rayos, formados por dos líneas de texto, conforman la frase “VIVATIOANNES”. Por

²⁰⁶ El volumen, según Dick Higgins, *Pattern Poetry...*, p. 58, se tituló *Pataki diákok halotti búcsúztatói* y se encuentra en la biblioteca de la Tiszántúli Református Egyházkerület Sárospataki Nagykönyvtára, nº 1124.

²⁰⁷ “A régi ...”, p. 33.

²⁰⁸ Lo menciona y reproduce Dick Higgins, *Pattern Poetry...*, p. 58-59.

otra parte, la misma *S* central en que termina una frase es el inicio de la siguiente.²⁰⁹ En las páginas que preceden al trabajo de Kilián aparecen un corazón con un acróstico central (p. 19), una rosa (p. 20), un hacha (p. 21), una cruz (p. 22), la rueda –cuyos radios convergen en una *O* central– (p. 23), la estrella, con un artificio análogo al ya contemplado en el sol (p. 24), el castillo –a vista de pájaro– (p. 25), la bandera (p. 26), un conjunto de cuatro cruces (p. 27), la corona con laberinto y doble mesóstico (p. 28) y también el tulipán en el vaso (p. 29) de Palocsai, cuya descripción sería inevitablemente confusa.

Higgins da cuenta (p. 58-59) de otros caligramas húngaros del XVIII: un texto latino con un “IESUS” dispuesto en forma de cruz, con acróstico, mesóstico y teléstico, de György Lányi, recogido en el manuscrito Kz. 1018 de la Biblioteca Luterana de Késmárk (1708-1710); una copa manuscrita de 1711 incluida en el tomo I (p. 371) del *Itinerarium Bucholtzianum* de György Bucholtz (1688-1757), que se conserva en la biblioteca checa Matica Slovenska; un caligrama en forma de sol y otro poema-corazón (f. D1r), una rosa, una fuente y un león (f. D2r) y una cruz (f. D2v), todos en latín, aparecidos en *Domus Austriacae curae sive tripudium genethalicum [...] Archiducis Austriae*²¹⁰ de Imre Csaki de Kerestszegh; a Gergely Molnár se deben, también según Higgins (p. 61), *carmina figurata* en forma de pirámide, flor, cruz (con mesóstico), corazón y rueda, reunidos en *Elementa gramaticae latinae*.²¹¹

El polaco Idzi Stefan Wadowski (+ 1721) recoge, según dice Higgins (p. 138), un caligrama en prosa, con forma de diamante, en la última página de su *Liber votivus*. Su compatriota Maurycy Kielkowski publicó en su *Hypomena Franciscanum*²¹² un poema-estrella en latín (f. E1r), en cuyo centro hay una *S* en que comienzan y terminan los versos, y un reloj de sol (f. E2r). Józef Walenty Tomaszkiwicz recoge en *Arbor laureato*²¹³

²⁰⁹ Aclararé que si una línea debe leerse de dentro a fuera, la siguiente de fuera a dentro, y así sucesivamente.

²¹⁰ Typogr. Cesariae Imperiali-Aulica, Viena, 1716.

²¹¹ S. e., Debrecen, 1725. La primera edición, de 1702, no contiene esas composiciones.

²¹² F. Cezary, Kraków, 1718.

²¹³ Typ. Acad., Kraków, 1723.

(f. F2r) una pirámide en latín que le dedicó Stanislaus Ma-
 ykiewicz. Ignacy Kanty Herka compuso un poema-obelisco
 rematado por una estrella, impreso en *Porta triumphalis*, de
 Franciszek Józef Domaniewski.²¹⁴ Un texto en prosa dispuesto
 en forma de flor o estrella, que es a la vez un mesóstico con un
 “VIVAT” en el centro, figura en *Caput Palladis curae [...] in [...] D. Gasparein Cienia Cienski* de Sebastian Wykowski (1700-
 1764).²¹⁵ Michal Jan Nepomucen Awedyck (+1780) recogió
 un poema-monumento en su folleto *Conchylum gemmas*.²¹⁶
 Klemens Kostka Herka (1713-1759) publica en *Liber passus*,²¹⁷
 dedicado al profesor Stanislaus Wadowski, una estrella (f. E1r)
 y una pirámide truncada acróstica (f. D2r) en latín. También está
 en latín el obelisco de Józef Wieczkiewicz que se imprimió en
 la última página de *Naumachia triumphalis*, recopilación de
 escritos de Ignacy Herka y Maurycy Kielwowski reunida por
 Stanislaw Antoni Bielecki.²¹⁸ Higgins menciona (p. 140) un acro-
 teléstico y caligrama de Johann Carl Kreutzer en forma de corona,
 compuesto, en alemán, en honor de la reina Catalina II de Polonia
 e impreso en Gdansk.²¹⁹ Jakób Antoni Józef Surowiecki es autor
 de un colofón caligramático en prosa, en forma de diamante,
 que aparece en su *Praedicatum panis rei*.²²⁰ En *Lucina orti sub
 sole lechico* de Franciszek de S. Casimiro²²¹ figuran una pirá-
 mide y una cruz (con un ojo en el centro) (p. 27). *Festum crucis
 Potocianae* de Franciszek Norbert Nieweglowski²²² incluye un
 caligrama en prosa latina con el escudo de armas de la familia
 Potocki y otro que diseña en la última página del libro una pirá-
 mide truncada con mesóstico y teléstico. Por Dick Higgins (p.
 137) he sabido que la Biblioteca Jagellona de Cracovia guarda
 un tratado de poética manuscrito, obra del jesuíta P. Franciszek
 Minocki (+1784), de ca. 1756, dado a conocer por Piotr Rypson,

²¹⁴ Typ. Collegii Majoris Universitatis Cracoviensis, Kraków, 1725.

²¹⁵ Typ. S. R. M. Scholarum Piarum, Warszawa, 1726.

²¹⁶ Typis haeredum Francisci Cezary, Kraków, 1728.

²¹⁷ Typ. Collegii Majoris Univ. Cracoviensis, Kraków, 1732.

²¹⁸ Typ. Acad., Kraków, 1732.

²¹⁹ Está en *An den Nahmens-Feste Catherina Zweyer Grossen Koeniginnen*, T. J. Schreiber, Gdansk, 1733.

²²⁰ Academicis, Poznan, 1735.

²²¹ Confraternitatis Ssmae. Trinitatis, Lwow, 1736.

²²² Typis Universitatis, Zamosc, 1741.

que, entre otros *technopaegnia*, contiene cinco cruces —una, la de S. Venancio Fortunato, y otras tres atribuidas a S. Francisco de Asís (f. 71r)—, una pirámide (f. 70r), una espada (f. 7), una rosa (f. 71r), una ínfula y un cetro (f. 72r), una media luna (f. 72v) y un obelisco (f. 80v).

Rafael de Cózar alude en su libro²²³ a un laberinto en forma de estrella (que reproduce en la p. 530) incluido por Leandro Gallardo de Bonilla en su *Descripción de la proclama, Que se executò en la muy noble, y leal ciudad de Badajoz, y de las fiestas con que ésta celebró la elevación a el trono de su muy poderoso, y amado Rey, y señor D. Fernando VI.*²²⁴ Se trata de un “soneto esférico” (p. 6) cuya forma podría asociarse a la de una estrella tanto como a la del sol, aunque es esta última la que estaba en la intención del autor. Cada uno de sus catorce versos, que no convergen apuntando directamente hacia el centro, sino en un sentido levemente oblicuo que produce cierto efecto de movimiento giratorio, termina con las letras *STO*, que forman el centro del dibujo. Leídas, además, en sentido circular y contrario a las agujas del reloj, las primeras letras de cada verso,²²⁵ resulta la frase “VIVA-FERNANDOSE”, que se completa en todos los casos con las letras centrales. Se trata, pues, de un caligrama que es laberinto y acróstico a la vez. Ya el mero hecho de estar dirigido a la persona del rey establecería una relación implícita con el sol, pues son muy habituales tanto la asociación metafórica entre éste y los monarcas absolutos como la designación del sol como “el astro rey”; pero es que, además, el texto hace referencia explícita: “Vivio el Primer Fernando, el grande auguSTO/ Iluminó, qual Sol, su Imperio vaSTO”... Otro caligrama solar, asimismo laberinto y acróstico, pero éste en forma de “décima esférica” y compuesto en honor de la reina doña Bárbara de Braganza —“VIVADBARBA”, con la sílaba *RA* en el centro—, se encuentra en la p. 7, aunque éste no lo menciona Cózar.²²⁶ La décima también nombra al sol (con

²²³ *Poesía e imagen...*, p. 363.

²²⁴ S. e. , Madrid, 1747, aunque Cózar —que cita el título abreviadamente— la data en 1748.

²²⁵ Curiosamente, en la parte superior del sol las mayúsculas iniciales de cada verso están invertidas.

²²⁶ Puede verse reproducido en el trabajo de Víctor Infantes de Miguel “Algunas de las poesías...”, p. 237.

el que se compara a la reina), lo cual deja fuera de toda duda su carácter caligramático. Rafael de Cózar sí hace referencia a otro texto en forma de estrella que aparece en una obra que él cita como anónima y denomina (p. 364) *Relación de fiestas de Zaragoza en la proclamación de Carlos III*, pero que en rigor se debe a Manuel Vicente Aramburu de la Cruz, catedrático de Decreto en la Universidad cesaraugustana, abogado de los Reales Consejos, etc., y se titula *Zaragoza festiva en los fieles aplausos de el ingreso, y mansión en ella de el Rey nuestro señor Don Carlos III. Con la Reyna Doña María Amalia de Saxonía, y Principe de Asturias Nuestros Señores, y Señores Infantes, en su viage à la Corte de Madrid desde la de Napoles, y de su Real Proclamación por Rey de las Españas. Relación panegyrica de las alegres demostraciones, que con tan gloriosos motivos hizo esta Augusta Imperial Ciudad*.²²⁷ Se trata de un gran caligrama, que puede figurar un sol tanto como una estrella, titulado “Labyrinthus acros.”, impreso en una página desplegable con dos dobleces horizontales,²²⁸ con doce versos a modo de rayos, unos en dirección centrípeta y otros centrífuga, alternativamente, con una S como centro, inscrita en blanco dentro de un grabado rectangular. Las letras exteriores de cada rayo, leídas en el sentido de las agujas del reloj, forman, en un doble acróstico, el nombre de “CAROLU”. En la misma obra figuran otros acrósticos no caligramáticos (p. 152 y 163). Cózar cita asimismo, y reproduce (p. 364 y 530), una curiosa composición en forma de bandera publicada por el P. Nicolás García en *Desempeño el más honroso de la obligación más fina, y gratitud obsequiosa a el más sublime favor, en los festivos, ruidosos triumphos, con que fuè solemnizada la Canonización de San Camilo de Lelis, excelso patriarcha de la esclarecida religión de Padres Clérigos Reglares Ministros de los Enfermos Agonizantes. Declarada por nuestro Santísimo Padre Benedicto XIV. Celebrada en esta imperial villa, y regia corte de Madrid, y en la Inclita moderna Athenas Complutense*.²²⁹ La silueta de la pieza (p. 26) configura, en efecto, un estandarte vertical de dos puntas, pero su texto no

²²⁷ Imprenta de el Rey Nuestro Señor, Zaragoza, 1760.

²²⁸ Va numerada como la 148, pero se encuentra entre las 184 y 185. No obstante, entre la 147 y la 149 hay otra página 148.

²²⁹ Viuda de Juan Muñoz, Madrid, [1748].

hace sino repetir –a veces completas, a veces incompletas– las letras del palíndromo “ZURCA LA CRUZ”, por lo que estamos ante un caligrama atípico. En esta misma obra se encuentra (p. 28) un laberinto de siete líneas con forma de rombo: la primera línea consta de una sola letra, una *L*; la segunda, de tres: “LUL”; la tercera, de cinco: “LUXUL”; la cuarta, de siete: “LUXEXUL”; y a partir de ésta se repite, pero en sentido decreciente, el mismo esquema con las mismas letras, de forma que la última línea vuelve a tener sólo una *L*. La *E* que ocupa el lugar central –es decir, la cuarta posición– de la línea central es de tamaño superior al de las demás letras. De ella arranca, leyendo de dentro a fuera, sea hacia arriba, hacia abajo, hacia la izquierda o hacia la derecha, la palabra “EXUL”, mientras que si se comienza la lectura de fuera a dentro por la primera letra exterior de arriba, de abajo, de la derecha o de la izquierda, leemos siempre “LUXE”. La semejanza entre la forma del rombo y la del sol, la importancia otorgada al “núcleo” central de la composición y las referencias a la luz autorizan a pensar que nos encontramos ante otro caligrama solar.

Ana Hatherly reproduce en su libro (fig. 46 y 47) otros dos impresos dieciochescos con *technopaegnia* en castellano, conservados en la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, compuestos por Miguel Infante, que imprimió la compañía cómica española de Juan Antonio Estévez, que se encontraba a la sazón trabajando en Lisboa, para presentarlos como sendos homenajes. El primero, dedicado al rey don José I con motivo de su cumpleaños, contiene un “soneto acróstico céntrico” y tiene forma de rueda, según aclara una octava aneja; el otro, más complicado, dirigido al Conde de Oeyras, tiene la forma del escudo nobiliario del Marqués de Pombal.

En 1759 aparecieron, en el número 6 de la *Gaceta de Lima*, dos caligramas del Padre Mariano Luxán, del convento del Rosario: un mesóstico circular en castellano y un laberinto en latín con forma de diamante.²³⁰ También en Perú se editó en 1783 la *Oracion funebre que en las solemnes exequias de la R. M. Maria Antonia de San Joseph, Larrea, Arispe, de los Reyes*²³¹

²³⁰ Cf. *Gaceta de Lima de 1762 a 1765*, ed. de José Durand, Oficina de Asuntos Culturales COFIDE, Lima, 1982, p. 278.

²³¹ Imprenta de los Huérfanos, Lima, 1783.

del Padre Cipriano Gerónimo de Calatayud y Borda (¿1734?-1814), de la Orden de la Merced, catedrático de Artes en la Universidad de San Marcos, donde aparece (p. 200) un laberinto en forma de cruz, en latín.

Ana Hatherly copia (fig. 1) un texto en latín, atribuido a Santo Tomás de Aquino, manuscrito en forma de cruz, que se recoge en una *Miscelânea* anónima de los siglos XVII y XVIII conservada en la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Otra cruz, anónima, bordeada por una línea dibujada y cuyo texto consiste únicamente en mayúsculas iniciales y puntos que indican la abreviatura, está en la “Colecção Pombalina” de la Biblioteca Nacional de Lisboa (fig. 90). Por Hatherly asimismo he podido saber que al imprimir su tesis doctoral de Derecho Civil Manuel de Gama Lobo tuvo la ocurrencia de presentar su “Conclusio VIII” disponiéndola como un laberinto en forma de estrella con una *M* en el centro, y empleando en cada uno de los rayos, formado por tres líneas, tres tipos de letra diferentes (fig. 48). La tesis se imprimió en 1726.²³² También recoge la artista e investigadora portuguesa (fig. 5) un “Laberinto intrincado, que principiando do meyo sempre se lerá EM PUBLICAR O VOSSO VALOR” dedicado a la Natividad y debido a Joze da Silva, que se imprimió en el libro de Frei Francisco da Cunha *Oraçam Académica e Panegyrica, Histórica, Encomiástica, Profano-Sacra*.²³³ El escrito, que combina de diversas maneras las letras de la frase en versales recién transcrita, adopta también la forma de una cruz. La propia Hatherly copia asimismo (fig. 4) otro laberinto-cruz –éste sobre la frase “EU SOU O MAIS EMPENHADO”– del mismo autor, la misma procedencia y el mismo asunto, y redactado en la misma lengua portuguesa. Es evidente que forma *pendant* con el anterior, ya que esas dos frases son continuación la una de la otra. Hatherly, por motivos que ignoro, reproduce en primer lugar el caligrama que yo he citado más tarde, estableciendo por consiguiente la secuencia «EU SOU O MAIS EMPENHADO-EM PUBLICAR O VOSSO VALOR». Si yo, sin haber podido ver la *Oraçam...*, prefiero leer “EM PUBLICAR O VOSSO VALOR-EU SOU O MAIS EMPENHADO” es porque al pie del

²³² Officina de Pedro Ferreira, Lisboa Occidental.

²³³ Na Officina Alvarense, Lisboa, 1743.

laberinto-cruz organizado sobre “EM PUBLICAR O VOSSO VALOR” se indica: “*De Joze da Silva a a Natividade*”, mientras que bajo el otro dice “*Do mesmo*”. La misma *Oraçam...* contiene un “soneto acrostico esferico”, igualmente en portugués, en honor de la reina de Hungría y Bohemia “a pulcra heroina senhora dona Maria Thereza VValburga de Austria”, que adopta la forma de una rueda o un sol con la letra *A* en el centro.²³⁴

El siglo XIX

Dick Higgins dio a conocer, en su libro ya citado de 1987 (p. 63), un poema-zampona del Conde Mario Bevilacqua, añadido a la colección de empresas de Camillo Camilli²³⁵ (I, p.132). En el *Saggio del prospetto generale di tutti i verbi anomali e difettivi sì semplici che composti e di tutte le loro varie configurazioni di voci dall'origine della lingua in poi*, de V. Nanucci,²³⁶ aparece, según indica Pozzi (p. 280), un texto dispuesto en forma de copa (o acaso clepsidra, agrega el estudioso), con el título “Al dio magnano, mio bel messere”. Aunque en él no se haga referencia alguna, como el propio Pozzi observa, a la bebida, parece claro que el lector ha de entender que el dios aludido por el título es el vino (o el dios del vino, Dionisos o Baco) y, por consiguiente, relacionar el texto del *τεχνοπαίγνιον* con el objeto representado en éste.

En las *Obras Completas* del poeta uruguayo Francisco Acuña de Figueroa (1791 1862),²³⁷ figura un buen número de caligramas, algunos en portugués. La mayoría de ellos se disponen en forma de copa (vol. V, p. 178, 200, 248; vol. VI, p. 15, 197, 264; vol. VIII, p. 173, 192; vol. VIII, p. 27, 330, 351), pero hay también poemas-cruz (vol. V, p. 50, 203-206; vol. VI, p. 339), poemas-reloj de arena (vol. V, p. 63) y poemas-botella (vol. VII, p. 194). Muchas de estas composiciones fueron escritas para los álbumes de damas burguesas, según la moda romántica. Algunos títulos ya son significativos: “La copa y el néctar. En el álbum de Pilar”, “Al álbum de doña Luisita Blanco”, “Una copa. Al

²³⁴ Cf. *A experiênciã...*, fig. 45.

²³⁵ *Imprese illustri*, F. Ziletti, Venezia, 1586.

²³⁶ Tipografia di Tommaso Baracchi, successore di G. Piatti, Firenze, 1853.

²³⁷ Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, Editores, Montevideo, 1890, 12 vols.

álbum de Rosalía”, etc. Varios de estos caligramas son a la vez acrósticos.²³⁸

En España, las primeras referencias a caligramas que pude documentar en el siglo XIX (p. 46 y 47 de mi libro) estaban en el curiosísimo *Esfuerzos del ingenio literario* de L. M. Carbonero y Sol (1890), y se referían a dos ejemplares franceses y uno mejicano. Es notorio que el autor ignoraba -como yo mismo en 1977- la obra de don José González Estrada (ca. 1830-1883), estrambótico editor del estrambótico periódico *El Pistón*, que apareció en 1864 y 1865 -una verdadera mina para el interesado por toda clase de aberraciones literarias-,²³⁹ y autor de *El Siglo Poético. Dividido en cuatro tomos de igual tamaño*²⁴⁰ y de un volumen facticio de *Poesías* impreso en el establecimiento de F. Hernández, s. d. [ca. 1862]. Orate incuestionable, él mismo refiere en su revista que toda su casa estaba decorada con laberintos y pentacrósticos enmarcados, y también que cuarenta y ocho estudiantes habían solicitado al Gobierno la creación de una cátedra de poesía laberíntica y su adjudicación a González Estrada²⁴¹, cosa de la que él se enorgullece pero que difícilmente pudo no ser una broma. Tengo la impresión de que Dick Higgins, a cuyas cartas debo el descubrimiento de este personaje y su obra, y que en su libro de 1987 (p. 113-122) prestó a uno y otra una atención desmesurada, no llegó a percatarse, quizá por su deficiente conocimiento de la lengua española, de la auténtica idiosincrasia de González Estrada y de la monstruosidad literaria de lo que escribió.

El Pistón, que contiene, aparte de trabajos de su director, colaboraciones de otros muchos -incluido, supongo que sin conocimiento suyo, Victor Hugo- es todo un muestrario de chifladuras, entreveradas con ataques a Hartzenbusch. Su número 12, por ejemplo, de junio de 1864, lleva, a uno y otro lado del título, sendas estrofas, que dicen (conservo las peculiaridades ortográficas):

²³⁸ Las referencias de volumen y página ofrecidas por Dick Higgins, *Pattern Poetry...* son sistemáticamente erróneas.

²³⁹ Sobre esta publicación, cf. el trabajo de Javier Ruiz citado en la nota 4 y el generoso espacio que le dedica Dick Higgins, *Pattern Poetry...*, p. 113-122.

²⁴⁰ Burdeos, Imprenta Jacquet, 1861.

²⁴¹ Cf. Javier Ruiz, “Laberintos y Pentacrósticos...”, p. 116.

Lira y aprieto, La poesía
de sonsonete, del piston;
con clarinete, y acordeon
en desconcierto. con armonía.

Poco más abajo aparece una poesía, “Flor amorosa”, cuyas dos primeras estrofas (y no harán falta más para formarse un juicio crítico) dicen así:

Don José Salamanca
Es persona de gusto
Con su ninfa muy justo
Siendo de garbo y guapa.

Resuenen siempre los ricos
Dadibosos y con lujo
Que logran con su influjo
Gracias para los líricos.

En la primera página del número 19, agosto del mismo año, hay una especie de editorial que invita a los colaboradores de la revista a seguir componiendo “poesías laberínticas, para engrandecimiento de la literatura española” y que culmina proclamando que (sigo manteniendo la ortografía del original).

Los escritores de este siglo y catedráticos de poetica, solo son rutinarios simples copleros y por cuya razon se quejan los escolares del engaño que han sufrido, pues a los alumnos de poética, solo los han enseñado poesía sencilla, comun coplera y romancera que es una vulgaridad.

Ya en el número 4 había arremetido, en un párrafo que reproduce Javier Ruiz,²⁴² contra los catedráticos y académicos, que

son unos farsantes, que el que más sabe es espresar esa poesía sencilla, libre, común, coplera, por el orden que los ciegos sacan sus coplas, para las personas rústicas que es una vulgaridad.

²⁴²“Laberintos y Pentacrósticos...”, p. 116.

Javier Ruiz y Dick Higgins han reproducido algunos caligramas de diversa autoría publicados en *El Pistón*: un “jarro literario” dedicado a Estrada por un colaborador anónimo consiste en dos flores grabadas, un poema al pie, con algunas de sus palabras escritas en versales que diseñan, según la técnica de los “*versi intexti*”, el perfil de un jarrón, y, entre el jarrón y las flores, dos líneas de texto que imitan los tallos de éstas y, en medio, una cruz también caligramática. Un tal *Pitágoras* firma un “Corazón acróstico laberíntico”, de forma bastante tosca. De José González Álvarez es “Un capricho”, con la silueta de, más o menos, un reloj de arena.

En *El Siglo Poético*, junto a penosos acrósticos, sonetos pentacrósticos y algún que otro “pentacróstico cruzado” o “forzado” que evidencian una admirable incompetencia para el metro, encontramos tres poemas-cruz dedicados a Martínez de la Rosa, Álvarez Mendizábal y Pedro Calvo Asensio respectivamente (el segundo, de efecto involuntariamente irónico, habida cuenta de quién era su destinatario) y un poema-arpa que es al mismo tiempo soneto, acróstico y autoelogio del pobre don José. Del contenido de las *Poesías* me reconozco incapaz de hacer un resumen descriptivo: hay que verlas.

Gentes de, más o menos, la condición de González Estrada motivaron que José María de Pereda (1833-1906) aludiese burlescamente en el capítulo xv de su muy instructiva novela *Pedro Sánchez*²⁴³ a las “estrofas en forma de cáliz, de guitarra, de cruz, de pirámide y de reloj de arena” que, con otras extravagancias, llenaban los álbumes de las señoritas de la burguesía madrileña de mediados del siglo XIX.

Rafael de Cózar recuerda (p. 151, 173 y 355) que el propio Carbonero y Sol dirigió la revista *La Cruz* (Madrid, 1852-1886), donde se publicaron caligramas, muchos de ellos precisamente cruciformes, entre los que se encuentra el que se dice atribuido a Santo Tomás de Aquino. Higgins (p. 38) hace referencia a uno aparecido en el número de abril de 1872, otro en el número 2 de 1864 (p. 638), otro del número 1 de 1876 (p. 380) y otro de agosto de 1886, todos menos éste último recogidos en el libro de Carbonero y Sol.

²⁴³ Cito por la segunda edición en la “Colección Austral” de la editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1965, p. 86.

Por su parte, Eduardo de Ory presenta en su ya citado *Rarezas Literarias* tres poemas-cruz –uno de C. Rodríguez (p. 117) y dos anónimos (p. 118 y 119)—²⁴⁴ y cuatro en forma de copa: uno anónimo (p. 120) y tres que constituyen la composición “El tres de copas. Tríptico ‘bebestible’” de Carlos Miranda (p. 121-123), la cual, según Ory dice, se publicó el 28 de octubre de 1911 en el número 26 de *La Hoja de Parra*.

Ana Hatherly dio a conocer en su libro (p. 153) un *Soneto acrostico ao Soberano CONGRESSO representativo da Nação Portuguesa, No dia 26 de Janeiro de 1823, anniversario da sua installação*, impreso en una hoja suelta sin datos editoriales. El texto, que, según un gusto típicamente barroco, es, además de acróstico, también mesóstico y teléstico, tiene forma de rueda con una *A* en el centro. Una nota al pie nos explica que tomando sucesivamente las primeras letras de los 14 versos resulta el sintagma “Sabio Congresso”; con otras letras situadas en la sexta sílaba de cada verso se forma la expresión “Dos lusos gloria”; todos los versos terminan en la *A* central, y, además, en la composición se usaron todas las letras del alfabeto portugués. Pero en ella no hay ninguna referencia o alusión a ninguna rueda, de modo que no podemos calificarla propiamente de caligrama aunque sí sea *carmen figuratum*.

Dick Higgins aclara en su importante estudio (p. 88) que en el periódico dirigido en Viena por Alfred Bäuerle que se tituló *Wiener Allgemeinen Theaterzeitung, Wiener Illustrierte Theaterzeitung* y de otros modos, aparecieron, además del caligrama en forma de muñeco de Ferdinand August Oldenburg,²⁴⁵ que –aunque atribuyéndoselo, como otros, al propio Bäuerle– mencioné y reproduje en mi libro (p. 110), una copa del propio Bäuerle,²⁴⁶ y un jarrón de C. J. Metzger.²⁴⁷ El mismo Higgins alude en la misma página a un poema anónimo, en alemán, publicado en la revista *Kladderdatsch* el 25 de diciembre de 1853, en el que los versos configuran, en consonancia con la fecha y la intención, el perfil de un árbol de

²⁴⁴ Éstos dos figuraban ya en las p. 232 y 233 del libro antes mencionado de L. M. Carbonero y Sol. El primero de ellos, según éste, es de A. Rivero.

²⁴⁵ Núm. 20, 1845, p. 4.

²⁴⁶ Núm. 137, 1818, p. 1.

²⁴⁷ Núm. 89, 1823, p. 1.

Navidad. El bávaro Joseph Gutmüthl, conocido también como “*Shalomohn Schönenfels*”, publicó en su extravagante *ShorhrohS* de 1853 un poema con forma de jarrón (p. 73).

Gracias a Dick Higgins (p. 69-70) he tenido también noticia de la existencia de un caligrama en francés con forma de reloj de sol, titulado “*Crépuscule*”, impreso por el poeta canadiense francófono Albert Ferland (1872-1943) en la p. 280 de su libro *Les soirées du Château de Ramezay* (1900). Es el único ejemplar canadiense que se conoce hasta el siglo xx.

Higgins, que apunta (p. 105) que no se ha encontrado ningún caligrama inglés del siglo xviii, sí menciona unos cuantos del xix: cuatro cruces anónimas y un arco –imitación de un modelo oriental– que cita Charles Carroll Bombaugh en *Oddities and curiosities of words and literature*;²⁴⁸ un violín, igualmente anónimo, que recoge William Shepard Walsh en *Handy-book of literary curiosities* (1895),²⁴⁹ y una botella, una mujer y un curioso poema sobre la pérdida de peso, anónimos asimismo, editados por Carolyn Wells en *A whimsey anthology* (1906).²⁵⁰

La biblioteca del Trinity College de Dublín guarda un manuscrito, *The Book of Armagh*, en que se encuentra un caligrama del xix en prosa gaélica, en forma de diamante (f. 160v). En gaélico galés está escrito un caligrama sobre la Torre de Babel, debido a Hywel Tudur (fl. a fines del xix), que se publicó en su libro *Genesis i blant*.²⁵¹ Robert Williams, conocido como “*Trebor Mai*” (1830-1877), compuso en la misma lengua un poema-roble cuyo texto nombra a los más importantes poetas galéses. Puede verse en sus *Collected Works*²⁵² (p. 383).

El norteamericano H. C. Dodge es autor de un caligrama en forma de jarrón que editó Carolyn Wells.²⁵³ Uno con forma de diamante y texto en estilo de telegrama se imprimió, atribuyéndoselo al General Grant, en el volumen 1, número 3, de la revista *The Rose Lawn Home Journal* en 1871 (p. 4). Mary Hazard, miembro de la secta *shaker*, hizo un poema de forma circular en 1848, y

²⁴⁸ Martin Gardner, 1875. Reimpreso en Dover Publications, New York, 1961.

²⁴⁹ Reimpreso por J. B. Lipincott, Philadelphia, s. a. [ca.1925].

²⁵⁰ Reimpreso por Dover Publications, New York, 1963.

²⁵¹ S. e., Caernarfon, 1906.

²⁵² I. Foulkes, Liverpool, 1883.

²⁵³ *A whimsey...*, p. 21.

también una corona de flores y una hoja, según informa Higgins (p. 109).

Éste menciona asimismo algunos ejemplos polacos del XIX, todos anónimos, aunque no deja de señalar que a lo largo de ese siglo en Polonia, “as elsewhere, *Pattern Poetry* is very rare” (p. 138): una botella de 1822, una copa de 1840 y un original caligrama en prosa titulado “Biedny poeta” (“Poeta pobre”) aparecido en el periódico *Kurier Swiateczny* en 1896. En él se representan la ilusión con que el autor sube con su original al despacho de un editor y la decepción con la que sale de él, rechazado, mediante, primero, una disposición del texto en forma de escalones y, después, una línea oblicua descendente.

El propio Higgins habla (p. 58) de un poema-cruz en húngaro publicado por Gyula Bulyovszky en el periódico *Hazánk* el 27 de marzo de 1847. También (p. 94) de otra cruz anónima en holandés, impresa por C. L. van Langenhuisen en 1855, y de un poema-corazón anónimo y de fecha ignorada, asimismo en holandés.

Los primeros años del siglo xx

Un artículo de Eugenio d’Ors publicado en *Nuevo Mundo* en 1923²⁵⁴ me dio la pista de un libro de un escritor uruguayo que precedió a *Apollinaire* en la creación de caligramas: se trata de *Palideces i [sic] púrpuras* –título evidentemente más modernista que vanguardista–²⁵⁵ de Carlos López Rocha, editado en 1905²⁵⁶. En él se contienen, para ser exactos, dos ejemplos: uno, sin título, es un texto en prosa, entre simbólico y esotérico, impreso en forma de cáliz, que alude en sus últimas líneas al Santo Grial (p. 77). Se presenta como nota al soneto alejandrino “Azvcena”, que ocupa la página anterior. El otro, éste en verso y titulado “Brindis”, es otra copa (p. 114), pero rodeada por un dibujo. Dado que los *τεχνοπαίγνια* en forma de copa son muy característicos en la tradición anterior del género, no creo que deba considerarse a López

²⁵⁴ “Palique”, *Nuevo Mundo*, 4 may. 1923, ahora recogido en *Paliques (1922-1925)*, Altera, Barcelona, 2006, I, p. 91.

²⁵⁵ Modernistas son igualmente las composiciones que recoge el volumen, prologado por Julio Herrera y Reissig, y el diseño tipográfico, con dibujos de Emilio López Rocha.

²⁵⁶ Imprenta Galileo, Buenos Aires.

Rocha precursor de *Apollinaire* sino más bien continuador de aquella tradición..

Ese mismo año 1905 aparece un sutil –y mucho más original– caligrama en catalán en *Les tenebroses*,²⁵⁷ de Rafael Nogueras Oller (1880-1949). Su título es “Una esse” (p. 59) y su texto, alusivo a un borracho, se dispone en forma de S: un buen argumento para defender, como definiendo, que la disposición gráfica del caligrama no ha de representar necesariamente su contenido, sino éste o cualquier objeto relacionado de alguna forma con él.

El chileno Vicente Huidobro (1893-1948) –que ya en 1912 había publicado, en una revista de Santiago de Chile, un “Triángulo armónico”²⁵⁸ que no es un caligrama pero sí un poema visual en forma de rombo, asociable a las “escalas métricas”– recoge en su libro *Canciones en la noche* (Santiago, 1913), además de esa misma composición y otra “escala métrica” titulada “Fresco nipón”, dos verdaderos caligramas:²⁵⁹ “Nipona” tiene la forma simétrica de una pagoda reflejada en un estanque (al que hace alusión el texto); “La capilla aldeana” representa lo que este título indica, haciendo una ligera variante del tradicional y manido caligrama en forma de cruz.²⁶⁰ La obra caligramática del poeta chileno aparece, pues, ante el observador como un eslabón entre la tradición clásica y la vanguardia, que a estas alturas ya es otra tradición.

²⁵⁷ Joventut, Barcelona, 1905.

²⁵⁸ *Musa Joven*, 1, 6, oct. 1912, p. 43.

²⁵⁹ Juan Manuel Bonet ha recordado, “El caligrama y sus...”, p. 20, que Huidobro “pensaba realizar un álbum de *poemas dibujados*”, que nunca llegaría a publicarse.

²⁶⁰ Pueden verse ahora en Vicente Huidobro, *Obra poética*, ed. crítica coordinada por Cedomil Goic, ALLCA XX, Madrid-Buenos Aires-La Habana [...], 2003, p. 213 y 214.

MÉTRICA AUTÓCTONA^{1*}

Por

MARTIN J. DUFFELL

1. Versifying in Ibero-Romance

THE authors of medieval texts, as Michel Garcia notes (1978: 48), intended them to be read, or sung, aloud: when books were rare and expensive and literacy limited, reading silently and alone was a luxury. Many of the medieval Hispanic texts that have survived are in verse, and their authors made this choice for a number of reasons. The first of these was doubtless that verse, with its regular rhythms, gives both poets and audiences added aesthetic satisfaction; a second was that verse serves as a memory aid for performers (see Gaur 1984: 25); and a third was probably that a fixed form and repetition have traditionally been held to endow human utterances with mystic power: magic spells work only if every word is in the correct place (see Bowra 1963: 39 and West 1973: 186). Since versifying is an almost universal human activity and predates literacy (see Bowra 1963: 14-17), the inhabitants of medieval Iberia composed, heard, and repeated verse, the vast majority

^{1*} This article constitutes the first chapter of my book, *Syllable and Accent: Studies on Medieval Hispanic Metrics*, scheduled for publication in 2007 in the series *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar* (London: Department of Hispanic Studies and Italian, Queen Mary and Westfield College). I wish to thank the General Editor of that series, Alan Deyermond, for his kind permission to include it in this volume of *Rhythmica* and for his help in its preparation.

of which has been irretrievably lost. The texts that survive represent the tiny minority that had the good fortune to be written down and preserved.

Verse texts are ‘numerically regulated’ (Lotz 1960: 135), which is to say that they involve counting, and the defining property of verse is the *line*, a unit that stretches from where the count begins to where it ends (Fabb 2002: 48-49). In some verse the lines are grouped in larger units called strophes and the discipline of *metrics* is the study of the structure of both strophes (termed *strophe design*) and lines (termed *verse design*). Since many verse texts are not divided into strophes, verse design is clearly the structure most important to metrists, many of whom now follow Roman Jakobson (1960: 364) in using that term to refer to an individual metre, the set of rules or constraints that a poet observes, when crafting language into a particular passage of verse. A verse design, in this sense, can be inferred from the study of the lines themselves (*verse instances*), and may be regarded as having two constituents: a *template* and a set of *correspondence rules*, which govern the type of linguistic material in verse instances that may correspond to different positions in the template. Metres may be divided into two types, which Nigel Fabb terms *counting metres* and *patterning metres* (1997: 56-61); in counting metres lines contain a regular number of some linguistic unit: phrases, words, syllables, stresses, or moras (the minimum units of time a syllable can occupy); in patterning metres contrasting types of the same linguistic unit, usually the syllable, are grouped in a regular pattern; for example, long syllables may be contrasted with short, stressed with unstressed, and level-tone with changing-tone.² Metrists must therefore identify the regularities in the texts they examine, whether of count or pattern, and test them for statistical significance; only then can they offer an opinion on how the poet was counting or patterning the language of any given text.

The ways that poets versify is governed partly by personal choice, partly by fashion, but mainly by the language of the

² Roman Jakobson argued that all types of verse depend on a binary contrast of some sort and that in counting metres this is the contrast between the edges and the nuclei of the units counted (1960: 359-60).

text, since we can count or pattern only linguistic features that the language itself possesses: it is obvious that in a language without dynamic accent you cannot count stresses, and you cannot count tone-contrasts in a language that lacks them. As well as eschewing the impossible, poets also usually avoid the unnecessarily difficult: metres that restrict the proportion of the poet's lexicon that may be employed are less likely to survive. Kristin Hanson and Paul Kiparsky coined the term *the principle of fit* to describe the way that metres tend to evolve in such a way as to accommodate the lexicon of the language (1996: 294), but the term could equally well be applied to the other point I have made: that metres can count or pattern only the features that exist in the language concerned. Thus Hanson & Kiparsky quote the insight of John Thompson (1961) that metre is 'language imitating itself' (1996: 325). Although this must be borne in mind in any attempt to identify the metre of a verse text, so too must some sociolinguistic factors: thus, for example, although modern French poets do not pattern word stress, since that language no longer has this feature, they still count word-final schwas, because they were syllabified until the sixteenth century, when word-final *e-atone* became the modern *e-muet*, and this archaic feature has been preserved in poetry and drama.

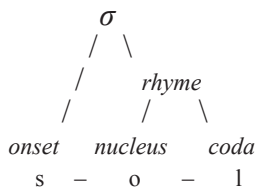
Although Arabic, Basque, and Hebrew were also spoken in medieval Iberia, the languages with which this book deals are all varieties of Ibero-Romance (see Penny 2000: 19-35), which evolved from Peninsular Latin (see Entwistle 1962: 46-82 and Penny 2002: 8-14). The people who spoke them were Romano-Visigoths who were conquered by the Moors in the eighth century and finally emerged from their rule in the fifteenth. Their language was significantly enriched by this protracted political and social contact (see Lapesa 1984: 129-56), but their grammar remained entirely, and their lexicon overwhelmingly, Romance (see Elcock 1975: 410-59). Although the earliest surviving texts that capture the sounds of Ibero-Romance in phonetic characters date from only very late in the twelfth century, there is a fair measure of agreement among scholars on the most important

features of its medieval varieties.³ Since counting or patterning those features is likely to have formed the basis of versifying in the earliest Ibero-Romance, we can identify the types of metre available to its poets by examining those features and invoking the principle of fit.

2. Counting Syllables

Speakers of all languages intuitively divide the speech stream into *syllables* (see Abercrombie 1967: 34-41), and the syllable has been defined as ‘a unit of pronunciation typically larger than a single sound and smaller than a word’ (Crystal 1985: 297). The syllable may be regarded as a series of *phonemes*, single sounds that can differentiate meaning (see Hogg & McCully 1987: 35-41), which give the syllable its structure (see Harris 1983: 1-80). Linguists often represent this structure by a tree diagram, as in Figure 1 below, which analyses the Spanish monosyllable *sol*, using σ to signify the whole syllable:

FIGURE 1
Syllable Structure in Spanish



Note that some syllables have no onset, some no coda, and some have neither (examples are the Spanish monosyllables *al*, *la*, and *a*, respectively), while onsets may contain two consonants (as in the first syllable of *pra-do*) and nuclei a diphthong (as in

³ Roger Wright has argued that for many centuries previously the Western Romance languages were written down using Latin orthography (see Wright 1982 and 1994). In such a logographic writing system the Castilian *prado* and the French *pré* would both be written ‘pratum’; a similar system is found in English, where the disyllabic place names *Diyel* and *Lester* are written ‘Dalziel’ and ‘Leicester’. Wright argues that Late Latin was simply the written form of Early Romance, and that *ladino* is the most appropriate term to describe the varieties of Romance spoken in early medieval Iberia (2002: 236).

the first of *pie-dra*). All syllables, therefore, are not equal, and in delivery some occupy more time than others, which is measured in moras, a *light* syllable being held to occupy one mora and a *heavy* syllable two (see Crystal 1985: 198). In Spanish a syllable is *light* if its nucleus consists of a vowel followed by no more than one consonant, and *heavy* if it consists of a diphthong, or a vowel followed by two or more consonants.⁴ The contents of the onset do not affect syllable weight; thus the first syllable of *pra-do* is light, while that of *par-do* is heavy.

Syllable weight determines the theoretical time it takes to deliver a syllable, but in practice differing speech habits often ensure that individual deliveries of the same utterance vary. The speakers of some languages exhibit a tendency to equalize the time they take to deliver each syllable, which makes syllable counting easier (see Section 4). But there are many complications facing the versifier who decides to count syllables: they may be light or heavy, and *accented* or *unaccented* (see 4 below); they may also be deleted in some circumstances (*syncope* and *apocope*), and two adjacent syllable nuclei may be pronounced separately (termed *diaeresis* when it occurs within words, and *hiatus* when it occurs at word boundaries) or merged to form a single syllable (termed *synaeresis* and *synaloepha*). Poets who count syllables must deal with all these difficulties and also overcome a more basic cognitive problem: syllables are relatively small linguistic units and utterances normally contain many of them. But, as modern research shows, people intuitively register numbers only up to three (see Hurford 1987: 93-95) and, even with training, people can quickly recognize numbers only up to seven or eight (see Miller 1956: *passim*). In order, therefore, to count syllables accurately poets and their audiences need to break long lines up into smaller units: and, when those smaller units form into patterns, a more complex, or patterning, metre evolves.⁵ Nor is

⁴ The technical definition of a heavy syllable is one with a *branching rhyme*, as demonstrated in the diagram of Figure 1. In continuous speech a single final consonant is usually combined with any following vowel to make a new syllable; this is termed re-syllabification (see Harris 1983: 43-44).

⁵ Fabb 2002: 51 gives an example of an Australian tribe that can count only up to three, but can versify in lines of six syllables or more; its poets must therefore perceive (and describe) their six-syllable lines as containing a pair of threes or a trio of twos.

such evolution an irreversible process: a pattern may be lost, as was the case with the quantitative patterns of Classical Latin verse (see Lote 1939: 220-58), and new methods of counting and patterning developed.

A close examination of syllables, and of the nature of counting, suggests that counting syllables is not the only, nor necessarily the best, solution to the problem of how to versify. Nevertheless, counting syllables has been a feature of many of the verse texts in the Indo-European languages, including the oldest, which exhibit many similarities in their metres (see Pighi 1970: 5-8, West 1973b, and Fabb 1997: 64-68).⁶ Syllable counting has also been a feature of versifying in the Romance languages for hundreds of years, and in Spanish almost all verse composed between 1500 and 1900 was syllabically regular. It is, therefore, not surprising that some modern metrists have regarded syllable counting as the norm in the Iberian languages, and have categorized all other types as *versificación irregular* or even *ametría* (Navarro Tomás 1974: 80).⁷ But, as Henríquez Ureña 1933 demonstrated, a great deal of Ibero-Romance verse is undoubtedly syllabically irregular. Furthermore, the regularity of a high proportion of lines in many other poems is challengeable: lines that are perfectly regular in modern editions are irregular in some or all of the surviving witnesses on which they are based (see Wright 2002: 122 and Duffell 1999c, 2002a, 2003a, and 2004a). There is therefore a strong case that some medieval Iberian poets counted things other than syllables in their versifying.

⁶ Some writers go further and argue that all Indo-European metres evolved from syllable counting metres, and that syllabically irregular metres result from linguistic changes such as syncope and final-vowel deletion (see, for example, Meillet 1923, West 1973b, and Gasparov 1996: 7-10). But accentual metres are more likely to have evolved from counting words, not syllables, as I have argued in detail elsewhere (Duffell 2004b: 79-82). The predominance of syllable-counting metres in surviving texts doubtless owes much to the invention of syllabic scripts such as Devanagari and Linear B, which re-enforced aural regularity with visual and made the accurate counting of long lines much easier.

⁷ See Gómez Rea 1988 for a modern example of a manual of metrics for students that classifies all types of metre on the basis of syllable count alone.

3. Counting Other Linguistic Units

The other linguistic units that versifiers can count are members of what linguists term the prosodic hierarchy (see, for example, Getty 2002: 7), units of which the smallest is the mora and the largest the intonational phrase. In the oldest surviving verse texts in any language the poets count phrases, of which lines contain usually two, but sometimes three.⁸ This type of metre is known as *parallelismus membrorum*, and the parallel units employed are of three semantic types, usually termed *sameness*, *contrast*, and *complementary parallelism* (see Preminger et al. 1975: 337). This semantic structure survives translation: English speakers know this type of metre from the Authorized Version of the Bible and from the verse of poets like William Blake (b. 1757, d. 1827; in Bronowski 1958) and Walt Whitman (b. 1819, d. 1892; in Hall 1968), who were strongly influenced by the biblical rhythms.⁹ The most common form of phrase-level regulation found in Romance verse is the division of longer lines into *cola* or *hemistichs* by a *caesura*, a regular mid-line word boundary. Caesurae usually divide the line into two phrases: and this counting of phrases aids the counting of smaller units, by offering the opportunity to begin the count again (which is important in view of the limitations on human counting noted above).¹⁰ Thus French metrists have always held that lines of

⁸ Counting phrases is the basis of Sumerian, Egyptian, Babylonian, and Semitic verse of the third millennium bc; it is also employed in the earliest surviving verse text in an Indo-European language, the Hittite *Song of Ullikummi*. This poem was composed in the second millennium bc, and some scholars argue that its metre is the result of the poet's imitating Semitic models (see West 1973: 182).

