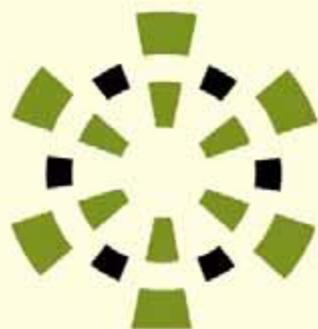


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año VII  Número 7

Rhythmica
7

RHYTHMICA
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año VII  Número 7

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA DE MÉTRICA COMPARADA®

Año VII. Núm. 7 (2009) D.LEGAL SE- 2.382-2003 ISSN 1696-5744

Dirección:

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS
ESTEBAN TORRE

Secretaría:

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

Consejo de redacción:

ROSA MARÍA ARADRA SÁNCHEZ, JUAN FRAU GARCÍA, MARÍA DEL CARMEN GARCÍA TEJERA, JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO, MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO, JOAQUÍN MORENO PEDROSA, ISABEL PARAÍSO ALMANSA, NOEL RIVAS BRAVO, MANUEL ROMERO LUQUE

Consejo científico:

CARLOS ALVAR, PIETRO G. BELTRAMI, TÚA BLESA, 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, JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, RAFAEL NÚÑEZ RAMOS, SALVADOR OLIVA, ANTONIO PAMIES BELTRÁN, 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, II. HETEROMETRIA E ISOMETRIA LÍRICA EM <i>VERBO DOLOROSO</i> Júlio Amorim de Carvalho	7
ESTUDIO MÉTRICO-LINGÜÍSTICO DE LAS <i>COPLAS A LA MUERTE DE SU PADRE</i> DE JORGE MANRIQUE M. ^a José Quilis	55
EDUARDO BENOT: “UNA MÉTRICA ENTERAMENTE NUEVA” Isabel Paraíso	95
MÉTRICA Y POESÍA EN EDUARDO BENOT M. ^a Carmen García Tejera	117
¿QUÉ ES EL VERSO? / ¿CUÁNDO UNA LÍNEA ES VERSO? Esteban Torre	135
IDEAS MÉTRICAS EN <i>THE ART OF ENGLISH POESY</i> DE GEORGE PUTTENHAM Juan Frau	151
EFFECTOS EXPRESIVOS DEL ENCABALGAMIENTO EN <i>SONETOS ESPIRITUALES Y ESTÍO</i> , DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ José Enrique Martínez Fernández	177
PROCEDIMIENTOS MÉTRICOS EN LA LÍRICA UNAMUNIANA Manuel Romero Luque	201
EL ENDECASÍLABO DACTÍLICO EN POESÍA POPULAR José Domínguez Caparrós	227
LA RETÓRICA DEL VERSO: APROXIMACIONES A LA MÉTRICA DESDE LA RETÓRICA Rosa M. ^a Aradra Sánchez	239
CRÍTICA DE LIBROS	267

O RITMO NA POESIA DE AMORIM DE CARVALHO II. HETEROMETRIA E ISOMETRIA LÍRICA EM *VERBO DOLOROSO*

JÚLIO AMORIM DE CARVALHO

Resumen: Análisis exhaustivo de la técnica métrica aplicada, por AMORIM DE CARVALHO, en nueve de las poesías incluidas en la obra *Verbo doloroso* (1942). Estudio innovador de la ISOMETRÍA y HETEROMETRÍA, en las formas de ritmo lírico del VERSO PENTASILÁBICO (de acentuación par e impar) y HEPTASILÁBICO. La metodología objetiva seguida en este ensayo, la problemática que se plantea, la terminología utilizada, se basan en las LEYES DEL RITMO VERBAL (leyes de la elisión rítmica, de la diálisis rítmica, de las relaciones matemáticas, de la asimilación rítmica, de la partición acentual, etc.) y en múltiples conceptos (ritmo simple y compuesto, verso quebrado y fragmento inicial, ritmo propuesto y efectivo, prolongación paragógica y tiempo vacío en la diálisis rítmica, periodo rítmico y distancia subjetiva en los sistemas de rima y de ritmo, elemento versífico y parástrofa, etc.) formulados en la, o deducidos de la TEORÍA amoriniana DE LA VERSIFICACIÓN que renovó radicalmente el estudio del ritmo verbal y otorgó a la Versificación el estatuto de ciencia.

Palabras clave: acentuación par e impar, Amorim de Carvalho, heterometría, isometría, verso pentasilábico y heptasilábico, teoría de la versificación

Abstract: Exhaustive analysis of the metrical technique applied by AMORIM DE CARVALHO to nine poems included in his work *Verbo doloroso* (1942). An innovating study of ISOMETRY and HETEROMETRY under the form of lyrical rhythm of the PENTASSYLABIC VERSE (even and uneven accentuation) and HEPTASSYLABIC. The adopted objective methodology in this paper, the proposed problematic, the utilized terminology are

based in the LAWS OF VERBAL RHYTHM (laws of rhythmic elision, of rhythmic dialysis, of mathematical relations, of rhythmic assimilation, of accent partition, etc.) and in multiple concepts (simple and compound rhythm, broken verse and initial fragment, proposed and effective rhythm, paragogical extension and empty tempo in the rhythmic dialysis, *Rhythmical* period and subjective distance in the rhymatic and rhythmic systems, versifical element and parastroph, etc.) formulated in or deduced from the Amorinian VERSIFICATION THEORY that radically renewed the study of verbal rhythm and granted to Versification the status of science.

Key words: even and uneven accentuation, Amorim de Carvalho, heterometry, isometry, pentassylabic and heptassilabic verse, versification theory

*Em Poéticas novas todos iguais se copiarão, com mútuas louvaminhas.
Eu cantarei, nas leis eternas da Poética, coisas antigas e novas e só minhas.
E eles?... Hão-de ler os meus cantos que esconderam,
e plagiá-los, e dirão entre si que não me leram.*

AMORIM DE CARVALHO, *Biografia*

NUM estudo publicado na revista «*Rhythmica*»¹, vimos que, nas duas primeiras colectâneas de poesias inéditas e dispersas organizadas por Amorim de Carvalho (*Bárbaros*, editada em 1927; *Destino*, editada em 1939), o poeta realizara as suas composições nos dois grandes tipos rítmicos em que se incluem todos os versos simples: o recitativo, único em *Bárbaros*, e o lírico e o recitativo² em *Destino*. Deste livro, estudáramos apenas o ritmo lírico. Todo esse trabalho de meticolosa análise rítmica das primeiras poesias publicadas em livro por Amorim de Carvalho, é inovador; foi levado a cabo com a preocupação da máxima objectividade: «unicamente nos interessámos –disséramos nós, então, ao concluir o nosso referido estudo– pelo que, no ritmo verbal, é objectivável». Dentro dos

¹ Vid. AMORIM DE CARVALHO, JÚLIO: “O ritmo na poesia de Amorim de Carvalho”. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada* (dirigida por José Domínguez Caparrós e Esteban Torre), Facultad de Filología, Sevilla, 2006, III-IV, 3-4, pp. 7-43.

² Conceitos de *ritmo recitativo* e *ritmo lírico* in Amorim de Carvalho: *Teoria geral da versificação*, vol.I. Lisboa: Editorial Império, 1987 (obra citada daqui por diante na forma abreviada: *T. g. d. v.*), n.ºs 55 a 60. –Utilizaremos, frequentemente, expressões como *recitativo* e *lírico* ou *forma recitativa* e *forma lírica* ou *tipo rítmico recitativo* e *tipo rítmico lírico* para significar o que Amorim de Carvalho chamou *ritmo recitativo* ou *ritmo lírico*: tipos de ritmo verbal definidos e desenvolvidamente estudados pelo ilustre teorizador da Versificação. Cf. nosso estudo citado na nota¹, págs. 24-25. – No presente estudo, nem sempre reformularemos as definições ou nos referiremos desenvolvidamente a conceitos versificatórios já explicitamente evocados no nosso trabalho citado na precedente nota.

mesmos critérios, trataremos agora do ritmo lírico no terceiro e último volume de inéditos e dispersos que o poeta editou e a que deu o título de *Verbo doloroso* (1942). Em seguida, voltaremos à análise atenta do ritmo recitativo no qual Amorim de Carvalho compôs a maior parte das poesias dos livros *Destino* e *Verbo doloroso*. Recapitulando, teremos:

Obras	Sonetos		Outros sistemas estróficos <i>lato sensu</i>			TOTAIS
	Ritmo recitativo	Ritmo lírico	Ritmo recitativo	Ritmo lírico		
				Pentas-silábico	Heptas-silábico	
<i>Bárbaros</i> (1927)	23	0	0	0	0	23
<i>Destino</i> (1939)	14	0	22	2 (5 ¹⁻¹³⁻³)	7 (7 ^e)	45
<i>Verbo doloroso</i> (1942)	6	0	16	2 (5 ² e 5 ¹⁻¹³⁻³)	7 (7 ^e)	31
TOTAIS	43	0	38	4	14	99

Das 99 poesias³ que compõem os três livros citados no

³ Damos, aqui, à palavra *poesia* a significação de pequena composição, por oposição a *poema* onde tema e tese ou conjuntos de temas e teses estão desenvolvidos em longas composições dramatizadas ou não. Dizemos, por exemplo, que se o soneto *Alma minha* de Camões é uma poesia, *Os Lusíadas* são um poema; e também, por exemplo, poema é *A morte de D. João* de Junqueiro, e como tal deverão ser considerados *Os simples* e a *Oração à luz* do mesmo poeta. – Ora se, nos três únicos volumes de poesias organizados por Amorim de Carvalho, na primeira metade do século xx, as duas mais extensas composições não ultrapassam 237 heptassílabos e 9 trissílabos (em «O mistério da vida»), ou 116 versos de heterometria complexa de base rítmica recitativa (em «Tujinha»), título que o poeta alterou para «Ainda não te conhecia» quando incluiu esta poesia na *Obra poética escolhida*, – a criação poética amoriniana teve, como uma das suas características dominantes, a de resultar na realização de extensos poemas épico-filosóficos, desenvolvendo uma rica problemática de temas e teses dramatizados, como *Il Poverello*, *O apóstolo*, *Paz*, *A erotiada*, *O Juízo Final*, *Elegia heróica*, *Com Deus ou sem Deus*. Mas um poema (longo portanto) pode ser composto em sistemas estróficos geralmente utilizados em poesias (isto é, em composições de reduzida extensão). Temos dois muito originais e muito belos exemplos em Amorim de Carvalho: *A comédia da morte*, que compreende, essencialmente, 186 sonetos com estrambote, e *O amor e*

quadro, apenas 18 foram moldadas em lírico, das quais 9 estão incluídas em *Destino* e 9 em *Verbo doloroso*. Note-se que o poeta, a nenhum soneto deu a forma lírica, certamente por admitir que esse sistema estrófico exige um tipo rítmico de toada mais solene, como o recitativo – este tipo rítmico melhor se identificando com a austera temática que, tradicionalmente, é considerada mais própria ao soneto⁴.

Em *Destino*, Amorim de Carvalho utilizara apenas dois ritmos líricos: o heptassilábico, 7^∞ , de acentuação incerta, e o pentassilábico 5^{1-13-3} , de acentuação ímpar, –um e outro dentro de modalidades muito regulares, ou sejam, respectivamente: em versos simples heptassilábicos ou compostos bieptassilábicos com cesura, indiferentemente, átona ou tónica⁵; e versos

o tempo composto por 34 sonetos –cada um desses sonetos mantendo, no entanto, sua fisionomia e autonomia próprias.– Amorim de Carvalho nem sempre empregou, em seus trabalhos, as palavras *poesia* e *poema* com esta precisão, mas no seu espírito a distinção estava claramente instalada. *Vid. T. g. d. v.*, vol. II, n.º 102.

⁴ No volume II da sua *T. g. d. v.*, Amorim de Carvalho estudou longamente o soneto como sistema estrófico «com número fixo de estrofes e formas estróficas fixas», e algumas das suas degenerescências (n.ºs 104 a 109).

⁵ Aproveitamos a oportunidade para rectificar uma afirmação que, a respeito dos heptassilabos de *Destino*, fizéramos no nosso precedente estudo publicado na revista «*Rhythmica*», onde escrevêmos que: «Os bieptassilabos [...] foram compostos, indiferentemente, com cesura átona e tónica, esta sem ou com sinalefa» – o que entra em contradição com o que dissemos, acertadamente, algumas linhas mais abaixo: «A indiferente utilização, na mesma composição poética, das cesuras átona e tónica vem do facto que «Em razão da força rítmica dos hemistíquios [heptassilábicos], 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 [*T. g. d. v.*, vol. I, n.º 27]», – o que é explicado pela [...] lei da força rítmica». Enunciemos, aqui, de novo, para mais clareza, esta lei, também chamada *lei da oposição à elisão rítmica* ou *da diálise rítmica*: «Quanto mais forte musicalidade ou quanto mais força melódica tenha um verso (ou ritmo), mais ele se opõe à sua elisão rítmica com outro verso (ou ritmo), sejam diferentes ou iguais os seus tipos rítmicos» (*T. g. d. v.*, vol. I, n.º 11b). Exemplifiquemos com quatro daqueles versos de *Destino*:

E sobre o meu ombro, rindo, | a Lua se debruçou;
E numa voz que amedronta, | e ao mesmo tempo arrebatã;
procurando o meu destino, | entre os destinos humanos;
É um castelo sem nome, | a fitar a solidão;

onde, efectivamente, haveria cesura tónica determinada pela elisão rítmica e conseqüente sinalefa (rin|doã, etc., com ou sem vírgulas), «se à elisão rítmica não se opusesse espontaneamente a *diálise rítmica*», pois que naqueles versos há a repetição do ritmo muito forte, e, portanto, independente, do componente heptassilábico, «o que o ouvido nota tanto mais facilmente quanto mais dissemos os versos

compostos bipentassilábicos, de cesura sistematicamente átona, com intercalação, numa das poesias, de 14 pentassílabos (versos simples), na seguinte modalidade estrófica:

$$\begin{array}{c} 5(1)+5 \\ 5 \\ 5(1)+5 \\ 5(1)+5. \end{array}$$

Como no *Destino*, o poeta incluirá em *Verbo doloroso*, apenas duas poesias compostas em pentassílabos, que ele intitulou: «Balada do menino» e «Pela noite»⁶. Mas enquanto que naquele

em tom de canto» (*T. g. d. v.*, vol. I, n.º 11c). Assim, «A diálise rítmica oferece [...] dois aspectos, conforme a estrutura verbal do verso [composto]: o 1.º é o da oposição à sinalefa, pela força rítmica individual dos componentes» (*E sobre o meu ombro, rindo, | a Lua se debruçou*); «o 2.º é o da separação rítmica, isto é, a não elisão rítmica, na própria cesura tónica, tendendo a um prolongamento tímbrico da tónica, num verdadeiro hiato rítmico» (*Por uma noite sem fim [...] o Destino me levou*) (*T. g. d. v.*, vol. I, n.º 11c). O membro de frase defeituoso, acima citado, deve corrigir-se como indicamos agora: ... com cesura átona e tónica, esta sem sinalefa à qual se opõe a diálise rítmica. Notemos, aliás, que Amorim de Carvalho, com sua excelente e muito consciente técnica versificatória, põe bem em evidência, pela pontuação (as vírgulas), naqueles quatro versos bieptassilábicos atrás citados, a oposição já de si natural do ritmo heptassilábico à elisão rítmica e, consequentemente, no caso desses versos, à sinalefa.

⁶ Apesar do poeta ter atribuído o título de *balada* à primeira destas composições poéticas, essa denominação se afasta dos conceitos de *balada* estudados desenvolvidamente por Amorim de Carvalho na *T. g. d. v.*, vol. II, n.ºs 117 e 118, como também não coincide com a definição que demos de *balada* na nota³⁸ do estudo precedentemente publicado na «*Rhythmica*». Estaríamos, então, agora, em presença de um terceiro conceito, já bastante diluído, de *balada* que se alargaria a uma composição poética que gerasse, no espírito do leitor, uma *stimmung*, digamos, uma atmosfera, onírica ou de devaneio, através de interrogação metafísica, por meio de temas de grande simplicidade em formas métricas muito cantantes (ritmos de tipo lírico), com exclusão do eneassílabo tripartido, 9³⁶, porque este ritmo impõe uma rigidez cíclica, de curta frequência, emprestando à expressão verbal um alor marcial:

tatatátatatátatá,
tatatátatatátatá,

.....
Quando ao longe, nos campos d' Arzila,
alvejava do mouro o albornoz,

.....
Portugal, ó leão do ocidente
tu rugias à beira do mar,

.....
(Alexandre Herculano)

É certo que se lhe pode imprimir um cambiante filosófico, como, ainda em Alexandre Herculano:

No mosteiro vai *fundo* o *silêncio*;
um *silêncio* que *gera terror*;

.....
Caia em *pó* o *mosteiro*; e *maldito*
o que *erguê-lo* outra *vez* *intentar*,
se não *treme* ante as *nuas caveiras*,
que *insepultas* *verá* *branquejar!*

e mesmo de vago impressionista no gôsto mallarmeano:

Pelas *margin*s dos *olhos vazios*
a *correr* em *galopes esguios*
vão *cabalos* de *tempo* nos *rios*.

.....
Saberei o que *sabem* os *sábios*
dos *países* sem *olhos* nem *lábios*

.....
(Natércia Freire)

O cunho marcadamente cíclico, de frequência curta, do enassílabo tripartido, prestou-se a que o poeta brasileiro Nilo Tacques Soares evocasse, numa curiosa poesia, composta nesse ritmo, o passar inexoravelmente irreversível do tempo:

Sou o *tempo* que *passa*, que *passa*,
Sem *princípio*, sem *fim*, sem *medida*,
Vou *levando* a *ventura* e a *desgraça*,
Vou *levando* as *vaidades* da *vida*.

A *correr* de *segundo* em *segundo*
Vou *formando* os *minutos* que *correm*.
Formo as *horas* que *passam* no *mundo*,
Formo os *anos* que *nascem* e *morrem*.

Ninguém *pode evitar* os *meus danos*,
Vou *correndo sereno* e *constante*.
Dêste *modo* de *cem* em *cem anos*
Formo um *século* e *passo* *adiante*.

mas sempre com aquela coloração marcial, à qual já se adapta excelentemente a base trissilábica, em sua forma regular, como neste belíssimo poema heróico-revolucionário da autoria do grande ritmista romântico que foi António Pinheiro Caldas:

Quando a *morte* *cruenta* que ao *longe* *negreja* 3-6-9-12-
Me *faça gelar*; 15-18

primeiro livro, Amorim de Carvalho não utilizara senão, como vimos, o pentassílabo de acentuação ímpar (5^{1-13-3}), já no segundo livro referido vai ele apelar para os dois ritmos pentassilábicos: o de acentuação par (5^2) e o de acentuação ímpar. Estes ritmos, de «relações matemáticas complexas», como logo se verifica procedendo ao seu «desdobramento estrutural» expresso na «fórmula analítica» ($5^2 = <2+3>$; $5^{1-13-3} =$, respectivamente, $<1+4>$, $<1+2+2>$, $<3+2>$), «não combinam bem [...] entre si»⁷.

A atenção dada pelo poeta às leis do ritmo e a agudeza de seu ouvido, obstaram a que ele entremeasse, desgraciosamente, numa mesma composição poética, os pentassílabos de acentuação par e ímpar, destruindo, deste passo, a harmonia rítmica. Na «Balada do menino» optou pela acentuação par (5^2) que não pode, para que o verso saia escorreito, senão incidir na 2.^a sílaba:

2.^a

.....
Também eu iria
em *doidas* viagens,

Eu não quero que os homens nos seios da terra	21-24-27-30-
Me vão sepultar.	33-36
Eu não posso na pátria – que oprimem tyrannos –	39-42-45-48-
Em paz descansar.	51-54
.....	

Este ritmo – ao qual dificilmente se adaptarão os conceitos de *balada* acima descritos – nunca atraiu Amorim de Carvalho. – A poesia «Pela noite» poderia também ficar incluída naquela ideia, já muito vaga, por nós sugerida, de *balada*.

⁷ T. g. d. v., vol. I, n.os 12c, 63 («Canónica das combinações heterométricas»). *Vid.*, tb., a nota 11 do nosso citado estudo publicado na revista *Rhythmica*, 2006, III-IV, 3-4. – As fórmulas analíticas e sintéticas da «notação numérica» dos versos simples e compostos, foram descobertas e generalizadas a todos os ritmos verbais por Amorim de Carvalho. Este excelente método, perfeitamente inteligível, está largamente exemplificado, pelo seu inventor, em diversas obras suas. No referido estudo publicado na revista «*Rhythmica*», por querermos estabelecer máxima e imediata clareza na distinção dos versos simples e compostos, propusemos os sinais $<>$ para indicar, na notação numérica, a fórmula analítica dos versos simples. Assim, um pentassílabo de acentuação par (verso simples) terá a seguinte fórmula analítica: $<2+3>$; um bipentassílabo (verso composto) de cesura tónica, cujos componentes tenham a mesma acentuação, ver-se-á atribuir a seguinte fórmula analítica: $<2+3>+<2+3>$, – correspondendo, respectivamente, às fórmulas sintéticas: 52 e 52+52. Se o primeiro componente do verso composto tiver cesura átona, a fórmula analítica será: $<2+3(1)>+<2+3>$, que corresponde à fórmula sintética: 5(1)2+52. A fórmula sintética é, pois, geralmente enriquecida com um expoente, o que, para os versos de acentuação incerta se indica deste modo: 6 ∞ , 7 ∞ .

por *longes* paragens!
 Iria à procura
 de raros tesoiros!...

.....

porque, se a 4.^a sílaba tivesse forte tonicidade própria ou natura⁸, estaríamos perante os casos imperfeitos já por nós longamente estudados, a propósito de dois versos heptassilábicos, com dupla acentuação final, do livro *Destino*⁹. Mas estas situações não aparecem nos pentassílabos da «Balada» de *Verbo doloroso*. Se quizéssemos ser excessivamente meticoloso, podíamos apontar o verso:

que em sonhos não ande,

onde a relativamente fraca acentuação da 5.^a sílaba (*an*) poderia sujeitar-se à concorrência da forte tonicidade de *não* (4.^a sílaba), numa dupla nasalização sem expressiva harmonia. Mas a leitura desprevenida do verso leva a que a sílaba *não* se atonize em ligação proclítica com o acento rítmico terminal (*não* → *ande*), numa acomodação ao ritmo efectivamente realizado nesta composição poética, – o que será um caso explicado pela *lei da subordinação ou assimilação rítmica*:

Qual é o menino | que nunca delira?
 que em sonhos não → *ande*
 absorto no sonho...

.....

onde se dá inevitavelmente «o abrandamento e a próclise rítmica» da *tónica não rítmica*¹⁰.

Em certos hemistíquios da mesma «Balada», encontram-se casos como estes:

⁸ Para o conhecimento dos interessantíssimos conceitos de tonicidade própria ou natural e de tonicidade posicional (em certa medida por oposição à precedente), *Vid.* T. g. d. v., vol. I, n.os 4 e 21.

⁹ *Vid.* revista *Rhythmica*, 2006, 3-4, pp. 37-38.

¹⁰ Cf. T. g. d. v., vol. I, n.os 68 e 69; e nosso estudo publicado na revista *Rhythmica*, 2006, III-IV, 3-4, págs. 18-19, incluindo a nota ²⁶ na qual transcrevemos a lei formulada por Amorim de Carvalho.

tão meiga tortura...;
 Quando eu fôsse grande... [cinco vezes na poesia];
 Quando eu já fôr grande...;
 pois foi só dos outros...;
 de ser homem feito;
 E quem não terá...;

que, se levássemos a análise a profundas meticulosidades, podiam também encontrar explicação no âmbito da *lei da subordinação rítmica*. As sílabas com valor rítmico (a 2.^a em cada hemistíquio) são mais fracas do que algumas das que lhes estão justapostas (tónicas não rítmicas): *tão* mei, *Quando* eu *fô*, *Quando* eu *já*, *foi só*, *ser ho*, *quem não*. Ora, fora do contexto rítmico efectivo da poesia, nós acentuaríamos naturalmente as sílabas de mais forte tonicidade (tonicidade própria ou natural); porém, a boa leitura, tecnicamente perfeita, imposta pela *lei da subordinação rítmica*, exige que as sílabas mais fracas (*mei, do eu, foi, ser, quem*) não sejam enclítica nem procliticamente atraídas pelas que lhes estão justapostas; pelo contrário: serão as sílabas de mais débil acentuação que deverão ser bem marcadas na dicção, por exigência rítmica resultando da sua posição no ritmo – o pentassilábico 5², isto é, de acentuação par –, *ritmo proposto* pelo poeta e por ele efectivo na composição poética¹¹: é que essas sílabas adquirem, naquelas condições, uma

¹¹ Conceitos de ritmo proposto e ritmo efectivo: *Vid.* T. g. d. v., vol., I, n.º 4b. Cf. a referência que fizemos a estes importantíssimos conceitos amorinianos, no precedente estudo que publicámos na *Rhythmica*, 2006, III-IV, 3-4, nota 35 e texto correspondente na p. 23. – Esta nota proporciona-nos a ocasião de formular uma observação necessária. A teoria da Versificação, construída por Amorim de Carvalho, tem sido ignorada em Portugal. Foi, afinal, um estrangeiro, o professor José Domínguez Caparrós, da Universidade de Madrid, o primeiro a desenvolver um apanhado da teoria do verso elaborada pelo esteta português. O trabalho deste universitário – estudo comparativo, valorizando a obra de Amorim de Carvalho, subordinado ao título “La teoría del verso de Amorim de Carvalho. Notas de lectura” – foi lido no colóquio realizado no Porto, em 2004, para comemorar o 1.º Centenário do nascimento do intelectual português; está agora publicado in Domínguez Caparrós, José: *Nuevos estudios de métrica* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007), uma colectânea de excelentes ensaios dispersos ou inéditos da autoria do ilustre metricista espanhol. Nesse estudo, o professor Domínguez Caparrós atenta, precisamente, nos conceitos de ritmo proposto e ritmo efectivo que parecem tê-lo particularmente interessado. Mas também aborda certos outros aspectos fundamentais da teoria amoriniana, como a tonicidade posicional da sílaba, a elisão rítmica e a diálise rítmica, a terminação falsa do verso,

«tonicidade rítmica posicional», conforme explica a *lei da tonicidade posicional*: «O lugar de acentuação rítmica num verso [ou ritmo] reforça por si a tonicidade própria [fraca, nos casos aqui estudados] da sílaba nesse lugar»¹². Donde se deduz que, como ensina a *lei da exigência de força tónica do acento rítmico*, 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»¹³ (nos casos aqui analisados, não rítmica, concorrendo fortemente as sílabas: *tão, Quan, fô, já, só, ho, não*): mas não podemos dizer que, nestes hemistíquios da «Balada», Amorim de Carvalho solicite, inesteticamente, essa tonicidade posicional, pois as sílabas *mei, do eu, foi, ser, quem*, possuem já certa tonicidade própria ou natural (ou como tal se revelam em dicção espontânea), o que as faz inserirem-se, sem artificialidade, na correnteza duma leitura que respeite a toada própria do ritmo efectivado na poesia.

Em contraponto ao que acabamos de expor, exemplificaremos com outros dois membros de versos compostos da mesma poesia:

com *quem* eu namoro...;
com *que eu*, da janela...

Neles, a tonicidade própria (embora relativamente fraca) das

as características de diversos ritmos e os conceitos de verso elementar e quebrado, etc. Ora, toda esta problemática, conhecida, aceite ou discutida no estrangeiro, parece não interessar os literatos portugueses. É certo que em Portugal (país, no entanto, de riquíssima cultura poética) nunca surgiram, com a notável excepção de Amorim de Carvalho, verdadeiros especialistas destas questões. Grande interesse pela T. g. d. v. de Amorim de Carvalho demonstrou (embora com certas afirmações contestáveis) Vera Vouga, que publicou extensa recensão dessa obra na Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas, 1990, II série, VII, (de que se tirou separata). Já sobre a estética amoriniana em geral, citaremos, in Amorim de Carvalho: *Estética e teoria da arte* (Porto: Estratégias criativas, 2004), as "Breves notas sobre a teoria estética e artística de Amorim de Carvalho" da autoria do Professor Doutor Artur Manso, espírito independente e lúcido, que nelas se refere, com alguma insistência, ao conceito amoriniano de poesia.

¹² Para a explicação de um fenómeno rítmico, podem concorrer, e concorrem frequentemente, mais do que uma lei. Para o caso aqui tratado, concorrem, pelo menos, a lei da tonicidade posicional e a lei da subordinação rítmica ou assimilação rítmica (*Vid.* T. g. d. v., vol. I, n.º 68 in limine, 68a,d).

¹³ *Vid.* T. g. d. v., vol. I, n.º 21e (formulação da lei), 21a (conceitos de tonicidade própria ou natural e tonicidade rítmica posicional).

sílabas que ocupam posição «de acentuação rítmica» (*quem, que eu*) não sofre concorrência premente das sílabas *com, eu, em, da*, as quais, justapostas àquelas, e não preenchendo «lugar de acentuação rítmica», também não possuem forte ou nem mesmo nenhuma tonicidade própria.

Noutros raríssimos momentos, encontram-se na «Balada» relações acentuais como:

Iria à procura [pronúncia corrente: *Irià...*];
qual água do rio...;
Qual é o menino...;

onde os acentos não-rítmicos (*a à, qual*) têm, praticamente, força tónica equivalente aos acentos rítmicos. Estes casos, aqui excepcionalíssimos, seriam, talvez, de evitar. Como diz lapidarmente Amorim de Carvalho na *T. g. d. v.*, «Considerados os versos [...] na sua pureza rítmica, esta existe quando impõe uma toada própria inequívoca [...] [na] dicção espontânea e corrente»; «a boa técnica exige [...] que a *acentuação rítmica* [...] seja inequívoca [...]. Do contrário, temos versos menos perfeitos pela concorrência possível, na dicção espontânea», de acentos de divergente orientação rítmica¹⁴. No entanto, dada a extrema raridade destes casos na poesia presentemente estudada, e considerando o fenómeno dominador explicado pela *lei da subordinação ou assimilação rítmica* num longo conjunto de versos de grande perfeição rítmica, a dicção faz-se espontaneamente sem que o ouvido retenha significativamente a tonicidade forte ou relativamente forte de certas sílabas ímpares dos casos acima transcritos. Ao evocar esta problemática, a propósito da «Balada» incluída em *Verbo doloroso*, fomos, certamente, exigentes em demasia.

Abordemos agora outro aspecto da versificação da «Balada do menino», o qual, apesar de não se referir propriamente ao ritmo verbal, irá servir de preliminar ao estudo de certas modalidades da metrificação pentassilábica de Amorim de Carvalho. A «Balada» é constituída por oito *parágrafos poéticos*, que podíamos chamar *parástrofes*¹⁵, de formas variáveis, isto é, com

¹⁴ *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 20d,e.

¹⁵ Do grego *pará-strophe*, ao lado da estrofe, que se aproxima do conceito de estrofe,

número desigual de elementos versíficos¹⁶ que se distribuem

mas nele se não inclui perfeitamente, que aponta para a estrofe mas é dela discordante. – Conceito amoriniano de *parágrafo poético*. Diz o ilustre teorizador da Versificação que «Por vezes o poeta estabelece diferentes e arbitrárias separações que estão fora do conceito de estrofe, dando-nos tiradas de diferentes extensões, a que podemos chamar *parágrafos poéticos*» (*T. g. d. v.*, vol. II, n.º 102). Amorim refere-se às «arbitrárias separações» *por oposição* à rigidez pré-estabelecida das estrofes tradicionalmente consagradas, mas não *por oposição* àquelas separações que, nas composições poéticas, correspondem aos parágrafos da prosa, isto é, às separações de um ou mais períodos tratando todos eles de um mesmo assunto ou de um assunto relativamente unificado, em comparação com outros do mesmo texto. Nestes casos, e por essa mesma unidade temática, não estamos em presença de «arbitrárias separações»; e a essas separações não arbitrárias poderíamos dar o nome de *parágrafos*. Mas há, efectivamente, casos evidentes de «arbitrárias separações», como, por exemplo, no livro *Petites légendes* (Paris, 1949), de Maurice Carême, nas poesias *L'amoureux*:

.....
Elle venait de naître
D'un friselis de vent,
Elle venait de rire
Si naturellement

Que c'est lui, brusquement,
Qui ne fut plus qu'un rêve
Etonné d'être là,
Seul, à l'orée du bois.

e *Brouillard d'automne*:

.....
Le voici brouillard à son tour
Et se penchant avec amour,

Le voici prenant dans ses bras
L'enfant seul qui joue sans l'entendre,
Et comprenant soudain pourquoi,
Dans les automnes d'autrefois,
Le brouillard lui semblait si tendre.

¹⁶ *Elemento versífico* ou *metrífico* são expressões nossas. Expressam a ideia duma forma verbal que se relaciona, de qualquer modo, com o verso (ou metro) sem que, nessa mesma forma tomada isoladamente, seja forçosamente verso para o conjunto rítmico da composição poética a que pertence. O elemento versífico é o que se *relaciona com a metrficação*. Não diz, pois, respeito às formas poéticas rítmicamente desordenadas ou não metrificadas que foram estudadas por Amorim de Carvalho in *T. g. d. v.*, vol. II, n.ºs 126 a 130 (cap. «O verso livre»). – Quando o poeta escreve, numa poesia de ritmo pentassilábico, 5²:

.....
meus olhos seguiam, por entre os que vêm, por entre os que vão,
aquela
menina que nem escutava

suas poesias prefiguram, desde *Destino* (1939), as separações de carácter lógico, embora diversamente extensas, que o poeta estabelecerá nas longas narrações épico-filosóficas dramatizadas de alguns dos seus poemas¹⁸.

Ora, se a «Balada» se desenvolve através duma construção heterométrica, – o certo é que esta composição está, na realidade, submetida a uma regularidade métrica rigorosa: é que os 65 elementos versíficos que vimos formarem a poesia estudada, correspondem (ou podiam corresponder¹⁹) rigorosamente a 105 pentassílabos. Vejamos a feição geral que, desse ponto de vista, o poeta imprimiu à «Balada», transcrevendo, por exemplo, partes das 1.^a e 3.^a parástrofes, a 4.^a na totalidade e parte da 5.^a:

Eu fui o menino | que pouco brincava, |
e só em ser grande, | ansioso, pensava. |
Eu lia
poemas | que mal entendia; |
mas lendo-os sentia, |
bem dentro de mim, |
tão meiga tortura, | profunda e secreta! |
.....

Meus olhos sonâmbulos | ficavam-se a olhar |
navios perdidos | nas ondas do mar! |
.....

Quando eu fôsse grande, | iria ao Brasil... |
Ó minha
mãezinha, |
não chores, que eu volto! | Eu hei-de voltar |
Onde é que tu vives, | menina pobrinha |
com quem eu namoro, | brincando contigo | no sonho
risonho |
da minha quimera? | Quimera tão grata! |
Quando eu já fôr grande, | tu hás-de ser minha, |
e eu hei-de vestir-te | de rendas de prata... |
Às vezes, à hora | em que eu, da janela, |
as ruas olhava, |
meus olhos seguiam, | por entre os que vêm, | por entre os que vão, |

¹⁸ *Vid.*, neste ensaio, em uma nota anterior, as considerações que fizemos a respeito da diferença entre poesia e poema. Consultar, tb., sobre esta distinção terminológica, o n.º 102 do vol. II da T. g. d. v.

¹⁹ Mostraremos, mais à frente, as razões desta reserva que diz respeito a quatro casos métricos da «Balada».

aquele
 menina | que nem escutava |
 o grito que eu tinha | no meu coração, |
 chamando por ela... |

Há, aqui, inovação certa na obra poética de Amorim de Carvalho publicada em livro.

1.º) Como vimos no quadro atrás, o ritmo 5^2 é por ele pela primeira vez empregue, em livro, neste *Verbo doloroso* que inclui a «Balada do menino». E, se no livro *Destino*, o poeta intercalara com rígida regularidade, o pentassílabo com o bipentassílabo (mas, neste caso, como também vimos, de acentuação ímpar, 5^{1-13-3}), – naquela «Balada» o poeta intermeia, já sem ordenação pré-estabelecida, em plena liberdade, o pentassílabo com versos bipentassilábicos e tripentassilábicos²⁰. Mas insistimos: nunca Amorim de Carvalho introduz o ritmo pentassilábico de acentuação ímpar de mistura com o de acentuação par; caso contrário, seria cometer erro de consequências rítmicas desastrosas. Um ouvido educado rejeita-o sem hesitação. A toada própria do ritmo 5^2 é, pois, sustentada, com a máxima naturalidade, ao longo da poesia, – mesmo naqueles raros casos, por nós analisados (talvez com excessiva e até ilegítimo espírito perfectivo), que se enquadram, aliás, sem artificialidade marcante na *lei da tonicidade posicional*.

2.º) Os ritmos pentassilábicos foram, indiferentemente, escritos com terminação grave ou aguda: $5(1)^2$ ou 5^2 . Os bipentassilabos e os tripentassilabos têm, portanto, também, indiferentemente, cesura átona (átona simples $5(1)^2+5^2$, e, num único verso, dobrada $5(2)^2+5^2$:

Meus olhos sonâmbulos | ficavam-se a olhar)
 ou tónica (5^2+5^2). O que o poeta tem bem no ouvido é o ritmo muito forte do pentassílabo 5^2 . Ele não se atarda, pois, com formalismos ritmicamente inconsequentes ou fundamentalmente

²⁰ Sobre o ritmo pentassilábico, *Vid.* os muito desenvolvidos e definitivos estudos de Amorim de Carvalho in T. g. d. v., vol. I, n.os 11c, 20, 30, 31, 55a, 57, 58, 60, 61, 62e.g, 63 («Canónica das combinações heterométricas»), 68d, 69d4, 69e.f.

inconsequentes, – porque «a individualidade musical do pentassílabo» «se opõe à sua elisão rítmica com outro verso (ou ritmo), sejam diferentes ou iguais os seus tipos rítmicos»²¹; eis a razão pela qual Amorim não hesita em escrever, na sua «Balada», versos como estes:

e só em ser grande, | ansioso, pensava;
Quando eu fôsse grande, | iria ao Brasil;
As vezes à hora | em que eu, da janela;

onde uma falsa compreensão do ritmo pentassilábico poderia induzir a fazer sinalefa:

... gran | *de*, ansioso ...
... gran | *de*, iria ...
... ho | *ra em*...

quando, na realidade, este ritmo leva, espontaneamente, «a fazer *hiato contra a sinalefa*, ou a fazer *silêncio de pausa enfática*, ou como que um *prolongamento paragógico de ritmo* quando o verso antecedente é agudo», não resultando «o efeito da elisão rítmica», «havendo até tendência separativa [...] para a cesura átona»²²:

Havia um país, [...] além no oceano...;
... por entre os que vêm, [...] por entre os que vão;
E quem não terá, [...] no imo do peito;
a mágoa cruel [...] do louco menino...

num «silêncio de pausa enfática com valor métrico de complementação, de preenchimento, a corresponder ao tempo vazio [...] que, em notação numérica, indicaríamos [...] [por] 5(0)²+5»²³. De contrário, e lidas duas a duas as formas pentassilábicas, o ritmo ficaria até contrafeito.

²¹ *Vid.* T. g. d. v., vol. I, n.os 11b, 20f. Cf., tb., a enunciação da lei da oposição à elisão rítmica na nota 5 deste estudo.

²² T. g. d. v., vol. I, n.os 20f, 30c ; *Vid.* cesura nos n.os 7, 8, e leis da elisão rítmica e da oposição à elisão rítmica ou da força rítmica ou da diálise rítmica ou do hiato rítmico no n.º 11a,b.

²³ T. g. d. v., vol. I, n.º 30c.

3.º) Assunto interessante é o de saber se, efectivamente, bipentassílabos e tripentassílabos (versos compostos) representam ritmos específicos, com, pelo menos, certa individualidade em relação ao pentassílabo (verso simples). Sendo o ritmo pentassilábico muito forte, opondo-se, conseqüentemente, à elisão rítmica (como já bastas vezes dissemos), – poder-se-ia admitir que a forma composta bipentassilábica (com ou sem cesura átona) não fosse, ritmicamente diferente da de dois pentassílabos lidos sucessivamente. Por exemplo, os versos:

Meus olhos sonâmbulos ficavam-se a olhar
navios perdidos nas ondas do mar!
Havia um país, além do oceano,...

seriam ritmicamente idênticos a:

Meus olhos sonâmbulos
ficavam-se a olhar
navios perdidos
nas ondas do mar!
Havia um país,
além do oceano,...