⁹ Examples of the three semantic types from the Authorized Version (Smith 1611) include: 'They part my garments among them/and cast lots upon my vesture' (Psalm 22.18), 'The conies are but a feeble folk/yet they make their houses in the rock' (Proverbs 30.26), and 'Stay me with flagons/comfort me with apples/for I am sick of love' (Song of Solomon 2.5). Blake's *A Song of Liberty* begins: 'The Eternal Female groaned/it was heard all over the Earth/ Albion's coast is sick, silent/the American meadows faint' (Hall 1968). Whitman's *Leaves of Grass* begins 'I celebrate myself/and I sing myself/and what I assume/you shall assume' (Bronowski 1958).

¹⁰ Counting phrases is usually combined with other types of counting because, on its own, it cannot satisfy the human appetite for ever more elaborate structures. Cola are quite large units of linguistic material and, while audiences readily identify multiples of two or three of them, they would find lines containing six cola (and no other regulation) amorphous and confusing.

more than eight syllables must contain a caesura dividing them into at least two cola (see, for example, Dorchain 1919: 178, Scott 1980: 28, and Cornulier 1995: 47). Many of the earliest surviving Ibero-Romance lines are similarly divisible into two cola.

Poets may also base their lines on a count of the units at the lowest level of the prosodic hierarchy, moras. The most straightforward example of mora counting is Japanese verse, although it is often described as syllabic (see, for example, Bownas 1964: xlv, and Preminger et al. 1975: 423-31). Brower (1972: 38), Fabb (1997: 58), and Getty (2002: 10), however, identify Japanese metres correctly as moraic, since heavy syllables (in Japanese, those with long vowels) are counted as two (see Dunn & Yanada 1958: 3); thus a seven-mora line has six syllables if it contains a heavy syllable, and five if it contains two.¹¹ All Japanese lines contain either five or seven moras and the two most popular verse forms combine the two lengths: the 17-mora *haiku* has lines of 5, 7, and 5, and the 31-mora *tanka* has lines of 5, 7, 5, 7, and 7. Mora counting in most Indo-European languages is more complicated because many more of their syllables have branching rhymes (unlike Japanese syllables, they have codas and often contain diphthongs). Nevertheless, a whole class of Ancient Greek metres (termed *Ionic*) are based on lines that have a variable number of syllables, but the same number of moras (see Gasparov 1996: 70-82). Thus the lines of Homer's *Iliad* contain between 12 and 17 syllables, but they comprise exactly 24 moras (except that the last is optional).

Remarkably, Classical Latin poets jettisoned their native metrical system and adopted Greek quantitative metres, both *Ionic*, which counted moras, and *Aeolic*, which counted syllables, but fixed the weight of those in certain positions in the line (see Gasparov 1996: 54-58). Medieval Latin poets cultivated quantitative verse at the same time as developing new types of metre, and the ability to versify quantitatively in Latin and

¹¹ Accent, of any type, is of little significance in Japanese (Dunn & Yanada 1958: 5) and Japanese metre imitates the language in this respect (Brower 1972: 39). The earliest (pre-literate) Japanese verse was rather less regular than the metres described here (see Bownas 1964: xlvi and Preminger et al. 1975: 423).

Greek remained the mark of a good scholar for many centuries (see Waquet 2001: 130). Some poets have attempted to compose quantitative verse in modern European languages, including Sir Philip Sidney (b. 1554, d. 1586) in English (see Hanson 2001), and Sinibaldo Mas (b. 1809, d. 1868) in Spanish (see Domínguez Caparrós 2001). The inspiration for such imitations was the success of Greek metrics in colonizing Classical Latin verse, even though the Latin lexicon had a very different distribution of light and heavy syllables. But quantitative metres met far bigger obstacles in English, where some syllables are very much reduced in pronunciation and some consonants are sometimes not pronounced at all, and in Spanish, where vowel length is not phonemic and varies considerably in individual deliveries. Since the loss of vowel-length distinctions occurred early in the development of Ibero-Romance (see Penny 2002: 45), medieval Hispanic poets could hardly count moras when they versified, and we find no evidence of such counting in the surviving texts.

Phrases and moras are at the extremes of the prosodic hierarchy, but there are also units at intermediate levels that poets may count other than syllables. One such unit is the word: some Ancient Hebrew poets counted words as well as phrases; thus the Hebrew original of the well-known line ‘A time to weep/and a time to laugh’ (Ecclesiastes 3.4) contains two pairs of words (see Preminger et al. 1975: 337). Counting words has also been shown to be the basis of versifying among primitive peoples (see Bowra 1963: 32), and is found in some of the oldest texts produced in Western Europe. Thus the number of words appears to be the chief form of regulation in the earliest surviving verse in both Celtic (Pighi 1970: 18 and Meyer 1909: 2-4) and the Italic languages (Gildersleeve & Lodge 1953: 462).¹² As Norberg points out, early Medieval Latin versifiers also composed lines in which the number of words, rather than syllables, was

¹² The non-Latin metre known as *numerus italicus* seems to have been verbal, as does the only surviving Latin verse that may be argued to antedate Greek influence, the Saturnian metre (Raven 1965: 17), of which fewer than 200 lines have survived (Koster 1929). Many hypotheses have been proposed to account for this metre (see Gasparov 1996: 68-70), but word counting offers the simplest explanation of all the surviving lines, which comprise 3 + 2 lexical words (see Nougaret 1948: 23, Pighi 1970: 24, and Preminger & Brogan 1993: 1117).

regulated (1958: 131-33). The lines of these poems contained 3, 4, 2 + 2, or 3 + 3 words, and they date from a period when instinctive knowledge of vowel length and accent in Classical Latin was restricted to a tiny minority of speakers and writers (Lote 1939: 219-71). But basing a metrics on word-count alone has a weakness: word boundaries easily disappear in continuous speech as final consonants are resyllabified. This blurring of boundaries hinders poets' and audiences' perception of verbal metres, especially in any language where words have another feature more salient than their boundaries. Words in the Ibero-Romance languages have just such a feature: *dynamic accent*, or *stress*. A line of four lexical words is a line of four stresses, and verbal metres are the most likely origin of metres in which poets count accents (see Duffell 2004b: 79-84). A discussion of dynamic accent, or *stress*, leads naturally to the subject of patterning metres.

4. *Counting and Patterning Accents*

In languages with dynamic accent some syllables are made more prominent in delivery than others: such syllables are called stressed, or accented, and they include lexical monosyllables and one lexically fixed syllable in each polysyllabic word (for an analysis of which syllables are stressed in Spanish see Navarro 1925). Stress is phonemic, in the sense that it can distinguish meanings; for example, between the Spanish *hablo* and *habló*. Modern research has shown that stress is a product of a change in pitch (fundamental frequency), greater articulatory force (detected as an increase in volume), and greater duration (see Fry 1958, Quilis 1971, and Penny 2002: 42). The stress accruing to the most prominent syllable of polysyllabic words is referred to as *primary stress*, and in longer words other syllables can also be made more prominent in delivery than their neighbours; in Ibero-Romance these syllables with *secondary stress* cannot be adjacent to their word's primary stress.

For many years scholars disagreed on the number of degrees of stress to be found in any given language, but modern linguistics holds that stress is relative: syllables have either more or less stress than their neighbours (see, for example, Tavani 1974: 135-

36 and Liberman & Prince 1977). This relative stress, termed *strength*, divides syllables into *strong* (s) and *weak* (w), and syllables of the two types form a hierarchy within both words and phrases. James Harris represents stress structure in Spanish using tree diagrams (1983: 96), but more recent analyses of stress, such as Hayes 1995, prefer grids in which a syllable's stress is marked by an x at each level in the hierarchy. Figure 2 below gives Harris's examples with Hayes's grids above them, and the strong/weak contrasts involved beneath them (upper case indicates primary stress):

FIGURE 2

Relative Stress in Spanish

		x							
		x	x				x		
	x	x	x	x			x		
gra-	ma-ti-	ca-li-	dad		ge-	ne-ra-	ti-vo		
w	s	w	s	w	S		s	w	w
					S				

As Figure 2 demonstrates, secondary stress generally falls either two places or three from primary stress. Note that metrists use the terms *duple-time* to describe the linguistic rhythm produced when the interval between prominent syllables is one syllable, and *triple-time* for that produced by an interval of two. Fabb & Halle 2005 argues that these two rhythms are the basis of all patterning in verse: in languages with melodic accent (based on pitch alone) these rhythms may be created by the patterning of level- and changing-tone-syllables, as in Chinese (see Fabb 1997: 77-79), or of long and short syllables, as in Ancient Greek (see the discussion of syllable weight above). But in languages with dynamic accent they are primarily the result of stress contrasts. Modern metrics borrows the classical terms for the patterns that result from these contrasts, which occur in both languages and verse texts. The contrast itself is referred to as a *foot*, and duple-time feet are called *iamb*s if they are right-strong (w s), or *trochee*s if they are left-strong (s w); similarly,

triple-time feet may be *anapaests* (w w s), *dactyls* (s w w), or *amphibrachs* (w s w).¹³

The most obvious feature of the earliest surviving Germanic lines are two pairs of stresses, two or three of which are emphasized by alliteration (similarity of syllable onset). But modern writers argue that the poets who composed these texts preferred certain combinations of stressed and unstressed syllables to others (see, for example, Cable 1974: passim and the table given in Stockwell & Minkova 1997: 69). More recent researchers have argued that the permissible combinations are those found in the words of the language, and that they should be regarded as feet, or *word-feet* (see Russom 1987 and 1998). The metrically significant stresses in old Germanic lines (those included in the poet's count) are referred to as *beats* by traditional English metrists (see Attridge 1982: 160), and Old Germanic poets sometimes employed a grammatical monosyllable instead of a stress to represent a beat (see Russom 1987: 13 and Getty 2002: 12). This phenomenon is sometimes called (ictus) *erosion*, and it ensures that the patterns of accentual metres are not simply the alternation of stress and non-stress, which modern works on metrics use the concepts of verse design and instance to explain. The language in verse instances often contrasts with, rather than conforms to, the template of their verse design, and this non-conformity has been traditionally termed *tension* (see Allen 1973: 110-13).¹⁴ Erosion is tension produced by placing an unstressed syllable in an *ictic*, or *strong* position; the converse, placing a stressed monosyllable in a weak position between two other stresses, is termed *incursion* and is equally common. Another form of tension occurs when a strong syllable is placed in a weak position and results in the neighbouring weak syllable

¹³ Note that linguistics regards moras as well as syllables as forming feet; thus the new discipline of metrical phonology describes both Spanish and English as languages of *moraic trochees*, which is to say that sequences of two light syllables are patterned s w and that heavy syllables contain an inherent s w contrast (see Hayes 1995: 59-61).

¹⁴ Auguste Dorchain argued that tension satisfies the human need for stimulation and variety (1919: 22-23), and Nigel Fabb argues that a series of minimal departures from it can serve to establish and communicate the norm (2001: 786). Modern Linguistic metrists describe lines with tension as more *complex* than those that lack it (see, for example, Fabb 2002: 215-17).

falling in a strong one. This is termed *inversion* and is usually only found at the beginning of lines and hemistichs.¹⁵ Finally, two syllables may be placed in a weak position where one is expected or vice-versa, and this is termed *resolution*. As a result of tension, accentual patterns in verse do not consist of stressed and unstressed syllables in a fixed order: to achieve an adequate match with the pattern of the template the poet has only to avoid placing strong syllables in weak positions (see Hanson 1995: 66 and Hanson & Kiparsky 1996: 297).

Accentual patterns, which are a feature of verse in the Germanic and Slavonic languages, do not occur in that of French, but there are phonological reasons why Ibero-Romance verse should resemble Germanic and not French in this respect.¹⁶ The first is that word stress, which has probably always been weak in French relative to phrasal stress, has disappeared from the modern language (see Ewert 1946: 101-06).¹⁷ French poets have therefore patterned what their language has (phrasal stress), rather than what it lacks (word stress). But all the Ibero-Romance varieties have strong word stress (see Penny 2002: 42), and it would be surprising if Iberian poets ignored it completely. The second phonological difference between French and the Ibero-Romance languages is the extent to which speakers allot what is perceived as equal time to all syllables in delivery. This tendency is termed *syllable-timing* (Crystal 1985: 298-99) and Benoît de Cornulier argues that it is crucial to the creation of rhythm in French verse (1995: 120). Germanic languages such as English, on the other hand, exhibit a different tendency, termed *stress-timing*, in which stressed syllables occur at intervals that are perceived as equal (see Giegerich 1980 and Roach 1982). Both these types of delivery, however, can be found in varieties of Ibero-Romance:

¹⁵ The *closure principle* states that rules tend to be lax at the beginnings of units and stricter at their close (Smith 1968), and Hanson & Kiparsky argue that this applies particularly to metrical rules (1996: 293).

¹⁶ Works like Volkoff 1978 and Pensom 2000, which argue that French verse contains, or has contained, contrasts between different types of syllable, demonstrate that these contrasts do not form a pattern, but constitute an important source of variety.

¹⁷ In modern French strong syllables and lexical monosyllables receive more stress than their neighbours only when they are phrase-final; for a discussion of how this is used to pattern verse see Cornulier 1995: 111-15.

modern Spanish is usually regarded as a syllable-timed language (see Olsen 1972), but laboratory experiments have shown that speakers of the River-Plate dialect stress-time their delivery (see Toledo 1988: 83). Modern Peninsular Portuguese is also predominantly stress-timed, a property that Robert Hall has argued was shared by medieval Castilian (1965: 233-34).

Tomás Navarro (Tomás), who measured deliveries of Spanish verse long before Toledo's experiments, found that stressed syllables usually occupy significantly more time than unstressed (1974: *passim*). But he identified units that did take approximately equal time in delivery: he termed them *periodos rítmicos*, and each consisted of a stressed syllable and the unstressed syllables that separated it from the nearest stress. There can thus be little doubt that Ibero-Romance poets have available the raw materials for accentual patterning in their verse. We should, therefore, set aside the reservations of several generations of eminent French metrists, and examine the surviving Ibero-Romance verse texts for evidence of the counting or patterning of stress, particularly in the period before French and Occitan culture became an overwhelming factor influencing poetic taste.¹⁸ Unfortunately, however, that period began at the end of the twelfth century, just when texts in phonetic Ibero-Romance first appeared (see Deyermond 1971: 35 and Wright 2002: 248). We thus have only indirect evidence of how earlier Peninsular poets versified, and it falls into two categories: fragments of folk-verse embedded in the earliest literary texts and traditional verse that was set down in writing much later, but suggests by its subject matter an earlier date of oral composition. I shall devote the remainder

¹⁸ A number of eminent French metrists have argued that such patterns have no role, or only a limited one, in the Romance languages, including Ibero-Romance (see, for example, Morel-Fatio 1987, Foulché-Delbosc 1902, and Le Gentil 1952). These writers failed to find stress patterns in Ibero-Romance poetry partly because they were not accustomed to hearing them, and partly because their definition of an accentual pattern was far too rigid. They were looking for a fixed pattern of stressed and unstressed syllables; but this is not necessary for a sufficient match with the template. In duple-time stress-syllabic metres the absence of strong syllables in weak positions suffices; and the presence of stress in all strong positions suffices in triple-time metres, which allow strong syllables in weak positions, and in mixed metres, where an irregular number of syllables appear in weak positions (see Duffell in press).

of this article to an examination of such indirect evidence in Andalusian *kharjas*, Galician *cantigas de amigo*, and Castilian *refranes*, *romances*, and *muñeiras*.

5. *Kharjas*

The metrical system of Classical Arabic, or *'arud*, emerged in the sixth century CE and was codified in the eighth. Arabic verse is both quantitative and syllabic: poets counted moras, and patterned heavy and light syllables, in 23 different metres (see Gibb et al. 1960: 667-77 and Preminger et al. 1975: 42-44). The oldest and most prestigious Arabic verse form, the *qasīda*, comprises up to 100 lines linked by a single rhyme, and strophic verse first appeared in Arabic only in medieval Spain in verse forms known as *muwaššahas* and *zajals*.¹⁹ A typical rhyme scheme was (aa) bbbaa ccaa dddaa eeeaa fffaa and the refrain (rhymed a in this scheme), known as a *kharja*, consisted in most cases of lines from the lyrics of popular songs. It was, appropriately, in colloquial language, usually Arabic, but in the case of sixty-one surviving *muwaššahas*, in Romance or a mixture of Romance and Arabic.²⁰ The Romance *kharjas* were committed to writing in the eleventh and twelfth centuries and thus predate the earliest attempts to represent Ibero-Romance in a phonetic script employing the Roman alphabet. Because the Romance *kharjas* are in Semitic scripts, which have consonants but not vowels, they were not identified as such until 1948, and their first editors wrongly reconstructed around 20 per cent of the Romance words (see Corriente 1997: 329). Although Richard Hitchcock has pointed out the hazards of inferring too

¹⁹ Many metrical systems employ line-end repetition between the structural elements of two or more syllables: repetition of a nucleus is termed assonance, of a coda consonance, and of both is termed rhyme (Arabic *qāfiya*). The repetition of the entire syllable, termed *radīf* in Arabic and rime riche in French, occurs more often in Persian than in Arabic verse (see Houtsma 1936: 1138). The repetition of a syllable onset is termed alliteration and is usually employed in verse on a less systematic basis; it also usually occurs within the line rather than between lines.

²⁰ Of these sixty-one *muwaššahas*, forty-two are in Classical Arabic and nineteen in Hebrew; they are now usually numbered A1-A42 and H1-H19. Corriente shows that approximately 60 per cent of the words in the *kharjas* of these *muwaššahas* are Romance and about 30 per cent Arabic, while less than 10 per cent are Hebrew (1997: 332).

much from the *kharjas* set within the Arabic *muwaššaas* (1973), those set within Hebrew poems are much more reliably in early Ibero-Romance (see Jones 1981: 38 and Deyermond 1992: 61-63). Certainly, a number of writers have used both groups of *kharjas* to support hypotheses in areas as diverse as the medieval Andalusian dialect and the history of Ibero-Romance metrics (see Corriente 1997: 336-72).

The metrics of the Romance *kharjas* is highly controversial: it has been argued that the poets were employing the Classical Arabic quantitative metres (see Corriente 1997: 92), metres that counted both syllables and stresses (García Gómez 1956), and metres that counted only syllables (Monroe 1994: 78). The surviving texts show considerable departures from both the Classical Arabic metres and from regularities of stress, and the best metrical explanation is probably the ‘bridging theory’ of Federico Corriente (1997: 101 & 107). He argues that the Romance lines are best interpreted as being in the Classical Arabic metres adjusted for Romance stress, that is, treating a stressed vowel as a long vowel in Arabic (1997: 108-19). This would clearly account for the fact that the poet seems to be counting syllables and placing stressed syllables in many of the places where a long syllable is expected. The following lines illustrate the regularity in syllable count and accent found in the Romance *kharja*. The transcription is that of Deyermond (1971: 4, 5, & 9), the syllable count and stressing of which are confirmed by the more recent edition of Corriente (1997: 283 & 319).²¹ In order to measure the extent to which the poets counted

²¹In my examples I have adopted the following aids to scansion: (1) words are double-spaced, (2) syllables have been separated by hyphens, (3) primary stress (on the strong syllables of polysyllabic words) is indicated by bold typeface, and (4) secondary-stressed syllables and monosyllables are underlined if they are metrically significant (that is, they occupy strong positions in a patterning metre). In my examples the French shorthand for syllable count is given in brackets: an arabic numeral indicates the number of syllables to the last stress in the line, and it is followed by M (*masculin* or *agudo*), F (*fēminin* or *grave*), or E (*esdrújulo* – not found in French). The number of beats is also indicated by an arabic numeral plus B (the shorthand for beats as employed by Attridge 1982). Beats, which are normally provided by the strong syllables of polysyllabic words and by lexical monosyllables, may exceptionally be provided by grammatical monosyllables and secondary stresses (see Section 4 above).

or patterned syllables and accents, I have scanned the poems in two different ways: first counting syllables in the Romance manner, and then counting beats in the Germanic; analysing a combination of the two should then reveal whether any patterns of stress and non- stress are present.

A12 (1) Vé-nid la **Pas**-ca, ay, aun sin e-lle [9F 4B]
 (2) laz-**ran**-do [?] meu co-ra-**zón** por e-lle [9F 4B]

H18 (3) **Tant'** a-**ma**-re, **tant'** a-**ma**-re [7F 4B]
 (4) ha-**bíb**, **tant'** a-**ma**-re [5F 4B]
 (5) en-fer-**mi**-ron **we**-lyos **ni**-dios [7F 4B]
 (6) e **do**-len tan **ma**-le [5F 4B]

These *kharijas* are syllabically regular, but they also contain a pattern based on stress, which occurs in positions 4, 7, and 9 of the first two lines, in positions 3, 5, and 7 of (3) and (5), and in positions 2 and 5 of (4) and (6). The metre of H18 also has clear affinities with Medieval Latin metres that regulated stresses as well as syllable count (see Norberg 1958: 119-31), and Dorothy Clarke argued that some of the surviving *kharijas* in colloquial Arabic also shared this property (1978: 43-49).²² Note also that (4) and (6) are linked not by rhyme but by assonance, which was a feature of early Romance verse that had never been cultivated in Classical Arabic (see Clarke 1949: 99-100 and Navarro 1974: 41). The accentual regularity of these lines can be accounted for by assuming that their metre is a development of *'arud* in which stressed vowels are equated with long. If this is the case, then it would follow automatically that poets would both count syllables and pattern stress (as Arabic poets had patterned vowel length). Uncertain though their texts are, therefore, the Romance *kharijas* offer credible evidence that the earliest Ibero-Romance versifiers counted both syllables and stresses.

²²As noted above, tension in the accentual metres of Medieval Latin and the Germanic languages takes several forms: one of the most common is *initial inversion*, where a weak/strong contrast is reversed at the beginning of a line or hemistich; in the lines quoted 'lazrando', 'habib', and 'e dolen' could all be classed as initial inversions (iambic hemistich openings) in a basically trochaic metre.

6. *Cantigas de amigo*

By the end of the twelfth century, when the earliest surviving texts in phonetic Ibero-Romance appeared, literary influence from beyond the Pyrenees was already strong in the Northern parts of the Iberian Peninsula. It came via three routes, the first of which was from the North-East: Catalonia had long enjoyed a close political and cultural relationship with what is now Southern France: thus, in the thirteenth century Catalanian troubadours composed poems in the same language and metres as their Occitan-speaking neighbours (see Cabré 1998), and even in the fourteenth they employed a mixture of Catalan and Occitan in their verse (see Pagès 1934). The second route was via the Cistercian monasteries of Christian Spain, where the monks followed the same disciplines, composed the same types of Latin verse, and read the same *chansons de geste* as their French brothers (see Rico 1984-85). The third route by which French and Occitan culture reached Iberia was the Pilgrim Way to Santiago de Compostela. The *trouvères* and troubadours who entertained the better-off pilgrims on their journeys to and from the shrine of Saint James also captivated their hosts, and the Iberian Christian courts soon produced their own *trovadores* (see Hart 1999). The variety of Ibero-Romance in which they composed was that of Galicia, a region with a long tradition of folk-verse and popular lyric. The highly polished court lyrics that the *trovadores* produced owed much to Occitan and French models, but included a distinctive traditional element that was at its strongest in the *cantigas de amigo*, songs in a woman's voice that had no parallel in Provence, but is not unlike that found in the *kharjas*.²³

The *cantigas de amigo* that have survived are cultured poems, composed by men, but some of them have a parallelistic structure, and probably represent the reworking of traditional lyrics sung by women (see Deyermond 2001: 44-49). Although the *trovadores* generally counted syllables, employed more elaborate strophes, and preferred rhyme to assonance, these particular poems have features that form no part of the French

²³ The case that this traditional element is present, at least in the parallelistic *cantigas de amigo*, is argued in Deyermond 2001: 49-52.

or Occitan traditions and must derive from a native one (see Parkinson, 2006). The parallelistic *cantigas de amigo* are therefore our best guide to the type of counting and patterning that traditional Galician versifiers employed. The analysis that follows is based on the text of thirty of the best-known poems in Nunes's 1926-28 edition; the thirty poems, numbered 24-53 in Margit Frenk's *Lírica española de tipo popular* (1966), contain 253 different lines, excluding the refrains.²⁴ I have regarded the mode (most frequently occurring) number of syllables and beats in the lines of each poem as the norm and classified any line having a different number as irregular. On this basis there are nine different line lengths that occur as norms and four different beat-counts: they are distributed as in Figure 3.

FIGURE 3

Cantigas de amigo: 253-lines, 30 poems
A. Regularities

<i>syllable count</i>	<i>% of lines</i>	<i>syllables count</i>	<i>% of lines</i>	<i>beat count</i>	<i>% of lines</i>
4	0.8	9	10.3	2	12.3
5	9.5	10	15.0	3	42.3
6	27.3	11	11.5	4	35.6
7	15.4	12	7.9	5	9.9
8	2.4				

²⁴ Nunes's numbers for the thirty poems are: 19-21, 66, 75, 79, 156, 200, 220, 225, 252, 258, 262, 358, 382, 386, 388, 413, 415-16, 419, 428, 486, 491, 494-97, 506, 512. I have excluded from my statistics all fully repeated lines, including refrains; their inclusion would obviously boost the proportion of regularities of every type, but would provide no evidence for one type of regularity versus another. The (N) numbers on the left are those of Nunes 1926-28, and the poem and line numbers in Frenk 1966 are given in parentheses.

B. Irregularities

1. lines with irregular syllable count = 9.9%
2. lines with irregular beat count = 3.5%
3. poems with perfect regularity of syllable count = 60%
4. poems with perfect regularity of beat count = 83.3%
5. no poem contains a line that is irregular in both syllable count and beat count

It is clear from this table that the lines of these poems are more regular in their number of accents than in their number of syllables: 96.5 per cent of lines, and 83 per cent of poems have a regular beat count, while only 90.1 per cent of lines and 60 per cent of poems have a regular syllable count. Moreover, these regularities seem to be complementary: one may vary from the norm providing the other does not. Longer lines are particularly likely to vary in syllable count from those in the corresponding position of other strophes, as the following lines show:

- N252 (7) es-**tan**-do na er-**mi**-da **ant**' o al-**tar** [11M, 4B] (43, 5)
 (8) cer-**ca**-ron-mi as **on**-das **gran**-des do **mar** [12M, 4B] (43, 6)
- N19 (9) se sa-**be**-des **no**-vas do meu a-**ma**-do [10F, 4B] (46, 10)
 (10) -Vós me pre-gun-**ta**-des po-lo **voss**' a-**mi**-go [11F, 4B] (46, 13)
- N75 (11) Le-**vad**', a-**mi**-go, que dor-**mi**-de-las ma-nhã-as **fri**-as
 [14F, 5B] (50, 1)
 (12) **to**-da-las a-**ves** do **mun**-do d'a-**mor** di-**zi**-an [12F, 5B] (50, 2)
 (13) do meu a-**mor** e do **voss**' en **ment**' a-**vi**-an [11F, 5B] (50, 8)

Note that these poems are slightly more regular if hiatus is assumed between adjacent vowels, rather than the French and Occitan norm of synaloepha; but, when the *trovadores* wanted to delete a final vowel, they usually employed *apocope*, as in 'ant' (7) or 'voss' (13).

Many poems are regular in their number of both syllables and beats: sometimes this produces an accentual pattern at the end of the line, and sometimes a consistent rhythm throughout the line:

- N491 (14) **On**-das do mar de **Vi**-go [6F 3B] (44, 1)
 (15) se **vis**-tes meu a-**mi**-go [6F 3B] (44, 2)
 N495 (16) **Quan**-tas sa-**be**-des a-**mar** a-**mi**-go [9F 4B] (52,1)
 (17) **trei**-des co-**mig**' a lo mar de **Vi**-go [9F 4B] (52, 2)

Instances (14) and (15) close in two trochees (s w), while (16) and (17) contain two dactyls (s w w) followed by two trochees. But the poet's counting and patterning of accents is probably clearest where syllable count varies in these poems, as in the following lines:

- N506 (18) va-**ia**-mos, ir-**mã**-a, va-**ia**-mos dor-**mir** [11M 4B] (51, 1)
 (19) seu **ar**-co na **mã**-ao as **a**-ves fe-**rir** [11M 4B] (51, 8)
 (20) E-nas **ri**-bas do **la**-go, u eu vi an-**dar** [12M 4B] (51,10)
 (21) seu **ar**-co na **mã**-ao a las **a**-ves ti-**rar** [12M 4B] (51,11)

Instances (18) and (19) comprise three amphibrachs (w s w) and an iamb (w s), while the other two lines have a hemistich-initial extra syllable, that is before the first stress in (20) and before the third in (21). Such initial extra syllables are termed *anacrusic* in English triple-time metres, in which they are the rule rather than the exception. The term is borrowed from music, where zero, one, or two notes may precede the first beat in a line without affecting its basic rhythm (see ABRSM 1958: 18). Similarly, in verse based on the counting of beats a line or hemistich may have one, two, or no syllables in anacrusis: this initial variability is a feature of some medieval Hispanic verse, and Spanish metrists usually refer to it as *pie perdido* (see Clarke 1964: 40, Navarro 1974: 35, and Domínguez Caparrós 2001: 38).

From the foregoing analysis it is clear that the authors of the *cantigas de amigo* counted both syllables and accents, and in some cases they formed these into contrasting weak/strong patterns. The *trovadores* may, of course, have regularized the syllable count of traditional lines to follow imported fashions, but the counting and patterning of accents, not present in their foreign models, must surely have been a feature of the Galician folk originals.

7. Refranes

Even if the earliest English verse had not been committed to writing its metrics could have been inferred from the structure of traditional folk verse circulating orally today. Modern English folk-songs, proverbs, and nursery rhymes still bear the traces of a metrics in which poets counted beats, not syllables, and emphasized those beats by alliteration. It is therefore reasonable to seek evidence of a primeval Ibero-Romance metrics in similar folk texts, even though they were first recorded in writing relatively recently. Perhaps the oldest texts of all are proverbs, ancient attempts at passing on wisdom to new generations. Some proverbs are as short as a single line of verse, and therefore offer no clues to what their composers would have counted in a series of lines: English examples are ‘There’s no smoke without fire’ (5M syllables) and ‘One swallow doesn’t make a summer’ (8F). But longer proverbs contain internal repetition: thus ‘**Ma**-ny a **mick**-le makes a **muck**-le’ (4F + 3F) reveals an author who counted stresses (2 + 2) and alliterated them.²⁵ Many of the longer English proverbs are thus verse that resembles the metre of Old English epics, such as *Beowulf* (Wren & Bolton 1988) and *The Battle of Maldon* (Scragg 1992). Spanish proverbs also display a taste for alliteration and some concern for the counting of stresses.

Some of the earliest Spanish proverbs were first committed to writing in the fifteenth century, and their collection and preservation has traditionally been attributed to the Marqués de Santillana (b. 1398, d. 1458). The *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* (Bizzarri 1995) are ordered alphabetically, and modern critics have debated whether they are in verse or prose because, although they often rhyme, alliterate, or assonate, and many show the parallelism typical of ancient Semitic verse, many are irregular in syllable count (see Bizzarri: 1995: 18-20). But, as I have shown, counting syllables is only one mode of versifying, and both counting and patterning can be found within the collection. Some *refranes* are syllabically regular (and a few are octosyllabic couplets), but far more exhibit the

²⁵ A more complex example, involving rhyme rather than alliteration, and employing subtle differences in phrasal stress, is the proverb: ‘Red sky at night, shep-herd’s de-light; red sky in the mor-ning, shep-herd’s war-ning’. This micro-poem records a meteorological fact that may be as old as the end of the last Ice Age.

type of regularity we find in the following proverbs (laid out here as hemistichs with my scansion aids):

- | | | | | | |
|--------|--------------------|---------------------|---------------------|----------------------|-----------|
| (22) A | ca- ua -llo | co-me- dor | ca- bes -tro | cor -to | [7M + 4F] |
| (23) A | di- ne -ros | to- ma -dos | bra -ços | que- bra -dos | [6F + 4F] |
| (24) A | <u>dos</u> | pa- la -bras | <u>tres</u> | pe- dra -das | [4F + 3F] |
| (25) A | <u>buen</u> | bo- ca -do, | buen | gri -to | [4F + 2F] |

Two of these instances rhyme and two assonate ((22) imperfectly), but they all contain an irregular number of syllables and 2 + 2 beats, like many English proverbs. The first hemistich of (23) differs from the second in having two syllables in anacrusis; similarly the first of (24) has a single syllable in anacrusis

We can only speculate on the reasons for the metrical similarity between English and Spanish folk verse. Many scholars believe that the dynamic accent that typifies Romance became a feature of Late Latin following the influx of Germanic (and, in the East, Slavonic) peoples; if Germanic influence could be responsible such an important change in phonology, it could surely account for the habit of counting stresses in Romance folk verse.²⁶ Certainly, some writers have thought so (see, for example, Leonard 1931 and Hall 1965), but, as Juan Carlos Bayo has pointed out, ‘Germanic influence [on Ibero- Romance metrics] is problematic: the absence of Visigothic texts means that we are effectively trying to solve one mystery by recourse to a bigger one’ (Duffell 2002a: 150). The latter problem is further complicated by the fact that the Visigoths spoke Latin when they arrived in Iberia (see Wright 2002: 30). But, even if Germanic influence is not involved, the anonymous composers of the Castilian *refranes* seem to have counted stresses rather than syllables; in isolation this may be a minor point, but it reinforces the other evidence I have presented.

²⁶ Writers who argue that dynamic accent became a feature of Latin only in the second century ad include Marouzeau (1931: 20), Meunier (1933: 71-77), Nougaret (1948: 4), and Beare (1957: 56); those who argue otherwise include Lewis (1898: 6), Wilkinson (1970: 120-21), and Allen (1973: 154); for other parties to this dispute see Duffell 1991: 332.

8. Romances

Texts of other types of traditional verse have survived in Castilian that are far more important than the *refranes* from both a historical and a literary point of view. They include lyrics (*villancicos*) and ballads (*romances*) most of which were first committed to writing in the sixteenth century, but were probably in circulation orally for many centuries previously. The same type of line seems to have been employed in both genres, but in this section I shall concentrate on the versification of the *romances*. Ballads that refer to events of the eleventh century may, of course, have been composed much later, but they are more likely to have been first turned into folk entertainment when those events were still fresh in people's minds. A far bigger problem for metrists is that oral texts of this type vary from one performance to another, and some ballads have survived in widely differing versions. In the course of reworking by generations of performers these ballads may also have been reshaped to fit new fashions in versifying. In the form in which they were first committed to writing, the *romances* are syllabically regular, and modern editions naturally preserve, or enhance this regularity. The *octosilabos* of the ballads are linked by rhyme between the even-numbered lines in each quatrain, and the only fixed position for stress is the seventh of each line. Stress in the earlier part of the line, however, would have been wrenched to fit a musical accompaniment, and the lines would have been sung with a regular musical beat (see Wright 1987: x-xi).

In some versions of some ballads, very little wrenching would have been required; for example, the ballad *El prisionero* begins (Wright 1987: 7, with that editor's numbering):²⁷

W5 (26)	por el <u>mes</u> e- <u>ra</u> de ma-yo	[7F 4?B]
(27)	quan-do ha-ze <u>la</u> cal-or	[7M 4?B]
(28)	quan-do can-ta <u>la</u> ca-lan-dria	[7F 4?B]
(29)	y res-pon-d ^e el <u>ruy</u> -se-ñor	[7M 4?B]0

I have underlined the odd-numbered syllables in Wright's

²⁷ I have indicated synaloepha in Instance (29) and throughout this study by placing the first of the two adjacent vowels in superscript.

text that do not contain primary stress in order to demonstrate its relationship with a hypothetical regular trochaic rhythm (indicated by ‘4?B’ in brackets). Although the first line is not trochaic and would require wrenching in any regular delivery, the other lines are regular provided three monosyllables (‘la’ and ‘y’) and a secondary stress (‘ruy-’) count as beats. But in one of the versions of this ballad the first line is also perfectly trochaic: it opens ‘Mes de mayo, mes de mayo’. This version may be closer to an oral original, where the accentual regularity would be more obvious to the performer than the syllabic, while that in Wright’s edition reflects the modern taste for rhythmic variety in this metre (see Navarro 1973: 37-66).

The openings (and, in some cases, the closes) of other ballads are also much more trochaic than their middle sections; for example, the following ballad:

- W8 (30) **Fon-te fri-da fon-te fri-da,** [7F 4?B]
 (31) **fon-te fri-d^a y con a-mor,** [7M 4?B]
 (32) **do to-das las a-ve-zi-cas** [7F 3?B]
 (33) **van to-mar con-so-la-ción;** [7M 4?B]
 * * * * *
 (34) **Ma-lo, fal-so, mal tray-dor,** [7M 4?B]
 (35) **que no quie-ro ser t^u a-mi-ga,** [7F 4?B]
 (36) **ni ca-sar con-ti-go, no!** [7MF 4?B]

Of these lines only (32) lacks a fourth beat and a trochaic rhythm, because its second syllable has primary stress. Note that this ballad’s lines are linked by assonance rather than rhyme, which suggests that it is of greater than average antiquity, but that both (31) and (35) require the synaloepha normal in the sixteenth century, rather than the earlier hiatus, to regularize their syllable count.

There are clearly grounds for suspicion that the surviving texts of the *romances* have been polished in the interval between their (oral) composition and their appearance in writing. Dorothy C. Clarke (1949) produced a metrical analysis of forty-six of the earliest ballads, which had been dated as far back as the fifteenth century by S. Griswold Morley (1945). As always, many of the

lines contained adjacent syllables in adjacent words, and on 112 occasions hiatus was required to produce a line of 7M/F syllables. Whoever was responsible for the written text was not applying synaloepha rigorously in the sixteenth-century manner (although Clarke employs it to produce the correct syllable count on 628 occasions). More importantly, a number of lines in these poems are syllabically irregular, irrespective of adjacent-vowel treatment: 52 are too long and 6 too short (Clarke 1949: 105-12). But, if hiatus and synaloepha were both permissible, we cannot be sure that several hundred other lines were not also irregular in oral performance. This raises the question of how octosyllabic the earliest *verso común*, the ubiquitous short line that became the *octosílabo*, really was.

9. *The Verso común*

In a later work Clarke argued the *octosílabo* became a strictly counted syllabic metre only in the fifteenth century (1964: 17-51). She cited a long list of earlier medieval poems that contain many lines of other than 7M/F, and she showed that some poets continued to include irregular lines in their *octosílabos* as late as the end of the fourteenth century. Of her many examples from the *Cancionero de Baena*, some have been regularized by modern editors, but others have not, including the following (Dutton & González Cuenca 1993):²⁸

CB251	(37)	<u>Grand</u> cuy -ta de <u>mí</u> par -te	[6F 4?B] (3)
CB301	(38)	Pues <u>yo</u> <u>muy</u> <u>bien</u> lo <u>sé</u>	[6M 4?B] (31)
CB306	(39)	cap- ti -vo de mi -ña tris- tu -ra	[8F 3B] (1)
	(40)	en cár -cel de- se -ja mo- rer	[8M 3B] (27)

The poet may well have been counting or patterning beats in these lines: (37) and (38) have four lexical monosyllables providing a possible four beats, and (39) and (40) each comprise

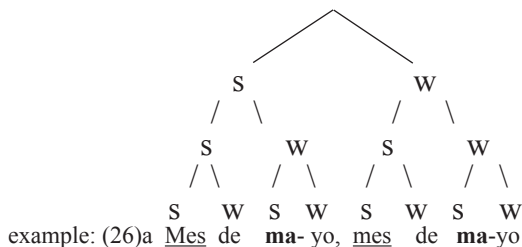
²⁸ In Dutton's *Cancionero del siglo xv* (1990-91) these poems are given the numbers ID 1387, 1432, and 0131; they are attributed to Pero González de Mendoza, Pero Ferrus, and Macías respectively.

two amphibrachs (w s w) and an iamb (w s). The case can certainly be argued that rhythmic structure of these examples of the *verso común* was as important to the poet as syllable count.

Clarke believed that the poets had intended their lines to be *octosílabos*, and discussed the possible explanations for the syllabic irregularities found in the surviving texts. Earlier she had suggested that they might be the result of bad workmanship (*cacometría*; see Clarke 1949: 104), but, unlike most editors, she did not attribute the irregularity to scribal error (perhaps because she recognized that many lines defy editorial correction). In her later work she hypothesized a system of interlinear compensation (a line minus one syllable could be balanced by an adjacent line that contained an extra syllable). She admitted, however, that this can explain only a proportion of cases (1964: 26-27); similarly, anti-rhythmic counting (sometimes called the *ley de Mussafia*) can explain only variations in the length of *agudo* lines, and was, she argued, a Galician rather than Castilian feature (1964: 38).²⁹ Clarke reluctantly concluded that most of the variations found in the count of medieval Castilian *octosílabos* must result from the anacrusic principle, or *pie perdido* (1964: 40; see also 1949: 104). But this principle is a feature of verse that counts beats, not syllables: indeed, accentual verse could be described as the anacrusic principle extended to the whole line. This line of thought leads back to the highly trochaic opening and closing lines of the ballads quoted in Section 8, above. It also pre-empts the linguistic theories of Spanish line structure first put forward by Carlos Piera (1980). He hypothesized the strong/weak hierarchical structure for the *octosílabo* shown in Figure 4:

²⁹This ‘law’ is named after the scholar who first noted that, when counting syllables, some Ibero-Romance poets employed a different principle from the Romance norm. They counted actual syllables, so that lines of 7M were the equivalent of those of 6F, which makes the phrasal stresses at the line end occur at irregular intervals in a syllable-timed delivery; hence the term *anti-rhythmic* counting.

FIGURE 4
Structure of the *octosilabo*



In terms of this hierarchical diagram, the anacrusic principle is a dispensation allowing the weakest position in the line (the first) to contain zero or two syllables rather than one. This is a feature of many accentual metres (see Duffell 2004b: 71-73), and strongly supports the hypothesis that the medieval *verso común* involved other types of counting and patterning besides the purely syllabic.

10. *Muñeiras*

There is one other type of traditional Ibero-Romance verse, the *muñeira* ('mill-song'), which exhibits considerable syllabic irregularity. Again, these folk-songs were committed to writing only in the sixteenth century, but were probably in oral circulation for many centuries earlier. Manuel Milá y Fontanals published examples in Galician and Castilian, and the following lines typify their metre (1893: 386-88):

- | | | | | |
|------|------|-------------------------------------|---|------------------|
| M115 | (41) | Can -do te ve -xo | d'o mon -te n'al- tu -ra | [4F + 5F 4B] (3) |
| | (42) | A to -d'o mon cor -po | lle <u>da</u> ca-len- tu -ra | [5F + 5F 4B] (4) |
| M125 | (43) | Al pa- sar la bar -ca | me di- jo el bar- que -ro | [5F + 6F 4B] (1) |
| | (44) | Mo -za bo- ni -ta | no pa -ga di- ne -ro | [4F + 5F 4B] (2) |

These lines are irregular in syllable count, and their authors must have been counting stresses or beats; in the majority of lines stress is also patterned, occurring on every third syllable.

Note that the anacrusic principle applies to both hemistichs: in (43) both have two syllables before the first beat, while in (41) and (44) the first hemistich has zero anacrusis. This is further evidence of a primitive Ibero-Romance metrics that was based on more than the counting of syllables.

II. Conclusions

The disciplines of literary criticism, linguistics, and metrics became established in Spain only in the fifteenth-century works of the Marqués de Santillana, Antonio de Nebrija (b. 1444, d. 1522), and Juan del Encina (b. 1468, d. 1529).³⁰ All three noted that, lamentably, even in their own day some poets did not count syllables (see Clarke 1949: 104 and Gómez Moreno 1990: 56-57). Their judgments announced and, to some extent, promoted the change in taste that downgraded syllabically irregular verse in Spanish from *cacometría* to *ametria*. Indeed, many modern readers of Spanish verse would agree with Patrick Harvey when he says ‘I find it difficult to apply any of the theories which postulate a verse in which one does not count syllables’ (1963: 138). But this article has presented ample evidence that such verse has not only survived, but offers evidence of the counting and patterning of stresses or beats by the earliest Ibero-Romance poets. After the twelfth century this *métrica autóctona* was challenged by *métrica extranjera*, modes of versifying that originated in France, and the subsequent centuries witnessed a struggle between a native tradition of counting stresses and an imported convention that made syllable count paramount. This competition between accent and syllable was resolved only in the sixteenth century by the import of a metrics from Italy that gave due weight to both.

³⁰ The story of this development is told in detail by Weiss 1990 and Gómez Redondo 2000; the products of earlier Occitan-derived metrical theory in the Iberian Peninsula can be found in Casas Homs 1956 and 1962.

Works Cited

- ABERCROMBIE, D., 1967. *Elements of General Phonetics* (Edinburgh: Edinburgh UP).
- ABRSM (Associated Boards of the Royal Schools of Music), 1958. *Rudiments and Theory of Music* (London: ABRSM).
- ALLEN, W. SIDNEY, 1973. *Accent and Rhythm: Prosodic Features of Latin and Greek: A Study in Theory and Reconstruction* (Cambridge: Cambridge UP).
- ATTRIDGE, DEREK, 1982. *The Rhythms of English Poetry*, English Language Series, 14 (London: Longman).
- BEARE, WILLIAM, 1957. *Latin Verse and European Song: A Study in Accent and Rhythm* (London: Methuen).
- BIZZARRI, HUGO OSCAR, ed., 1995. *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, Refranes que dicen las viejas tras el fuego* (Kassel: Reichenberger).
- BOWNAS, GEOFFREY, 1964. 'Background of Language and Prosody', in *The Penguin Book of Japanese Verse*, ed. & tr. Geoffrey Bownas & Anthony Thwaite (Harmondsworth: Penguin), pp. xxxix-lvii.
- BOWRA, MAURICE, 1963. *Primitive Song*, New American/English Library, MT 499 (New York and London: Mentor).
- BRONOWSKI, J, ed., 1958. *William Blake, A Selection of Poems and Letters* (Harmondsworth: Penguin).
- BROWER, ROBERT H., 1972. 'Japanese', in Wimsatt 1972: 38-51.
- CABLE, THOMAS M., 1974. *The Meter and Melody of 'Beowulf'*, Illinois Studies in Language and Literature, 64 (Urbana: Univ. of Illinois Press).
- CABRÉ, MIRIAM, 1999. *Cerverí de Girona and His Poetic Traditions*, Serie A, Monografias, 169 (London: Tamesis).
- CASAS HOMS, JOSÉ MARÍA, ed., 1956. *'Torçimany' de Luis de Averçó: tratado retórico gramatical y diccionario de rimas, siglos XIV-XV*, 2 vols (Barcelona: CSIC).
- , ed., 1962. *La 'Gaya ciencia' de Pero Guillén de Segovia*, 2 vols (Madrid: CSIC).
- CLARKE, DOROTHY CLOTELLE, 1949a. 'Imperfect Assonance and Acoustic Equivalence in Cancionero Verse', *Publications of the Modern Language Association of America*, 64: 1114-22.
- , 1949b. 'Remarks on the Early Romances and Cantares', *Hispanic Review*, 17: 89-123.
- , 1964. *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Duquesne Studies, Philological Series, 4 (Pittsburgh: Duquesne Univ. Press; Louvain: Nauwelaerts).
- , 1978. 'Versification of the Hargas in the Monroe-Swiatlo Collection of Arabic Hargas in Hebrew Muwaššas Compared with that of Medieval Hispano-Romance Poetry', *Journal of the American Oriental Society*, 98: 35-49.

- CORNULIER, BENOÎT DE, 1995. *Art poétique: notions et problèmes de métrique* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon).
- CORRIENTE, FEDERICO, 1997. *Poesía dialectal árabe y romance en Andalucía*, Biblioteca Romanica Hispanica, Ensayos y Estudios, 407 (Madrid: Gredos).
- CRYSTAL, DAVID, 1985. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, 2nd ed. (Oxford: Blackwell).
- DEYERMOND ALAN D., 1971. *A Literary History of Spain: The Middle Ages* (London: Ernest Benn).
- , 1992. ‘The Romance *Kharjas* in Hebrew Script: Woman’s Song or Man’s Text?’, in *Circa 1492: Proceedings of the Jerusalem Colloquium: ‘Litterae Judaeorum in Terra Hispanica’*, ed. Isaac Benabu (Jerusalem: Faculty of Humanities of the Hebrew Univ.; Misgav Yerusalayim Institute), pp. 58-78.
- , 2001. ‘Some Problems of Genre and Gender in the Medieval *Cantigas*’, in *Estudos galegos medievais*, ed. Antonio Cortijo Ocaña, Giorgio Perissinotto, & Harvey L. Sharrer (Santa Barbara: Centro de Estudios Galegos, Dept of Spanish and Portuguese, Univ. of California at Santa Barbara), pp. 43-59.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ, 2004. *Diccionario de métrica española*, 2nd ed., Biblioteca Temática, 8110 (Madrid: Alianza Editorial).
- , ed., 2001. Sinibaldo Mas, *Sistema musical de la lengua castellana*, anejos de *Revista de Literatura*, 52 (Madrid: CSIC).
- DORCHAIN, AUGUSTE, 1919. *L’Art des vers*, 2nd ed. (Paris: Garnier). First ed. publ. in 1911.
- DUFFELL, MARTIN J., 1991. ‘The Romance (Hen)decasyllable: An Exercise in Comparative Metrics’, doctoral thesis, Univ. of London.
- , 1999. ‘The Metric Cleansing of Hispanic Verse’, *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 76: 151-68.
- , 2002. ‘Don Rodrigo and Sir Gawain: Family Likeness or Convergent Development?’, in *‘Mio Cid’ Studies: ‘Some Problems of Diplomatic’ Fifty Years On*, ed. Alan Deyermond, David G. Pattison, & Eric Southworth, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 42, (London: Queen Mary and Westfield College), pp. 129-50.
- , 2003. ‘French Symmetry, Germanic Rhythm, and Spanish Metre’, in *Chaucer and the Challenges of Medievalism: Studies in Honor of H. A. Kelly*, ed. Donka Minkova & Theresa Tinkle (Bern: Peter Lang), pp. 105-27.
- , 2004a. ‘Metre and Rhythm in the *Libro de Buen Amor*’, in *A Companion to the Libro de ‘Buen Amor’*, ed. Louise M. Haywood & Louise O. Vasvári (Woodbridge: Tamesis), pp. 71-82.
- , 2004b. ‘The Typology and Origin of Accentual Verse’, *Rhythmica*, 2: 65-84.
- , in press. ‘The Parameters of English Binary Metres’, *Language and Literature* to appear.

- DUNN, CHARLES W., & S. YANADA, 1958. *Teach Yourself Japanese* (London: Hodder and Stoughton).
- DUTTON, BRIAN, 1990-91. *El cancionero del siglo XV, c.1360-1500*, VII, *Indices* (Salamanca: Univ. de Salamanca).
- , & JOAQUÍN GONZÁLEZ CUENCA, ed., 1993. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (Madrid: Visor).
- ELCOCK, W. D., 1975. *The Romance Languages*, 2nd ed. (London: Faber and Faber).
- ENTWISTLE, W. J., 1962. *The Spanish Language*, 2nd ed. (London: Faber and Faber).
- EWERT, ALFRED, 1943. *The French Language*, 2nd ed. (London: Faber and Faber).
- FABB, NIGEL, 1997. *Language in the Verbal Arts if the World* (Oxford: Blackwell).
- , 2001. 'Weak Monosyllables in Iambic Pentameter Verse and the Communication of Metrical Form', *Lingua*, 111: 771-90.
- , 2002a. *Language and Literary Structure: The Linguistic Analysis of Form in Verse and Narrative* (Cambridge: Cambridge UP).
- , & MORRIS HALLE, 2005. 'Pairs and Triplets: A Theory of Metrical Verse', handout, Colloque International 'Typologie des formes', CNRS & Univ. Paris VIII, 8-9 April.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R., 1902. 'Étude sur le *Laberinto* de Juan de Mena', *Revue Hispanique*, 9: 75-138.
- FRENK, MARGIT, ed., 1966. *Lírica española de tipo popular*, Letras Hispánicas, 60 (Madrid: Cátedra).
- FRY, DENNIS, 1958. 'Experiments in the Perception of Stress', *Language and Speech*, 1: 126-52.
- GARCÍA-GÓMEZ, MIGUEL, 1956. 'La lírica hispanoárabe y la aparición de la lírica románica', *Al-Andalus*, 21: 303-38.
- GARCÍA, MICHEL, 1978. 'Versificación', in Pero López de Ayala, *Libro de poemas, o Rimado de Palacio*, ed. Michel Garcia, Biblioteca Románica Hispánica, 4.12 (Madrid: Gredos), pp 41-58.
- GASPAROV, M. L., 1996. *A History of European Versification*, ed. & tr. G. S. Smith, Marina Tarlinskaja, & L. Holford-Strevens (Oxford: Clarendon Press).
- GAUR, ALBERTINE, 1984. *A History of Writing* (London: The British Library).
- GETTY, MICHAEL, 2002. *The Meter of 'Beowulf': A Constraint-Based Approach*, Topics in English Linguistics, 36 (Berlin and New York: Mouton de Gruyter).
- GIBB *et al*; 1960. *The Encyclopedia of Islam, New Edition*, I, A-B (Leiden: E. J. Brill).
- GIEGERICH, HEINZ J., 1980. 'On Stress-timing in English Phonology', *Lingua*, 51: 187-221.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL, ed., 1990. '*El prohemio e carta*' del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s, xv, Colección Filológica, 1 (Barcelona: PPU).

- GÓMEZ REA, JAVIER, 1988. *Diccionario de métrica* (Madrid: Montana Aula).
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, 2000. *Artes poéticas medievales*, Arcadia de las Letras, 1 (Madrid: Laberinto).
- HALL, DONALD, ed. 1968. *A Choice of Whitman's Verse* (London: Faber and Faber).
- HALL, ROBERT A. JR, 1965. 'Old Spanish Stress-Timed Verse and Germanic Superstratum', *Romance Philology*, 19 (1965-66): 227-34.
- HANSON, KRISTIN, 1995. 'Prosodic Constituents of Poetic Meter', *Proceedings of the West Coast Conference on Formal Linguistics*, 13: 62-77.
- , 2001. 'Quantitative Meter in English: the Lesson of Sir Philip Sidney', *English Language and Linguistics*, 5: 41-91.
- , & PAUL KIPARSKY, 1996. 'A Parametric Theory of Poetic Meter', *Language*, 72: 287-335.
- HARRIS, JAMES W., 1983. *Syllable Structure and Stress in Spanish: A Non-Linear Analysis*, Linguistic Monographs, 8 (Boston: MIT Press).
- HART, THOMAS R., 1998. 'En maneira de proençal': *The Medieval Galician-Portuguese Lyric*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 14 (London: Queen Mary and Westfield College).
- HARVEY, L. P., 1963. 'The Metrical Irregularity of the *Cantar de mio Cid*', *Bulletin of Hispanic Studies*, 40: 137-43.
- HAYES, BRUCE, 1995. *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies* (Chicago: Chicago UP).
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, 1933. *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2nd ed., anejo 4 of *Revista de Filología Española* (Madrid: CEH).
- HITCHCOCK, RICHARD, 1973. 'Some Doubts about the Reconstruction of the *Kharjas*', *Bulletin of Hispanic Studies*, 50: 109-19.
- HOGG, RICHARD, M., & CHRISTOPHER B. McCULLY, 1987. *Metrical Phonology: a Course Book* (Cambridge: Cambridge UP).
- HOUTSMA, M. TH., A.J. WEINSINCK, E. LÉVI-PROVENÇAL, H. A. R. GIBB, & W. HEFFERING, ed., 1936. *The Encyclopedia of Islam: A Dictionary of the Geography, Ethnography, and Biography of the Muhammadan Peoples*, III, L-R (Leiden: E.J. Brill).
- HURFORD, JAMES R., 1987. *Language and Number: The Emergence of a Cognitive System* (Oxford: Blackwell).
- JAKOBSON, ROMAN, 1960. 'Linguistics and Poetics', in Sebeok 1960: 350-77.
- JONES, ALAN, 1981. 'Sunbeams from Cucumbers: An Arabist's Assessment of the State of *Kharja* Studies', *La Corónica*, 10 (1981-82): 38-53.
- LAPESA, RAFAEL, 1984. *Historia de la lengua española*, Biblioteca Románica Hispánica, 3.45, 9th ed. (Madrid: Gredos).
- LE GENTIL, PIERRE, 1952. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, I: Les formes (Rennes: Plihon).
- LEECH, GEOFFREY, 1969. *A Linguistic Guide to English Poetry*, English Language Series, 4 (London: Longman).
- LEONARD, WILLIAM ELLERY, 1931. 'The Recovery of the Metre of the *Cid*',

- Publications of the Modern Language Association of America*, 46: 289-306.
- LEWIS, CHARLTON M., 1898. *The Foreign Sources of English Versification* (New York: H. Holt).
- LIBERMAN, MARK Y., & ALAN PRINCE, 1977. 'On Stress and Linguistic Rhythm', *Linguistic Inquiry*, 8: 249-336.
- LOTE, GEORGES, 1939. 'Les Origines du vers français', *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix*, 21: 219-425. Reprinted in book form Aix-en-Provence: E. Fourcine, 1940.
- LOTZ, JOHN, 1960. 'Metric Typology', in Sebeok 1960: 135-48.
- MAROUZEAU, JEAN, 1931. *La Prononciation du latin* (Paris: Société d'Édition 'Les Belles Lettres').
- MEILLET. P. J. ANTOINE, 1923. *Les Origines indo-européennes des mètres grecs* (Paris: Presses Univ. de France).
- MEUNIER, J.-M., 1933. '*La Vie de Saint Alexis*': *poème français du XI siècle*, ed. J.-M. Meunier (Paris: Droz).
- MILÁ Y FONTANALS, MANUEL, 1893. 'De la poesía popular gallega', in *Obras completas*, v (Barcelona: Alvaro Verdaguer), pp. 363-99.
- MILLER, GEORGE A., 1956. 'The Magical Number Seven Plus or Minus Two', *Psychological Review*, 63: 81-97.
- MONROE, J., 1994. 'Elements of Romance Prosody in the poetry of Ibn Quzman', *Perspectives in Arabic Linguistics*, vi (Amsterdam: John Benjamins), pp. 367-85.
- MOREL-FATIO, ALFRED, 1894. 'L'Arte mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XV^e siècle et du commencement du XVI siècle', *Romania*, 23: 209-31.
- MORLEY, S. GRISWOLD, 1945. 'Chronological List of Early Spanish Ballads', *Hispanic Review*, 13: 273-87.
- NAVARRO (TOMÁS), TOMÁS, 1925. 'Palabras sin acento', *Revista de Filología Española*, 22: 335-75.
- , 1973. *Los poetas en sus versos desde Jorge Manrique a García Lorca* (Barcelona: Ariel).
- , 1974. *Métrica española*, 4th ed. (Madrid: Guadarrama).
- NORBERG, DAG, 1958. *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale* (Stockholm: Almqvist & Wiksell).
- NOUGARET, LOUIS, 1948. *Traité de métrique latine classique*, Nouvelle Collection à l'Usage des Classes, 36 (Paris: Klincksieck).
- NUNES, JOSÉ JOAQUIM, ed., 1926-28. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 vols (Coimbra: Univ. of Coimbra).
- Olsen, C. L., 1972. 'Rhythmical Patterns and Syllabic Features of the Spanish Sense Group', in *Proceedings of the Seventh International Congress of Phonetic Sciences*, ed. A. REGENT & R. CHARBONNEAU (The Hague: Mouton), pp. 990-96.
- PAGÈS, AMADEU, ed., 1934. *Les cobles de Jacme, Pere i Arnau March: la poe-*

- sia lirica d'abans d'Auzias March*, Llibres Rars i Curiosos, 5 (Castelló de la Plana: J. Armengot).
- PARKINSON, STEPHEN, 2006. 'Concurrent Patterns of Verse Design in the Galician-Portuguese Lyric', in *Proceedings of the Thirteenth Colloquium*, ed. Alan Deyermond & Jane Whetnall, PMHRS, 36 (London QMW), pp. 19-38
- PENNY, RALPH, 2000. *Variation and Change in Spanish* (Cambridge: Cambridge UP).
- , 2002. *History of the Spanish Language*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge UP).
- PENSOM, ROGER, 2000. *Accent and Metre in French: A Theory of the Relation between Linguistic Accent and Metrical Practice in French, 1100-1900* (Bern: Peter Lang).
- PIERA, CARLOS JOSÉ, 1980. 'Spanish Verse and the Theory of Meter', doctoral thesis, Univ. of California, Los Angeles. DAI, 42 (1981-82): 197a.
- PIGHI, GIOVANNI BATTISTA, 1970. *Studi di ritmica e metrica* (Turin: Bottega d'Erasmus).
- PREMINGER, ALEX, FRANK J. WARNKE, & O.B. HARDISON, Jr., ed., 1975. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, enlarged ed. (London: Macmillan).
- QUILIS, ANTONIO, 1971. 'Caracterización fonética del acento español', *Travaux de Linguistique et Littérature*, 9: 52-72.
- RAVEN, D. S., 1965. *Latin Metre: An Introduction* (London: Faber and Faber).
- RICO, FRANCISCO, 1984-1985. 'La clerecía de mester'; *Hispanic Review*, 53: 1-23 and 127-50.
- ROACH, PETER, 1982. 'On the Distinction between "Stress-timed" and "Syllable-timed" Languages', in *Linguistic Controversies: Essays in Honour of F.R. Palmer*, ed. David Crystal (London: Edward Arnold), pp. 73-79.
- RUSSOM, GEOFFREY, 1987. *Old English Meter and Linguistic Theory* (Cambridge: Cambridge UP).
- 1998. *'Beowulf' and Old Germanic Metre* (Cambridge: Cambridge UP).
- SCOTT, CLIVE, 1980. *French Verse Art: A Study* (Cambridge: Cambridge UP).
- SCRAGG, DONALD, ed., 1991. *The Battle of Maldon*, AD 991 (Oxford: Basil Blackwell-The Manchester Centre for Anglo-Saxon Studies).
- SEBEOK, THOMAS A., ed., 1960. *Style in Language* (Boston: MIT Press).
- SMITH, BARBARA HERRNSTEIN, 1968. *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (Chicago: Chicago UP).
- SMITH, MILES, et al., ed. & tr., 1611. *The Holy Bible*, the 'Authorised Version' of AV.
- STOCKWELL, ROBERT P., & DONKA MINKOVA, 1997. 'The Prosody of *Beowulf*', in

- A 'Beowulf' Handbook*, ed. ROBERT BJORK & JOHN D. NILES (Lincoln: Univ. of Nebraska Press), pp. 55-83.
- TAVANI, GIUSEPPE, 1974. 'Strutture formali e significato en poesia', in *Letteratura e critica: studi in onore di Natalino Sapegno*, I (Rome: Bulzoni), pp. 121-43.
- THOMPSON, JOHN, 1961. *The Founding of English Meter* (London: Routledge & Kegan Paul; New York: Columbia UP).
- TOLEDO, GUILLERMO ANDRÉS, 1988. *El ritmo en español: estudio fonético con base computacional*, Biblioteca Románica Hispánica, 2.361 (Madrid: Gredos).
- VOLKOFF, VLADIMIR, 1978. *Vers une métrique française* (Columbia, SC: French Literature Publications Company).
- WAQUET, FRANÇOISE, 2001. *Latin, or the Empire of a Sign* (London: Verso).
- WEISS, JULIAN, 1990. *The Poet's Art: Literary Theory in Castile c.1400-60*, Medium Aevum Monographs, NS 13, (Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature).
- WEST, M. L., 1973. 'Indo-European Metre', *Glotta*, 51: 160-87.
- WILKINSON, L. P., 1970. *Golden Age Latin Artistry* (Cambridge: Cambridge UP).
- WIMSATT, W.K., ed., 1972. *Versification: Major Language Types* (New York: MLA and New York UP).
- WRENN, C. L., & W. F. Bolton, ed., 1988. 'Beowulf' with the 'Finnesburg Fragment', 4th ed. (Exeter: Univ. of Exeter).
- WRIGHT, ROGER, 1982. *Late Latin and Early Romance in Spain and Carolingian France* (Liverpool: Francis Cairns).
- , 1994. *Early Ibero-Romance: Twenty-One Studies on Languages and Texts from the Iberian Peninsula between the Roman Empire and the Thirteenth Century*, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, Estudios Lingüísticos, 5 (Newark DE: Juan de la Cuesta).
- , 2002. *A Sociophilological Study of Late Latin*, Utrecht Studies in Medieval Literacy, 10 (Turnhout: Brepols).
- , ed. & tr., 1987. *Spanish Ballads* (Warminster: Aris & Phillips).

EL ENDECASÍLABO SÁFICO HORACIANO, MODELO DEL ENDECASÍLABO SILABO-ACENTUAL

Por

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO

1. Introducción

NAVARRO Tomás¹ y Baehr² aceptaron la teoría de Menéndez Pelayo según la cual el endecasílabo sáfico romance se habría originado de la realización silabo-acentual del endecasílabo sáfico clásico durante la Edad Media. Es decir, el endecasílabo greco-latino se habría realizado como un verso silabo-acentual, naturalmente por la pérdida de la cantidad de las vocales en la evolución del latín. Esta hipótesis, se fundamenta en la teoría general de la métrica clásica, que considera definitivamente establecida la naturaleza silabo-cuantitativa del endecasílabo sáfico greco-latino, como todos los demás versos eolios. Un ejemplo ilustre nos lo proporciona Safo en su famoso fragmento 31 (Sapph. Fr. 31):

¹ «El verso sáfico de la poesía clásica se empleó durante la Edad Media especialmente en composiciones de carácter religioso. Otro verso de medida semejante, el senario yámbico, alternaba con el sáfico en la misma clase de asuntos. El primero es considerado como base del endecasílabo romance acentuado en cuarta y octava: ‘Como epitafio de la ninfa bella’, Garcilaso, Égloga III, 239; al segundo se le señala como modelo de la variedad acentuada en sexta: ‘Que la curiosidad del elocuente’, *Ibid.*, 48» (Navarro Tomás, 1983: 196).

² «La necesidad de esta reglamentación severa [del endecasílabo sáfico] se da porque este tipo de endecasílabo intenta imitar el pretendido verso sáfico clásico, que en realidad, por su ritmo, es el latino-medieval» (Baehr, 1981: 140). Y en nota, añade: «El sáfico clásico *Integer vitae scelerisque purus* (— — — / — — —) se reprodujo en la baja latinidad como *integer vitae scelerisque púrus* (óo óo/óo óo óo) conforme a la prosodia natural» (Baehr, 1981: 140 n. 112).

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν

El esquema silabo-cuantitativo del endecasílabo sáfico griego es: - ∪ - - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ . Así era en griego y así seguiría siendo en latín, como podemos leer en los manuales de métrica latina más frecuentemente utilizados (Ceccarelli, 1999). Encontramos en la obra de Catulo la primera aparición del endecasílabo sáfico latino, precisamente en una *imitatio* de Safo (Cat. 51):

Ille mi par esse deo videtur,

Sin embargo, hay que advertir, que la evolución del sistema cuantitativo al sistema acentual no se realiza simplemente cambiando los *ictus* por acentos, como parece desprenderse de las palabras de Baehr, práctica a la que nos tienen acostumbrados los distintas tentativas de aclimatación de los versos cuantitativos en la poesía española, a la manera de Rubén Darío (“Salutación del optimista”, *Cantos de vida y esperanza*): «Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda». El proceso es diferente, según advirtió ya Luque Moreno:

Mas lo que en realidad se nota en la mayoría de los casos es la constitución de un ritmo acentual a partir de los acentos de palabra, pero no colocándolos intencionalmente en los lugares del *ictus*, sino en aquellas sílabas que comúnmente eran acentuadas en el verso cuantitativo (Luque Moreno, 1978: 13).

Así Norberg (1958: 95ss.) analiza poemas del siglo XI escritos en estrofas sáficas, como el siguiente:

Terra marique victor honorande,
Caesar Auguste Hludowice, Christi
Dogmate clarus, decus aevi nostri
Spes quoque regni,

En esos versos, por ejemplo, en el primero, el sistema cuantitativo no se cumple (- - ∪ - ∪ - - ∪ - - ∪), sino que se sigue una de las series acentuales establecidas a partir de Horacio, con acentos en 1ª, 4ª, 6ª, y 10ª sílabas.

En resumen, en la poesía arcaica griega nos encontramos por primera vez con el endecasílabo, verso de once sílabas con un patrón cuantitativo muy claro, en el que los *ictus* determinan el ritmo (— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —). Hacia el siglo XI, se documenta ya la existencia en latín de endecasílabos sáficos silabo-acentuales, en los que el cómputo silábico se acompaña de un ritmo acentual rigurosamente establecido, con acentos en 1ª, 4ª, 6ª y/u 8ª, y 10ª sílabas, abandonando el esquema cuantitativo.

2. Método y objetivos

Aceptando esos presupuestos de la teoría general, debería investigarse el proceso que lleva desde al endecasílabo de su original naturaleza silabo-cuantitativa a su constitución como verso silabo-acentual en la poesía latina del medioevo. El método aparentemente lógico nos llevaría a releer con atención los poemas latino-medievales escritos en estrofa sáfica, para buscar el debilitamiento progresivo del patrón cuantitativo y la aparición del patrón acentual en algún momento de la Alta Edad Media.

Sin embargo, cabe cuestionar la teoría generalmente aceptada, como hizo cierta crítica minoritaria desde el siglo XIX. Podríamos replantearnos el ritmo funcional de los endecasílabos sáficos latinos en época ausgústea y post-augústea. Se comprueba con sorpresa que las estrofas sáficas horacianas presentan un patrón acentual indiscutible, al lado del esquema cuantitativo conocido, que se enseña en el ámbito académico de la filología clásica. Este fenómeno acentual, silenciado o comentado con sordina, afecta a todos los endecasílabos sáficos horacianos; véase, por ejemplo, los primeros que aparecen en las *Odas* (Hor. *Carm.* 1.2.1-8):

Iam satis terris nivis atque dirae
grandinis misit Pater et rubente
dextera sacras iaculatus arces
terruit urbem,
terruit gentis, grave ne rediret
saeculum Pyrrhae nova monstra questae,
omne cum Proteus pecus egit altos
visere montis

Todos los versos responden a las expectativas silabo-cuantitativas, pero además se observa un esquema acentual con variedades: acentos en 1^a, 4^a, 6^a y 10^a sílabas para los versos 1^o y 2^o; acentos en 1^a, 4^a, 8^a y 10^a sílabas para el verso 3^o. En el ámbito de la filología clásica, este fenómeno es conocido. La bibliografía secundaria documenta que, desde finales del siglo XIX, se había apuntado la posibilidad de que el acento jugara algún tipo de papel rítmico en los endecasílabos sáficos horacianos. Sin embargo, la teoría aceptada durante todo el siglo XX postula que esa regularidad acentual es secundaria al esquema cuantitativo y las reglas de acentuación de la palabra latina, e irrelevante para el establecimiento del ritmo. En este sentido, los trabajos de Heinze (1918), Seel y Pohlmann (1959) y Moreno Luque (1978)³ parecen haber refutado las teorías acentuales de finales del siglo XIX y principios del XX, y haber descartado cualquier posibilidad de una función rítmica real del acento en el verso sáfico de Horacio.

Ahora bien, para la teoría métrica no deja de ser sorprendente el hecho de que exista un patrón acentual tan riguroso en los versos sáficos horacianos. Igualmente significativo resulta comprobar que, en ese esquema, el verso sáfico de Horacio presenta dos variedades acentuales: uno de los acentos alterna entre la 6^a y la 8^a sílabas, como demuestran los versos 6^o y 7^o de la oda antes citada⁴.

En resumen, mis objetivos son cuatro:

a) Mostrar que, al margen de la voluntad del poeta, el endecasílabo sáfico horaciano desde su origen fue recibido por la mayoría de público romano como un verso silabo-acentual, aunque procediera de un verso silabo-cuantitativo, y el esquema de largas y breves aparentemente siguiera cumpliendo una función rítmica para Horacio y el círculo romano de alta cultura griega.

³ Cabe destacar, entre las obras dedicadas al tema que abordamos, la tesis de Luque Moreno (1978): *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*, que incluye una revisión bibliográfica exhaustiva hasta el momento de su publicación.

⁴ Pueden verse los porcentajes relativos en la Tabla III.

b) El endecasílabo romance tendría su raíz última en el ese endecasílabo horaciano, con un eslabón intermedio en la poesía latina medieval⁵; además, el endecasílabo sáfico horaciano no sólo sería el modelo para el endecasílabo romance con acentos en 4ª y 8ª sílabas sino también para el que va acentuado en 4ª y 6ª sílabas⁶.

c) Mientras que en los tres primeros libros de las *Odas*, el endecasílabo presenta una cesura fija tras la 5ª, en el libro cuarto, Horacio alterna este tipo de endecasílabo con otro tipo que presenta cesura tras la 6ª sílaba. Como consecuencia, se generan dos patrones acentuales: 1ª, 4ª, 6ª/8ª, y 10ª sílabas, y 1ª, 5ª, 7ª/8ª y 10ª sílabas, cuya afinidad y disonancia rítmica nos plantearemos; por último:

d) Nos cuestionaremos por qué razón rítmica la tradición poética que continuó, desde Séneca en adelante, el endecasílabo sáfico horaciano abandonó el esquema con cesura tras la 6ª sílaba y acentos en 1ª, 5ª, 7ª/8ª y 10ª sílabas.

3. *El endecasílabo silabo-cuantitativo griego*

En la tradición occidental, el verso con número fijo de once sílabas aparece por primera vez en la poesía arcaica griega. Alceo y Safo, representantes de la lírica monódica, utilizan unos endecasílabos de naturaleza silabo-cuantitativa. El endecasílabo sáfico, que normalmente aparece en la estrofa sáfica (tres endecasílabos y un adonio), presenta el esquema que hemos visto antes. Veamos el poema completo de Safo (Sapph. Fr. 31)⁷:

⁵ La función intermedia de la poesía latina medieval en la métrica es coherente con la tesis demostrada por Curtius en su *Literatura europea y Edad Media latina* para tanto otros aspectos literarios.

⁶ Alcanzar este tercer objetivo reforzaría la tesis de Navarro Tomás de que el acento relevante para clasificar un endecasílabo español como sáfico es el acento en 4ª sílaba, independiente de que el siguiente acento recaiga en la 6ª o en la 8ª sílaba: “Sáfico. Tres sílabas en anacrusis. Tiempo marcada en la sílaba cuarta; asiento secundario en sexta u octava” (Navarro Tomás, 1983: 199). Como ejemplo de sáfico con acento en 4ª y 6ª sílabas, Navarro Tomás cita el siguiente endecasílabo de Fray Luis de León: “La providencia tiene aprisionada”.

⁷ En el margen derecho, se señala qué sílabas son las acentuadas en el poema de Safo.

φαίνεται μοι κῆρο ἴσο θεοῖσιν, τ	1, 5, 7, 9
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐναντιός τοι	1, 3, 5, 8, (10)
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδυ φωνεί- σας ὑπακούει	2, 5, 8, 11
καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν	5 3, 6, 10
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.	2, 5, 9
ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὡς με φώναισ'	4, 6, 8, 10
οὐδὲν ἔτ' εἶκει·	
ἀλλὰ κάμ μὲν γλώσσα ἴθαγε· λέπτον δ'	2, 5, 7, 10
αὐτικά χρώ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν·	10 1, 4, 5, 9
ὀππάτεσσι δε' οὐδ' ἐν ὄρημμ', ἐπιρρόμ- βεισι δ' ἀκούαι,	2, 7, 11
καὶ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δε	1, 3, 6, 9
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας	1, 3, 7, 10
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἔπιδευῆς	15 1, 4, 7, 10
φαίνομ' ἴται...	
ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ ἴκαι πένητα...	2, 4, 8, ..

Juzgo dichoso como un dios al hombre
que está sentado frente a ti y escucha
el dulce arrullo que, al hablar, despiertas
con tus palabras

y con tu risa encantadora; tiene
mi corazón estremecido, porque
si yo te miro sólo un breve instante,
quedo sin voz:

duerme mi lengua, por mi cuerpo corre
un tenue fuego, de mis ojos huye
toda visión, con mis oídos oigo
sólo un zumbido.

Un sudor frío me recubre; tiemblo,
estoy a punto de morir, se tiñe
pronto mi piel de palidez verdosa
como la hierba.

Todo tendrá que soportarse, porque...⁸

Es evidente que en los líricos griegos, el endecasílabo sáfico

⁸ La traducción es de E. Torre (1998).

es un verso al mismo tiempo silábico (estricto cómputo de once sílabas) y cuantitativo (estricta observación del esquema de cantidad, con la 4ª sílaba *anceps*; por ejemplo, larga en el verso 1º, pero breve en el 5º). Por otra parte, el acento no juega ningún papel métrico. No es posible establecer ningún patrón acentual en los versos de Safo o de Alceo.

4. La imitación de Catulo: Cat. 11 y 51

Catulo imitó el poema 31 de Safo y, en esa imitación, utilizó la estrofa sáfica del original (Cat. 51), estrofa que aparece sólo en otro de sus poemas (Cat. 11). Leamos las primeras estrofas de Cat. 51, señalando el lugar de los acentos:

Ille mi par esse deo videtur,	1, 4, 7, 10
ille, si fas est, superare divos,	1, 4, 8, 10
qui sedens adversus identidem te	2, 5, 8, (11)
spectat et audit.	
dulce ridentem, misero quod omnes	1, 4, 6, 10
eripit sensus mihi: nam simul te,	1, 4, 6, 9, (11)
Lesbia, aspexi, nihil est super mi	1, 4, 6, 11
<vocis in ore;>	

Parece un dios aquél –y más incluso,
si lo permiten, que los mismos dioses–
que están sentado frente a ti y escucha
y te contempla
cuando sonríes con dulzor, robando
todo el sentido de mi pobre alma;
pues, si te miro, Lesbia, ya no tengo
 <voz en la boca,>⁹

Señalemos ahora los rasgos más relevantes de estas estrofas, que se diferencian tanto de las estrofas sáficas de Horacio como se asemejan a las de Safo y Alceo:

- 1) La 4ª sílaba puede ser breve o larga, como en el sáfico griego.
- 2) No hay cesura fija tras la 5ª sílaba.
- 3) Se permiten monosílabos al principio, al final y junto a cesura.

⁹ La traducción es de E. Torre (1998).

4) No hay regularidad acentual.

Catulo, por tanto, compone un verso que, como el griego, sigue siendo silabo-cuantitativo, sin que se observe el establecimiento de un patrón acentual.

5. La primera época de la adaptación horaciana: Horacio Carm. I-III

Horacio quiso adaptar a la lengua y literatura romana el género de la lírica griega, como había hecho Virgilio con la bucólica, la épica didáctica y la épica heroica¹⁰. Se supone que a partir del año 30 a.C. compuso sus primeras odas; pero la publicación de los tres primeros libros de *Odas* en el año 23 a.C. es el momento decisivo de este proceso. Veamos, como ejemplo, Hor. *Carm.* 2.10, traducida por E. Torre (1998):

Rectius vives, Licini, neque altum		1, 4, 6, 10
semper urgendo neque, dum procellas		1, 4, 6, 10
cautus horrescis, nimium premendo		1, 4, 6, 10
litus iniquum.		
auream quisquis mediocritatem	5	1, 4, (6/8), 10
diligit, tutus caret obsolet		1, 4, 6, 10
sordibus tecti, caret invidenda		1, 4, 6, 10
sobrius aula.		
saepius ventis agitur ingens		1, 4, 8, 10
pinus et celsae graviore casu	10	1, 4, 8, 10
decidunt turres feriuntque summos		1, 4, 8, 10
fulgura montis.		
sperat infestis, metuit secundis		1, 4, 6, 10
alteram sortem bene praeparatum		1, 4, 6, 10
pectus: informis hiemes reducit	15	1, 4, 6, 10
Iuppiter, idem		
submovet; non, si male nunc, et olim		1, 4, 6, 8, 10
sic erit: quondam cithara tacentem		1, 4, 6, 10
suscitat Musam neque semper arcum		1, 4, 8, 10
tendit Apollo.	20	
rebus angustis animosus atque		1, 4, 8, 10

¹⁰Para su difícil tarea, contaba con un mínimo precedente: los dos poemas sáficos de Catulo.

fortis adpare, sapienter idem	1, 4, 8, 10
contrahes vento nimium secundo turgida vela.	1, 4, 6, 10
Mejor, Licinio, vivirás, ni siempre buscando el seno de la mar, ni mientras temes sus olas, demasiado amando costas abruptas.	
Quien la dorada medianía quiere	5
vive apartado de ruinoso techo, y de palacios envidiados huye, sobrio y seguro.	
Con gran frecuencia el orgulloso pino es por los vientos azotado, y torres inmensas caen, y los rayos hieren montes altísimos.	10
El corazón disciplinado espera de adversidad, y de fortuna teme, suerte distinta; que aunque crudo invierno	15
Júpiter trajo, Él se lo lleva. No es igual mañana que ahora. Sólo alguna vez la cítara Musas despierta, que no siempre el arco ténsalo Apolo.	20
En los agobios animoso muéstrate, y sabiamente las hinchadas velas recoge, cuando demasiado sople próspero viento ¹¹ .	

En esta primera fase de la aclimatación horaciana del verso sáfico, se han señalado ciertas innovaciones con respecto al sáfico griego y al precedente de Catulo:

a) Esquema riguroso de cantidades (frente a las resoluciones griegas);

b) 4^a sílaba siempre larga;

c) Cesura tras la 5^a casi universal.

d) Evitación de monosílabos junto a la cesura.

e) Regularidad acentual extraordinaria; para los estudiosos de la métrica clásica, la acentuación regular de esos versos con cesura tras la 5^a sílaba sería: 1^a, 4^a, 6^a, 8^a, y 10^a. Nosotros observamos a primera vista que no es tan sencilla la acentuación

¹¹ La traducción es de E. Torre (1998).

regular: alternancia 1^a, 4^a, 6^a, y 10^a sílabas frente 1^a, 4^a, 8^a, y 10^a sílabas; acentos en 2^a, etc.

6. Datos e interpretaciones

Los hechos son indiscutibles, y es la interpretación de esos hechos lo que puede ser tema de debate. Nadie duda de la universalidad de la cesura tras la 5^a, la evitación de monosílabos junto a la cesura, o la regularidad acentual. Luque Moreno ha sintetizado el estado de la cuestión:

La gran dificultad, pues, está en dilucidar definitivamente cuál es el término causa y cuál es el término efecto en esta relación, que, por otra parte, parece presentarse como una relación causal. Las ‘innovaciones’ en la métrica eólica de Horacio, ¿se deben a que el poeta quiere que el acento funcione como elemento rítmico [...]? Por el contrario, el papel rítmico del acento, ¿es sólo aparente, siendo en realidad mera consecuencia involuntaria de unas transformaciones que nada tienen que ver con la acentuación?” (Moreno Luque, 1978: 22).

Sobre los datos antes apuntados, surgieron a finales del siglo XIX teorías que postulaban un ritmo acentual en el sáfico horaciano. Uno de los críticos que defendieron el surgimiento de una superestructura acentual sobre el esquema cuantitativo fue Eickhoffs (1895); en palabras de Luque Moreno:

Eickhoffs concibe el sáfico horaciano como la superposición de una doble estructura rítmica: por una parte Horacio toma del griego la estructura cuantitativa y por otra introduce una estructura acentual que produce algunas alteraciones en la anterior y la reduce a segundo término (Luque Moreno, 1978: 21).

Sin embargo, la teoría general, ha convertido en tabú el problema de la fijación de los acentos en la oda sáfica horaciana. Desde Heinze y Leumann parece vedada cualquier investigación que se base en los acentos del endecasílabo sáfico. Seel y Pohlmann aparentemente asentaron el golpe definitivo a las teorías acentuales, cuando descartaron cualquier intervención de los acentos en la tipología verbal o la métrica verbal del sáfico

horaciano. Las conclusiones de Luque Moreno (1978: 424-425), como denominador común de todas las teorías aceptadas son las siguientes:

1) En todo los versos eólicos latinos de época clásica el acento no es una base del ritmo.

2) Dada la isosilabía y la fijeza del esquema cuantitativo, se producen casi automáticamente en todos ellos una serie de efectos acentuales, que resultan especialmente intensos en aquellos versos de menos de ocho sílabas o en los cola de semejante extensión determinados por la cesura (hemistiquios del endecasílabo sáfico).

3) Estos efectos acentuales han servido para recalcar y solidificar unas determinadas formas de estructurar el verso a las que ya se tendía por diversos motivos desde muchos antes.

4) Dichos efectos de acentuación no parecen haber pasado desapercibidos a los versificadores, los cuales, incluido el propio Horacio, parecen haber insistido en ellos.

La teoría de que en Horacio sigue siendo un verso exclusivamente silabo-cuantitativo se sustenta en la idea de que la fijación de los acentos es un fenómeno secundario motivado por el esquema cuantitativo, la cesura tras la 5ª y por las reglas que rigen el acento en la lengua latina. Para que funcione esta teoría, además hay que aceptar que otros dos fenómenos son previos e independientes a la fijación de los acentos:

a) la evitación de monosílabos en inicio y final de verso y junto a la cesura;

b) la realización de la 4ª sílaba siempre como larga.

Este modelo se sostiene además explicando por qué motivo introduce Horacio todas estas innovaciones: regularizar una fuerte tendencia que era griega tanto como latina (cesura tras la 5ª y 4ª siempre larga), teoría enunciada en 1918 por R. Heinze, y que no goza de una aceptación universal. El objetivo sería evitar la impresión de ritmo trocaico al comienzo de verso, pues el ritmo trocaico se relacionaba con las canciones populares romanas.

En cualquier caso, la existencia real del ritmo de los acentos en los endecasílabos sáficos horacianos debe ser asumida incluso

por aquellos que defienden la teoría de Heinze de que Horacio sólo estaba regularizando una fuerte tendencia que es tan griega como romana. Y así concluye Wilkinson:

We may take it, then, that Horace did not intend to create the rhythm. But the fact remains that the over whelming majority of Sapphic hendecasyllables in the Three Books have it” (Wilkinson, 1940: 133).

7. Comparación con el hexámetro

Moreno Luque entiende que, en el endecasílabo sáfico de Horacio, ocurre un fenómeno paralelo a lo que ocurre con el final del hexámetro. El hexámetro griego es puramente cuantitativo y los acentos no cumplen ninguna función métrica en el verso épico. Sin embargo, en la adaptación que del hexámetro al latín, desde la última cesura hasta el final, los acentos se superponen a los *ictus*. Podemos comparar el principio de la *Iliada* y el de la *Eneida* (Il. 1.1-10, Verg. *A.* 1.1-7)¹²:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἄχιλλῆος
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ ἄχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε,
 πολλὰς δ’ ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεύχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ’ ἔτε-λείετο/βουλή, 5
 ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
 Τίς τάρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;
 Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὃ γὰρ βασι-λῆϊ χολωθεῖς
 νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὄρσε κακῆν, ὄλε-κοντο δὲ λαοί, 10

Arma uirumque cano, Troiae qui **pr̄mus ab óris**
 Italiam fato profugus **Lauíniaque uénit**
 litora, multum ille et terris **iactátus et álto**
 ui superum, saeuae memorem **Iunónis ob íram,**
 multa quoque et bello passus, dum **cónderet úrbem** 5
 inferretque deos Latio; genus **únde Latínium**
 Albanique patres atque altae **móenia Rómae.**

¹² Si volvemos ahora a la estrofa sáfica de Hor. *Carm.* 2.10 podremos comprobar también este fenómeno en el adonio final.

Musa, mihi causas memora, quo **númine láeso**
 quidue dolens regina deum tot **uólueré cásus**
 insignem pietate uirum, tot **adíre labóres**

En la *Eneida*, el ritmo dactílico del final del hexámetro se refuerza con el esquema acentual de *adíre labóres*.

8. Ritmos concordantes y ritmos discordantes

Ahora bien, nótese que hay una diferencia esencial en la aparición del acento fijo en el hexámetro y en el endecasílabo sáfico. En el hexámetro de Virgilio, hay una superposición de ritmo cuantitativo y ritmo acentual, al coincidir *ictus* y acentos en el final de verso; así pues, ambos ritmos no se “contradicen” sino que cooperan y el verso cuantitativo presenta un esquema acentual fijo en su dos últimos pies. Por el contrario, en el endecasílabo sáfico horaciano, el ritmo acentual no se “superpone” al ritmo cuantitativo. En realidad ambos ritmos entran en fuerte contradicción y, en lugar de “cooperar” establecen ritmos distintos, como señaló Eickhoffs (1895).

Esta contradicción entre los ritmos cuantitativo y acentual del endecasílabo sáfico horaciano, debe resolverse con la predominancia de uno de los dos, que sería el que fijaría verdaderamente el ritmo del verso. No pueden funcionar simultáneamente ambos ritmos: creo que en estas condiciones, habría que cuestionar la teoría general, y tener en cuenta cómo fue recibido ese verso por el público romano coétaneo y por los poetas posteriores que siguieron la tradición horaciana, por ejemplo, Séneca y Ausonio, independientemente de cuál fuera la voluntad innovadora de Horacio.

La crítica ya ha señalado la posibilidad de que los endecasílabos silabo-cuantitativos de Horacio, fueran recibidos como endecasílabos silabo-acentuales por el público de la época. Luque Moreno sugiere que Horacio se dio cuenta que el difícil juego de *ictus* y acentos no era bien comprendido por el público romano, «que tendería a dejarse llevar por el ritmo más fácil de los acentos prosaicos de las palabras» (Luque Moreno, 1978: 38).

9. La segunda época de la adaptación horaciana

Horacio había creído ver en los tres primeros libros de sus odas la cima de su arte poético. Pero fue un fracaso rotundo de público. Desilusionado, el poeta abandonó la alta poesía y volvió a los sermones filosofantes. Pasaron seis años, hasta que Augusto le encargó un himno para la fiesta del año 17 a.C. y compuso el *Carmen saeculare* en estrofas sáficas, para ser cantado por un coro de jóvenes (*virgines lectas puerosque castos*, verso 6º). A partir de ese momento escribe las odas del libro IV, entre las que se encuentran tres sáficas (4.2, 4.6, y 4.11, probablemente escritas entre los años 17 y 15 a.C.). En esta segunda fase de adaptación de la estrofa sáfica, nos encontramos una diferencia fundamental con respecto a la primera fase, representada por los tres primeros libros de las Odas: la presencia significativa de versos con cesura tras la 6ª sílaba y un esquema acentual totalmente distinto a los versos que presentan cesura tras la 5ª. Veamos, como ejemplo, Hor. Carm. 4.11:

Est mihi nonum superantis annum plenus Albani cadus, est in horto, Phylli, nectendis apium coronis, est hederæ vis	
multa, qua crinis religata fulges;	5
ridet argento domus, ara castis vincta verbenis avet immolato spargier agno;	
cuncta festinat manus, huc et illuc cursitant mixtae pueris puellae, sordidum flammae trepidant rotantes vertice fumum.	10
ut tamen noris, quibus advoceris gaudii, Idus tibi sunt agendae, qui dies mensem Veneris marinae findit Aprilem,	15
iure sollempnis mihi sanctorque paene natali proprio, quod ex hac luce Maecenas meus affluentis ordinat annos.	20
Telephum, quem tu petis, occupavit	

non tuae sortis iuvenem puella dives et lasciva tenetque grata compede vinctum.		1, 5, 8, 10
terret ambustus Phaethon avaras spes et exemplum grave praebet ales	25	
Pegasus terrenum equitem gravatus Bellerophontem, semper ut te digna sequare et ultra quam licet sperare nefas putando	30	1, 5, 8, 10 1, 5, 7, 10
disparem vites. age iam, meorum finis amorum non enim posthac alia calebo femina, condisce modos, amanda voce quos reddas: minuentur atrae carmine curae.	35	1, 5, 7, 10

Guardo una tina llena de un albano envejecido y en mi huerto hay, Filis, para trenzar coronas apio y mucha yedra que dé esplendor a tu peinado. Dentro rie la plata, y el altar ceñido por casta fronda anhela de un cordero sangre inmolada.	5	
Todas las manos se apresuran; corren esclavas junto a esclavos por doquier. Tiemblan las llamas y un grasiento humo gira y asciende.	10	
Conoce a qué celebración te invito: debemos festejar los idus, cuando se escinde en dos el mes de la marina Venus, Abril,	15	
Día solemne y para mí más sacro que mi propio natal, porque con esa luz mi amigo Mecenas de los años ordena el curso.	20	
Ha domeñado a Télefo (lo quieres aunque no sea de tu clase) otra, rica y alegre, y lo tiene preso grata cadena.		
Faetón quemado aterra al ambicioso,	25	

y ejemplo grave Pégaso el alado
 da al terrenal jinete que lo grava,
 Belerofonte.
 Siempre persigue lo adecuado a ti.
 Piensa nefasto lo que está prohibido 30
 y lo dispar evita. Tú, final
 de mis amores
 (otra mujer no habrá que me enardezca),
 aprende ritmos y que tu querida
 voz los ensaye; el canto amenguará 35
 negras las cuitas.¹³

La proporción de versos con cesura tras la sexta sílaba es, en el libro IV de las *Odas*, muy significativa: el 26%. Más de una cuarta parte de los versos tienen, pues, cesura tras 6ª sílaba. La acentuación cambia también radicalmente. La cesura tras 6ª sílaba se acompaña con dos acentuaciones distintas: acentos en 1ª, 5ª, 7ª, y 10ª sílabas (como en los versos 27, 30 y 34 de la *Oda* 4.11) o en 1ª, 5ª, 8ª, y 10ª sílabas (como en los versos 23 y 29 de la misma *Oda*), variantes que aparecen con la siguiente proporción: 75% y 25% respectivamente.

Quizá Horacio intentó introducir un nuevo esquema acentual, para evitar la excesiva monotonía de los numerosos endecasílabos sáficos con acento en 1ª, 4ª, 6ª/8ª, y 10ª sílabas. Por eso, de forma significativa se apartó de la regla por él establecida sobre la fuerte tendencia anterior de la cesura universal tras la 5ª. La cesura tras la 6ª sílaba le facilitó el nuevo esquema acentual.