Não é esse o caso. Porque a forma bipentassilábica introduz, espontâneamente, uma dicção mais seguida do conjunto dos hemistíquios, enquanto que os pentassílabos isolados levam, em si, as condições de uma leitura mais separativa de uns para os outros. São, pois – o pentassílabo e o bipentassílabo – dois ritmos já algo diferenciados, mas sem dúvida que a «toada própria do verso composto participa da dos seus componentes»²⁴. No composto tripentassilábico, poder-se-á detectar uma forma rítmica que também lhe é específica. Leiam-se naturalmente os cinco tripentassílabos seguintes que o poeta incluiu, nessa precisa forma, na «Balada»:

Havia um país, além do oceano, chamado Brasil.
.....
Virei muito rico! Navios, navios que andavam no mar,
.....

²⁴ *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 24b.

meus olhos seguiam, por entre os que vêm, por entre os que vão,

 qual água do rio que estende e se espraia no fundo do vale,

 a mágoa cruel do louco menino que nunca foi grande?...

A dicção é, se natural, forçosamente diferente da dos versos simples:

Havia um país,
 além do oceano,
 chamado Brasil.

 Virei muito rico!
 Navios, navios
 que andavam no mar,

 etc.

porque o finalizar de um verso implica, ou sugere, na maneira de dizer, a espontaneidade de um «descaímento suave da voz para o silêncio»²⁵. A leitura de:

E quem não terá, ||
 no imo do peito, ||
 a mágoa cruel ||
 do louco menino ||
 que nunca foi grande?... ||

onde as duplas barras indicam a suspensão, o «descaímento», a finalizarem com naturalidade cada um dos versos simples, – essa leitura, dizíamos, se diferencia indiscutivelmente da de:

E quem não terá, | no imo do peito, ||
 a mágoa cruel | do louco menino | que nunca foi grande?... ||

também com a mesma suspensão, o mesmo «descaímento», a finalizarem os versos, mas já se distinguindo, entre si, as duas formas (a bipentassilábica e a tripentassilábica) numa dicção,

²⁵ *Vid.* o que Amorim de Carvalho expõe, muito a propósito, sobre a dicção da parte terminal do verso in T. g. d. v., vol. I, n.º 3.

naturalmente *mais seguida* dos componentes de cada um destes versos compostos: «A noção de ritmo é essencialmente psicológica, subjectiva, porque resulta da apreensão perceptiva e estética duma certa sucessão de fenómenos coerentemente ligados num todo com regularidade (ritmo efectivo) ou com irregularidades que seriam repetíveis com agrado estético (ritmo proposto)»²⁶. Assim, os ritmos bipentassilábico e tripentassilábico (ritmos efectivos) resultam duma sucessão regular do *ritmo proposto* pentassilábico. Apesar da diálise rítmica exigida, como se sabe, pelo ritmo pentassilábico, o todo do verso composto bipentassilábico ou tripentassilábico desenha uma continuidade rítmica própria a cada um deles. O entremear versos simples (pentassílabos) e compostos (bipentassílabos e tripentassílabos), sugerindo, deste modo, numa dicção que seja espontânea, ligeira diferenciação rítmica, embora dentro (como não podia deixar de ser) da mesma estrutura rítmica, 5² (a «toada própria do verso composto – não o esqueçamos – participa da dos seus componentes»), – empresta à poesia uma ligeireza que, quebrando a uniformidade na maneira de dizer, só valoriza os aspectos melódicos da composição²⁷. No entanto, os elementos versíficos que fossem mais longos que os trímetros pentassilábicos, constituiriam já agrupamentos que o ouvido não poderia, ou dificilmente poderia reter como um todo coerente, que o ouvido não apreenderia com agrado, não dando significado rítmico claro ao conjunto daquelas extensões verbais. O conceito de verso restabelecer-se-ia, nesses casos (por exemplo, um quadripentassílabo), em formas de agrupamento mais reduzido (dois bipentassílabos, ou um tripentassílabo e um pentassílabo) susceptíveis de serem

²⁶ T. g. d. v., vol. I, n.º 11d.

²⁷ A dicção dos versos terá, pois, nuances na abertura das pausas ou suspensões ou prolongamentos paragógicos que, dos mais breves aos mais longos, poderiam, em teoria, ordenar-se como indicamos: corte rítmico (que «parece interceptar o todo musical do verso», sem interferir no ritmo: *Vid.* T. g. d. v., vol. I, n.º 5b), cesura, suspensão ou «descaimento» ou pausa final do verso. É claro que esta sistematização das pausas, prolongamentos sónicos, suspensões, na maneira de dizer os versos (na qual interferem, também, os casos da terminação falsa – o que, muito sugestivamente, se chama, em castelhano, *encabalgamiento*), tem, em sua objectividade, muito de subjectivo, como se exprimiu Amorim de Carvalho, e como este esteta cuidadosamente explicou no prefácio da T. g. d. v., vol. I, págs. 10-11.

abarcadas, com naturalidade e com agrado, pelo sentido auditivo²⁸.

4.º) Importante inovação de Amorim de Carvalho na sua poesia de ritmo lírico, surge, no livro *Verbo doloroso*, com as desarticulações²⁹ de versos em elementos versíficos de *determinação rimática*³⁰. Na «Balada» aqui estudada, encontramos quatro dessas situações que passamos a transcrever:

e só em ser grande, | ansioso, pensava. |
Eu lia
 poemas | que mal entendia |;

Quando eu fôsse grande, | iria ao Brasil... |
Ô minha
mãezinha, |
 não chores, que eu volto! | Eu hei-de voltar! |;

Onde é que tu vives, | menina pobrinha |
 com quem eu namoro, | brincando contigo | *no sonho*
risonho |
 da minha quimera? | Quimera tão grata! |;

meus olhos seguiam, | por entre os que vêm, | por entre os que vão, |
aquela
menina | que nem escutava |
 o grito que eu tinha | no meu coração |

As barras de cadência separam as formas rítmicas pentassilábicas que constituem a base rítmica da poesia. A desarticulação de algumas dessas formas processa-se segundo a modalidade seguinte: o poeta cinde, cada uma delas, em dois elementos dissilábicos, 2(1)+2(1):

²⁸ A respeito das longas expressões verbais poéticas (lanços de mais de 12 sílabas métricas) com pretensão a versos simples, e de certos versos compostos muito longos, é útil ler as pertinentes análises desenvolvidas por Amorim de Carvalho in *T. g. d. v.*, vol. I, n.ºs 24, 25, 34.

²⁹ *Desarticulação* : esta expressão relacionada com o verso e outras expressões equivalentes, são muito do agrado dos modernistas; mas, como estes, em geral, não têm preparação filosófica nem, portanto, estética, e, conseqüentemente, ignoram, tudo ou quase tudo que é do domínio particular da ciência métrica, – aquela expressão e outras equivalentes são por eles utilizadas com absoluta vacuidade...

³⁰ Cf. *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 54c1, 3.

Eu lia
poemas...;

Ó minha
mãezinha;

... no sonho
risonho;

aquela
menina...

Na realidade, duas possibilidades se oferecem para a boa leitura destes diversos elementos versíficos.

Numa delas, podemos considerar que o poeta quis (por diversas razões que se explicarão à frente) claramente introduzir na poesia o *verso quebrado* do pentassílabo 5²: «Um verso [ou ritmo] diz-se *quebrado* de outro quando aquele corresponde a um fragmento deste (verso [ou ritmo] inteiro) medido até à sílaba de um acento rítmico principal, se o verso inteiro só tem um acento rítmico, decalcando-o até ao último acento rítmico, se o verso inteiro tem mais do que um acento rítmico. O verso quebrado vale, assim, como um ritmo suspenso ou incompleto»³¹. O quebrado do 5² (cuja fórmula numérica analítica é <2+3>) tem, pois, 2 sílabas métricas, porque o verso 5² só possui um acento rítmico principal, que incide sobre a 2.^a sílaba. Ora, conforme a *canónica das combinações heterométricas*, os ritmos líricos «combinam satisfatoriamente com os seus respectivos quebrados e fragmentos iniciais» (no caso do 5², quebrado e fragmento inicial coincidem). Estamos, portanto, nesta maneira de ver, em presença de verdadeiros versos com autonomia rítmica. O que nos leva a dizer (na nossa terminologia relacionada com a de Amorim de Carvalho) que certos elementos versíficos:

Eu lia;
Ó minha;
mãezinha;

³¹ Definição de *verso quebrado* e conceitos conexos de *fragmento inicial* e *fragmento terminal*: T. g. d. v., vol. I, n.º 23.

risonho;
aquela;

são versos *simples*, dissilábicos, quebrados do ritmo pentassilábico de acentuação par, 5²; e que certos outros:

poemas | que mal entendia;
com quem eu namoro, | brincando contigo | no sonho;
menina | que nem escutava;

traduzem-se em versos *compostos irregulares* de base pentassilábica: sendo o 1.º e o 3.º, dímetros, pentassílabos de acentuação par articulados com os seus quebrados antepostos; e o 2.º, trímetro, bipentassílabo de acentuação par articulado com o mesmo quebrado posposto. Como se viu – insistimos – esta disposição métrica não é arbitrária, pois o ritmo pentassilábico de acentuação par combina «satisfatoriamente» com o seu quebrado, conforme indica a *canónica das combinações heterométricas* fundamentada nas «relações matemáticas parciais»³²: 5² desdobrado em <2+3>, relaciona-se com o quebrado 2.

Ora, a desarticulação do pentassílabo 5² foi motivada por uma *determinação rimática* (que o poeta quis valorizar), assim chamada porque ele, optando por pôr em evidência a rima, colocou-a no final dos versos (dos versos simples: caso dos dissílabos quebrados do 5², e caso dos pentassílabos 5²; e dos versos compostos). Por outras palavras: os versos «foram *determinados por uma partição convencional pela rima*»³³, – sem que o poeta tenha destruído (como se viu) o bom equilíbrio rítmico da poesia. Nesta perspectiva, a leitura da composição poética deverá respeitar as formas rítmicas dissilábicas da escolha do poeta, isto é, deverá ter em conta a existência dos versos quebrados do 5², cuja leitura – repetimos – conformar-se-á àqueles critérios de dicção que já atrás evocámos e que pretendemos retomar, também aqui, nas mesmas modalidades gráficas:

³² *Vid.* na T. g. d. v., vol. I, no importantíssimo cap. IX («As leis das relações matemáticas»), o n.º 61b.

³³ Versos de determinação rimática : *Vid.* T. g. d. v., vol. I, n.os 54c (para este caso específico), 89 (em geral).

Eu lia ||
poemas | que mal entendia; ||

Ó minha ||
mãezinha ||

com quem eu namoro, | brincando contigo | no sonho ||
risonho ||

Às vezes, à hora | em que eu, da janela, || as ruas olhava, ||
meus olhos seguiam, | por entre os que vêm, | por entre os que vão, ||
aquela ||
menina | que nem escutava ||
o grito que eu tinha | no meu coração, ||
chamando por ela... ||

O poeta faz sobressair a rima; a rima, aqui, determina a forma do verso. Se nas primeiras três transcrições acima, o verso quebrado participa do sistema de *rimas emparelhadas*, já na última, a palavra «aquela», na sua preeminência rítmica dissilábica, autónoma, tem, por sua situação intermédia, a função de não deixar ficar inoperante, não deixar morrer para o ouvido a *rima* muito remota de «janela» e «ela»³⁴. E tanto mais remota que a *distância objectiva* entre essas duas palavras rimadas, já de si importante (se excluirmos a expressão «aquela» que vai precisamente, servir de elo de ligação rimática), torna-se desmesuradamente alongada numa extensíssima *distância subjectiva*, pela inserção, entre «janela» e «ela», de 5 formas versíficas que compreendem 1 verso simples + 3 versos compostos + 1 verso simples representando 9 *períodos rítmicos* (4 formas rítmicas pentassilábicas + 1 dissilábica + 4 pentassilábicas). Porque, se «os versos têm

³⁴ Neste estudo sobre *ritmo* não abordaremos a função da *rima*, a sua influência estética, as sugestões que empresta à poesia. Podíamos abordá-las. A rima sublinhará, as mais das vezes, o ritmo da composição poética. Amorim de Carvalho redigiu, no vol. I da *T. g. d. v.*, uma extensa análise sobre a rima (n.ºs 80 a 94), incluindo algumas observações a respeito da ausência de rima em poesias de ritmo pentassilábico (n.º 94a). *Rimas emparelhada e remota: T. g. d. v.*, vol. I, n.º 87b, f. Como repetição que é, a rima será considerada uma forma de ritmo – um *ritmo efectivo* (janela-aquela-ela). Cf. as interessantíssimas considerações de Amorim de Carvalho a respeito do «ritmo sonoro» ou «auditivo» e do «ritmo plástico», onde o conceito de *ritmo* está generalizado como forma de interpretação de certos aspectos do conhecimento estético: *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 11d.

uma *duração objectiva* que resulta da extensão métrica [...], da natureza das sílabas, dos acentos internos [...]», dessa «duração objectiva depende a *distância objectiva* entre o final de um verso e o final [...] [de outro verso]. Mas há uma *distância subjectiva* que [...] depende [...] do número de *períodos rítmicos* [sublinhamos nós] [...]», que «pertence à pura sensibilidade auditiva [...]»³⁵. É, pois, para atenuar essa *distância subjectiva* entre palavras rimadas que o poeta, muito subtilmente, introduziu o verso quebrado «aquela» em situação que valorizasse a rima, preservando no entanto a boa combinação rítmica, como já vimos.

A outra possibilidade de leitura, seria privilegiar a dicção em ritmos pentassilábicos, já então não nitidamente desarticulados na maneira de dizer, abrindo apenas suspensões que evidenciassem a rima (suspensão por imposição rimática ou pedida pela rima), como a seguir se indica:

Eu lia¹
poemas | que mal entendia; ||

Ó minha¹
mãezinha, ||

com quem eu namoro, | brincando contigo | no sonho¹
risonho ||

aquela¹
menina | que nem escutava ||

– o que não nos parece estar no propósito do poeta e que empobreceria ritmicamente a poesia.

Para concluir, podemos dizer que a inserção, esparsa e comedida, dos dissílabos, versos quebrados do ritmo pentassilábico de acentuação par, base da expressão rítmica da poesia, – contribui, também, com a intermeação das formas pentassilábicas simples e compostas, para imprimir à «Balada» uma leveza melódica que rompe, agradavelmente, com certa rigidez repetitiva, embora muito cantante, do ritmo pentassilábico.

*

³⁵ T. g. d. v., vol. I, n.º 24c.

Chegamos ao término do minucioso estudo métrico da «Balada do menino» – uma das duas poesias de ritmo pentassilábico incluídas no livro *Verbo doloroso*. Passaremos agora ao exame atento da outra poesia – «Pela noite» – também composta na forma pentassilábica, mas à qual Amorim de Carvalho, dando a acentuação ímpar, imprimiu uma bem diferente característica rítmica. Porque, enquanto o ritmo pentassilábico de acentuação par, no dizer rápido e abarcante de Amorim, «é duma toada doce e lenta», expressando «suave languidez», a acentuação ímpar dá-lhe um «andamento musical [...] mais apressado e vivo e até gárrulo no seu ritmo breve»³⁶. À diferença do outro, o pentassílabo de acentuação ímpar encerra maior leque de possibilidades rítmicas porque, opostamente à acentuação, sempre a mesma, na 2.^a sílaba do pentassílabo de acentuação par, – o de acentuação ímpar comporta diversas nuances acentuais, isto é: pode receber acentuação principal ora na 1.^a sílaba, ora na 3.^a, mas ainda, cumulativamente, nessas duas sílabas. Esta maior diversidade rítmica se expressará, na fórmula sintética de notação numérica, por: 5^{1-13-3} (a ordem dos expoentes é arbitrária), e, na fórmula analítica, por: $\langle 1+4 \rangle$, $\langle 1+2+2 \rangle$ ou $\langle 3+2 \rangle$. Em «Pela noite», o poeta utilizou, pois, este ritmo nas formas, como veremos, simples e compostas (salvo uma exceção, que também estudaremos adiante).

Os elementos versíficos desta bela poesia estão distribuídos por 7 parástrofes, sendo que, nas 4 primeiras – as mais extensas –, o poeta interpela, alternadamente, a sua Amada e o mendigo desconhecido que passa, cantando, no ermo da noite; nas 3 seguintes, muito curtas (2 das quais formadas por um único verso composto), o poeta, exausto, exprime, «com temor e pena», o desejo de descanso para a sua alma, mas não pode deixar de lembrar a misteriosa voz que, lá fora, chora, a «voz que pede».

Das formas pentassilábicas de acentuação ímpar desta poesia, apenas 8 são simples, tomando quase todas as outras a estrutura composta bipentassilábica e tripentassilábica (a exemplo da «Balada» anteriormente estudada). Em «Pela noite» surge, entretanto, a novidade do quadripentassílabo que abre a poesia:

³⁶ T. g. d. v., vol. I, n.º 20a,b.

Minha Amada, ouves? Uma voz ergueu-se, a cantar, na noite. É algum cêguinho

.....

Põe-se aí a questão, atrás evocada, da incapacidade, para o ouvido, de apreender, agradavelmente, como tais, ritmos extensíssimos. Amorim de Carvalho, notável ritmista e teorizador da Versificação, não podia deixar de ter consciência desta limitação. Estudando os «pentadecassílabos» do poeta brasileiro Carlos Magalhães Azeredo, ele os considera não fixáveis «pelo ouvido, como um todo rítmico simples»; e acrescenta que os «pentadecassílabos» «não se desdobram como *versos compostos* que o ouvido retenha com agrado, quando tal desdobramento se poderia fazer. Isto prejudica a beleza do tema, fatigando o ouvido»³⁷. A respeito dum verso composto de ritmo recitativo – o tetrâmetro quadritetrassilábico –, Amorim de Carvalho escreve: «[...] cada um destes quadritetrassílabos vale como dois bitetrassílabos [...] e a dicção se faz com agrado deste modo, como dois versos [...]»³⁸. Perante isto, como considerou, então, o poeta, a forma quadripentassilábica acima transcrita? Certamente como dois versos: um tripentassílabo e um pentassílabo, separados, aliás, claramente, por pausa indicada pelo ponto final:

Minha Amada, ouves? | Uma voz ergueu-se, | a cantar, na noite.
|| É algum cêguinho ||³⁹

Podemos admitir – perguntamos – que certas formas bipentassilábicas e tripentassilábicas sejam cindidas em ritmos mais reduzidos, – dada a existência de separações lógicas, explicitamente indicadas pela pontuação final de diversos componentes?:

Minha Amada ouves? || Uma voz ergueu-se, | a cantar na noite.
|| É algum cêguinho;

Minha Amada ouves? || Encostado à porta;
– Deixa-me dormir! || Como o vento é triste! || Como ruge o mar!...;
Ouves? Canta sempre. || Canta a soluçar, | junto das janelas...;
Segue. Toda a alma | tem o seu destino. || Qual será o teu?;

³⁷ T. g. d. v., vol. I, n.º 24a.

³⁸ T. g. d. v., vol. I, n.º 34.

³⁹ Indicamos, como de hábito, a suspensão, ou o «descaimento» final do verso, pela dupla barra de cadência (||).

Minha Amada, ouves? || Vai-se a voz sumindo, | trémula e distante...;
 Cubro mais meu corpo, | com temor e pena... || Já se foi embora?

Mas tal modo de dizer, redundaria na destruição de quase todas as formas tripentassilábicas, o que rejeitamos; estas formas são uma das modalidades rítmicas que o poeta vem adotando, na sua poesia, com perfeita consciência técnica.

Há, no entanto, dois casos nos versos acima transcritos, que queremos particularmente analisar. O terceiro e o quarto tripentassílabos têm, nos primeiros componentes, *cortes rítmicos* respectivamente entre *Ouves?* e *Canta*, e entre *Segue*. e *Toda*. *Corte rítmico* é «uma pausa lógica que parece interceptar o todo musical do verso» ou ritmo⁴⁰:

Ouves? Canta sempre. | ...;
 Segue. Toda a alma | ...

Essa leve intercepção no ritmo, ou pausa brevíssima, ou curta suspensão, não deverá, pois, perturbar a harmonia rítmica, «o todo musical do verso». Mas note-se que o poeta levou a perfeição técnica até colocar o corte rítmico, precisamente na posição em que o pentassílabo se reparte em dois elementos de 1 e 3 sílabas (*quebrados* ou *fragmento inicial*⁴¹) com os quais se «combinam satisfatoriamente» os ritmos pentassilábicos de acentuação ímpar⁴², acentuados, como sabemos, na 1.^a, na 3.^a ou na 1.^a e 3.^a sílabas. Aquele requinte técnico terá, sem dúvida, o objectivo de reduzir, por mais leve que ela seja, a perturbação

⁴⁰ T. g. d. v., vol. I, n.º 5b.

⁴¹ O conceito de *quebrado* está definido atrás. *Fragmento inicial* é o «primeiro grupo silábico apoiado no 1.º acento rítmico principal, se o verso tem mais do que um acento rítmico; se tem um só acento rítmico, [...] fragmento inicial e quebrado se confundem» (T. g. d. v., vol. I, 23c), – donde resulta que, no pentassílabo de acentuação ímpar, o fragmento inicial tem 1 sílaba no 5¹³ e, nos pentassílabos 5¹ e 5³, os fragmentos iniciais coincidem com o quebrado.

⁴² T. g. d. v., vol. I, n.º 63 («Canónica das combinações heterométricas»). – O relacionamento dos quebrados, fragmentos iniciais e fragmentos terminais com os respectivos ritmos inteiros, exige uma técnica muito subtil cujos princípios, formulados por Amorim de Carvalho, são bastante complexos (Vid. T. g. d. v., vol. I, n.º 23). – Não só a teoria mas ainda a terminologia deste interessante aspecto do ritmo verbal, têm também suas origens nas obras de Amorim de Carvalho sobre Versificação.

que o corte rítmico poderia originar, – restabelecendo, por nova via, uma harmonia rítmica satisfatória.

Na última parástrofe da poesia agora estudada, Amorim de Carvalho retoma o processo de desarticulação do ritmo pentassilábico em elementos versíficos de *determinação rimática*; mas enquanto que na «Balada do menino» ele o utilizara em quatro momentos, em «Pela noite» emprega-o uma única vez, no belo fecho da poesia:

Prende-me ao teu seio, | minha Bem Amada... ||

A minh'alma ao sono, | *fatigada*, ||
cede... ||

Mas com mais tristeza | no meu sonho, agora, ||
ouço a voz que chora, ||
ouço a voz que pede...

O poeta cinde o ritmo pentassilábico de acentuação ímpar 5^{1-13-3} em seus *quebrados* ou *fragmento inicial*: «*fatigada*» (3 sílabas métricas), «*cede*» (1 sílaba métrica), – e fá-lo com a intenção de valorizar a rima, propósito este que já fôra o dele nos casos similares da «Balada do menino» (que longamente, atrás, estudámos). A diferença está apenas – mas esta diferença é ritmicamente determinante – no número de sílabas métricas dos quebrados e fragmento inicial: se na «Balada» quebrado e fragmento inicial do 5^2 coincidem e não podem deixar de ter 2 sílabas métricas, em «Pela noite», poesia composta em 5^{1-13-3} , os quebrados e fragmento inicial são de 3 ou 1 sílabas métricas, pois só estas «combinam satisfatoriamente» com o pentassílabo de acentuação ímpar.

Pois bem. A boa colocação dos quebrados e fragmentos iniciais numa composição pentassilábica com acentuação ímpar, parece exigir curta *distância subjectiva*⁴³ entre eles e os inteiros que condicionam a acentuação daqueles quebrados e fragmentos iniciais; isto é, para que a toada se mantenha, agradavelmente, no ouvido, impor-se-á certa aproximação subjectiva entre uns e outros. Cremos que esta exigência provém do facto da acentuação no pentassílabo 5^{1-13-3} , ser não incerta, como no ritmo

⁴³ Como indicámos atrás, o conceito de *distância subjectiva* se encontra explicado na *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 24c.

heptassilábico, mas variável. Em:

A *minh'alma* ao sono, | *fatigada*, ||5³|3
cede... ||1
Mas com *mais* tristeza | no meu *sonho*, agora, || 5¹⁻³|5³
ouço a voz que chora, || 5¹⁻³
ouço a voz que pede... 5¹⁻³

nós interpretamos o monossílabo métrico «cede» como *fragmento inicial* e propomos, conseqüentemente, fazer *pausa de compensação* a seguir a *Mas* (substituindo, assim, nessa 1.^a sílaba, a tónica que lhe falta)⁴⁴, – compensação essa solicitada pelo dito fragmento inicial, de modo a diminuir a distância subjectiva entre este fragmento e um verso acentuado na 1.^a sílaba:

Mas | com *mais* tristeza | ...

Esta subtilidade técnica vem apenas sustentar ou reforçar uma relação já próxima existente entre esse fragmento inicial (*cede*) e as precedentes e as posteriores acentuações nas 1.^{as} sílabas (ver, atrás, as respectivas transcrições completas):

Prende-me... | *minha*...

cede...
Mas | ...
ouço...
ouço...

Estaria na intenção do poeta, propor, simplesmente, uma dicção pentassilábica, apesar da desarticulação gráfica do pentassílabo?:

... | *fatigada*, |
cede... ||

Não cremos: também aqui – como para a poesia anteriormente estudada –, não aceitamos nem preferimos essa possibilidade. A leitura deverá respeitar esse «ritmo suspenso ou incompleto»

⁴⁴ T. g. d. v., vol. I, n.º 20e.

do quebrado⁴⁵, depois, o do fragmento inicial:

... | fatigada, ||
cede... ||

os quais, no fechar da poesia, reforçam, pela *conceptualização da forma*, a ideia dos derradeiros versos, numa bela *harmonia expressiva*⁴⁶: o poeta, esgotado, deixa-se levar para o sonho duma realidade como que *suspensa* no devaneio de longínqua lembrança.

Por algumas das considerações que acabamos de tecer à volta dos quebrados e fragmentos iniciais dos versos pentassilábicos de acentuação ímpar, o leitor atento se aperceberá, sem dúvida, que consideramos ter, neste domínio do conhecimento rítmico, atingido os limites do que nos é legitimamente permitido racionalizar; somos consciente das dificuldades encontradas, nesse esforço mesmo de racionalização, ao confrontarmo-nos, aqui, com situações que já estão na origem de certa indeterminação do ritmo verbal; essas hesitações, experimentou-as também o insigne poeta e teorizador da Versificação que foi Amorim de Carvalho, ao manifestar, na redacção de alguns parágrafos, na *T. g. d. v.*, sobre versos compostos irregulares⁴⁷, a sua perplexidade: «Parece-nos – a concluir das nossas experiências pessoais – ...», «Não nos parece...», etc.⁴⁸.

A acentuação rítmica – para uma boa técnica versificatória – deve ser, como vimos, inequívoca: o princípio é válido para todos os ritmos. Na poesia aqui analisada, composta com 73 ele-

⁴⁵ *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 23a : «O verso quebrado vale [...] como um ritmo suspenso ou incompleto», já o referimos atrás.

⁴⁶ A «*harmonia expressiva* é uma *conceptualização da forma* – fenómeno estético pelo qual a forma, isso que o verso é como forma sonora verbal, toma uma certa e imediata significação, identificando-se com o sentido das palavras, ou, se se quer, o sentido das palavras identificando-se com a forma». Quando a *harmonia expressiva* «traduz coisas do mundo físico, movimentos, acções, etc., pelos próprios sons das palavras ditas onomatópicas», Amorim de Carvalho chama-a *harmonia imitativa* ou *onomatopeia*. Esta é pois um aspecto da *harmonia expressiva*, que é um caso da *conceptualização da forma* (*T. g. d. v.*, vol. I, n.º 77).

⁴⁷ Vol. I, n.ºs 53b *in fine*, 54c3.

⁴⁸ *Vid.*, tb., *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 61b : «[...] mas estas boas relações matemáticas parciais já são de mais difícil classificação [...] e de mais delicada realização [...]».

mentos rítmicos pentassilábicos de acentuação ímpar, só em três situações podemos encontrar acentos próprios ou naturais, em sílabas pares, mais fortes que os das sílabas ímpares que se lhes justapõem:

Quem és tu que pedes, ...;
se não temos nada,...;
... que não sei quem és!... –

Porém, as sílabas *quem*, *tu*, *te* (de *temos*) e *sei*, possuem certa tonicidade própria ou natural. Noutro caso, o acento na 2.^a sílaba é de valor mais ou menos equivalente ao da 3.^a (*têm*):

... que não têm estrelas...

Ora, pela sua colocação em posições rítmicas aliada à tonicidade própria, as sílabas *quem*, *tu*, *te* (de *temos*), *sei* e *têm*, adquirem notável «valor de acento rítmico» a ponto de exercerem (as últimas quatro) uma atracção proclítica sobre as sílabas que se lhes antepõem (*és*→*tu*, *não*→*temos*, *não*→*sei*, *não*→*têm*). Tudo concorre, efectivamente, para o reforço da tonicidade das 1.^a e 3.^a sílabas em *Quem és tu* e das 3.^{as} nos outros três casos citados: é que a «*simples força posicional rítmica chega a fazer-se valer por si só*»⁴⁹, fenómeno que está na origem da *lei da tonicidade posicional*, já referida⁵⁰; e as situações explicadas pela *lei da subordinação ou assimilação rítmica*⁵¹ mais confortam a tonicidade própria ou natural (embora fraca) das 1.^{as} e 3.^{as} sílabas relativamente à das 2.^{as}.

Nas circunstâncias seguintes:

Mas não há migalhas...;
... já não dá calor... –;
Ficou só na treva

reconhece-se que as 2.^{as} sílabas – *não*, *cou* (de *Ficou*) – têm

⁴⁹ T. g. d. v., vol. I, n.º 21c.

⁵⁰ T. g. d. v., vol. I, n.º 21e.

⁵¹ T. g. d. v., vol. I, n.º 68. Transcrevêmos *in extenso* esta lei na nota ²⁶ do nosso anterior estudo publicado na «Rhythmica», n.º 3-4 (2006).

inegável tonicidade própria; mas totalmente dominadas que estão pelas fortes tonicidades próprias da 1.^a e 3.^{as} (*há, já, dá, só*), a dicção espontânea nem releva os acentos *dominados* daquelas 2.^{as} sílabas.

Insistir nestes pontos, numa perspectiva crítica, como vimos fazendo há momentos, é, sem dúvida, severidade exagerada, e talvez mesmo descabida. Na poesia presentemente estudada, pode-se considerar que a inequívocidade da acentuação é, praticamente, absoluta.

Porque o pentassílabo de acentuação ímpar pode ter unicamente acentuação rítmica na 1.^a sílaba, ele – diz Amorim – «se presta ao emprego de palavras esdrúxulas, com interessante efeito estético»⁵². Ora este poeta apenas utilizou esse processo em:

Trágico de fome,...;
... *lôbre*go talvez...;
... *trémula* e distante...

evitando todo o exagêro, não se deixando levar por essa facilidade rítmica; essas formas foram, aliás, unicamente utilizadas em versos longos (dois tripentassílabos e um bipentassílabo). No entanto, a acentuação única na 1.^a sílaba sem esdruxulação surge algumas vezes:

... pela madrugada;
... pôr-te no caminho;
canta a soluçar!;
– Deixa-me dormir;
nada que te dar?;
... canta a soluçar, | junto das janelas...;
... enches-me de medo;
como as ventanias | dentro do arvoredo;
Vens esfarrapado...;
... cheias de traições!;
inda suplicante...;

Em:

... **Já** se *foi* embora?;

⁵² T. g. d. v., vol. I, n.º 20b.

Prende-me ao teu seio, | **minha Bem Amada...**

como a tonicidade própria forte da 1.^a sílaba dos componentes pentassilábicos ocupa um dos lugares do acento rítmico, – «a tonicidade fraca no outro lugar [*foi, me ao, Bem*] não conta senão como acento rítmico secundário, e para uma análise menos minuciosa nem será contada como acento rítmico secundário»⁵³. A acentuação única na 1.^a sílaba, 5¹, impõe um como que alongamento da frase, atenuando, assim, a vivacidade natural deste ritmo de acentuação ímpar. Esse desenho melódico vem, sem dúvida, enriquecer a toada própria do pentassílabo.

Ao concluirmos a análise rítmica da poesia «Pela noite», queremos fazer referência, mais especialmente agora, à heterometria nela utilizada por Amorim de Carvalho. Para uma melhor compreensão do processo, passamos a transcrever:

Minha Amada, ouves? Uma voz ergueu-se, a cantar, na noite. É algum cèguinho
que perdeu a estrada,
e ficou sòzinho...
– Ó cèguinho, espera!, que ao romper do Sol, pela madrugada,
nós contigo iremos pôr-te no caminho! –

Minha Amada, ouves? Encostado à porta
canta a soluçar!
– Deixa-me dormir! Como o vento é triste! Como ruge o mar!...
Quem és tu que pedes, pela noite morta,
se não temos nada, nada que te dar?
Trágico de fome, a tremer de frio, que cruel horror!,
andas, com certeza.
Mas não há migalhas sobre a nossa mesa,
e a braseira, extinta, já não dá calor... –

Ouves? Canta sempre. Canta a soluçar, junto das janelas...
– Pobrezinho triste, enches-me de medo,
como as ventanias dentro do arvoredo
nas escuras noites que não têm estrelas...
Que é que tu me queres, que paraste aqui?
Segue. Toda a alma tem o seu destino. Qual será o teu?
Tu me fazes pena, quando penso em ti...
Tu me fazes susto, quando fito o céu...

⁵³ T. g. d. v., vol. I, n.º 20c *in fine*.

Sobre ti caíram chuvas e tufões...
 Vens esfarrapado, lôbrego, talvez...
 Ai, mas são as noites cheias de traições!
 Segue o teu caminho, que não sei quem és!... –

Minha Amada, ouves? Vai-se a voz sumindo, trémula e distante...
 Ficou só na treva
 um anseio mudo que no ar se eleva,
 inda suplicante...

Cubro mais meu corpo, com temor e pena... Já se foi embora?

Prende-me ao teu seio, minha Bem Amada...

A minh'alma ao sono, fatigada,
 cede...
 Mas com mais tristeza no meu sonho, agora,
 ouço a voz que chora,
 ouço a voz que pede...

A heterometria é determinada por dois factores: um, rimático; o outro, rítmico. O poeta, querendo valorizar a rima, dispõe os versos por determinação rimática; mas, concomitantemente, constrói-os dentro de uma certa diversidade rítmica (são os compostos pentassilábicos, de heterometria, portanto, regular, escritos com a consciência técnica que se lhe conhece, *inclusive* naquele caso único que faz excepção, como atrás se viu). Assim, vai Amorim imprimindo à poesia as mudanças rítmicas espontaneamente contidas naqueles compostos que naturalmente participam do ritmo simples pentassilábico de acentuação ímpar, também, como tal, utilizado, nesta poesia.

Como fizemos notar no estudo sobre a «Balada do menino», Amorim de Carvalho não se preocupou, no *Verbo doloroso*, em introduzir, sistematicamente, nos compostos líricos, cesuras átonas⁵⁴. Já vimos que o ritmo pentassilábico, que é forte, obsta naturalmente à elisão: opõe-se-lhe a diálise rítmica que é pedida espontaneamente por este ritmo, como demoradamente se explicou atrás. Donde, versos compostos como estes (similares aos da

⁵⁴ No livro Destino, Amorim de Carvalho dera sistematicamente cesura átona aos bipentassílabos. *Vid.* nosso estudo in «Rhythmica», n.º 3-4 (2006), págs. 25-27. – Cf. T. g. d. v., vol. I, n.º 30c.

«Balada», também de base pentassilábica, embora de acentuação par):

... que ao romper do Sol, pela madrugada;
Trágico de fome, a tremer de frio...

nos quais se verifica a tendência, que conhecemos, neste ritmo forte que é o pentassilábico, para o *prolongamento paragógico* (*Sole*) ou para a suspensão de *tempo vazio* (*Sol* [...]) ou para o hiato rítmico, impedindo a sinalefa (entre *me*, de *fome*, e *a*), a marcar a *diálise rítmica*, que resulta da franca propensão separativa que se opõe à elisão rítmica.

*

Essa heterometria na obra de Amorim de Carvalho, de que temos vindo a tratar, – levou-a o poeta a expoentes únicos na literatura de expressão portuguesa, com desenvolvimentos absolutamente originais, muito belos e complexos realizados, com perfeita consciência técnica, em poesias e poemas sobretudo de ritmo recitativo. Tal aspecto da criação poética amoriniana está já bem representado nos livros *Destino* e *Verbo doloroso*. Esperamos tratar, noutra ocasião, desta perturbante feição da obra poética de Amorim de Carvalho.

Mas por agora, e sempre sem sairmos da modalidade lírica, vamos abordar unicamente as composições que, incluídas ainda em *Verbo doloroso*, foram realizadas em ritmo heptassilábico – no qual, aliás, Amorim de Carvalho jamais praticou a heterometria.

Foram sete, como vimos, as poesias que, nesse ritmo, o poeta incluiu no livro *Verbo doloroso*. Cinco, em heptassílabos. Duas em bieptassílabos; uma destas, em língua castelhana, com dedicatória à poetisa argentina Paulina Simoniello.

As poesias compostas em versos simples heptassilábicos, repartem-se em dois tipos, do ponto de vista estrófico: duas, estão organizadas dentro de modalidades estróficas própria-mente ditas, isto é, como tais admitidas tradicionalmente⁵⁵:

⁵⁵ *T. g. d. v.*, vol. II, n.º 101.

a *quadra*⁵⁶(«Cigana») e a *décima*⁵⁷ («Esperar»); as outras três («Ausência e amor», «O mistério da vida» e «A filha do sineiro»), desenvolvem-se em parástrofes mais ou menos longas, cada uma destas correspondendo – pela própria definição de parástrofe, que já conhecemos – a uma real unidade de assunto.

Situação há em que, por exemplo, uma aparente estrofe (que seria uma quadra) não o é realmente, pois não tem unidade rimática, transportando-se a rima de uma parástrofe a outra; é o caso do fecho da poesia «Ausência e amor»:

E o antigo amor sem amor	A
foi na ausência que se fez;	B
nasceu depois que a deixei:	C
era um botão – fez-se a flor..	A
Amava-a já desta vez,	B
mas foi já tarde que a amei...	C

Na realidade, o poeta escreveu dois *parágrafos poéticos*, no entanto não arbitrários porque cada um deles possui unidade de pensamento – aos quais, nestes casos, como se sabe, chamamos *parástrofes*; uma destas tomou a forma aparente da quadra. Se no «Mistério da vida» há unidade rimática em cada uma das extensas parástrofes que terminam, todas, num refrão:

Da primeira parástrofe:

.....
Tudo é pó, tudo ilusão.
Fica um silêncio que gela,
porque dentro do caixão
vai para a campa florida
a terrível coisa bela
que é a vida.

Da nona e última:

.....
Para o coração que chora

⁵⁶ T. g. d. v., vol. II, n.º 101c.

⁵⁷ T. g. d. v., vol. II, n.º 101i.

nunca mais haverá calma?...
Não soará, nunca, a hora
tão desejada e temida,
em que me tirem da alma
– que eu não posso mais com ela –
a terrível coisa bela
que é a vida?...

já na «Filha do sineiro» não existe essa unidade:

Das duas primeiras parástrofes:

.....
vibra no bronze do sino
a primeira badalada.
Primeira nota dum hino
que a notícia ao mundo *leva*
na sua voz magoada!

E dentro de pouco aos céus
um poema de dor se *eleva*,
em apêlo erguido a Deus.

.....

Das terceira e quarta:

.....
triste olhando para o céu,
pergunta cheio de *dor*:
– Quem seria que morreu?...

E o solitário *pastor*,

.....

Das sexta e sétima (fecho da poesia):

.....
...Último clamor funéreo
caindo num cemitério,
onde um caixão enfeitado
desce ao leito *derradeiro*...
enquanto o povo assombrado
pergunta o que *sucedeu*...

Nada. Só foi o *sineiro*
que de dor *enlouqueceu*...