Si la teoría general (la encabezada por Heinze) postulaba que la regularización de la cesura tras la 5ª sílaba era un fortalecimiento de una fuerte tendencia anterior, que afecta tanto al endecasílabo sáfico griego como al latino, frente a la nueva época y la nueva cesura apenas nada puede argumentarse. De esta manera, Wilkinson (1940), siguiendo a Heinze, se dio por satisfecho con la hipótesis de que el oído de Horacio pudo cambiar con respecto a los tres primeros libros de *Odas*. Debemos anotar que en esa época Horacio estaba a punto de cumplir los cincuenta años.

¹³ La traducción es mía.

10. El acento y la tipología verbal

Las innovaciones de la segunda época (cesura tras la 6^a y acentuación en 1^a, 5^a, 7/8^a, y 10^a sílabas) no tuvieron continuación en la poesía latina posterior. Séneca, Ausonio y todos los demás poetas que utilizaron la estrofa sáfica compusieron sus endecasílabos con el esquema que hemos visto a propósito de los tres primeros libros de Odas.

Sin embargo, esos versos con cesura tras la 6^a sílaba de la segunda época nos ofrecen un argumento importante para postular el carácter silabo-acental del endecasílabo sáfico horaciano. La cesura en el endecasílabo latino genera dos hemistiquios, uno de cinco sílabas y otro de seis; su orden se intercambia según la cesura vaya tras la 5^a o la 6^a sílaba. Luque Moreno nos advierte que el tanto por ciento de cada tipología verbal debería ser similar en los dos hemistiquios de cinco sílabas (el 1º en el verso con cesura tras la 5^a sílaba, y el 2º en el verso con cesura tras las 6^a sílaba) y en los dos hemistiquios de seis sílabas:

habría que esperar que en el segundo hemistiquio del sáfico con cesura en sexta sílaba la frecuencia de cada tipología fuese la misma que en el primer hemistiquio del sáfico con cesura en quinta y, asimismo, en el primer hemistiquio del sáfico con cesura en sexta ocurriese lo mismo con respecto al segundo hemistiquio del sáfico con cesura en quinta (Luque Moreno, 1978: 61).

Después de dar con la clave metodológica, Luque Moreno se detiene en las distribuciones 3+2 y 2+3 que ocurren en los dos hemistiquios de cinco sílabas (el 1º en el verso con cesura tras la 5^a, y el 2º en el verso con cesura tras las sexta), y otras similares para llegar a la conclusión de que es la cohesión entre el endecasílabo y el adonio la que lleva a preferir ciertas tipologías verbales. Sin embargo, a Luque Moreno le pasó desapercibida unas diferencias que puede apoyar definitivamente la naturaleza acental del sáfico horaciano. Veamos las distribuciones más frecuentes en los hemistiquios de seis sílabas:

Tipología verbal	2º, con cesura tras 5ª	1º, con cesura tras 6ª
3+3	28	46
4+2	24	0
2+1+3	13	21
2+2+2	12	0
2+4	11	13

¿Por qué se evitan en la primera parte del endecasílabo con cesura tras la 6ª sílaba las tipologías 4+2 y 2+2+2, tan frecuentes en el segundo hemistiquio del verso con cesura tras la 5ª sílaba? No se puede aducir ninguna razón desde las teorías cuantitativas, porque no la hay. Pero veamos qué relación tienen esas dos tipologías con los acentos según intervengan en cada uno de los dos hemistiquios de seis sílabas del endecasílabo sáfico.

En el segundo hemistiquio del sáfico con cesura tras la 5ª sílaba, todas las tipologías recogidas en la tabla permiten la acentuación esperada: 6ª y/u 8ª, y 10ª sílabas. Ahora bien, en el primer hemistiquio del sáfico con cesura tras la 6ª sílaba, las tipologías que Horacio utiliza llevan a la acentuación en 1ª y 5ª sílabas, y las que evita (es decir, 4+2 y 2+2+2) a la acentuación en 3ª y 5ª o en 1ª, 3ª y 5ª sílabas.

11. La cláusula cuaternaria

Podemos postular que Horacio no utiliza las tipologías 4+2 y 2+2+2 en el primer hemistiquio del endecasílabo sáfico con acento tras la 6ª sílaba para evitar el acento en 3ª sílaba; además la tipología 4+2 impide el esperado acento en 1ª sílaba¹⁴. La evitación del acento en 3ª sílaba en el primer hemistiquio de los versos con cesura tras la 6ª sílaba debe tener una explicación rítmica. Para explicar el fenómeno debemos volver a comparar el ritmo cuantitativo y el ritmo acentual de las dos variedades de endecasílabos sáficos horacianos.

¹⁴ [Las evitadas tipologías con monosílabo tras la cesura. El segundo hemistiquio del endecasílabo sáfico con cesura tras 6ª puede coincidir con la primera parte del eneasílabo de la estrofa alcaica. En el segundo hemistiquio del sáfico no hallamos las volumetrías 1+4 o 1+2+2; sin embargo, esas volumetrías son posibles en el eneasílabo de la estrofa alcaica (aproximadamente un 14%): *ab insolenti* (2.3.3); *te triste lignum* (2.13.4)].

El endecasílabo sáfico desde el punto de vista cuantitativo se analiza como un verso con tres secciones (como todos los versos eolios): comienzo, parte central y cadencia (Luque Moreno, 1996). En cuanto al ritmo, se observa una sucesión de ritmo binario (2, 2), ternario (3), binario (2, 2):

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

En el esquema anterior, la tilde marca el lugar de los ictus y no el de los acentos. Este análisis confirma la idea generalmente aceptada de que en la métrica cuantitativa alternan los ritmos binarios y ternarios (en diferentes órdenes). Pero desde el punto de vista del ritmo acentual la situación es muy diferente. Si marcamos con la tilde ahora el lugar de los acentos, para el endecasílabo sáfico con cesura tras la 5ª sílaba, son posibles los siguientes tres esquemas, según tenga acento en 6ª, 8ª o 6ª y 8ª sílabas:

a) ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘

b) ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘

c) ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘

Pasemos ahora al endecasílabo sáfico con cesura tras la 6ª sílaba, propio del libro IV de las Odas. Si marcamos los acentos con la tilde, son posibles dos esquemas acentuales:

d) ˘ ˘ - - ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘

e) ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘

Podemos preguntarnos si estas cinco modalidades acentuales son reductibles a la alternancia del ritmo binario y el ritmo ternario. Creo que no, porque desde el punto de vista acentual se ha introducido una cláusula cuaternaria, entre los acentos en 6ª y 10ª sílabas para el esquema a); entre los acentos 4ª y 8ª sílabas para el esquema b); y entre 1ª y 5ª sílaba para los esquemas d) y e). Sólo el esquema c) con acento en 6ª y 8ª carece de esa cláusula cuaternaria y, en consecuencia, podría analizarse como una secuencia de ritmo binario y ternario. Pero el resto, una mayoría muy cualificada, presenta una cláusula cuaternaria.

12. Conclusiones

1) Recepción del endecasílabo sáfico horaciano como verso silabo-acental

El análisis de los versos sáficos de Catulo (§ 4) no deja lugar a dudas de que, en su adaptación al latín del endecasílabo griego, el poeta compuso en su lengua un verso silabo-cuantitativo. Sin embargo, en las odas sáficas horacianas, el endecasílabo deja abierta muchas cuestiones. Nuestro objetivo no es tanto saber si Horacio introdujo sus innovaciones en la métrica eólica (de naturaleza silabo-cuantitativa) porque quería que el acento funcionara como elemento rítmico, o si por el contrario Horacio con esas innovaciones no pretendía otorgar ningún papel rítmico al acento y su regularidad sólo fue una consecuencia involuntaria.

Al margen de la voluntad de Horacio, el público romano de la época augústea y los poetas posteriores que consolidaron la tradición del endecasílabo sáfico horaciano (Séneca, Ausonio, Boecio) no pudieron compaginar, en un verso recitado¹⁵, la contradicción rítmica de ictus y acentos. La regularidad de los acentos en el sáfico horaciano y la pérdida de cantidad (entendemos que un fenómeno secular y tal vez iniciado en época de Augusto) destinaban a la interpretación del endecasílabo sáfico horaciano como un verso silabo-acental¹⁶.

2) Modelos para el endecasílabo sáfico romance

Aunque se negara esta recepción silabo-acental en época de Horacio e inmediatamente después, nadie cuestionará que, en la Baja Edad Media, no se percibía la cantidad desde hacía muchos siglos: ¿cómo tuvieron que entenderse los versos de Horacio? Necesariamente como versos silabo-acentuales. Si hubo un modelo para el sáfico romance, no hay que buscarlo en los poemas de Alcuino de York o Pedro Abelardo, sino en la recepción de los sáficos de Horacio, Séneca, etc. como versos silabo-acentuales desde época muy temprana.

¹⁵ «Lo que ocurre es que Horacio escribió sus versos para ser recitados y no para ser cantados» (Moreno Luque, 1978: 37). Los versos eolios griegos eran cantados.

¹⁶ «Pero a la vez se da cuenta de que este difícil juego entre ictus y acento no debía ser bien comprendido por el pueblo, que tendería en su lectura a dejarse llevar por el ritmo más fácil de los acentos prosarios de las palabras» (Luque, 1978: 38).

El endecasílabo horaciano proporciona el modelo no sólo para los endecasílabos con acento en 1ª, 4ª, 8ª y 10ª sílabas, sino también para endecasílabos con acento en 1ª, 4ª, 6ª y 10ª sílabas, cuya evolución en Italia pudo dar lugar a lo que conocemos como endecasílabo común (es decir, con acento en 6ª y 10ª sílabas).

3) Cláusula cuaternaria

Creo que desde el punto de vista acentual, podemos establecer la hipótesis de la existencia de una unidad rítmica cuaternaria¹⁷, junto al ritmo binario y ternario. Esta unidad cuaternaria es común al endecasílabo con cesura tras la 5ª sílaba (entre los acentos de 4ª y 8ª, y entre los acentos de 6ª y 10ª) y al endecasílabo con cesura tras la 6ª sílaba (entre los acentos de 1ª y 5ª).

Además, la unidad acentual cuaternaria puede ser la causa de la evitación del acento en 3ª sílaba en los endecasílabos con cesura tras la 6ª sílaba. Para eludir ese acento que rompería la unidad cuaternaria, se evitan los tipos verbales 4+2 y 2+2+2 en el primer hemistiquio del endecasílabo con cesura tras la 6ª sílaba.

4) La no supervivencia del endecasílabo con cesura tras la 6ª sílaba

Séneca y los demás poetas que continuaron la tradición del endecasílabo sáfico fundada por Horacio desecharon el endecasílabo sáfico con cesura tras la 6ª sílaba. Desde Séneca a Boecio y en toda la tradición latina medieval, los endecasílabos sáficos presentan un esquema idéntico al verso horaciano con cesura

¹⁷ Esta unidad rítmica cuaternaria que proponemos tiene un antecedente en la teoría métrica de Sinibaldo de Mas. Con la terminología propia, Sinibaldo de Mas habla una segunda sílaba acentuada, una tercera sílaba acentuada, y, esto es lo que nos interesa, una cuarta sílaba acentuada. Este es el sistema que se utiliza para explicar el ritmo del endecasílabo: «Sin embargo, persuadido yo de la existencia de dichas leyes, traté de investigar a fondo la cuestión, y observé que dos terceras sílabas acentuadas seguidas de una cuarta acentuada forman una melodía, como en este verso: En sus cándidos pechos le adormece. Observé igualmente que una cuarta acentuada seguida de una segunda, la hacen también, como en este: Dulce vecino de la verde selva» (Domínguez Caparrós, 2001: 53). No es este el lugar para discutir a fondo las teorías que propuso Sinibaldo de Mas para explicar las consonancias entre las segundas, terceras y cuartas sílabas acentuadas, ideas no siempre asumibles. Baste esta nota para dejar constancia del paralelo entre su cuarta acentuada y la unidad rítmica cuaternaria que proponemos.

tras la 5ª sílaba. ¿Por qué los poetas latinos que seguían la senda iniciada por Horacio no aceptaron su innovación con respecto al esquema universal de los tres primeros libros de las *Odas*?

Quizá la única razón que podamos aducir es que el endecasílabo con cesura tras la 6ª sílaba (y, por tanto, con acento en 5ª sílaba) no armonizaba bien con el endecasílabo con cesura tras la 5ª sílaba (y, por tanto, con acento en 4ª sílaba). Cabría preguntarse por qué la tradición poética consideró que la combinación de ambos tipos de endecasílabos no “sonaba” bien, si el esquema cuantitativo era idéntico para las dos variedades y sólo se diferenciaban en el lugar de la cesura. La respuesta se halla en que, desde muy temprano, quizá ya desde Séneca, el ritmo prevalente era el acentual y esos dos tipos de endecasílabos, aunque tenían el mismo esquema cuantitativo, disonaban por sus acentos desde el punto de vista de la tradición poética, a pesar de que Horacio pretendió sin continuidad la combinación de los dos tipos basándose en la identidad cuantitativa y en la común unidad acentual cuaternaria.

Bibliografía

- ALONSO, DÁMASO (1973): “Elogio del endecasílabo”, en *Obras completas II*, Madrid: Gredos, 539-542.
- BLOOM, H. (2001): *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama.
- BOLDRINI, S. (1992): *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma.
- CECCARELLI, L. (1999): *Prosodia y métrica del latín clásico: con una introducción a la métrica griega*, traducción de Rocío Carande, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ (1993): *Métrica española*, Madrid: Síntesis, 152-155.
— (2001): *Sinibaldo de Mas. Sistema musical de la lengua castellana*, Madrid: CSIC.
- EICKHOFFS, P. (1895) *Der horazische Doppelbau der Sapphischen Strophe und seine Geschichte*, Wandsbeck.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1983): “Un experimento de traducción rítmica horaciana”, *Bivium. Homenaje a M. C. Díaz y Díaz*, Madrid, 81-87.
- HEINZE, R. (1918) *Die lyrischen Verse des Horaz* (=1960, Stuttgart).
- HELLEGOUARCH, J. (1966): “Observations stylistiques et métriques sur les vers lyriques d’Horace”, *L’Information Littéraire* 18, 66-74.

- LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M. (1934): “I metri eolici della lirica latina”, *Aethaeum* 12, 239-254.
- LUQUE MORENO, J. (1978): *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*, Granada: Universidad de Granada.
- (1996): “Las formas métricas de la lírica horaciana”, *Florilib* 7, 187-211
- MARCOS CASQUERO, M.A. y OROZ RETA, J. (1997): *Lírica Latina Medieval II. Poesía religiosa*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- MCDERMOTT, E. (1981): “Greek and Roman Elements in Horace’s Lyric Program”, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.31.3, 1640-1672.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1890-1916): *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, pp. 161-239.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS (1983): *Métrica española*, Barcelona: Labor.
- NORBERG, D. (1958): *Introduction à l’étude de la versification latine médiévale*, Estocolmo.
- PICHON, R. (1893): “Les mètres lyriques d’Horace”, *Revue de Philologie* 17, 132-140.
- PIGHI, G. B. (1958): *I ritmi e i metri della poesia latina, con particolare riguardo all’uso dei Catullo e d’Orazio*, Brescia.
- PRAKKEN, D. W. (1954): “Feminine caesuras in Horat sapphic stanzas”, *Classical Philology* 49, 102-103.
- RODRÍGUEZ-PANTOJA, M. (1984): “Apuntes para la versión rítmica de algunas odas horacianas”, *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, I, 307-311.
- SEEL, O. Y POHLMANN, E. (1959): “Quantität und Wortakzent im horazischen Sapphiker. Ein Beitrag zum Iktus-Problem”, *Philologus* CIII, 237-280.
- TORRE, E. (1998) *La poesía de Grecia y Roma. Ejemplos y modelos de la cultura literaria moderna*, Huelva: Universidad de Huelva.
- TORRE, ESTEBAN (2000): *Métrica española comparada*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- WILKINSON, L. P. (1940): “Acentual rhythm in Horatian sapphic”, *Classical Review* 54, 131-ss.
- WILKINSON, L. P. (1951): *Horace and his lyric poetry*, Cambridge.

**OSCURO OBOE DE BRUMA...
MÉTRICA, RITMO E INTERPRETACIÓN**

Por

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ
CLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN

“Oscuro oboe de bruma” es el comienzo del primer canto de *Noche más allá de la noche*, de Antonio Colinas, cuya primera edición es de 1982. Es el comienzo también del “Post-scriptum” o poema final del mismo libro, si bien nuestro análisis se refiere sólo al canto primero. En un artículo anterior (Martínez Fernández, 2004) habíamos dado cuenta de las correcciones y ajustes métricos a que había procedido Antonio Colinas en las tres ediciones del poemario en 2004, como exento (Colinas, 2004), dentro de *En la luz respirada* (Colinas, 2004a) y en la sexta edición de la obra poética completa hasta el momento (Colinas, 2004b); tales correcciones fueron numerosas y afectaron a la mayoría de los cantos, y entre ellos, aunque mínimamente, también al primero, como veremos.

Conviene indicar que hablamos de “cantos” porque así ha llamado el propio autor a los poemas de que se compone el libro, tal vez por su trato continuado y fervoroso, como lector, traductor e intérprete, con los *Canti* leopardianos, o acaso para subrayar la unidad del poemario, que admite una lectura global, a la manera de los viejos poemas épicos, cuyas divisiones reciben el nombre de “cantos”.

Noche más allá de la noche es, por lo tanto, un conjunto de treinta y cinco cantos numerados en romano y sin título. Cada canto consta de veintiocho versos alejandrinos; con los veinte

versos del “Post-scriptum” final tenemos un total de mil versos alejandrinos. La crítica ha insistido en tales datos, como es natural, adivinado en el número mil algún significado especial, de índole biográfica o de otro tipo.

El libro fue escrito entre junio de 1980 y julio de 1982, en un momento crítico en la vida del poeta (problemas graves de salud, nacimiento del primer hijo, muerte de un amigo...) y en coincidencia con una serie de lecturas que Colinas siempre ha considerado decisivas en su vida y en su poesía a partir de *Noche más allá de la noche*: taoísmo, mística universal, neoplatonismo renacentista, romanticismo centroeuropeo y pensadores del siglo xx como C. G. Jung, Mircea Eliade o María Zambrano. Acaso tales circunstancias vitales, de honda y permanente huella en su obra posterior, sean las que motiven el aprecio que Antonio Colinas ha sentido por *Noche más allá de la noche* y que ha vuelto a explicitar en nota final a la edición exenta del poemario en 2004, en la que indica los motivos de su predilección, algunos de tipo biográfico; entre ellos nos interesan tres principalmente, puesto que afectan a la interpretación del poemario: la inflexión que se da de la emoción al pensamiento, el intento de sintetizar poéticamente algunos momentos claves del “espíritu” universal (los orígenes, Grecia, Roma, Renacimiento, etc.) y las varias lecturas posibles y complementarias del libro, como un solo poema o como treinta y seis composiciones autónomas (Colinas, 2004: 45), además de las que la crítica ha sumado (lectura mística o misteriosa, por ejemplo). Parece indudable que Antonio Colinas concibió el poemario de forma global y circular, por cuanto el “Post-scriptum” supuso, con sus veinte alejandrinos, la suma emblemática de mil versos, además de representar la vuelta circular al canto I, cuyos dos versos iniciales lo son también del “Post-scriptum”, dentro de cual funcionan como estribillo de aparición irregular. De esta manera, *Noche más allá de la noche* se nos presenta como una melodía, funcionando el poema final a modo de ritornelo y vuelta al inicio melódico. En cualquier caso, nos centraremos únicamente en el canto I.

1. Métrica y ritmo

Como ya hemos indicado, el canto I, al igual que los otros treinta y cuatro que siguen, se compone de veintiocho versos alejandrinos, un metro en el que, junto al endecasílabo, Colinas se ha sentido especialmente cómodo. El alejandrino lo había empleado Colinas ya en su primer libro, *Junto al lago*, escrito en 1967, pero conservado inédito como libro hasta la sexta edición de *El río de sombra* (Colinas, 2004b), y es el verso único de su segundo libro, *Poemas de la tierra y de la sangre* (1969), todo él en dicho metro, como después *Noche más allá de la noche*. Sin embargo, la crítica, más atenta al ejercicio hermenéutico que al análisis métrico, apenas se ha detenido en el uso concreto del alejandrino por parte del poeta, salvo excepciones como la de Huerta Calvo (1997: 214-218), con su análisis minucioso y preciso del canto X.

El canto I es el siguiente:

Oscuro oboe de bruma, cómo sepulta el mar tu solemne sonido que despierta a los muertos. Aquí, en esta ladera que cubre el olivar sangre y labio repiten musicales conciertos.	
La ladera y sus soles que maduran los vinos la tensión del azul volcado de los cielos, armonía y vacío en espacios divinos, horror al más allá tras las costas de Delos.	5
Perdición, extravío de las horas oscuras del corazón que sueña, en la luz, otros mundos, mientras la boca va desgranando las puras notas de arte mortal en los hondos, inmundos socavones del mal. Pues, ¿por qué se da guerra junto a amor y por qué la voz de la ebriedad y el dolor infinito van girando en la tierra?	10 15
Un año más se funden misterio y soledad. Y, sin embargo, tú, estrella de la tarde, ves llegar el final, los bordes del ocaso. ¿Qué secretos oculta este cosmos que arde sobre la muerte y qué nos reserva el acaso?	20
Mas, en el hondo instante, la música revela la inmensidad del orbe, la dimensión del ser.	

Un aroma de azahar la angustia nos desvela.
 Horror y sed de dioses tras otro atardecer.
 Oscuro oboe de bruma, entreabre las venas 25
 del mundo en esta paz y arrasa la Historia.
 Vida y muerte se acercan como olas serenas
 al corazón que ahuyenta, soñando, la memoria¹.

«Hago un tipo de alejandrino en el que la cesura esta muy marcada; en realidad son dos versos de siete sílabas» (Colinas, 1994: 68). El alejandrino se compone, como se sabe, de dos hemistiquios de siete sílabas cada uno, de forma que la pausa entre uno y otro funciona como la pausa final de verso. Antonio Colinas delimita los dos hemistiquios heptasilábicos con pausa o cesura intensa entre ellos. Las correcciones introducidas para las ediciones de *Noche más allá de la noche* en 2004 suponen además que cada hemistiquio tenga, como principio general, siete sílabas cabales, con las correspondientes sinalefas como fenómeno generalizado, lo que no sucedía en ediciones anteriores. La pausa entre los dos hemistiquios supone que cada uno de ellos lleve acento, invariablemente, sobre la sexta sílaba, es decir, sobre las sílabas sexta y decimotercera del alejandrino. Supone también la equivalencia de final agudo, grave y esdrújulo del primer hemistiquio –al igual que ocurre con la pausa final de verso y de segundo hemistiquio–, lo que podemos ejemplificar en numerosos casos de terminación en sílaba aguda: versos 6 (“la tensión del azul”), 8 (“horror al más allá”), 11, 12, 13, 14, 17, 18, 20, 23 y 26. Habría que añadir que la sinalefa se practica en todos los casos, con dos excepciones:

a) En el verso 26 el segundo hemistiquio necesita, para ser heptasilábico, hacer hiato entre “y” y “arrasa” o entre “la” e “Historia”; por ejemplo:

del-mun-doen-es-ta-paz / y-arra-sa-laHis-to-ria.

¹ Transcribo el texto de *En la luz respirada*, que no presenta variantes léxicas con respecto a las otras dos ediciones de 2004; anotamos que en éstas los versos 1 y 25 llevan dos puntos en vez de coma: «Oscuro oboe de bruma: cómo sepulta el mar». En las tres ediciones de dicho año, la forma *sobre* del verso 20 sustituye a la preposición *en* que aparecía en ediciones anteriores.

b) El verso 27 realiza un hiato entre “como” y “olas” en el segundo hemistiquio:

Vi-day-muer-te-sea-cer-can / co-mo-o-las- se-re-nas

Es extraño que en las ediciones de *Noche más allá de la noche* en 2004 no procediera Colinas a la eliminación de estos hiatos, tal como hizo en el verso 20, que en su versión anterior («en la muerte y qué nos reserva el acaso?») necesitaba un hiato entre “y” y “qué” para que el primer hemistiquio fuera un heptasílabo; y como hizo en la mayoría de los casos con las correcciones introducidas².

El hiato, como indicábamos, es obligado entre dos hemistiquios cuando el primero termina en vocal y el segundo empieza por vocal también. Es el caso de los vv. 7, 10, 17, 19 y 25:

armonía y vacío / en espacios divinos (v. 7)
 del corazón que sueña, / en la luz, otros mundos (v. 10)
 Y, sin embargo, tú, / estrella de la tarde (v. 17)
 ¿Qué secretos oculta / este cosmos que arde (v. 19)
 Oscuro oboe de bruma, / entreabre las venas(v. 25)

En este último verso, así como en el primero del canto, es importante señalar la sinéresis en “oboe” (o-boe), fenómeno que afecta también al verso 23, “azahar” (a-zahar).

Aspectos métricos como los hasta aquí señalados no singularizan este canto I de los restantes de *Noche más allá de la noche*. La rima, sin embargo, sí sustancia algunas diferencias. En efecto, sólo los cantos I, VI, XI, XIV, XV, XVI y XXXIII van rimados. Los demás, incluido el “Post-scriptum” se organizan métricamente como alejandrinos blancos. El canto I, como los otros seis cantos con rima, se desarrolla en siete serventesios,

² Valgan dos ejemplos significativos de un canto tomado al azar, el XXI:
 v. 10: de aves casi quietas. / No despierto, retorno (1ª ed.): hiato entre “de” y “aves”.
 de pájaros inmóviles. / No despierto, retorno (2004)
 v. 19: En mis venas se va / desangrando un dios (1ª ed.): hiato entre “desangrando” y “un”.
 En mis venas se va / desangrando aquel dios (2004).

con rima consonante, por lo tanto. No conozco declaraciones del poeta, Antonio Colinas, en relación con la rima, ni es fácil interpretar el porqué de los siete cantos rimados, si no es por el deseo de introducir alguna variedad rítmica y eufónica en el conjunto.

La rima, como marca fónica a final de verso, contribuye a delimitar cada uno de ellos; sin embargo, dada la longitud de los alejandrinos y el carácter alterno de la rima, tal marca se diluye en buena parte. En el caso que nos ocupa, el canto I, tres de las estrofas contienen rimas agudas. Son muy significativas, por su aproximación semántica, rimas como “mar-olivar” –alusivas al espacio fundacional en el que brota la poesía, como veremos-, “ebriedad-soledad” –que cifran momentos de exaltación que sólo es posible experimentar en compañía de uno mismo-, “revela-desvela”, como efectos del arte, de la música, y “memoria-Historia”, pareja demasiado previsible, dada su frecuencia en nuestra tradición poética.

Cabe hablar de rimas internas, probablemente ocasionales, aunque muy significativas. En cualquier caso, inciden sobre el efecto acústico del poema, porque el conjunto de esas rimas interiores está muy trabado fónicamente, dado que todas ellas, nada menos que siete, cuando no consuenan (lo que sí hacen varios términos), al menos asuenan entre sí. Se trata de las siguientes terminaciones, siempre en sílaba final del primer hemistiquio, omitiendo otras coincidencias fónicas de menos interés³:

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

Como puede observarse, el conjunto rima en asonancia (-á), pero dentro del mismo, se perciben algunas consonancias

³ Por ejemplo, esta serie que atraviesa el poema: tensión (v. 6), horror (v. 8), perdición (v. 9), corazón (v. 10), amor, voz (v. 14), dolor (v. 15), horror (v. 24), corazón (v. 28).

(tres terminaciones en -ál). Estas rimas internas presentan dos características que las hace especialmente relevantes:

a) Todas ellas marcan, como ya adelantamos, el final del primer hemistiquio en sus respectivos versos:

v.8	horror al más allá /
v.11	mientras la boca va /
v.12	notas de arte mortal /
v.13	socavones del mal /
v.18	ves llegar el final /
v. 23	Un aroma de azahar /
v. 26	del mundo en esta paz /

Estas rimas no delimitan el verso en cuanto tal, pero entendido el alejandrino como un compuesto de dos hemistiquios de siete sílabas cada uno, parece indudable que estas rimas interiores, y seguramente accidentales, se mueven «entre el ritmo y la eufonía», como tituló un artículo sobre el asunto Domínguez Caparrós (1997).

b) Estas rimas interiores asuenan, como conjunto, con las rimas agudas del primer serventesio (mar-olivar) y del cuarto (ebriedad-soledad), proporcionando al poema notable trabazón fónica, aunque, a la vez, debilitan la percepción neta del verso alejandrino en cuanto tal, pues «el uso de la rima interna, sobre todo si se coloca de forma simétrica, pone en peligro la unidad del verso y de la estrofa» (Domínguez Caparrós, 1999: 334), y más si tales rimas, a final de hemistiquio, aparecen en versos contiguos, caso de los versos 11 (va), 12 (mortal) y 13 (mal). Ir más allá en la interpretación, buscando correspondencias semánticas entre las palabras rimadas (por ejemplo entre “mortal”, “mal” y “final”) puede responder más a impresiones del lector que a un análisis objetivo.

El ritmo acentual, atendiendo a los dos heptasílabos que forman cada uno de los versos, no es regular a lo largo de poema, que combina los ritmos yámbico (acentos en sílabas pares), anapéstico (acentos en tercera y sexta sílabas) y mixto (acentos en primera, cuarta y sexta sílabas), tal como los define Domínguez Caparrós (1993: 145). Ritmo yámbico puro tienen, por ejemplo,

los primeros hemistiquios de los vv. 1 y 8; anapéstico, los dos hemistiquios de los vv. 2, 5, 7, etc.; y mixto, el segundo hemistiquio del primer verso, entre otros muchos. Domina el ritmo anapéstico sobre los demás. Nos interesa aquí la expresividad del ritmo, muy relevante en relación con la naturaleza y disposición de las vocales, las tónicas sobre todo, en determinados versos, de los que analizaremos sólo dos casos concretos, entre otros dignos de tener en cuenta, dada la fácil caída en la impresión subjetiva que presentan consideraciones de este tipo:

a) Verso 1:

Oscuro oboe de bruma, cómo sepulta el mar.

El ritmo yámbico puro del primer hemistiquio refuerza su intensidad con la disposición de las vocales:

o ... ú ... o ... óe ... e ... ú ... a

Las vocales graves se suceden como golpes de gong, más que como sonidos de oboe, hasta la abierta final, con acentos sobre las graves (ú ... ó ... ú), que en el imaginario del hablante español connotan, según el contexto, miedo, lobreguez, etc., intensificando el sentido de la brillante sinestesia inicial, que nos encamina desde le principio al ámbito de lo misterioso; sucede lo mismo con la sucesión de tónicas graves en el segundo hemistiquio, que acaban desembocando –tal nos parece– en la vocal abierta de “mar”:

ó... o ... e ... ú ...ae ... á.

A esta inicial zambullida en lo misterioso sucede un segundo verso cuyo ritmo anapéstico contribuye a realzar la “solemnidad” a la que alude, ofreciendo, además, un claro contraste con las vocales tónicas del verso anterior, pues las del verso segundo son todas agudas y casi monocromáticas (é... í ... é ... é):

tu solemne sonido que despierta a los muertos

b) Verso 22:

La inmensidad del orbe, la dimensión del ser

El verso alude a magnitudes físicas (primer hemistiquio) o espirituales (segundo hemistiquio) de tal alcance que sólo la música, considerado arte absoluto por el poeta, puede revelar. Se trata de dos hemistiquios cuyo paralelismo rítmico (acentos en cuarta y sexta sílabas) y sintáctico refuerza su proximidad conceptual:

la inmensidad del orbe
la dimensión del ser

Pero, además, las semejanzas fónicas evidentes (vocálicas y consonánticas) se matizan con determinados contrastes (vocales tónicas diferentes: á ... o / ó ... é) que marcan la gradación conceptual de uno a otro hemistiquio.

Conviene añadir que el impulso rítmico del verso, dilatando la aparición del primer acento hasta la cuarta sílaba en cada uno de los hemistiquios contribuye a experimentar la sensación de lo inconmensurable expresado por el verso.

En el canto I de *Noche más allá de la noche* domina la esticomitia. Es verdad que abundan los encabalgamientos internos entre los hemistiquios de un mismo alejandrino (versos 2, 3, 5, 6, etc.). No creemos que los valores estilísticos de este tipo de encabalgamiento medial equivalgan a los del encabalgamiento versal. El dislocamiento entre ritmo métrico y ritmo de frase que supone el encabalgamiento, para darse tiene que ser claramente perceptible, y nos tememos que tal percepción queda muy amonorada auditiva y visualmente en el caso del encabalgamiento medial. El verdadero desajuste o “deslazamiento”, como lo llamaba Herrera, entre metro y sintaxis se produce con el encabalgamiento versal, éste sí claramente perceptible.

Los encabalgamientos versales del canto I se dan entre los versos 9-10 (las horas oscuras / del corazón), 11-12 (las puras / notas), 12-13 (inmundos / socavones) y 25-26 (las venas / del mundo). Se trata, en los cuatro casos, de encabalgamientos

sintagmáticos. Los tres primeros afectan al mismo serventesio y vienen motivados en buena parte por la rima; la característica común a los tres es su función de relevar en final de verso el elemento de menor entidad semántica dentro del sintagma, el adjetivo (oscuras, puras, inmundos); como característica diferencial, el tercero de los encabalgamientos acaba abruptamente en el verso encabalgado (...rompiendo en los hondos, inmundos / socavones del mal), rompiendo el ritmo suave y modulado de los cuatro versos anteriores y, a la vez, intensificando la impresión de caída o hundimiento que sugiere la palabra “socavón”.

2. Interpretación

A la hora de proceder a la interpretación del canto I de *Noche más allá de la noche* hay que empezar diciendo que el poemario, se vea como un todo o como una serie de composiciones distintas, es de una gran complejidad. Parece indudable que en la sucesión de los cantos existe un orden interior que se manifiesta en el carácter circular del poemario, cuyo canto último o “Post-scriptum” supone, como indicamos páginas atrás y ahora recordamos, un retorno al canto primero, al reiterar como estribillo los dos versos iniciales de este canto I, en el que centraremos nuestra indagación en busca de su sentido, como si fuera una composición independiente de los demás.

El “oscuro oboe de bruma” representa por sinécdoque a la música. La imagen sinestésica no era nueva en la poesía de Colinas; había aparecido en ella tempranamente, en concreto en el V de “Los cantos de ónice”, de *Truenos y flautas en un templo* (1972): “Quise con vuestros huesos hacer flautas, oscuros oboes de bruma”; después reaparecerá parcialmente en “Penumbra de la piedra”, de *Astrolabio* (1979): «No serán dos las músicas que suenan / sino una sola, oboe entre la bruma». Hallada la imagen, probablemente el poeta se sintió sugestionado por su sonora gravedad, a la que contribuye poderosamente la armonía vocálica, como ya vimos. El “oscuro oboe de bruma” —la música— tiene en este poema intensas virtudes armonizadoras. De hecho, los dos primeros versos aluden a ellas, pues el sonido del oboe, elevado a son órfico, es tan poderoso que logra penetrar en el vacío del mar y despertar su pasado.

En nuestro breve acercamiento hermenéutico al poema tendremos en cuenta los motivos que, entrelazados, se suceden en el mismo: el espacio fundacional, las dualidades contrarias y la anhelada fusión entre ellas.

1. El espacio fundacional es un motivo recurrente tanto en los ensayos como en la poesía de Antonio Colinas. Toma el concepto del libro *Lo sagrado y lo profano*, de Mircea Eliade, y alude con él al espacio «en el que el hombre hace sus preguntas. Son preguntas de siempre [...], consustanciales al vivir» (Colinas, 2001: 117). En ese espacio vacío, entre la tierra y los astros, el hombre intuye la presencia de la Divinidad y expresa sus inquietudes existenciales con interrogaciones como las que aparecen en los versos 13-15 («¿por qué se da guerra junto a amor...?») y 19-20 («¿Qué secretos oculta este cosmos...?»), con referencia a la presencia de perturbadoras dualidades opuestas en el primer caso y sobre el misterio cósmico y el destino humano en el segundo. Es el desasosiego existencial el que origina tales interrogantes.

Este canto I nos sitúa en un espacio fundacional que ha sugestionado al poeta: la «ladera que cubre el olivar» (v. 3), «“la ladera y sus soles que maduran los vinos» (v. 5). Ha escrito el poeta:

Ese espacio fundacional viene representado por una ladera escabrosa que desciende desde los montes hasta el mar. Sí, el paisaje es, si el lector así lo ve, ese paisaje tópico y bello que encontramos en algunas riberas del Mediterráneo. En este primer canto, sólo un nombre -Delos- proporciona la pista de la sabiduría en la que se fundamenta la reflexión del poeta: la griega (Colinas, 2001: 117).

Aludía Antonio Colinas, en concreto, a la ladera del monte Helicón, en la que el pastor-poeta de la *Teogonía* de Hesíodo se hacía sus preguntas (Colinas, 2001: 117), por más que la imagen se repita –se universalice- en otras laderas del Mediterráneo. Y junto a la ladera, el mar. El mismo Colinas aproximó los espacios de la ladera escabrosa del monte y el mar en un hermoso ensayo titulado “Paisaje mediterráneo y teoría lírica” (Colinas, 1989), donde indaga en ese espacio primordial y arquetípico en el que nace el canto, la poesía primera u originaria, los “musicales

conciertos” a los que se refiere el poema. El canto brotaba en ese espacio vacío (“armonía y vacío”) en el que el hombre vivía religado a la Divinidad (“espacios divinos”). Ladera y mar componían ese espacio conocido en el que el hombre, entre dudas e incertidumbres cantaba. Más allá, el “horror” a lo desconocido, al “Mare Magnum”⁴, con la isla de Delos –hoy deshabitada, pero con restos arqueológicos seculares- como símbolo de los límites, otro motivo lleno de simbolismo en la poesía de Colinas. Pero en ese espacio primero, fundacional, originario, algo perturba al hombre (al primitivo y al contemporáneo): las temidas dualidades.

2. El acoso de los contrarios es lo que provoca las interrogaciones del hombre. «El corazón que sueña, en la luz, otros mundos» (v. 10) es el polo ideal opuesto a «las puras / notas de arte mortal en los hondos, inmundos / socavones del mal» (vv. 11-13). Los versos 9-15 expresan estas dualidades contrarias: «guerra junto a amor», «la voz de la ebriedad y el dolor infinito».

En la obra toda de Colinas las dualidades contrarias que perturban el existir del hombre configuran una de las recurrencias temáticas de mayor calado, puesto que explican, en buena parte, la concepción que el poeta tiene del mundo y de la vida. Habla Colinas de «la inevitable dualidad del ser» y nombra como «actitudes contrarias» la incertidumbre y la ociosidad, la reflexión y el vacío mental, duda y certeza, amargura y placer, oscuridad y luz, el ser y el no ser... (Colinas, 1991: 34). Muchos de los símbolos colinianos expresan dualidades consustanciales al mundo y al hombre: el bosque (muerte y renacimiento), la piedra (duración y ruinas), la isla (paraíso y cárcel), etc. Ante la imposibilidad de eliminar los contrarios, el poeta buscará la tensión armónica entre ellos y acaso la anhelada fusión, la unidad como ideal, acaso sólo fruto del sueño, del ideal: «Hoy, como ayer y

⁴ “Maremagnum” era el título que llevaba el canto I en *Poesía, 1967-1980* (Madrid: Visor, 1982), donde Colinas dio un adelanto de diez composiciones que iban a formar parte del posterior *Noche más allá de la noche*, sin numerar, pero con título. Partiendo del significado de la palabra, puede interpretarse como «la confusión de realidades antagónicas que la vida misma ofrece al hombre» (Alonso Gutiérrez, 1990: 94), pero el título alude también, sin duda, al significado etimológico de “mar grande” y al propio Mediterráneo, al que los romanos llamaron, además de “Mare Nostrum”, “Mare Magnum”.

como siempre, fundir armoniosamente los extremos es el gran don que perseguimos» (Colinas, 1991: 22).

3. La inquietud existencial se ha manifestado en las interrogaciones a las que nos hemos referido, una sobre los contrarios inexplicables (guerra-amor, ebriedad-dolor) y otra sobre el misterio del cosmos («¿Qué secretos oculta este cosmos...?») y el destino del hombre («...¿qué nos reserva el acaso?»). ¿Cómo salir del laberinto de los opuestos? Colinas ha escrito que a través de la ensoñación. En ese espacio primordial, «el poeta contempla y, sin más, busca la adormidera de la ensoñación para huir de la memoria, es decir, del dolor» (Colinas, 2001: 117). Del dolor y de la Historia, de los rastros históricos, que perturban la actitud contemplativa en la que, finalmente, los contrarios pueden convivir armónicamente. El símbolo de la fusión es la música, arte absoluto, cósmico y universal, y símbolo supremo de la armonía y la unidad para Colinas, dentro de un pensamiento vinculado a la tradición órfico-pitagórica. Una única cita: «Una música inspirada quiebra —¿momentáneamente?— la incertidumbre que produce toda dualidad. La música es el más fiel reflejo a nuestro alcance de la anhelada Unidad» (Colinas, 1991: 33). La música posee intensas virtualidades para Colinas, entre ellas llevar al hombre a una ebriedad emocional superadora de las contingencias temporales de la vida y de la historia. En ese «hondo instante» de ebriedad, acaso sólo momentáneo, como el poeta teme, la música, el oscuro oboe que la representa, «revela / la inmensidad del orbe, / la dimensión del ser», que José Olivio Jiménez (1984: 38) ha interpretado como integración suprema del hombre y el mundo: otra vez la unidad, por lo tanto.

Ebriedad, paz final en la que, olvidados los accidentes de la Historia, los contrarios mayores, «vida y muerte se acercan como olas serenas», en unidad —no sabemos si momentánea también—, al menos mientras persista «la adormidera de la ensoñación para huir de la memoria, es decir, del dolor» (Colinas, 2001: 117).

La música, símbolo y realidad, es la manifestación más alta de la armonía cósmica universal en la que se funden los contrarios. También la poesía es una manifestación concreta del ritmo del mundo. No es extraño que *Noche más allá de la noche* se haya entendido, en la línea pitagórica recogida por Fray Luis de León,

como «la *música callada* con que el alma responde acordadamente a la música también silenciosa del universo, los astros, el cosmos» (Jiménez, 1984: 38). El análisis métrico del canto I nos ha revelado una orquestación verbal que, como la música embriagadora, contribuye a paliar el desasosiego causado por las interrogaciones sin respuesta sobre el misterio cosmológico y el destino humano.

Referencias bibliográficas

- ALONSO GUTIÉRREZ, LUIS MIGUEL (1990): *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*. León: Diputación provincial.
- COLINAS, ANTONIO (1989): “Paisaje mediterráneo y teoría lírica”, en *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid / México: FCE, 33-41.
- (1991): *Tratado de armonía*. Barcelona: Tusquets.
- (1994): “Coloquio con Antonio Colinas”, en Trabanco, Nieves (ed.): *Diálogos sobre poesía española*. Frankfurt / Madrid: Vervuet Verlag / Iberoamericana, 47-77.
- (2001): “Sobre *Noche más allá de la noche*”, en *Del pensamiento inspirado II*. Junta de Castilla y León, 116-121.
- (2004): *Noche más allá de la noche*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- (2004a): *En la luz respirada. Sepulcro en Tarquinia, Noche más allá de la noche, Libro de la mansedumbre*. Madrid: Cátedra (ed. de JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ).
- (2004b): *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002*. Madrid: Visor Libros.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ (1993): *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- (1997): *La rima: entre el ritmo y la eufonía*. Valencia: Ediciones Episteme, col. Eutopías, vol. 175 (incluido en *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 1999, 149-169).
- (1999): *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial.
- HUERTA CALVO, JAVIER (1997): “Comentario de un poema de Antonio Colinas (*Noche más allá de la noche*, canto X)”, en COLINAS, ANTONIO *et alii* (1997): *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*. Madrid: Calambur, 211-228.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO (1984): “La poesía de Antonio Colinas”, prólogo a Colinas, Antonio: *Poesía 1967-1981*. Madrid: Visor Libros, 9-49.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ENRIQUE (2004): “Armonía y ritmo en Antonio Colinas: Ajustes métricos en *Noche más allá de la noche*”, en *Rhythmica*, año II, nº 2, Sevilla, 137-158.

MÚSICA Y POESÍA.
EL ENCABALGAMIENTO LÉXICO EN JAVIER KRAHE

Por
PABLO MOÍÑO SÁNCHEZ

SE suele utilizar el término *tnesis* para definir el encabalgamiento léxico, esto es, aquel que divide a una palabra, lo que provoca en ella «un sacudimiento que renueva su significación»¹. Tal fenómeno, poco frecuente en la poesía española, suele ponerse de manifiesto en diccionarios y manuales mediante la famosa lira de fray Luis de León:

Y mientras *miserable-*
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable
del no durable mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.

El procedimiento empleado por fray Luis fue duramente reprochado por los preceptistas: así lo recuerda el autor del trabajo clásico sobre el encabalgamiento en la métrica española, Antonio Quilis², quien señala, no obstante, la más que probable influencia

¹ José Domínguez Caparrós, *Diccionario de Métrica española*, Madrid: Paraninfo, 1985, pág. 56.

² Antonio Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española (contribución a su estudio experimental)*, Madrid: CSIC (anexo LXXVII de la RFE), 1964. Quilis dedica las págs. 88-95 de su estudio al encabalgamiento léxico, pero ya se ofrecen ejemplos en el primer capítulo (págs. 1-54), consagrado al estudio del fenómeno a través de las preceptivas; el mismo autor había publicado antes un estudio más específico y detallado sobre el recurso del agustino en «Los encabalgamientos léxicos en —mente de fray Luis de León y sus comentaristas», *HR*, XXXI

horaciana que inspiró este recurso del poeta agustino³. Por lo demás, las críticas de los comentaristas a fray Luis también llegaron a otros encabalgamientos, no ya léxicos, pero cuya aspe-
reza provocaba un desequilibrio en la lectura de los versos.

En fin, ante la existencia del encabalgamiento, «desajuste entre pausa rítmica y pausa sintáctica»⁴, existen tradicionalmente dos posturas opuestas: la de quienes piensan que la pausa métrica ha de respetarse y la de aquellos que, por el contrario, opinan que el desequilibrio provocado por el encabalgamiento ha de implicar, forzosamente, la desaparición de la pausa rítmica; todas estas opiniones son presentadas y analizadas en su contexto por José Manuel Bustos Gisbert, cuya tesis doctoral, *La introducción del encabalgamiento en la lírica española*, explora la presencia del recurso en nuestra lírica entre los siglos xv y xviii⁵.

(1963), págs. 22-39. Cf. también su *Métrica española* [1969], Barcelona: Ariel, 2001, págs. 85-86 y, en fin, otros estudios y manuales clásicos sobre métrica o aspectos relacionados como los de Tomás Navarro Tomás, Dámaso Alonso, Rudolf Baehr, etc.

³ Cf. Antonio Quilis, *Estructura...*, págs. 89-90. Véase también el trabajo de Francisco Senabre “El encabalgamiento en la poesía de fray Luis de León”, en *RFE*, LXII (1982), págs. 39-49, donde se documentan nuevos ejemplos de encabalgamiento léxico en Horacio y Catulo (pág. 41 nota). Por otro lado, Isabel Paraíso ha publicado hace poco un interesante artículo, “La frontera del verso: reequilibrio de sílabas entre versos sucesivos”, en *Filología y Lingüística. Estudios ofrecidos a Antonio Quilis* (2 vols.), Madrid: CSIC, 2005, págs. 2029-41 (vol. II), donde aclara que en el verso lírico latino se produce la sinafia (sinalefa entre la vocal final de un verso y la inicial del siguiente, hipermétrico: en JRJ, «el campo / florido / pintaba / en tus ojos») en las estrofas de cuatro versos (entre el tercero, sáfico, y el cuarto, adónico). Como estos dos versos iban unidos en su origen griego, los poetas latinos a veces cortan la palabra que los separa (pág. 2034).

⁴ Rafael de Balbín, *Sistema de rítmica castellana* [1962], tercera edición aumentada, Madrid: Gredos, 1975, pág. 202. Véase también Antonio Quilis, *Estructura...*, págs. 84 y siguientes, donde se recoge esta cita.

⁵ Entre los partidarios del mantenimiento de la pausa rítmica —y la realización oral, por tanto, del encabalgamiento—, cabría destacar a Andrés Bello; la postura contraria, la que opta por la supresión de dicha pausa, es defendida por Benot y encabezada más tarde por Antonio Quilis. La tesis doctoral de Bustos, dirigida precisamente por Ricardo Senabre y leída en Salamanca en 1991, parte de la tradición petrarquista italiana, sin olvidar el antecedente de los citados poetas latinos; a los autores cultos del xv como Santillana siguen las muestras, ya mucho más conscientes, que ofrecen Boscán, Garcilaso, Herrera, Francisco de la Torre (en el enigmático poeta castellano se convierte en una auténtica seña de identidad, aunque limitada a los poemas de métrica culta y tema amoroso), Lope, Quevedo y, finalmente, Góngora; los ejemplos del xviii, especialmente los del cordobés, muestran cómo el encabalgamiento, ya asentado en la tradición lírica, deja de ser recurso nove-

Si bien el valor del encabalgamiento ha sido discutido y cuestionado, atendiendo a criterios rítmicos, los trabajos que destacan su valor semántico —y con ello toman partido, de manera implícita, por la realización de la pausa versal— son más escasos⁶. Sí se suele incidir, a propósito del encabalgamiento léxico, en las implicaciones humorísticas que a veces conlleva el procedimiento, lo que ha dado lugar a no pocas controversias⁷. En el fragmento calderoniano que sigue:

Y la otra mitad a cuenta
de la primera *desca-*
labradura que se ofrezca.

La intención es doble, pues operan juntamente el recurso cómico y el puramente semántico. Por otra parte, no pueden pasarse por alto las diferencias existentes con respecto a la lira

— doso o especialmente audaz para pasar al servicio de otros procedimientos como el hipérbaton. Bustos concluye su trabajo tomando partido por la tesis de Bello, que justifica mediante abundantes ejemplos donde queda claro que el componente oral de la poesía, adaptable al ritmo musical, es esencial en la conformación de un ritmo poético que queda sujeto a una función determinada.

⁶ El citado artículo de Ricardo Senabre sobre fray Luis muestra la importancia del valor semántico de algunos encabalgamientos del poeta, que en todos los casos —véanse, por ejemplo, muestras como «¿Qué vale el no tocado / tesoro...» o «¿Y tú, rompiendo el puro / aire...»— marca una distancia «real o subjetiva, cronológica o espacial, entre dos nociones» (pág. 44).

⁷ José Domínguez Caparrós recuerda que el encabalgamiento léxico «también es una forma de evitar una rima trivial o de lograr un efecto cómico» (*Diccionario...*, id.). Véase el elegante cruce de argumentos entre Tomás Navarro Tomás y S. G. Morley en *RFE*, XIII (1926), págs. 71-73, 287-288 y 289-290. Morley, editor de la comedia atribuida a Lope *Ya anda la de Mazagatos* (aparecida por primera vez en dos volúmenes del *BHI*, de 1923 y 1924), había editado así los versos siguientes: «Con la confusión logré / escaparme, y perdida la senda». En una reseña de la *rfe* con motivo de esta edición, Felipe Morales de Setién propone el cambio de verso tras *esca-*, única opción que, pese a la dureza, permite el octosílabo. Al escepticismo manifestado por Morley, que afirma en *A note on the Spanish octosyllable*, *Modern Language Notes*, xli (1926), págs. 182-184 no conocer caso semejante en el xvii, regala Navarro Tomás dos ejemplos de Calderón (págs. 71-73), tomados de la *Ortología clásica de la lengua castellana* (Madrid: 1905) de F. Robles Dégano (que reproduce Quilis, *El encabalgamiento...*, págs. 34-36; véanse también las págs. 5-16, con más ejemplos). Aduce Morley (págs. 287-288) que los ejemplos de Calderón escogidos por TNT se limitan a fragmentos cuyo carácter burlesco es evidente. Una vez más, TNT contraataca (págs. 289-290) con nuevos ejemplos de fray Luis o Juan Ramón Jiménez donde el encabalgamiento léxico no se emplea con fines humorísticos.

luisiana, donde la palabra encabalgada, *miserable- / mente*, es un término con doble acentuación y por tanto soporta mejor la ruptura versal; *desca- / labradura*, por su parte, nos obliga a realizar una dislocación acentual (*descà-*) que, en efecto, *desca-labra* el verso por completo⁸.

Una variante de encabalgamiento léxico, muy cultivada por los modernistas, es la que afecta a la cesura; se ha dado en llamar *medial*. Versos de Darío como *y tú paloma arrulladora y montañera...* o *¿Cuándo será la cabellera que se inclina...*, ambos en un contexto de alejandrinos, obligan a la realización de, respectivamente, *y tú paloma arrù- / lladora y montañera...* y *¿Cuándo será la cà- / bellera que se inclina...*, lo que devuelve, en ambos casos, el isosilabismo a los hemistiquios; procedimientos así son relativamente frecuentes en la poesía actual⁹.

Sirvan de excusa las apreciaciones de Bustos respecto a la relación entre encabalgamiento, oralidad, música y literatura para esta breve nota, cuya intención es la de mostrar cómo se manifiesta la tmesis en las canciones-poemas del cantautor madrileño Javier Krahe. Por si acaso no bastara lo anterior, recuérdense el rigor métrico y la variedad estrófica con que Krahe construye sus canciones: muchos de estos recursos –isosilabismo; rima consonante y, en muchos casos, poco habitual; calambures métricos; mezcla extrema de registros para obtener consonancias impen-

⁸ Con estos y otros versos de Calderón, ya recogidos por Robles Dégano, Bustos pone de manifiesto el encabalgamiento léxico sobre unidad monotónica (*op. cit.*, págs. 129-130), utilizado –con poca frecuencia– en el teatro de los siglos de oro (Li- / sardo, hi- / lo, etc.), pero no en la lírica. El encabalgamiento sobre unidad ditónica (págs. 130-131) suele afectar a los adverbios en –mente, pero se documenta por primera vez en Garcilaso, que divide donde- / quiera.

⁹ Los dos ejemplos están tomados de Antonio Quilis, *El encabalgamiento...*, pero son francamente numerosos los casos de este tipo de encabalgamiento, de ascendencia francesa. Rafael de Balbín, que rescata sendos encabalgamientos sobre la cesura en Rubén Darío y Manuel Machado (*rèmi- / niscencias* y *dès- / cansar*, respectivamente), señala, con no poca razón, que la dureza de los versos modernistas es mayor que la del célebre ejemplo luisiano, puesto que desarticula, como hemos visto, el sistema fonológico del vocablo. El fenómeno aparece especialmente ligado a versos largos como el tridecasílabo, que casi siempre termina asimilándose, en la cadena rítmica, al alejandrino; véanse, entre otros, los trabajos de Pablo Jauralde Pou, “Tridecasílabos”, en *Rhythmica*, 1 (2003), págs. 125-147; o, más recientemente, José Domínguez Caparrós, “Sonetos tridecasílabos de Unamuno”, en el citado homenaje a Quilis, *Filología y lingüística...*, (págs. 1923-1938, vol. II).

sables, etc.— provienen de un conocimiento amplio y variado de la tradición poética española¹⁰; de otro lado, la apuesta decidida por un arte basado en el juego y el humor llevan a Krahe a experimentar con combinaciones formales poco frecuentes en su gremio.

Tampoco analizaré ahora, salvo en los casos en que sea pertinente, la deuda de Krahe para con el cantautor y *Grand Prix de Poésie de l'Académie Française* en 1967 —esto no debe olvidarse— Georges Brassens, por lo demás perfectamente reconocida por el madrileño¹¹. Baste con decir que Krahe toma de Brassens buena parte de las formas estróficas, de tradición simbolista y modernista, y mantiene el juego de ritmos y rimas, con interesantes hallazgos —quebrados, versos agudos, rimas internas—, en las adaptaciones que hace de las canciones del poeta francés: así en “L’orage” (La tormenta) como en “Marinette”

¹⁰ Véase la revisión de mitos y figuras del arte o la literatura en canciones como “Piero della Francesca”, “Cuerpo de Melibea”, “Salomé”, “Como Ulises”, “Esau”, “Once años antes”, “Peleas y Melisanda” (que comienza, majestuoso, «A veces pienso en ti incluso vestida»), etc.; o su encendido y sarcástico *ubi sunt* “Asco de siglo”, que termina con los célebres versos «¿Qué se hicieron las llamas / de los fuegos encendidos / de amadores? / ¿Qué se hicieron las damas, / sus tocados y vestidos, / sus olores?». La estrofa manriqueña, los romancillos pentasílabos o, sobre todo, los serventesios de alejandrinos, en ocasiones quebrados a eneasílabos, son algunas de sus estrofas preferidas, en un abanico de posibilidades que llega al octodecasílabo de “Salomé” y parte de las octavillas trisilábicas de “Minimal de amor»: «Señora / que ahora / mi mente / doliente, / mi boca / te invoca / si umbrío / sonrío... ». Por otra parte, el comienzo de “Vecindario”, antológico, recuerda, por el ritmo (2.5+2.5), a las coplas de Juan de Mena: «Mi esposa padece furor uterino, / no damos abasto ni yo ni el vecino. / Y a mí me da pena del pobre Avelino».

¹¹ No, esto no debe olvidarse: el reconocimiento de Brassens por la crítica (también literaria) y el público es casi unánime, especialmente en su país de origen. Las publicaciones de o sobre Brassens en la Bibliothèque Nationale parisina son abundantes; se recogen versos del autor en editoriales tan prestigiosas como Seuil (*Poèmes et chansons*, 1993) o Seghers (*Chansons, présentées par Alphonse Bonnafé et Lucien Rioux*, 2002); en esta última obra, que se imprime por vez primera, en la colección “Poètes d’aujourd’hui”, en 1963, se incluye el texto clásico de Bonnafé (profesor de francés de Brassens en el Collège Paul Valéry de Sète), “L’homme qui rit”, págs. 9-37, al que sigue el de Lucien Rioux “Une chanson redevenue libre”, págs. 39-57. Son abundantes las obras de contenido biográfico; de entre las últimas, véanse Loïc Richard, *Brassens par Brassens*, prologue de René Fallet, Paris: Le Cherche Midi, 2005; Éric Battista, *Georges Brassens. Entretiens et souvenirs intimes*, Barbentane: Équinoxe, 2001; etc. Los textos del autor francés —en adelante, para él y para Krahe, se utilizará el sustantivo *poeta*— se incluyen en los libros escolares franceses a partir del curso 1969-1970; allí continúan apareciendo, año tras año.

(“Marieta”); asimismo podemos decir que Krahe coincide con Brassens en algo tan abstracto como el *estilo musical*, donde prevalece, al menos aparentemente, la letra a la melodía; o en temas recurrentes como el adulterio¹²; o en las alusiones escatológicas; o en la asunción del registro coloquial-más-bien-vulgar, siempre producto de la reflexión y el trabajo con la palabra¹³. Por el momento, es suficiente con mostrar que el recurso de la tmesis aparece en Brassens en canciones como «La non-demande en mariage»:

J'ai l'honneur de
Ne pas te de-
mander ta main,
Ne gravons pas
Nos noms au bas
D'un parchemin

Como vemos, se lleva a cabo en versos breves, concretamente pentasílabos, en los cuales la rima *aabccb*, clásica, se logra mediante el encabalgamiento léxico de una palabra relativamente *larga*, el verbo *demandar*. En este sentido la tmesis permite a Brassens ajustar la medida de los versos y obtener un efecto cómico. Será este uno de los procedimientos preferidos de Javier Krahe¹⁴, que utiliza habitualmente el encabalgamiento léxico con

¹² Una canción de Brassens se llama, precisamente, “Le cocu” (el cornudo); *Corral de cuernos* es el título de uno de los álbumes de Krahe. Se trata de un simple botón; en el madrileño hay numerosas canciones dedicadas al adulterio, casi siempre conocido y en ocasiones deseado: “Sábanas de seda”, “Vecindario”, etc.

¹³ Las publicaciones sobre Javier Krahe no son tan abundantes. Sí es destacable su inclusión, en calidad de juglar, en una editorial dedicada exclusivamente a la poesía: Javier Krahe, *Todas las canciones*, Madrid: Visor, 2003. Puede consultarse la monografía de Ángel Vivas *Javier Krahe*, Barcelona: Júcar, 1991, especialmente las págs. 47-54, donde habla el poeta y explica el proceso creativo de la primera estrofa de una de sus canciones quizá más bellas, “Sábanas de seda”, aunque de tono radicalmente distinto al que Krahe suele manejar, esta vez más parecido a “Nos ocupamos del mar” o “Paréntesis”, es decir, marcadamente lírico. En estas páginas Krahe expresa algunas de sus preocupaciones técnicas y su rigidez en la elección o sustitución de algunos términos por otros.

¹⁴ La discografía de Krahe se inicia con *Valle de lágrimas* (1980), álbum al que siguen *La Mandrágora* (1981, grabado en directo, en el bar del mismo nombre, con Alberto Pérez y Joaquín Sabina); *Aparejo de fortuna* (1984); *Corral de cuernos* (1985); *Haz lo que quieras* (1987); *Elijeme [sic]* (1988); *Sacrificio de*

versos cortos, preferentemente hexasílabos, como en las dobles sextillas de “Ovnis”, donde sigue, por cierto, el mismo esquema métrico *aabccb*, siempre con *a* y *c* agudos (págs. 44-46):

Que el año 2000
 –a la luz de un candil–
 los supervivientes
 no vean más plan
 que un terrible llan-
 to y crujir de dientes
 se puede apostar,
 sin menospreciar
 a aquellos profetas
 que aseguran que
 el remedio vie-
 ne de otros planetas.

Una nueva fe
 a la escala de
 nuestro pobre ingenio,
 una solución
 de ciencia ficción
 de cara al milenio:
 que un rayo de luz
 celeste conduz-
 ca al hombre expectante.
 ¿Quién no ha visto algún
 vulgar y común
 platillo volante?¹⁵

dama (1993); *Versos de tornillo* (1997); *Dolor de garganta* (1999); *Cábalas y cicatrices* (2002); y, recientemente, *Cinturón negro de karaoke* (2006), amén del recopilatorio no oficial de *Surtido selecto* (2000). Poco antes de la aparición de su último disco, recibió el homenaje de sus compañeros en el doble álbum *...Y todo es vanidad*, donde casi cuarenta artistas interpretan las canciones del madrileño. A partir de ahora señalo entre paréntesis, cuando proceda, las páginas de *Todas las canciones* donde aparecen los versos citados; en contadas ocasiones modificaré la puntuación, no siempre correcta.

¹⁵ No se habrá pasado por alto la hipermetría del segundo verso, algo sin duda muy poco frecuente en las canciones de Krahe, y que el autor resuelve reduciendo la cantidad de las dos primeras sílabas a una sola; por otro lado, es mayoritaria la acentuación en 2.5, lo cual colabora en esta artimaña. La tmesis continúa a lo largo de la canción: «Que hay ovnis y tal / no creo que haga fâl- / ta que lo demuestre»; y, en la última estrofa, «De ahí el interés / del extratrèrrès- / tre por nuestra escena».

Idéntica medida, idéntico juego de agudas y llanas nos ofrece «Un trivial comentario» (págs. 55-56); esta vez se da un paso más en el virtuosismo métrico, puesto que las sextillas siguen ahora el esquema *aabaab* —*Era un inmoral, / un libre animal / fornicario / que en su bacanal / asustaba al / vecindario*—, y las estrofas no cambian de rima. El encabalgamiento léxico aparece pronto, en la tercera sextilla:

proclamaba en al-
ta voz «lo ideal
es lo vario
y que cada cual
se guarde su al-
ma en su armario».

Sin embargo, el protagonista se enamora, abandona su vida de excesos y se dispone a vivir con calma (o aburrimiento); la canción concluye con la moraleja esperable:

El gran pasional
se hizo marital
funcionario
y encontró la cal-
ma sentimental
a diario¹⁶.

por más que en los últimos versos Krahe nos diga: *No tiene moraleja / este trivial comentario*. La distribución, claramente errónea, aparece así, de modo inexplicable, en *Todas las canciones*, pese a que se trata de uno de los ejemplos que de mejor manera ponen de manifiesto la importancia de la tmesis para Krahe¹⁷.

¹⁶ Antes había aparecido de nuevo la tmesis: «Como es natural / desechó el bestial / ideario / diciendo “es normal / porque este era al- / go precario”».

¹⁷ Y es inexplicable, sobre todo, porque en el mismo volumen se ha señalado un encabalgamiento léxico hemistiquial, algo poco frecuente y que no deja lugar a dudas acerca de la importancia que Krahe otorga al recurso. Véase “Zozobras completas”, de ritmo heptasílabo y rimas aBccB, donde los alejandrinos tienen rimas internas, respectivamente, en *a* y *c*: «Unas doce, tal vez, / surgirán, qué escasez, si a las seis sedujera, / porque hay cara y hay cruz, / porque hay sombra y hay luz, / y si no las seduz-co, a saber qué me espera». El guión muestra que Krahe pretende transmitir, al menos en este caso, el efecto rítmico al lector.

En efecto, al verso *No tiene moral*¹⁸, aparentemente *completo* o *unitario*, sigue la sorpresa del lector-oyente: *...moral- / eja este trivial / comentario*. La pausa coincide con el fin de una palabra que no es tal, lo que provoca un efecto inesperado: se trata de un encabalgamiento léxico oculto. Exactamente lo mismo que sucede en otros versos del autor:

Hace muchas primaveras
que no se ven violeteras,
hace muchas,
prima,
veras¹⁹.

donde Krahe juega con el vocativo esperado y lo convierte en comienzo de otra palabra. Huelga decir que también aquí la fuerza —el efecto mayor— de los versos que se atienen al encabalgamiento procede de su carácter oral.

Si la tmesis contribuye, en ocasiones, a deshacer rimas triviales, a Krahe le sirve para, de modo ingenioso, encontrarle rima a las palabras sin ella: las *fénix*²⁰. De este modo solventa el problema de la consonancia con una de las palabras tradicionalmente únicas, en versos eneasílabos:

Me internarán por mucho tiempo
hasta que sane y aún después
en el manicomio de Ciempozuelos o en el de Leganés²¹.

¹⁸ Cantado por Krahe, como en todos los ejemplos de esta nota, con su pausa versal obligatoria; la realización rítmica de la tmesis es ineludible para el poeta.

¹⁹ En *El hombre y el oso y el Madroño*, pág. 78. En cierto modo sucedía lo mismo en *cal- / ma*, pero su efecto era mucho menor; véanse, también, los eneasílabos finales de “El lirón”: «No pudo ni siquiera ver / la ruina de su madriguera. / Sólo exclamó: “¡Hay que joder- / se, ya está aquí la primavera!”».

²⁰ Véase José Domínguez Caparrós, *Diccionario...*, pág. 105; el estudioso recuerda que el término procede de la singularidad del ave, única en el mundo; *fénix* es, además, palabra *fénix* por su rima exclusiva.

²¹ En “Me internarán”, escrita con motivo del célebre revuelo que provocó la censura a su canción “Cuervo ingenuo” por parte de Televisión Española (págs. 99-100); otras veces el estribillo cambia el segundo verso por «pongamos por tres años, tres; hasta volverme del revés; si no salgo campo a través; y ya lo dijo el Eclesiastés». En “Cuervo ingenuo”, por cierto, Krahe rima *votan* con OTAN; otros acrónimos, topónimos, nombres de medicamentos, expresiones coloquiales, etc.

Otras veces las palabras fénix aparecen quebradas por la tmesis, con lo que precisamente ya no son tales; en el ejemplo siguiente, el doble encabalgamiento léxico salva la monotonía de una rima en infinitivo:

Iré a nadar
en el río y a enfrentar-
me con un cocodrilo,
tendré mi hogar
en la copa de un gran ár-
bol y desde allí vigilo²².

“Esaú”, construida en enesílabos que por momentos quiebran a metros más breves (pentasílabos, tetrasílabos), es una de las canciones de Krahe donde el encabalgamiento léxico cobra mayor importancia y nos muestra todas sus variedades: situado al comienzo o al final de la palabra (a veces la misma, lo cual no es anecdótico: *primogenitù-* / *ra* en la primera estrofa; *pri-* / *mogenitura* en la última, antes del estribillo final); con rimas triviales (*ò-* / *portuno* con *¡No*), relativamente difíciles (*acidez* con *merèz-* / *ca*) o imposibles (*òb-* / *nubila* con *Jacob*), que se unen a las endiabladas *mayorazgo-hartazgo* y *usufructo-eructo*, es el recurso más destacado de esta canción de tema bíblico en la cual podemos encontrar varias de las características ya apuntadas sobre el estilo de Krahe:

son colocados en rima por el autor en muchas de sus canciones, a veces con leve dislocación acentual: así, entre muchas otras –la lista es interminable–, *UVI-canti-dubi*, *tarumba-tumba o jersey-Hemingway* (“Nembutal”); *cueritatis-gratis* (“San Cucufato”); *volumen-cacumen* (“El tío Marcial”); *Jesús-repelús* (“Los caminos del Señor”); *streeptease-mis* (“Zozobras completas”); *cisnes-show business* (“Los siete pecados capitales”); *aloha-proa* (“Mi polinesia”); *escabechina-benzodiace-pina*, *emocional-Orfidal*, *Mojácar-nácar o qué va-Alá* (“Orfidal”); *sol-crawl* (“En la costa suiza”); *fijate tú-amor fou* (“Sábanas de seda”); *caray-ahí* (“El topo”, en pronunciación relajada); *paranoias-gilipollas* (“Pues... nada, hombre”); etc. En Brassens son muy frecuentes este tipo de rimas: *turlututu* con *défendu*, *manitou* con *rien du tout*, *Jérusalem* con *à l’heure blême*, etc.

²² “De liana en liana”, pág. 165; el ritmo de los versos, no especialmente memorables esta vez, es más bien difuso. En el último disco de Krahe, *Cinturón negro de karaoke*, la tmesis sigue siendo característica, sobre todo en metros breves, en ocasiones con idéntica rima en infinitivo: «En fin, / que me fui sin / haberlo averiguado / al ár- / tico polar / a comerme un helado» (“¡Amos, anda!”); o en los versos con ritmo de seguidilla de “Eros y civilización”: «Los dos sabemos bien, / muy bien los dos, / que ya no viene a cuen- / to, así que adiós».

Todos los días, Esaú,
 vendes tu primogenitu-
 ra por un plato de lentejas.
 Luego, te quejas.
 Entonces gritas: ¡al ladrón,
 Jacob me roba el horizon-
 te y el valor y el desafío,
 cuanto era mío!

Pero otras veces la acidez
 no te parece que merez-
 ca el grito y tragas tras el trato
 bicarbonato.

Esaú,
 si las lentejas con su hechizo
 no te han llenado hasta el hartazgo,
 ten un poquito de ambición.
 Esaú,
 so tragón,
 que al menos sean con chorizo.
 Olvida ya tu mayorazgo
 y que hagas buena digestión.

Mira qué fácilmente te ob-
 nubila tu hermano Jacob
 y casi sin tú darte cuenta
 le haces la venta.
 Para ti nunca el día es o-
 portuno para decir: ¡No,
 hermano, vete a la puñeta,
 me pongo a dieta!

¿Quieres decirme qué es la pri-
 mogenitura para ti,
 acaso vale su usufructo
 lo que un eructo?

Esaú,
 si las lentejas con su hechizo
 no te han llenado hasta el hartazgo
 ten un poquito de ambición.
 Esaú,
 so tragón,
 que al menos sean con chorizo.
 Olvida ya tu mayorazgo
 y muérete de indigestión.

Por último, el encabalgamiento léxico medial, muy utilizado en la poesía contemporánea, es también el más cultivado por el poeta madrileño. Más arriba, a propósito de cierta distribución errónea de los versos en *Todas las canciones*, apunté que el autor se interesa por apereibir a sus lectores del artificio empleado. Con todo, no siempre quedan al descubierto las costuras; véase el comienzo de “Sr. Juez”:

Sr. Juez: nada más le quería decir
que en el día de hoy, cansado de vivir,
me decido a causar mi baja,
la eterna, la fetén, me excluyo del padrón
y aquí a renglón seguido le expongo la razón
por la cual rompo la baraja.

No piense en una tragicomedia de amor,
que sufro un cáncer y no soporto el dolor,
que rechazo ir a un asilo,
que perdí la razón, la potencia sexual,
que estoy a fin de mes, que si tal que si cual,
ni otras cosas por el estilo²³.

cuya segunda estrofa se abre con un verso donde opera la tmesis sobre la cesura: *no piense en una trà- / gicomedia de amor*; y en la que son mayoritarios, por no decir obligados, los hemistiquios agudos²⁴. El final de la canción sorprende al lector-oyente, aunque no al mismo tiempo. Tras la justificación del suicida, afectado de *la célebre opresión / entendida en sentido lato*, este concluye y acusa al juez: *Mi asesino es Vd., por qué no lo iba a ser, / representa la ley, simboliza el poder, / el poder y quien se lo harroga...* El lector de *Todas las canciones*, entonces, se extraña de esa *hache* equivocada, y tal vez lo achaca a los correctores del

²³ Pág. 47; la canción termina en la 48. La estrofa, sexteto de alejandrinos y eneasílabos, combinación tomada de Brassens (véase “La tormenta”, de esquema idéntico) y muy querida por Krahe, mantiene la rima de otras veces, AABCCB, con A y C agudos.

²⁴ Salvo y *aquí a renglón seguido le expongo la razón*, que, con todo, soportaría una lectura con tmesis tras *seguí-* y acortamiento silábico en *do le*. No es caprichosa esta lectura: encontraremos otras tmesis mediales obligatorias en «me va muy bien en to- / do con la salvedad o creer [*crecer*, por error, en *Todas las canciones*] que si me ahor- / co tengo libertad».

volumen, o al despiste, o al signo de los tiempos; el oyente, por su parte, no percibe nada, pues la letra en cuestión es muda. Sin embargo, la última estrofa aclara a ambos públicos:

Aquí ya me indigné; di la carta al ujier:
 «Archive esto por ahí»; no lo podréis creer:
 ¡escribía arroga con hache!
 Y las faltas así, desde hace ya algún tiempo,
 es que no las aguanto, me ponen a cien.
 Estaré atravesando un bache...

El mayor logro, sin duda, de la canción, el enneasílabo *¡escribía arroga con hache!*, viene seguido de dos versos con sendos encabalgamientos léxicos en boca del juez (hasta entonces, hemos visto que habla el suicida): uno opera al final de verso *-tiem- / po-*, quebrando la fénix, y el otro se sitúa sobre la cesura, acentuando el gerundio, *aguàn- / to*²⁵. De este modo, Krahe encadena dos tmesis seguidas, las dos únicas de la composición, algo que se repite en otros lugares: así en “El tío Marcial”, de nuevo en la última estrofa y con otro error de disposición versal:

Y la próxima vez te juro que seré,
 oh patria, algo más práctico:
 te dejaré un borrego, una fotonovela
 y una flor de plástico²⁶.

Aparentemente, el cuarteto respeta la medida —es necesaria, en ese caso, la dialefa y *'una-*; sin embargo, los versos primero y

²⁵ Cabe leer con pronunciación relajada, esto es, llana, el adverbio en *Archive esto por ahí*; no obstante, y puesto que los hemistiquios han de ser agudos, puede funcionar la cantidad silábica, como en la nota anterior. El hecho, patente en la realización musical del poema, genera tal vez mayores reservas en la lectura; con todo, el ritmo de los versos es indiscutible.

²⁶ Formada por cuartetos de alejandrinos y heptasílabos AbAb, con A aguda (págs. 22-23). Se trata de una de las pocas veces que Krahe no respeta escrupulosamente la consonancia; en la misma canción se permite idéntica licencia rimando las fénix *mármol* y *árbol*; por otro lado, también rima los complicados binomios *huésped-césped* y *volumen-cacumen*. Rara vez se permite Krahe asonancias en vocales débiles: *estéreo-adulterio* (“Vaya por delante”), *Venus-menos* (“Villatripas”); o en consonantes finales poco frecuentes: *recién-avecrem* (“Zozobras completas”); *ejem-sostén* (“Olé tus tetas”); etc.

tercero han de rimar, como en el resto de estrofas de la canción: es decir, debemos leer (y escribir), ya sin dialefa, *te dejaré un borrego, una fotonovè- / la y una flor de plástico*; por otro lado, y por la misma razón, el primer hemistiquio finalizará no tras *borrego*, sino tras *borrè-*, con lo cual vuelven a encadenarse dos encabalgamientos léxicos, el primero de ellos medial.

No es, ni mucho menos, extraño este recurso; no en Krahe. Véase, para finalizar, el comienzo de una de sus canciones más conocidas, “Don Andrés octogenario”:

Podemos decir que, sin exageración,
era algo extraordinario
la enfermera que cuidaba al bueno de don
Andrés octogenario²⁷.

que exige cesura tras *cui-*; más adelante Krahe jugará con nuevos encabalgamientos léxicos mediales en *El abuelo, que enfrèn- / taba con resquemor*; *Y fue al desabrochàr- / se ella el quinto botón*; *Y al entierro tampò- / co porque al ataúd*; o *La muerte lo abrazà- / ba de un modo especial*, entre otros. En todos estos casos, en todos los anteriores, es importante señalar dos cosas, ambas relativamente obvias. Primera: el autor, como cualquier otro poeta, jamás separa gráficamente (en *Todas las canciones*) las palabras que cabalgan sobre la cesura; la única excepción, apuntada más arriba en nota *-y si no las seduz- co...-*, pretendía poner de relieve la rima. Segunda (que puede servir como resumen de estas páginas): la realización de la tmesis se lleva a cabo, en las canciones de Krahe, de manera lo suficientemente marcada como para provocar un efecto en el lector-oyente²⁸. La música y la literatura se sirven de recursos técnicos diferentes, de acuerdo; pero quizá haya pocos que las acerquen tanto, hasta casi superponerlas, como el encabalgamiento.

²⁷ De nuevo alejandrinos agudos y quebrados llanos, esta vez heptasílabos (págs. 14-15). Quedará para otra ocasión el inventario de estrofas clásicas utilizadas en las canciones de Krahe; por el momento es suficiente, espero, esta pequeña muestra para dar cuenta del interés del autor por la experimentación con diversos ritmos y su dominio de la forma poética.

²⁸ Cf. Isabel Paraíso, art. cit., donde se analizan diversas variantes de reequilibrio silábico entre versos, que suponen, para la autora, «el abandono del poeta a su música interna» (pág. 2040).

EL CASO DEL ENDECASÍLABO AGUDO

Por
ARCADIO PARDO

EN 1947, la colección *Adonais* publica el poema de ese mismo nombre de Percy B. Shelley en versión española del poeta Vicente Gaos (parece ser que fue Rafael Montesinos quien propuso se llamara la colección con el nombre del poema de Shelley). Pues bien, en la “Nota preliminar del traductor”, Gaos dice que ha procurado no utilizar en su traducción endecasílabos agudos porque «terminan en palabra aguda, que es un final poco eufónico»¹.

Es, que yo sepa, la última manifestación de una ya muy larga tradición de rechazo del verso endecasílabo agudo. Gaos refleja en esa frase la tendencia que dominaba en los años 40-50 como consecuencia de la restauración de los antiguos credos en la poesía de antes y de después de la guerra. El verso endecasílabo ocupa por esos años una situación preferencial, siendo ese período, como se anunciaba en la presentación del primer número de la revista *Garcilaso, Juventud creadora* (mayo de 1943-abril de 1946), la “segunda primavera del endecasílabo”. En este aspecto, la revista vino a consolidar la tendencia preexistente en los años anteriores, como lo señaló ya su contemporáneo Charles David Ley en el número final de la revista, 35-36².

¹ Percy B. Shelley, *Adonais*, Col. Adonais XXXVIII, Madrid, 1947, p. 18.

² Charles David Ley, “Los poetas de “Garcilaso”, in *Garcilaso*, 35-36, Marzo-abril 1946.

Un sondeo en esta revista nos ofrece sin embargo una sorpresa: la presencia de endecasílabos agudos en bastantes colaboradores de muy diversa índole poética y política. Salvo error, los versos endecasílabos agudos encontrados son los siguientes:

-José María Valverde, “Elegía”, n° 7:
por ti llevado, en plena eternidad,
-Pedro Lezcano, “Poema al suelo”, n° 19:
Quiero aprender a amarte, hozar en ti
-Manuel Segalá, “Oración a Cristo en la Cruz”, n° 19:
*Fuiste crucificado por amor...
¡Señor, Señor: perdónales, Señor!...
Consumido en pecado y en dolor...
si había de negar tu gran Verdad...
Señor, ¿por qué me diste voluntad...
y estar encarcelado en libertad?...
Yo pequé contra ti, Señor; pequé ...
era un agravio más contra la Fe,
era una nueva ofensa que añadir
a las que recibiste. Y te negué
sabiendo realmente tu existir...
y que moriste para redimir...
de tu cuerpo vencido y en la Cruz...
y a que les ilumines con tu Luz.*

Este poema de M. Segalá consta de 100 versos, de los cuales 14 son agudos.

-El mismo, “Cuatro oraciones a los ángeles, I”, n° 29:
*Voz de angustiado trigo es ya mi voz [...]
Dobladme en vuestros ecos, sed la hoz.*
-Julio Garcés, “África”, n° 20:
y sus piernas cortadas por el sol.
-El mismo, “Noche”, n° 20:
Mi pecho como una honda canción.
-Demetrio Castro Vilacañas, “Cinco sonetos de la triste ausencia”
I, n° 20:
*tu fe esperando; porque llegue a mí...
pues si la paz está lejos de ti...
-J. Gallego Díaz, “En su homenaje”, n° 21*

de un mar de sombra a una clara luz...
lleve yo solo mi pesada cruz.
 -Enrique Llovet, “Ser que espera”, n° 21
de tu cuerpo. Quiero hijo y cristal...
Y el fuego, ¿qué hace el fuego? Está de pie
 -Carlos Bousoño, “Elegía de la luz del alma”, n° 23:
El alma, el tenue hábito de luz
 -Ricardo Lezcano, “Árbol plantado”, n° 26
Y del cielo esa tierna infinitud...
que el camino del óvulo al ciprés
 -Carlos Salomón, “Belleza”, n° 27:
Cómo grita la luna, oh cielo, oh mar
 -Chicharro hijo, “Soneto”, n° 32:
más cerca del morir que del querer...
que este de hoy parecemos de ayer
 -El mismo (Sin título), n° 32:
su mejor jamón!, con el pon, pon, pon...
Todo es quita y pon, quita y pon, pon, pon
 -Juan Ruiz Peña, “Oda de los eucaliptos”, n° 33:
Quiero a las blancas nubes ver cruzar
 -Juan Pérez-Creus, “...Y mantenerse en pie”, n° 34
Hay un dolor más grave que el Dolor

Esto conduce a pensar que los poetas que colaboraron en *Garcilaso* y adoptaron la norma que la revista se propuso de dar al endecasílabo una nueva floración, no siempre tuvieron conciencia de participar a la empresa restauradora de los credos clásicos, utilizando, como se ve el verso endecasílabo agudo con una frecuencia que sorprende. El mismo Vicente Gaos se sumó al grupo de la *Juventud creadora* y colaboró en varios números de la revista con sonetos y también con poemas de otras formas métricas³.

³ Tampoco todos los colaboradores eran adictos a la ideología que representó la *Juventud creadora*. Baste citar los nombres del mismo Vicente Gaos, de Pedro Lezcano, de Fernando González, de José Hierro, de José Luis Hidalgo, Carlos Edmundo de Ory, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Eugenio de Nora, Luis Landínez, José Luis Cano, Victoriano Crémer, Alfredo de los Cobos, Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis y probablemente de otros cuyas opciones desconocemos. Hay que reconocer que *Garcilaso* fue una revista ampliamente acogedora y generosa con todos los poetas de la época; algunos de los colaboradores ya eran más adultos que “jóvenes creadores”.

Las censuras contra el verso agudo se refieren en la tradición al endecasílabo, siendo la rima aguda tolerada y enormemente utilizada en los versos de arte menor. Quién no recuerda algún romance o fragmentos de romances en los que los versos pares riman asonantados en vocal tónica.

No ha sido este el caso del endecasílabo agudo que, sometido a polémica sobre su licitud o no licitud en el empleo, ha sido utilizado por algunos de los poetas del XVI (Boscán, Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina), raras veces por los del XVII y recuperado por los románticos en algunas de sus estrofas de arte mayor.

En la Antología de poetas líricos castellanos, pueden verse las críticas de Don Marcelino⁴ contra los versos agudos de Boscán, y en los trabajos de Emiliano Díez Echarri⁵, y de José Domínguez Caparrós⁶ la opinión de los tratadistas desde el siglo de oro al XIX sobre este asunto.

Un tanto sorprendido por las palabras de Vicente Gaos, he tratado de sondear en la poesía en lengua española de los últimos siglos, y especialmente en la más próxima a nosotros, qué empleo se ha hecho del endecasílabo agudo, si los poetas se atienen a ese desafecto o si, al contrario, lo han adoptado como a los otros endecasílabos y obtenido efectos significativos dentro del poema.

Resulta curioso observar que si el endecasílabo agudo ha sido relegado en épocas anteriores, cuando los poetas lo utilizaron, suelen hacerlo en composiciones con una muy fuerte concentración de este tipo de verso⁷. Algunas composiciones con

⁴ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1919, T. XIII, pp. 219-220.

⁵ EMILIANO DÍAZ ECHARRI, *Teorías métricas del siglo de oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, R.F.E., Anejo XLVII, Madrid, 1970.

⁶ JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia de las teorías métricas del siglo XVIII y XIX*, Madrid, R.F.E., Anejo XCII, 1975

⁷ Por ejemplo en estos versos de Diego HURTADO DE MENDOZA, BAE, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, I, Madrid, 1950, p. 52.

Cantar vi a Melíbea y a Damón,
Entrambos aquejados de pasión,
Iguales en cantar y responder,
Iguales en quejarse con razón.
Olvidan los ganados el pacer,
Y los montes inclinan el altura
Y detienen los ríos el correr.

endecasílabos agudos suelen ser de tipo jocoso que era uno de los casos tolerados por los tratadistas. Así, el Licenciado Francisco López de Úbeda pone al frente del “Número tercero” de la “Introducción general” de *La Pícara Justina* un “Soneto de pies agudos al medio y al fin”, en endecasílabos agudos, aunque no siempre respeta el pie agudo en medio del verso⁸.

En el siglo XVIII encontramos otros dos casos de composiciones, también sonetos, satírico-jocosos escritos totalmente en endecasílabos agudos. El de Gerardo Lobo se llama “Receta para ser un gran soldado”; y el del fabulista Tomás de Iriarte, “Tres potencias bien empleadas en un caballero de estos tiempos”⁹.

Hay que reconocer que esas composiciones están muy lejos de ser ejemplos de alta calidad poética.

La recuperación del endecasílabo agudo se realiza en el XIX; Bermúdez de Castro creó la octava aguda en la que los versos 4 y 8 rimaban entre sí con terminaciones oxítonas; Zorrilla las utilizó en algunos poemas. También pueden encontrarse en esa época sextetos con algún endecasílabo agudo.

Los poetas modernistas utilizaron rimas agudas especialmente en versos alejandrinos, dodecasílabos, decasílabos, pero es poco frecuente el uso del endecasílabo agudo. La irrupción de los versos mayores agudos aparece desde *Azul* en numerosos poemas.

Son frecuentes los casos de empleo de rimas agudas en versos mayores no endecasílabos y combinaciones internas que ofrecen materia de análisis. Este dodecasílabo del poema “Líbranos, Señor”, por ejemplo, de Rubén Darío, ofrece una interesante concentración de agudos y un esdrújulo en contigüidad con el agudo final. Los agudos internos riman con el situado en final del verso dándole una notable contundencia:

de dolor y amor, líbranos, Señor

comparable a este tridecasílabo del poema IV de “Los Cisnes”:

⁸ “Número tercero” de la Introducción, en *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1956, págs 718-719.

⁹ Pueden verse estos sonetos en *Poesía del siglo XVIII*, Ed. de John H. R. Polt, Madrid, Castalia 65, 1994, págs. 49.y. 227

del ruiseñor primaveral y matinal

O también esta otra experimentación consistente en situar vocablos agudos no sólo en situación de rima sino también bajo el acento final de hemistiquio, como ocurre en los docecasílabos en tercetos monorrimos del poema “Líbranos, Señor” ya citado¹⁰.

Pero repetimos que si la utilización de versos agudos es frecuente en Rubén Darío, en cambio los endecasílabos agudos son todavía escasísimos, quizá por el desdén que la tradición le ha infligido. En “Divina Psiquis”, en la parte compuesta a modo de silva, aparece este endecasílabo:

repartes tus dos alas de cristal

y en “Oh, miseria de toda lucha por lo finito”, este otro:

que dura lo que dura el perfumar.

Otro poeta hispanoamericano, intensamente modernista, Julio Herrera y Reissig, gran experimentador de ritmos, utiliza el endecasílabo agudo en el poema “El beso”¹¹ compuesto por treinta y ocho endecasílabos con dos únicas rimas alternadas en **-eso** e **-ir**.

¹⁰ En la fresca flor, en el verso sutil;
el triunfo de Amor en el mes de Abril;
Amor, verso y flor, la niña gentil. (Terceto 2°)

Oh, saber amar es saber sufrir,
amar y sufrir, sufrir y sentir,
y el hacha besar que nos ha de herir. (Terceto 4°)

Líbranos, Señor de Abril y la flor,
y del cielo azul y del ruiseñor,
de dolor y amor, líbranos, Señor. (Terceto 6°)

Nótese también la concentración de palabras agudas en el verso «amar y sufrir, sufrir y sentir». Otro ejemplos de concentración de agudos es el siguiente:

Dejad al huracán mover mi corazón
del poema “De otoño”.

¹¹ Para la versificación de este poeta puede verse nuestro estudio MADELINE y ARCADIO PARDO, “Sobre la métrica en la obra poética de Julio Herrera y Reissig”, en JULIO HERRERA Y REISSIG, *Poesía completa y prosas*, Madrid, París, México... ALLCA XX, 1998, págs 1083-1162.

La mayor parte de los versos pares son agudos, mientras los impares son llanos, aunque el poeta modifica el orden algunas veces:

*Si has sabido besar, di: ¿que es un beso?
-Es fuego en dulce, es vida en elixir,
Un juramento de ventura impreso
Con lacre ardiente en mudo confundir,
Rosada eucaristía, ideal suceso;
Pentecostés de dulce redimir...*

Este poema es de 1906 y se publicó por primera vez en *La Democracia* de Montevideo. El periódico elogia las cualidades del poeta, pero también dice que en este poema la inspiración “se ha visto esclavizada por dos rimas consonantes”¹² Este poema revela, como otros de esa época, cierta torpeza todavía en el empleo del endecasílabo agudo y como una falta de familiaridad con él.

Un caso curioso se presenta en el “Canto a Lamartine”, silva aconsonantada en el que aparecen varios endecasílabos agudos en versos contiguos:

*Tu casta poesía
Vivirá mientras haya juventud,
Mientras que pueda el alma sollozar,
Mientras inspire gloria la virtud,
Mientras derrame un beso de armonía
El corazón humano al despertar!*

Pero estos poemas pertenecen a la primera época de Herrera que Ángeles Estevez denomina como “prehistoria” de su obra¹³.

En el soneto “Determinismo ideal”, incluido en *Lunas de oro*, el terceto final tiene dos versos en rima aguda¹⁴.

¹² Véase ÁNGELES ESTEVEZ, en Julio HERRERA Y REISSIG, *Poesía completa y prosas*, op. cit., pág. 284, nota 20.

¹³ Ibid.

¹⁴ Caía desde el cielo un gran borrón...
Y nos volcamos bajo un beso largo,
Todos los astros en el corazón.

En “Nieve floral” se incuyen otros dos endecasílabos agudos¹⁵.

Como se ve, en la obra de Rubén Darío y en la de Julio Herrera y Reissig, el endecasílabo agudo es muy poco utilizado, mientras que los versos mayores oxítonos son, no sólo abundantes, sino que en ellos los poetas saben obtener efectos variadísimos enriqueciendo la armonía y el significado.

Leopoldo Lugones utiliza algo más el endecasílabo agudo, pero aunque adquiere este verso en su obra más naturalidad y soltura, se observa que su empleo se ciñe casi siempre al tipo de estrofa de serventesio, como si todavía no osara ocupar otras posiciones dentro de la variedad estrófica de los poemas. Tanto es así que se puede clasificar el uso del endecasílabo agudo en Lugones en dos grupos: 1) endecasílabos agudos incluidos en serventesios, versos 2 y 4; y 2) endecasílabos incluidos en otras estrofas o en verso libre rimado, que, como se sabe, fue modalidad inventada por Lugones.

1) endecasílabos incluidos en serventesios, versos 2 y 4:

“Olas grises”, de *Libro de paisajes* (1917), se compone de tres serventesios, el tercero de los cuales tiene rimas agudas en los versos pares¹⁶.

Once serventesios endecasílabos forman el poema “Los tordos”, también del *Libro de paisajes*; las estrofas pares tienen rimas agudas en los versos 2 y 4. Hay, pues, una alternancia entre estrofa con rima llana y estrofa con rimas agudas en versos pares, con un total de cinco estrofas de este tipo y por lo tanto diez endecasílabos agudos¹⁷.

¹⁵ Te oscurece el disfraz, pero sé
Que eres ave que busca mis rejas,
En tus risas yo sé que te quejas...
Ven, tu orgullo es el Dios de mi fe!