Nas 6 quadras de «Cigana», o poeta adoptou sistematicamente a travacção rimática clássica: ABBA, etc. (*rima interpolada*⁵⁸). Na poesia «Esperar», cada uma das 3 primeiras décimas foi construída com esquemas rimáticos e de pensamento que dão às estrofes formas compostas (1 sextilha + 1 quadra separadas uma da outra por pausa lógica no final do 6.º verso, tendo cada um dos componentes «seu pensamento próprio e suas rimas próprias»). Porém, na 4.ª e última décima, a pausa lógica passa para o final do 5.º verso, o que tira à décima a forma composta sextilha + quadra, embora o esquema rimático se mantenha como nas precedentes estrofes:

1.ª décima:

Pairava um grande tormento	A
nesse caminho sombrio,	B
passagem de extinto rio	B
que causava um arrepio,	B
lembrando um rasto de frio	B
deixado ali pelo vento.	A
Numa ansiedade sincera,	C
achei-me triste e sòzinho,	D
no meio desse caminho	D
e ali me fiquei à espera.	C

4.ª décima:

Ave que busca onde acoite	M
a vida que vai findar,	N
pálpebras que vão fechar	N
sôbre o derradeiro olhar	N
– caiu o Sol sôbre o mar...	N
Passou a Sombra da Noite,	M
e ao ver o meu vulto austero,	O
no caminho, perguntou	P
– «Que fazes aqui?» – Espero. –	O
–«A vida que já passou?»...	P

⁵⁸ *Rima interpolada*: T. g. d. v., vol. I, n.º 87g, vol. II, n.º 1011c3.

Nesta estrofe, o 6.º verso que, rimaticamente, pertence ao grupo dos 6 primeiros versos, pertence também, pela força da pontuação, em lógica, aos 5 últimos versos da décima. Dado que «Nenhum esquema rimático da décima [como estrofe] se consagrou de modo especial»⁵⁹, o poeta propôs uma muito bela travação rimática que não foi apresentada, por ele, na sua *T. g. d. v.*: ABBBBACDDC, EFFFFEGHGH, IJJJKLLK, MNNNMOPOP⁶⁰, onde os últimos quatro versos têm, alternadamente, *rimas interpoladas e cruzadas*⁶¹. A rima, embora muito remota, do 1.º e 6.º versos de cada estrofe, mantém-se sem esforço apreciável, na memória auditiva. «A distância das rimas remotas deve ter o limite que o ouvido apreenda», escreve com razão Amorim de Carvalho⁶². Há aqui um fenómeno curioso que pretendemos explicar. Vejamos a seguinte quintilha de Castilho:

Saiu todo o povo, ficaram *ali*,
dançando às escuras em dança hedionda;
veio o novo dia, durava inda a ronda,
sem que haja de tantos um só que responda
a quem se dói deles, ou deles se *ri*.

Apesar da grande distância objectiva e subjectiva entre o final do 1.º verso e o final do 5.º verso (há entre eles, respectivamente, 4 bipentassílabos de cesura átona e 8 períodos rítmicos), o «efeito auditivo da rima» parece manter-se aí, mais nítido, mais presente no ouvido do leitor do que o dos dois versos rimados da sextilha heptassilábica do poeta brasileiro Manuel Bandeira, que passamos a transcrever (com uma alteração experimental no 4.º verso):

O meu quarto vai *ficar*,
não como forma imperfeita
neste mundo de aparências:

⁵⁹ *T. g. d. v.*, vol. II, n.º 101Ii3. – Há que distinguir a décima-estrofe da décima-sistema estrófico (que Amorim apelida de «décima clássica ou espinela») que é um «sistema estrófico com número fixo de estrofes e formas estróficas fixas» constituído por 1 quadra + 1 sextilha (*T. g. d. v.*, vol. II, n.º 110).

⁶⁰ O tipo de travação rimática da sextilha desta décima-estrofe amoriniana, encontra-se na sextilha de uma décima-sistema estrófico do poeta espanhol Ferrant Manuel de Lando (*T. g. d. v.*, vol. II, n.º 110a).

⁶¹ *Rima cruzada*: *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 87e.

⁶² *T. g. d. v.*, vol. I, n.º 87g.

[ficará] na eternidade,
com seus livros, com seus quadros,
intacto, suspenso no *ar*!

os quais também não chegam a atingir a fôrça de valor rimático, a fôrça de permanência auditiva da rima dos 1.º e 6.º versos das sextilhas (componentes das décimas), igualmente em versos heptassilábicos, da poesia «Esperar» de Amorim de Carvalho, de que demos, atrás, um exemplo que voltamos a transcrever:

Pairava um grande *tormento*
nesse caminho sombrio,
passagem de extinto rio
que causava um arrepio,
lembrando um rasto de frio
deixado ali pelo *vento*.⁶³

Como explicar, efectivamente, estes factos? Nós admitimos que o encanto (em-canto) da rima nos versos interpolados (é o caso das estrofes de Castilho e Amorim) ajuda a conservar e a reforçar no ouvido o «efeito auditivo» da *rima remota*⁶⁴: o em-cantamento rimático vai criando, assim, um hábito de canto, de melopeia, que facilita a retenção da rima remota no espírito do leitor, – e é precisamente isto que não se verifica nos versos interpolados *não rimados* de Manuel Bandeira na forma que lhes demos. Eis a razão, a nosso ver, pela qual o poeta brasileiro, para salvar a *rima externa* em *ar*, introduziu a *rima interna*⁶⁵ (*ficar*) no 4.º verso:

O meu quarto vai *ficar*,
não como forma imperfeita
neste mundo de aparências:
vai *ficar* na eternidade,
com seus livros, com seus quadros,
intacto, suspenso no *ar*!

tentando, deste passo, mas desageitadamente e com evidente mau gosto⁶⁶, anular a improcedência rimática de uma pretensa

⁶³ Os testes que fizemos com diversas pessoas tenderam a confortar a nossa opinião.

⁶⁴ *Rima remota*: T. g. d. v., vol. I, n.º 87f.

⁶⁵ *Rima externa e interna*: T. g. d. v., vol. I, n.º 87 in *limine*, 87h,i.

⁶⁶ A utilização, sem razão estética que nos pareça pertinente, na mesma sextilha, da

rima remota com interpolação de versos não rimados.

Quanto às poesias «Adormecida e morta» e «Mi corazón», foram elas compostas em *dísticos* bieptassilábicos *monórrimos*, portanto de rima dita *emparelhada*, a primeira com 11 estrofes, a segunda com 10 estrofes⁶⁷.

Podemos, pois, dizer que a isometria, no ritmo heptassilábico, é absoluta, em Amorim de Carvalho, ou, para sermos rigoroso, quase absoluta; esta reserva resulta de duas pequenas excepções que vamos analisar.

Primeira excepção. Na poesia «Adormecida e morta», o último dístico tomou uma forma heterométrica que contrasta com os 10 precedentes, por o seu primeiro verso estar reduzido a verso simples. Transcrevemos os dois últimos dísticos:

Era a vida que trazia | o sonho que Ela sonhou.
E sobre o abismo dos séculos | ajoelhando-se... chamou!
..... e ficou-se à espera, absorta...
Mas, Ela, abraçada à terra, | dorme, adormecida e morta...

A segunda excepção respeita à poesia «O mistério da vida», onde as parástrofes (constituídas por versos simples) terminam, como vimos acima, por refrão:

.....
a terrível coisa bela
que é a vida.

Ora, também há, aqui, alguma coisa a dizer. Qual a relação da forma reduzida – «que é a vida» – com o todo rítmico da poesia? Sendo o heptassílabo um ritmo de acentuação incerta, os seus quebrados têm «extensão silábica variável, por essa mesma acentuação incerta [...] mas de modo que nunca a parte que no inteiro excede o quebrado ultrapasse quatro sílabas, que é a extensão máxima do verso elementar»⁶⁸. Eis a razão pela qual os quebrados do heptassílabo serão de 3 e 4 sílabas métricas.

— mesma expressão: «vai ficar», – é recurso infeliz do poeta.

⁶⁷ *Rima emparelhada*: T. g. d. v., vol. I, n.º 87b. *Versos monórrimos*: T. g. d. v., vol. I, n.º 87d. *Dístico*: T. g. d. v., vol. II, n.º 101Ia.

⁶⁸ T. g. d. v., vol. I, n.º 23b.

Efectivamente, todas as hipóteses acentuais no heptassílabo são as seguintes: 7^{135} , 7^{13} , 7^{14} , 7^{15} , 7^{24} , 7^{25} , 7^{35} , 7^3 , 7^4 . Os heptassílabos 7^2 e 7^5 são *ritmos imaginários*, o que é explicado pela importantíssima *lei da partição acentual ou da tonização rítmica*: «Numa extensão silábica de mais de quatro sílabas métricas, a necessidade fisiológica da dicção e o agrado auditivo levam espontaneamente a tonizar uma ou mais sílabas átonas internas, subdividindo essa extensão silábica em grupos apoiados nas respectivas sílabas tonizadas». Assim, «toda a extensão silábica de mais de quatro sílabas tem acentuação rítmica interna (por tonicidade própria ou por tonização de sílabas átonas)»⁶⁹. O quebrado do 7^{135} , 7^{15} , 7^{25} e 7^{35} não pode ser pentassilábico porque este ritmo forte exerceria uma influência perturbadora para o bom equilíbrio rítmico da poesia: os ritmos pentassilábicos e heptassilábicos não combinam bem entre si⁷⁰. Ficam, conseqüentemente, as soluções únicas das formas trissilábicas e quadrissilábicas, pois que as formas métricas monossilábicas e dissilábicas deixam mais de 4 sílabas na parte que no inteiro as excede. Em conclusão, o 2.º verso do refrão deverá considerar-se: ou como forma métrica trissilábica – *que é-a-vi(da)* – ou tetrassilábica – *que-é-a-vi(da)*. É certo que, como vimos rapidamente atrás, «os casos em que um quebrado precede imediatamente um heptassílabo ou lhe sucede imediatamente, tendo o heptassílabo um acento de acôrdo com esse quebrado, são casos eventuais»⁷¹. Transcrevemos:

Da 1.ª parástrofe:

.....	
vai para a campã florida	7^4 ou 7^{14} ou 7^{24}
a terrível coisa bela	7^{35}
que-é-a-vida.	4

Da 2.ª e começo da 3.ª:

.....	
e logo a noite se fez,	7^{24}

⁶⁹ T. g. d. v., vol. I, n.º 22e.

⁷⁰ T. g. d. v., vol. I, n.º 63 («Canónica das combinações heterométricas»).

⁷¹ T. g. d. v., vol. I, n.º 23b *in fine*.

e eu fiquei-me sem ver nada...	7 ³
Combalido sigo e vou	7 ³⁵
pelas ruas, a pensar:	7 ³
Mas que é isto? E eu que sou?	7 ³
E começo a meditar	7 ³
nesta coisa incompreendida	7 ¹³
que me dói, que me flagela:	7 ³
a terrível coisa bela	7 ³⁵
que-é-a-vida.	4
.....	
E de súbito parei,	7 ³
e tão triste me senti,	7 ³
que com mêdo estremeci.	7 ³
Mêdo de <i>quê?</i> – perguntei,	7 ¹⁴

onde vemos que – nesta última transcrição –, nos heptassílabos, não se encontram tonizações nas 4.^{as} sílabas senão no 9.º verso que precede a forma «que é a vida», e no 4.º verso que lhe sucede. Não cremos que haja, mesmo neste caso raro de grande distanciamento entre o quebrado quadrissilábico e os heptassílabos acentuados na 4.^a sílaba, – não cremos que haja, neste caso, qualquer perturbação rítmica: o acôrdo rítmico fez-se satisfatòriamente. No entanto – perguntamos – não seria mais verosímil admitir que o poeta tivesse optado por uma leitura trissilábica do 2.º verso do refrão correspondente ao quebrado trissilábico que coincide, aliás, neste caso ainda, com a 1.^a acentuação rítmica principal (*fragmento inicial*) do 1.º verso do dito refrão?:

.....	
a terrível coisa bela	7 ³⁵
que é-a-vida.3	

Esta dicção viria reforçar uma acentuação trissilábica que se quis, talvez, predominante, no fecho refrânico de cada uma das nove parástrofes da poesia.

As duas poesias em bieptassílabos incluídas em *Verbo doloroso* (as já citadas «Adormecida e morta» e «Mi corazón») foram compostas, também como as bieptassilábicas de *Destino*, com cesuras, indiferentemente, tónicas e átonas; as razões rítmicas são aquelas que indicámos atrás para os compostos de ritmo pentassilábico. Daí, encontrarem-se, à mistura, versos como;

Uma noite à sua porta, | passou a Morte a cantar
tão triste como as canções | que os ventos trazem do mar;

E aquela voz a adormece, | e aquela voz a matou...;

(«Adormecida e morta»)

El sufrimiento del alma | es como la primavera:
pone el corazón florido, | con tal que el sufra y no muera.

(«Mi corazón»)

O ritmo muito forte do heptassílabo opõe-se à elisão rítmica, apela para a diálise rítmica, rejeitando a sinalefa, de modo que, qualquer que seja o tipo de cesura, átona ou tônica, é espontânea a tendência separativa dos dois componentes⁷². Só em «Adormecida e morta» encontramos um composto com cesura átona dobrada, 7(2)+7:

E sôbre o abismo dos séculos | ajoelhando-se... chamou!

Já muito pormenorizadamente estudámos, no trabalho precedentemente publicado na revista «*Rhythmica*», n.º 3-4 (2006), o ritmo heptassilábico em composições incluídas no livro *Destino* editado por Amorim em 1939; de maneira que não nos alargaremos agora em considerações gerais respeitantes a aspectos versificatórios por nós abordados naquele estudo. O que há a reter, depois de leitura atenta do conjunto das poesias de ritmo heptassilábico de *Destino* e de *Verbo doloroso* (1942), é que aquelas poucas razões que encontrámos no primeiro desses livros para comentários, que fizéramos, de ordem técnico-melódica, – essas poucas razões nem já existem ou existem também muito marginalmente em *Verbo doloroso*. No conjunto daquelas sete poesias em ritmo heptassilábico que acabamos de estudar, podemos apenas reparar em:

Gargalhar de ecos afitos

(«A filha do sineiro»)

⁷² T. g. d. v., vol. I, n.º 27.

com duas sílabas seguidas acentuadas, que nos parece menor perfeição melódica. As amplitudes de 4 ou 5 sílabas átonas verificam-se em dois casos («Ausência e amor», «A filha do sineiro»):

*sempre no seu coração;
nos ares tumultuando;*

onde (como explica a *lei da partição acentual*) se verifica espontaneamente a tonização da sílaba *seu* (aliás, com certa tonicidade própria, apesar de débil), levando, assim, com naturalidade, para essa sílaba, a segunda acentuação rítmica do verso; e onde também se verifica, por imposição da mesma lei, a tonização de «uma ou mais sílabas átonas internas» de uma «extensão silábica de mais de quatro sílabas métricas» (*tu* ou *mul*, de *tumultuando*): são «como que acentos forçados de partição rítmica». Na poesia «Cigana», o mesmo caso, onde a tonicidade própria ou natural surge apenas na 5.^a sílaba, impondo, conseqüentemente, a *tonização forçada* das 3.^a ou 2.^a ou 1.^a sílabas (nesta última, talvez reforçada com «pausa compensatória»⁷³):

*e que inutilmente abertas;
e que inutilmente abertas;
e^l que inutilmente abertas.*

Num verso simples (de «Cigana») e num hemistíquio (de «Mi corazón»), a seguir transcritos, – podemos legitimamente considerar que os ritmos soarão ligeiramente *comprimidos*?:

*que ia pra um país distante;
... | yo orgulloso como un Dios*

*(que i-a-praum; yo or-gu-llo-so-co-mo un)*⁷⁴.

De tudo o que acabamos de escrever, deverá concluir-se que o estudo atento das poesias de ritmo lírico de *Verbo doloroso*, revela a maestria de Amorim de Carvalho na composição dos ver-

⁷³ T. g. d. v., vol. I, n.º 18d, 22e.

⁷⁴ T. g. d. v., vol. I, n.º 76.

sos, não só do ponto de vista estritamente rítmico, mas também pela grande pureza melódica que o poeta sabe transmitir-lhes.

*

Damos por terminados os nossos estudos sobre o ritmo lírico nas primeiras obras poéticas publicadas em livro por Amorim de Carvalho. Pretendêmos, com eles, levar o esforço de análise até à exaustão, até esgotar as dificuldades que – nesse domínio do conhecimento estético: o do ritmo na expressão poética – pode suscitar a obra de um grande poeta. Nós consideramos, por outro lado, que, sem o arrimo da teoria do ritmo verbal de que também Amorim de Carvalho foi o notabilíssimo iniciador e sistematizador, não seria possível atingir a pertinência e a qualidade analítica que vimos dando aos nossos trabalhos sobre Versificação.

NOTA BENE. Aproveitamos a oportunidade para corrigir as principais grialhas que se intrrometeram no nosso estudo *O ritmo na poesia de Amorim de Carvalho* in «*Rhythmica*», n.º 3-4 (2006). Pág. 14: separar as estrofes do soneto. Notas ¹⁶ e ¹⁸, ler: 12⁴⁸, 5², 5¹ ou 13 ou 3, 5¹⁻¹³⁻³, 5²⁺⁵, no ar, Abri-lhe, 8⁶, 8⁴, 8²⁶⁺⁸, 8²⁶. Pág. 27, ler: 5²; caso. Págs. 27 a 38: colocar os números sobre as respectivas sílabas. Pág.34, ler: 2.^a, 4.^a|4.^a.

Colline de la Boissière, Rosny-sous-Bois (França), 2008

ESTUDIO MÉTRICO-LINGÜÍSTICO DE LAS *COPLAS A LA MUERTE DE SU PADRE* DE JORGE MANRIQUE

M.^a JOSÉ QUILIS

Resumen: En nuestro artículo realizamos un comentario métrico y prosódico de las *Coplas* de Jorge Manrique. Estudiamos el análisis silábico, acentual, de las pausas, del tono y de la rima; en cada uno de ellos, se aportan todos los versos que configuran dichos niveles. Este trabajo pormenorizado sirve también de complemento al artículo de don Tomás Navarro Tomás: “Métrica de *Las Coplas* de Jorge Manrique”, por todos los datos aportados que no aparecen en él. Para ello, hemos utilizado la edición de Antonio Serrano de Haro: *Obras completas*. Madrid, Ed. Alhambra, 1986.

Palabras clave: Comentario métrico y entonativo de las coplas manriqueñas.

Abstract: In this article we will be carrying out a metric and prosodic commentary of Jorge Manrique's *Coplas*. We will study the analysis of syllables, stresses, tones and rhythms; in each of these, we will include the verses conforming such levels. This in-depth study will act as a complement to Navarro Tomas' article: “Métrica de *Las Coplas* de Jorge Manrique”, due to all the new data provided that does not show up in his work. We have thus used Antonio Serrano de Haro's edition: *Obras completas*. Madrid, Ed. Alhambra, 1986.

Key words: Metric and Intonation commentary of the *Coplas Manriqueñas*.

Copla 1

	Nº DE SÍL.	RIMA
1. Re - cuér- de el - ál - ma - dor - mí - da ↓ //	8	a
(2ª, 4ª, 7ª mixto)		
a- ví - ve el - sé - so y - des - piér - te ↑ //	8	b
(2ª, 4ª, 7ª mixto)		
con - tem - plán - do ↑ //	4	c
(3ª)		
có - mo - se - pá - ssa- la - ví - da ↓ //	8	a
(1ª, 4ª, 7ª dactílico)		
5. có - mo - se - vié - ne- la - muér - te ↑ //	8	b
(1ª, 4ª, 7ª dactílico)		
tan - ca - llán - do ↓ ///	4	c
(3ª)		
cuán - prés - to - se - vá el - pla - zér ↓ //	8	d
(1ª, 2ª, 5ª, 7ª mixto)		
có - mo - ↑ / des - pués - de a - cor - dá - do ↑ //	8	e
(1ª, 4ª, 7ª dactílico)		
dá - do - lór ↓ //	4	f
(1ª, 3ª trocaico)		
10. có - mo ↑ / a - nués - tro - pa - res - cér ↑ //	8	d
(1ª, 3ª, 7ª trocaico)		
cual - quíe - ra - tiém - po - pa - ssá - do ↑ //	8	e
(2ª, 4ª, 7ª mixto)		
fué - me - jór ↓ ///	4	f
(1ª, 3ª trocaico)		

Copla 2

Y - pues - vé - mos - lo - pre - sén - te ↑ //	8	g
(2ª, 3ª, 7ª trocaico)		
Có - mo en - ún - pún - to - s'és - í - do ↑ //	8	h
(1ª, 3ª, 4ª, 5ª, 7ª trocaico)		
15. y a - ca - bá - do ↓ //	4	e
(3ª)		
si - juz - gá - mos - sá - bia - mén - te ↑ //	8	g
(3ª, 5ª, 7ª trocaico)		
da - ré - mos - lo - nó - ve - ní - do ↑ //	8	h
(2ª, 5ª, 7ª mixto)		
por - pa - ssá - do ↓ ///	4	e
(3ª)		
Nó - se en - gá - ñe - ná - die ↑ /- nó ↓ //	8	i
(1ª, 3ª, 5ª, 7ª trocaico)		
20. pen - sán - do - que há - de - du - rár ↑ //	8	j
(2ª, 4ª, 7ª mixto)		

lo – que es – pé – ra ↑ //	4	k
(3 ^a)		
más – que – du – ró – lo – que – vió ↓ //	8	i
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
por – que – tó – do há – de – pa – ssár ↑ //	8	j
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
por – tál – ma – né – ra ↓ ///	5	k
(2 ^a , 4 ^a yámbico)		
Copla 3		
25. Nues – tras – ví – das – són – los – rí – os →	8	l
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
que – ván – a – dár – en – la – már ↓ //	8	j
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
que és – el – mo – rír ↓ //	5	m
(1 ^a , 4 ^a dactílico)		
a – lí – ván – los – se – ño – rí – os →	8	l
(2 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
de – ré – chos – a – se a – ca – bár ↑ //	8	j
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
30. y – con – su – mír ↓ ///	5	m
(4 ^a)		
a – lí – los – rí – os – cau – dá – les ↓ //	8	n
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
a – lí – los – ó – tros ↑ /- me – diá – nos ↑ //	8	ñ
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
y – más – chí – cos ↓ //	4	o
(2 ^a , 3 ^a trocaico)		
a – lle – gá – dos – són – i – guá – les ↑ //	8	n
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
35. los – que – ví – ven – por – sus – má – nos ↑ //	8	ñ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y – los – rí – cos ↓ ///	4	o
(3 ^a)		
Copla 4		
Dé – xo – las – in – vo – ca – ció – nes →	8	p
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
de – los – fa – mó – sos – po – é – tas ↑ //	8	q
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
y o – ra – dó – res ↓ //	4	r
(3 ^a)		
40. nó – cú – ro – de – sus – fic – ció – nes ↑ //	8	p
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		

que – trá – en – yér – bas – se – cré – tas ↑ //	8	q
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
sus – sa – bó – res ↓ ///	4	r
(3 ^a)		
A a – quél – só – lo – me en – co – mién – do ↓ //	8	s
(2 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
A – quél – só – lo in – vó – co – yó ↓ //	8	i
(2 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
45. de – ver – dád ↓ //	4	t
(3 ^a)		
que en – és – te – mún – do – vi – vien – do ↑ //	8	s
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
el – mún – do – nó – co – nos – ció ↑ //	8	i
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
su – dei – dád ↓ ///	4	t
(3 ^a)		
Copla 5		
És – te – mún – do és – el – ca – mí – no ↑ //	8	u
(1 ^a , 3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
50. pa – ra el – ó – tro ↑/ que és – mo – rá – da →	8	v
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
sin – pe – sár ↓ //	4	j
(3 ^a)		
mas – cúm – ple – te – nér – buén – tí – no ↑ //	8	u
(2 ^a , 5 ^a , 6 ^a , 7 ^a mixta)		
pa – ra an – dár – és – ta – jor – ná – da ↑ //	8	v
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
sin – e – rrár ↓ ///	4	j
(3 ^a)		
55. Par – tí – mos – cuan – do – nas – cé – mos ↓ //	8	w
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
an – dá – mos – mien – tra – vi – ví – mos ↓ //	8	x
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
y – lle – gá – mos ↑ //	4	y
(3 ^a)		
al – tiém – po – que – fe – nes – cé – mos ↓ //	8	w
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
a – ssí – que ↑/ cuan – do – mo – rí – mos ↑ //	8	x
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
60. des – can – sá – mos ↓ ///	4	y
(3 ^a)		

Copla 6

És – te – mún – do – bué – no – fué ↑ //	8	z
(1 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
si – bién – u – sá – re – mos – dél ↑ //	8	α
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
co – mo – de – bé – mos ↓ //	5	w
(4 ^a)		
por – que ↑/ se – gún – nues – tra – fé ↑ //	8	z
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
65. és – pa – ra – ga – nár – a – quél →	8	α
(1 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
que a – ten – dé – mos ↓ ///	4	w
(3 ^a)		
Y aun – el – hí – jo – de – Diós ↑ //	7	β
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
pa – ra – so – bir – nos – al – cié – lo ↑ //	8	γ
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
Des – cen – dió →	4	i
(3 ^a)		
70. a – nas – cér – a – cá en – tre – nós ↑ //	8	β
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
y – vi – vír – en – és – te – sué – lo →	8	γ
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
do – mu – rió ↓ ///	4	i
(3 ^a)		

Copla 7

Véd – de – cuán – pó – co – va – lór ↑ //	8	f
(1 ^a , 3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
Són – las – có – sas – tras – que an – dá – mos ↑ //	8	y
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
75. y – co – rré – mos ↓ //	4	w
(3 ^a)		
que ↑/ en – és – te – mún – do – trai – dór ↑ //	8	f
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
aun – pri – mé – ro – que – mu – rá – mos ↑ //	8	y
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
las – per – dé – mos ↓ ///	4	w
(3 ^a)		
dé – llas – des – há – ze – la e- dád ↓ //	8	t
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
80. dé – llas – cá – sos – de – sás – trá – dos →	8	δ
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
que a – ca – és – cen ↓ //	4	ε
(3 ^a)		

dé - llas ↑ / por - su - ca - li - dád ↑ //	8	t
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
en - los - más - ál - tos - es - tá - dos ↑ //	8	δ
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
des - fa - llés - cen ↓ ///	4	ε
(3 ^a)		
Copla 8		
85. De - zíd - me ↓ / la - her - mó - sú - ra ↓ //	8	λ
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
la - gen - tíl - fres - cú - ra y - téz →	8	μ
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
de - la - ca - ra ↓ //	4	v
(3 ^a)		
la - co - lór - y - la - blán - cú - ra ↑ //	8	λ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
cuan - do - vié - ne - la - ve - jéz ↑ //	8	μ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
90. ¿cuál - se - pá - ra ? ↓ ///	4	v
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
las - má - ñas - y - li - ge - ré - za ↓ //	8	π
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
y - la - fuér - ça - cor - po - rál →	8	ρ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
de - ju - ven - túd ↑ //	5	σ
(4 ^a)		
tó - do - se - tór - na - gra - vé - za ↑ //	8	π
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
95. cuan - do - llé - ga al - a - rra - bál →	8	ρ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
de - se - nec - túd ↓ ///	5	σ
(4 ^a)		
Copla 9		
Pues - la - sán - gre - de - los - gó - dos ↓ //	8	τ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
el - li - ná - je y - la - no - blé - za →	8	π
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
tan - cres - cí - da ↑ //	4	a
(3 ^a)		
100. ¿por - cuán - tas - ví - as - y - mó - dos ↑ //	8	τ
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
se - sú - me - su - grán - al - té - za ↑ //	8	π
(2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		

en – és- ta – ví – da! ↓ ///	5	a
(2 ^a , 4 ^a yámbico)		
Ú – nos – por – pó – co – va – lé ^r ↓ //	8	d
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
por – cuan – bá – xos – y a – ba – tí – dos ↑ //	8	ω
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
105. que – los – tié – nen ↓ //	4	A ¹
(3 ^a)		
ó – tros – que ↑ / por – nó – te – né ^r ↑ //	8	d
(1 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
con – o – fí – cios – nó – de – bí – dos ↑ //	8	ω
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
se – man – tié – nen ↓ ///	4	A
(3 ^a)		

Copla 10

Los – es – tá – dos – y – ri – qué – za →	8	π
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
110. que – nos – dé – xan – a – des – hó – ra ↑ //	8	B
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
¿quién – lo – dú – da? ↓ //	4	C
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
Nó – les – pi – dá – mos – fir – mé – za ↑ //	8	D
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
Pues – que – són – de ú – na – se – ñó – ra →	8	E
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
que – se – mú – da ↓ ///	4	F
(3 ^a)		
115. que – bié – nes – són – de – For – tú – na →	8	D
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
que – re – vuél – ve – con – su – rué – da →	8	E
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
pre – su – ró – sa ↓ //	4	F
(3 ^a)		
la – cual – nó – pué – de – sér – ú – na ↓ //	8	D
(3 ^a , 4 ^a , 6 ^a , 7 ^a trocaico)		
ni es – tár – es – tá – ble – ni – qué – da ↑ //	8	E
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
120. en – ú – na – có – sa ↓ ///	5	F
(2 ^a , 4 ^a yámbico)		

¹ Aunque sean versos de arte menor, hemos tenido que representar la rima con letras mayúsculas dada la variedad de éstas.

Copla 11

Pe – ro – dí – go – que a – com – pá – ñen ↑ //	8	G
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y – llé – guen – has – ta – la – hué – sa ↑ //	8	H
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
con – su – dué – ño ↓ //	4	I
(3 ^a)		
por – é – sso – nó – nos – en – gá – ñen ↑ //	8	G
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
125. pues – se – vá – la – ví – da a – prié – ssa ↑ //	8	H
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
co – mo – sué – ño ↓ ///	4	I
(3 ^a)		
Y – los – de – léi – tes – de a – cá ↑ //	8	J
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
són ↑ / en – que – nos – de – lei – tá – mos ↑ //	8	y
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
tem – po – rá – les ↓ //	4	n
(3 ^a)		
130. y – los – tor – mén – tos – de a – llá ↑ //	8	J
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
que – por – é – llos – es – pe – rá – mos ↑ //	8	y
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
e – tér – ná – les ↓ ///	4	n
(3 ^a)		

Copla 12

Los – pla – zé – res – y – dul – çó – res ↑ //	8	r
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
dés – ta – ví – da – tra – ba – já – da ↑ //	8	v
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
135. que – te – né – mos ↑ //	4	w
(3 ^a)		
¿qué – són – si – no – co – rre – dó – res ↓ //	8	r
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		
y – la – muér – te ↑ / – la – ce – lá – da →	8	v
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
en – que – ca – é – mos? ↑ ///	5	w
(4 ^a)		
Nó – mi – rán – do a – nués – tro – dá – ño ↑ //	8	K
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
140. co – rre – mos – a – rién – da – suél – ta ↑ //	8	L
(2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
sin – pa – rá – r ↓ //	4	j
(3 ^a)		

des – que – vé – mos – el – en – gá – ño ↑ //	8	K
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y – que – ré – mos – dár – la – vuél – ta ↑ //	8	L
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
nó háy – lu – gár ↓ ///	4	j
(3 ^a)		

Copla 13

145. Si – fué – sse en – nues – tro – po – dér ↑ //	8	d
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
tor – nár – la – cá – ra – fer – mó – sa ↑ //	8	F
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
cor – po – rál ↑ //	4	p
(3 ^a)		
co – mo – po – dé – mos – ha – zér ↑ //	8	d
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
el – á – ni – ma – glo – rí – ó – sa ↑ //	8	F
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
150. an – ge – li – cál ↓ ///	5	p
(4 ^a)		
¡qué – di – li – gén – cia – tan – ví – va ↑ //	8	M
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
to – vié – ra – mos – a – tó – da – hó – ra ↑ //	8	B
(2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
y – tan – prés – ta ↑ //	4	N
(3 ^a)		
en – com – po – nér – la – ca – tí – va ↓ //	8	M
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
155. de – xán – do – nos – la – se – ñó – ra →	8	B
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
des – com – pués – ta ↓! ///	4	N
(3 ^a)		

Copla 14

É – ssos – ré – yes – po – de – ró – sos ↑ //	8	Ñ
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
que – vé – mos – por – es – cri – tú – ras →	8	O
(2 ^a , 7 ^a mixto))		
yá – pa – ssá – das ↓ //	4	P
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
160. con – cá – sos – trís – tes ↓ / llo – ró – sos ↓ //	8	Ñ
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
fué – ron – sus – bué – nas – ven – tú – ras →	8	O
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
trans – tor – ná – das ↓ ///	4	P
(3 ^a)		

A – ssí – que – nó háy – có – sa – fuér – te ↑ //	8	b
(2 ^a , 4 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
que a – pá – pas – y em – pe – ra – dó – res ↑ //	8	r
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
165. y – per – lá – dos ↑ //	4	δ
(3 ^a)		
a – ssí – los – trá – ta – la – muér – te ↑ //	8	b
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
co – mo a – los – pó – bres – pas – tó – res →	8	r
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
de – ga – ná – dos ↓ ///	4	δ
(3 ^a)		

Copla 15

De – xé – mos – a – los – tro – yá – nos →	8	ñ
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
170. que – sus – má – les – nó – los – ví – mos ↑ //	8	x
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
ni – sus – gló – rias ↓ //	4	Q
(3 ^a)		
de – xé – mos – a – los – ro – má – nos ↑ //	8	ñ
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
aun – que o – í – mos – y – le – í – mos ↑ //	8	x
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
sus – his – tó – rias ↓ ///	4	Q
(3 ^a)		
175. Nó – cu – ré – mos – de – sa – bér ↑ //	8	d
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
lo – de a – quél – sí – glo – pa – ssá – do ↑ //	8	e
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
qué – fué – d'é – llo ↓ //	4	R
(1 ^a , 2 ^a , 3 ^a trocaico)		
ven – gá – mos – a – lo – de a – yér ↓ //	8	d
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
que – tam – bién – és – ol – vi – dá – do ↑ //	8	e
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
180. co – mo a – qué – llo ↓ ///	4	R
(3 ^a)		

Copla 16

¿Qué – se – hí – zo el – rey – don – Juán? ↓ //	8	S
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
¿Los – in – fán – tes – de A – ra – gón ↑ //	8	T
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		

qué – se – hi – zié – ron? ↓ //	5	U
(1 ^a , 4 ^a)		
¿Qué – fué – de – tán – to – ga – lán? ↓ //	8	S
(1 ^a , 2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
185. ¿Qué – fué – de – tán – ta in – ven – ción ↑ //	8	T
(1 ^a , 2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
co – mo – tru – xié – ron? ↓ ///	5	U
(4 ^a)		
Las – jús – tas – y – los – tor – né – os ↓ //	8	V
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
pa – ra – mén – tos ↓ / bor – da – dú – ras ↑ //	8	O
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y – ci – mé – ras ↓ //	4	X
(3 ^a)		
190. ¿fué – ron – si – no – de – va – né – os? ↑ //	8	V
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
¿Qué – fué – ron – si – no – ver – dú – ras →	8	O
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		
de – las – é – ras? ↓ ///	4	X
(3 ^a)		
<i>Copla 17</i>		
¿Qué – se – hi – zié – ron – las – dá – mas ↓ //	8	Y
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
sus – to – cá – dos ↓ / – sus – ves – tí – dos ↓ //	8	ω
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
195. sus – o – ló – res? ↓ //	4	r
(3 ^a)		
¿Qué – se – hi – zié – ron – las – llá – mas →	8	Y
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
de – los – fué – gos – en – cen – dí – dos →	8	ω
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
de a – ma – dó – res? ↓ ///	4	r
(3 ^a)		
¿Qué – se – hí – zo a – qué – tro – vár ↓ //	8	j
(1 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
200. las – mú – si – cas – a – cor – dá – das ↑ //	8	P
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
que – ta – ñí – an? ↓ //	4	Z
(3 ^a)		
¿Qué – se – hí – zo a – qué – dan – çár ↓ //	8	j
(1 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
a – qué – llas – ró – pas – cha – pá – das ↑ //	8	P
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		

que – tra – í – an? ↓ ///	4	Z
(3 ^a)		
Copla 18		
205. Pues – el – ó – tro ↑/ su he – re – dé – ro ↑ //	8	A'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
don – En – rí – que ↑;/ Qué – po – dé – res ↑ //	8	B'
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
al – can – ça – ba! ↓ //	4	C'
(3 ^a)		
¡cuán – blán – do ↓/cuán – ha – la – gué – ro ↓ //	8	A'
(1 ^a , 2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
el – mún – do – con – sus – pla – zé – res ↑ //	8	B'
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
210. se – le – dá – ba! ↓ ///	4	C'
(3 ^a)		
Mas – ve – réis ↓/ ¡cuán – e – ne – mí – go ↓ //	8	D'
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
cuán – con – trá – rio ↓/ cuán – cru – él ↓ //	8	α
(1 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
se – le – mos – tró! ↓ //	5	i
(4 ^a)		
ha – bién – do – le – sí – do a – mí – go ↑ //	8	D'
(2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
215. ¡cuán – pó – co – du – ró – con – él ↑ //	8	α
(1 ^a , 2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
lo – que – le – dió! ↓ ///	5	i
(4 ^a)		
Copla 19		
Las – dá – di – vas – des – me – dí – das ↓ //	8	E'
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
los – e – di – fi – cios – re – á – les →	8	F'
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
llé – nos – de ó – ro ↓ //	4	G'
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
220. las – va – xí – llas – tan – fe – brí – das ↓ //	8	E'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
los – en – rí – ques ↑ – y – re – á – les →	8	F'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
del – te – só – ro ↓ //	4	G'
(3 ^a)		
los – ja – é – zes ↑ – y – ca – bá – llos →	8	H'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		

de – su – gén – te ↓/ y a – ta – ví – os →	8	I'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
225. tan – so – brá – dos ↑ //	4	δ
(3 ^a)		
¿dón – de i – ré – mos – a – bus – cá – llos? ↓ //	8	H'
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
¿Qué – fué – ron ↑/si – no – ro – cí – o →	8	I'
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		
de – los – prá – dos? ↓ ///	4	δ
(3 ^a)		

Copla 20

Pues – su her – má – no ↑/el – i – no – cén – te →	8	g
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
230. que ↑/ en – su – ví – da ↑/su – ce – sór ↑ //	8	f
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
se – lla – mó ↓ //	4	i
(3 ^a)		
¡qué – cór – te – tan – ex – ce – lén – te ↑ //	8	g
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		
tú – vo ↓/y – cuán – to – grán – se – ñór →	8	f
(1 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
que – le – si – guió! ↓ ///	5	i
(4 ^a)		
235. Mas ↑/co – mo – fué – sse – mor – tál ↑ //	8	ρ
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
me – tió – le – la – muér – te – lué – go ↑ //	8	J'
(2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
en – su – frá – gua ↓ //	4	L'
(3 ^a)		
¡Óh ↓- ju – ï – zio – di – vi – nál! ↓ //	8	ρ
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
cuan – do – más – ar – dí – a el – fué – go ↑ //	8	J'
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
240. e – chás – te á – gua ↓ ///	4	L'
(2 ^a , 3 ^a trocaico)		

Copla 21

Pues – a – quél – grán – Con – des – tá – ble ↑ //	8	K'
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
ma – és – tre – que – co – nos – cí – mos ↑ //	8	x
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
tan – pri – vá – do → //	4	e
(3 ^a)		

nó – cúm – ple – que – dél – se – há – ble ↓ //	8	K'
(1 ^a , 2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
245. si – no – só – lo – que – lo – ví – mos ↑ //	8	x
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
de – go – llá – do ↓ ///	4	e
(3 ^a)		
Sus – in – fi – ni – tos – te – só – ros ↓ //	8	M'
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
Sus – ví – llas – y – sus – lu – gá – res ↓ //	8	N'
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
su – man – dár ↓ //	4	j
(3 ^a)		
250. ¿qué – le – fué – ron – si – no – lló – ros? ↓ //	8	M'
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
¿fué – ron – le – si – no – pe – sá – res ↑ //	8	N'
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
al – de – xár? ↑ ///	4	j
(3 ^a)		