¹⁶ Sigue lloviendo. El día es triste y largo.
En el remoto gris se abisma el ser.
Llueve... Y uno quisiera, sin embargo,
Que no acabara nunca de llover.

In Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1959, pág. 546.

¹⁷ Segundo serventesio:
Poco a poco, otro trino se levanta,
Y otro, otro y otros, en concierto tal,

“El martín pescador” (*Id.*) tiene sólo dos estrofas en verso endecasílabo; también aquí los versos pares son agudos, pero con rima independiente en cada uno de los dos serventesios¹⁸.

Otro poema de dos estrofas en endecasílabos con rimas agudas en versos pares es “Éxtasis” (*Id.*); cada estrofa tiene rimas distintas¹⁹.

El largo poema “El dorador” (*Las Horas doradas*, 1922) se compone de 27 serventesios endecasílabos) tiene tres estrofas con agudos en los versos pares. Citamos en nota el último de estos tres serventesios²⁰.

También son serventesios las dos estrofas de “Alba sonora” (*Id.*), en el segundo de los cuales hay dos versos agudos²¹.

“Elegía crepuscular” (*Romancero*, 1924) ofrece once serventesios; la última estrofa tiene los pares agudos²².

Que parece que todo el árbol canta
Cual si se hubiera vuelto de cristal.

In Id., pág. 582.

- ¹⁸ Sobre el remanso azul, agudo acecha
Desde un lánguido gajo del sauzal,
En inminente inclinación de flecha,
La lentitud profunda del caudal.

Oro de sol en la corriente boya...
Y destellando un súbito arrebol,
Identifica el pájaro en su joya,
Sauce verde, agua azul y oro de sol.

In Id., pág. 593. Nótese la contigüidad de un vocablo esdrújulo y de uno agudo en rima en el verso: «Y destellando un súbito arrebol». Este empleo reaparece con cierta frecuencia en poetas posteriores como se verá en su lugar.

- ¹⁹ *In Id.* pág. 595.

- ²⁰ Silencio que recóndito y dorado,
Con tu recuerdo llorará después,
La poesía del nido abandonado
En el noble misterio del ciprés.

Id. págs. 611-614.

- ²¹ Nótese en el segundo endecasílabo la contigüidad de palabra esdrújula y palabra aguda en rima:

En la distancia azul, de cuando en cuando,
Ladra un perro con júbilo agresor,
Y cordialmente el día va dorando
La soledad dichosa del pastor.

Id., pág. 700.

- ²² Glorioso en mi martirio, sólo espero
La perfección de padecer por ti.
Y es tan hondo el dolor con que te quiero,

2) endecasílabos incluidos en otras estrofas o en verso libre rimado:

En “El Aracucú” (*Libro de paisajes*) el poeta compone tres quintetos endecasílabos con dos versos agudos en cada estrofa, repitiendo el segundo los mismos sonidos del título. Seis endecasílabos agudos más. El verso final del primer quinteto es:

Llora la selva: Ar...rra, cu-cú, cu-cú.

La sección “Las ciudades” del libro *Odas seculares* (1910) comprende tres poemas titulados “A Buenos Aires”, “A Montevideo” y “A Tucumán”. Los tres están escritos en octavas bermudianas (ABBĀ DEEC) o sea con la misma rima aguda en los versos 4 y 8. Son en total veinticinco octavas y por lo tanto cincuenta endecasílabos agudos.

Sabido es que Lugones experimenta igualmente la utilización de versos de medidas muy distintas, incluso sin medida regular, a modo de verso libre, pero con rima. En “Loa del fuego alegre”, incluido en *Poemas solariegos* (1927),²³ composición relativamente larga, se ofrece este ensayo; por lo cual aparecen en él algunos endecasílabos y endecasílabos agudos sin obedecer a norma en su distribución. Algunos espigados en el poema son los siguientes:

*Y el haragán, el feligrés
Que se calienta el alma por los pies.*

*La salamandra que usted puede ver
Cada tres siglos como es menester.*

Cósmico huevo de la eternidad

*Misterio de las estrellas
Más antiguas que el tiempo y la verdad.*

Es la hora en que como a una mala acción

Que tengo miedo de quererte así.

Id., pág. 753.

²³ In LEOPOLDO LUGONES, *op. cit.*, págs 818-822.

Baja a beber el perro cimarrón.

No es raro encontrar por otra parte en estos poemas versos agudos contiguos de medida distinta como ocurre en algunos de los ejemplos citados. He aquí un decasílabo en contigüidad con un endecasílabo:

*Que instalado en el mismo rincón, (decasílabo)
Cazando moscas paga su pensión.²⁴(endecasílabo)*

La frecuencia del endecasílabo agudo en Lugones es algo mayor que en los poetas Darío y Herrera y Reissig, pero aún así diríase que el poeta, ya sea por respeto a la tradición, sea por falta de fluidez, utiliza ese versos pocas veces, cuenta habida de la extensión de su obra, mientras que, como en los otros poetas citados, sus versos mayores revelan una gran riqueza de posibilidades a partir de rimas agudas o vocablos agudos internos e incluso en convivencia con esdrújulos.

Hemos hecho un sondeo también en la obra de otros poetas hispanoamericanos tales como Gabriela Mistral, Juana de Ibarburu, Salvador Díaz Mirón, Rafael López Velarde; en estos poetas aparecen también algunos endecasílabos agudos pero no como vehículo de expresión preferente ni frecuente. Damos, sin embargo, un cuarteto del último de los poetas citados, de su poema “Huérfano” por haberse utilizado en él todas las rimas en agudos:

*Huérano quedará mi corazón
alma del alma, si te vas de ahí,
y para siempre lloraré por ti
enfermo de amorosa consunción.*

Tres poetas mayores, Unamuno, J. R. Jiménez y Jorge Guillén van a utilizar el endecasílabo agudo liberándole de las trabas que la tradición le imponía. Este verso adquiere en la obra de estos poetas una dimensión excepcional.

²⁴ *Id.*, pág 916.

Puede decirse que el endecasílabo agudo entra realmente en la poesía en lengua española del xx con Miguel de Unamuno.

Ya en *Poesías* (1907) Unamuno pone en un endecasílabo sáfico palabras agudas bajo los acentos principales en 4ª y 8ª posiciones, aunque el verso no tenga rima oxítona:

No busques luz, mi corazón, sino agua

revelando así un instinto seguro en la elección de los componentes del verso. En el mismo poemario aparece este otro verso que anuncia ya la dimensión que el poeta va a dar a los vocablos agudos en posición final:

que a oscuras fluye de la eternidad

“La ley del milagro” de *Rosario de sonetos líricos* (1912) termina con estos tercetos:

*Dios a dos manos teje su telar;
con la zurda llevando el recio trazo
que el hombre a ciencia logra sujetar,*

*mientras su diestra en ese cañamazo
borda el santo capricho del azar
que es del progreso el poderoso brazo.*

En el poema “En Gredos” incluido en *Andanzas y visiones españolas*, silva aconsonantada, se encuentran algunos endecasílabos agudos:

*templo de nuestro Dios, ¡el español!....
la que orea la frente a tu Almanzor....
buscando al sol en mutua soledad....
bajan cantando ríos de frescor....*

Rimas de dentro aparece en 1923. De su poema “En estas tardes pardas” entresacamos este verso:

que mece el alma de la eternidad

con la palabra *eternidad* también aquí realizada en posición final.

El endecasílabo agudo aparece con mayor frecuencia en *Teresa*, (1924). Algunos de los poemas de este libro son breves, y los versos pares riman entre sí. Este es el caso de los poemas 3 y 8 compuesto cada uno de ellos por doce endecasílabos. En ambos poemas la rima en los versos pares es en **AR**, a excepción del verso 8 del primero que tiene en posición final la palabra “edad”.

Los versos pares del poema 3 son los siguientes:

*de tu pecho anheloso el palpitar...
el misterio de aquella sed de amar...
aquel gesto de angustia de agarrar...
los ensueños floridos de tu edad...
donde se oye la canción del mar...
¡y la canción se llama recordar!*

Los versos pares del poema 8 tienen la consonancia regular:

*refrescaba tus sienas al volar...
sobre tu tierra vuelan sin cesar...
espinas le quitaron al azar...
del corazón que se me va a parar...
trayéndome recuerdos al pasar ...
bajo que has ido al fin a descansar.*

El poema 34 (“Déjame de pensar...”) está formado por siete cuartetos con rima consonante, el último de los cuales presenta sus cuatro versos con rima aguda:

*Callaste, y yo pensaba, ¿cómo no?
El querer era en mí pensar..., en ti
pensar era querer... igual... y así
en pensar y querer se nos pasó...*

El poema 48 se compone también de siete estrofas con la diferencia del anterior de que aquí las estrofas son serventesios. Tiene este poema la particularidad de utilizar rima aguda en

todos los versos pares, pero con independencia de un cuarteto a otro. La presencia de endecasílabos agudos en el poema es por lo tanto elevada puesto que acusa el 50% de la totalidad de los versos. Se confirma lo dicho anteriormente acerca del vocabulario en posición de final agudo: los vocablos elegidos están en consonancia con las hondas preocupaciones del poeta: inmortal, pasión, corazón, amor, dolor, renacer, vivir, morir. He aquí la primera estrofa:

*Tú no puedes morir aunque me muera;
tú eres, Teresa, mi parte inmortal;
tú eres mi vida, que viviendo espera,
la estrella de mi flor breve y fatal.*

Otro poema del mismo conjunto, “Mi madre dijo”... (58), tiene seis serventesios con rimas agudas en los versos pares en todo el poema, pero igualmente con independencia de rima de un serventesio a otro. La primera estrofa es la siguiente:

*Mi madre dijo: “Siendo muy chiquito...
tenía ella dos años y tú tres...,
os hicimos trocar, jusos benditos!,
cuatro besos de ruido, y hoy... ¡ya ves!*

Citamos de este libro otro poema, “Se muere aquel que ve la cara a Dios” (75). Se compone de endecasílabos y heptasílabos dispuestos en orden irregular, así como las rimas que tampoco obedecen, en cuanto a su distribución, a un orden determinado. Tiene los endecasílabos agudos siguientes:

*Se muere aquel que ve la cara a Dios;
vimos la cara a Dios juntos los dos...
marchando de tu santa huella en pos...
con tus ojos y en ellos a Dios vi...*

Puede decirse que la presencia de endecasílabos agudos en la poesía de Unamuno parece presentar un progreso desde sus *Poesías* hasta *Teresa* en cuanto a la frecuencia en la utilización. Pero es arriesgado tratar de establecer una curva ascendente por

no presentar ese progreso una evolución continua. En *De Fuerteventura a París* (1925) el endecasílabo agudo, salvo error, desaparece, como si la estructura rígida del soneto, obstaculizase ese empleo. En cambio en *Teresa*, donde se encuentran poemas que recuerdan la levedad formal de las rimas becquerianas, la presencia de endecasílabos agudos es bastante mayor.

El *Cancionero* escrito en su mayor parte en versos largos, con presencia de rimas agudas en muchísimos de ellos, no ofrece ejemplos de endecasílabos agudos.

Mayor importancia tiene el empleo que Unamuno hace del endecasílabo agudo en *El Cristo de Velázquez* (1920) y que no ha pasado desapercibido por algunos críticos, principalmente por W. Calvin Cannon²⁵ y también por Juan Guillermo Renart en su estudio *El Cristo de Velázquez de Unamuno: estructura, estilo, sentido*²⁶.

Importa señalar en primer lugar que este poema termina cada una de las secuencias que componen sus cuatro partes en endecasílabos agudos sueltos, a excepción de muy pocas que se señalan más abajo. Citamos aquí únicamente los versos finales de las secuencias de la parte primera para no consumir demasiado espacio. Son los siguientes:

- I.- Sobre la muerte bien de cara a Dios.
- II.- dominando el poder del Tentador
- III.- reservarme, que no se engaña a Dios.
- IV.- de la esperanza en Cristo salvador!
- V.- se percaten del todo que hombres son.
- VI.- y cifra de lo eterno, que es la cruz!...
- VII.- de la divina, inmensa oscuridad!
- VIII.- y de la vida que no pasa mar!
- IX.- ¡perdón es su lechosa luz lunar!
- X.- y es tu vida la guerra que da paz!
- XI.- porque guerra de paz fue tu pasión.
- XII.- en nuestra noche anuncia eterno albor.
- XIII.- de haber nacido a pena de morir.

²⁵ CALVIN CANNON, *Miguel de Unamuno's El Cristo de Velázquez*. Tesis doctoral, Tulane University, 1958, pág. 134.

²⁶ JUAN GUILLERMO RENART, *El Cristo de Velázquez de Unamuno: estructura, estilo, sentido*, Toronto, Anejos de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1982.

XIV.- cantares vírgenes de eterno amor.
XV.- por tu cuerpo, que es arpa universal.
XVI.- con el fuego de amor la luz del sol!
XVII.- hiciera con sus manos nuestro pan.
XVIII.- quien le da un sempiterno revivir.
XIX.- las almas que brotaron de su sien.
XX.- cuando con su mirar muerte nos da!
XXI.- con tu desnudo pecho por cendal?
XXII.- ¡Rey del desierto, León de Judá!
XXIII.- de tu padre a nosotros el perdón!
XXIV.- sino de vida eterna alta lección!
XXV.- ceñidor del castillo celestial!
XXVI.- el eco que a la tierra retembló.
XXVII.- y hágale pavesas su restregón;
XXVIII.- contra la tierra viénense a quebrar!
XXIX.- y que florezca por la eternidad!
XXX.- de las aguas corrientes del Jordán.
XXXI.- del hastío y la desesperación.
XXXII.- nuestra divina hambre carnal de Ti!
XXXIII.- donde descansa cuanto vive: ¡el Sol!
XXXIV.- de tu manto en el paño sin confin!
XXXV.- que depura la broza sin cesar.
XXXIX.- por las que rompe de la vida el sol.

Las excepciones en el conjunto son muy pocas:
En Tercera parte, XII:

vasto rosario de constelaciones?

Id. XXIV:

para nacer y así nos engendraste!

En Cuarta parte, III:

de la resurrección de nuestros cuerpos.

Los endecasílabos utilizados como cierre de secuencia aportan con su vocablo agudo como una contundencia, como un definitivo final que Unamuno ha sentido con claro instinto.

Eso le ha permitido también poner de realce la palabra final de la secuencia y subrayar así, por su sitio preferente, el amplio significado que él le da. El vocabulario utilizado así tiene estrecha relación con el sentido religioso del poeta y del poema. Parece evidente que Unamuno ha escogido ese modo de cierre de secuencia con endecasílabo agudo deliberadamente y eso permite pensar que el poeta concedía a la sonoridad final un significado totalizador que hemos de tener en cuenta en el momento de la lectura del poema.

De los 76 versos agudos finales de secuencia, 27 terminan en palabra monosílaba, 38 en palabra bisílaba, 10 en trisílabas, 4 en cuadr sílabos y alguno en pentasílaba. El vocabulario es eminentemente unamuniano: *Dios* aparece en cuatro finales de verso, *Tú*, cuatro veces igualmente, *amor y sol*, tres veces, *cruz*, dos veces. Otros vocablos aparecen una sola vez, pero son también reveladores de las preocupaciones del autor: *salvador*, *oscuridad*, *pasión*, *morir*, *pan*, *revivir*, *restregón*, *triunfador*, *mortal*.

Pero además, como ya señaló Cannon, muchos de esos endecasílabos agudos aportan connotaciones internas que vienen a ser como refuerzos de su significado, sea porque en el interior del verso otro vocablo agudo colocado bajo acento fuerte viene como a anunciar el agudo final:

dominando el poder del Tentador

sea estableciendo un contraste de sentido:

*y es tu vida la guerra que da paz
porque guerra de paz fue tu pasión*

o corroborando y reforzando el significado:

con el fuego de amor la luz del sol

La contigüidad de vocablo esdrújulo inmediato al agudo en rima realza la sonoridad de éste último:

*de tu volada al místico rumor
gotas de la más íntima pasión*

La sucesión de un sonido consonántico sordo en un mismo verso en el que predominan los pies trocaicos tiene igualmente un efecto de fuerte intensidad:

carne que toca y siente, que oye y ve (tocay / siente/ queoyey)
al cuello de la muerte cual collar (cuello / dela /muerte/ cualco)

Palabras de sentido complementario bajo los acentos:

se escarchan en blancor de viva luz
calma de paz en reposo mortal
y fuiste muerte de la Muerte al fin

Cannon ya había señalado algún caso de aliteración como refuerzo del sentido. En el verso siguiente por él citado, se encuentran además de la repetición de la sílaba *pa*, una sucesión de consonantes oclusivas interesante:

¡tierra panera, le pariste tú!

o bien este otro:

en que asidos de Ti, poder flotar!
tupida de dolor, sangre de Dios

o sitúa en proximidad una misma consonante, *m* en el caso que sigue:

cuando con su mirar muerte nos da

que tiene además la particularidad de precipitar el acento a la sexta sílaba como para exaltar el vocablo siguiente *muerte* y hacer de ese concepto la sede del verso y de la expresión. Esta palabra está además realzada por la contigüidad de los acentos en 6^a y 7^a sílabas (*mirar muerte*)²⁷

²⁷ Para este tipo de endecasílabos, véase ARCADIO PARDO, “El endecasílabo con acentos en 6^a y 7^a sílabas”, in *Variations autour de la poésie, Hommage à Bernard Sesé*, THOMAS GOMEZ (Ed.), Publications du C.R.I.I.A., Université de Paris X Nanterre, 2001, vol. 2, págs. 87-108.

En algunos versos aparecen formas paralelísticas o bímembres:

Rey del desierto / León de Judá
 vida al darnos / la muerte nos darán
 cantares vírgenes / de eterno amor

De los treinta y nueve versos agudos de cierre de secuencia de la Primera Parte, 15 son de ritmo melódico (acentos en 3-6-10) lo que revela el equilibrio y serenidad que el poeta veía en el lienzo de Velázquez.

Doce de esos versos son sáficos y cinco heroicos. Algunos tienen un ritmo irregular o poco frecuente.

El primer verso de cierre del poema, o sea, el verso final de la primera secuencia de la primera parte es:

sobre la muerte bien de cara a Dios.

y el último verso del poema, el verso final de “Oración final” es:

mi mirada anegada en Ti, Señor!

«Dios» y «Señor» encuadran así el conjunto de los versos finales, como abriendo y cerrando la estructura de todo el poema.

Por su posición en el poema, por el vocabulario agudo empleado, por la variedad de las sonoridades y de las connotaciones internas del verso, se puede afirmar que el endecasílabo agudo tiene en *El Cristo de Velázquez* una misión de soporte fundamental.

En la obra de Juan Ramón Jiménez se pueden distinguir dos épocas en lo que respecta al empleo del endecasílabo agudo: la obra anterior a *La estación total y las canciones de la nueva luz* y la obra que comprende este libro y la posterior.

En la poesía correspondiente al primer grupo apenas se encuentran endecasílabos agudos. Los poemas están escritos sea en versos menores, con numerosas variantes, sea en general en alejandrinos, aunque esto no excluye el que puedan darse versos

mayores de distinta medida. Los *Sonetos espirituales* no ofrecen casos de versos agudos.

En el grupo que forman *La estación total y las canciones de la nueva luz* (1946) y *Animal de fondo* (1949) que aparece después con el título de *Dios deseado y deseante* (1957), en cambio, el endecasílabo agudo es no sólo frecuente, sino que se hace vehículo principal del pensamiento del poeta. Se puede decir que la madurez plena del poeta elige ese vehículo de expresión como el más adecuado para la poesía concentrada, esencial que es entonces la suya, poesía que ya no tiene como finalidad la belleza sola, sino el enfrentamiento del poeta con el confín de su vida.

En *Baladas de primavera* (1910) se encuentran algunos de los versos tan conocidos como éste:

Dios está azul. La flauta y el tambor

y estos otros dos

*Me respondió radiante de pasión
yo te querré con todo el corazón.*

en los que el acento en vocablo agudo en 4ª parece anunciar el agudo final.

Este otro viene formado por una sucesión de vocablos agudos, y terminaciones agudas bajo los acentos en 2ª, 4ª, 6ª y 10ª sílabas:

¡Amor, la cruz, amor, ya floreció

Citamos a continuación algunos otros simplemente a modo de ejemplo:

¡Sí, en todo vives tú! ¡Mata que fue

de *De Apartamiento* (1911-12) (“El corazón en la mano”), verso en el que hay acentos en 6ª y 7ª sílabas, poco frecuentes en este poeta.

En *El silencio de oro* (1911-1913) se encuentra este otro agudo:

Di, ¿Qué harás ya si el sol tuyo se fue?

Los cuatro que siguen aquí recurren a la misma palabra en posición de rima:

y parece que el pobre corazón (*La frente pensativa*, 1911-1912)

Está tan puro ya mi corazón (*Eternidades*, 1918)

¡qué grito de alegría, corazón! (*Piedra y cielo*, 1919)

como una flor eterna, corazón (*Id.*)

Otro, del mismo libro:

me pareces que hundes tu troncón

Los endecasílabos agudos espigados en estos libros son en número reducido si se tiene en cuenta la ya muy considerable extensión de la obra, y el vocabulario que se encuentra en posición final parece conservar todavía su parentesco con el de la poesía sentimental tradicional.

Qué distintos son los ejemplos que aparecen en las obras finales del poeta. En ellas el endecasílabo agudo no sólo se hace fecuente, sino que adquiere una densidad expresiva hasta entonces no lograda en este tipo de verso. Diríase que el poeta se identifica ahora más con la forma aguda del verso, que no siempre es en metro endecasílabo, naturalmente, pero que parece indicar una adecuación total entre el pensamiento del poeta y la forma que lo expresa, siempre como mensaje afirmativo, definitivo.

La proporción de endecasílabos utilizados en estos últimos libros es muy superior a la utilizada en los libros anteriores. Pero además se observa un incremento de un conjunto a otro de la obra final. En *La estación total y las canciones de la nueva luz* se encuentran aproximadamente entre 60 y 70 endecasílabos agudos; en *Animal de fondo con Dios deseante y deseado*, aparecen entre 100 y 110. Todo parece indicar que el poeta adopa esa forma (y todas sus variantes) como modo de expresión más íntima, más auténtica, más radical. Se presentan a continuación ejemplos sacados de estos libros últimos tratando de acercarnos a las posibilidades expresivas que el poeta ha obtenido.

En el poema “El otoñado”, de *La estación total y las canciones de la nueva luz* hay versos plenamente logrados, tanto considerados como unidad expresiva como por las variaciones internas de las sonoridades y de la acentuación. En el que se cita a continuación los sonidos que realzan los acentos tienen una familiaridad vocálica a la que contribuye igualmente la vocal oscura de *sombra* en sexta posición:

transmito olor, la sombra huele a dios

En este verso la presencia del sentido (*olor, huele*) concede una impresión de humano acercamiento a lo supraterráneo. En otro verso del mismo poema el sentido del tacto materializa en cierto modo el concepto abstracto de la soledad. La soledad se toca, se hace carnal:

deleito el tacto de la soledad

La maestría que el poeta ha adquirido se revela, entre otros muchos, en este grupo de versos que sigue al que pertenecen los citados aislados; en cuatro de los versos de ese grupo hay palabras agudas sabiamente colocadas bajo el acento en 4ª como ecos o anuncios de los agudos que se encuentran en posición final. Dos de esos vocablos agudos son monosílabos (*luz, son*) de fuerte concentración, los otros dos bisílabos (*olor, sabor*) puestos en alternancia. La persona, el ser del poeta se expresa aquí por sus sentidos en una presencia total, como en la encarnación de su “estación total”:

*Chorro luz: doró el lugar oscuro,
transmito olor: la sombra huele a dios,
emano son: lo amplio es honda música,
filtro sabor: la mole bebe mi alma,
deleito el tacto de la soledad*

Estos vocablos agudos bajo el acento en 4ª prolongan esa sílaba acentuada separando en cierto modo los dos componentes del verso, haciendo de esos vocablos agudos elementos

fundamentales. Para mayor claridad se transcriben a continuación separando los dos fragmentos del verso:

*Chorro luz: doro el lugar oscuro,
transmito olor: la sombra huele a dios,
emano son: lo amplio es honda música,
filtro sabor: la mole bebe mi alma,
deleito el tacto de la soledad*

No escasean ejemplos en los que el poeta pone en contacto una palabra esdrújula con la voz aguda final, recurso ya utilizado por otros poetas anteriormente, pero que tienen efectos de sonoridad y de significado. He aquí algunos de ellos:

exaltando su última verdad (“Paraíso”)
que fija con su nítida quietud (“Ciudad del cielo”)

Tampoco faltan casos en que el vocablo esdrújulo se sitúa en posición anterior dentro del verso, como estableciendo un equilibrio sonoro:

y en súbita cascada de fulgor (“Otro desvelo”)

Pueden aparecer igualmente dos versos contiguos siendo uno de ellos esdrújulo y el otro agudo, como probable efecto de compensación rítmica:

*Si lo eterno es instante jeterinidad
perfecta, fiel con la promesa* mágica (“En flor”)

*la roca abre un crujiir, desviación
de la tierra dormida por su órbita* (“Otro desvelo”)

Se podría decir que a veces hay como una “contigüidad a distancia” cuando el esdrújulo y el agudo se han separado por otras palabras, pero situados en posición relevante de inicial y final que encuadran la expresión interior:

Álamos agrupados
en la fuente de agua elemental (“Ciudad del cielo”)

En “La plenitud” hay un ejemplo de concentración de palabras agudas que dan al verso fuerte densidad expresiva; también aparecen en él dos monosílabos oxítonos bajo los acentos en 6ª y 7ª que puede aducirse como ejemplo de expresión de intensidad del endecasílabo con acentos en esas posiciones:

El color es más él, más sólo él (Id.)

Imposible resulta citar todos los ejemplos interesantes. Nos limitamos a unos cuantos:

volar, pasar, morir de flor y amor (Poema “Aurora”)
dichoso de pasar y reparar (“Criatura afortunada”)

que vamos a saltar del cielo al mar
que vamos a volver, volver, volver (Id.)

contra el fresco verdor primaveral (Poema “Belleza mayor”)

No será en otro abril mejor color,
olor mejor, mayor felicidad
de vida en flor que en este alto abril (Poema “En flor”)

También puede ocurrir que el verso se inicie y termine con palabra aguda, formando a veces una bimetración en la que los elementos componentes obedecen a simetría:

Pabellón vivo, firme plenitud (“El oasis”)

El ejemplo que sigue utiliza palabras de la misma derivación con efecto de insistencia y de sorpresa en muerto / inmortal:

el vivo muere, el muerto es inmortal (“Aurora”)

En el conjunto *Animal de fondo* se observa que el empleo de palabras esdrújulas disminuye, mientras que las agudas tiene una

frecuencia mayor que antes. Vamos a limitarnos a dar algunos ejemplos que corroboran lo ya dicho para *La estación total*:

en este sol azul del sur de luz (“Sin tedio ni descanso”)
 dios hoy azul, azul y más azul
igual que el dios de mi Moguer, azul (“Conciencia hoy azul”)
un ser de luz, que es todo y sólo luz,
luz vividora y luz vivificante;
una conciencia diamantina en dios (“Que se ve ser”)
 Mar verde y cielo gris y cielo azul
este término hermoso, cegador (“En lo mejor que tengo”)

Dejamos el sondeo en *Animal de fondo* por no alargar demasiado este trabajo, citando un grupo de versos en los que la palabra final es un pronombre monosílabo (tú, yo) y la primera persona del verso estar (estoy). Son cinco versos de los cuales el primero no es endecasílabo, pero que se incluye para no destruir el efecto del grupo. Los tres agudos internos (sentir, gozar, gritar) tienen la sílaba oxítone en 6ª posición como anuncia del agudo final:

Lo eras para hacerme pensar que tú eras tú,
para hacerme sentir que yo era tú,
para hacerme gozar que tú eras yo,
para hacerme gritar que yo era yo
en el fondo del aire en donde estoy (“Soy animal de fondo”)

Ejemplos similares se encuentran en *Dios deseante y deseado*:

¡Qué infancia universal, qué yo de dios (“La menuda floración”)
En el sinfín abierto, allí, sí, allí (“Y en oro siempre la cabeza alerta”)

Recogemos igualmente un caso de bimetración en el que el monosílabo *luz* se realza bajo los acentos en 1ª y 6ª y la variante *vividora / vivificante* contribuyen a darle una armonía singular:

luz vividora y luz vivificante

De *La estación total* a *Dios deseado y deseante* se observa un incremento en la utilización de terminaciones agudas. Las complejidad observada en las relaciones internas del verso se mantiene, se desarrolla dando al sentido una intensidad grande. El poeta ha ampliado las posibilidades de su lengua poética. Podría decirse con un verso suyo de este último conjunto

que yo ensanché para este niñodios. (“La menuda floración”)

Y también que el endecasílabo agudo, en esta etapa final del poeta, se funde con su aspiración, “en igualdad segura de expresión”, identifica verso y luz:

mi luz, mi misteriosa luz, mi luz (En igualdad segura de expresión”)

Así como en “El Cristo de Velázquez” de Unamuno el endecasílabo agudo más frecuente es el melódico, en la obra final de Juan Ramón Jiménez son los endecasílabos con acento en 4ª sílaba o en 6ª sílaba los más numerosos, coincidiendo en general esas posiciones con monosílabo o con la sílaba acentuada de palabra aguda, por ejemplo en los versos que siguen:

igual que el dios de mi Moguer, azul (acento en 4ª)
para hacerme sentir que yo era tú, (acento en 6ª)

que aportan por lo abrupto de sus sonoridad un significado de contundencia, de afirmación, de expresión ya intocable.

El tercero de los poetas mayores citados es Jorge Guillén. El número de endecasílabos agudos que hemos encontrado en su obra es elevado. Salvo error, esos versos aparecen en la obra de este poeta como sigue:

En “ <i>Cántico</i> ”	118
En “ <i>Clamor</i> ”:	116
En “ <i>Homenaje</i> ”	128
En “ <i>Y otros poemas</i> ”	120
En “ <i>Final</i> ”	97

que suman un total de 579²⁸. Por otra parte el número de endecasílabos de cada uno de sus libros no presenta diferencia notable, sino al contrario, su empleo parece totalmente equilibrado de una obra a otra. El libro *Final*, que es menos extenso, acusa un número menor de endecasílabos agudos. Citamos algunos que nos parecen característicos del poeta:

<i>A plena luz la calidad de ser</i>	(<i>Cántico</i> , “Paso a la aurora”)
<i>De sentir que voy siendo en plenitud</i>	(<i>Id.</i> , “Más verdad”)
<i>Un ámbito de tarde en perfección</i>	(<i>Id.</i> , “Tarde mayor”),
<i>Mi ser una centella. Soy mortal</i>	(<i>Clamor</i> , “Soy mortal”)
<i>Mi sangre como un río que es un don</i>	(<i>Id.</i> , “Huerto de Melibea”)
<i>Nos ahogas, cruel inmensidad</i>	(<i>Homenaje</i> , “Al margen de Góngora”)
<i>Hobre y mujer en plenitud de ser</i>	(<i>Id.</i> , “Al margen de D. H. Lawrence”)
<i>Porvenir en alud de realidad</i>	(<i>Id.</i> , Sin título)
<i>Poniendo una esperanza más allá</i>	(<i>Y otros poemas</i> , “En estos años de tormentas”)
<i>¿No hay ninguna razón para morir?</i>	(<i>Id.</i> , “Al margen de Garcilaso”)
<i>La vida es heces, heces, nuestra hez</i>	(<i>Final</i> , “Maneras de respirar, III”)
<i>El ser en plenitud hacia la luz</i>	(<i>Id.</i> , “Los desvelados”)
<i>Es justo que me anule yo también</i>	(<i>Id.</i> , “Fuera del mundo, 6”)

Algunos de los endecasílabos agudos tienen todas sus palabras agudas:

Conocer, escalar aquel sillón	(<i>Cántico</i> , “Feliz insensato”)
Creación, creación, más creación	(<i>Id.</i> , “Aquel instante”)
Cavar, podar, arar, ensarmentar	(<i>Id.</i> , “Dimensión de Sancho”)

En otros versos las asonancias internas en sílabas tónicas parecen establecer una gradación de sentido (*id / fin*):

<i>Con vuestras hadas id a vuestro fin</i>	(<i>Homenaje</i> , “Jean Cassou”)
<i>¿No nos consuelan más verdad y paz?</i>	(<i>Id.</i>)

La contigüidad de esdrújulos y agudos produce un efecto sonoro intenso:

Capital monosílabo, tú, tú (*Y otros poemas*, “Sucesos en el jardín”)

²⁸ Utilizamos la edición de *Aire nuestro* en cinco volúmenes que corresponden a los títulos *Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*, *Y otros poemas* y *Final*, Valladolid, Centro de creación y estudios Jorge Guillén, Diputación de Valladolid, 1987.

Dos palabras agudas situadas en posiciones inicial y final de verso, como encuadrando su contenido, suelen aparecer a menudo:

Manantial *inmediato* en creación (Id., “Reviviscencias 60”)

A veces se utilizan dos endecasílabos agudos seguidos:

Que el posible entre el hombre y la mujer.
Amor, amor, mañana como ayer (Homenaje, Sin título)

Obra maestra él mismo con la edad,
¿Dirá a sus manos, basta, descansad? (Y otros poemas, “Maestría del viejo laborioso”)

Las relaciones internas en el verso pueden ser complejas (*Besar / besada; ser / bien*):

Besar y ser besada bien, ¿por qué (Id., “Esa boca”)

Un acercamiento al vocabulario agudo situado en posición final del verso revela la estrecha relación entre este tipo de versos y el significado de la obra de Jorge Guillén. Palabras como *ser*; *realidad*, *libertad*, *plenitud* y otras ponen de relieve esa relación y al mismo tiempo exaltan el significado de esos conceptos dentro del conjunto de la obra guilleniana. Sirvan de ejemplo los versos citados a continuación:

SER, 11 casos:

Y arraigarse en el ser y ser ¡Ser, ser! (Cántico, Soneto “Sueño abajo”)
De consumir la plenitud de ser (Id., “Dedicatoria a Pedro Salinas”)
A plena luz la calidad de ser (Clamor, “Paso a la aurora”)
No hay sonreír más esencial a un ser (Id., “El Infante, II”)
Que no deja de erguirse hacia su ser (Id., “Tu más allá”)
Maravillosamente sólo un ser (Id., “Soy mortal”)
Hombre y mujer en plenitud de ser (Homenaje, “Al margen de D.H. Lawrence”)

- Dijo el hombre consciente de su ser.* (Y otros poemas, “En estos años de tormentas”, 30)
Temiendo están a quien les dio su ser (Id., “Creador y creación”)
Se limita a no ser quien pudo ser (Id., “Epigramas, VII”)
Triunfa por fin la plenitud del ser (Final, “La expresión, 32”)

REALIDAD, 9 casos:

- De esta culminación de realidad* (Cántico, “El concierto.”)
Vocablo tan mascado es realidad (Clamor, “Potencia de Pérez”)
Llega a ser la nombrada realidad (Id., “Aquellas ropas chapadas”)
La realidad manaba realidad (Id., “Una iluminación”)
Sin embuste, profunda realidad (Id., “El lío de los líos”)
Porvenir en alud de realidad (Homenaje, sin título)
Cerrado, sustraído a realidad (Y otros poemas, “El prodigio sin magia”)
Que confunden teatro y realidad. (Id., “En estos años de tormentas”)
¿Era siempre inferior la realidad (Final, “La realidad y el fracaso”)

MAR, 8 casos

- Que son un río solo como el mar* (Cántico, “Luz natal, II”)
Océanos, el mar, un solo mar. (Id., “Luz natal, IV”)
Hacia la voluntad. El mar, el mar (Homenaje, “Al margen de Os Lusíadas”)
Yo con mi verso como el pez al mar (Homenaje, “El agnóstico”)
“Rayo resbaladizo sobre el mar” (Y otros poemas, “Nocturnos 2”)
Flota en río que tiende hacia ese mar (Id., “Cisne sin Leda”)
Pasa y perdura como piedra y mar. (Id., “Epigramas VII”)
Firme esclarecedora sobre el mar (Id., “Reviviscencias”)

YO, 7 casos:

- Ni la tarde, tan libre –como yo* (Cántico, “Contemplación concreta”)
Dimensión del espejo: yo más yo (Homenaje, “Bajo la lluvia de fuego”)

- Que hoy fuese ayer,*
 ¿Y cómo yo soy yo?
Su soledad, su dios, su Yo, Yo, Yo. (Id., “Tiempo y tiempo V. 14”)
 (Y otros poemas, “Al margen de Valéry, VI”)
- Con orgullo se dice: “Yo soy yo*
 ¿Hasta dónde se llega con su Yo?
Afirmando: “Aquí, aquí estoy yo (Id., “Yo soy”)
 (Final, Dentro del mundo, I”)
 (Id., “Niñez II”)

JARDÍN, 7 casos:

- La hierba en los declives de un jardín* (Cántico, “Además”)
Al interés furtivo de un jardín (Clamor, “En obra”)
En el retiro umbrío de un jardín (Id., “Tu más allá”)
Escalando la tapia del jardín (Homenaje, “Al margen de Bécquer”)
Paraíso muy lejos? No. Jardín (Y otros poemas, “Cántico, 6”)
Si de pronto no surge en el jardín (Id., “Reviviscencias”)
No hay nadie en esta plaza que es Jardín (Final, Epigramas, III)

CLARIDAD, 4 casos:

- Reconcentrada ya en la claridad* (Cántico, “Otoños”)
Amorosa invasión de claridad (Cántico, “Luz natal, IV”)
Alza de juventud en claridad (Clamor, “Una iluminación”)
Bárbara ya explosión de claridad (Y otros poemas, “Cántico, 16”)

CREACIÓN:, 4 casos:

- Creación, creación, más creación* (Clamor, “Aquel instante”)
Manatial inmediato en creación (Y otros poemas, “Reviviscencias 60”)
Fiat lux”. Dios es Dios de Creación (Final, “Vida de la expresión, 1”)
En relación de amor y creación” (Id., “Fuera del mundo, 2”)

LUZ:, 4 casos:

- No soy sombra grotesca de Su Luz* (Clamor, “Luzbel desconcertado”)
El ser en plenitud hacia la luz (Final, “Los desvelados”)
Maldito el día en que nací a la luz (Id., “Job, múltiple doliente, I”)
Que fatalmente impulse hacia la luz (Id., “Inspiraciones”)

SÍ, 4 casos:

- La ternura de un largo, lento sí* (Clamor, “El amor y la música”)
Los árboles conviven entre sí (Id., “Susana y sus jardines”)
Habré dicho a la vida un firme sí (Y otros poemas, “Cántico, 41”)
Que nos brinda su encanto porque sí (Final, “Epigramas”)

La adecuación del endecasílabo agudo a la obra guilleniana es tan evidente, que se podría condensarse todo esto en uno de esos endecasílabos de *Cántico*:

tanta armonía a punto e vibrar

Gerardo Diego, de la misma generación que J. Guillén, ha sido un atrevido experimentador de versificación; pero respetando, en la mayor parte de su obra, a excepción de algunos libros en verso libre, las formas tradicionales. Este poeta nos ofrece, como se verá en Rafael Alberti, la misma tendencia al no empleo del endecasílabo agudo sino en pocos casos. Hemos preferido ceñir nuestro sondeo a las antologías establecidas por el poeta por ser la obra más asequible actualmente, o sea, *Primera antología de sus versos*²⁹ y la *Segunda antología de sus versos*³⁰. Estos conjuntos ofrecen un número elevado de poemas que nos permiten poder encontrar suficientes ejemplos para dar idea de

²⁹ GERARDO DIEGO, *Primera antología de sus versos*, Buenos Aires, México, Col. Austral, 219, 1947.

³⁰ GERARDO DIEGO, *Segunda antología de sus versos*, Buenos Aires, México, Col. Austral 1394, 1967.

la alta o baja frecuencia del empleo del verso que nos interesa. Encontramos el primer ejemplo en “Hoy”, del libro *Imagen*:

*que ya tiembla de verse junto al mar
y este otro poco afortunado:
y aunque sabe que no puede nadar
o este que sigue, igualmente poco atractivo:
y el cangrejo de premio a su virtud*

En la *Segunda antología*, el empleo es más frecuente, pero escaso comparado con el muy alto número de versos que forman la antología. En el poema “Psique”, silva en versos suelto, se encuentra éste:

sentado, casi echado en el jardín...

El poema “Sólo el fin”, del conjunto *Amor solo* es también una silva de versos sueltos en la que se incluye un verso pentasílabo; en ese poema hay dos endecasílabos agudos:

*en el puntal insomnio de las tres...
me hablabas disfrazándote en mi voz...*

Hay una tendencia en Gerardo Diego a poner en posición final aguda palabras monosílabas como aparecen ya en los dos versos citados. He aquí otros ejemplos:

<i>Sonata en Sí mayor, en Sí o en ti</i>	(<i>Amor solo</i> , “Sonata en Sí mayor”)
<i>como llamas subiéndome hasta el Sí</i>	(<i>Ibid.</i>)
<i>Tú me interpretas, tú también en Sí</i>	(<i>Ibid.</i>)
<i>No. Tú, Amor mío, no eres ellas, no</i>	(<i>Amor solo</i> , “Amo solo”)
<i>Mar de mi costa, mar, mar, mar, mar, mar</i>	(<i>Mi Santander, mi cuna, mi palabra</i> , “El padre-madre mar”)
<i>cata el verdor diáfano del ser</i>	(<i>Id.</i> , “El padremadre mar”)
<i>Mar, mar y mar; sí, padremadre mar</i>	(<i>Id.</i>)
<i>que al Ebro pudo apacentar o al Pas</i>	(<i>Id.</i>)
<i>siempre distinta y a su mente fiel</i>	(<i>Vuelta del peregrino</i> “La mirada de Ortega”)

Estos versos de final monosílabo ponen de manifiesto los tres temas que dominan la obra de este poeta: el amor, el mar, la tierra natal.

Los otros no terminados en vocablo monosílabo son ocho en esta *Segunda antología*, con un total de veinte versos que resulta ser una proporción baja dado el número total de versos de la antología.

Solamente ocho versos de los que nos interesan hemos encontrado en el *Libro de poemas* (1921) de Federico García Lorca, siendo este libro el primero de los suyos. El endecasílabo agudo desaparece en su obra posterior casi completamente. En *Poeta en Nueva Nueva York* han aparecido dos, pero en poemas en verso irregular. De modo que puede decirse que este verso está casi ausente en la obra de este poeta.

Rafel Alberti es otro de los poetas jóvenes en los años de la República y a caballo sobre la guerra civil. Si bien Rafael Alberti no desdeña el empleo del endecasílabo agudo, también es verdad que la frecuencia de este verso en su obra es más bien escasa y quizás podemos ver en ello ya como un avance de lo que será unos años después la restauración de las normas clásica.

Muy conocido es el soneto incluido en *Marinero en tierra* (1924), su primer libro, dedicado a su antepasada Rosa de Alberti. En ese soneto los versos 1 y 4 de cada cuarteto son endecasílabos agudos:

*Rosa de Alberti allá en el rodapié
del mirador del cielo se entreabría,
pulsadora del aire y prima mía,
al cuello un lazo blanco de moaré.*

*El barandal del arpa, desde el pie
hasta el bucle en la nieve, la cubría.
Enredando sus cuerdas verdecía,
alga en hilos, la mano que se fue.*

Otro endecasílabo agudo aparece en *Cal y Canto* (1927) expresando la añoranza de Cádiz que acompañó al poeta durante toda su vida:

Yo pienso en mí. Colegio sobre el mar.

En la sección “Cármenes” de *Arión (Versos sueltos del mar)*, incluido en *Pleamar* (1942-1944), se lee en el poema 9:

Pensaba en ella. Y me la vi venir

y en 15:

Te acercaste diciéndome: ¡Yo soy!

De *Entre el clavel y la espada*, sección “Del pensamiento en un jardín”, recogemos este otro endecasílabo agudo en el que un esdrújulo inicial viene a compensar en cierto modo el peso brusco del agudo final:

pálida era mi madre, y carmesí

El bello libro *A la pintura* publicado durante su residencia en Argentina (1948), ofrece, aunque también escasos, algunos ejemplos del verso que buscamos; los que siguen pertenecen al poema “Velázquez” y son los siguientes:

*como soy realmente o como tú...
cuando decía: Voy al Prado, voy...
si es montaña, si es nieve, si es azul?*

Otros dos se encuentran en poemas dedicados a colores. En el poema “Negro” está éste:

vaporosa en la mano de Manet

y en el poema “Blanco” este otro:

feliz de estar en todo, porque soy...

Estos ejemplos corroboran lo escaso de la frecuencia del endecasílabo agudo en este poeta que, como otros, han utilizado a menudo los agudos en posición final en versos menores o en alejandrinos.

Juan Gil-Albert ha sido uno de los poetas que no han gozado

en vida del reconocimiento que merecía y que la generación actual trata de rescatar como uno de los valores seguros de los años de antes y de después de la guerra civil. Nos ceñimos en la búsqueda de endecasílabos agudos a su libro *Fuentes de la constancia*³¹ que es libro clave en su obra. El verso dominante en esta obra es precisamente el endecasílabo blanco, pero los de tipo agudo son también escasos. Hemos encontrado ocho de ellos, uno de los cuales, en el poema “Idilios” tiene final monosílabo:

como insigne reclamo de la sed

Otro, por estar en situación de sinalefa, su final bisílabo puede considerarse como vocablo de sílaba única:

Sólo si se ha cumplido con la edad (“La Tarde”)

Dos tienen la misma palabra en posición final siendo además versos contiguos:

*brillaba el rumoroso mar azul,
arriba el luminoso cielo azul* (“Alicante”)

Los restantes utilizan trisílabos. Son los que siguen:

<i>del que nada se puede precisar</i>	(“El azul”)
<i>y que como un gran dueño patriarcal</i>	(“El domingo”)
<i>cual si una incitación muy familiar</i>	(“Refinamiento del campo”)
<i>este voluble atuendo corporal</i>	(“Las Transformaciones”)

Miguel Hernández³² debió estar en cuanto se refiere al aspecto formal, más próximo a las tendencias que se impondrían después. No hay en *El rayo que no cesa* ningún endecasílabo agudo, como tampoco lo hay en el también libro de sonetos de

³¹ JUAN GIL-ALBERT, *Fuentes de la constancia*, Madrid, Cátedra, 205. Edición de JOSÉ CARLOS ROVIRA, 1984.

³² Aunque no todos los poetas de que tratamos aquí están incluidos en ella, conviene consultar *Poesía española 1935-2000*, Edición de CARMELO GUILLÉN ACOSTA, Barcelona, Editorial Casals, 2000 y varias ediciones posteriores. Se encontrarán en esta obra un interesante estudio de las características de cada generación y una antología de los poetas más representativos de cada una de ellas.

Francisco Pino, *Espesa rama*, escrito por los mismos años.