Copla 22

Pues – los – ó – tros – dós – her – má – nos ↑ //	8	ñ
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
ma – és – tres – tan – pros – pe – rá – dos →	8	δ
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
255. co – mo – ré – yes ↑ //	4	Ñ'
(3 ^a)		
que a – los – grán – des – y – me – diá – nos ↑ //	8	ñ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
tru – xé – ron – tan – so – juz – gá – dos → //	8	δ
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
a – sus – lé – yes ↓ ///	4	Ñ'
(3 ^a)		
a – qué – lla – pros – pe – ri – dád →	8	t
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
260. que – tan – ál – to – fué – su – bí – da ↑ //	8	a
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
y en – sal – zá – da ↓ //	4	v
(3 ^a)		
¿qué – fue – si – no – cla – ri – dád →	8	t
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		
que ↑/es – tán – do – más – en – cen – dí – da ↑ //	8	a
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
fué a – ma – tá – da? ↓ ///	4	v
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		

Copla 23

265. Tán – tos – dú – ques – ex – ce – lén – tes ↓ //	8	O'
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
tán – tos – mar – qué – ses – y – cón – des ↓ //	8	P'
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
y – ba – ró – nes ↓ //	4	p
(3 ^a)		
co – mo – ví – mos – tan – po – tén – tes ↓ //	8	O'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
dí ↓/muér – te ↓/¿dó – los – es – cón – des ↑ //	8	P'
(1 ^a , 2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
270. y – tras – pó – nes? ↓ ///	4	p
(3 ^a)		
Y – las – sus – clá – ras – ha – zá – ñas →	8	Q'
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
Que – hi – zió – ron – en – las – gué – rras ↑ //	8	R'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y en – las – pá – zes ↓ //	4	S'
(3 ^a)		
cuan – do – tú ↑/crú – da ↑/te en – sá – ñas ↑ //	8	Q'
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
275. con – tu – fuér – ça – las – a – tié – rras ↑ //	8	R'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y – des – há – zes ↓ ///	4	S'
(3 ^a)		

Copla 24

Las – hués – tes – in – nu – me – rá – bles ↓ //	8	T'
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
los – pen – dó – nes – y es – tan – dár – tes ↓ //	8	X'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y – ban – dé – ras ↓ //	4	X
(3 ^a)		
280. los – cas – tí – llos – im – pug – ná – bles ↓ //	8	T'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
los – mú – ros – y – ba – lu – ár – tes ↓ //	8	X'
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
y – ba – rré – ras ↓ //	4	X
(3 ^a)		
la – cá – va – hón – da ↓/cha – pá – da ↓ //	8	v
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
o – cual – quiér – ó – tro – re – pá – ro ↓ //	8	Y'
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
285. ¿Qué a – pro – vé – cha? ↓ //	4	Z'

Que – si – tú – vié – nes – ai – rá – da ↑ //	8	v
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
tó – do – lo – pá – ssas – de – clá – ro ↑ //	8	Y'
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
con – tu – flé – cha ↓ ///	4	Z'
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
(3 ^a)		
Copla 25		
A – qué! ↑/de – bué – nos – a – brí – go ↑ //	8	D'
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
290. a- má – do – por – vir – tu – ó – so →	8	A''
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
de – la – gén – te ↓ //	4	g
(3 ^a)		
el – ma – és – tre – don – Ro – drí – go →	8	D'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
Man – rí – que ↑/tan – fa – mó – so ↑ //	7	A''
(2 ^a , 6 ^a yámbico)		
y – tan – va – lién – te ↓ ///	5	g
(4 ^a)		
295. sus – grán – des – hé – chos – y – clá – ros ↑ //	8	B''
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
nó – cúm – ple – que – los – a – lá – be ↑ //	8	C''
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		
pues – los – vié – ron ↓ //	4	U
(3 ^a)		
ni – los – quié – ro – ha – zér – cá – ros ↑ //	8	B''
(3 ^a , 6 ^a , 7 ^a trocaico)		
pues – el – mún – do – tó – do – sá – be ↑ //	8	C''
(3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
300. cuá – les – fué – ron ↓ ///	4	U
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
Copla 26		
¡Qué a – mí – go – de – sus – a – mí – gos! ↓ //	8	D''
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		
¡Qué – se – ñór – pa – ra – cri – á – dos ↑ //	8	δ
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y – pa – rién – tes! ↓ //	4	O'
(3 ^a)		
¡Qué e – ne – mí – go – de e – ne – mí – gos! ↓ //	8	D''
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
305. ¡Qué – ma – és – tro – de es – for – çá – dos ↑ //	8	δ
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		

y – va – lién – tes! ↓ //	4	O'
(3 ^a)		
¡Qué – sé – so – pa – ra – dis – cré – tos! ↓ //	8	E''
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		
¡Qué – grá – cia – pa – ra – do – nó – sos! ↓ //	8	Ñ
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		
¡Qué – ra – zón! ↓ //	4	T
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
310. ¡Qué – be – níg – no a – los – su – jé – tos ↓ //	8	E''
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y a – los – brá – vos – y – da – ñó – sos ↑ //	8	Ñ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
ún – le – ón! ↓ ///	4	T
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
Copla 27		
En – ven – tú – ra ↑/ Oc – ta – ví – á – no ↓ //	8	F''
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
Jú – lio – Cé – sar ↑/ en – ven – cér ↑ //	8	d
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
315. y – ba – ta – llár ↓ //	5	j
(4 ^a)		
en – la – vir – túd ↑/ A- fri – cá – no ↓ //	8	F''
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
A – ní – bal ↑/ en – el – sa – bér ↑ //	8	d
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
y – tra – ba – jár ↓ //	5	j
(4 ^a)		
en – la – bon – dád ↑/ ún – Tra – já – no ↓ //	8	F''
(4 ^a , 5 ^a , 7 ^a dactílico)		
320. Ti – to ↑/ en – lí – be – ra – li – dád →	8	t
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
con – a – le – grí – a ↓ //	5	G''
(4 ^a)		
en – su – brá – ço ↑/ Au – re – lí – á – no ↓ //	8	F''
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
Már – co A – tí – lio ↑/ en – la – ver – dád →	8	t
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
que – pro – me – tí – a ↓ ///	5	G''
(4 ^a)		
Copla 28		
325. An – tó – nio – Pí – o ↑/ en – cle – mén – cia ↓ //	8	H''
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		

Már – co Au – ré – lio ↑ / en – i – gual – dád →	8	t
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
del – sem – blán – te ↓ //	4	I''
(4 ^a)		
A – drī – á – no ↑ / en – e – lo – cuén – cia ↓ //	8	H''
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
Teo – dó – sio ↑ / en – hu – má – ni – dád ↑ //	8	t
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
330. y – buén – ta – lán – te ↓ //	5	I''
(2 ^a , 4 ^a yámbico)		
Au – ré – lio A – le – xán – dre – fué ↑ //	8	z
(2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
en – dis – ci – plí – na y – ri – gór →	8	f
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
de – la – gué – rra ↓ //	4	J''
(3 ^a)		
ún – Cons – tan – tí – no ↑ / en – la – fé ↓ //	8	z
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
335. Ca – mí – lo ↑ / en – el – grán – a – mór →	8	f
(2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
de – su – tié – rra ↓ //	4	J''
(3 ^a)		
Copla 29		
Nó – de – xó – grán – des – te – só – ros ↓ //	8	M'
(1 ^a , 3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
ni al – can – çó – grán – des – ri – qué – zas ↑ //	8	K''
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
ni – va – xí – llas ↓ //	4	L''
(3 ^a)		
340. mas – hí – zo – gué – rra a – los – mó – ros ↑ //	8	M'
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
ga – nán – do – sus – for – ta – lé – zas ↑ //	8	K''
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
y – sus – ví – llas ↓ //	4	L''
(3 ^a)		
Y en – las – lí – des – que – ven – ció ↑ //	8	H'
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
mú – chos – mó – ros – y – ca – bá – llos ↑ //	8	U
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
345. se – per – dié – ron ↓ //	4	i
(3 ^a)		
y en – és – te o – fī – cio – ga – nó ↑ //	8	H'
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		

las - rén - tas - ↑y - los - va - sá - llos →	8	U
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
que - le - dié - ron ↓ ///	4	i
(3 ^a)		
Copla 30		
Pues - por - su - hón - ra - y es - tá - do ↑ //	8	e
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
350. en - ó - tros - tiém - pos - pa - ssá - dos ↑ //	8	δ
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
¿Có - mo - se hú - bo? ↓ //	4	M''
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
Que - dán - do - de - sam - pa - rá - do ↑ //	8	e
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
con - her - má - nos - y - cri - á - dos ↑ //	8	δ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
se - sos - tú - vo ↓ ///	4	M''
(3 ^a)		
355. Des - pués - que - hé - chos - fa - mó - sos ↑ // 8		Ñ
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
hí - zo en - és - ta - dí - cha - gué - rra →	8	J''
(1 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
que - ha - zí - a ↓ ///	4	G''
(3 ^a)		
hí - zo - trá - tos - tan - hon - ró - sos ↑ //	8	Ñ
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
que - le - dié - ron - aún - más - tié - rra ↑ //	8	J''
(3 ^a , 5 ^a , 6 ^a , 7 ^a trocaico)		
360. que - te - ní - a ↓ ///	4	G''
(3 ^a)		
Copla 31		
És - tas - sus - vié - jas - es - tó - rias →	8	Q
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
que - con - su - brá - ço - pin - tó ↑ //	8	i
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
en - la - jo - ven - túd ↑ //	6	σ
(5 ^a)		
con - ó - tras - nué - vas - vic - tó - rias ↑ //	8	Q
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
365. a - gó - ra - las - re - no - vó ↑ //	8	i
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
en - la - se - nec - túd ↓ ///	6	σ
(5 ^a)		

Por – su – grán – ha – bi – li – dád ↓ //	8	t
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
por – mé – ri – tos – ↑ y an – cia – ní – a →	8	G ^{''}
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
bién – gas – tá – da ↑ //	4	v
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
370. al – can – çó – la – dig – ni – dád ↑ //	8	t
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
de – la – grán – ca – ba – lle – rí – a →	8	G ^{''}
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
de – la Es – pá – da ↓ ///	4	v
(3 ^a)		
Copla 32		
Y – sus – ví – llas – y – sus – tié – rras ↑ //	8	R [']
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
o – cu – pá – das – de – ti – rá – nos ↑ //	8	ñ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
375. las – ha – lló ↓ //	4	i
(3 ^a)		
mas – por – cér – cos – y – por – gué – rras ↓ //	8	R [']
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y – por – fuér – ça – de – sus – má – nos ↑ //	8	ñ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
las – co – bró ↓ ///	4	i
(3 ^a)		
Pues – nues – tro – réy – na – tu – rál ↑ //	8	ρ
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
380. si – de – las – ó – bras – que o – bró ↑ //	8	i
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
fué – ser – ví – do ↓ //	4	h
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
dí – ga – lo el – de – Por – tu – gál ↑ //	8	ρ
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
y en – Cas – tí – lla – quien – si – guió ↑ //	8	i
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
su – par – tí – do ↓ ///	4	h
(3 ^a)		
Copla 33		
385. Des – pués – de – pués – ta – la – ví – da ↑ //	8	a
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
tán – tas – vé – zes – por – su – léy ↑ //	8	N ^{''}
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		

al - ta - blé - ro ↓ //	4	A'
(3 ^a)		
des - pués - de - tan - bién - ser - ví - da ↑ //	8	a
(2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
la - co - ró - na - de - su - réy →	8	N''
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
390. ver - da - dé - ro ↓ //	4	A'
(3 ^a)		
des - pués - de - tán - ta - ha - zá - ña →	8	Ñ''
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
a - que - nó - pué - de - bas - tár ↑ //	8	j
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
cuén - ta - ciér - ta ↓ //	4	O''
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
en - la - su - ví - lla - de O - cá - ña ↑ //	8	Ñ''
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
395. ví - no - la - muér - te a - lla - már ↑ //	8	j
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
a - su - puér - ta ↓ ///	4	O''
(3 ^a)		

Copla 34

Di - zién - do ↓ / "Buén - ca - ba - llé - ro ↓ //	8	A'
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
de - xád - el - mún - do en - ga - ñó - so ↑ //	8	A''
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
y - su - ha - lá - go ↓ //	5	P''
(4 ^a)		
400. vues - tro - co - ra - çón - de a - zé - ro ↑ //	8	A'
(5 ^a , 7 ^a trocaico)		
mués - tre - su es - fuér - ço - fa - mó - so ↑ //	8	A''
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
en - és - te - trá - go ↓ ///	5	P''
(2 ^a , 4 ^a yámbico)		
y - pues - de - ví - da y - sa - lúd ↑ //	8	σ
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
he - zís - tes - tan - pó - ca - cuén - ta ↑ //	8	Q''
(2 ^a , 5 ^a , 7 ^a mixto)		
405. por - la - fá - ma ↑ //	4	R''
(3 ^a)		
es - for - çád - vues - tra - vir - túd ↑ //	8	σ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
pa - ra - so - frír - és - ta a - fruén - ta →	8	Q''
(4 ^a , 5 ^a , 7 ^a dactílico)		

que os – llá – ma ↓ /// (2 ^a)	3	R''
Copla 35		
Nó – se os – há – ga – tan – a – már – ga ↑ // (1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)	8	S''
410. la – ba – tá – lla – te – me – ró – sa → // (3 ^a , 7 ^a trocaico)	8	F
que es – pe – ráis ↓ // (3 ^a)	4	T''
pues – ó – tra – ví – da – más – lár – ga ↑ // (2 ^a , 4 ^a , 6 ^a , 7 ^a mixto)	8	S''
de – fã – ma – tan – glo – rī – ó – sa ↑ // (2 ^a , 7 ^a mixto)	8	F
a – cá – de – xáis ↓ /// (2 ^a , 4 ^a yámbico)	4	T''
415. Aun – que és – ta – ví – da – de ho – nór ↑ // (2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)	8	f
tam – pó – co – nó és – e – ter – nál ↑ // (2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)	8	ρ
ni – ver – da – dé – ra ↓ // (4 ^a)	5	k
mas – con – tó – do és – muý – me – jór ↑ // (3 ^a , 4 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)	8	f
que – la – ó – tra – tem – po – rál ↓ // (3 ^a , 7 ^a trocaico)	8	ρ
420. pe – res – ce – dé – ra ↓ /// (4 ^a)	5	k
Copla 36		
El – vi – vír – que és – per – du – rá – ble ↑ // (3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)	8	K'
Nó – se – gá – na – con – es – tá – dos → (1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)	8	δ
mun – da – ná – les ↓ // (3 ^a)	4	n
ni – con – ví – da – de – lei – tá – ble ↑ // (3 ^a , 7 ^a trocaico)	8	K'
425. en – que – mó – ran – los – pe – cá – dos → (3 ^a , 7 ^a trocaico)	8	δ
in – fer – ná – les ↓ /// (3 ^a)	4	n
Mas – los – bué – nos – re – li – gió – sos ↑ // (3 ^a , 7 ^a trocaico)	8	Ñ

gá – nan – lo – con – o – ra – ció – nes ↑ //	8	p
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
y – con – lló – ros ↓ //	4	M'
(3 ^a)		
430. los – ca – ba – llé – ros – fa – mó – sos ↑ //	8	Ñ
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
con – tra – bá – jos – y a – flic – ció – nes ↑ //	8	P
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
con – tra – mó – ros ↓ ///	4	M'
(3 ^a)		
Copla 37		
Y – pues – vós ↓ / clá – ro – va – rón ↓ //	8	T
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
tán – ta – sán – gre – de – rra – más – tes ↑ //	8	U''
(1 ^a , 3 ^a , 7 ^a trocaico)		
435. de – pa – gá – nos ↑ //	4	ñ
(3 ^a)		
es – pe – rád – el – ga – lar – dón →	8	T
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
que en – és – te – mún – do – ga – nás – tes ↑ //	8	U''
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
por – las – má – nos ↓ ///	4	ñ
(3 ^a)		
y – con – és – ta – con – fián – ça ↓ //	8	V''
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
440. y – con – la – fé – tan – en – té – ra ↑ //	8	k
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
que – te – néis ↑ //	4	W''
(3 ^a)		
par – tíd – con – bué – na es – pe – rán – ça ↓ //	8	V''
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
que és – ta ó – tra – ví – da – ter – cé – ra ↑ //	8	k
(1 ^a , 2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
ga – na – réis ↓ ///	4	W''
(3 ^a)		
Copla 38		
445. “Nó – gas – té – mos – tiém – po – yá ↑ //	8	J
(1 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 7 ^a trocaico)		
en – és – ta – ví – da – mez – qui – na ↑ //	8	X''
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
por – tál – mó – do ↓ //	4	Y''
(2 ^a , 3 ^a trocaico)		

que – mi – vo – lun – tád – es – tá ↑ //	8	J
(5 ^a , 7 ^a trocaico)		
con – fôr – me – con – la – di – ví – na ↑ //	8	X''
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
450. pa – ra – tó – do ↓ //	4	Y''
(3 ^a)		
y – con – sién – to en – mi – mo – rír ↑ //	8	m
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
con – vo – lun – tád – pla – zen – té – ra ↓ //	8	k
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
clá – ra y – pú – ra ↓ //	4	λ
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		
que – que – rér – hóm – bre – ví – vír ↑ //	8	m
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
455. cuan – do – Díos – quié – re – que – mué – ra ↑ //8	8	k
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
és – lo – cú – ra ↓ //	4	λ
(1 ^a , 3 ^a trocaico)		

Copla 39

“Tú ↓/ que – por – nues – tra – mal – dád ↑ //	8	t
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
to – más – te – fôr – ma – ser – víl ↑ //	8	Z''
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
y – bá – xo – nóm – bre ↓ //	5	A'''
(2 ^a , 4 ^a yámbico)		
460. Tú ↓/ que a – tu – di – vi – ni – dád ↑ //	8	t
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
jun – tás – te – có – sa – tan – víl ↑ //	8	Z''
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
co – mo el – hóm – bre ↓ //	4	A'''
(3 ^a)		
Tú ↓/ que – tan – grán – des – tor – mén – tos ↑ //	8	B'''
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
Su – frís – te – sin – re – sis – tén – cia ↑ //	8	H''
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
465. en – tu – per – só – na ↓ //	5	C'''
(4 ^a)		
nó – por – mis – me – res – ci – mién – tos ↑ //	8	B'''
(1 ^a , 7 ^a dactílico)		
mas – por – tu – só – la – cle – mén – cia ↑ //	8	H''
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
me – per – dó – na ↓'' //	4	C'''
(3 ^a)		

<i>Copla 40</i>		
A – sí ↑ / con – tál – en – ten – dér ↑ //	8	d
(2 ^a , 4 ^a , 7 ^a mixto)		
470. tó – dos – sen – tí – dos – hu – má – nos ↑ //	8	ñ
(1 ^a , 4 ^a , 7 ^a dactílico)		
con – ser – vá – dos ↓ //	4	δ
(3 ^a)		
cer – cá – do – de – su – mu – jér ↑ //	8	d
(2 ^a , 7 ^a mixto)		
y – de – hí – jos ↓ / y – her – má – nos ↓ //	8	ñ
(3 ^a , 7 ^a trocaico)		
y – cri – á – dos ↓ //	4	δ
(3 ^a)		
475. dió el – ál – ma a – quien – ge – la – dió ↓ //	8	i
(1 ^a , 2 ^a , 7 ^a mixto)		
el – cual – la – pón – ga en – el – cié – lo ↑ //	8	γ
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
en – su – gló – ria ↓ //	4	D'''
(3 ^a)		
y aun – que – la – ví – da – mu – rió ↑ //	8	i
(4 ^a , 7 ^a dactílico)		
nos – de – xó – hár – to – con – sué – lo ↑ //	8	γ
(3 ^a , 4 ^a , 7 ^a trocaico)		
480. su – me – mó – ria ↓ ///	4	D'''
(3 ^a)		

LA composición poética consta de cuarenta coplas de pie quebrado. Según A. Quilis (2001, 111): “La sextilla más conocida es la llamada *Copla de pie quebrado, copla de Jorge Manrique* o *Estrofa manriqueña*” que difiere de la sextilla tradicional en que “los versos tercero y sexto son tetrasílabos, en lugar de octosílabos, como el resto de la estrofa”. Cada copla, a su vez, está formada por dos sextillas de pie quebrado. Para el estudio de éstas hemos utilizado la edición de Antonio Serrano de Haro. En los sucesivos puntos del artículo tendremos en cuenta esta edición y no otros corpus donde algunos versos difieren de la versión del autor mencionado. Por ello, algunos cálculos serán distintos de otras ediciones de otros estudiosos.

1.1. Análisis silábico

En total hay 313 versos octosílabos, es decir, el 65.2% del total. De éstos, 173 (el 55.2 %) poseen 8 sílabas fonológicas equivalentes a 8 métricas; 37 (el 7.7%) tienen 8 sílabas fonológicas que al acabar la última con un acento final oxítono se hubieran convertido en nueve métricas de no ser por la sinalefa; 6 versos con nueve sílabas fonológicas acabados en sílaba oxítona se computan como 8 métricas por las dos sinalefas presentes²; 45 versos (el 9.3%) tienen 7 sílabas fonológicas que se convierten en 8 métricas por acabar en acento oxítono; se registran 49 (el 10.2%) con 9 sílabas fonológicas que se convierten en versos de 8 sílabas métricas por una sinalefa, el verso 349 hacemos un hiato entre *su* y *honra*; contabilizamos 6 versos de 10 sílabas fonológicas con dos sinalefas dando lugar a 8 métricas.

Tenemos 3 versos heptasílabos. El 293 posee 7 sílabas fonológicas igual a 7 métricas. El verso 67 tiene 7 fonológicas que acaban siendo siete métricas por la presencia de una sinalefa y el final oxítono del verso y el verso 473 donde contamos una sinalefa entre *y hermanos*.

De los 480 versos, hay 122 en los que se produce la sinalefa, un 25,4%. Ésta se cumple regularmente entre vocales inacentuadas en 111 versos, un 23%³; tan sólo 11 poseen sinalefa entre vocal átona más tónica⁴, y 6 a la inversa, entre tónica y átona⁵. Registramos 3 versos con sinalefa entre dos vocales tónicas⁶. Para mantener el metro octosílabo en los versos 419, entre *la* y *otra* no hemos realizado sinalefa y el 152 en el que no enlazamos las voces *toda hora*.

La aspiración de la *h*, procedente principalmente de la *f*- inicial latina, impide la unión de las vocales en los versos 182, 193, 196, 199, 202, 244, 272, 283, 298, 355, 473, 479⁷. Los versos

² En el verso 329 hay sinalefa y sinéresis.

³ Hemos registrado dieciséis versos donde a pesar de haber una pausa se hace la sinalefa entre las vocales átonas. Versos: 10, 76, 229, 230, 233, 263, 313, 320, 322, 323, 325, 326, 328, 329, 334, 335.

⁴ Versos: 20, 23, 113, 219, 240, 349, 351, 415, 418, 421, 443 (dos en el mismo verso: “que esta otra vida tercera”).

⁵ Versos: 70, 264, 285, 301, 304, 475.

⁶ Versos: 144, 163, 416.

⁷ Según Ramón Menéndez Pidal en el *Manual de gramática histórica*. Madrid: Espasa Calpe, 1958, p.121: “La F se conservó en la lengua escrita hasta fines del siglo xv

391 y 399 tienen la *h* aspirada de las voces *hazaña* y *halago* que son de procedencia árabe: *hásana* y *hálaq*, según El *Diccionario Crítico y Etimológico* de Corominas y J.A Pascual.

Se produce la diéresis principalmente en los diptongos [jó] *gloriosa* (v.149, 413), [wí] *juizio* (v.238), [já] *Octaviano* (313), *Aureliano* (322), *Adriano* (328). Encontramos sinéresis en el verso 329: “Teodosio, en humanidad”. Según Juan Cano (1931, 231-233): “En los octonarios aparece la sinalefa mucho más que el hiato [...] es indiscutible que en *los romances viejos* la sinalefa es lo corriente, y el hiato es la excepción [...] después de todo la sinalefa es lo natural en el lenguaje, al contrario del hiato que es lo artificial”.

1.1.1. El pie quebrado. Los versos de pie quebrado, en su mayoría, son tetrasílabos⁸: 93 versos (el 26.6 % del total) tienen cuatro sílabas fonológicas equivalentes a cuatro métricas⁹; 17 versos (el 3.5%) tienen 5 sílabas fonológicas que se convierten en cuatro métricas por una sinalefa¹⁰. 18 poseen 3 sílabas fonológicas que equivalen a cuatro métricas por ser oxítona la sílaba final del verso¹¹. Por otra parte, hay 27 versos pentasílabos, el 5.6% del total: 17 de ellos con 5 sílabas fonológicas equivalentes a 5 métricas¹²; 9 con 4 sílabas fonológicas que son 5 métricas por finalizar con acentuación oxítona¹³. El verso 27 posee 5 sílabas fonológicas pero al ser oxítono serían 6 métricas que se convierten en 5 por la sinalefa. Tenemos las siguientes excepciones en donde no se cumple el patrón métrico del verso de pie quebrado manriqueño: los versos 363 y 366 tienen 5 sílabas

[...] pero luego fue sustituida por la *h*, que era verdadera aspirada en los siglos xv y xvi”.

⁸ En concreto, hemos contabilizado 127 de los 480 versos de la composición; supone el 26.4%.

⁹ El verso 144: No hay lugar tiene 4 sílabas fonológicas. Al haber una sinalefa y ser el verso oxítono, pasa a tener 4 sílabas métricas.

¹⁰ Versos: 15, 21, 39, 66, 81, 180, 198, 219, 240, 261, 264, 273, 285, 351, 372, 453, 462.

¹¹ Versos: 9, 12, 45, 48, 51, 54, 69, 72, 141, 147, 231, 249, 252, 309, 312, 375, 411, 441, 444. Consideramos agudas las palabras que acaban en diptongación tónica.

¹² Versos: 24, 63, 102, 120, 138, 183, 186, 294, 321, 324, 330, 399, 402, 417, 420, 459, 465.

¹³ Versos: 30, 93, 96, 150, 213, 216, 234, 315, 318.

fonológicas pero se convierten en 6 métricas por ser oxítonos: “*en la juventud*”, “*en la senectud*” y el verso 408: “*que os llama*” con 4 sílabas fonológicas pasa a 3 métricas por la presencia de una sinalefa.

Según Navarro Tomás (1961, 175) “Jorge Manrique observó en este punto la regla practicada en su tiempo de no aplicar el quebrado pentasílabo sino en condiciones de compensación o sinalefa respecto al octosílabo precedente”.

Siguiendo al mencionado investigador (1961, 175), “después de los octosílabos segundo y cuarto, agudos, siguen pentasílabos de compensación”. Para Isabel Paraíso (2000, 106-107): “la compensación consiste en que un verso agudo –nuevamente el primero– embebe la sílaba inicial del siguiente, hipermétrico”. En nuestro estudio, hemos recogido los siguientes: **Copla 3^a**: *que van a dar a la mar/ que es el morir; Derechos a se acabar/ y consumir; porque todo ha de passar/ por tal manera.* **Copla 6^a**: *si bien usáremos del/ como dememos.* **Copla 8^a**: *y la fuerçacorporal/ de juventud; Cuando llega al arrabal/ de senectud.* **Copla 16^a**: *¿Los infantes de Aragón/ qué se hizieron?; ¿Qué fue de tanta invención/ como truxieron?.* **Copla 18^a**: *cuán contrario, cuán cruel/ se le mostró; ¡Cuán poco duró con él/ lo que le dio!.* **Copla 27^a**: *Julio César, en vencer/ y batallar; Anibal, en el saber/ y trabajar; Tito, en liberalidad/ con alegría; Marco Atilio, en la verdad/ que prometía.* **Copla 31^a**: *que con su braço Pintó/ en la juventud; Agora las renovó/ en la senectud.* **Copla 35^a**: *tampoco no es eternal/ ni verdadera; Que la otra temporal/ perescedera.*

Para Navarro Tomás (1961, 175), la “indicada regla era meramente potestativa. El autor no la infringió ni la aplicó de manera sistemática” porque, en algunas coplas, se registran octosílabos agudos seguidos de tetrasílabos sin compensación”. Así ocurre en las: **Copla 2^a**: *Pensando que ha de durar/ lo que espera.* **Copla 4^a**: *Aquél sólo invoco yo/ de verdad; El mundo no conoció/ su deidad.* **Copla 6^a**: *espara ganar aquél/ que atendemos.* **Copla 8^a**: *la gentil frescura y tez/ de la cara; Cuando viene la vejez/ ¿cuál se para?* **Copla 28^a**: *Marco Aurelio, en igualdad/ del semblante; En disciplina y rigor/ de la guerra; Camilo, en el gran amor/ de su tierra.* **Copla 32^a**: *Si de las obras que obró/ fue servido; Y en Castilla quien siguió/ su partido.* **Copla 33^a**:

a que no puede bastar/ cuenta cierta; Vino la muerte a llamar/ a su puerta. **Copla 39^a**: *Juntaste cosa tan vil/ como el hombre.*

Por último tenemos versos de pie quebrado en los que se produce una *sinafia*¹⁴. Esto sucede en los versos siguientes: **Copla 9^a**: *Se sume su gran alteza/ en esta vida.* **Copla 10^a**: *Ni estar estable ni queda/ en una cosa.* **Copla 12^a**: *y la muerte, la celada/ en que caemos.* **Copla 13^a**: *el ánima gloriosa/ angelical.* **Copla 25^a**: *Manrique tan famoso/ y tan valiente.* **Copla 34^a**: *dexad el mundo engañoso/ y su halago; muestre su esfuérço famoso/ en este trago.* **Copla 35^a**: *de fama tan gloriosa/ acá dexáis.* **Copla 39^a**: *sufriste resistencia/ en tu persona.* Según Navarro Tomás (1965, 175): “Tanto la compensación como la sinalefa, con el alargamiento que el pentasílabo representa, prestan cierto relieve al pie quebrado. La compensación procede con orden simétrico, guardando el equilibrio de la estrofa; la sinalefa, como con frecuencia el octosílabo dactílico, apoya la segunda mitad.”

Para dicho investigador (1961, 175): “Cuando la primera sílaba del pentasílabo lleva acento, aunque teóricamente empalme con el octosílabo anterior, sin duda mantiene su carácter dactílico: “que es el morir”, “¿Qué fizieron?”[...] se ha probado experimentalmente que el enlace entre el octosílabo y el pie quebrado se acomoda al tiempo regular del período rítmico”.

Por último entre un octosílabo acabado en vocal y un tetrasílabo que se inicia también por ésta no registramos sinalefa: **Copla 2^a**: *cómo en un punto s'es ido/ y acabado.* **Copla 13^a**: *toviéramos a toda hora/ y tan presta.* **Copla 20^a**: *metióle la muerte luego/ en su fragua; cuando más ardía el fuego/ echaste agua.* **Copla 22^a**: *que tan alto fue subida/ y ensalzada.* **Copla 38^a**: *cuando Dios quiere que muera/ es locura.* **Copla 40^a**: *el cual ponga en el cielo/ en su gloria.*

1.2. Análisis acentual

En lo que se refiere a la acentuación, el acento versal recae en la 7^a sílaba de los octosílabos, y en la 3^a de los tetrasílabos.

¹⁴ Definida por Domínguez Caparrós, José, en su *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, como “sinalefa entre la sílaba final de un verso que termina en palabra llana y la sílaba inicial del verso siguiente –que sobra en el cómputo silábico de este verso”.

Estos últimos tienen, generalmente, sólo un acento. Sin embargo, encontramos que los versos: 9, 12, 90, 111, 219, 264, 285, 300, 309, 312, 351, 369, 381, 393, 453, 456 tienen los acentos en la 1ª y 3ª sílabas; los versos 33, 240, 447 lo poseen en la 2ª (acento antirrítmico y extrarrítmico) y 3ª e, incluso, el verso 177 tiene tres acentos en la 1ª, 2ª, 3ª sílabas. En los pentasílabos, el acento recae en la 4ª sílaba; a veces, éstos tienen también más de uno. Así, registramos la acentuación en las sílabas 2ª y 4ª de los versos: 24, 102, 120, 330, 402, 459, e inclusive, en las 1ª y 4ª del 27 y el 183.

La mayoría de los versos son paroxítonos, el 75, 8%. Sin embargo, encontramos 110 versos oxítonos con un porcentaje del 24,1%.

En las coplas, la sílaba sobre la que recae el acento es de signo impar. El ritmo en éstas es trocaico¹⁵. Como dice Navarro Tomás (1961, 171) su uso: “había obedecido probablemente a influencia galaico-provenzal. El testimonio de las *Coplas* revela la señalada inclinación que en el tiempo de Jorge Manrique operaba para restablecer en el campo de la poesía culta el modo octosilábico polirrítmico usado en todo tiempo por la lírica popular castellana”.

Detrás de la aparente sencillez de la composición, encontramos que el poeta realiza una organización acentual bastante compleja. Al analizarla, observamos que esta riqueza de acentos proporciona una viveza al contenido que no deja indiferente al lector. Hemos registrado, en total, 28 esquemas acentuales en los versos octosílabos. La acentuación trocaica representa el 29.5% del total. Con acento dactílico el porcentaje es del 12.2% y las variedades mixtas el 23.3%.

1.3. *Análisis de las pausas*

Las dos sextillas de cada copla suelen formar cuadros narrativos bien definidos con pausas estróficas en su final. Exceptuamos las coplas diecinueve, veinticuatro, veintiséis, veintisiete, veintiocho y treinta y nueve. Todas éstas forman una unidad

¹⁵ Salvo en los versos de pie quebrado: 24, 27, 30, 63, 93, 96, 102, 120, 138, 150, 183, 186, 213, 216, 234, 294, 315, 318, 321, 324, 330, 339, 402, 414, 417, 420, 459, 465 por ser pentasílabos y los versos heptasílabos: 67, 293.

temática, entrelazándose las sextillas por las enumeraciones que realiza en ellas nuestro poeta. Otra ausencia de pausa estrófica aparece en la copla treinta y tres. En ésta, tenemos tres oraciones temporales antepuestas a la oración principal que se concentra en los tres últimos versos de la copla. Según Salinas (1974, 181) “La copla 33 es funcionalmente dentro del poema, un elemento de enlace: su papel es hacernos pasar de la vida del Maestre —resumida en los nueve primeros versos— a la llegada de la muerte en los tres últimos”.

Son numerosos los encabalgamientos de la composición. En nuestro estudio, ante este fenómeno, hemos considerado ausencia de pausa porque, según A. Quilis (2001, 197): “el efecto del encabalgamiento es el mismo se mire por donde se mire; si no se realiza la pausa, se viola el principio de pausación final de cada verso; si se realiza, se separan los términos que sintagmáticamente siempre están unidos”.

Hay que destacar que los encabalgamientos analizados son suaves. De esta forma, Manrique marca los momentos de carácter reflexivo que quiere conseguir en el relato de determinados fragmentos. Son todos sirremáticos:

1.3.1. Sirrema formado por sustantivo+adjetivo: *señoríos / derechos* (copla 3, vv 28-29); *nobleza / tan crescida* (copla 9, vv 98-99); *su rueda / presurosa* (copla 10, vv 116-117); *la señora / descompuesta* (copla 13, vv 155-156); *escrituras / ya pasadas* (copla 14, vv 158-159); *venturas / transtornadas* (copla 14, vv161-162); *atavíos / tan sobrados* (copla 19, vv 224-225); *ancianía / bien gastada* (copla 31, vv 368-369); *rey / verdadero* (copla 33, vv 389-390); *estados / mundanales* (copla 36, vv 422-423); *pecados / infernales* (copla 36, vv 425-426).

1.3.2. Sirrema formado por sustantivo + complemento determinativo: *morada / sin pesar* (copla 5, vv 50-51); *tez / de la cara* (copla 8, vv 86-87); *corporal / de juventud* (copla 8, vv 92-93); *arrabal / de senectud* (copla 8, vv 95-96); *pastores / de ganados* (copla 14, vv167-168); *llamas / de los fuegos* (copla 17, vv 196-197); *fuegos encendidos / de amadores* (copla 17, vv 197-198); *reales / del tesoro* (copla 19, vv 221-222); *caballos / de su gente*

(copla 19, vv 223-224); *rocío / de los prados* (copla 19, vv 227-228); *virtuoso / de la gente* (copla 25, vv 290-291); *liberalidad / con alegría* (copla 27, vv 320-321); *igualdad / del semblante* (copla 28, vv 326-327); *rigor / de la guerra* (copla 28, vv 332-333); *amor / de su tierra* (copla 28, vv 335-336); *caballería / de la Espada* (copla 31, vv 371-372).

1.3.3. Sirrema formado por una perífrasis verbal: *descendió / a nacer* (copla 6, vv 69-70).

1.3.4. Encabalgamiento oracional: *ríos / que van* (copla 3, vv 25-26); *aquél / que atendemos* (copla 6, vv 65-66); *suelo / do murió* (copla 6, vv 71-72); *riqueza / que nos dexan* (copla 10, vv 109-110); *Fortuna / que revuelve* (copla 10, vv 115-116); *La celada / en que caemos* (copla 12, vv 137-138); *Los troyanos / que sus males* (copla 15, vv 169-170); *Señor / que le siguió* (copla 20, vv 233-234); *Claridad / que estando* (copla 22, vv 263-264); *Hazañas / que hizieron* (copla 23, vv 271-272); *La verdad / que prometía* (copla 27, vv 323-324); *Vasallos / que le dieron* (copla 29, vv 347-348); *Guerra / que hacía* (copla 30, vv 356-357); *Estorias / que con su brazo* (copla 31, vv 361-362); *Hazaña / a que no puede* (copla 33, vv 391-392); *Afruenta / que os llama* (copla 34, vv 407-408); *Galardón / que en este* (copla 37, vv 436-437).

Es peculiar el encabalgamiento de los versos 292-293 de la copla veinticinco entre el nombre propio y el apellido: Rodrigo / Manrique.

Registramos tan sólo tres versos polipausados el 230, 269 y el 274. En la composición hay una serie de versos donde encontramos braquistiquios que aparecen en los versos: 19, 32, 50, 59, 64, 76, 82, 128, 160, 206, 230, 233¹⁶, 235, 269, 283, 293, 313, 314, 316, 317, 319, 320, 322, 323, 325, 328, 329, 334, 433, 460, 463, 473. Como señala A. Quilis (2001, 90): “es un corte, una pausa breve, que como tal, ya supone el interés del poeta por poner alguna cosa de relieve [...] es una forma de potenciación

¹⁶ El verbo tuvo se halla entre pausa versal y una interna. Lo mismo sucede en los versos 319, 320, 322 y 323. En el primero, el elemento que se quiere destacar es la cualidad de bondad; en el segundo la figura de Tito; en los dos últimos en su brazo y Marco Atilio.

estilística de ciertas palabras...”. En las coplas veintisiete y veintiocho, los braquistiquios ayudan a ensalzar la figura paterna. El poeta confiere al Maestre las virtudes de relevantes personajes históricos: Julio César, Africano, Aníbal, Tito, Aureliano, etc.

Registamos las siguientes pausas internas en los versos 10, 50, 106, 137, 188, 194, 208, 211, 212, 224, 227, 229, 230, 235, 263, 289, 293, 397, 457, 469.

1.4. *Análisis tonal*

A grandes rasgos, expondremos, en este epígrafe, los diversos patrones entonativos analizados en las coplas manriqueñas. La entonación descendente la tenemos en los enunciados declarativos: verso 1: *Recuerde el alma dormida*; verso 43: *A aquél sólo me encomiendo*; verso 45: *Aquél sólo invoco yo*; verso 55: *Partimos cuando nascemos*; verso 56: *andamos mientras vivimos*; verso 79: *dellas deshaze la edad*; verso 118: *la cual no puede ser una*; verso 178: *vengamos a lo de ayer*; verso 475: *dio el alma a quien gela dio*; el verso 19 forma una oración enunciativa declarativa negativa, acompañada de un *no* exclamativo con entonación descendente. Encontramos, lógicamente, en el verso final de las dos sextillas de cada copla juntura terminal descendente. Cada una de ellas forman, como hemos dicho anteriormente, un cuadro narrativo de ideas muy concentradas; Según Navarro Tomás (1961,170):

La diferencia de rimas entre las dos sextillas de cada pareja dio lugar a que cada una de ellas llegara a considerarse como unidad independiente. Ocurre además que la mayor parte de las sextillas de las *Coplas* ofrecen individualidad bien definida, no sólo por razón de sus rimas, sino por su propio sentido. En varios casos, sin embargo, entre una sextilla impar y la que le sigue existe un enlace sintáctico y semántico que da a entender que su originaria agrupación en parejas no significaba una práctica meramente formal. Confirma esta relación el hecho de que en ningún caso una sextilla par aparezca trabada con la impar siguiente. Sólo con ocasión de las sextillas 65-66 se advierte que el sentido desborda la pareja y se extiende sobre la inmediata.

Conceptualmente, hay una copla que desborda su molde métrico y continúa en la siguiente; esto sucede con la veintisiete,

según nuestra enumeración, que continúa en la veintiocho, en ellas el poeta realiza el panegírico de Don Rodrigo Manrique, atribuyéndole las cualidades de determinados personajes de relevancia histórica. En este caso, la sextilla par enlaza con una impar desbordando el molde estrófico que hay entre las coplas, pues existe un continuum de enumeraciones incompletas con las mismas estructuras entonativas y sintácticas.

Por otra parte, Observamos en nuestro estudio que las dos estrofas de la copla veinticuatro se enlazan con el empleo de nueve junturas terminales descendentes desde el verso 277 hasta el 284, sobrepasando el límite de la primera sextilla, porque forman una enumeración incompleta de símbolos que reflejan el poder terrenal, cuya conclusión finaliza con una interrogativa pronominal de entonación descendente en el verso 285: *¿Qué aprovecha?* Lo mismo sucede en la copla veintiséis, donde tenemos una sucesión de exclamativas con entonación final descendente, ensalzando la figura paterna. En la treinta y tres, los tres tercetos forman una enumeración incompleta de tres oraciones temporales hiperbatizadas cuyo tetrasílabo tiene, por esta razón, entonación descendente, y todo ello agrupa un bloque significativo, que hace desaparecer la diferenciación temática entre las sextillas. La copla treinta y nueve también forma una unidad. Así, encontramos tres tercetos, entrelazados y encabezados por el vocativo *Tú*, que forman una enumeración incompleta con una estructura entonativa y sintáctica similar. El pronombre *Tú* exclamativo con juntura descendente, se refiere al Dios hecho hombre, seguido éste por tres oraciones de relativo con juntura terminal descendente en los tres tetrasílabos de las sextillas, de esta manera, nuestro poeta dibuja en ellos los padecimientos del Hijo de Dios. La copla 40 forma una unidad, que traspasa la primera sextilla en la que narra la muerte de su padre como si el lector observara la escena de un cuadro potenciada por las junturas terminales descendentes de cada terceto.

Tienen curva de entonación descendente los versos que forman el segundo elemento de una coordinada copulativa: 15, 30, 33, 39, 75, 91, 171, 187, 189, 221-222, 223-224 (juntura terminal descendente situada ante la pausa en mitad del verso), 261, 273, 315, 318 (coincide, además, con final de sextilla), 339, 453.

Son muy numerosas en esta composición las enumeraciones incompletas que llevan todas ellas juntura terminal descendente en los versos: 26, 27, 31, 85, 87, 97, 103, 159, 160, 188 (en mitad del verso, se sitúa la juntura entonativa descendente), 193, 194, 199, 202, 208, 211, 212, 217, 219, 220, 247, 248, 249, 265, 266, 267 (aunque tenga una conjunción *y* es un enumeración incompleta), 367, 376 (enumeración incompleta a pesar de la *y* conjunción), 385-394¹⁷, 439, 452, 453, 471, 473, 474.

Normalmente, los versos tetrasílabos de los tercetos, que no coinciden con final de sextilla, tienen entonación descendente, porque desarrollan una idea con un sentido completo en dicha estrofa que forma de oración. Esto sucede en los versos: 9, 15, 18,27,45, 51, 63, 81, 105¹⁸, 117, 123, 129, 141, 171, 177, 231, 237, 246, 297, 315,321, 327, 339, 345, 375, 381, 399, 411, 417, 423, 429, 447, 453, 477.

En los versos 85, 397, hemos puesto juntura descendente también en mitad del verso pues tras un verbo decir con matiz invocativo presenta un descenso entonativo; lo mismo ocurre con el verbo *ver* del verso 211; en el verso 269, la entonación desciende porque hay dos exhortaciones con el verbo *decir* y con la invocación a la muerte: *Di, muerte, ¿dó los escondes...*

Las oraciones interrogativas pronominales tienen juntura terminal descendente en los versos¹⁹: 90, 111, 136²⁰, 177, 181, 183, 184, 186, 192, 195, 198, 201, 204, 226, 228, 250, 252, 264, 270, 285, 351.

Las oraciones exclamativas también tienen entonación descendente al final del enunciado exclamativo, algunas coinciden a veces con el final del terceto; los versos son: el 102, 207, 208-210, 211-213, 216, hemos colocado juntura descendente en los versos 233 y 234 porque la conjunción *y* enlaza dos versos

¹⁷ Encontramos una sucesión de oraciones subordinadas temporales, que se circunscriben a los tres tercetos, formando un enumeración incompleta a pesar de ir antepuestas a la oración principal.

¹⁸ Este verso, final de un terceto, podría incluirse en el epígrafe de enumeraciones incompletas, pues el contexto de la sextilla podría ser un cómputo de personas que obtienen su riqueza con malas artes.

¹⁹ En algunos de estos versos, la entonación descendente final de las interrogativas pronominales coincide con la juntura terminal descendente del final de la sextilla.

²⁰ El verso no tiene el interrogante al final *y*, aunque le siga una conjunción copulativa, forma en sí mismo, una pregunta con pronombre interrogativo.

exclamativos, 238, 301, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310-312²¹. Por último la entonación desciende en los vocativos de los versos 433, 457, 460, 463, éstos tres últimos están encabezados con el pronombre tú que es una exhortación de la figura de Dios.

1.4.2. Tenemos entonación ascendente:

1.4.2.1. Cuando los versos son los sujetos de la oración que se desarrollará posteriormente: 11, 67, 91-93²², 127, 130-131²³, 133-135 253- 255, 361-363, 379, 400, 415, 421, 427, 430, 454.

1.4.2.2. Cuando el sentido del verso es incompleto al faltarle algún tipo de complemento sintagmático, que aparecerá desarrollado en los versos siguientes, así ocurre en: 2, 3, 5, 17, 20, 21, 23, 47, 49, 52, 53, 57, 101, 119, 122, 140, 146, 147, 148, 149, 173, 175, 236, 245, 251, 287, 299, 331, 346, 362, 363, 365, 383, 385, 386, 388, 392, 395, 401, 404, 409, 431, 434, 437, 445, 446, 448, 449, 451, 464, 470, 476. Dentro de este apartado también, incluimos los versos que completan su sentido con una oración subordinada situada en el verso siguiente²⁴: 13, 40, 61, 94, 104, 110²⁵, 112, 124, 125, 134, 157, 164-166, 171, 172, 176²⁶, 179, 185, 200, 203, 298-300, 406-408, 424- 426. También, el primer término de las oraciones comparativas tiene su flexión final entonativa ascendente: 179 - 180, 254-255, 358 -360, 418 - 420, 461 - 462.

1.4.2.3. Cuando tenemos el primer elemento de una oración coordinada copulativa: 14, 29, 35, 38, 70, 74, 121, 170, 221, 223, 260, 272, 275, 293, 302, 305, 314, 317, 329, 338, 341, 347, 382, 398, 416, 428, 458, 472²⁷.

²¹ Sucede lo mismo que con los versos 233 y 234.

²² Todo el terceto es sujeto, además en el verso siguiente hay un todo pronominal que sustituye toda la enumeración anterior, reforzando la función de sujeto.

²³ Incluimos este verso pues es una oración adjetiva explicativa en aposición al sintagma nominal sujeto.

²⁴ Los encabalgamientos sirremáticos con oraciones de relativo no los incluimos en este apartado.

²⁵ Este verso se complementa con una interrogativa pronominal.

²⁶ Este verso se completa con el siguiente que es una oración interrogativa indirecta.

²⁷ En los versos 473 y 474, aparece la conjunción copulativa y; sin embargo, hemos

1.4.2.3. El hipérbaton:

1.4.2.3.1. Cuando una oración subordinada se antepone a la principal: 16, 46, 76-77, 139²⁸, 142-143, 145, 163, 214, 235, 256, 274, 286, 352, 355, 391-393, 403-405²⁹, 433-435, 455, 478.

1.4.2.3.2. Por anteposición de los elementos sintagmáticos dentro de una oración: 41, 68, 73, 76, 82-83, 97-99, 100, 107, 151, 209, 215, 230, 232, 241, 256, 295, 311, 343, 344, 349, 350, 353, 364, 373-374, 376-377, 403, 412-413, 440-441, 443, 457, 460, 463, 466-467, 479.

1.4.2.3.3. Cuando hay un inciso explicativo: 8, 10, 32, 50-51, 59, 64, 82, 106, 128, 131, 153, 205-206, 229-230, 235, 242-243, 263, 274, 289-294, 374, 380 aunque sea una oración condicional, 469.

1.4.2.3.4. Hay juntura terminal ascendente tras el antecedente de una oración adjetiva especificativa: 34, 104, 133-134, 157, 200, 203.

1.4.2.3.5. Hemos observado que los versos 138 (en la segunda parte de la coordinación de la estructura interrogativa), 190 y 252 son oraciones interrogativas absolutas por lo que su juntura entonativa es ascendente.

Por último, en las coplas 27 y 28 encontramos juntura entonativa ascendente, en mitad de sus versos tras los nombres de los personajes históricos; ésta tiene una función demarcativa no distintiva marcada por la ausencia del verbo ser.

1.5. Análisis de la rima

Como dice Navarro Tomás (1961, 176) el “principal elemento de variedad en la estrofa es la rima”. Ésta es total y está encadenada. Repite siempre el mismo orden de rima: **copla 1^a: abc**

puesto juntura terminal descendente, porque los elementos coordinados forman una enumeración incompleta.

²⁸ Consideramos este verso como una oración de gerundio causal.

²⁹ Los tres versos funcionan como una oración consecutiva.

abc, def def; copla 2^a: ghe ghe, ijk ijk, etc.

Esta variación se corrobora con la clasificación y el recuento realizado de éstas³⁰. Así tenemos:

1.5.1. Rimas oxítonas: registramos 16 rimas oxítonas en 118 palabras. Lo que supone un promedio del 24.5%. Según Navarro Tomás (1966, 176) “sobresalen en las rimas agudas [...] las vocales más abiertas y claras”.

1.5.2. Rimas paroxítonas: Como reseña el investigador antes mencionado (1961, 176), la rima es “predominantemente llana”. El 75.4% de los versos la tiene. Hemos contabilizado 103 rimas paroxítonas en 360 palabras.

Comprobamos que la creatividad del poeta, observada en todos los niveles analizados, se refleja no sólo en la variedad de las rimas sino también en la riqueza léxica de éstas.

Por otro lado, hemos hecho un recuento de las rimas gramaticales que asciende al 34,5% frente al 14,7% que son antigramaticales.

Como conclusión de nuestro análisis, hemos de decir que Jorge Manrique crea una composición en la que hay una magistral y compleja utilización de los recursos métrico-estilísticos acompañados de una gran riqueza léxica, que se refleja también en la variedad de la rima, mostrada en nuestro estudio. La genialidad de nuestro autor consiste en que la sencillez es mera apariencia, pues tras ella, normalmente, se esconde la creatividad de nuestro poeta, manifestándose en todos los niveles analizados en nuestro trabajo.

Según Navarro Tomás (1973, 84):

Bajo su sencilla apariencia, las *Coplas* encierran una compleja y refinada estructura métrica. No escogió Jorge Manrique para su elegía la solemne octava de arte mayor ni la pulida copla real. En sus manos, la ligera sextilla de pie quebrado, sin perder su acento lírico, adquirió madurez y gravedad. El octosílabo aparece en esta poesía como un dúctil instrumento utilizado en toda la variedad de sus recursos, no alcanzada en

³⁰ En el texto hemos puesto en negrita las terminaciones de las palabras finales de los versos para que se observe esta variedad léxica y rítmica de la composición.

con plenitud obras anteriores [...] A su trabado conjunto deben sin duda las *Coplas* su particular equilibrio y armonía.

Bibliografía

- COROMINAS, J., Pascual, J.A.: *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, 1991.
- CANO, J.: “La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española”. *Romanic Review*, 1931, 22, pp. 223-233.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Manual de gramática histórica española*. Madrid: Espasa Calpe, 1958.
- NAVARRO TOMÁS, T.: “Métrica de las *Coplas* de Jorge Manrique”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1961, XV, pp. 169-179.
—: *Los poetas en sus versos desde Jorge Manrique hasta García Lorca*. Barcelona: Ariel, 1973.
- PARAÍSO, I.: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/ Libros, 2000.
- QUILIS, A.: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 14^a edición, 2001.
- SALINAS, P.: *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- SERRANO DE HARO, A.: *Jorge Manrique, obras*. Madrid: Alhambra, 1986.

EDUARDO BENOT: “UNA MÉTRICA ENTERAMENTE NUEVA”

ISABEL PARAÍSO

Resumen: Este artículo expone la teoría que Eduardo Benot sostiene en su *Prosodia Castellana y Versificación* (1892, 3 vols.), sobre la “métrica enteramente nueva” que algunos poetas amigos y él mismo cultivaban entre 1883 y 1892. Expone Benot las reglas para versificar por “pies” o cláusulas, trisílabas y bisílabas, sustentando todo el poema sobre la repetición del mismo pie, y dejando en segundo lugar el metro y la rima. Deseoso de dar “variedad” a la poesía española, el autor defiende este tipo de versificación acentual, que cuenta con precedentes medievales, y que desembocará en el verso de cláusulas libre.

Palabras clave: Benot, versificación, pies métricos, variedad rítmica, verso de cláusulas libre.

Abstract: This article studies the theory that Eduardo Benot sets out in his *Prosodia Castellana y Versificación* (1892, 3 vols.) regarding “an entirely new metric system” that some of his poet friends and he himself cultivated between 1883 and 1892. Benot explains the rules for versifying with two- or three-syllable feet, which are repeated throughout the length of the poem, thereby relegating meter and rhyme to second place. In his desire to introduce “variety” into Spanish poetry, the author defends this type of accentual versification, which has medieval precedents and which will culminate in free verse based on combinations of stressed and unstressed syllables (*versificación de cláusulas libre*).

Key words: Benot, versification, metric feet, rhythmic variation, free verse based on metric feet.

“Precisamente en las postrimerías de la versificación es cuando se nos descuelgan Moratín, Martínez de la Rosa, Lista, Maury, Fernández Shaw, Torres Reina... i muchos más, con la evangelización de una métrica enteramente nueva”.

(E. Benot)

“[...] sistema que yo llamo nuevo por no haberse aún generalizado, no porque no lo cultiven desde hace mucho tiempo algunos de mis amigos o discípulos, i del cual existen ejemplares o muestras impresas desde 1883 i 1884: sistema pensado i elaborado por mí muchos años antes”.

(E. Benot)

COMO homenaje al ilustre gaditano Eduardo Benot (1822-1907), deseamos presentar una parte específica de su teoría versificatoria: la “versificación por piés¹ métricos” o “métrica nueva”. Algo que le interesó profundamente y le entusiasmó. A ella dedicó un libro en 1890 (recopilación ampliada de tres artículos publicados en la revista madrileña *La España Moderna*): *Versificación por piés métricos*. Sus aportes pasarán al libro quinto de su magna obra *Prosodia Castellana y Versificación* (1892).

En 1892 -precisamente el mismo año en que José Asunción Silva escribe su “Nocturno”, con el que inaugurará uno de los primeros tipos del versolibrismo hispánico, como luego veremos-, aparece este monumental libro. En él se hace una exposición y encendida defensa de la “métrica nueva”, cuya culminación será el “Nocturno” de Silva.

¹ Mantenemos la ortografía de Benot en las frases o ejemplos que reproducimos de él.

I. LA “MÉTRICA NUEVA”

Su exposición se sitúa en el tomo III (“Versificación”) de la *Prosodia Castellana i Versificación*, y ocupa las cartas X-XVI. Se sitúa en el libro quinto (“Métrica española”)², parte III, después de haber expuesto Benot en la parte I las “Tentativas para ensanchar la Métrica española”, y en la parte II la “Métrica actual”. A continuación vendrá la parte III (“Métrica nueva”), que nos ocupará ahora. Luego viene el libro sexto: “El Hospital de Incurables”, y después el libro séptimo: “Estrofas”.

La minuciosa exposición que va a realizar de la “métrica nueva” está motivada por el deseo de Benot de dar “*variedad*” al conjunto de la versificación tradicional española, que él considera un tanto anquilosada en sus esquemas. Una y otra vez, mediante los numerosos recursos que ofrece esta nueva métrica “por pies”, que suscita su entusiasmo, nos hará ver Benot la experimentalidad y el movimiento que pueden conseguirse con ella. A continuación resumiremos sus principales ideas.

I. 1. *Los pies métricos*

La “nueva métrica” consiste en la “*metrificación por piés*”. Se entiende por “pies” no unos grupos de sílabas largas y breves, como entre los griegos y romanos, sino, en palabras del autor, una “combinación de sílabas fuertes i suaves”. (Los versos

² El Dr. Esteban Torre, en su “Introducción” a la edición facsímil de la *Prosodia Castellana y Versificación* de Benot, que está a su cuidado (Sevilla, Anejo I de *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2003), resume así –págs. XXIII-XXIV– el contenido de este libro: “El libro quinto, que lleva específicamente el título de Métrica española, es un amplio tratado de la versificación en general, así como de la “nueva métrica” por pies acentuales y las distintas combinaciones métricas. Insiste Benot en el hecho de que el acento que, naturalmente, posee cada palabra no cambia nunca de vocal ni de sitio, pero se vigoriza por su situación en la frase, por la influencia de las pausas y por el énfasis que se ponga en la pronunciación de la frase y el verso. Las bases de la actual métrica española son, en fin de cuentas, los acentos y el número de sílabas. La distribución de los acentos ha de seguir las pautas del ritmo, que supone periodicidad y repetición. [...] En la “métrica nueva”, el ritmo se efectúa por medio de pies acentuales, disílabos y trisílabos, bien entendido que los pies de la nueva versificación española no son pies cuantitativos como los griegos y latinos, sino pies acentuales. De esta métrica existían ya precedentes, como el decasílabo anapéstico, el endecasílabo dactílico o el dodecasílabo anfibráquico.”

grecolatinos se fundaban en “el elemento temporal” –la sílaba larga valía dos tiempos, y la breve uno–; en cambio, los versos españoles modernos se fundan en “el elemento dinámico”).

Para distinguir las varias combinaciones de esta “métrica por pies”, Benot recurre a las denominaciones clásicas de “dáctilo”, “anapesto”, etc.; pero advierte de modo cumplido que no tienen nada que ver con las clásicas sílabas largas y breves, sino que son, pura y simplemente, conjuntos de sílabas, una con acento y otra u otras sin él.

¿En qué se distingue la nueva métrica de la anterior? En primer lugar –nos dice Benot–, en la “carencia de acentos potestativos” o “supernumerarios”. Los pies solamente tienen “*acentos constituyentes*”. Dicho con nuestras palabras: En la versificación por pies las posiciones de los acentos están preestablecidas, dadas por el patrón rítmico del poema. Esas posiciones fuertes las ocupan sílabas que son tónicas en la lengua española; mientras que las otras posiciones del patrón rítmico, las débiles, están ocupadas por sílabas átonas; o bien, si en algún caso son tónicas en la lengua, sus acentos resultarán poco perceptibles.

En segundo lugar: La métrica común está organizada con lo que Benot llama “ritmo de series” (es decir, el del conjunto de los versos, sean estróficos o no). A su vez, la “nueva métrica”, posee el *ritmo de series*, y además tiene “*ritmo métrico*” o de pies. De ahí que su ritmicidad sea muy superior a la de los versos comunes.

Los elementos que crean este ritmo métrico (los “*medios*” del nuevo sistema, como nos dice el autor), son los *pies trisílabos* y los *pies “disílabos”*. Veámoslos más detenidamente.

I. 1. 1. *Los pies trisílabos*

Están constituidos por tres sílabas, de las cuales una es acentuada y las otras dos son átonas (“sin acento”, dice Benot). Las posibilidades acentuales son tres, según recaiga el acento en la tercera sílaba del grupo, en la segunda, o en la primera: (A) – – ‘ ; (B) – ‘ – ; y (C) ‘ – – . (En nuestra transcripción: 1º: v v – ; 2º: v – v ; 3º: – v v). Con los nombres clásicos, va a llamar al grupo que acentúa en la tercera sílaba *anapesto*; al que acentúa en la segunda, *anfibraco*; y al que acentúa en la primera, *dáctilo*.

(Bien entendido que estos pies son *acentuales* y no cuantitativos. Obsérvese además que Benot no habla de pie anapéstico, anfibráquico y dactílico, sino directamente de anapesto, anfibráco y dáctilo).

I. 1. 1. 1. Anapesto

Responde al esquema [- - ´] o [v v -³]. Benot lo encuentra en una estrofa de cuatro versos (la llamaremos *tetrástico*, como hace Juan Caramuel⁴), cuya estructura es: 10Ø – 12A – 10 Ø – 12A. Está ejemplificada en Agustín Moreto (*Antioco y Seleuco*), en el poema “El Triunfo” de Martínez de la Rosa, y en unos cantos populares del “Rosario de la Aurora” (de los que posiblemente –creemos nosotros– proceda el ritmo de los ejemplos literarios). Veamos una estrofa que él cita –marcando con acentos gráficos las sílabas tónicas–, a la cual añadimos en el margen izquierdo el metro y rima, y en el margen derecho la transcripción rítmica:

10	“El demónio, como és tan traviéso,	vv- vv- vv- / v
12 A	En úna bellóta se quiére metér,	v- vv- vv- vv- /
10	Y su mádre le díce: «Demónio,	vv- vv- vv- / v
12 A	En úna bellóta ¿cómo há de cabér?» ⁵	v- vv- vv- vv- / ⁶

³ Sustituimos la transcripción del ritmo que hace Benot (p. ej., para el anapesto: -- ´), por la común y más visible (v v –). Igualmente haremos en los poemas.

⁴ Caramuel, Juan: *Rítmica, Parte II del Primus Calamus* (1665). Edición al cuidado de Isabel Paraíso. Universidad de Valladolid, 2007. Caramuel llama “tetrástico”, “hexástico”, etc. a las estrofas de cuatro, seis, etc. versos. Esta denominación presenta la ventaja de evitar la homonimia que se produce al llamar “cuarteta” y “cuarteto” tanto a las estrofas de cuatro versos en arte menor y mayor, respectivamente, como a las específicas formas métricas [abab] y [ABBA].

⁵ Recordamos nosotros que esta misma estructura rítmica se encuentra también en otros cánticos populares. Así en un Vía Crucis: “Acompaña a tu Dios, alma mía, / cual vil asesino llevado ante el juez, / y al autor de la vida contempla / por ti condenado a muerte cruel.” E igualmente en algunos villancicos andaluces: “En el cielo se alquilan balcones / para un casamiento que dicen va a haber, / que se casa la Virgen María / con el Patriarca señor San José.” O en “Los campanilleros”: “En las noches de mi Andalucía / los campanilleros en la madrugada / me despiertan con sus campanillas” / (etc.).

⁶ Obsérvese en esta transcripción rítmica, cuya disposición de pies procede de Benot (aunque no los signos) que las primeras sílabas de cada verso no están alineadas, pero sí los pies y los acentos. Puede sorprender al lector el trazo vertical que cierra el último anapesto en cada verso. En los versos segundo y cuarto este trazo oblicuo coincide con el final del anapesto, mientras en los versos primero y tercero sobra una sílaba átona. Nótese que esa sílaba átona se completa con la átona y tónica

Comenta Benot, con su espontaneidad característica: “Apartemos la vista de lo imbécil del asunto, i hasta admiremos la irreverencia de la gente devota que madrugaba para cantar necesidades, cuando nó para darse de garrotazos i tirarse los faroles a la cabeza; mas fijémonos en la estructura de la versificación, i no podremos menos de convenir en que la MÉTRICA POR PIÉS había sido ya sentida por el oído popular.”

De manera muy original, Benot interpretación estos versos acentuales de 10, 12, 10 y 12 sílabas así: La sílaba átona con que terminan los versos primero y tercero se une a los versos segundo y cuarto, resultando un *continuum*: “El demó-nio, como éstan travié-so, en ú-na belló-ta se quié-re metér” (etc.) Nuestro autor lo formula de otro modo: “el cuarto pie... (a causa de una verdadera cesura que en él se hace) *pertenece al verso primero i al segundo...* Lo mismo pasa con el undécimo pié, el cual *pertenece a los versos tercero y cuarto*, a causa de otra cesura igual”.

Por “cesura” no podemos entender nuestro concepto actual: breve pausa sistemática que se produce en el interior de los versos compuestos, generalmente en mitad del verso, y que separa los dos hemistiquios. Benot, por el contrario, define la “cesura”, siguiendo a la Real Academia, como “sílaba que, después de formado un pié, queda al fin de vocablo i con la cual empieza otro pié.”

Traducido a nuestros términos: En un verso de pies anapésticos, la sílaba o sílabas átonas posteriores al último acento del verso (que ya ha completado su pie anapéstico con ese acento último), esa sílaba o sílabas que están aparentemente excedentarias, *enlazan con el verso siguiente*, formando de este modo otro anapesto. Retomemos uno de nuestros ejemplos populares andaluces:

10 -	En el cielo se alquilan balcones	vv- vv- vv/ v
12 A	para un casamiento que dicen va a haber,	v- vv- vv- vv- /
10 -	que se casa la Virgen María	vv- vv- vv- / v
12 A	con el Patriarca señor San José.	v- vv- vv- vv- / ⁷

— del verso siguiente, para formar un nuevo anapesto interversal. (Explicamos esto a continuación).

⁷ Nótese que en el verso último las sílabas tónicas “por naturaleza” —podríamos decir, o sea, las acentuadas en la lengua, coinciden mayoritariamente con la “posición”

Benot lo explica así: “un mismo pié puede pertenecer a dos versos por medio de la correspondiente cesura”. A este tipo especial de estrofa que tiene versos con pie compartido la llama “*estrofa de pié mestizo*”. Sucede “cuando el pie final de un verso gana o pierde una o dos sílabas”. (Es decir: una en el caso de las palabras llanas; dos en el de las esdrújulas).

Lo contrario a la “*estrofa de pié mestizo*” es la “*estrofa de pié puro*”. (Aquella estrofa en cuyos versos coinciden las dos unidades: el verso y el pie).

La teoría de los “*piés mestizos*”, sin embargo, no le vale para otro tipo de estrofa, también tetrástico: los *decasílabos triacentuales*, que contiene versos tanto llanos como agudos y esdrújulos, y en estos casos la sílaba o sílabas átonas finales no forman “cesura”: no computan para el verso siguiente. Benot lo considera “particularidad” del deca sílaba. Ejemplo:

10	Ya no admíro esa lúz en los árboles	vv- vv- vv- / vv
10 A	Con que ¡oh, Lúna! Las nóches encántas:	vv- vv- vv- / v
10 A	Tú las águas poténte levántas	vv- vv- vv- / v ⁸
10	En el vásto hemisfério del Súr	vv- vv- vv- /

Por eso concluirá: “Que hai dos clases de estrofas hechas con estos pies trisílabos: estrofas de *piés puros* desde el principio hasta el fin; [y] estrofas *mestizas* en que gana o pierde una sílaba o dos el pié final de cada verso.”

tónica del pie: “Patriár-ca señor- san José”. En cambio no coincide la primera posición tónica, “el”, artículo átono. Es esta discrepancia entre naturaleza y posición, creemos que gana la posición, tonificándose parcialmente el artículo átono por la fuerza del esquema rítmico. De ahí que hayamos marcado esa sílaba como tónica, para simplificar. En nuestro libro *La métrica española es su contexto románico* (Madrid: Arco/Libros, 2000), examinamos más ampliamente estas cuestiones. Para los casos de sílabas átonas por naturaleza pero tónicas por posición, reservamos el nombre de “acentuación rítmica secundaria”. Creemos que el tipo de acento que el esquema rítmico del poema proyecta sobre la sílaba átona por naturaleza es menos intenso que el que tendría una sílaba tónica por naturaleza que estuviera en ese lugar, pero recibe del esquema un plus de tonicidad, lo cual nos autoriza para hablar de “acentuación rítmica secundaria”, y reservar para estos casos una grafía especial: [U].

⁸ En esta transcripción rítmica, que sigue la de Benot, nótese que el autor transcribe como átonas las sílabas “Ya” –del primer verso- y “Tú” –del tercero-, ambas tónicas en la lengua. La razón es que ocupan posiciones átonas en el esquema rítmico. Nosotros consideramos que pierden parcialmente (no totalmente) su tonicidad, y hablamos en estos casos de “desacentuación rítmica secundaria”.

I. 1. 1. 2. Anfibraco

Responde al esquema [- ´ -] o [v - v]. Benot lo encuentra ejemplificado en el verso de “arte mayor”, dodecasílabo⁹, descrito por Juan Díaz Rengifo en su *Arte Poética Española* (1592), y añade dos ejemplos propios. Percibe Benot como *compuesto* este dodecasílabo (lo es en realidad). Comenta: “tiene una corta pausa métrica después de la sexta sílaba, i una más larga después de la duodécima.” Además, estos versos “se ajustan a la regla general de la métrica usual española” en lo referente a los versos agudos y esdrújulos. (Si el verso termina por palabra aguda computa una sílaba más, y si termina por palabra esdrújula, una menos). Veamos uno de sus ejemplos:

12 A	¡Oh, rósa encendída, de amóres embléma!	v-v v-v v-v v-v
12 A	La frésca alboráda, con ríca diadéma	v-v v-v v-v v-v
12 -	Cubrió dadivósa de aljófar sus pétalos	v-v v-v v-v v-vv
12	Que bríllan cual íris del sól a la lúz.	v-v v-v v-v v-

I. 1. 1. 3. Dáctilo

Responde al esquema / - v v / ó / - - ´ / . Lo encuentra en “el endecasílabo inventado por Moratín”. (Benot no recuerda o no sabe que es el “endecasílabo de gaita gallega”). Acertadamente, se fija en su carácter dactílico:

11	Húyan sin trégua los años alígeros;	-vv -vv -vv -vv
11	Góce la tiérra duráble consuélo”;	-vv -vv -vv -v
11	Míre a los hómbrés piadóso el Señor.	-vv -vv -vv -

I. 1. 1. 4. Consideraciones generales sobre los pies trisílabos

¿Son equivalentes las versificaciones por pies anapésticos, anfibráquicos y dactílicos, o hay entre ellas diferencias? A esto responderá el autor más adelante, en la carta XIII, dentro de lo que él llama “*generalidades mui importantes*”. No es igual versificar con unos pies trisílabos u otros, pues presentan *muy distinta dificultad*: El dáctilo es el pie más difícil, y el más fácil el anapesto. (De ahí que los epígrafes destinados al anapesto sean más numerosos y con mayor número de ejemplos, mientras

⁹ Benot lo considera dodecasílabo; en realidad es dodecasílabo fluctuante.

los del dáctilo sean escasos). La razón –observa Benot–, es que la lengua española tiene para el anapesto “copiosos recursos”, mientras para el dáctilo cuenta con pocas voces.

Los versos dactílicos tienen que empezar por sílaba acentuada; por tanto –afirma– no pueden usarse preposiciones, ni artículos, ni pronombres “monosilábicos”. (Imaginamos que está pensando en los pronombres monosílabos átonos, pero no en otros tónicos, como los personales). Además –prosigue Benot–, el español es muy pobre en esdrújulos trisílabos. Las frases sin artículos ni preposiciones no abundan. (Y todo lo contrario vale para los anapestos, que empiezan por partículas o usan palabras acentuadas en tercera sílaba). A su vez, el anfibraco no tiene tanta abundancia de recursos, pero posee más que el dáctilo.

En segundo lugar, Benot nos brinda otra observación sutil: Hay que marcar bien el ritmo trisílabo desde los comienzos del verso; si no, el ritmo resultará confuso.

Y ¿cómo se marca bien el ritmo? Escogiendo palabras con acentos claros en las posiciones correctas, y evitando en los comienzos los “acentos obstruccionistas”, es decir, una clase de acento supernumerario que “ofusca” al acento constituyente. Los acentos obstruccionistas son “los *inmediatamente contiguos i anteriores*¹⁰ a la sílaba constituyente, o sea la sílaba acentuada de cada pié”. (De todos modos, observa Benot –con razón– que estos acentos obstruccionistas son menos audibles en esta métrica que en la regular: “En estos pies trisílabos perturban poco, i por lo regular *apenas perturban, los acentos obstruccionistas*”, mientras en la versificación común, los obstruccionistas son intolerables. Sólo se ofende el oído si hay en el pie algún otro acento de “gran importancia relativa”).

En tercer lugar, en los pies trisílabos *el oído no rechaza los acentos supernumerarios*, sobre todo en el pie anapéstico. (P. ej., de “El Triunfo”, de Martínez de la Rosa: “TUya sóy” pronunciaron sus labios”: vv- vv- vv- v). Otros ejemplos: “Davíd, YA en tu casa”; “Judá viÓ en sus montes”. (Ambos: v- vv- v).

¹⁰ Estas son las palabras de Benot en este punto, pero más adelante aportará ejemplos de acentos obstruccionistas también posteriores al acento constituyente.

I. 1. 2. Los pies “disílabos”

Su teorización aparece expuesta en la carta XIV. En la praxis poética, los pies *puros* de dos sílabas (troqueos [-v], y yambos [v-],) son aún más difíciles que los trisílabos dáctilos, porque la “lengua española carece de suficiente número de monosílabos i de voces bisílabas adecuadas.”

No obstante, Benot aporta algunos ejemplos. De *troqueos* (también llamados coreos), en J. M. Maury:

8	Blándaménte en módo lídio.	-v -v -v -v
8	Viérte al pécho séd de halágo.	-v -v -v -v

O de *yambos* (más fáciles que los coreos), en J. Espronceda:

7	La nóche el ciélo encúbre	v- v- v- v
7	Y cálla mánsó el viénto.	v- v- v- v

También puede encontrarse, casualmente, algún endecasílabo yámbico, como éste de A. Lista: “Los bósques lléna el áve gráta a Pálas”.

Una observación de gran interés que realiza Benot es la siguiente: El poeta que metrifica en lengua española, tan pobre en monosílabos, *puede compensar esa deficiencia de pies “puros”* mediante un artificio, y convertir su práctica con los disílabos en más fácil aún que con los trisílabos. El artificio es éste: “*suponer mentalmente la existencia del pié que hubiera de aparecer contiguo a un pié franca y decididamente expreso.*” Dicho en otros términos: Se puede marcar vigorosamente un pie sí y otro no. E incluso podríamos decir nosotros, interpretando a Benot pero yendo más lejos en la formulación: Los pies disílabos y los tetrasílabos presentan un grado de equivalencia, pues los tetrasílabos pueden estar formados por dos disílabos, o bien por un disílabo lleno (tónico) y otro vacío (átono)¹¹. Según Benot, esto crea un ritmo *sui generis*, pero inagotable en nuestra lengua, que es riquísima en polisílabos.

¹¹ Tratamos más por extenso de esta cuestión y de otras conexas en el artículo “Cláulas: Entre 1 y 7 sílabas”. (De próxima aparición en el *Homenaje a Ricardo Senabre*, Universidad de Salamanca).

Así, por ejemplo, los heptasílabos yámbicos tienen que acentuar en 2ª y 6ª *siempre*, y en 4ª *virtualmente*. (Ej.: “La **nó**che **está** seréna / **brindá**ndo a **paseá**r.” En este último heptasílabo, el acento es virtual). Normalmente, los heptasílabos yámbicos tienen pies mestizos, y admiten palabras esdrújulas en final de verso.

El alejandrino de pies disílabos consta de dos heptasílabos con pausa menor y sin “hiato”¹². Eneasílabos yámbicos en inglés hay muchos, por la abundancia de monosílabos; en español son muy raros.

TROQUEOS. El octosílabo de pies disílabos es el principal verso con este ritmo. Y mientras el octosílabo usual acentúa *siempre* las sílabas 3ª y 7ª, el octosílabo troqueo *supone* acentos en 1ª y 3ª, que a veces existen. Ejemplo de este último:

8	Vá en la adárga un sól de óro	-v -v -v -v
8 a	y úna muérte négra y trísté;	-v -v -v -v
8	y úna létra díce abájo:	-v -v -v -v
8 a	“núncia más verás mi eclípse”.	-v -v -v -v

Pero como no se encuentran troqueos completos casi nunca, hay variantes en 3ª-5ª-7ª, 1ª-3ª-7ª, y 3ª-7ª. Comenta Benot que se prestan mucho a composiciones sostenidas, y sobre todo al romance.

A nuestro autor los pies disílabos le resultan muy gratos: “La cadencia de los versos por yambos y troqueos es tan perceptible y tan agradable, que *casi* pueden prescindir de la magia de la rima los versos hechos con estos encantados pies disílabos, expresos o tácitos”.

¹² Llama Benot “hiato” a lo que hoy conocemos como “dialefa”. Afirma: “No hai voz que satisfaga la necesidad de una palabra que indique lo contrario de la sinalefa”: pronunciación en dos tiempos de la vocal terminal de una palabra e inicial de la siguiente. En la página 301 define el hiato como “no ligarse en una sola sílaba vocales de dos dicciones inmediatas”. La palabra se encuentra –dice– en “el gran Bello”. También señala que lo que el diptongo es respecto de una voz, eso respecto a dos es la sinalefa; y lo que adiptongo es en una sola voz, eso representa el hiato relativamente a dos dicciones.

I. 2. Las pausas

Trata de ellas Benot en la carta XI. Son importantes, porque dan a la metrificación por pies “una variedad copiosísima”.

Como preámbulo, establece dos premisas generales: 1ª: Las “pausas que exija el sentido” no pueden estar sujetas a reglas. Y 2ª: No todas las pausas tienen igual duración: la de hemistiquio es menor que la final de verso, y ésta mucho menor que la final de estrofa.

Para probar la variedad que las pausas introducen, aporta tres poemas, bastante malos pero impecablemente ritmados –tal vez suyos–: “La Utopía”, “La Metrofobia” y “La danza de las nieblas”. El primero contiene pentásticos o estrofas de cinco versos, con metros de estas sílabas: 10, 9, 6, 13 y 12. El segundo, tetrásticos de 10, 12, 13 y 12 sílabas. Y el tercero, décimas con dos núcleos (5+5) y con estas sílabas: 7, 6, 12, 13, 12:: 13, 12, 13, 6 y 12. Veamos unos versos de este último, el comienzo de la primera estrofa, su primer núcleo:

7	En lo álto del Ciélo	vv- vv- v
6	dormída la Lúna,	v- vv- v
12 Á	de ténues vapóres tras blánco cendál	v- vv- vv- vv-
13	dentro anillo bordádo de esmáltes del íris	vv- vv- vv- vv- v
12 Á	ocúlta indolénte su nítida fáz.	v- vv- vv- vv-

Esta variedad de metros, impensable en la poesía tradicional, silábica, resulta perfectamente armoniosa y rítmica –comenta Benot– gracias al enlace de la última sílaba átona de cada verso (si existe) más la átona o átonas iniciales del siguiente, más la primera tónica de éste. Resulta así siempre un pie trisílabo, con el esquema “átona + átona + tónica”:

10 A	Cual dispérsan las águas termáles	(les De nó: vv-)
9	De nóche los núblos, i puéden	(den Los ás: vv-)
6 é	Los ástros lucír.	
13 A	Así el árte hace vér i adorár ideáles	(Así el ár: vv-)
12 É	Que errór insensáto llegó a maldecír.	(les Que errór: vv-)

Y si en vez de tener todos los pies “puros” (como en los dos ejemplos anteriores), encontramos mezcla de pies puros y “mestizos”

(con la posibilidad de aumentar o cercenar sílabas en los pies finales de los versos), la variedad de los versos es aún mayor. Por ejemplo, en “La botella del Náufrago”, el primer verso termina por pie mestizo y los dos siguientes por pie puro:

- | | | |
|------|--|--------------------|
| 13 A | Hace un año que aquí en este escóllo sentáda | vv- vv- vv- vv- /v |
| 13 A | Viento en pópa su bárco miré desoláda, | vv- vv- vv- vv- v |
| 12 | Que allá en horizonté de brúmas se hundió. | v- vv- vv- vv- |

Prosiguiendo por este camino, como muestra máxima de la *variedad* de los pies métricos, copia Benot un poema de un “neometrificador”, Fernández Show, “¿Volverán?”, y lo llama “*silva* con un mismo pie métrico”. Son doce estrofas, que hoy llamaríamos *sextetos simétricos* (AAÉ:AAÉ), en los cuales “ni una sola de las estrofas es igual a las demás en el número de los piés ni en el número i lugar de las cesuras.” Efectivamente. Se trata de estrofas que tienen tres o cuatro anapestos en cada verso, y de estos versos unos son puros y los otros mestizos. El número de sílabas resultante es entre 10 y 13 (10 para tres pies, y 12 ó 13 para cuatro pies). Veamos la primera estrofa:

- | | | |
|------|---|--------------------|
| 13 A | “Ya se van acortando las tardes, bien mío, | vv- vv- vv- vv- /v |
| 13 A | Ya más pronto las gotas del fresco rocío | vv- vv- vv- vv- v |
| 12 É | Descienden al cáliz gentil de la flor. | v- vv- vv- vv- |
| 13 B | ¡Ay! Ya el sol de mis sueños brillantes declina; | vv- vv- vv- vv- /v |
| 13 B | Ya muy pronto la negra y audaz golondrina | vv- vv- vv- vv- v |
| 12 É | Se irá para siempre... ¡con ella mi amor! ¹³ | v- vv- vv- vv- |

Ante este poema, que plantea un enigma métrico –afirma Benot–, le han preguntado cómo es posible pasar de los versos pares a los impares sin que sufra el oído. Nuestro autor responde que la solución es que esos versos no han de medirse por *series* –como las estrofas tradicionales–, sino por *pies*.