Otro de los poetas cuyo aprecio va creciendo es Luis Rosales quien, quizás por los compromisos políticos de su juventud, ha tenido un eco menor. Las generaciones actuales tienden a reconocer sus merecimientos. Precisamente esos compromisos pueden hacernos creer que Rosales estaba más conforme con el neoclasicismo ya perceptible en la poesía de esos años y posteriores, y sin embargo el empleo del endecasílabo agudo es en él mucho más frecuente que en los poetas que venimos viendo desde Jorge Guillén.

En sus *Rimas*, no falta este tipo de verso.

El poema “El mundo pictórico de Manolo Rivera es anterior al paraíso” se compone de nueve cuartetos de los cuales el 5, el 6 y el 8 tienen rimas agudas. Citamos la estrofa quinta:

*Crece el cuadro de atrás hacia delante,
la pintura va haciéndose espacial
y ves brillar las olas con la sal
que es la forma del agua principiante...*

El titulado “Ahora y en la hora de nuestra muerte” es un romance en endecasílabos y sus versos pares riman en asonante -ó. Son catorce endecasílabos agudos. El poema principia así:

*Cuando los ojos se me queden secos
como un campo de esparto, cuando no
puedan mirar pero recuerde, cuando
la imagen de tu rostro sea anterior
a haberte conocido, y en la era
el trigo haya perdido su color...*

También en cuartetos, como el citado más arriba, se ha escrito el poema “Citada con la luz”; son siete cuartetos, tres de los cuales tienen dos versos agudos en cada uno. El segundo dice así:

*El cielo ceniciento se hace pis
y la œnothera biennis está abriendo,
primero va el pistilo apareciendo,
tiene un color ligeramente gris.*

“Primavera en estatua” está compuesto de dieciocho cuartetos, ocho de los cuales tienen rimas agudas, o sea, para este poema 16 endecasílabos agudos; la rima aguda se aplica en los versos 1 y 4 en seis cuartetos, y cuatro de ellos tienen monosílabos en posición final. Escogemos uno de estos como ejemplo:

*Lo que han visto tus ojos no se ve,
la luna está aprendiendo a ser morena,
y hay que tranquilizar mucho a la arena
que está cansada ya de estar de pie.*

Los monosílabos en rima en este poema son *pez, vez, ve, pie, yo, Miró*.

Como se ve la frecuencia de endecasílabos agudos en las *Rimas* de Luis Rosales es elevada en proporción con el número de versos que componen el libro.

A Ramón de Garciasol ya se le puede considerar como poeta de la generación de posguerra por haber publicado la parte más considerable de su obra en los años posteriores a 1939. Hemos seleccionado dos de sus libros para rastrear en ellos los endecasílabos agudos. Son *Apelación al tiempo* (1968) y *Decido vivir* (1976). Su empleo es muy escaso, en parte porque algunos de sus libros están escritos en verso sin medida pero asonantados. Tampoco aparecen, o muy pocos, en sus poemas de verso regular.

Otro poeta representativo de esa época es José Suárez Carreño que tuvo cierta nombradía a raíz de la publicación de su libro *Edad de Hombre*, premio Adonáis en 1943. Es un libro compuesto de sonetos de estructura rigurosa en los que no parece ningún endecasílabo agudo.

Otro tanto se puede decir del creador y director de la revista *Garcilaso*, José García Nieto, iniciador de aquella “segunda primavera del endecasílabo”.

Otros poetas más próximos a nuestros días, utilizan el endecasílabo agudo aunque no de manera insistente. Carlos Murciano en *Música de la sangre (Antología de sonetos 1950-2000)*³³ incluye uno con rimas agudas en los cuartetos. Es el que se titula

³³ In Colección Las dos orillas, El Salvador, 2002.

“Sisifo” empieza con este verso:

Bajo la piel me palpo lo que soy

En *Oda en la ceniza, Las monedas contra la losa*, de Carlos Bousoño³⁴ se ha empleado el endecasílabo agudo en el poema “Canción para un poeta viejo” en una serie de pareados aconsonantados agudos, salvo el 2º y el 4º:

*Muy cerca de la vida. Así tu hablar.
Llegaste a viejo cual se llega al mar.*

*Azotado del viento y de la edad
fuiste la vida y la serenidad.*

*Conocimiento fue tu reposar.
Llegaste a viejo cual se llega al mar.*

*Llegaste a viejo cual se llega a ser
la luz delgada del amanecer.*

*La luz delgada del saber callar
del saber conocer y desear.*

*del saber esperar, callar, seguir
hasta las olas del saber vivir*

*Hasta las olas del saber amar
profundamente y como es quieto el mar.
Y así tu ser, escrito en agua y sal
y en viento fue, y en todo lo inmortal.*

Otros aparecen diseminados en su obra en poemas a veces de versos de varia medida. Así en el poema “La prueba”:

*o una locomotora o un jazmín
o en el poema “El mundo: palabras”:
cuenta de tu quehacer final. Nada quedó. [...]
hacia una tenue y dulce claridad*

³⁴ *Oda en la ceniza, Las monedas contra la losa*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

Terminamos este trabajo presentando ejemplos encontrados en poetas de época ya reciente cuyas obras ofrecen endecasílabos agudos en poemas regulares o en otros de estructura libre. Estos ejemplos parecen indicar que la poesía actual vuelve de nuevo al empleo del endecasílabo agudo, no de modo sistemático, naturalmente, pero sí con la libertad de quienes no sienten ya el peso de la tradición.

Los dos poetas que siguen han alcanzado una obra considerable; son Antonio Gamoneda y Antonio Carvajal. El tercero, Rafael Juárez, de obra aunque menos abundante, no es por ello menos interesante.

Un soneto de Antonio Gamoneda de su libro *Sublevación inmóvil* (1960) tiene los versos centrales de los cuartetos en versos agudos:

*Esta es la tierra donde el sufrimiento
es la medida de los hombres. Dan
pena los condes con su fiel faisán
y los cobardes con su fiel lamento.*

Otros versos espigados en sus libros son los siguientes, algunos de ellos incluidos en poemas de formas variadas:

<i>Y comprenderlos como a un solo ser</i>	(<i>Blues castellanos</i> , 1982, “Después de veinte años”)
<i>que algo más grande y más real que yo</i>	(<i>Ibid.</i>)
<i>a la belleza y la necesidad</i>	(<i>Id.</i> , “Invierno”)
<i>a estar contigo en paz y a estar en paz</i>	(<i>Id.</i> , “Amor”)
<i>mirar al fondo de mi corazón</i>	(<i>Id.</i> , “Geología”)
<i>agua y semillas en el corazón</i>	(<i>In Pasión de la mirada</i>)
<i>sólo tú puedes soportar; vivir siempre en belleza, nunca en libertad</i>	(<i>Id.</i>)

que son, estos últimos, dos endecasílabos agudos contiguos.

Del libro *Raso milena y perla*, de Antonio Carvajal³⁵ hemos recogido los que siguen:

Y el Arte nos dará su bendición (“Cita y glosa”)

³⁵ Valladolid, Fundación Jorge Guillén, Colección “Cortalaire”, 1992

sobre las negras plumas a la vez (Id. 2)

Fundirse lentamente en un metal (“Variaciones, formas de un pensamiento”)

*No tener corazón, sed de saber
ni de tener, ni de tenerse. Estar* (Id.)

deseos que durmieron. Y dormir (Id.)

*en volumen perenne, en fundición
y fundación de la belleza luego* (Epístola y coplas)

Nótese el juego de variantes *fundación* / *fundición* y su posición en los versos.

*su trabajo y su amor. Yo me quedé
atado a las palabras y ahora tú* (Id.)

En el verso que sigue las posiciones inicial y final están ocupadas por esdrújulo y agudo:

estímulo y motivo de canción (Id.)
y danos en su luz tu claridad. (“Dos preguntas, una súplica”)
y no distingue cielo de pared. (“Dos instantes de Velázquez”)
con el culo pegado a la pared. (Id.)

De *Canciones y sonetos*, de Rafael Juárez³⁶ citamos los siguientes. En el primer ejemplo se han utilizado vocblos agudos en posiciones final e inicial de versos contiguos (luz / atroz)

*qué significa paz endeble, luz
atroz, misericordia.* (Fábula de fuentes)

En el soneto “La herida”, los versos pares de los serventesios (A- B- A- B) son agudos. El primer cuarteto es:

*A veces pienso dar forma de vida
a esta disposición a no escribir;*

³⁶ Estepa, Ilmo. Ayuntamiento, 1995

*olvidar la poesía, pues se olvida
otra cosa cualquiera por vivir.*

Los tercetos riman en agudo el 9-11 y 13:

*Y es que a veces quisiera no saber
lo que pasa, o nunca haber sabido
lo dulce que el silencio puede ser.*

*Porque ya para siempre estaré herido,
condenado a decir y a no entender,
como un niño que hablara del olvido.*

En el soneto “De luz contraria”, los versos pares de los cuartetos también son agudos. El primero de ellos es éste:

*Bulle detrás la noche y sus engaños.
Delante el día se prepara cruel.
Esla hora del alba. En el dintel
del tiempo surgen pájaros extraños.*

En el soneto “Otoño”, los versos 1-4-5-8 riman en –or: En los tercetos los versos 9 y 12 riman en –al. Son seis agudos en catorce versos. Copiamos el primer cuarteto:

*Pero existe el otoño. Es el color
que se va de las hojas y las deja
muertas, los sentimientos en madeja,
algo que ya no es vivo y no es licor*

Conviene resaltar la frecuencia relativa de agudos en este libro de *Canciones y sonetos*, por tratarse de un conjunto breve, lo que parece confirmar este renacer del endecasílabo agudo en las generaciones más próximas a hoy.

El verso endecasílabo agudo desdeñado por los tratadistas de los siglos XVI y XVII, dejó de emplearse casi de modo general. Hubo tolerancia en su empleo en poemas burlescos o satíricos o en ejercicios métricos que permitían a los autores incluir, por ejemplo, rimas internas. Ejemplos de este tipo de poemas,

generalmente sonetos, pueden verse en *La Pícaro Justina*, de Francisco López de Ubeda, y también en Gerardo Lobo y Tomás Iriarte en sonetos recogidos en *Poesía del siglo XVIII*, ed. Jonh H. R. Polt, Castalia, 65, 1994. En el siglo XIX la octava bermudiana recupera el endecasílabo agudo que será cultivado especialmente por Zorrilla. Ya en el siglo XX se detecta la tendencia a evitar ese tipo de verso hasta que la “Juventud creadora” guiada por José García Nieto en la revista *Garcilaso* propone restaurar los cánones clásicos e inaugurar la “segunda primavera del endecasílabo”, aunque, como se ha visto, no todos los colaboradores de la revista respetan esa tendencia. Los poetas que viven a caballo de la guerra civil aplican la misma norma porque el ambiente general iba en el mismo sentido. Poetas como Miguel Hernández y Francisco Pino, no utilizan el endecasílabo agudo en los sonetos de *El rayo que no cesa* o de *Espesa rama*.

Tres grandes poetas se separan de la tradición y de las tendencias del momento: Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén quienes no sólo introducen en sus obras endecasílabos agudos, sino que por su situación en el poema (*El Cristo de Velázquez*), por la posición de vocablos agudos en el interior del verso, por su colocación bajo los acentos, por la contigüidad con vocablos esdrújulos y otros aciertos, obtienen de ese verso una alta densidad expresiva. Juan Ramón Jiménez recurre al endecasílabo agudo sobre todo en sus libros finales, identificándolo el verso con su pensamiento, haciendo de él instrumento de expresión de su estética final. Jorge Guillén ha sembrado su obra de endecasílabos agudos, también con clara sabiduría de las posibilidades que se le ofrecían.

Las generaciones posteriores utilizan ese verso de modo desigual. Algunos poetas recurren al él, otros lo ignoran. Hay un periodo que podría decirse de indiferencia hacia ese verso que es acogido o no según el talante del poeta o la necesidad de dar a su verso cierta contundencia. Lo han empleado Luis Rosales, Carlos Bousoño y otros pero sin continuidad en su uso. En cambio se nota en las generaciones más recientes una mayor libertad en el empleo de ese verso que reaparece con cierta frecuencia en los poetas que todavía hoy siguen dando a la poesía su ofrenda personal, como Antonio Carvajal, por ejemplo. Sí es cierto que

desde las experiencias de Unamuno, J. R. Jiménez y Jorge Guillén, el endecasílabo agudo ha recuperado su dignidad y los poetas posteriores ya no sienten aquel desdén y aquel desafecto que tuvieron con él los poetas de los siglos pasados.

Este sondeo nos ha llevado a dar a este trabajo cierto aspecto de repertorio, de catálogo, pero nos ha parecido mejor presentar ejemplos abundantes, precisamente para que se pueda entender hasta qué punto los poetas han desmentido aquella afirmación de Vicente Gaos citada el principio.

THE METRICS OF FOLK SONG: A COMPARATIVE STUDY OF TEXT-SETTING IN SPANISH AND ENGLISH

Por

ROSALÍA RODRÍGUEZ VÁZQUEZ

Introduction: the relation between speech prosody, verse prosody and musical rhythm

Several branches of linguistic and literary theory have dealt with the role of rhythm in speech and verse, highlighting the similarities between these two and music. The central hypothesis in this article is that when we talk about rhythm, three levels come into play, namely (i) speech rhythm, also known as *prosody*, which refers to the analysis of the rhythm of ordinary speech, (ii) verse prosody, which is the formal system used as a tool for poetic composition and scansion, and (iii) musical rhythm, which deals with the organisation in time of beats and note values. If we accept the statement that rhythm pervades at least these three levels of human cognition, it must follow that the time in which they are articulated is measured, that is to say, it has a perceptually regular pulse or metre. As Couper-Kuhlen (1993:112) observes,

[T]he fact that speech, verse, and music all have hierarchically organised metrical structure implies [...] a common cognitive origin. Not only are the principles of organisation surprisingly similar for all three faculties, but they also allow for the same play-off between abstract construct or underlying structure and actual realisation.

Although conversational speech is clearly less regular than poetry and than most musical forms, experiments have shown that, in conversation, “speakers even attune to each other’s rhythm, so that the same pulse underlies the speech [...] of both” (van Leeuwen 1999:43).

The core research question addressed in this article has to do with how verse is set into music in Spanish and in English, that is, what is the relation between speech prosody, verse prosody and musical rhythm in each of the two languages, and what generalisations can be made regarding the matching of speech rhythm with poetic metre and with musical rhythm.

The article is divided into two main sections. The first one constitutes, on the one hand, an overview of the typological classification of Spanish and English in reference to rhythm, and on the other, a brief exploration of the correspondences between the prosodic typologies of those two languages and their verse prosody. The second part is an analysis of the process of text-setting in Spanish and English. The materials which I am using in my analysis are two folk songs extracted from Miguel Manzano Alonso’s compilation of Castilian folk songs *Cancionero de Burgos*, and Peter Kennedy’s collection of English songs in *Folksongs of Britain and Ireland*.

With this analysis I hope to prove the existence of a correspondence between the timing typologies of language and the rhythmic typologies of music. I shall argue that there are mismatches between speech prosody, verse and music rhythm, and that these inconsistencies work in different ways for different languages. While in Spanish I hope to find a natural counterpoint between speech prosody and verse prosody/musical rhythm, in English this counterpoint will be considered arrhythmic. In other words, the rules of Spanish speech prosody and verse prosody are subservient to the rules of musical rhythm, while the rules of English speech prosody, verse prosody and music rhythm and metre are in almost total agreement with one another.

Speech and verse prosody in Spanish and English

English and Spanish, like most languages in Europe, are stress languages. This means that they make use of stress, that is, the

phonetic peak or climax occurring typically in every word (Allen 1973:86, Hyman 1977:39), in order to mark syllable prominence. Stress languages have been further classified into stress-timed and syllable-timed languages (Pike 1945, Abercrombie 1967). In syllable-timed languages, syllables tend to be perceived as being rhythmically equal, while in stress-timed languages stresses fall at perceptually equal intervals. In the former group the syllable is considered the major unit of rhythm, while in the latter this role is played by the foot—a stretch of utterance which begins with a stressed syllable and includes all unstressed syllables following it. Focusing on specific languages, Pike (1945) classifies English as the stress-timed language *par excellence*, while Spanish is considered one of the prototypically syllable-timed languages. Up to the present day, nearly all the works that deal with the study of speech rhythm in these and other languages take Pike's theory as a theoretical point of departure, either to reassert the validity of his classifications or to contradict them. Since there have been numerous articles and reviews written on this topic—see, for instance, Bolinger (1965), Abercrombie (1967), Halliday (1967), Ladefoged (1967), Dauer (1983), on English, and Navarro Tomás (1918), Allen (1975) Gili Gaya (1950), Pointon (1980), Fant (1984) on Spanish—I will not be reviewing them here yet once again, but will summarise the characteristics that define a stress-timed language such as English in opposition to a syllable-timed language like Spanish.

Following Dauer (1983) and Bertinetto (1989), there are several characteristics that determine the classification of a language as stress-timed or syllable-timed. First, in stress-timed languages, stressed vowels have full articulation, while unstressed ones are reduced or centralised. In syllable-timed languages, vowels retain their distinct quality in both stressed and unstressed syllables (see Table 1).

Spanish				English			
píso Ĩ	Ĩ	pisó Ĩ	Ĩ	dígést Ĩ		dígést	ĩ
póso Ĩ	Ĩ	posó Ĩ	Ĩ	súrvey Ĩ	ĩ	survéy Ĩ	ĩ
páso Ĩ	Ĩ	pasó Ĩ	Ĩ	tórment	ĩ	tormént Ĩ	ĩ
péso Ĩ	Ĩ	pesó Ĩ	Ĩ	ímport Ĩ	ĩ	impórt Ĩ	ĩ

Table 1: Vowel quality in stressed and unstressed syllables

Second, in stress-timed languages, segmental quality and quantity distinctions are manifest in stressed syllables. In syllable-timed languages, quality, quantity and stress are independent to a large extent, as seen in Table 1 above.

Third, in stress-timed languages, stressed syllables are usually longer than unstressed syllables and the latter usually undergo compression. In syllable-timed languages, stressed syllables are only slightly longer.

Fourth, in stress-timed languages, the stressed vowel is more or less compressed depending on the number of unstressed syllables surrounding it. In syllable-timed languages, there is no compensatory shortening, as stresses do not need to fall at equal intervals.

Fifth, in stress-timed languages, there is a wide variety of syllable types, and relatively uncertain syllable boundaries. In syllable-timed languages, CV and CVC predominate, with well-defined syllable boundaries. Table 2 contains the most frequent syllable structures in English and Spanish (adapted from Laver 1994:531, where ‘C’ stands for consonant and ‘V’ for vowel):

Syllable type	English %	Spanish %
CV (light, open)	34	58
V (light, open)	8	6
CVC (heavy, closed)	30	22
VC (heavy ?, closed)	15	6
CVCC (heavy, closed)	6	–

Table 2: Most common syllable structures in English and Spanish

Sixth, in stress-timed languages, heavy syllables tend to be stressed, while light syllables tend to be unstressed. In syllable-timed languages, syllable weight and stress are, in principle, independent. The independence of stress and weight in syllable-timed languages means that they are quantity-insensitive languages. However, Spanish seems to be a controversial case in this respect. Harris (1983:88) states that Spanish has inherited from Latin the principle that “antepenultimate stress is impossible if the penultimate syllable has a branching rhyme”, according to which Spanish would have to be classified as a quantity-sensitive language. Nevertheless, Roca (1988:417) states that Spanish stress is not quantity-sensitive. His arguments are reinforced from different perspectives, both by Hayes’ theory that trochaic systems such as Spanish are prototypically quantity-insensitive (in Lipsky 1997:563) and by Trubetzkoy’s idea that stress sensitivity to syllable quantity presupposes a systematic vowel length contrast (in Roca 1997:621), as well as a tense/lax contrast (Hyman 1977:48), both of which are absent in Spanish.

Seventh, in stress-timed languages, word stress is free –as opposed to fixed– and it is signalled by a combination of length, pitch change, loudness and quality. In most syllable-timed languages, there is fixed word stress. Although Spanish non-verbal stress must fall on one of the last three syllables of the word, this does not mean that Spanish is a fixed-stress language. Spanish, like English, is a free stress language, where stress can virtually occupy any position within the word. In these languages stress is unpredictable, and therefore lexical –at least partially– and phonemic. Other syllable-timed languages, like French or Polish, are characterised by the fixed position of their stress, which is predictable, and therefore grammatical and non-phonemic.

Eighth, in stress-timed languages, the intervals between stresses are relatively short; when they are long, new stresses can be introduced. In syllable-timed languages, intervals have variable durations; there can be stress clashes, but not stress shift –the opposite of what happens in stress-timed languages (see (1) below).

(1)

English

Spanish

*Thirtéen vs. thirteen mén**Algún and algún hómbr*

Last, in stress-timed languages, pitch change corresponds with stress. In syllable-timed languages, they are independent variables. In English, for instance, higher pitch in the accented syllable corresponds with longer duration and louder intensity, while the vowels of unstressed syllables are reduced in both loudness and duration (Allen 1975:80). This correspondence is not as obvious in Spanish, where higher pitch and louder intensity do not render a longer duration.

In conclusion, the most salient feature of stress-timed languages like English in opposition to syllable-timed languages like Spanish is the existence of vowel reduction, that is, the neutralisation of vowel quantity and quality –unstressed vowels tend to be centred and realised as a schwa (ə)–, which is linked to the rhythmic requirement that stresses fall at roughly equal intervals. In Spanish, given that stresses do not have to fall isochronously, vowels are not reduced, and syllables are kept untouched, thus becoming the markers of rhythm in this language.

Turning now to verse prosody, there is no surprise in saying that the speech prosody of a language correlates to its verse prosody. Spanish speech prosody, as already mentioned, is based on the isochronic occurrence of syllables. If we refer to verse prosody, Spanish verse is syllabic, that is, the syllable constitutes the main rhythmic unit in Spanish verse, which can be proved by the fact that much Spanish verse has a perfectly regular syllable count. In fact, the names of Spanish lines –‘heptasyllabic’, ‘octosyllabic’, ‘hendecasyllabic’, and so on –are an explicit reference to the number of syllables that they contain. Let us have a look at the following example by Antonio Machado:

(2)

<i>Adoro la hermosa, y en la moderna <u>est</u>ética</i>	(15 - 1 syllables)
<i>corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;</i>	(13 +1 syllables)
<i>mas no amo los afeites de la actual <u>cosm</u>ética,</i>	(15 - 1 syllables)
<i>ni soy un ave de esas del nuevo <u>gay</u>-trinar.</i>	(13 +1 syllables)

The evolution of Spanish metrics has been marked by the contact with other Romance traditions. Originally, Spanish had an accentually-based metrics that turned into syllabism due to French influence (Duffell 1999:45). Apart from being isosyllabic, Spanish verse also takes into account metrical accents. The lines in each kind of poetic composition carry a fixed number of rhythmic accents on specific syllables, one of which is invariably the last-but-one syllable in each line. In (3), another fragment of a poem by Machado, the underlined syllables correspond to poetic accents, which fall regularly on the 3rd and 7th syllable of each line, with an extra one on the 1st syllable of the 4th line:

(3)

*Caminante, son tus huellas
 El camino, y nada más.
Caminante, no hay camino,
Se hace camino al andar.*

Spanish isosyllabic poetry uses a series of metrical devices in order to regularise syllable counts. Those same metrical devices also serve the purpose of forcing rhythmic accents to fall on their corresponding syllables, thus rendering the line metrical. Two of them –synaeresis and dieresis– take place at the word level, while the other two –synalepha and hiatus– take place at any level beyond the word.¹ Summarising, Spanish verse prosody is syllabic in that the vast majority of Spanish verse is composed and scanned by counting the syllables in each line. In order for lines to be isosyllabic, several devices are used to adjust the number of syllables, namely syneresis and synalepha –which respond to a natural tendency of the language– and dieresis and hiatus,

¹ Compression devices such as synalepha are attested in oral speech in Spanish (see Piera 1980). For a thorough explanation of these devices as they occur in poetry and speech, see also Canellada and Madsen (1987).

together with several other devices. Apart from isosyllabism and despite the marked syllabic character of Spanish, there is another principle at work in Spanish verse prosody, which is the recurrence of stresses at roughly regular intervals (see (3) above). This is helped by the devices quoted above. We shall emphasise, once again, that in Spanish poetry, just as in Spanish speech, the unstressed syllables which fall in between stressed ones are never reduced, so the underlying rhythm is dependent not so much on the stresses themselves, but rather on the fact that those stresses are mediated by the same number of syllables –three in (3).

English is a stress-timed language, which would make us think of its verse prosody as accentual. Nevertheless, English verse is typically accentual-syllabic. The characteristics of PdE verse prosody have to do with its hybridity, inherited from a fertile interaction between the native traditions and the Romance one. Old Germanic verse evolved from syllabic into accentual (see Lass 1994). In the Middle Ages, the Latin quantitative foot and the English accentual foot were connected through French, which was purely syllabic. Around the fourteenth century, English verse gradually became what it currently is, that is, an accentual-syllabic type of verse. Present-day English verse is built upon the basic principle that there has to be a specific number of stresses per line, each of which gives rise to and governs its respective foot. The foot as a unit of scansion was inherited from the Greco-Latin tradition. English feet are said to be isochronous, although, as happened in speech prosody, isochrony is perceptual. The names of the four basic types of English feet – ‘iamb’ (x /), ‘trochee’ (/ x), ‘anapaest’ (x x /) and ‘dactyl’ (/ x x) – have also been inherited from the classical tradition. As for the devices which are used in English in order to adjust the duration of feet, synalepha is a standard metrical device which has to do with the abstract metrical representation of the poem. Independently of this, there is also the choice to pronounce or not to pronounce the syllable in question. We can check the realisation of synalepha in the following line by E.B. Browning (example borrowed from Fabb 2002:10):

(4) “Say over again, and yet once over again”

Say	o	ver	a	gain,	and	yet	once	o	ver	a	gain
*	*	0	*	*	*	*	*	*	0	*	*

As a conclusion, we could say that English verse prosody responds to the building principles of English speech prosody, that is, reduction of vowel sounds in order to get a specific number of isochronous feet per line.

In the case studies that follow this section we are going to explore the behaviour of English and Spanish verse when it is set into music, so that the principles sketched up to now can be confirmed or contradicted.

Case study I: English folk song

“The farmer’s boy” is a strophic song collected in Peter Kennedy’s (1984[1975]) *Folksongs of Britain and Ireland*, more specifically in the subsection entitled “Songs of country life”. According to Kennedy’s (1984:547) introduction, “The farmer’s boy” was a very popular song throughout England, although the version collected by Kennedy incorporates a tune originally from Galloway, in Scotland. As happens with the song chosen to exemplify text-setting in Spanish, the choice of this English song is not random. The genre of folk song comprises vocal compositions which have been passed from generation onto generation; in this respect, the matching of lyrics and music must necessarily respond to some kind of native language of text-tune alignment, where both the rules and the exceptions are clearly part of the song grammar of that specific tradition. The two songs analysed here have been only minimally edited by the collectors themselves, something which ensures the native quality of the songs. Since the genre of song is obviously intended to be sung, we can presume that the prosody of the Spanish text will relate to the rhythm of the music according to traditions of Spanish word-setting, and that the same will happen with the English text.

Going back to this specific case study, “The farmer’s boy” is a narrative divided into four four-line stanzas, each of which is followed by a refrain (in italics in Table 3) with two variable lines at the beginning –which work as a link between the narrative of the previous stanza and that of the refrain itself– and two invariable lines at the end.

As can be observed in the scansion of the lyrics given in Table 3 below, the number of syllables per line varies between six and nine. There are two instances of synalepha (underlined in Table 3), which in English is a correspondence rule (Halle and Keyser 1971:71) with non-phonological status. In this case, the realisation of the two syllables in ‘little’ as one is a poetic device with no phonological status.² The case of ‘little’, pronounced /’ /, corresponds to what Fabb (2002:10) terms “non-projection rule c”, quoted below for clarity’s sake:

Non-projection rule c: Optionally, do not project a syllable which has as its nucleus one of the following sonorant consonants: [l], [r], [m] or [n], or which has as its nucleus the weak vowel schwa followed by one of these sounds.

On the other hand, the synalepha between the article ‘the’ and the first syllable of the adjective ‘eldest’ corresponds to Fabb’s (2002:9) “non-projection rule b”:

Non-projection rule b: Optionally, do not project a syllable which ends on a vowel, when that syllable precedes a syllable which begins on a vowel.

Non-projection rule b is equivalent to synalepha proper in Spanish, which uses the linking of vowels in order to bring the

²The non-phonological status of non-projection rule is arguable, as the degree of sonority of phonological segments is taken into account in several prosodic processes. Non-projection rule c corresponds to the invisibility of certain syllables with a syllabic consonant as their nucleus in the stress assignment process. As an illustration of this, observe how a word like ‘badminton’, antepenultimate stress can only be expressed by taking the last syllable, with a syllabic [n] as nucleus, as invisible or non-projected. In other words, the syllable /ən/ does not count as such for the purposes of stress assignment – if it did, the stress would fall on the penult.

actual number of syllables in the line to the right number in metrical terms. In this case, given that the third line of the first stanza and the third line of the second stanza have six lines, we can presume that the third line of the third stanza will have six lines, too, something which is only achievable by the realisation of the synalepha between ‘the’ and ‘eld-’ in ‘eldest’, whereby the schwa in ‘the’ is elided and the sound /d/ becomes the onset of the first syllable in ‘the eldest’, realised as /ˈdɛldɪst/.

The lines in the poem are structured into alternating iambic tetrameters and trimeters, that is, odd lines consist of four feet with the structure weak-strong per line, with some minor variations, while even lines are arranged into structures of three feet with the same internal organisation weak-strong. This structure corresponds to the so-called “common metre” in Church hymns.

A minor variation in the structure of iambic tetrameters is the substitution of an anapaest (x x /) for an iamb (x /). In spite of this, all the odd lines in the poem conform to the structure of iambic tetrameter, which in some cases entails the promotion of certain unstressed syllables – ‘to’ (4th line), ‘I’ and ‘you’ (5th line), ‘will’ and ‘me’ (6th line), ‘if’ and ‘me’ (9th line), ‘this’ (12th line), ‘her’ (18th line), ‘what’ (19th line), ‘for’ (28th line) –as well as the demotion of certain stressed syllables– ‘ask’ (5th line), ‘give’ (6th line). Promotion and demotion of syllables is a thoroughly standard rhythmic device in English poetry, and could be compared to the phenomenon of stress shift in English prosodic phonology. As for rhyme, even lines rhyme in each stanza, while odd ones are left without rhyme, that is, trimeters rhyme, while tetrameters are left without rhyming.

Line	Syllable count	Rhyme	Foot structure
The sun went down, beyond yon hills	8	—	x/x/x/x/
Across yon dreary moor	6	a	x/x/x/Ø
When weary and lame, a boy there came	9	—	x/xx/x/x/
Up to the farmer's door.	6	a	x/x/x/Ø
<i>May I ask you, if any there be</i>	9	—	x/x/x/xx/
<i>That will give me employ</i>	6	b	x/x/x/Ø
<i>To plough and sow, to reap and mow,</i>	8	—	x/x/x/x/
<i>And to be a farmer's boy?</i>	7	b	xx/x/x/Ø
And if that thou won't me employ	8	—	x/x/x/x/
One thing I have to ask	6	c	x/x/x/Ø
Will you shelter me, till break of day	9	—	xx/x/x/x/
From this cold wintry blast?	6	c	x/x/x/Ø
<i>At break of day I'll trudge away</i>	8	—	x/x/x/x/
<i>Elsewhere to seek employ</i>	6	b	x/x/x/Ø
<i>To plough and sow...</i>		—	x/x/x/x/
My father's dead, my mother's left	8	—	x/x/x/x/
With her five children small	6	e	x/x/x/Ø
And what is worse for mother still	8	—	x/x/x/x/
I'm <u>the</u> eldest of them all	6	e	x/x/x/Ø
<i>Though <u>little</u> I be, I fear not work</i>	8	—	x/x/x/x/
<i>If thou wilt me employ</i>	6	b	x/x/x/Ø
<i>To plough and sow...</i>		—	x/x/x/x/
In course of time, he grew a man	8	—	x/x/x/x/
The good old farmer died	6	f	x/x/x/Ø
And left the boy the house now has	8	—	x/x/x/x/
And his daughter for his bride	7	f	xx/x/x/Ø
<i>The boy that was, the farm now has</i>	8	—	x/x/x/x/
<i>He thinks and smiles with joy</i>	6	b	x/x/x/Ø
<i>Of the lucky day he came that way</i>	9	—	xx/x/x/x/
<i>For to be a farmer's boy.</i>	6	b	xx/x/x/Ø

Table 3: Scansion of “The farmer’s boy” lyrics

The fact that the number of syllables changes from line to line in English is not unimportant, as it has musical implications. If the premise for text-setting is that, as a general rule, one syllable corresponds to one musical note value, then a higher number of syllables will render a higher number of values per bar, which means that the melodic and rhythmic contour of the first stanza will not necessarily be preserved throughout the whole composition. There is, therefore, a relatively high degree of freedom for the singer to insert or delete syllables and, accordingly, note values. As an example of this, observe that one of the two synalephas realised in the scanned version of the lyrics –the one between ‘the’ and ‘eld-’ in the twentieth line –is eliminated in the musical rendition of the text, where each of the syllables ‘the’ and ‘eld-’ is assigned to a different note value; ‘little’, on the other hand, is kept as a single syllable assigned to a single note value, as seen in Figure 1 below. In this song, as in most songs, the only element that must remain constant is the occurrence of accents at equal intervals, something which is automatically achieved in vocal music, as there is always a strong accent on the first beat of each bar. The difficulty arises when accented syllables must be made to correspond to primary and secondary counts – that is, salient beats–, as is the case in English song. The singer’s skill is challenged at that level. In this sense, the musical rendition of the text is perfectly aligned with the scansion given in Table 3, in such a way that all the cases of promotion and demotion of syllables are made to correspond to strong and weak beats respectively, while no other syllables are mismatched. We can say, thus, that the agreement between verse prosody and music rhythm and metre is virtually total in this song and, presumably, in English folk song.

The sun went down, be - yond yon hills. A - cross yon drear - y moor When wear - y and lame, a
And if that thou - won't me em - ploy One thing I have to ask Will you shel - ter me, till
6 My fa - ther's dead, my mo - ther's left - With her five chil - dren small And what - is worse for
In course of time, he grew a man. The good old far - mer died And left - the boy the
12 boy there came Up - to - the far - mer's door May I ask you, if an - y there be That will give me - - em -
break of day From this - cold win - try blast? At break of day I'll trudge a - way Elsewhere to seek - em -
mo - ther still I'm the eld - - dest of them all Though little I be, I fear not work If thou wilt me - - em -
house now has And his daugh - ter for his bride The boy that was, the farm now has He thinks and smiles with
play? To plough and sow, to reap and mow And to be - - a far - mer's boy.
play To plough and sow, to reap and mow And to be - - a far - mer's boy.
play To plough and sow, to reap and mow And to be - - a far - mer's boy.
joy Of the luck - y day he came that way For to be - - a far - mer's boy.

Figure 1: Musical score of “The farmer’s boy”³

We could summarise the above explanation by saying that, in English text-setting, there are two groups of constraints at work, namely metrical and grouping constraints. The first metrical constraint predicts that the rises and falls of stress within the line are matched to the rises and falls of the metrical pattern (Hayes and Kaun 1996:10). Nevertheless, it is violated on several occasions in the song.

There are several instances of mismatch on primary counts:

- First stanza: ‘to’ (4th line), ‘be’ (8th line).
- Second stanza: ‘if’ (1st line, as seen in the example below), ‘me’ (1st line, see (1)), ‘you’ (3rd line), ‘this’ (4th line), ‘elsewhere’ (7th line).
- Third stanza: ‘her’ (2nd line), ‘what’ (3rd line), ‘the’ (4th line).
- Fourth stanza: ‘the’ (7th line), ‘he’ (7th line), ‘to’ (8th line).

There are also mismatches on secondary counts:

- First stanza: ‘you’ (5th line), ‘be’ (5th line), ‘me’ (6th line)
- Second stanza: ‘thou’ (1st line, see (1)), ‘me’ (3rd line)
- Third stanza: ‘of’ (4th line), ‘be’ (5th line), ‘me’ (6th line)
- Fourth stanza: ‘for’ (4th line), ‘that’ (7th line)

³ In his collection, Kennedy underlays only the first stanza and the first refrain of the song, while the other stanzas are written out beneath the score. As a consequence of this, there are cases where the alignment of melody and text can be ambiguous. I have aligned all the stanzas following native intuitions of text-setting, which does not mean that my setting is the only possible setting for these specific stanzas.

(5) Mismatches in the first line of the second stanza

The sun went down, be - yond yon hills. A -
And if that thou_won't me em- ploy One

Curiously, mismatches are not always signalled in terms of musical accent, but also in terms of note values. This is the case of what I call “duration mismatches”, where note values, not only the position of the beat within the bar, signal a mismatch. Let us observe the following example, where the function word ‘to’, realised as /ta/ in speech, not only falls on a main beat –stress mismatch–, but is made to correspond to a long note value –a quaver plus a crotchet–, something which renders it a more salient syllable than the content word ‘boy’ in the bar before, which, in spite of containing a diphthong, is aligned with a quaver. In this sense, we could say that the mismatch of the grammatical word ‘to’ is doubly salient.

(6) Duration mismatch

boy there came Up_ to___ the far-mer's door
break of day From this___ cold win- try blast?

Duration mismatches such as the one above contradict Hayes and Kaun’s (1996:16) “Syllable Duration Rule”, quoted below:

Syllable Duration Rule: reflect the natural phonetic durations of syllables in the number of metrical beats they receive.

The second metrical constraint predicts that the four strongest

positions in the line are filled with syllables (Hayes and MacEachern 1998:492). In this song, this constraint is violated only at the end of each couplet, as all the strong positions are filled with a syllable with the exception of the fourth position of every even line –as explained above, even lines are structured as trimeters, not tetrameters. Let us have a look at the grid notation for the first two lines, where we can observe that the fourth position of the second line is left empty.

(7) Non-filling of strong positions

	x				x		
	x		x		x		x
x	x	x	x	x	x	x	x
The	sun	went	down	be-	yond	yon	hills
	x				x		
	x		x		x		x
x	x	x	x	x	x	x	x
A-	cross	yon	drea-	ry	moor		Ø

This phenomenon is linked to truncation, which, as explained above, means that the last foot in the line – in this case, even lines– is left unfilled. In terms of the correspondence between verse and musical grouping, this phenomenon gives rise to systematic non-correspondences between prosodic constituents (lines) and musical constituents (bars and phrases). In musical terms, the violation of the second metrical constraint entails that the unfilled strong position is forced to be linked to the previous one(s) – as in this song, where the end of each musical phrase is

marked with a long note value—, but also that the very last beat might be left without no corresponding prosodic position in that line—in this song, the very last beat of each even bar is filled with a syllable from the next poetic line. This is what Hayes and MacEachern (1996:16-17) call “theft” of positions, which, in English, happens only to the left: “it is only in the leftward direction that the positions are there to be stolen”.

(8) Theft of positions (where { } signal a line, and [] signal a bar)

	x				x		
	x		x		x		x
x	x	x	x	x	x	x	x
{A-	[cross	yon	drea-	ry	moor}	ç	When]

The second metrical constraint is closely related to grouping constraints. This is the reason why it can only be violated when the grouping constraint that regulates the saliency of constituents—related to truncation—is active. In any other case, a violation of the metrical constraint that requires the filling of strong positions would render the text-setting instance unacceptable.

As for the third metrical constraint, it states that sequences in which no syllable is placed in the interval between any two of the four strongest positions in the line should be avoided. In this song, the constraint is violated whenever the previous constraint is, as weak positions between the third and fourth positions in even lines are not filled. A lapse of a single syllable is regarded as normal; it is only when the lapse comprises more than three syllables that the text-setting instance is unacceptable.

(9) Presence of lapses

	x				x		
	x		x		x		x
x	x	x	x	x	x	x	x
A-	cross	yon	drea-	ry	moor		Ø

The second group of constraints is that of grouping constraints, subdivided into SALIENCY and PARALLELISM. SALIENCY is directly related to the action of what Hayes and MacEachern (1998:476) call “rhythmic cadences”, which are the characteristic grid placements of the final syllable or two of the line. Hayes and MacEachern classify cadences into four main types, namely G, 4, 3 and 3f (for a complete explanation of these terms, see Hayes and MacEachern 1998). As explained when talking about the second metrical constraint, SALIENCY works at the level of the couplet, which is systematically made salient by the insertion of a 3 cadence, that is, the second line in each couplet has three strong positions filled, while the fourth one is left unfilled. The rhythmic cadence is reinforced by rhyme, which is at work in even lines Let us have a look at how this works in the couplet of the first stanza (43):

(10) SALIENCY

	x				x		
	x		x		x		x
x	x	x	x	x	x	x	x
The	sun	went	down	be-	yond	yon	hills
	x				x		
	x		x		x		x
x	x	x	x	x	x	x	x
A-	cross	yon	drea-	ry	moor		Ø



PARALLELISM works at two levels, the quatrain level and the stanza level. At the quatrain level, it states that the cadences that end units of the maximal analysis –in this case, the couplet– are always identical (Hayes and MacEachern 1998:17) and must rhyme with each other (Hayes and MacEachern 1998:17), something which is true for the song in question, where the structure of couplets is always 43 and the two 3s in each stanza rhyme between themselves. At the strophic level, positional parallelism (Halle and Dell 2005:10) establishes that settings to the same tune have the same distribution of onsets with respect to the grid. This constraint is violated on the third line of the second, third and fourth stanzas, where there is a deletion of a syllable, which implies the deletion of a pitch.

(11)



May I ask you, if an-y there be That
At break of day I'll trudge a - way Else

		x			x				x				x			
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
May	I	ask	you	if	an-	y	there	be	that							
At	break	of	day	I'll	trudge	a-	way	Else								

In general, we observe how the melodic contour of the song “anticipates” the need of syllable insertion at certain points –where melismata happen–, in such a way that violations of PARALLELISM as such cannot be strictly observed at the musical level, although at the prosodic level there is a clear insertion of extra syllables, as we can see in the following example:

(12) Melismata

boy there came Up to the far-mer's door
 break of day From this cold win-try blast?
 mo-ther still I'm the eld-est of them all
 house now has And his daugh-ter for his bride

As a sort of conclusion to this section, we could say that any alteration of the musical structure is made in order not to violate the matching of stresses and beats or, at least, to minimise the number of violations of this metrical constraint, to which all other constraints are subsidiary. This is clearly seen in the violation of positional PARALLELISM, which happens in order to avoid mismatches between stressed syllables and strong beats. In this sense, metrical constraints seem to regulate text-setting in English, while grouping mismatches bear the consequences of the former.

Case study II: Spanish folk song

“Señor regidor que duerme” is a strophic song collected in Manzano-Alonso’s (2003) *Cancionero popular de Burgos*. More specifically, this song belongs in the subsection entitled “Cantos de aguinaldo en la fiesta de Santa Águeda”, which comprises five songs devoted to Saint Águeda’s festivity in the Castilian province of Burgos.

From the analysis of the lyrics we can conclude that the song was originally intended to persuade the audience –the most socially salient members of which were named in the lyrics

—into giving a relatively small amount of money (*aguinaldo*) for the celebration of Santa Águeda’s party. In this respect, the singers themselves were entitled by traditional custom to change the lyrics and adapt them to the circumstances and the type of audience to whom they were singing. In terms of the general relation between lyrics and tune in this specific song, it is worth noticing that, in spite of the singers’ compositional freedom, the lyrics always remain constrained by the tune, that is, neither the melodic contour nor the rhythmic structure of the song can be changed in order to fit the lyrics, in such a way that, if a song has four note values per bar, they will have to be kept untouched no matter which word is intended or needed to fall on that bar. We can observe how this works in the notated score, where the two stanzas that configure the song are set to exactly the same tune, with no added or eliminated note values:

Se-ñor re - gi - dor que_ duer - me en bra-zos de blan ca__ ní - ña us-ted duer maus-ted des-can
Ben-di-ta Vir-gen del_ Va - lle, blan-cas son tus ves-ti - du - ras; de co - ra - zón te pe - di-

6
se, queen paz vie - ne la cua-dri -lla.
mos, pro - te - jas al se-ñor cu - ra.

Figure 2: Musical score of “Señor regidor que duerme”

The fact that the melodic and rhythmic contours have to remain untouched has several prosodic consequences —one could also say that the prosody determines the melodic and rhythmic contour, but I will leave the matter of directionality aside for the moment—, one of which is the preservation of isosyllabism. In the above score we can observe how each note value corresponds to a prosodic syllable, with the exception of the melismata in bars one and three, in such a way that the preservation of the number of values in each musical phrase naturally leads to the preservation of the number of syllables in each line. Before going on, it is necessary to make clear that, in spite of the confusing and often inaccurate use of the term ‘beat’ in the literature, this term is not a synonym for ‘note value’. The

term beat is normally equated with ‘tactus’, defined as the level at which a listener would clap.⁴ In an instance of 6/8 metre, like that in “Señor regidor que duerme”, the tactus, that is, the beat, is located at the dotted crotchet level. On the other hand, a 6/8 bar can comprise various note values, of which the most common ones are the crotchet and the quaver combined, or as series of three quavers. Taking this into account, we can observe how, in this song, some syllables fall on the beat –like, for example, the syllable ‘se-’– but have a smaller value than the beat itself,

(13) Beat



while others, while falling on the beat, take a bigger value, which may be realised on the same musical pitch –like ‘-gi-’ in ‘regidor’– or on two pitches (what is known as a melisma), like ‘que’ or ‘del’:

(14) Beat and melismata

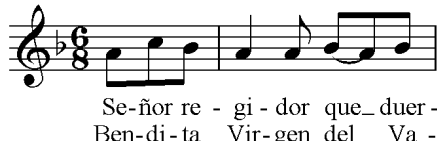


Table 4 presents us with the scansion of the lyrics in this song. We can observe that the eight lines which configure the recorded version of the song have eight syllables each. The only compres-

⁴ Although ‘beat’ and ‘tactus’ are nowadays used as synonyms, the later is better applied to music written before the bar era, while the former is applied to music organised into bars.

sion device used in this song is synalepha, both between two different vowels, in the third line –*duerma usted*–, and between different vowels, in the fourth line –*que en*. These two instances of synalepha are kept in the song (see (15)). It is interesting to note that, in the scanned version, the accented syllables in the poem fall roughly on the same syllables –with certain minor variations–, thus strictly following the rules of Spanish verse prosody. However, when the lyrics are set to music, the placement of prosodic accents is disregarded in favour of the musical accentuation, which, in 6/8 metre, naturally falls on the first beat of each bar –primary count–, and on the second beat of the bar, corresponding to the second dotted crotchet or the fourth quarter – secondary count. This has an effect of total disagreement between verse prosody and music rhythm in the song, with the latter winning over the former. Rhyme is systematically kept on even lines, while odd lines are left without rhyme. The resulting poetic form, the *copla*, is a very widely used stanza in popular poetry and folk song.