Pero todavía da Benot otro paso adelante en su búsqueda de la variedad. “[P]ara aumentar la variedad no hai más sino hacer *que ninguna estrofa tenga nada en común con las demás*, ni en

¹³En esta estrofa podemos observar frecuentes casos de lo que nosotros llamamos desacentuación rítmica secundaria: sílabas tónicas en la lengua, que ocupan posición no marcada en el esquema rítmico del poema, y por ello pierden parcialmente su tonicidad. Es el caso de “ya”, “más”, “¡ay!” y “muy”.

el número de piés i de cesuras, ni en el número de versos.” Lo ha hecho Torres Reina en una composición anapéstica también. (“No me des, Realidad, ese cáliz grosero”). Son cinco paraestrofas de 7, 6, 9, 8 y 6 versos entre 6 y 14 sílabas, predominando los metros largos. La rima es consonante de libre distribución. Por todo ello la impresión general es de silva con metros muy variados, y, desde luego, con ritmo acentual. Veamos la primera estrofa:

14~13	No me des, Realidad, ese cáliz grosero	vv- vv- vv- vv- v
14~13	Ni perturbes mi paz con tu prosa mezquina	vv- vv- vv- vv- v
6	¡Libarlo no quiero!	v- vv- v
12	¡Bastara una gota mi dicha a matar!	v- vv- vv- vv-
10	¡Ai! Yo tengo una amante divina,	vv- vv- vv- v
10	¡ ella es luz que la noche ilumina	vv- vv- vv- v
12	Del naufrago errante perdido en la mar!	v- vv- vv- vv-

Así pues, dado un pie cualquiera (p. ej., el anapesto), la *variedad* consiste en el derecho del poeta para “cambiar a discreción los lugares de las pausas, i el número de las cesuras, así como en el hecho de serle potestativo escribir con piés métricos puros, o con piés aumentados o disminuidos en una sílaba o en dos al final de cada verso (según la clase del pié).”

Pero el poema por pies métricos no tiene que ser necesariamente irregular en el número de sílabas: también poemas encontrar largas tiradas de versos *isosilábicos*. Por ejemplo, un poema de 10 sílabas con tres repeticiones de anapestos (“¡ yo lloro en la noche a la luna”); o bien este otro de 13 sílabas con cuatro pies anapéstos:

13	Para mí de la ciencia brotaron placeres;	vv- vv- vv- vv- v
13	He logrado los lauros del arte coger;	vv- vv- vv- vv-
13	En amores he visto rendidas mujeres;	vv- vv- vv- vv- v
13	He aspirado el incienso brutal del poder.	vv- vv- vv- vv-

La carta XIII se refiere a “generalidades mui importantes”. Entre ellas, una observación de tipo práctico: Este tipo de versificación *nunca será muy frecuentado*, pues hace falta una gran habilidad métrica para ella:

De cualquier modo, la métrica por pies no será nunca accesible más que a los próceres de la versificación; porque para ella no son propias las palabras de muchas sílabas, i el caudal de voces disponibles se reduce, por tanto, en gran manera.

I. 3. Carta XV. Tránsito de la nueva métrica a la usual, y al revés

Otro procedimiento aún señala Benot para dar *variedad* a la poesía: Se puede pasar con facilidad de la versificación usual, de acentos obligatorios y potestativos, a la metrificación por pies, y desde ésta a aquélla. El poeta sólo tiene que “disponer los acentos potestativos en el verso común de modo que formen el pié métrico al cual quiera pasar, i en seguida continuar con el mencionado pié.”

Ilustra estas palabras con un poema, probablemente de su invención: “La veleta”. Este empieza tradicionalmente, con versos mayoritarios de 8 sílabas con algunos quebrados de 4; sigue con versos de pies métricos, acentuales, de 12 sílabas con quebrados de 6; y regresa al final a los tradicionales de 8 con 4.

I. 4. Epílogo

Por último, en la carta XVI, titulada “Epílogo”, recapitula Benot todo lo expuesto, y mirando al futuro, hace algunas interesantes consideraciones generales.

Señala, en primer lugar, que ha demostrado la posibilidad de “dilatarse inmensamente los dominios de la versificación” mediante los cinco elementos rítmicos, *trisílabos* y *disílabos*. Su ordenada repetición “engendra cinco clases de versos diferentes”. La oportuna distribución de pausas y cesuras, además, introduce en sus conjuntos la variedad necesaria para evitar la monotonía que deriva de la reaparición del mismo elemento.

En segundo lugar, en la versificación por pies se junta y se acumula al ritmo de las series el ritmo de los versos, “hace tiempo presentado, aunque de modo informe i grosero, por el oído popular”¹⁴. En efecto, la versificación por pies es más rica que la

¹⁴ Personalmente, creemos que la utilización popular de esos ritmos no es informe y grosera, sino certeramente intuitiva, e igualmente creemos que los autores cultos

tradicional, porque suma dos sistemas rítmicos: el de la estrofa o serie, y el de cada verso. Oigamos a Benot:

La actual versificación común se contenta con el ritmo de las series. La versificación por piés aspira a algo más, porque quiere ritmo en las series constitutivo de cada estrofa, i, además, *ritmo en cada verso*: quiere los dos sistemas: el corriente y el nuevo.

Además, Benot sostiene la coexistencia pacífica ambos sistemas: “El nuevo no pretende suplantar al viejo.”

El final del Epílogo es una encendida defensa del *ritmo*, y un ataque a aquellos que lo denigran, sencillamente porque tienen mal oído y son incapaces de sentirlo:

Los que desde el siglo pasado vienen sucesivamente sosteniendo que la forma poética, es decir, el ritmo, está llamado a desaparecer, olvidan que el PROGRESO no significa aniquilación, sino acúmulo. [...] El RITMO es condición de nuestra vida; i, por eso, del ritmo derivan nuestros más sentidos goces.[...] RITMO había en lo antiguo i RITMO hai en lo moderno, i RITMO habrá mientras el hombre viva en el planeta.

Por desgracia, hay personas *de verdadero valer* que suelen no ser sensibles al ritmo”. Ellos creen adorar la música y tener mucho sentido del ritmo, pero se denuncian ellos mismos “en cuanto recitan aun las más comunes y corrientes cuartetas populares, cuyos versos dejan cojos o mancos con una buena fé que espanta.

I. 5. ¿Va a desaparecer la forma poética?

El Epílogo plantea igualmente esta cuestión inquietante. Benot recoge primero la opinión de “los que juzgan próxima la desaparición de la forma poética”, y a ello opone “que jamás se han compuesto tantos versos como ahora”.

Pero lo que deseo resaltar no es sólo este argumento de Benot que podríamos llamar “cuantitativo”, sino sobre todo unas palabras *proféticas* o *irónicas* (cuesta trabajo decidirlo en la primera lectura):

estando tan en puerta el momento en que ha de aparecer el Ángel Exterminador de todas las métricas habidas i por haber, nadie se da punto de

los han recogido del registro popular.

reposo en acumular tarea, sin duda con la mala intención de dar mucho que hacer al Ángel percuciente.

Probablemente, en intención de Benot, fueran palabras *irónicas*, recogiendo en su voz, en estilo indirecto libre, los argumentos de la parte contraria. Como prueban las palabras siguientes, que cierran el libro quinto:

I ¡cosa rara! Precisamente en las postrimerías de la versificación es cuando se nos descuelgan Moratín, Martínez de la Rosa, Lista, Maury, Fernández Shaw, Torres Reina... i muchos más, con la evangelización de una métrica enteramente nueva.
¡RITMO! Prepárate a morir.

Ahora bien, estas palabras, más allá de la ironía, resultan asombrosamente *proféticas*: El mismo año en que se publica la *Prosodia Castellana i Versificación*, 1892, va a escribirse precisamente el célebre “Nocturno” del colombiano José Asunción Silva, que iniciará el primero de los tipos versolibristas en español: el *verso de cláusulas libre*. De modo que el verso libre, “el Ángel Exterminador de todas las métricas habidas i por haber”, va a abrirse camino.

Y lo hará partiendo exactamente de esta “métrica enteramente nueva”, descrita por Eduardo Benot.

II. EL VERSO DE CLÁUSULAS LIBRE

Decíamos al principio que precisamente el mismo año en que aparece la *Prosodia Castellana y Versificación* de Benot, en 1892, escribe el colombiano José Asunción Silva (1865-1896) su célebre “Nocturno”. Benot no pudo tener noticia de ello, pues el poema sólo sería publicado dos años después, en 1894, en la revista colombiana *Lectura para todos*. Pero si hubiera habido manera de que el erudito gaditano lo hubiera conocido, se habría sentido feliz, porque este poema lleva al paroxismo la “métrica nueva” que defendía Benot, y con ello Silva inaugura una de las primeras modalidades versolibristas: La que hemos llamado

en nuestro *Verso libre hispánico*, la “versificación libre de cláusulas”¹⁵.

Consiste este poema en la repetición indefinida de una cláusula tetrasílaba (vv-v), que se parece al “troqueo doble” (-v-v) o al “peón tercero” (vv-v), llamado así por realzar la sílaba tercera entre las demás. (Benot hubiera considerado que es “metrificación por pies troqueos, con un troqueo de acentuación “virtual” y otro troqueo de acentuación obligatoria). Los metros son muy variables, entre las 4 y las 24 sílabas, casi siempre múltiplos del 4. Las únicas excepciones son dos hexasílabos (“y la luna llena”, “a la luna pálida”) y un decasílabo (“y eran una sola sombra larga”).

He aquí el comienzo del poema:

NOCTURNO

Una noche,
 una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas;
 una noche,
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
 a mi lado lentamente, contra mí ceñida, toda,
 muda y pálida,
 como si un presentimiento de amarguras infinitas,
 hasta el fondo más secreto de las fibras te agitara,
 por la senda que atraviesa la llanura florecida
 caminabas,
 y la luna llena
 por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
 y tu sombra,
 fina y lánguida,
 y mi sombra
 por los rayos de la luna proyectada,
 sobre las arenas tristes
 de la senda se juntaban,
 y eran una,
 y eran una,
 ¡y eran una sola sombra larga!
 ¡y eran una sola sombra larga!
 ¡y eran una sola sombra larga! [...]

¹⁵Madrid: Gredos, 1985.

El “Nocturno” de Silva levantó una encendida polémica en América y en España, entre partidarios y detractores. Primero en los cenáculos literarios de Bogotá y de Caracas, y luego en toda Hispanoamérica, cuando Silva se suicidó en 1896. Rubén Darío recogió el procedimiento en su “Marcha triunfal”, construida sobre pie o cláusula trisílaba; Santos Chocano en “Los caballos de los conquistadores”; y después Lugones, Nervo, Juan Ramón Jiménez... Hubo ataques furibundos por parte de los amantes de músicas tradicionales, y éxtasis e imitaciones por parte de los modernistas. El poema fue recitado en salones y tertulias, y salvó del olvido a su autor.

Pero, más allá de estas polémicas por la “revolución” de Silva, este poema también es polémico por la perdurable discusión entre los estudiosos en torno al carácter *versolibrista* o no del texto. Consideran que no es versolibrista Ricardo Jaimes Freyre (*Leyes de versificación castellana*), Tomás Navarro Tomás (*Métrica española* —de manera indirecta, por exclusión—), José Domínguez Caparrós (*Métrica española*, 1993: 169-177), o María Victoria Utrera Torremocha (*Historia y teoría del verso libre*, 2001: 52). Por ejemplo, esta última autora —en su excelente libro—, opina que “hay que desvincular esta forma [...] del puro versolibrismo y sus principios estéticos, ya que la reiteración de los pies métricos no conduce a la variabilidad rítmica. La expectativa del lector no se rompe, sino que se confirma a lo largo del poema.”

Por otra parte, Benito Garnelo, Max y Pedro Henríquez Ureña, Emiliano Díez Echarri o nosotros mismos, sí consideramos que esta versificación ya es una forma versolibrista, por su absoluta liberación respecto al metro, por la exhibición de esa ruptura, y —en menor medida— por el desligamiento de la estrofa. Incluso la existencia, que señalamos antes, de los dos hexasílabos (“y la luna llena”, “a la luna pálida”) y de un decasílabo (“y eran una sola sombra larga”), nos prueban que no existe total mecanicidad en la repetición de la cláusula tetrasílaba.

Pensamos que debe distinguirse esta versificación de cláusulas libre, de la “*versificación de cláusulas no libre*”, la que conjuga el metro —y a menudo también la estrofa— con el retorno acentual (como sucede, por ejemplo, en las octavas hexadeca-

sílabas de “Noche de insomnio y el alba”, de Gertrudis Gómez de Avellaneda). Como afirma Emiliano Díez Echarri en *Métrica modernista: innovaciones y renovaciones* (1957), el poeta extiende el verso tanto como necesita; el poema ya no es una construcción de renglones simétricos, sino que aparece abierto, compuesto de elementos libremente combinados; la rima ya no ahoga la inspiración del poeta cayendo en lugares fijos: como el final del verso es variable, la rima también se hace elástica; y, finalmente, toda consideración de cómputo silábico desaparece, pasando el ritmo acentual a ser lo verdaderamente importante.

De todos modos, la existencia misma de la polémica, inacabada, que llega hasta hoy, nos está mostrando que la situación dista de ser clara, y que el juicio sobre si este poema es verso libre o no, dependerá de qué consideremos “verso libre”.

Hay algo en lo que todos concordamos, sin embargo: en la “tradicionalidad” de esta forma tan aparentemente rupturista. El propio Silva confesó haber tomado de una fábula de Iriarte el ritmo para su poema (“A una mona / muy taimada / dijo un día / cierta urraca”, etc.) Por su parte, Pedro Henríquez Ureña y Tomás Navarro Tomás añaden a esta fuente confesada otras dos probables: La traducción al español de “El cuervo” de Edgar Allan Poe, hecha por el venezolano Pérez Bonalde, y el poema “El otoño”, del salmantino Ventura Ruiz Aguilera. Este último está formado por la cláusula tetrasílaba repetida una, dos o tres veces.

La versificación acentual enmarcada en el metro (podríamos también llamarla “versificación de cláusulas no libre”) había llamado la atención, pero no había escandalizado, como luego haría la de Silva. El verso de cláusulas libre, el de Silva y el de muchos otros poetas posteriores, resulta profundamente tradicional: Hunde sus raíces en la versificación acentual, popular, amétrica o fluctuante, de la Edad Media, que se regulariza silábicamente al insertarse en la corriente culta, pero que en letras de baile y otras manifestaciones populares conservó su libertad silábica.

La “métrica enteramente nueva” que nos ha descrito con tanto cuidado y entusiasmo Benot, constituye el *paso intermedio*, culto ya, entre esa antiquísima versificación popular y el culto e inminente verso libre.

Y junto a este paso intermedio, podemos recordar otros tipos poemáticos, cultos, que el propio Benot menciona. Nos los recuerda igualmente el Dr. Esteban Torre en su bien fundamentado Prólogo: “De esta métrica existían ya precedentes, como el decasílabo anapéstico, el endecasílabo dactílico o el dodecasílabo anfibráquico.” (O sea, el romántico decasílabo himnario, el gallego-portugués endecasílabo dactílico, y el castellano verso de arte mayor, tardo-medieval).

Con estos precedentes, y con el permanente arraigo de la versificación acentual en la corriente popular a lo largo de toda nuestra poesía, la “métrica enteramente nueva” conoce su mayor esplendor en la época de Benot, y desemboca en la versificación de cláusulas libre.

MÉTRICA Y POESÍA EN EDUARDO BENOT

M.^a CARMEN GARCÍA TEJERA

Resumen: Este artículo plantea la relación complementaria de dos facetas de Eduardo Benot (Cádiz, 1822-Madrid, 1907): su innovación en métrica (expuesta en su obra *Prosodia castellana y versificación*, 1892) y su creación poética (que encontramos en esta obra y, sobre todo, en su libro de poemas *España*, 1905). Aunque la poesía de Benot tiene escasa calidad, resulta muy útil para conocer, en la práctica, sus propuestas métricas.

Palabras clave: métrica, poesía, siglo XIX, Eduardo Benot.

Abstract: This paper focuses the relationship of two complementary facets of Eduardo Benot (Cádiz, 1822-Madrid, 1907): innovation in metric (described in his work *Prosodia castellana y versificación*, 1892) and his poetic creation (which we found in this work and above all, in his book of poems, *España*, 1905). Although poetry has Benot poor quality, it is useful to know, in practice, its proposals metrics.

Key words: metrics, poetics, the nineteenth century, Eduardo Benot.

PESE al injusto y generalizado olvido que, aún hoy, padece el polifacético Eduardo Benot (Cádiz, 1822-Madrid, 1907), nos cabe la satisfacción de señalar el reconocimiento dispensado por parte del grupo impulsor de la Revista *Rhythmica* que, a instancias del Dr. Esteban Torre (autor de un amplio estudio introductorio) publicaba en 2003 (Anejo I de *Rhythmica*. Sevilla: Padilla Libros) una cuidada edición facsimilar de la *Prosodia castellana y versificación*, obra en tres tomos que, casi con toda seguridad, apareció en 1892 (Madrid: Juan Muñoz Sánchez, editor)¹.

Como queda patente en la introducción del Profesor Torre a esta edición, así como en otros trabajos suyos y de otros estudiosos sobre las teorías métricas de Benot, nos hallamos ante unas propuestas innovadoras: frente a la creencia generalizada –sostenida, entre otros, por Luzán y por Gómez Hermosilla– de que la métrica castellana estaba basada, como la métrica latina, en un sistema cuantitativo de sílabas largas y breves, Benot defiende que el verso castellano está constituido por un sistema acentual de sílabas tónicas y átonas². De ahí su rechazo a la

1 José Domínguez Caparrós ya se había ocupado ampliamente de esta obra en su *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos xviii y xix*. Madrid: CSIC, 1975. Otras aproximaciones a su métrica pueden encontrarse, además de en la “Introducción” citada, en otra propuesta del Dr. Torre: “La teoría del verso de Eduardo Benot”, en José Antonio Hernández Guerrero, M. Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad /Fundación Municipal de Cultura, 2003, pp. 255-260. Asimismo, *Vid.* José Domínguez Caparrós: “Eduardo Benot en la renovación métrica de fines del siglo xix”, en M. Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 2007, pp. 307-314, y M. Carmen García Tejera: “Eduardo Benot, poeta”, en *ibid.*, pp. 349-356.

2 Pese a ciertas discrepancias con algunos, en realidad, Benot se sumaba a los planteamientos de Masdeu, Sinibaldo de Mas y Bello (a quien sigue Eduardo de la Barra), defensores del sistema acentual del verso (*Vid.* Domínguez Caparrós, 1975,

idea, todavía extendida en aquella época, de que para componer versos, fuera necesario acudir a los clásicos:

El dicho tan frecuente de que en el estudio de los clásicos hallarán los jóvenes modelos seguros para la buena metrificacón, es una de las más grandes tonterías que han logrado acreditarse en el mundo de los loros. Los poetas antiguos no pueden, solos, servir de guías, hallándose sus composiciones empedradas de versos detestables; por lo que, para consultarlos aprovechadamente, se necesita un criterio ya formado (*Prosodia...*, II, p. 6)³.

Ferviente defensor del progreso, consciente de la renovacón poética que había iniciado el movimiento romántico en España, nuestro metricista intenta demostrar con ejemplos que la versificacón también puede ensanchar sus límites, sin que este nuevo sistema sea incompatible con el antiguo: “El nuevo no pretende suplantar al viejo. El progreso no significa abolicón de productos, sino aumento de cosechas” (III, p. 123). Y, frente a los que preconizaban la desaparición tanto del ritmo como de la forma poética, Benot demuestra la imposibilidad de que la poesía sobreviva sin ellos: “El ritmo es condición de nuestra vida; i, por eso, del ritmo derivan nuestros más sentidos goces. [...] RITMO había en lo antiguo i RITMO hai en lo moderno, i RITMO habrá mientras el hombre viva en el planeta” (*op. cit.*, p. 124). Y el argumento irrefutable contra los que se muestran convencidos de que las formas poéticas están llamadas a desaparecer es, a su juicio, el número -cada vez mayor- de nuevas creaciones:

¿No [les] hace reflexionar [...] el hecho incuestionable de que jamás se han compuesto tantos versos como ahora? Solamente el *A vuela pluma*, la *Miscelánea Política* i la *Gacetilla* de los periódicos, así como las *Revistas de Literatura*, dan más versos en un año que en un siglo produjeron los poetas existentes, desde Felipe V a Carlos IV (*op. cit.*, p. 125).

Así pues, Benot propone en su *Prosodia castellana y versificacón* un nuevo sistema “fundado a la par en la rítmica de

p. 107).

³ Para evitar repeticiones innecesarias, nuestras citas de *Prosodia castellana y versificacón* aludirán sólo al número (I, II, III) del volumen correspondiente.

cada verso i en la rítmica de las series” (*op. cit.*, pp. 434-435) que en modo alguno se trata de una elucubración personal: el metricista gaditano deja a menudo constancia del carácter experimental de sus propuestas cuando afirma que “la verdad sólo se halla cuando arranca de los *hechos*. Pero, cuando se deducen los *hechos* de reglas no fundadas en observación suficiente, se llega siempre a deducciones inaceptables” (II, p. 193): de ahí que cada una de sus aseveraciones teóricas vaya seguida de diversos ejemplos. Y llama “nuevo” a este sistema porque aún no es suficientemente conocido, aunque ya lo practicaban algunos amigos y discípulos suyos, según confiesa a Eduardo de la Barra, “i del cual existen ejemplares o muestras impresas desde 1883 i 1884” (III, p. 435). Benot reivindica para sí la paternidad del nuevo sistema “pensado i elaborado por mí muchos años antes, como Vd. puede calcular, aunque no me sea posible precisarlos” y, como prueba de su aseveración, añade el siguiente dato: “Sólo sé que algunas composiciones mías en ese nuevo estilo fueron hechas a poco de mi expulsión de Portugal en 1874” (*ibidem*).

Esta labor de Benot como impulsor de un nuevo sistema de métrica oculta muy a menudo una de sus numerosas facetas que, si bien no está a la altura de muchas otras en las que destacó a lo largo de su vida, resulta, cuando menos, curiosa y de alguna forma completa la que ahora nos ocupa: nos referimos a su quehacer poético. Ciertamente, Benot nunca podrá ocupar un lugar siquiera discreto en el campo de la poesía española de su época; es probable, por otra parte, que nunca estuviera en su ánimo destacar como tal. Debemos recordar que el polifacético gaditano distingue entre *poesía* y *versificación*, aunque sabe que ambas se necesitan mutuamente; por eso declara que “no se puede enseñar a hacer poesía; pero sí a hacer versos a quienes tienen disposición. I es más: a hacerlos buenos” (II, p. 6). Según Benot, no hay buena poesía sin buena versificación: “[No] es tolerable un poema de metrificación ilícita, [...] i la más prodigiosa inventiva del poeta naufragará siempre en los escollos de una metrificación horrible. La idea i la forma son independientes; pero, para el fin, son consubstanciales” (III, pp. 248-249). A esta convicción responde esa sección del libro III de su *Prosodia...* titulada “El hospital de incurables”.

A nuestro juicio, uno de los objetivos que se propone Benot con sus propias composiciones (además de transmitir sus sentimientos, pero también sus ideales y sus preocupaciones) es “pre-dicar con el ejemplo”; justificar en la práctica sus propuestas métricas, como queda patente en *España*, su único libro de poemas, publicado en 1905⁴.

¿*Poemas de Benot en su Prosodia...*?

Podemos afirmar casi con total seguridad que Benot compuso más poesías⁵: sospechamos que algunas figuran en su *Prosodia...* (especialmente en el tomo III, dedicado a la Métrica) como muestra fehaciente de sus propuestas métricas, junto con numerosas composiciones de poetas españoles de todas las épocas. La razón que avala nuestra hipótesis se funda en la ausencia del nombre de su autor al final de cada ejemplo (lo que no ocurre en la mayor parte de los casos). Bien es cierto que, en algún momento, achaca al olvido esta circunstancia (II, p. 144), pero debemos indicar que ciertas composiciones que aparecen en el tomo III de la *Prosodia...* como anónimas⁶ figuran años después, modificadas, en su libro de poemas *España*: nos referimos a las tituladas “La danza de las nieblas”, “Mentira i verdad” y “El tornillo de lo ideal”. En otros casos, aunque sin desvelar la identidad del creador, Benot sugiere alguna pista sobre su posible autoría: así, cuando intenta demostrar las diferentes combinaciones que pueden realizarse utilizando como base el anapéstico puro, ofrece una serie de ejemplos –unos sin firmar, otros de Contreras Infante y de Guilloto Demouche– y concluye: “Quiero observarte de paso que todas las anteriores composiciones son de gaditanos, i las otras por pies métricos lo son de andaluces” (III, p. 90). O en las consideraciones que hace sobre tres composiciones de sáficos-adónicos (también anónimas), tituladas “A Morfeo”, “Las sombras de la noche” y “Naufragio en la oscuridad”,

⁴ A esta obra –a la que volveremos más adelante– y a esa doble finalidad de sus creaciones nos hemos referido en nuestro trabajo, ya citado en nota anterior, “Eduardo Benot, poeta”.

⁵ En las últimas páginas de *España* se anuncia una “Colección de poesías” (en preparación) que posiblemente nunca se llegaría a publicar: téngase en cuenta que *España* salió tan sólo dos años antes del fallecimiento de Benot.

⁶ En el libro V del tomo III, entre las páginas 75 y 114.

a las que califica de “premiosas”, “duras o molestas para el oído”: son un ejemplo de aquellos que, intentando una renovación métrica, introducen “entre las condiciones acentuales otras cuantitativas” (I, p. 409). A juicio de Benot, el remedio consistiría en “quitarles los grillos que les impiden la soltura de los movimientos”⁷, por lo que “propuso un amigo mío muy querido, modificarlos como sigue” (pp. 409-419):

“A Morfeo” (original)	“Morfeo” (rectificado)
Dios de las formas de capricho raro, Hijo versátil de la ciega noche, Deja tus grutas do la paz reposa Sueño voluble. [...]	Dios de las formas que el capricho inventa, Hijo adorado de la ciega noche: Tú, por tus alas, mariposa errátil, Sueño apacible. [...]
“ Las sombras de la noche”	“Ven, noche”
Févido insomnio de la paz me priva: Tú, que consagras mi pasión naciente, Dando prestigios al amor que siento, ¡Plácida sombra! [...]	¡Reina encantada de silencio y sombras Madre fecunda de ocasión i encantos Diosa propicia del Amor al logro, Plácida noche! [...]
“Naufragio en la obscuridad”	“Naufragio”
¡Oigo los mares con horror i miedo!... ¡Nada vislumbra la medrosa vista! I esta violencia de la mar rugiente Hiela mi sangre. [...]	¡Oh, qué tinieblas! I, al oír las olas Entre peñascos sin cesar romperse, Fiero el asombro que la mar infunde Hiela mi sangre. [...]

Donde encontramos mayor número de composiciones atribuibles a Benot es en el tomo III (Libro V, parte III, carta XI, pp. 75-94). Recordemos que en esta carta Benot reflexiona sobre la extraordinaria variedad que puede aportar al poema la distribución de las pausas métricas. Tomando como base para la composición el pie anapéstico puro (- - ´), lleva a cabo una serie de combinaciones diferentes, que dan lugar a otros tantos poemas: “La Utopía [*sic*]”, “La Metrofobia”, “La danza de las nieblas” (original de Benot, integrado posteriormente con algunas mo-

⁷ Insiste en la misma idea en el tomo III (libro V, carta III, p. 11): “Los ensayos hechos para introducir condiciones cuantitativas en la versificación acentual [...] no fueron tentativas para ensanchar los límites de la métrica, sino ensayos deplorables para ponerles grillos con que no se pudiera mover”.

dificaciones en su libro de poemas *España*, “La esencia de las rosas” (que sigue el esquema trazado por Martínez de la Rosa en su composición “El Triunfo”), “La botella del naufrago”... A partir de estos ejemplos –de los que no se cita a su autor– y de otros (firmados por Fernández Shaw, Torres Reina, Contreras Infante y Guilloto Demouche), Benot insiste en su tesis de que, con un solo elemento rítmico, es posible conseguir una extraordinaria riqueza de pausas, cesuras y cadencias (*op. cit.*, p. 85). Se trata, a su juicio, de un logro de los “modernos recursos prosódicos” (*op. cit.*, p. 84).

Tenemos constancia de que Benot es el autor de “La danza de las nieblas” porque, como advertíamos, reaparece con algunas modificaciones en su libro de poemas *España*. Y no resulta difícil atribuirle “La Utopía” y “La Metrofobia” porque ambas se hacen eco de muchos aspectos de su pensamiento: de sus ideales éticos e incluso de sus convicciones métricas: “La Metrofobia” es un *metapoema* en el que defiende –como en tantas ocasiones a lo largo de su *Prosodia*...– la necesidad del ritmo como elemento básico del poema⁸. En una de las cartas que dirige a Eduardo de la Barra, tras afirmar que “*jamás se ha versificado sistemáticamente por pies métricos en español*”⁹, pregunta: “¿Dónde hay en español composiciones de anapestos puros, como por ejemplo, la *Metrofobia*, formada toda ella por la persistente reaparición de un solo i mismo pie, diversificándolo sólo por pausas i cesuras verdaderas?” (III, p. 428). Este poema (del que reproducimos los versos finales) sigue el esquema

```

- - ' - - ' - - ' -
- ' - - ' - - ' - - '
- - ' - - ' - - ' -
- ' - - ' - - ' - - '

```

[...] ¿Metrofobia sentís, criticastros?-
 Sentidla.- ¿Qué importa, si no ha de cundir
 Mientras crucen el éter en orden los astros
 I número i ritmo nos hagan sentir?

⁸ Estas ideas acerca de la importancia insoslayable del ritmo y de las formas poéticas (a las que nos hemos referido ya) aparecen en la carta XVI (pp. 123-125).

⁹ Cursivas del propio Benot.

En cartas sucesivas de este libro V, Benot continúa reflexionando acerca de las numerosas variedades combinatorias que pueden conseguirse a partir de otros pies métricos: en la carta XII ofrece dos composiciones (también sin firma) elaboradas, respectivamente, con anfibráquicos puros (“Millares de voces que en falso...”, p. 92, reaparece levemente modificada en *España* con el título “Mentira i verdad”), y con dactílicos (“Nunca de niños consejas crispantes...”, pp. 93-94). En la carta XIV figuran también composiciones sin el nombre de su autor con las que pretende demostrar otras propuestas métricas: por ejemplo, con un poema en cuartetos alejandrinos defiende que éste “es un verdadero verso”, y no un compuesto de dos heptasílabos, como sostienen muchos (“Yo cártas diáriamente picántes recibía...”, pp. 107-108). Asimismo, reproduce una octavilla en troqueos (“Parábola”, p. 111), un romance en versos trocaicos con acentos en 3ª y 7ª (“Fantasmas de los naufragios”, pp. 112-114), y otras composiciones a base de yambos y de troqueos... (pp. 114-115).

Podríamos atribuir también a Benot unos tercetos endecasílabos (“Tengo para una fábula un asunto,...”, pp. 277-278)¹⁰. Nuestra hipótesis se basa en esta ocasión, no sólo en el hecho de que no vayan firmados, sino en la idea desarrollada en los versos finales, muy en consonancia con las tesis de Benot:

Que así como la reina de las flores
Al sucio escarabajo desagrada,
Así también a góticos doctores
Toda invención amena i delicada.

El libro de poemas España y sus rasgos métricos

España (1905), único poemario conocido de Eduardo Benot, aunque constituye un fiel reflejo de las actitudes y de las ideas que siempre defendió, apenas tiene interés poético: a juicio de Domínguez Caparrós¹¹, ni siquiera resulta exponente de la

¹⁰ Con ellos quiere poner de manifiesto la elaboración que supone una composición en tercetos que, por estar “eslabonados” entre ellos, reciben el nombre de *cadena*, y “Las cadenas terminan siempre con una cuarteta” (p. 276).

¹¹ José Domínguez Caparrós señala algunos motivos por los que en *España* “el verso de Eduardo Benot se muestra métricamente como verso tradicional y en algunos

renovación métrica que propone en su *Prosodia...* Consta de treinta y cuatro composiciones (más un “Apéndice”) configuradas por un amplio repertorio de estrofas (diversos tipos de cuartetos, de quintetos, de sextetos) y de numerosas combinaciones (composiciones arromanzadas, silvas, soneto...). Observamos cierta preferencia por la rima consonante y un empleo frecuente de versos alejandrinos y endecasílabos.

Ciertamente, el Benot poeta no se suma a las innovaciones llevadas a cabo por sus coetáneos, los poetas modernistas. Pensamos, sin embargo, que esta obra representa una prueba de su interés por mostrar que las propuestas que constituyen la base de su nueva métrica (versificación por pies acentuales –disílabos y trisílabos–, ritmo de las series, infinitas posibilidades combinatorias...) eran factibles; que la teoría y la práctica son, también en el ámbito de la métrica, interdependientes.

En esta obra podemos comprobar hasta qué punto Benot pone a prueba sus teorías métricas en sus propias composiciones que, como acabamos de indicar, obedecen en la mayor parte de los casos a esquemas y combinaciones personales. Recordemos que la innovación está en la base de sus propuestas métricas: acerca de las posibilidades de las rimas, afirma que “La fantasía de los versificadores les ha hecho inventar composiciones de rimas caprichosas, que salen del patrón común” (III, p. 371). Por eso, elogia sin reservas a Espronceda, que fue el primero en mezclar con rimas llanas consonantes, asonantes acentuadas en la última sílaba (*op. cit.* p. 381), y rechaza las críticas que recibe.

El libro VII del volumen III de la *Prosodia...* está dedicado a las estrofas. Se trata, sin duda, de uno de los aspectos capitales de la métrica: para Benot, como sabemos, el ritmo no reside en un único verso, sino que nace del conjunto de versos integrados en una composición. En este libro realiza una somera descripción de las estrofas tradicionales, pero insiste una vez más en las infinitas

aspectos típicamente romántico, según puede apreciarse en detalles característicos como: el uso de un alejandrino de ritmo yámbico (con acento en las sílabas pares de cada hemistiquio heptasílabo), más zorrillesco que rubeniano; la preferencia clara por el endecasílabo; o la artificiosidad de la estrofa de 12 versos heptasílabos de dos poemas, los titulados “Región” y “Afrodita”, que combina versos esdrújulos sueltos, llanos y agudos que riman en asonante...” (“Eduardo Benot en la renovación métrica...”, *cit.*, p. 307).

posibilidades combinatorias –en cuanto al número y medida de los versos así como al tipo y a la colocación de las rimas– que, con ellas, pueden llevarse a cabo en el presente. Igualmente, se refiere a la diversa disposición de la rima a lo largo de la estrofa, así como a esas composiciones “en que los metros i las rimas se colocan constantemente *ad libitum*, i en que algunos versos resultan libres (*silvas*)”, e incluso a esos versos “sin rima asonante ni consonante, i sin estrofas de predeterminado número de sílabas (*versos sueltos*)” (*op. cit.* p. 254). En este sentido, llama la atención sobre las “Estrofas formadas con versos *no-isosilábicos*” porque “las posibilidades combinatorias son inmensas y a esa extraordinaria variedad hay que unir las distintas colocaciones de las rimas” (*ibidem*). Más adelante, señala cómo suelen estar constituidas dichas combinaciones y pone como ejemplo algunos fragmentos de poemas de su maestro Alberto Lista:

Generalmente las estrofas de versos de diferente número de sílabas constan de un metro principal i de su quebrado, convenientemente repetido el uno, o el otro, o los dos, siempre al arbitrio del poeta (*op. cit.* p. 328).

Volvamos a su libro *España* en el que, como decíamos, el número de composiciones creadas a partir de combinaciones propias de estrofas conocidas, es muy superior al de aquellos poemas que respetan la estructura de formas tradicionales. Es significativo que, entre los treinta y cuatro poemas, sólo figure un soneto¹² –“Napoleón; Cervantes” (*España*, p. 57)–, en el que aplica rigurosamente las normas de composición de las que él mismo se hace eco (III, pp. 361-362).

El hecho de que Benot ofrezca un único ejemplo de soneto entre las composiciones de *España* está en total consonancia con el poco aprecio que siente por esta fórmula métrica tan empleada por los poetas españoles. El soneto tiene, a su juicio, “mucho de lo laberíntico de los juegos malabares, por la enorme acumulación de dificultades amontonadas en su singular factura” (*op. cit.* p. 361). Considera que su construcción supone una inútil pérdida de tiempo, califica de “imbéciles” algunas modalidades

¹² En realidad, Benot no considera que el soneto sea una estrofa, sino una composición que integra dos cuartetos -sujetos a un determinado tipo de rima- y dos tercetos, que pueden rimar de maneras diferentes” (III, pp. 361-362).

inventariadas por Rengifo en su *Arte Poética* (“soneto encadenado”, “con repetición”, “con eco”, “retrogrado”, “soneto en lengua latina y española”...) y lamenta que esa “manía” (patente ya en Juan del Encina y fomentada por el mismo Luzán) haya llegado hasta el presente.

Hay dos composiciones en estrofas de doce versos heptasílabos arromanzados: “Región” (*España*, p. 7-12) y “Afrodita” (*op. cit.*, p. 110-114)¹³. Ambos poemas comparten otra peculiaridad: los versos impares son esdrújulos; los pares, llanos y los versos sexto y duodécimo (agudos) riman en consonante¹⁴:

Nací en Cádiz la espléndida,
joyel de Andalucía,
donde es azul la atmósfera,
sereno i claro el día,
la tarde de oro i púrpura,
la noche de astros mil.
Al alba, en el crepúsculo,
yo ansiaba ver las flores
vertiendo de sus cálices
delicias en colores,
i dando en tenues átomos
aromas al Abril. [...] (“Región”)

Un ejemplo de octava italiana¹⁵: el poema “Ambición”, en endecasílabos, que responde a la primera variante de las cuatro que señala en esta estrofa: en “Ambición” (*España*, p. 56) “no hai ningún verso libre” (III: p. 317). Sin embargo la octava real aparece empleada en cuatro poemas casi consecutivos (todos

¹³ Como curiosidad, indicamos que “Región” es el primer poema de *España*, mientras que “Afrodita” es el último. También comparten el mismo tema: la Belleza, presente en la naturaleza, en el primer caso (en el que habla de Cádiz, su ciudad natal), la que proporciona la representación artística en el segundo (simbolizada por la diosa Venus).

¹⁴ El Prof. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS califica de “artificiosos” a estos dos poemas (“Eduardo Benot en la renovación métrica...”, *cit.*, p. 307).

¹⁵ “Las hai de varias especies —indica—; pero todas ellas tienen de común el ser de voces ictiúltimas las rimas de los versos cuarto i octavo” (III, p. 316). Aunque Benot la denomine “octava italiana”, esta estrofa es más conocida como “octava aguda”; también “octava romántica” y “octava bermudina”. Señala ISABEL PARAÍSO que “fue popularizada por SALVADOR BERMÚDEZ DE CASTRO entre 1835 y 1845” (*La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000, p. 273).

en versos endecasílabos), en los que va aumentando progresivamente el número de estrofas: “Humanidad” (una sola octava; *España*, p. 17), “¡Guerra!” (dos; *op.cit.*, p. 18), “Las Navas de Tolosa” (veinticuatro; *op. cit.*, pp. 20-28), “Bailén” (veintiséis octavas distribuidas en tres partes: I, nueve; II, ocho; III, nueve; *op. cit.*, p. 35-44) y “Guerra de África” (una octava, *op. cit.*, p. 60). Todas ellas siguen las normas características en la estructura de esta estrofa (que recoge Benot en el libro que dedica a la Métrica, III, pp. 314-316). Sólo apuntaremos una curiosidad relativa al tema de todas estas composiciones en octavas reales: desde la primera a la última, tienen en común la referencia a la guerra, como lacra de la Humanidad, y a diversas guerras que han asolado a España en diferentes épocas de su Historia, resumidas en los últimos versos del poema “Guerra de África”:

...Allí, por nuestros padres destrozado,
también tu pueblo fue, ¡hoi animosa
cae sobre ti con huestes aún más bravas
LA ESTIRPE DE BAILÉN I DE LAS NAVAS.

Benot utiliza la sextilla (o sextina)¹⁶ en dos composiciones, siempre en versos isosilábicos: “Año triste” (*España*, pp. 70-71, cinco sextetos en alejandrinos), responde a una variedad de esta estrofa formada por “seis versos isosilabos, en que riman por medio de consonantes de voces ictiúltimas el tercero con el sexto” (III, p. 309)¹⁷. Al mismo esquema responde “Los muertos”, serie de trece sextetos, también en alejandrinos (*España*, pp. 105-109). Sin embargo, Benot advierte que en la mayoría de las ocasiones, las sextinas (sextetos) se construyen con versos de diferente medida, en cuyo caso, las posibilidades

¹⁶ Aunque *sextina* y *sexteto* sean sinónimos, ESTEBAN TORRE aconseja reservar el de *sextina* “para una composición de origen provenzal, introducida por Arnaut Daniel, trovador del siglo XII” (*Métrica española comparada*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 2000, p. 129).

¹⁷ ISABEL PARAÍSO (*La métrica española...*, *cit.*, p. 259) se refiere a esta modalidad como “sexteto simétrico agudo”, y añade que fue muy empleado en el Romanticismo (hasta el punto de que se le conoce también como “sexteto romántico”) y en el Modernismo. Por su parte, Benot pone como ejemplo de esta variedad el poema de Reinoso en versos decasílabos titulado “Antes de morir anuncia Isidoro la pérdida de España”.

de combinación son casi infinitas, pues tanto la disposición de los versos (metro principal y quebrado) como el número de ellos “obedecen al gusto del poeta, i no a práctica constante, de todos admitida” (III, p. 331).

“Las Islas del Aromo” (*España*, pp. 68-69) es una composición constituida por cinco quintetos heterométricos con el primer verso suelto¹⁸.

Las estrofas de cuatro versos (de la misma o diferente medida) forman parte de numerosas composiciones de *España* y responden a diversos esquemas. Benot considera que las estrofas de cuatro versos isosilábicos son “las más usadas en la Poesía Castellana” (III, p. 278) y se refiere a la variedad que presentan, según la disposición de sus rimas o el metro que adopten, puesto que admite todos. Aunque critica las diversas denominaciones que reciben (cuartetos, serventesios, redondillas, cuartetos...) atendiendo a las variantes que se empleen, describe y ejemplifica profusamente las posibilidades que ofrecen estas estrofas. Una vez más, se hace eco de la innovación propuesta por Espronceda, quien trató de introducir más libertad en las series de estrofas de cuatro versos, mezclando sistemáticamente consonantes y asonantes (III, p. 289).

Numerosos poemas (“Patria”, “No son quimeras”, “El tornillo de lo ideal”, “El rei futuro”, “La fiesta del trabajo”, “El Congreso de la Paz”, “Lo invisible” y “De frente”) están constituidos por cuartetos alejandrinos arromanzados (en algunos casos la rima es consonante) en los que los versos pares terminan en sílaba aguda:

En órbitas enormes, con fuerzas ignoradas,
girar hace a los astros la lei de la atracción;
i están hombres i pueblos, por más ocultas fuerzas,
unidos en el mundo con vínculos de amor. [...] (“Patria”)

También utiliza otros metros en los cuartetos arromanzados: endecasílabos (en los llamados “romances heroicos”, como “Arded, versos, arded”, “Esperanza”, “Mártir”¹⁹), octosílabos

¹⁸ ISABEL PARAÍSO opina que esta modalidad de quinteto parece una expansión de la quintilla popular (*La métrica española...*, cit., pp. 251-252).

¹⁹ En este poema sigue el modelo de Iriarte que propone en su Métrica (III, p. 298).

(“País”, con rima aguda en los versos pares)..., e incluso en alguna composición emplea versos heterométricos (“Mentira i verdad”, por ejemplo, combina hexasílabos, enneasílabos y dodecasílabos).

Además, Benot utiliza otras modalidades estróficas de cuatro versos: “Cádiz” consta de trece serventesios en endecasílabos; “Lucha” está integrada por doce cuartetos octosilábicos que alternan la rima cruzada con la rima abrazada, mientras que “Loar supersticiones” lo forman seis redondillas en heptasílabos (de rima diferente cada una), en la que los versos 4^o y 8^a riman en aguda.

Ya hemos indicado la preferencia de Benot por las composiciones de versos heterométricos, en cuanto permiten una mayor libertad al poeta. Dentro de ellas, elogia las posibilidades que ofrece la silva, sobre todo en las series largas, “porque en ella se ve el artista libre de la esclavitud que exige toda ordenación obligada” (III, p. 349). Benot enumera sus múltiples ventajas: se pueden cruzar o parrear las rimas, dejar versos sueltos, dar mayor variedad a las cláusulas... Además, la silva admite todo tipo de asuntos: desde los más trascendentales (como en *La Invención de la Imprenta*, de Quintana), los patrióticos (como en *El Dos de Mayo* de Gallego) o incluso la ligereza del apólogo (como *El mono y el Titiritero* de Iriarte). En *España*, Benot compone en silvas sus poemas “Independencia” (el más largo de toda la obra, pp. 46-55)²⁰, “Nelson” (pp. 58-59) y “El pesar del patriota” (pp. 72-73). El primero y el tercero son silvas estróficas. “Independencia” está dividido en cinco partes desiguales, en cada una de las cuales dominan diferentes modalidades de cuartetos, aunque también integra agrupaciones de cinco y de seis versos. En “El pesar del patriota” predominan los serventesios, aunque también hay cuartetos y versos libres.

Por último, “La danza de las nieblas” es una composición arromanzada polimétrica, con versos de trece, doce y seis sílabas.

²⁰ Benot justifica también el uso de la silva en poemas largos en razón del cansancio que podrían provocar éstos: “Las estrofas mui elaboradas i complejas en obras de considerable extensión resultan al cabo monótonas, i concluyen por aburrir. Para evitar, pues, el fastidio, me parece bien el cambio de metros en un poema largo” (III, p. 360).

Va rematada por un quinteto cuyos versos 2º y 5º son agudos²¹.

Conclusiones

Como hemos podido comprobar, existen diferencias notables entre estas dos facetas de Benot, la de metrista y la de poeta. Si ya en su época la *Prosodia castellana y versificación* fue considerada como la mejor en esta materia (Domínguez Caparrós, 1975: 45; Torre, 2003, I: VIII), no podemos afirmar lo mismo de su obra poética, poco conocida y de escasa calidad. Sin embargo, pensamos que sus poemas han de ser tenidos en cuenta para completar el perfil, humano y profesional, de este polígrafo español: en ellos encontramos explicitados muchos de sus sentimientos, de sus ideas, de sus convicciones y de sus preocupaciones, pero además constituyen una muestra palpable -aunque no muy feliz- de que esa nueva métrica que él había defendido se sustentaba en las creaciones poéticas. Recordemos que Benot pretendió “dejar demostrado, *con la virtud de los ejemplos*, la posibilidad de dilatar inmensamente los dominios de la versificación” (III, p. 122). Muchas son las aportaciones de poetas españoles con las que Eduardo Benot quiso demostrar sus propuestas métricas: creemos que a todas ellas hay que sumar su propio ejercicio poético.

Bibliografía

- BENOT, EDUARDO: *Prosodia castellana y versificación*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez, ed., 1892, 3 vols. Edición facsímil al cuidado de ESTEBAN TORRE. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2003, 3 vols.
—*España. Poesías*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno, 1905.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC, 1975.
—“Eduardo Benot en la renovación métrica de fines del siglo XIX”, en M.^a VICTORIA UTRERA TORREMOCHA y MANUEL ROMERO LUQUE (eds.): *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 2007, pp. 307-314.

²¹ A juicio de JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, este poema es el más innovador de todos los integrados en *España*: en él puede observarse “cómo Benot percibe algunas de las novedades del verso español de fines del siglo XIX” (“Eduardo Benot en la renovación métrica...”, *cit.*, p. 307).

- GARCÍA TEJERA, M^a DEL CARMEN: “Eduardo Benot, poeta”, en M^a VICTORIA UTRERA TORREMOCHA y MANUEL ROMERO LUQUE (eds.): *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 2007, pp. 349-356.
- PARAÍSO, ISABEL: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- TORRE, ESTEBAN: *Métrica española comparada*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 2000, (2002, 1^a reimpresión).
- “Introducción” a *Prosodia castellana y versificación* (edición fac-símil). Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2003, 3 vols., I, pp. VII-XXXI.
- “La teoría del verso de Eduardo Benot”, en JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO, M. CARMEN GARCÍA TEJERA, ISABEL MORALES SÁNCHEZ y FÁTIMA COCA RAMÍREZ (eds.): *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad-Fundación Municipal de Cultura, pp. 255-260.

¿QUÉ ES EL VERSO? / ¿CUÁNDO UNA LÍNEA ES VERSO?

ESTEBAN TORRE

Resumen: La objetividad y los sólidos fundamentos de la Métrica nos permiten formular la pregunta “¿*qué* es el verso?”, y dar respuesta a la misma con criterios científicos, describiendo coherentemente *cómo* funciona el verso, unidad rítmica, en el conjunto poemático. En ningún caso implica esto una posición esencialista. Pero sí se someten aquí a crítica la teoría institucional de George Dickie y otras formas del relativismo artístico, tales como los análisis circunstancialistas de Nelson Goodman y Arthur Danto.

Palabras clave: Arte, literatura, verso, esencialismo, relativismo, teoría institucional.

Abstract: Metrics’ objectivity and its solid fundamentals allow us to pose the question “*what* is verse?”, and to answer to it according to scientific criteria, describing coherently *how* the verse works as a *Rhythmical* unit in the poetical whole. This procedure doesn’t implies in any case an essentialist position. Anyway, relativist attitudes in art, such as George Dickie’s institutional theory, or Nelson Goodman’s and Arthur Danto’s circumstantialist analyses, are submitted to critique in this paper.

Key words: Art, literature, verse, essentialism, relativism, institutional theory.

EL filósofo y teórico de arte Nelson Goodman, profesor de la Universidad de Harvard, publicó en 1977 un artículo, titulado “*When is Art?*”,¹ en el que afirma que todos los esfuerzos por responder a la pregunta “¿qué es el arte?”, han de resultar necesariamente fallidos. Se trataría de una pregunta errónea, una cuestión mal planteada, que, en consecuencia, no ha de tener respuesta. Dicha pregunta —a menudo confundida con esta otra: “¿qué es buen arte?”— se vuelve acuciante, dice Nelson, en el caso del “objeto ya hecho”, esto es, lo que generalmente se conoce en su expresión inglesa como “*ready-made*”, y en su versión francesa como “*object trouvé*”. Por ejemplo: una piedra recogida en una autopista y expuesta luego en un museo. Nelson propone que, en lugar de preguntarnos “*What is Art?*” (“¿qué es el arte?”), digamos “*When is Art?*” (“¿cuándo algo es arte?”). En el terreno de los estudios métricos, el dilema se plantearía entre “¿qué es el verso?” y “¿cuándo una línea es verso?”

Como enseguida veremos, según el sentir de Nelson y otros autores, cualquier objeto podría ser instituido como obra de arte: objetos naturales (un árbol seco, una piedra), objetos manufacturados, industriales, “ya hechos” (una lata de cerveza, una caja de cartón), objetos en parte manipulados (una lámina de metal retorcida, un cartel publicitario con algunas manchas de pintura). Por supuesto que no es ni siquiera preciso que estos objetos, convertidos en obras de arte, sean elementos aislados y concretos. Pueden agruparse en *instalaciones* (sillas, libros, botellas en un cierto orden, o en completo desorden), pueden alterarse obras de arte ya existentes mediante *apropiaciones* (remedar un cuadro, o reutilizar una parte del mismo) o se puede incidir en

¹ Goodman, Nelson: “When is Art?”, en David Perkins y Barbara Leondar (eds.): *The Art and Cognition*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977, págs. 11-19.

cualquier aspecto de la vida ordinaria con *intervenciones* (soltar un tigre por los pasillos de alguna universidad), conocidas en lengua inglesa como *performance art*, *live art* o *action art*, y en lengua francesa como *manoeuvres*.

Puede haber cuadros con un solo color, o sin ningún color; del mismo modo que puede haber música sin armonía, o incluso sin sonidos, y versos sin sentido alguno y sin ninguna medida. La realidad, sin duda, supera a todo lo imaginable. Históricamente, se han propuesto como obras de arte cajas de productos industriales: *Brillo Box* de estropajo jabonoso, por ejemplo, o sopa de tomate *Campbell*; sin olvidar las latas de melocotón en almíbar *Monte* y de tomate ketchup *Heinz*. Como es sabido, el pintor y cineasta de vanguardia estadounidense Andy Warhol, la figura más destacada del movimiento *pop art*, expuso sus *Brillo Boxes* en la galería Stable, de Nueva York, en 1964. Casi medio siglo antes, concretamente en 1917, el francés Marcel Duchamp había presentado a la primera exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, también en Nueva York, una obra titulada “*Fountain*” (“Fuente”), que consistía en un urinario masculino de fabricación industrial, posado sobre su parte plana. El “original” fue inicialmente rechazado por el comité de selección; pero esto no impidió que Duchamp exhibiera más tarde otras “copias”, que en la actualidad se encuentran repartidas en varios museos. La “Fuente” ha sido, por cierto, considerada como la obra más representativa del siglo xx.

Tal vez la expresión más genuina de este estado de cosas sea la *Merda d’artista* del italiano Piero Manzoni –*contenuto netto gr. 30, conservata al naturale, prodotta ed inscatolata nel maggio 1961*–. Es el resultado lógico de un largo proceso. El joven Piero Manzoni, nacido en 1933, había realizado ya en 1957 las primeras “Superficies acrome”, grandes superficies blancas, tratadas con cola y caolín. Más tarde, dio a conocer su “Aliento de artista” en globos insuflados por él mismo, los “Huevos escultura” con su propia impresión digital, las “Bases mágicas”, o pedestales sobre los que cualquiera que se sitúe se convertirá automáticamente en obra de arte, y las “Esculturas vivientes”, o mujeres reales y desnudas, firmadas por el artista.

Si todo vale, si cualquier cosa puede ser arte, con tal que así

lo proponga el presunto artista, y así lo acepte la llamada “institución artística”, nada habría que objetar a las noventa latas de conserva que Manzoni presentó, en 1961, en la galería Pescetto de Albisola Marina, pequeña ciudad italiana de la provincia de Savona, en la región de Liguria. El título de estas latas, en cuatro idiomas, era suficientemente explícito: *Merda d’artista*, *Merde d’artiste*, *Artist’s shit*, *Künstlerscheiße*. Se vendieron al precio de su peso en oro, aunque habrían de alcanzar más adelante una cotización mucho más alta. Algunas de esas latas se encuentran hoy repartidas por una veintena de museos del mundo, entre ellos el *Museum of Modern Art* de Nueva York, la *Tate Gallery* de Londres y el *Centre Georges Pompidou* de París. La Tate Gallery posee también tres cuadros de Chris Ofili, pintor inglés, de origen nigeriano, nacido en 1968. Las obras están confeccionadas, en esta ocasión, con excrementos de elefante.

Estas cosas ¿son realmente obras de arte? Nelson Goodman nos advierte que, en lugar de engrosar los extensos volúmenes de la bibliografía estética tratando de responder a la pregunta “¿qué es el arte?”, deberíamos preguntarnos más bien “¿cuándo es arte?”, en especial ante situaciones como la que nos suscita la anteriormente mencionada piedra de la autopista, que se exhibe luego en un museo, o el guardabarros de un automóvil, destruido en un accidente y expuesto después en una galería. Es más, ni siquiera es preciso que existan un “objeto”, un museo y una galería. Cualquier “evento” puede ser instituido como arte. ¿Qué distingue entonces una obra de arte de cualquier otra cosa? ¿El hecho de que un artista, o una institución, la llame “obra de arte”? ¿El hecho de que sea expuesta en un museo o en una galería? Para Nelson, ninguna hipótesis es, en principio, convincente. Para él, la pregunta “¿qué es arte?” es, sencillamente, una pregunta equivocada. Porque sucede que las cosas pueden *funcionar* como obras de arte en un momento dado, pero no en otro. La pregunta correcta habría de ser, por lo tanto, no “¿qué cosas son obras de arte?”, sino “¿cuándo esas cosas son obras de arte?”

Brevemente: en lugar de “¿qué es el arte?”, hay que preguntar “¿cuándo hay arte?”, porque puede ocurrir que una auténtica obra de arte deje de funcionar como tal; por ejemplo, cuando un lienzo de Rembrandt sea usado como una manta, o

como sustituto de un vidrio roto en una ventana. Por el contrario, algunos objetos, que indudablemente no son artísticos, podrían en determinadas circunstancias funcionar como obras de arte. La conclusión debería ser que existen obras de arte *verdaderas* y obras de arte *falsas*, obras de arte *buenas* y obras de arte *malas*. Pero la epistemología y la axiología no son el punto fuerte de la filosofía de Nelson Goodman, que recurre a una peculiar teoría de los símbolos, según la cual las cosas funcionarían como obras de arte cuando su funcionamiento simbólico posea unas determinadas características. En un discurso decididamente críptico y esotérico, enumera como tales características —o “síntomas de lo estético”— las siguientes: densidad sintáctica, densidad semántica, relativa saturación, ejemplificación, y referencia múltiple y compleja.

Reconoce, con todo, que quizá sea excesivo decir que un objeto es una obra de arte sólo cuando funciona como tal, ya que el cuadro de Rembrandt sigue siendo una obra de arte mientras funciona como manta. En cambio, la piedra o el guardabarros tal vez —admite Nelson— no se conviertan en arte por el solo hecho de funcionar como obras de arte. En diversas publicaciones² vuelve sobre el mismo tema, insistiendo en que la pregunta “¿cuándo algo es arte?” puede ser más fructífera que la pregunta “¿qué es el arte?”, como había mantenido ya en su artículo de 1977, y anteriormente en *Los lenguajes del arte*³, donde pretende hacer un estudio sistemático de los símbolos y las maneras en que funcionan en nuestra percepción y en nuestras acciones, en las artes y en las ciencias, ya que, en fin de cuentas, toda obra de arte pertenece a un sistema simbólico.

En *De la mente y otras materias*, se declara abiertamente relativista, y mantiene la opinión de que «no hay ninguna cosa que sea el mundo real», aunque enseguida reconoce que su relativismo admite «la diferencia entre versiones correctas e

² Vid. Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett, 1978; trad. esp. de Carlos Thiebaut: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990; y *Of Mind and Other Matters*. Cambridge: Harvard University Press, 1984; trad. esp. de Rafael Guardiola: *De la mente y otras materias*. Madrid: Visor, 1995.

³ Vid. Goodman, Nelson: *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Indianápolis: Bobbs-Merrill, 1968; trad. esp. de Jem Cabanes: *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

incorrectas» y que de algún modo este relativismo «también penetra en la realidad».⁴ No suscribe ninguna teoría “institucional” del arte, aunque admite que la institucionalización es uno de los medios de realización de la obra de arte, si bien «en ocasiones sobrevalorado y a menudo ineficaz».⁵ En lo que concierne a los “síntomas de lo estético” goodmanianos, su discurso revela un evidente trasfondo circunstancialista:

Ninguno está siempre presente en lo estético, ni siempre ausente en lo no estético; e incluso la presencia o ausencia de todos no nos asegura nada. Ni los síntomas ofrecen un medio para medir en qué *grado* son estéticos un símbolo o una función; tener la mayoría de los síntomas no significa ser más estético.⁶

Una cumplida exégesis de las ideas de Nelson Goodman ha sido llevada a cabo por el teórico francés de literatura y poética Gérard Genette. En *Ficción y dicción*, distingue entre poéticas “esencialistas” y “condicionalistas”. A las primeras se adscribe la teoría de la literariedad de Roman Jakobson, con su célebre pregunta: “¿cuáles son los textos que son obras literarias?”; entre las segundas, sitúa Genette la fórmula de Goodman: sustituir la pregunta “*What is Art?*” por “*When is Art?*”, esto es, preguntar “¿cuándo es literatura un texto?” en lugar de “¿qué es la literatura?”.⁷ En la *La obra de arte*, en cambio, opone a la filosofía “negativa” de Ludwig Wittgenstein las ideas de Nelson Goodman, que, junto a otros autores, como George Dickie o Arthur Coleman Danto, mantendría una actitud “positiva” frente al concepto de obra de arte. El propio Genette se sitúa en la línea de estos autores, «a los que la crítica wittgensteiniana no ha desanimado y pretenden demostrar andando la posibilidad del movimiento».⁸ Finalmente, en *La obra del arte II*, desarrolla

⁴ Goodman, Nelson: *Of Mind and Other Matters*, cit., trad. esp., pág. 196.

⁵ *Ibid.*, pág. 220.

⁶ *Ibid.*, pág. 210.

⁷ Genette, Gérard: *Fiction et Diction*. París: Seuil, 1991; trad. esp. de Carlos Manzano: *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen, 1993, pág. 14.

⁸ Genette, Gérard: *L'oeuvre de l'art*. 1, Immanence et transcendance. París: Seuil, 1994; trad. esp. de Carlos Manzano: *La obra del arte. Inmanencia y transcendencia*. Barcelona: Lumen, 1997, págs. 8 y 9, nota 1.

ampliamente⁹ la teoría goodmaniana, en la que la sustitución del *¿qué?* por *¿cuándo?* «refleja claramente la postura antiesencialista».¹⁰

El filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur Coleman Danto, citado por Genette junto a George Dickie y Nelson Goodman como representante de una actitud positiva frente a la obra de arte, afirma resueltamente en 1984 –año orwelliano– que el arte ha muerto y que sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad.¹¹ Más tarde, diluye las fronteras que separan los objetos no artísticos de los artísticos, y propugna una teoría legitimadora del “todo vale”. En efecto, «no hay nada que marque una diferencia visible entre *Brillo Box* de Andy Warhol y las cajas de Brillo de los supermercados», de manera que «cualquier cosa podría ser una obra de arte».¹² Es más, «solamente cuando se volvió claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar filosóficamente sobre el arte».¹³ Puede, así pues, ser arte cualquier objeto o cualquier evento, ya que «para que exista arte ni siquiera es necesaria la existencia de un objeto».¹⁴ En esta línea de discurso, «el verdadero descubrimiento filosófico, creo, es que no hay un arte más verdadero que otro»,¹⁵ por lo que «una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte».¹⁶

Los planteamientos claramente relativistas y decididamente postmodernos de Danto no impiden que, en cierto modo, se considere “esencialista”. Así, afirma que «la teoría institucional del arte de Dickie mostraba ser esencialista en el mismo sentido que la mía», y añade: «Ambos nos colocamos resueltamente contra

⁹ Genette, Gérard: *L'oeuvre de l'art. 2, La relation esthétique*. París: Seuil, 1997; trad. esp. de Juan Vivanco: *La obra del arte II. La relación estética*. Barcelona: Lumen, 2000, págs. 41-69.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 42.

¹¹ Coleman Danto, Arthur: “The End of Art”, en Berel Lang (ed.): *The Death of Art*. Nueva York: Haven Publishers, 1984..

¹² Coleman Danto, Arthur: *After the End of Art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997; trad. esp. de Elena Neerman: *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, pág. 35.

¹³ *Ibid.*, pág. 36.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 38.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 55.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 57.

la marea wittgensteiniana en boga».¹⁷ La posición de Danto es el resultado, en fin de cuentas, de un circunstancial ir y venir entre el esencialismo tradicional y el historicismo postmoderno:

Como esencialista en filosofía estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar. [...] Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro.¹⁸

Por su parte, la *teoría institucional* del arte de George Dickie¹⁹ representa la expresión más genuina del relativismo postmoderno, en el que “todo vale” en los estudios artísticos y literarios, o – desde otra perspectiva– que “nada vale”, que no es correcto hablar de valores artísticos y literarios, que la literatura y el arte –simplemente– no existen. Se trata de una teoría contextualista, según la cual lo que hace de un objeto una obra de arte no son sus cualidades inherentes y específicas, sino el reconocimiento por parte de los que integran la institución “arte”. En esta institución, el gusto y la experiencia estética del público juegan un papel secundario. Lo verdaderamente decisivo es el juicio de las galerías, los museos y los críticos, muy en especial en el entorno crítico y teórico del poder mediático de Nueva York. El éxito en Nueva York es, sin duda alguna, la clave del reconocimiento artístico.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 202.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 110.

¹⁹ Esta teoría fue iniciada en “Defining Art”, *The American Philosophical Quarterly*, 1969, 6, págs. 253-256, y desarrollada en *Art and the Aesthetics: an institutional analysis*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1974, y en *The Art Circle: A Theory of Art*. Haven, Nueva York, 1984; trad. esp. de Sixto J. Castro: *El círculo del arte: una teoría del arte*, Barcelona: Paidós, 2005. *Vid.* también del mismo autor *The Century of Taste: The philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*. Nueva York: Oxford University Press, 1996, así como *Introduction to Aesthetics: an analytic approach*. Nueva York: Oxford University Press, 1997. De la primera obra hay traducción española, de Francisco Calvo Garzón: *El siglo del gusto: La Odisea filosófica del gusto en el siglo xviii*. Madrid: A. Machado Libros, 2003. Aborda en ella el filósofo estadounidense el tema del gusto en el siglo de su aparición como problema de la filosofía del arte, apuntando que dicho siglo significa el comienzo, el punto culminante y el desvanecimiento de la teoría del gusto. *Vid.* reseña de Inés Moreno: “George Dickie, El siglo del gusto”. *Actio*, Año II, Núm. 2, págs. 111-122.

Según la teoría institucional, arte es todo aquello que en cada momento las instituciones encargadas de hacerlo reconocen como arte. Se difumina, así pues, el concepto de valor artístico, que es sustituido por el de poder institucional. A las preguntas “¿qué es literatura?”, “¿qué es arte?”, habría que responder: “lo que se entiende por literatura”, “lo que se entiende por arte”. Como ya indiqué en otro lugar,²⁰ nunca he mirado con simpatía ese tipo de respuestas circulares, que se expresan mediante latiguillos más o menos ingeniosos. Es cierto que la esencia del arte, o de la literatura, la *literariedad* —a gran distancia quedan ya los postulados de Roman Jakobson—, lo que hace de un texto una obra literaria, o lo que hace de un objeto una obra de arte, es algo difícil, o imposible, de definir. Pero esto no implica, en modo alguno, que hayamos de caer en un nebuloso relativismo reduccionista, y afirmar que no existen cualidades inherentes que nos permitan identificar un texto o un objeto como obra literaria o como obra de arte. La imposibilidad de ofrecer una definición satisfactoria del arte, o de la literatura, no lleva consigo la inexistencia de esas entidades. La *definición*, según nos indica el *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia, en su vigésima segunda edición, es una «proposición que expone con claridad y exactitud los caracteres genéricos y diferenciales de algo material o inmaterial». Y es obvio que no es posible dar una definición precisa del arte y de la literatura, esto es, exponer con claridad y exactitud, como reza en el *Diccionario*, sus caracteres genéricos y diferenciales.

En el dominio de los estudios literarios, la dificultad en la definición del término *literatura* y la pluralidad de perspectivas y de interpretaciones, que caracteriza a la actual teoría de la literatura, no implican una limitación de la objetividad científica de ciertas parcelas del saber, como es caso de la ciencia del verso. La estructura y la historia del verso, desde la métrica clásica, grecolatina, hasta las actuales métricas de la literatura universal, exhiben suficientes caracteres diferenciales, que nos permiten formular la pregunta “¿qué es el verso?”, sin necesidad de caer en el círculo tautológico de decir que “verso es lo que se

²⁰ Torre, Esteban: “La literatura comparada, hoy”. *Estudios Filológicos Alemanes*, 2003, vol. 3, págs. 13-21.

entiende por verso”, sustituyendo dicha pregunta por esta otra: “¿cuándo una línea es verso?”; porque sucede que una línea de la escritura, un segmento del discurso, *es* verso siempre que *sea realmente* un verso, en virtud de sus características propias, y no por acuerdo –tácito o explícito– de una supuesta “institución métrica”. El metricista puede analizar, ordenar, clasificar los versos de un conjunto poemático, pero no instituir como verso cualquier forma de agrupación silábica. Del mismo modo que no toda secuencia fónica constituye una frase con sentido –en el lenguaje ordinario–, no toda agrupación silábica es una unidad versal –en el dominio de la métrica–.

El verso es la unidad rítmica fundamental del conjunto poemático, y las sílabas y los acentos son los elementos básicos del metro, y constituyen el armazón rítmico del verso. El número de sílabas es el que asegura el carácter memorizable de la estructura rítmica, bien entendido que el factor determinante del ritmo no se sustenta ni en una pretendida *isocronía acentual* ni en una supuesta *isosilabia*. Entendemos aquí por isosilabia la hipotética igualdad en la duración de cada una de las sílabas, y por isocronía acentual la hipotética igualdad de las distancias temporales entre las sílabas acentuadas, independientemente del número de sílabas inacentuadas que puedan existir entre ellas. No es cierto, como se vino afirmando, que las lenguas del entorno indoeuropeo se distinguen por dos tendencias rítmicas opuestas: la tendencia a la isocronía acentual, o isocronía entre los pies acentuales, y la tendencia a la isosilabia, o isocronía silábica con anisocronía acentual. A esta última tendencia rítmica se venía adscribiendo la lengua española.²¹

Las sílabas, en la lengua española, tienen una duración variable; pero esta duración no es un factor cualitativo que permita clasificarlas en largas y breves, como ocurría en las lenguas clásicas y tal vez en algunas modernas, como las lenguas finougrias o el chino mandarín. Por otra parte, la duración parcial de cada una de las sílabas de un verso y la duración total de las mismas carecen por completo de pertinencia métrica. El hecho de que

²¹ Vid. Torre, Esteban: *El ritmo del verso (Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

podiera existir una equivalencia cuantitativa entre las sumas de las duraciones parciales de las sílabas de dos o más versos no implica la existencia de una equivalencia métrica entre esos versos. Y, a la inversa, de la falta de equivalencia cuantitativa entre las sumas de las duraciones silábicas de dos o más versos no se puede inferir la ausencia de equivalencia métrica entre los versos.

Las sílabas se distinguen entre sí rítmicamente por el acento: las marcadas por el acento, tónicas, se agrupan con las no marcadas, átonas, en secuencias fónicas. En cualquier caso, el acento no representa en el verso una entidad absoluta, sino relativa, ya que la relevancia de la sílaba acentuada se manifiesta siempre en un entorno de sílabas relativamente menos acentuadas. De ahí que carezca de sentido la afirmación de que puedan existir rítmicamente dos acentos consecutivos, puesto que, dadas dos sílabas adyacentes, una de ellas –la relativamente tónica– deberá ser, por definición, más acentuada que la otra –relativamente átona–. Las agrupaciones de sílabas, marcadas y no marcadas, en secuencias fónicas constituyen las llamadas cláusulas, o períodos prosódicos, o rítmicos. Sólo de una manera traslaticia se les puede llamar también pies métricos, siempre que no se pretenda establecer una total analogía con los pies clásicos grecolatinos. El concepto de cláusula, o pie métrico, puede ser de utilidad en el análisis de la estructura rítmica, especialmente en el caso del verso modernista y en algunas formas del verso libre, en donde una secuencia de grupos silábicos –generalmente de ritmo binario o ternario– puede ser el fundamento de la estructura versal.

En el cómputo silábico, proceder imprescindible en el análisis métrico, intervienen diversos factores, cuya elemental naturaleza no impide que a veces sean expuestos de una forma confusa, o claramente errónea. Entre ellos figuran la elisión y el encuentro entre vocales, el concepto de verso simple y compuesto, y la terminación aguda, llana o esdrújula del verso.

El encuentro entre vocales –entre palabras, o en el cuerpo de una misma palabra– reviste un gran interés en el verso español, pues da origen a una serie muy compleja de fenómenos fonéticos. A decir verdad, toda la extensa terminología al uso podría

simplicarse, advirtiendo que, en general, cuando dos vocales en contacto constituyen una sola sílaba, hablamos de *diptongo*; y cuando forman parte de dos sílabas vecinas, decimos que existe un *hiato*. Obviamente, en la unión silábica, pueden intervenir tres (triptongo) o más vocales. En otras lenguas, el fenómeno de la elisión incide asimismo sobre el cómputo silábico, como ocurre en el estado actual de la lengua portuguesa, donde es habitual la elisión de las vocales átonas. En la lengua alemana, la gran frecuencia de formas contractas supone una importante divergencia entre el cómputo del lenguaje académico y el coloquial. En el verso francés, la cuestión de la *e muda* es particularmente compleja, llevando en ocasiones a determinadas actitudes relativistas, en las que el silabismo se reduciría a un sistema meramente aproximativo.

El verso, como unidad métrica y rítmica que es, se escribe habitualmente en una sola línea. Y, a su vez, la línea suele ser la expresión de un solo verso. Pero, en ocasiones, un solo verso se distribuye en dos o más líneas, por imperativo de la composición tipográfica, o por expreso deseo del autor. En otros casos, es una sola línea la que contiene dos o más versos o unidades rítmicas. La línea recibe entonces el nombre de *verso compuesto*, ya que consta de varios *versos simples*, aunque éstos se consideran a veces como “medios versos” o *hemistiquios*, entre los que se da un corte o *cesura*, que, a todos los efectos, es el equivalente de la *pausa* final del verso. El ejemplo más característico, tanto en la métrica española, como en la de otras lenguas indoeuropeas, es el verso alejandrino.

La pausa es un factor demarcativo esencial, que distingue y separa los versos en la serie poemática. En virtud de la pausa, la última sílaba acentuada del verso adquiere un carácter culminante, ya que el verso termina realmente en esta sílaba. Incluir en el cómputo silábico una sílaba más, contando también la postónica en las terminaciones llanas, es algo que pertenece al dominio de lo convencional y forma parte del acervo de una tradición literaria. En la métrica española, por ejemplo, la inclusión en el cómputo de la sílaba postónica de las terminaciones llanas trae consigo la atribución de una sílaba más a los versos de terminación aguda y una menos a los de terminación esdrújula.

Pausa y fin de verso, eventualmente marcado por la rima, son así entidades que mutuamente se reclaman. El fin del verso genera la pausa, y señala en su caso con la rima una marca iterativa, que lo conecta con los otros versos o elementos del conjunto poemático. Mucho se ha debatido si es la rima la que contribuye a señalar el fin del verso, o si, por el contrario, es el fin del verso, con su pausa inherente, el que realza la sonoridad iterativa de la rima. Carece de interés este debate. Lo cierto es que con la pausa, que señala la línea de la escritura, termina el verso. Vuelve éste (*uorsus* o *uersus*) sobre la línea que sigue, y así sucesivamente.

La objetividad y los sólidos fundamentos de la ciencia del verso nos permiten seguir preguntándonos “¿qué es el verso?”, sin necesidad de caer en el relativismo escapista de “¿cuándo una línea es verso?”; y es que indagar el *qué* de una cosa no significa adoptar una reaccionaria postura esencialista, sino sencillamente tratar de dar respuesta a un lógico deseo de conocimiento científico. Bien es verdad que la ciencia moderna hace ya muchos años que renunció a las profundidades abisales de un *qué* absoluto, contentándose con un conocimiento adecuado de *cómo* ocurren las cosas. Describir y comprender la realidad del verso es, en fin de cuentas, la misión del metricista. El verso existe, la poesía existe, están ahí. Es un hecho. Ahora bien, como nos recuerda la más elemental filosofía, los hechos no se demuestran, se muestran. Sólo se demuestran los teoremas. Y, afortunadamente, la poesía no es un frío teorema, yerto, inmóvil, sino algo vivo y palpitante, que sale a nuestro encuentro.

Podemos seguir estudiando –observando y mostrando– la maravillosa estructura de los versos más logrados de la poesía española, desde Francisco de Quevedo hasta Federico García Lorca, desde Garcilaso de la Vega hasta Blas de Otero, sin negar importancia –pero dejándolas en su debido lugar– a otras formas de versificación anómalas, amétricas, irregulares o simplemente disparatadas. Surge aquí, inevitablemente, el problema del valor en la literatura y en el arte. La auténtica obra de arte *vale*, tiene un *valor* estético; pero no todo vale. Cuando hablamos de verso, cuando hablamos de poesía, de una forma genérica, nos estamos refiriendo específicamente, como analogado principal, al buen

verso, a la buena poesía. Y no al dislate, o a la mera ramplonería metrificada. A la hipotética cuestión “¿humanidades *sin valor*?”, podemos responder con el historiador del arte Ernst Hans Josef Gombrich:

Siempre he estado convencido de que las humanidades han de depender de un sistema de valores y de que esto es precisamente lo que las distingue de las ciencias naturales. Incluso así, puede que siga mereciendo la pena repetir mis razones para tener esta opinión, porque hay actualmente la poderosa tendencia intelectual que apoya el punto de vista contrario. [...] ¿Por qué estudiar sólo a Rafael o Rembrandt? ¿No debería el historiador ser tan neutral como el científico? El astrónomo no estudiará las estrellas para hacer su análisis espectral por lo bonito que es su brillo, y el botánico no se limitará a las rosas o a los tulipanes.²²

Naturalmente, como apunta el mismo Gombrich, hay algo de verdad en esos argumentos. No hay motivos para que un historiador del arte deje de estudiar las obras de autores menores, o la simple artesanía. Pero tampoco podemos prescindir de todo principio de selección y valoración. Al fin y al cabo, «el arte es una organización de valores» y «la historia del arte, como la historia de la literatura o la historia de la cocina, se ocupa de logros».²³ No estará de más, por tanto, que la ciencia del verso se ocupe fundamentalmente de los logros poéticos, contemplando y analizando los versos más hermosos de nuestro patrimonio literario, las muestras más inequívocas de la gran poesía. Entre tanto, dejemos a un lado el orinal y el excremento.

²² Gombrich, Ernst Hans: *The essential Gombrich: selected writings on art and culture*. ed. de Richard Woodfield, Londres: Phaidon Press, 1996; trad. esp. de Fabián Chueca y otros: *Gombrich esencial*, Madrid: Debate, 1997, pág. 364.

²³ *Ibid.*, pág. 365.

IDEAS MÉTRICAS EN *THE ART OF ENGLISH POESY* DE GEORGE PUTTENHAM

JUAN FRAU

Resumen: El propósito de este artículo es analizar las ideas métricas que aparecen en *The Art of English Poesy* (1589), de George Puttenham, un ambicioso tratado teórico que se ocupa de la prosodia, la retórica, la poética y la versificación, y cuyo segundo libro, titulado *De la proporción poética*, está dedicado casi por completo al metro y al ritmo. La teoría de Puttenham sobre el verso, en parte original y en parte influida por Escalígero –sobre todo– y –en menor grado– por otros autores franceses, describe detalladamente la prosodia y el verso inglés y defiende la poesía vernácula, aunque el autor trata de ofrecer una especie de guía para adaptar el metro clásico a la poesía inglesa.