Line	Syllable count	Stressed positions	Rhyme
Señor regidor que duerme	8	2, 5, 7	–
en brazos de blanca niña,	8	2, 5, 7	a
usted <u>duerma</u> , <u>usted</u> descanse,	8	2, 3, 5, 7	–
<u>que en</u> paz viene la cuadrilla.	8	2, 3, 7	a
Bendita Virgen del Valle,	8	2, 4, 7	–
blancas son tus vestiduras;	8	1, 3, 7	b
de corazón te pedimos,	8	4, 7	–
protejas al señor cura.	8	2, 6, 7	b

Table 4: Scansion of “Señor regidor que duerme”

(15) Musical realisation of synalepha



us-ted duer maus-ted des-can se, queen paz vie - ne la cua-dri -lla.
de co - ra - zón te pe - di- mos, pro - te- jas al se-ñor cu - ra.

In order to make the above metrical and grouping observations systematic it would be possible to translate them into constraints. As seen for the English song, the first constraint is metrical, and regulates the alignment of beats and syllables or stresses. In “Señor regidor que duerme” the constraint that requires that lexical stresses and musical beats are aligned is constantly violated. In the first stanza, it is overlooked on every primary count and on every secondary count, while in the second stanza it is violated in same places as in the first one, with three exceptions (‘Virgen’, ‘blancas’, ‘corazón’), where the prosodic stress of the words is kept.

(16) Mismatches



Se-ñor re - gi- dor, que.duer - me en bra-zos

			x						x		
x			x			x			x		
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Se-	ñór	re-	gi-		dór	que		duér-	me		

In the grid notation of the musical passage in question, we can observe how prominence falls on unstressed syllables, while stressed ones are relegated to a secondary level by the musical arrangement of the sentence.

Second, the constraint that requires the filling of strong positions in the line is never violated, as all the strong positions are filled with syllables. The violation of this constraint would render the setting of the lyrics unacceptable for a native listener of Spanish folk song. The following example gives an alternative setting for the same lyrics, where the second and fourth strong positions are left empty.

(17) Filling of strong positions

			x						x		
x			x			x			x		
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Se-	ñór	re-	gi-		dór	que		duér-	me		
*Se-	ñór	re-	Ø		gi-	dór	que	duér-	Ø	me	

Third, the constraint that disallows lapses is not violated within stanzas, as there are no empty positions between any two strong positions. Nevertheless, violating this constraint would not render the composition ill-formed. Indeed, it is the case that the prohibition of lapses is violated in many other songs of the same tradition.

It is essential to observe that mismatches happen in a quantitatively and qualitatively different way in English and Spanish. While in the former all the violations of this constraint are “translations” of the verse scansion into the musical score –which implies that those mismatches do not really count as such–, in Spanish the text-setting process separates itself from the scansion of the lyrics in isolation and re-creates the rhythm of the poem by assigning syllables to beats in an apparently anarchic manner, so that neither linguistic stresses nor poetic accents necessarily fall on main beats. In this respect, the link

between verse prosody and musical setting is much weaker in Spanish than in English.

The second big group of constraints is that of Grouping, which is subdivided into SALIENCY and PARALLELISM. As mentioned in the introduction to this chapter, SALIENCY is directly related to the concept of rhythmic cadence, which in turn has to do with how the last or two last positions in the line are fulfilled. In “Señor regidor que duerme”, the first and second stanzas share their rhythmic cadence structure, 4444, which refers to the fact that the four strong positions in each line, including the last one, are filled with syllables – in metrical terms, this would be classified as the second metrical constraint. This means that neither couplets nor stanzas themselves are salient in cadential terms. Nevertheless, there is a structural principle that signals constituency levels in this song, namely rhyme. The change in rhyme scheme (from –a–a to –b–b and so on) signals a change in stanza.

PARALLELISM works both at the quatrain level and at the song level. First, at the quatrain level, we have already mentioned how the cadences ending the units of the maximal analysis of the quatrains are identical (4 in every case), and how the cadences of the maximal analysis rhyme with each other (in this case, the cadence marking the couplet is realised in terms of rhyme, as pointed out before). Second, at the strophic level we observe positional parallelism, which has to do with the fact that settings to the same tune have the same distribution of onsets with respect to the grid. This is directly related to the observation that the number of beats per bar cannot change in Spanish, which results in the preservation of isosyllabism throughout the song. Synalepha happens twice in the first stanza in order to achieve parallelism, which again responds to isosyllabism.

Summarising, in Spanish, musical structure dominates over prosodic structure, in such a way that text-setting constraints are applied much more leniently in Spanish than in English. The only underlying principle in Spanish text-setting is the parallel alignment of syllables and beats, which must remain constant throughout the whole song. PARALLELISM is more important than any metrical constraint in Spanish.

Conclusions

The analyses carried out in this article point to a correspondence between the timing typologies of language and rhythmic typologies of music. As we have seen, both English and Spanish show inconsistencies or mismatches between speech prosody, on the one hand, and verse and music rhythm, on the other. However, these inconsistencies work differently in a syllable-timed language like Spanish than in a stress-timed language like English. While in the first type of languages there is a natural counterpoint or dialogue between speech prosody and musical rhythm, in the second type this counterpoint is considered arrhythmic and, therefore, unacceptable. Spanish word setting would be impossible in English. The small mismatches in English could be regarded as nearly insignificant instances of compositional clumsiness that signal the folk song style. On the other hand, the continuous radical stress mismatches observed in Spanish folk song would make nonsense of an English text because English word stress is vital to the rhythmic arrangement of the language at all levels and, therefore, to meaning. In other words, there exists a difference in kind in relation to the dialogue between prosody and music for each of the two types of languages. In English, the level of agreement between the two rhythmic patterns is really high, while in Spanish the counterpoint between the two is actually used as an expressive device. What we have described is, therefore, not only a difference in the ranking of metrical and grouping constraints for English and Spanish, but a radical disparity in the degree of violation into which each constraint is allowed to incur.

References

- ABERCROMBIE, DAVID (1967): *Elements of general phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ALLEN, GEORGE D. (1975): "Speech rhythm: its relation to performance universals and articulatory timing". *Journal of Phonetics* 3:75-86.
- ALLEN, WILLIAM S. (1973): *Accent and rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press.

- BERTINETTO, PIER MARCO (1989): "Reflections on the dichotomy 'stress- vs. syllable-timing'". *Revue de Phonétique Appliquée* 91/93:99-130.
- BOLINGER, DWIGHT (1965): *Forms of English: accent, morpheme, order*. Tokyo: Hokuou.
- CANELLADA, JOSEFA and JOHN KUHLMANN MADSEN (1987): *Pronunciación del español*. Madrid: Castalia.
- COUPER-KUHLEN, ELIZABETH (1993): *English speech rhythm: form and function in everyday verbal interaction*. Amsterdam: Benjamins.
- DAUER, R.M. (1983): "Stress-timing and syllable-timing reanalyzed". *Journal of Phonetics* 11:51-62.
- DUFFELL, MARTIN (1999): *Modern metrical theory and the 'verso de arte mayor'*. *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar* 10. London: Queen Mary and Westfield College.
- FABB, NIGEL (2002): *Language and literary structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FANT, LARS (1984): *Estructura informativa en español. Estudio sintáctico e informativo*. *Studia Romanica Upsaliensia* 34. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- GILI GAYA, SAMUEL (1950): *Elementos de fonética general*. Madrid: Gredos.
- HALLE, NORRIS and SAMUEL L. KEYSER (1971): *English stress: its form, its growth, and its role in verse*. New York: Harper & Row.
- HALLIDAY, MICHAEL (1967): *Intonation and grammar in British English*. The Hague: Mouton.
- HARRIS, JAMES W. (1983): *Syllable structure and stress in Spanish*. Cambridge, Mass.: The Massachusetts Institute of Technology Press.
- HAYES, BRUCE and ABIGAIL KAUN (1996): "The role of phonological phrasing in sung and chanted verse". *The Linguistic Review* 13:243-303.
- HAYES, BRUCE and MARGARET MACEachern (1996): "Are there lines in folk poetry?". *UCLA Working Papers in Phonology* 1:125-142.
- (1998): "Quatrain form in English folk verse". *Language* 74(3):473-507.
- HYMAN, LARRY M. (ed.) (1977): *Studies in stress and accent*. Los Angeles, Ca.: University of Southern California.
- KENNEDY, PETER (1984[1975]): *Folk songs of Britain and Ireland*. London: Oak Publications.
- LADEFOGED, PETER (1967): *Three areas of experimental phonetics: stress and respiratory activity, the nature of vowel quality, units in*

- the perception and production of speech*. London: Oxford University Press.
- LASS, ROGER (1994): *Old English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAVER, JOHN (1994): *Principles of phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LIBERMAN MARK and ALAN PRINCE (1977): "On stress and linguistic rhythm". *Linguistic Inquiry* 8:249-336.
- LIPSKY, JOHN M. (1997) "Spanish word stress: the interaction of moras and minimality". Eds. Fernando Martínez-Gil and Alfonso Morales-Front. *Issues in the phonology and morphology of the major Iberian languages*. Washington DC: Georgetown University Press, 559-594.
- MANZANO ALONSO, MIGUEL (ed.) (2003): *Cancionero popular de Burgos: V canciones del ciclo anual y vital*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1965[1918]): *Manual de pronunciación española*. Madrid: Gredos.
- PIERA, CARLOS (1980): *Spanish verse and the theory of meter*. PhD Dissertation. Los Angeles, Ca.: University of California Los Angeles.
- PIKE, KENNETH L. (1945): *The intonation of American English*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- POINTON, GRAHAM E. (1980): "Is Spanish really syllable-timed?". *Journal of Phonetics* 8:293-304.
- ROCA, IGGY (1988): "Theoretical implications of Spanish word stress". *Linguistic Inquiry* 19:393-423.
- TRUBETZKOY, NIKOLAI S. (1969): *Principles of phonology*. Berkeley: University of California Press.
- VAN LEEUWEN, THEO (1999): *Speech, music, sound*. London: Macmillan.

MÉTRICA Y POÉTICA EN “NOCTURNO YANQUI”, DE LUIS CERNUDA

Por

M^a VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

COMO ha señalado Harold Bloom, el escritor “fuerte”, en lucha agónica contra la tradición, intenta crear su propia personalidad literaria. A partir de las influencias procedentes de los grandes autores es como se crearía la “escritura vigorosa y canónica”, resultado de la asimilación particularizada por parte del escritor, aunque en esa lectura singular exista una manera errónea o peculiar de interpretar o malinterpretar, es decir, de adaptar a sí mismo la poesía anterior: «El deseo de hacer una gran obra es el deseo de estar en otra parte, en un tiempo y un lugar propios, en una originalidad que debe combinarse con la herencia, con la angustia de las influencias».¹ Esta concepción, desarrollada igualmente por T.S. Eliot en el artículo dedicado a “La tradición y el talento individual”, ilustra bien el proceso de creación de Luis Cernuda y es aplicable formal y temáticamente a muchos de sus poemas. La tensión y confrontación con el modelo elegido no sólo supone un homenaje literario, un reconocimiento poético, sino también la afirmación de la identidad individual en una tradición elegida conscientemente, que se asume como propia y de la que, por otra parte, el poeta necesariamente se separa por vía de las diferencias, más o menos acusadas, que suponen una novedad respecto al modelo y que contribuyen a destacar la originalidad personal. En efecto, para José Carlos

¹H. Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 22. Véase también *ib.*, pp. 17-18, y del mismo autor *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

Mainer, el canon literario de un autor en particular implica “una lectura intencional del pasado” que busca “ordenarse de cara a una tradición.”²

Uno de los autores principales en el canon de la crítica cernudiana es Jorge Manrique, al que dedica unas páginas en el artículo titulado “Tres Poetas Metafísicos”, del libro *Poesía y Literatura* (1960). Los ecos de Jorge Manrique en la poesía de Luis Cernuda no son escasos, dada la constante preocupación por el tiempo que aparece en la obra de ambos. Hay, no obstante, un poema en el que la influencia manriqueña es más que evidente: “Nocturno yanqui”, del poemario titulado *Con las horas contadas* (1950-1956). *Con las horas contadas* fue escrito en el exilio, iniciado en Mount Holyoke, en Estados Unidos, durante el invierno de 1950, cuando el autor tenía allí un puesto como profesor, y terminado en México, lugar en que Cernuda prefirió quedarse, renunciando a la comodidad y la seguridad que tenía en Estados Unidos. El título del libro indica, como ha comentado el mismo Cernuda, “no sólo la urgencia del tiempo (antes aludí a cómo el tiempo ha sido, a partir de cierta fecha en la vida, una de mis preocupaciones constantes), sino también, principalmente, la de la rareza en los momentos de aquella aventura amorosa que entonces vivía.”³

“Nocturno yanqui”, el segundo poema del libro, fue escrito, como apunta su título, en Mount Holyoke y muestra desde el principio esa preocupación por el transcurrir del tiempo a la que se refiere Cernuda. Eso sí, lo hace en un tono íntimo y personal, sugerido por el sustantivo “nocturno”, término que se vincula a la soledad que invita a la reflexión. Uno de los aspectos que pronto llama la atención del lector es la forma métrica en que está escrito el poema. Se repite aquí el esquema métrico de la copla de pie quebrado que Jorge Manrique emplea en las *Coplas a la muerte de su padre*, aunque hay algunas diferencias, como por ejemplo las tipográficas o el uso en la sinafía y la compensación,

² J.-C. Mainer, “Sobre el canon de la literatura española del siglo xx”, en E. Sullá (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998, p. 274.

³ L. Cernuda, “Historial de un libro”, en *Poesía y Literatura, Prosa I. Obra Completa*, vol. II, edición a cargo de D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p. 658. Véanse también las páginas 655 y 660.

que Cernuda no emplea, como tampoco hace con la rima. El empleo de la estrofa manriqueña no supone una novedad en la tradición de la poesía española. La copla manriqueña se había venido utilizando con relativa frecuencia, en la forma propiamente fijada por Manrique o con algunas variaciones.

Ya antes y durante la época de Jorge Manrique la organización de la copla de pie quebrado es varia. Como apunta Tomás Navarro Tomás, la sextilla fue un elemento importante en la composición de las coplas de pie quebrado. El Arcipreste de Hita ofrece los primeros ejemplos castellanos de esta estrofa, con el quebrado en los versos tercero y sexto y el esquema de rima *aab:aab*, aunque tiene también otros tipos. Ya en el siglo XV se multiplican las combinaciones, sobre todo en la segunda mitad, en que la doble sextilla de tercetos simétricos con un verso corto interior o final se generaliza, al lado de redondillas y quintillas. Es hacia la mitad del siglo cuando aparece la copla en la que la sextilla se compone de tres rimas correlativas, distintas de las de su pareja y con los quebrados en posición final de los tercetos: *abc:abc:def:def*, esquema que se da por vez primera en una poesía de Juan de Mena y que es repetido por diferentes autores hasta que su empleo en las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, lo fija definitivamente como forma canónica y recibe el nombre de “copla de Jorge Manrique” o “manriqueña”.⁴

La copla de pie quebrado es menos usada en el Renacimiento, si se compara con la etapa anterior. La variante más frecuente es precisamente la que se ajusta al modelo de la doble sextilla manriqueña con el quebrado al final de cada terceto, *abc:abc:def:def*, usada, por ejemplo, por Francisco de Castilla en su *Diálogo entre la miseria humana y el consuelo*. Como sextilla simple, con quebrado en los versos tercero y sexto, *abc:abc*, se encuentra en *Lamentaciones de amor*, de Garcí Sánchez de Badajoz, y en el *Coloquio de Camila*, de Lope de Rueda.⁵ La combinación de la copla de pie quebrado con el esquema de la sextilla manriqueña *abc:abc* es la más usada también en el Siglo de Oro, en autores

⁴ Véase T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, pp. 91-92, 128 y 133-136, y “Métrica de las Coplas de Jorge Manrique”, en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 70.

⁵ T. Navarro Tomás, *Métrica española*, pp. 219-220.

como Jerónimo de Cáncer, Francisco de Trillo y Figueroa, Juan de Horozco y otros, aunque es menos frecuente que en épocas anteriores,⁶ tendencia que se acentúa en el neoclasicismo, donde sólo hay algunos ejemplos aislados de la sextilla manriqueña. A principios del siglo XIX reaparece en *Lejos de la patria*, de Martínez de la Rosa. La copla de pie quebrado, con preferencia por la forma manriqueña, tiene mayor presencia en la poesía romántica, en serenatas y canciones trovadorescas. Es usada por Espronceda, Zorrilla, Avellaneda, Arolas, Echevarría, Mármol, etc.⁷

En el modernismo disminuye su empleo. Copla de pie quebrado, que sigue mayoritariamente el esquema de la copla manriqueña, es el poema de Rubén Darío titulado “La tristeza”. En él todas las estrofas, salvo la quinta y la séptima, continúan, variando la rima, el esquema manriqueño, con quebrados al final de los tercetos, de abc:abc. En la estrofa quinta, el verso tercero no es tetrasílabo, sino octosílabo y en la séptima el esquema es aab:ccb, en que la rima es pareada en los octosílabos y asonante entre los quebrados –esa, tristeza–. Rima asonante hay también entre el segundo y el quinto verso de la primera estrofa –vez, ciprés–. El límite estrófico está muy marcado y a ello contribuye la unidad de sentido de cada estrofa y casi del total de cada semiestrofa, como sucede en general con las *Coplas* de Jorge Manrique.

A lo largo del siglo XX son varios los autores que han manifestado su admiración por el autor de las *Coplas*. Mario Pinna ha estudiado su influencia, atendiendo sobre todo a aspectos temáticos, en diversos autores, como Azorín, Unamuno, García Lorca y, muy especialmente, Jorge Guillén, además de mencionar a Antonio Machado, Luis Cernuda y Blas de Otero.⁸ El alcance de la copla de pie quebrado llega incluso a la poesía de vanguardia de los años veinte, aunque con un espíritu muy diverso al manriqueño. Gerardo Diego tiene en *Imagen* (1922) un poema titulado

⁶ *Ib.*, pp. 267-268.

⁷ *Ib.*, pp. 317 y 362. Véase J. Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 205.

⁸ Cfr. M. Pinna, “Echi delle Coplas de Jorge Manrique nella poesia contemporanea”, *Filología Moderna* (Madrid), nº 7-8 (1962), pp. 89-99.

“Nocturno funambulesco” en que los versos se agrupan en un doble cuarteto de arte menor con rima consonante: tres octosílabos monorrimos y un quebrado tetrasílabo más otros tres octosílabos monorrimos y otro quebrado tetrasílabo que rima con el anterior: *aaab:cccb*. La proximidad del título del poema, “Nocturno funambulesco”, con el de “Nocturno yanqui” de Cernuda no implica un parecido temático ni estilístico.

En el caso de Luis Cernuda las semejanzas con Jorge Manrique no son sólo temáticas. Como ya se mencionó, el poema “Nocturno yanqui” presenta una clara afinidad formal con las *Coplas* por el empleo regular de la sextilla formada por octosílabos y tetrasílabos, éstos en la posición tercera y sexta. Existen algunas diferencias. Una de ellas es verdaderamente significativa: la ausencia de rima. Los versos de “Nocturno yanqui” son versos blancos. La pérdida de la rima es para Cernuda un logro de la poesía moderna del siglo *xx*, que relaciona con la entrada y la renovación que supuso el versolibrismo, aunque hay que puntualizar que siempre defendió la identidad entre verso y poesía. Así, en el artículo titulado “Juan Ramón Jiménez” (1941), afirma:

Las transformaciones que en el verso español se han realizado durante el siglo actual permiten, no aislar la poesía del verso, que es cosa peligrosa y quizá inútil, sino aislarla de la rima y de muchas de aquellas combinaciones métricas a través de las cuales venía manifestándose desde el Renacimiento. Los poetas clásicos tuvieron una visión de la poesía que la adaptaba con armonía y libertad a sus combinaciones métricas; pero nuestra visión de la poesía es diferente de la de ellos, y sus combinaciones métricas, técnicamente, sólo como tradición, ejercicio y referencia nos sirven hoy.

No aludo, claro, a aquellas combinaciones métricas del modernismo, que convirtieron el cultivo de la poesía en algo tan ruidoso como un orfeón de villorrio, y son con dificultad soportadas por nuestro oído. Pero sí debemos confesarnos que la rima, desde los románticos acá, nos suena demasiado y arrastra demasiado la corriente poética a los escollos del ripio [...]; no la echemos de menos porque aún nos queda el asonante, si nos arredrara lo que todavía algunos llaman el prosaísmo del verso libre. [...] En todo caso es

indudable que nuestro oído deseaba ya una armonía más sutil que sonora en el ritmo poético.⁹

La eliminación de la rima consonante supone para Cernuda un paso más en la construcción de un tipo de poesía sobria y desnuda de artificio que se oponía a la sonoridad y el retoricismo de la poesía modernista. Ese ideal estilístico, en que la contención es esencial, es el que anima en poema “Nocturno yanqui”, de ahí que se prescindiera de la rima, presente en la estrofa manriqueña, para dejar sólo la referencia del metro repetido armónicamente. También alude Cernuda al desgaste de las tradicionales combinaciones métricas, que el poeta contemporáneo sólo aceptará como tradición, ejercicio y referencia. No es de extrañar tampoco que el poeta moderno adapte a sus propias finalidades y necesidades expresivas los viejos moldes, sin renunciar a posibles cambios y variaciones que permitan acentuar su visión original y personal. Por eso en “Nocturno yanqui” la organización estrófica presenta a veces variaciones respecto a su modelo manriqueño. En general, Cernuda tiene como base estrófica la sextilla, con unidad de sentido. En el caso de Manrique hay un absoluto dominio de la doble sextilla, con diferente rima en las sextillas y con unidad de sentido. Son pocos los casos de encabalgamiento entre versos y desde luego entre estrofas.¹⁰ La totalidad de cada doble sextilla, salvo en un caso, no presenta encabalgamiento entre ellas. Hay plena correspondencia entre la unidad estrófica y la sintáctica.

La base estrófica del poema de Cernuda es la sextilla, en principio sin encabalgamiento estrófico entre cada una de ellas. Así se aprecia claramente en las cuatro primeras estrofas, que marcan la lectura posterior del poema, ya que son el punto de partida paradigmático sobre el que se harán las sucesivas variaciones. La agrupación de versos siguiente, de siete versos, añade al final de la sextilla un octosílabo que completa el sentido de la estrofa. Pero métricamente ese octosílabo

⁹ L. Cernuda, “Juan Ramón Jiménez” (1941), en *Prosa II. Obra Completa*, vol. III, Madrid, Siruela, 1994, p. 168.

¹⁰ Véase J.-M. Alda Tesán, “Introducción” a *Jorge Manrique, Poesía*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 63-64.

corresponde al conjunto estrófico siguiente, de cinco versos, al cual para completar la sextilla le falta el octosílabo inicial:

Tomas un libro. Mas piensas
Que has leído demasiado
Con los ojos,
Y a tus años la lectura
Mejor es recuerdo de unos
Libros viejos,
Pero con nuevo sentido.

¿Qué hacer? Porque tiempo hay.
Es temprano.
Todo el invierno te espera,
Y la primavera entonces.
Tiempo tienes.

Cernuda ha preferido una disposición gráfica de los versos que se corresponda con la unidad semántica del conjunto. De esa forma la unidad estrófica básica de la sextilla, aunque se mantiene rítmicamente, queda desvirtuada visualmente. La importancia de lo que se dice aparece entonces favorecida gráficamente. Algo parecido ocurre más adelante. Tras una nueva sextilla aparece un conjunto de cinco versos con unidad de sentido, pero en el que faltaría, si se tiene en cuenta el modelo manriqueño, el último verso quebrado. Éste se traslada al grupo de versos siguiente, que se compone de un tetrasílabo inicial y de una nueva sextilla a la que se suman además un octosílabo y un nuevo tetrasílabo:

La vida en tiempo se vive,
Tu eternidad es ahora,
Porque luego
No habrá tiempo para nada
Tuyo. Gana tiempo. ¿Y cuándo?

Alguien dijo:
“El tiempo y yo para otros
Dos”. ¿Cuáles dos? ¿Dos lectores
De mañana?

Mas tus lectores, si nacen,
Y tu tiempo, no coinciden.
Estás solo
Frente al tiempo, con tu vida
Sin vivir.

Los dos últimos versos, “Frente al tiempo, con tu vida” y “Sin vivir”, pertenecen métricamente al conjunto de versos siguiente, con lo que se completa una nueva estrofa manriqueña:

Remordimiento.
Fuiste joven,
Pero nunca lo supiste
Hasta hoy, que el ave ha huido
De tu mano.

La ruptura con el modelo lleva a Cernuda a dividir tipográficamente el esperado –según las expectativas de lectura correspondientes a la estrofa manriqueña– verso octosílabo en dos tetrasílabos: “Sin vivir” y “Remordimiento”, división que viene a acentuar la carga semántica de los mismos. Es ésta una nueva desarticulación, en este caso del verso que esperaba, que se suma a la ya desdibujada estrofa. Ambas desarticulaciones son causadas por la disposición tipográfica y tienen su motivación en la condensación y unidad semántica de cada conjunto de versos, que se antepone gráficamente a la división en estrofas tradicionales, aunque a efectos puramente acústicos se mantenga el esquema métrico de la estrofa de Manrique.

Las cuatro estrofas siguientes vuelven a la disposición gráfica habitual de la copla manriqueña. La estrofa número quince mantiene igualmente la tipografía tradicional, aunque Cernuda añade aquí un terceto más, por lo que consta de nueve versos en vez de seis. Tampoco rompen el esquema métrico ni tipográfico las estrofas dieciséis y diecisiete. No obstante, al final del poema vuelve a encontrarse una nueva distorsión. En el antepenúltimo conjunto de ocho versos, a la sextilla se añade un verso octosílabo y otro pentasílabo. Estos dos últimos versos se complementan métricamente con el siguiente grupo de versos, en que

encontramos un trisílabo seguido de un tetrasílabo más dos octosílabos y otro tetrasílabo:

Quien eres, tu vida era;
 Uno sin otro no sois,
 Tú lo sabes.
 Y es fuerza seguir, entonces,
 Aun el miraje perdido,
 Hasta el día
 Que la historia se termine,
 Para ti al menos.

Y piensas
 Que así vuelves
 Donde estabas al comienzo
 Del soliloquio: contigo
 Y sin nadie.

Si se tiene en cuenta el modelo manriqueño, el verso pentasílabo, “Para ti al menos” se complementa con el trisílabo siguiente, “Y piensas”, formando un octosílabo y seguido del tetrasílabo. De nuevo Cernuda ha optado por desarticular tipográficamente el octosílabo, así como la estrofa, para hacer prevalecer la unidad de sentido del conjunto de los versos, independiente de la tradicional disposición estrófica. En este caso el encabalgamiento estrófico aparece asumido tipográficamente. Un último verso octosílabo, que se presenta aislado, cierra el poema.

Son numerosos los críticos que han señalado la resonancia manriqueña de estos versos,¹¹ no sólo, como ya se apuntó, por la métrica empleada, sino por otras cuestiones estilísticas y temáticas. Salvador Jiménez Fajardo indica que el poema de Cernuda se relaciona con el de Manrique por su prosodia, pero supone

¹¹ *Cfr.*, entre otros, J. O. Jiménez, “Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda”, en *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, 1972, p. 143; D. Harris, *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis Books, 1973, p. 164; G. Sobejano, “Alcances de la descripción estilística (Luis Cernuda: “Nocturno yanqui””, en M. A. Beck (ed.), *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, Nueva York, Bilingual Press, 1976, p. 106; S. Jiménez Fajardo, “The Yankee Winter of Luis Cernuda”, *Cincinnati Romance Review*, nº 2 (1983), p. 46; M. V. Utrera Torremocha, *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1995, pp. 205-206.

en realidad una inversión que contrasta con el modelo. Así, si en Manrique el fluir temporal se ordena de cara a un futuro positivo, en Cernuda la visión del tiempo y de la vida tiene un valor negativo. La prosaica conclusión final del último verso y su carga irónica niega cualquier actitud optimista.¹²

Respecto a la métrica y según se ha hecho ver ya, la irregularidad del poema es sólo aparente. Como ha estudiado Gonzalo Sobejano, si se prescinde de la disposición tipográfica tal y como aparece impresa encontramos que, salvo en la estrofa quince —una sextilla más dos versos octosílabos y un quebrado tetrasílabo— y el verso último, existe una ordenación rítmica que se ajusta al paradigma de la sextilla. El desequilibrio que impone la disposición tipográfica se debería a “momentos de cambio temático o desequilibrio interior”.¹³ De acuerdo con esto, Sobejano establece una articulación temática en que el sujeto se relaciona con los siguientes términos: 1) espacio que hace sentir la soledad (estrofas 1-5); 2) tiempo que hace sentir el fracaso (estrofas 6-11); 3) trabajo que hace sentir el fracaso (estrofas 12-14); 4) ideal que hace sentir la soledad (estrofas 15-18), y 5) soledad (estrofas 19-20).¹⁴

Independientemente de la organización de los núcleos temáticos, se puede decir que el “Nocturno yanqui” es, como el propio Cernuda reconoce al final del poema, un soliloquio. En él el pensamiento y la meditación, que van engendrando progresivamente cada conjunto de versos, son factores esenciales. Por eso los versos se agrupan a veces entre sí independientemente del carácter estrófico, en torno a las diferentes ideas que se van exponiendo. Si Cernuda hubiera respetado la disposición gráfica de la estrofa de la sextilla, sería evidente la dependencia semántica entre estrofas, a veces marcada por el encabalgamiento, recurso éste que es frecuente entre los versos de los distintos grupos estróficos y pseudoestróficos. Para acentuar la importancia del pensamiento y su cohesión y unidad es para lo que Cernuda dispone tipográficamente el poema de manera que no siempre se respete la sextilla. El poeta tenía sus razones.

¹² Véase S. Jiménez Fajardo, art. cit., p. 46.

¹³ G. Sobejano, art. cit., p. 100.

¹⁴ *Ib.*, p. 94.

Hay que tener en cuenta que “Nocturno yanqui”, como han indicado varios críticos cernudianos, pertenece a la línea de la poesía metafísica, reflexiva y meditativa a la que Cernuda se quería incorporar. Y no es extraño que haya utilizado, junto a otras formas métricas en diferentes poemas meditativos, el esquema manriqueño, ya que el autor sevillano incluye a Manrique, junto con Aldana y el autor de la “Epístola moral a Fabio”, en la mejor tradición española de la poesía metafísica, en la que la reflexión es fundamental y donde el estilo está al servicio no de la floritura y el adorno, sino del pensamiento, de ahí que Cernuda alabe la expresión directa de Manrique, el equilibrio entre lenguaje escrito y lenguaje hablado de las *Coplas*, el dominio del pensamiento sobre la palabra y la austeridad y reticencia estilísticas:

El lenguaje de Manrique [...] representa una forma estilística para la cual la palabra es sobre todo revelación directa de un pensamiento, sin complacerse, como ya se complace Garcilaso, en las asociaciones que la imaginación puede efectuar con la palabra, prescindiendo de su significación inmediata.

El equilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito, natural a algunos de nuestros poetas medievales, tan perfectamente sostenido en Manrique, comienza con Garcilaso a romperse en favor del lenguaje escrito [...].

[...] Dicha actitud es opuesta a la de Manrique, y de ahí el singular valor expresivo de las “Coplas”, donde la palabra es una con su significación primera. Otros poetas podrán tener más sensualidad, como Garcilaso; más esplendor, como Góngora; más pasión, como Bécquer; pero ninguno tan perfecto dominio del pensamiento sobre la palabra.

El estilo de Manrique, al desdeñar la riqueza alusiva que el ingenio de otros persigue, limita su contenido, pero se hace más acendrado, y en él dicción y expresión forman un todo. Lo que pretende es despertar las almas, no adormecerlas; depurarlas, no hechizarlas. Su austeridad y su reticencia han hallado pocos adeptos en nuestro lirismo subsiguiente, y no es de extrañar, dada la afición vernácula a la redundancia y al énfasis.¹⁵

¹⁵ L. Cernuda, “Tres poetas metafísicos” (1946), en *Poesía y Literatura, Prosa I*, ed. cit., pp. 503-504.

Cernuda insiste en la importancia de la austeridad estilística en favor del desarrollo del pensamiento. En esta línea, “Nocturno yanqui”, salvando las diferencias con Manrique, está construido muy conscientemente sobre un estilo seco y austero. Lo que pretendía su autor era recuperar una tradición literaria en que la espiritualidad del pensamiento se impusiera al ornato retórico vacuo, de ahí también la eliminación, ya comentada, del adorno de la rima.

En efecto, el estilo de Jorge Manrique supuso una vuelta a la concisión y la llaneza del estilo humilde. Es precisamente el estilo, según algunos estudiosos, el mejor hallazgo de las *Coplas*, que implicó un gran cambio respecto al estilo elevado de la gran poesía del siglo xv. Las causas para este cambio pueden buscarse en el deseo de llegar a todo tipo de público, aspiración común a la predicación y a la literatura didáctica. En esta última precisamente el uso del estilo humilde se acompañaba a veces de la combinación de octosílabos y quebrados.¹⁶ Esta consideración conduce a plantearse las posibles contaminaciones genéricas que pueden hallarse en las *Coplas* de Manrique. Vistas como una de las grandes elegías de la poesía española, algunos críticos no descartan sus concomitancias con la consolación o el sermón, dado su carácter altamente meditativo. Del género del sermón tomaría Manrique rasgos estilísticos como el uso del subjuntivo y las formas vocativas, las interrogaciones retóricas, las fórmulas de raciocinio y otros componentes que afectan a la estructura global, como la presentación de un tema inicial, subdividido en partes que se desarrollan para volver al tema inicial ilustrando la doctrina mediante *exempla*.¹⁷

Aunque mucho más intimista y personal, el poema de Cernuda no deja de usar algunos de los recursos estilísticos expuestos, que más que al sermón, se acercan a la meditación de carácter espiritual: exhortaciones, preguntas retóricas, sentencias y afirmaciones generales o fórmulas de raciocinio. Pero no existe en

¹⁶ Véase V. Beltrán, “Prólogo” a Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 32.

¹⁷ Cfr. V. Beltrán, art. cit., p. 28; L. Spitzer, “Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las Coplas de Jorge Manrique”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1950), pp. 8-9; P. Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 124-125, 199 y 209-210.

el poema de Cernuda un afán de dirigirse a los otros; el poeta monologa consigo mismo, se dirige a un “tú” con el que se identifica plenamente. Se trata de un soliloquio.

En el poema de Cernuda existen, claro está, otras relaciones literarias más cercanas en el tiempo. No faltan ecos de Charles Baudelaire, Jorge Guillén o de Antonio Machado.¹⁸ Resulta especialmente interesante para este análisis el poema de Antonio Machado titulado “Poema de un día. Meditaciones rurales”, de *Campos de Castilla*. En él hay varios elementos que lo acercan a “Nocturno yanqui”: la utilización del octosílabo y el quebrado tetrasílabo, aunque con rima consonante, el tono reflexivo, más desordenado y vario en Machado que en Cernuda, la preocupación por el tiempo cotidiano, la monotonía y la conciencia de la soledad personal, el estilo coloquial y prosaico y cierta ironía. Como apunta Sobejano, el poema de Machado es “un discurso errático de un sujeto que está solo y por ello mismo deseoso de hablar con otros”.¹⁹ En cierto modo, hay similitud con el poema cernudiano, aunque éste es más breve y temáticamente mucho más concentrado. Sorprende, sin embargo, que Sobejano dude de que el ritmo del poema de Machado esté tomado de las *Coplas* de Jorge Manrique, debido a la ausencia de un orden estrófico prefijado. En efecto, ni la rima ni la sucesión de octosílabos y tetrasílabos se ajustan a un esquema fijo; van cambiando en virtud de las necesidades expresivas del poeta y se adaptan formalmente al aparente desorden temático que preside el poema. No obstante, parece indudable aquí también la deuda con el ritmo manriqueño. Así lo vio igualmente Luis Cernuda, que se refirió a esta composición relacionándola con el fluir espontáneo de la conciencia del monólogo interior y el estilo sin adorno que destacó en Manrique:

También figura en dicho libro (*Campos de Castilla*) la composición nº CXXVIII (“Poema de un día. Meditaciones rurales”), que en su fluir espontáneo de conciencia e inconsciencia es un anticipo de lo que años más tarde se llamaría “monólogo interior”; su tono

¹⁸ Véase G. Sobejano, art. cit, p. 107; E. Barón Palma, *Luis Cernuda: vida y obra*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1990, p. 164.

¹⁹ G. Sobejano, art. cit., p. 108.

coloquial, su prosaísmo deliberado, que se levanta así más efectivamente en ciertos momentos, la ironía que corre bajo los versos, el ritmo tomado de las *Coplas* de Manrique y que con destreza se adapta a tema bien distinto, hacen de ella una de las más significativas de su obra.²⁰

Resulta revelador que Cernuda destaque, junto al empleo del ritmo manriqueño, el estilo coloquial y el carácter monologal del poema. Recuérdense que él mismo se refiere a “Nocturno yanqui” como soliloquio. Es cierto, como indica Sobejano, que el poema de Machado da la impresión de una alegría borboteante que contrasta con la gravedad pausada del ritmo manriqueño y también del ritmo cernudiano. Pero probablemente esa mayor serenidad de la exposición se deba al empleo de la estrofa, que limita la sensación de espontaneidad. En este sentido, no cabe duda, desde luego, del uso consciente en Cernuda de la estrofa manriqueña.

La vinculación con Machado, aunque también haya claras diferencias, procede del interés cernudiano por un estilo prosaico y seco y por el poema meditativo, que entronca, como en el caso de Manrique, con la poesía metafísica. Cernuda, en efecto, eligió un tradición en la que ordenar su poesía y su teoría poética, recuperando, entre otras, la figura de Jorge Manrique. No obstante, el influjo de la meditación lírica de tono contenido proviene en su caso de otra fuente que fue decisiva en su desarrollo como poeta: el descubrimiento de la poesía inglesa y de su veta metafísica. En “Historial de un libro” (1958) reconoce la impronta que esta poesía tuvo en su obra:

Si no hubiese regresado, aprendiendo la lengua inglesa y, en lo posible, a conocer el país, me faltaría la experiencia más considerable de mis años maduros. La estancia en Inglaterra corrigió y completó algo de lo que en mí y en mis versos requería dicha corrección y compleción. Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa.²¹

²⁰ L. Cernuda, “Antonio Machado”, en *Estudios sobre poesía española contemporánea, Prosa I*, ed. cit., p. 136.

²¹ L. Cernuda, “Historial de un libro”, *op. cit.*, p. 645.

Cernuda destaca precisamente, entre otras características, la condensación y concisión estilísticas, y añade:

Acostumbrado al ornato verbal, barroco en gran parte, de la poesía española, que de manera sutil me parecía repetirse en la francesa, me desconcertaba no hallarlo en la inglesa o, al menos, que ésta no hiciera del mismo, como los españoles y los franceses, razón de ser para la poesía. Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto.²²

Como admite más adelante, su poesía tuvo siempre especial antipatía hacia el lenguaje suculento e inusitado, prefiriendo un tipo de lenguaje de tono más coloquial, cercano a la naturalidad del lenguaje hablado, de ahí la escasa simpatía por la rima, como se ha hecho ver ya.²³ No es extraño, pues, que en los poemas de corte meditativo se haya apuntado frecuentemente el influjo directo de la poesía metafísica de tradición anglosajona. El conocimiento de otra literatura, distinta de la española, leída además en lengua original, confirmó una tendencia propia de Cernuda y le permitió vincular la tradición literaria española de la poesía metafísica a la inglesa tanto a través de su escritura como de su crítica literaria. La forma métrica elegida en el caso de “Nocturno yanqui” remite claramente a la tradición española, pero no deja de haber en el poema una presencia indiscutible de poetas como Browning o Eliot.²⁴

La importancia del pensamiento y la meditación en “Nocturno yanqui” puede, sin duda, aclarar la disposición tipográfica que no siempre respeta el orden visual de la sextilla. En efecto, Cernuda prefiere agrupar los versos por su unidad de sentido. La estrofa queda, así, deformada a favor de la concentración de la idea expresada, que puede manifestarse en sólo seis versos, pero

²² *Ib.*, p. 646.

²³ *Cfr. ib.*, p. 651.

²⁴ Véase B. Hughes, *Luis Cernuda and the Modern English Poets. A Study of the Influence of Browning, Yeats and Eliot on his Poetry*, Madrid, Universidad de Alicante, 1988, pp. 160-164.

también en más de seis, como en las estrofas cinco o nueve del poema, o en menos, como en las estrofas seis o diez. Cernuda era totalmente consciente de esta tensión que se establece entre ritmo estrófico y sentido. Aunque no se refirió explícitamente al encabalgamiento estrófico, sí lo hizo respecto al encabalgamiento entre versos, y destaca precisamente cómo su efecto es el de atenuar el ritmo, aunque éste, en realidad, no se pierda nunca:

A partir de la lectura de Hölderlin había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, en *enjambement*, o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras el de la frase. Este último, el ritmo de la frase, se iba imponiendo en algunas composiciones, de manera que, para oídos inexpertos, podía prestar a aquéllas aire anómalo. En ciertos poemas míos, que constituyen un monólogo dramático, entre los cuales se encuentran algunas de mis composiciones preferidas, el verso queda como ensordecido bajo el dominio del ritmo de la frase. Desde temprano me agradó poco el verso de ritmo demasiado acusado, con su monotonía inevitable [...] Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la música callada del mismo.²⁵

Como otros poetas de su generación, Cernuda cimenta su poesía sobre la tradición sin desdeñar la originalidad y el cambio. No somete su palabra sin más a las exigencias métricas, sino que ésta se adapta a sus particulares necesidades expresivas. En su obra las variaciones y las rupturas con la tradición tienen siempre una significación estética. La liberación de la forma responde, como en toda la poesía moderna, a una nueva visión que se ajusta a la subjetividad creadora. El desorden producido por los encabalgamientos y la vinculación semántica entre versos no es en el caso de “Nocturno yanqui” demasiado acusado, si se compara con otros poemas del mismo autor, por ejemplo los versolibristas, pero es indicio de que la corriente de conciencia

²⁵ L. Cernuda, “Historial de un libro”, *op. cit.*, pp. 650-651.

se impone a los moldes prefijados. Estas modestas libertades gráficas son una muestra mínima de la reivindicación del ritmo personal sobre el convencional, característica de la poesía contemporánea. Y aunque en “Nocturno yanqui” no se rompa plenamente el molde manriqueño, los encabalgamientos²⁶ y la disposición tipográfica corresponden a una inspiración poética distinta de la tradicional, que implica una subversión. La desautomatización que impone el orden gráfico contribuye a evitar la monotonía rítmica, a despertar, como quería Cernuda, el alma de los lectores. Esa evasión del modelo que se repite es precisamente uno de los rasgos que T. S. Eliot atribuye a la esencia del verso. Así, a propósito del verso libre, explica que «es ese contraste entre la fijeza y mutabilidad, esa evasión inadvertida de la monotonía, lo que constituye la propia vida del verso».²⁷ Las posibles irregularidades respecto al modelo no serían en el buen poeta resultado del descuido, sino de un deliberado deseo de evitar la monotonía con una clara finalidad expresiva: «No hay escape de la métrica; sólo hay dominio».²⁸

²⁶ José Domínguez Caparrós ha destacado, junto a otros autores, el valor expresivo del encabalgamiento, indicando que se trata de un “fenómeno puramente estilístico, ya que su aparición no está regulada por las normas de la métrica y sólo depende de la voluntad o la intención del poeta. Vide J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 1999, p. 18, y *Métrica española*, pp. 186-187.

²⁷ T. S. Eliot, “Reflexiones sobre el verso libre”, en *Criticar al crítico y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1967, p. 247.

²⁸ *Ib.*, p. 250.

APÉNDICE

NOCTURNO YANQUI

La lámpara y la cortina
Al pueblo en su sombra excluyen.
Sueña ahora,
Si puedes, si te contentas
Con sueños, cuando te faltan
Realidades.

Estás aquí, de regreso
Del mundo, ayer vivo, hoy
Cuerpo en pena,
Esperando locamente,
Alrededor tuyo, amigos
Y sus voces.

Callas y escuchas. No. Nada
Oyes, excepto tu sangre,
Su latido
Incansable, temeroso;
Y atención prestas a otra
Cosa inquieta.

Es la madera, que cruje;
Es el radiador, que silba.
Un bostezo.
Pausa. Y el reloj consultas:
Todavía temprano para
Acostarte.

Tomas un libro. Mas piensas
Que has leído demasiado
Con los ojos,
Y a tus años la lectura
Mejor es recuerdo de unos
Libros viejos,
Pero con nuevo sentido.

¿Qué hacer? Porque tiempo hay.
Es temprano.
Todo el invierno te espera,
Y la primavera entonces.
Tiempo tienes.

¿Mucho? ¿Cuánto? ¿Y hasta cuándo
El tiempo al hombre le dura?
“No, que es tarde,
Es tarde”, repite alguno
Dentro de ti, que no eres.
Y suspiras.
La vida en tiempo se vive,
Tu eternidad es ahora,
Porque luego
No habrá tiempo para nada
Tuyo. Gana tiempo. ¿Y cuándo?

Alguien dijo:
“El tiempo y yo para otros
Dos”. ¿Cuáles dos? ¿Dos lectores
De mañana?
Mas tus lectores, si nacen,
Y tu tiempo, no coinciden.
Estás solo
Frente al tiempo, con tu vida
Sin vivir.

Remordimiento.

Fuiste joven,
Pero nunca lo supiste
Hasta hoy, que el ave ha huido
De tu mano.

La mocedad dentro duele,
Tú su presa vengadora,
Conociendo
Que, pues no le va esta cara
Ni el pelo blanco, es inútil
Por tardía.

El trabajo alivia a otros
De lo que no tiene cura,
Según dicen.
¿Cuántos años ahora tienes
De trabajo? ¿Veinte y pico
Mal contados?

Trabajo fue que no compra
Para tí la independencia
Relativa.
A otro menester el mundo,
Generoso como siempre,
Te demanda.

Y profesas pues, ganando
Tu vida, no con esfuerzo,
Con fastidio.
Nadie enseña lo que importa,
Que eso ha de aprenderlo el hombre
Por sí solo.
Lo mejor que has sido, diste,
Lo mejor de tu existencia,
A una sombra:
Al afán de hacerte digno,
Al deseo de excederte,
Esperando
Siempre mañana otro día
Que, aunque tarde, justifique
Tu pretexto.

Cierto que tú te esforzaste
Por sino y amor de una
Criatura,
Mito moceril, buscando
Desde siempre, y al servirla,
Ser quien eres.

Y al que eras le has hallado.
¿Mas es la verdad del hombre
Para él solo,

Como un inútil secreto?
¿Por qué no poner la vida
A otra cosa?

Quien eres, tu vida era;
Uno sin otro no sois,
Tú lo sabes.
Y es fuerza seguir, entonces,
Aun el miraje perdido,
Hasta el día
Que la historia se termine,
Para ti al menos.

Y piensas
Que así vuelves
Donde estabas al comienzo
Del soliloquio: contigo
Y sin nadie.

Mata la luz, y a la cama.