Palabras clave: Renacimiento, Poética, Retórica, metro, versificación, George Puttenham.

Abstract: The aim of this paper is to analyse the metrical ideas in George Puttenham's *The Art of English Poesy* (1589), an ambitious theoretical treatise on prosody, rhetoric, poetics and versification, whose second Book, entitled *Of proportion poetical*, is dedicated almost entirely to meter and rhythm. Puttenham's verse theory, partly original but mostly influenced by Scaliger and – to a lesser degree – a few French writers, carefully describes English verse and prosody and defends vernacular poetry, although the author tries to provide a kind of guide to adapting classical meter to English poetry

Key words: Renaissance, Poetics, Rhetoric, meter, versification, George Puttenham.

THE *Art of English Poesy* (1589), de George Puttenham, es una de las principales obras de la teoría literaria renacentista inglesa, acaso la más completa de su tiempo. Concebida, al menos en parte, como un libro de referencia para el poeta que quiera conocer su oficio, carece de la calidad estilística, la originalidad o la hondura de pensamiento de tratados contemporáneos como los de Sidney o Daniel, pero ofrece, por el contrario, un equilibrado y notable compendio de ideas y saberes relativos a la poética y la retórica, en el que caben consideraciones en torno a lo genérico, las figuras, la relación entre forma y contenido, la versificación o la oposición entre el arte y la naturaleza, junto a interesantes valoraciones y comentarios críticos sobre los poetas ingleses.

La obra, cuya escritura y publicación se demoró a lo largo de dos décadas, tiene una estructura tripartita. El primer libro, titulado *De los poetas y la poesía*, trata someramente de la evolución de la poesía desde la época grecolatina hasta su tiempo, describe los principales géneros, los contenidos que son propios a cada uno de ellos y a la poesía en general, y concede gran atención a las relaciones entre poesía y virtud, así como a las que el poeta tiene con su sociedad. Conviene recordar, en este sentido, que la crítica ha destacado que para Puttenham la escritura —la exhibición del saber, la agudeza y la sensibilidad— era una forma de acceder a los círculos sociales superiores, donde se juntaban el honor, el poder y un refinamiento que valoraba y recompensaba la cultura, y que el mismo libro de Puttenham estaría motivado por este impulso. Marcy L. North subraya que el propio hecho de que la obra se publicase de manera anónima —si bien el autor hace muy poco por ocultar su responsabilidad y cita constantemente otros escritos de su autoría— no era, paradójicamente, sino una forma de “ilustrar los matices de la auto-presentación

en una sociedad que se complacía en los nombres ocultos”¹. Este primer libro concluye con un capítulo bajo el epígrafe *Quiénes han sido los escritores más elogiados de nuestra poesía inglesa, y el juicio del autor sobre ellos*, que constituye una modesta propuesta de canon que se extiende hasta sus contemporáneos.

El segundo libro, titulado *De la proporción poética*, es el que más interés tiene desde el punto de vista de la versificación, y en él nos detendremos luego más espaciosamente, aunque, además de consideraciones estrictamente métricas y prosódicas, también incluye algunas otras acerca de la disposición gráfica del poema.

El tercer y último libro, *Del ornato*, no pretende ser otra cosa que un tratado de retórica, si bien simplificada y confundida con una sola de sus partes, la *elocutio*, de modo que la mayoría de los capítulos consiste en un inventario de figuras, divididas en dos tipos que el autor denomina *auricular* –las que sirven al oído– y *sensible* –las que sirven al concepto–. Parece probado que en este catálogo de figuras Puttenham sigue muy de cerca, aunque en ningún momento lo reconozca y aunque introduzca algunos cambios en la presentación y organización, el *Epitome troporum ac schematum* (1540) del humanista alemán Johannes Susenbrot². Acaso la mayor originalidad de Puttenham en esta parte de su obra sea la traducción de la terminología griega al inglés; así, por ejemplo, la ironía sería *dry mock* –‘burla mordaz’–, el sarcasmo *bitter taunt* –‘mofa amarga’–. A menudo la traducción se hace con un notable desenfado que la crítica ha considerado *ne pas convaicant*³: la *epizeuxis* sería *cuckoo-spell* –‘pronunciación del cuco’–; *soraismus*: *mingle-mangle* o ‘batiburrillo’.

El mismo Puttenham, en la recapitulación que ofrece en el último capítulo, justifica la estructura de su obra al exponer cuáles son los aspectos que ha tratado –los poetas y la poesía, el contenido de los poemas, la forma, la proporción métrica y el

¹ North, Marcy L.: “Anonymity’s Revelations in *The Arte of English Poesie*”. *Studies in English Literature 1500-1900*, 1999, 39, 1, p. 3.

² Whigham, Frank y Reborn, Wayne A.: “Introduction”, en George Puttenham: *The Art of English Poesy*. Ithaca: Cornell University Press, 2007, pp. 41 y 52-55. Alexander, Gavin: *Sidney’s The Defence of Poesy and Selected Renaissance Literary Criticism*. London: Penguin, 2004, p. lxiii.

³ Vickers, Brian: “Pour une véritable histoire de l’élouquence”. *Études littéraires*, 1992, vol. 24, n° 3, p. 126.

ornato poético— y cuáles las cuestiones y etapas que debe tener en cuenta el poeta en el ejercicio de su arte, en lo que sí se advierten ecos de las fases de la retórica clásica: “primero desarrollar su trama o asunto, luego dar forma a su poema, en tercer lugar usar las proporciones métricas, y al final articularlo con placer y deleite, lo que descansa en el modo de lenguaje y estilo que se ha dicho”⁴.

Aunque es el libro segundo el que se dedica de modo casi exclusivo a la métrica, a lo largo del primer libro también se pueden encontrar numerosas consideraciones en torno a la versificación. Por lo pronto, Puttenham parte de la premisa de que la poesía está unida al verso; es algo que ni siquiera discute, sino que da por supuesto:

La poesía es una forma placentera de expresión que se distingue de la ordinaria por su propósito de refrescar la mente a través del deleite del oído. La poesía no es loable sólo porque, como dije, es un discurso métrico utilizado por los primeros hombres, sino porque es un discurso métrico corregido y reformado por entendimientos discretos⁵.

Efectivamente, Puttenham comienza por defender la antigüedad y la nobleza del verso, como es habitual en los tratados franceses e italianos de la época, así como su superioridad sobre la prosa. Lo primero se demuestra porque incluso “los oráculos y las respuestas de los dioses se articulaban en metro o en verso”, en los tiempos en que los poetas eran profetas o videntes⁶. En cuanto a lo último, se nos dice que el discurso medido “se formula con más definición y delicadeza para el oído que la prosa, porque es más fluido y se desliza mejor por la lengua” y melódico como una especie de música⁷. Otra causa de la superioridad del verso, continúa, sería que es más breve y concentrado que la prosa, se puede retener con mayor facilidad en la memoria y, además, es “una forma de expresión más elocuente y retórica que la prosa ordinaria que usamos en nuestra conversación

⁴ Puttenham, George: *The Art of English Poesy*. Ithaca: Cornell University Press, 2007, p. 385. Todas las citas se han traducido para la ocasión.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ *Ibid.*, p. 98.

cotidiana”⁸. Para Puttenham hay una clara relación entre la poesía, la elocuencia y el verso, y añade que los poetas fueron desde el principio los oradores más capacitados para la persuasión –igual que, según él, fueron los primeros filósofos, astrónomos, historiadores y, en fin, los primeros legisladores y sacerdotes–.

El debate clásico que opone el arte a la naturaleza asoma continuamente por la obra de Puttenham y también lo hace al respecto de esta comparación entre la prosa y el verso. Se afirma que tanto la capacidad de articular como el lenguaje son dones de la naturaleza –añade Puttenham, tal vez revelando su propia ambición, que su fin es “persuadir a los demás”–, pero el discurso ya es una construcción artificial del hombre, y el verso contribuye a su embellecimiento, alejándolo de su primitiva rudeza; de ahí que “nuestra poesía vernácula rimada, habiendo sido traída por buenos ingenios a la perfección que contemplamos, ha de ser preferida a todo otro tipo de expresión en prosa”⁹.

La posición de Puttenham en el debate entre *ars* y *natura* se inclina con claridad a favor del arte, aunque con alguna que otra concesión. Al final de la obra insiste en este aspecto, si bien recomienda que el poeta sea capaz de disimular su conocimiento del arte y que evite ante todo la afectación; de las palabras de Puttenham se desprende que más importante que el conocimiento del arte es su dominio, y se avisa al poeta de lo pernicioso de un uso insensato de la técnica literaria. En todo caso, por más que el arte sea superior a la naturaleza, en la parte dedicada a la métrica se afirma que el principio de las artes está en la observación de los procedimientos de la naturaleza y las costumbres¹⁰. Es cierto que el arte es una vía de perfección; muy al principio de la obra, Puttenham compara la poesía grecolatina con la inglesa y señala el carácter artificial de aquella, en tanto que “la nuestra deriva del instinto de la naturaleza, que estaba antes que el arte”, pero desde entonces “la poesía natural ha sido auxiliada y corregida por el arte”¹¹. En definitiva, el arte mejora lo que la naturaleza ofrece, pero no puede ir contra ella.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, pp. 113-114.

¹⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹¹ *Ibid.*, p. 100.

Para concluir con esta relación entre la naturaleza y la poesía, cabe comentar una imagen ciertamente lograda de Puttenham. Se nos dice también en el último capítulo que el poeta tiene cierta semejanza con los artesanos: cuando imita lo que encuentra a su alrededor para dotar a la obra de un asunto sería como el pintor – observador de la naturaleza–, cuando utiliza las figuras retóricas sería como el jardinero –que toma a la naturaleza como ayudante– y cuando utiliza las proporciones de la métrica sería como el carpintero –que utiliza la madera que le proporciona la naturaleza para darle una disposición distinta–. Sin embargo, concluye Puttenham, y en esto se puede ver una notable expresión de las ideas renacentistas, el poeta no es en su conjunto como ninguno de estos artesanos, sino “como la naturaleza misma, obrando por su propio poder y su instinto inherente, y no mediante ejemplo, meditación o ejercicio, como otros artífices”¹². En lo que se apoya el poeta para desarrollar sus invenciones, nos dice, es en una fantasía y una imaginación brillantes.

Volviendo a la relación entre el texto poético y la versificación, es significativo el principio del capítulo que Puttenham dedica a la materia de la poesía (el subrayado es nuestro):

Habiendo dicho lo suficiente sobre la dignidad de los poetas y la poesía, ahora es el momento de hablar sobre la materia o asunto de la poesía, que, según mi parecer, es cualquier concepto ingenioso o delicado del hombre *digno de ser puesto en verso por escrito*, para cualquier uso necesario para el tiempo presente o adecuada instrucción de la posteridad¹³.

Aquí se observa de nuevo esa indiscutible correspondencia entre la poesía y el verso, idea que sin embargo era objeto de polémica entre los tratadistas del Renacimiento. Si en Italia se había impuesto la idea de que el verso era inherente a la poesía – lo defendían Minturno o Escalígero, a quien Puttenham sigue de cerca en buena parte de su teoría métrica–, Sidney, en Inglaterra, había defendido que lo que caracteriza a la poesía es la ficcionalidad, ya sea en verso o en prosa, mientras entre los teóricos españoles de la época, como López Pinciano, Cascales o Juan

¹² *Ibid.*, p. 386.

¹³ *Ibid.*, p. 114.

de la Cueva, se impone la opinión de que en todo caso el verso no es condición suficiente de la poesía –aunque suela asociarse a ella–, ya que los que versifican sin el concurso de la fabulación o la imitación no son sino metrificadores¹⁴.

Es éste de la ficción un asunto que no parece preocupar demasiado a Puttenham, que, como se ha visto en la última cita, le otorga mayor importancia al valor conceptual que pueda tener lo expresado en el poema. No deja de subrayar el hecho de que durante los tiempos de Carlomagno y el triunfo de la Iglesia se impuso en los monasterios la escritura rimada como medio de conservar el saber –aunque muchos monjes, nos dice, careciesen de la formación adecuada o lo hiciesen con la rudeza propia de la época–, lo que pasó al pueblo llano en forma de proverbios y refranes agradables para el público y fáciles de recordar. Se podría decir, pues, que el verso era así un agradable recubrimiento de la doctrina –la *fermosa cobertura* que diría Santillana–, pero Puttenham, sin embargo, muestra su reprobación cuando lo único destacable en la obra es el contenido. Es lo que hace cuando somete a juicio a los principales escritores de la historia de Inglaterra; al llegar a Gower escribe:

excepto por la bondad y gravedad de sus enseñanzas morales, nada hay en él para ensalzarlo en demasía, porque su verso es ordinario y sin buena medida (...), su rima es forzada y sus invenciones poco sutiles: la solitud de sus consejos es lo mejor de él y aun eso está con frecuencia expresado con torpeza¹⁵.

Por el contrario, Puttenham aprecia el cuidado de la forma y se detiene en describir y citar procedimientos y obras cuyo valor y singularidad no tienen tanto que ver con el contenido como con la complicación o la originalidad formal, que con frecuencia se convierte en el único motivo de su existencia. Lo ejemplifica con un poema medieval compuesto exclusivamente por palabras que comienzan por la letra *c* –como homenaje al rey Carlos el Calvo– y que considera una empresa absurda, “sin otro propósito que hacer el texto armonioso a los rudos oídos de

¹⁴ Cfr. Frau, Juan: “Sobre la comparación métrica en la poética clasicista”. *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada*, 2003, 7. p. 263.

¹⁵ Puttenham, George: *The Art of English...*, cit., p. 150.

aquellos tiempos bárbaros”¹⁶. En un capítulo del tercer libro se refiere de nuevo a esta forma de composición, cita ejemplos en inglés –de su autoría– y añade que “es una figura muy utilizada por nuestros poetas comunes, y resulta bien si no se usa demasiado, porque entonces caería en el vicio llamado tautología”¹⁷. Efectivamente, uno de los últimos capítulos de la obra se dedica a algunos *vicios intolerables* en el discurso, como la tautología –o *self-saying*–, “otra forma nada recomendable de componer el metro, especialmente si se usa demasiado, y que existe cuando el creador se deleita demasiado en llenar su verso con palabras que comienzan con la misma letra”¹⁸. Lógicamente, ya que se trata de ilustrar un vicio, esta vez no utiliza versos suyos, sino de Gascoigne –que se tomaría cumplida venganza afirmando que la obra de Puttenham demuestra que no es el conocimiento del arte, sino el talento, lo que necesita el poeta–. En todo caso, Puttenham matiza que tales repeticiones pueden “ser notablemente beneficiosas para el metro si no pasan de dos tres palabras por en un verso, y no se usan demasiado”¹⁹. Cita el verso *The smoky sighs, the trickling tears*, y añade –con cierta ingenuidad– que en casos así “el metro se desliza suavemente” y que “pasa por los labios con más facilidad por la iteración de una letra que por la alteración”, ya que esta última demanda un cambio en los oficios de los labios, los dientes y el paladar. La facilidad de la pronunciación es, por cierto, algo que el autor suele asociar a la esencia del ritmo, como vuelve a observarse en el capítulo sexto del segundo libro, cuando se nos habla de la rima; allí sostiene que el ritmo o *numerosidad* es “una cierta pronunciación fluida al deslizar palabras y sílabas que la lengua articula fácilmente y el oído recibe con placer”²⁰.

Puttenham habla igualmente de versos que pueden leerse en el sentido habitual pero también de derecha a izquierda, cuya denominación confunde y, en lugar de versos retrógrados, llama leoninos. También, como antes se vio, hay una porción del libro tercero que se dedica a estas prácticas.

¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷ *Ibid.*, p. 259.

¹⁸ *Ibid.*, p. 340.

¹⁹ *Ibid.*, p. 341.

²⁰ *Ibid.*, p. 166.

Sin que todo esto constituya lo mejor de la poesía, Puttenham lo entiende como la respuesta a una necesidad o una tendencia del gusto y demuestra “cuán mudables y cambiantes son los humores y apetitos de los hombres”, que “gustan de las nuevas modas, aunque muchas veces peores que las antiguas”, no sólo en la vida en general, “sino también en los conocimientos y las artes y especialmente del lenguaje”²¹. Esta idea, prefiguración de algunos conceptos relacionados con el extrañamiento, tiene, según puede observarse en su teoría, una importancia capital en la evolución del verso. Tal como dice en la última parte de la obra, uno de los requisitos del arte ha de ser “deleitar y encantar tanto la mente como el oído del público con una cierta novedad y una forma extraña de expresión, presentándose de manera diferente a la ordinaria y acostumbrada”²².

Es así, por ejemplo, como nace la rima, que según Puttenham aparece de forma anecdótica en muy pocos versos entre los latinos “lo que más bien sucedía por casualidad que por algún propósito del escritor”, y aduce como ejemplo un dístico atribuido a Ovidio —en realidad sólo es suyo el primer verso, que unos años después volverá a citar Thomas Campion en sus *Observaciones*²³— que califica como *disporte*, i.e., pasatiempo o entretenimiento. No obstante, esas ocurrencias *deportivas* son las que hacen que la literatura cambie: “al complacerse la posteridad en esta manera de sinfonía, tuvo ocasión, según parece, de desarrollar en su versificación muchos otros artificios que los poetas antiguos y civilizados no habían empleado antes”²⁴.

Sirva esto último para recordar que Puttenham, como muchos de sus contemporáneos, considera que lo que ya entonces Flavio Biondo había denominado Edad Media había sido un periodo oscuro y que:

al invadirles los conquistadores bárbaros con innumerables enjambres de extrañas naciones, la poesía métrica de griegos y latinos se vio muy

²¹ *Ibid.*, p. 106.

²² *Ibid.*, p. 221.

²³ Campion, Thomas: *Observations in the Art of English Poesie*. New York: Dutton, 1925.

²⁴ Puttenham, George: *The Art of English...*, cit., p. 105.

corrompida y alterada, hasta tal punto que hubo ocasiones en que los propios griegos y latinos se complacieron con versos rimados²⁵.

Sólo después de muchos años, continúa explicando Puttenham, la paz en el Imperio occidental y la aparición de nuevos clérigos trajeron la recuperación de los libros y estudios antiguos y la restauración de las artes, aunque, en lo que se refiere a la versificación, el metro cuantitativo sobrevivió sólo en el ámbito académico mientras la poesía rimada en lengua vernácula se cultivaba en la corte.

La comparación entre la poesía *métrica* latina y la poesía *rítmica* vulgar es uno de los asuntos a los que Puttenham dedica más tiempo y atención, ya sea de forma explícita y evidente o de manera implícita. Las comparaciones explícitas aparecen casi desde el inicio de la obra, cuando se afirma que –como también defenderá más tarde Samuel Daniel– la poesía rimada se caracteriza por ser la más universal y la más antigua. Dado que ya se trató recientemente de todo lo relativo a las ideas de Puttenham sobre la rima²⁶, aquí nos limitaremos a recordar y resumir las principales. Ante todo, considera que en la rima –término que le parece inadecuado y abusivo, al derivar de *rhythmus*– reside la gracia principal de la poesía vulgar y lo que la hace *sinfónica*, por más que fuera en su origen un procedimiento nacido entre los bárbaros y que sólo trataba de compensar la pérdida de la cantidad de los versos de los autores clásicos –lo más cercano que tenían, sin ser propiamente rima, insiste y recuerda Puttenham, era el *homoioteleuton*-. En todo caso, al margen de las valoraciones, lo cierto es que se reconoce que la rima es un elemento básico y esencial en la construcción y la estructura de la estrofa y el poema, por lo que se dedican bastantes páginas a reflexionar sobre cuáles son las distancias ideales entre las rimas y cuáles las posibles combinaciones –teniendo en cuenta la longitud de los versos y la educación del oído del público supuesto–, todo ello ilustrado con numerosos y originales diagramas. El resto de aseveraciones tiene un marcado cariz estilístico: de acuerdo con

²⁵ *Ibid.* pp. 100-101.

²⁶ Cfr. Frau, Juan: “Teorías y polémicas sobre la rima en el renacimiento inglés”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2008, 5-6, pp. 49-90.

las características de la lengua inglesa, se recomienda que las palabras en posición de rima sean cortas y que la terminación del verso sea aguda –final “más dulce”–; además, se desaconseja el uso de la llamada rima intensa, así como el de las rimas internas –salvo para poemas triviales– y se condena cualquier práctica tramposa que tenga por objeto facilitar la rima y que para ello caiga en la dislocación acentual, en el cambio arbitrario de la escritura de la palabra o en la similitud gráfica pero no fónica que constituye la *eye rhyme*.

Un aspecto que aparece de continuo y puede considerarse uno de los fundamentos de la obra de Puttenham es la relación existente entre la forma y el contenido. En el capítulo 11 del primer libro, dedicado a la variedad de formas de los poemas clásicos, lo subraya explícitamente: “Al igual que el asunto de la poesía es diverso, así lo era la forma de sus poemas y la manera de escribir”²⁷. Esa conjunción de diversidad formal y de contenido, lógicamente y tal como señala de modo inmediato, da lugar a la agrupación de las obras en géneros y a la clasificación de los poetas, pues “allí donde uno sobresalía más, por ello tomaba un sobrenombre, para ser llamado poeta heroico, lírico, elegíaco, epigramático o de otro modo”.

Esta relación, que afecta a la composición poética en general y que no deja de ser notada por todo tratadista de la época que se precie, también se atribuye al dominio de la métrica. Así, Puttenham afirma que las hazañas de los héroes “dieron lugar a que los historiadores eligieran el estilo adecuado al asunto, el prosista en prosa, el poeta en metro”, y no en cualquier forma de versificación, sino en hexámetros “por su gravedad y magnificencia”, tales que “no los mezclarían con ninguna medida más corta”, a no ser que los poemas fueran a convertirse en canciones y se vieran así condicionados por las exigencias de la melodía, la voz y el instrumento²⁸. Es en este pasaje, por cierto, donde por vez primera se habla en lengua inglesa del verso alejandrino, que se define como “acorde a la naturaleza y estilo de las historias largas”. En un capítulo posterior vuelve a hablar sobre el hexámetro en términos similares, subrayando su gracia y añadiendo que era el

²⁷ Puttenham, George: *The Art of English...*, cit., p. 115.

²⁸ *Ibid.*, p. 130.

metro más usado por los poetas clásicos con propósitos tristes²⁹. Puttenham conocía la poesía y la teoría de algunos autores de la *Pleiade*, y es muy posible que sus ideas sobre el alejandrino estén influidas por las de que había expuesto Ronsard en su *Abrégé de l'Art poétique français* (1565)³⁰.

En una obra en que la retórica tiene una importancia capital, nunca ha de olvidarse el concepto de adecuación. Un metro no es mejor o peor en sí mismo, sino más o menos adecuado al contenido –aunque un metro adecuado a contenidos nobles recibe y ostenta por ello una cierta nobleza–. Esa adecuación es la que llega a convertirse en cifra de lo genérico, y lo que, en última instancia, determina la aprobación o la desaprobación del crítico. A veces se bromea con la adecuación, como cuando se dice que los pareados de Chaucer son idóneos para los peregrinos de *Los cuentos de Canterbury* –puesto que una de las denominaciones para el pareado es *riding rhyme*–. Con todo, Puttenham también es capaz de reconocer las cualidades intrínsecas de la versificación, y uno de los elementos que tiene en cuenta para evaluar las bondades de un escritor es su manejo del verso. Así, el capítulo con el que concluye el primero de los tres libros, como antes se dijo, resulta ser una propuesta de canon, y en él se encuentran diagnósticos como que el verso usado en la sátira *Piers Ploughman* es *desarticulado*, que Gascoigne tiene un buen verso, que el de Chaucer es *grave* y *majestuoso*, en tanto que el de Vaux se caracteriza por su *facilidad* y los de Phaer y Golding son *correctos*. Los mayores elogios son para Sir Thomas Wyatt y Henry Howard, conde de Surrey, quienes “probaron las dulces y majestuosas medidas” de la poesía italiana y se convirtieron como consecuencia de ello en “los primeros reformadores del estilo y el metro inglés”³¹; añade Puttenham unas páginas después que el verso de ambos era “dulce y bien proporcionado, imitando en todo con gran naturalidad y estudio a su maestro Francesco Petrarca”³². En definitiva, la mayoría de los juicios

²⁹ *Ibid.*, p. 133.

³⁰ Ronsard, Pierre de: *Abrégé de l'Art poétique français*, en Francis Goyet (ed.): *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990, pp. 480-481.

³¹ Puttenham, George: *The Art of English...*, *cit.*, p. 148.

³² *Ibid.*, p. 150.

sobre los poetas que aparecen en este capítulo incluye una evaluación de su verso, que resulta determinante para dictar sentencia a favor o en contra.

Pero es en el segundo libro donde podemos encontrar la mayor parte de la teoría métrica de Puttenham. Titulado “De la proporción poética”, se dedica casi por completo a asuntos relativos a la versificación. El motivo queda claro desde el primer párrafo, donde se afirma que, tal como sostienen los matemáticos, todo depende de la proporción, y sin ella nada puede ser bueno o hermoso, y los teólogos, “en el mismo sentido, aunque en otros términos, dicen que Dios hizo el mundo mediante el número, la medida y el peso”³³, aunque se añade que hay quien sustituye el *peso* por la *melodía*. En la defensa de un concepto tan clásico y renacentista, se apoya también en la filosofía aristotélica, que defendería una triple proporción: aritmética, geométrica y musical. Todo esto le conduce a la relación estrecha que hay entre la poesía y la proporción, dado que “la poesía es la habilidad de hablar y escribir armoniosamente, y los versos o la rima son una suerte de pronunciación musical, con motivo de una cierta congruencia de los sonidos que complace al oído”³⁴ —recuérdese cómo Huarte de San Juan, que nació el mismo año que Puttenham y murió uno después que el inglés, habla en su *Examen de ingenios* de “las artes que consisten en figura, correspondencia, armonía y proporción”³⁵, que serían el fruto de la buena imaginativa—. La conclusión de Puttenham, y al mismo tiempo el punto de partida para el resto de este segundo libro, que se articula sobre esta idea, es que la proporción poética se compone de cinco elementos: la estrofa, el metro, la rima, la situación y la figura.

Parece una fragmentación excesiva y algo confusa. Excesiva por cuanto la estrofa no se puede entender sin lo que aquí se denomina situación, que no es otra cosa que el esquema de la rima. Confusa, por otro lado, porque el concepto de figura se refiere a la disposición gráfica del poema, algo que no sólo tiene un

³³ *Ibid.*, p. 153.

³⁴ *Ibid.*, p. 154.

³⁵ Huarte de San Juan: *Examen de ingenios para las ciencias*. Edición de Esteban Torre, Madrid: Editora Nacional, 1977, p. 164.

interés relativo y un carácter anecdótico, sino que además es independiente de los otros cuatro conceptos, que sí serían interdependientes. En todo caso, y aunque no nos detendremos en ello, Puttenham muestra un vivo interés por las cuestiones gráficas, y el capítulo más extenso de este libro es, precisamente, el que se dedica a la presentación gráfica del poema, ilustrado con distintas figuras geométricas y con una serie de poemas ejemplares con forma de columna, esfera, triángulo, etc.

Se remite Puttenham a la etimología para subrayar que metro y medida son la misma cosa, la cantidad del verso, que para los antiguos consistía en el número de pies y para la poesía inglesa en el número de sílabas que lo componen. Señala certeramente —aunque más tarde caerá en contradicciones con este principio— que en la poesía en lengua vulgar es indiferente el concepto de pie, y que cualquier forma de equivalencia que se busque en ese sentido es impropia, puesto que “un pie, por su sentido natural, es un miembro de oficio y función”, y nada de eso se observa en el verso inglés, donde lo que crea el ritmo es el acento, “verdadera medida del tiempo”³⁶. El ritmo —de donde, insiste, derivaría de forma impropia la palabra *ríma*— se define a su vez como “una maravillosa gracia” que poseen los metros y “una cierta numerosidad musical en la pronunciación” causada por la disposición de los tiempos³⁷. La disposición melódica, añade apoyándose en la etimología, es lo que diferencia *rithmus* de *arithmus*, *rítmica* de *aritmética*; el ritmo, por así decirlo, sería el número concertado, en tanto que la aritmética es la simple computación. En un capítulo posterior abunda en esta idea y esboza una interesante definición del ritmo al insistir en la diferencia que hay entre el número contable de la aritmética y el “número musical o audible al que se da forma mediante la acentuación melódica y la variedad de los tiempos en la pronunciación de las palabras, como cuando la voz se torna más alta o más baja, aguda o grave, rápida o lenta”³⁸. Lo más notable de esta descripción del ritmo es que Puttenham observa que se trata de algo que necesariamente se basa en la variedad de elementos y en su alternancia, en la sucesión de elementos marcados y no marcados.

³⁶ Puttenham, George: *The Art of English...*, cit., p. 157.

³⁷ *Ibid.*, p. 159.

³⁸ *Ibid.*, p. 166.

Lógicamente, Puttenham advierte que cada lengua tiene su prosodia, y las palabras del latín y del griego, compuestas de varias sílabas largas y breves, tienen muy poco que ver con el predominio de los monosílabos en inglés. En principio, la diversidad de las palabras latinas permitiría igualmente una mayor variedad melódica, aunque se observa cierta confusión en el autor, no sólo al tratar este asunto sino a lo largo de toda la obra, cuando describe las diferentes posibilidades en función de la cantidad de sílabas que tiene una palabra, en lugar de centrarse en la noción de pie. En ocasiones, de las explicaciones y los ejemplos se deduce que para él, en la lengua inglesa, un dáctilo es una palabra trisílaba y esdrújula, un anfibraco es una palabra trisílaba llana, y así sucesivamente. Aunque en alguna ocasión apunta que una palabra tetrasílaba puede estar constituida por dos pies, hay cierto empeño, evidente en los versos con los que ilustra su teoría, en hacer coincidir el número de sílabas del pie con el de las palabras, salvo cuando todas las palabras son monosílabas, lo que, por otra parte, dice preferir. El libro dedicado a la métrica concluye con el reconocimiento de que en algunas ocasiones, de manera excepcional, conviene dividir las palabras polisílabas para lograr un sonido más agradable; también se puede alterar un ritmo que no nos convence “insertando aquí y allá un monosílabo”³⁹ -práctica que sin embargo censuran otros contemporáneos, como Juan de la Cueva: “nunca se consiente / palabra ociosa, el número supliendo”⁴⁰-, con lo que se puede convertir un ritmo trocaico en yámbico, lo que es más “dulce y armónico”.

Pese a la variedad existente de pies, todos aquellos que son superiores a tres tiempos estarían en el fondo, según él, compuestos de los bisílabos y trisílabos. Una de las características más llamativas y originales de Puttenham es la facilidad que tiene para ilustrar la teoría con explicaciones ciertamente pintorescas, como la que le sirve para describir los principales pies, para lo que utiliza la comparación con un corredor: el dáctilo se equipara al corredor que arranca despacio pero acelera cuando llega al

³⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁰ Cueva, Juan de la: *Exemplar poético*. Sevilla: Alfar, 1986, p. 61.

tercio de la carrera, al contrario que sucede en el anapesto; en el anfibraco acelera sólo en la parte central, y así sucesivamente.

Para Puttenham, la unidad fundamental de la proporción métrica es la estrofa o estancia. Es en ella donde se conciertan los versos –su propuesta es que sean cuatro como mínimo y no más de diez, pues a partir de ese número ya constituirían un poema en sí– de acuerdo con un determinado esquema de rima y con la condición casi obligada –se admite que puede haber excepciones– de que alberguen un sentido completo. Esta premisa –la de que tiene que haber un determinado concierto entre los versos que la componen– hace que para él no se pueda hablar de estrofa en el caso de los pareados que se van sucediendo en un poema, puesto que no hay en ellos rimas entrelazadas. Al final del capítulo dedicado a las estrofas deja claro este concepto, al establecer que si el poeta desea componer una estrofa de ocho versos pero sólo están entrelazados los primeros cuatro versos por un lado y los cuatro versos finales por otro, lo que se obtiene son dos cuartetos y no una octava.

Como acostumbra a hacer sobre casi todas las elecciones que el poeta tiene a su disposición, el autor formula su juicio sobre la estrofa ideal, que sería la que se compone de ocho versos, que él prefiere a las de siete, nueve y diez –también destacables– al encontrarla más cohesionada y, sobre todo, porque el número par es, según él, mucho más agradable al oído que el impar. Las estrofas menores tienen el inconveniente de que carecen de suficiente espacio para expresar y contener el pensamiento, y ya se ha dicho que lo recomendable es que encierren un sentido completo. Para Puttenham, además, la proporción no sólo se refiere al número de versos de una estrofa, sino también al número de estrofas de un poema, algo que con frecuencia depende del tipo de composición, sobre todo cuando se trata de formas fijas como las que cita: el rondó, el virelay y la balada. Sin embargo, nos aclara que en los poemas épicos, cuya materia es histórica, no hay un límite predeterminado, puesto que son las exigencias del propio contenido las que dictan el número de versos.

También para la longitud de los versos, a su vez, hay una propuesta de límites; el número de sílabas sería variable entre ciertos márgenes, dado que se distingue entre metros largos y cortos,

según las sílabas que contenga el verso, que serán cuatro como mínimo -puesto que dos o tres sílabas no conformarían un verso, dice él, sino un pie, y el metro exige que al menos haya dos pies- y doce como máximo -según el cómputo inglés, claro está; en la métrica española equivaldrían a catorce-; “aquellos que usan uno superior, sobrepasan los límites de la buena proporción”⁴¹, concluye Puttenham. Al igual que antes había hecho con las estrofas, también comenta la frecuencia de uso de las distintas medidas y su valor estético. Señala que se puede usar tanto el metro par como el impar, aunque éste último sería el mejor. En todo caso, la explicación que se nos da sobre las medidas pares e impares es algo prolija y confusa, y cuando se nos explica que en ocasiones pueden combinarse ambas medidas, par e impar, lo que se quiere decir en última instancia es que los versos con final oxítono pueden combinarse con los de final paroxítono que constan de una sílaba más, sílaba ésta que “parecería pasar de largo, en cierto modo sin ser pronunciada”, con lo que el verso parece de una medida semejante al otro. Por el contrario, dos versos con el mismo número de sílabas pero con acentuación diversa al final -lo ejemplifica con dos versos de siete sílabas-, no pueden conciliarse. Es una forma errónea de computar las sílabas y un intento algo torpe de reflejar el hecho de que dos versos son equivalentes porque tienen el último acento en la misma posición, siendo indiferente que después haya o no haya alguna sílaba⁴². Acerca del final del verso, la acentuación y la rima, se nos dice además que hay tres tipos, según el acento caiga en la última, la penúltima o la antepenúltima sílaba, y que no puede haber otros porque no podría darse una diferencia perceptible -aparte de que la rima se volvería imposible al exigir la coincidencia de tantos sonidos-. Por cierto, es llamativa la forma en que Puttenham se refiere a las sílabas tónicas y átonas: las primeras recibirían un acento *agudo* -*sharp*-, en tanto que las últimas lo recibirían *pesado* -*heavy*, aunque en ocasiones usa un término más adecuado: *flat*.

⁴¹ *Art of English poesy, cit.*, p. 160.

⁴² Cfr. Torre, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, p. 64.

La confrontación entre los dos modelos métricos, el cuantitativo y el silábico-acental, provoca una cierta confusión en la teoría de Puttenham, que en ocasiones mezcla de manera indebida las características relativas a la sílaba, al acento y a la cantidad. Además de la equívoca delimitación entre pie y palabra y entre sílabas métricas y gramaticales, el acento también se mezcla a veces con la cantidad. No sucede ya en el hecho, aceptado comúnmente y en muchos aspectos útil, de adoptar y adaptar los modelos de pies métricos considerando equivalentes las sílabas largas a las tónicas y las breves a las átonas, sino llegando a afirmar que en el verso inglés también existe la cantidad y, por lo tanto, la posibilidad de distinguir sílabas largas y breves. Poco después de haber afirmado que en las rimas vernáculos no hay pies, afirma Puttenham que la acentuación hace que las palabras no siempre se perciban igual, “pues algunas piden un tiempo más largo y algunas más corto para su pronunciación, y de ahí que, según la definición del filósofo, el acento sea la verdadera medida del tiempo”⁴³. De hecho, hay un capítulo completo de la obra que se dedica a –y se titula así– “*Cómo, si no fuesen tan escandalosas todas las formas de innovación repentina, especialmente en las leyes de cualquier lenguaje o arte, el uso de los pies griegos y latinos podría traerse a nuestra poesía vulgar, y con gracia suficiente*”.

En dicho capítulo, el decimotercero del segundo libro, Puttenham sostiene, después de disculparse y reconocer que esto contradice lo que él mismo dijo antes, que es posible adaptar –incluso con facilidad y comodidad– los pies métricos de la poesía clásica a la poesía inglesa, como de hecho se puede observar en algunas traducciones como la de la *Eneida*, y se dedica dar las instrucciones para aquellos jóvenes poetas que quieran ponerlo en práctica. La premisa básica es que, mediante un pequeño esfuerzo, no sería difícil emplear los pies clásicos,

lo que se comprobaría muy grato al oído y acorde con los tiempos y la pronunciación habituales, lo que a nadie podría disgustar en justicia, concediendo que cada palabra polisílaba tiene necesariamente un tiempo

⁴³ Puttenham, George: *The Art of English...*, cit., p. 157.

largo, que debería estar allí donde cae el acento de intensidad adecuada y naturalmente en nuestro idioma⁴⁴.

Puttenham rectifica –o matiza– aseveraciones anteriores y reconoce que en inglés hay suficientes palabras polisílabas –para él no deja de ser una corrupción pedante contra la esencia sajona– como para permitir el sistema pódico y, en todo caso, también destaca que, “puesto que los monosílabos, al pronunciarse, retienen necesariamente un acento de intensidad, pueden con justicia considerarse todos largos si conviene a la ocasión”⁴⁵.

No vamos a dedicar demasiado espacio a comentar algo que entonces era tan erróneo como ahora, como no tardaron en apuntar los teóricos más perspicaces, pero cabe recordar que Puttenham no se limita a establecer una equivalencia entre sílabas tónicas y sílabas largas, átonas y breves, para así adaptar el esquema de los pies clásicos, suponiendo, como ya se ha visto y como unos años después hará Thomas Campion, que el acento concede una mayor duración a la sílaba sobre la que recae, sino que también recomienda que se “observen y respeten las leyes de los versificadores griegos y latinos”, como la regla de posición, de modo que, por ejemplo, se consideren largas aquellas sílabas trabadas por dos consonantes. El despropósito llega al extremo de contemplar la posibilidad de ignorar la –s final de una palabra de manera que pueda establecerse una sinalefa con la vocal inicial de la siguiente palabra, lo cual, nos aclara, no es incompatible con la condena que hacía en otra parte del libro de la alteración de la ortografía para facilitar la rima. Además, algunas de sus opiniones sobre la cantidad de las sílabas latinas y griegas son también erróneas, como la de que el poeta podía convertir una sílaba acentuada larga en breve o al revés según su conveniencia. Además, Puttenham considera que fue el primer poeta que las empleó –“Homero o alguien de semejante antigüedad”⁴⁶– quien, guiado por su oído y sin razón aparente, eligió la cantidad silábica que los demás luego aceptaron y reprodujeron.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 205.

Concluye la apología de las supuestas virtudes del sistema cuantitativo a la inglesa con un último ejercicio de *captatio benevolentiae* en el que Puttenham insiste en lo difícil que es aceptar semejantes novedades y en que es más factible ofender a la gente común que complacerla, por lo que solicita el juicio individual de cada uno y protesta que en todo caso no se trata sino de una curiosidad y un pasatiempo. En todo caso, reivindica ser el primero en dar cuenta de ciertas sutilezas que ha descubierto, dice, mediante la observación y no la imitación, y pasa a ejemplificar con profusión, a lo largo de varios capítulos, los casos en que palabras inglesas constituyen espondeos, dáctilos, troqueos, pirriquios y demás pies trisílabos o bisílabos, aunque dejando constancia de que el único pie de tres sílabas que suena bien en inglés sería el dáctilo, a pesar de que “si se usan demasiados dáctilos juntos se hace que la música sea demasiado ligera y sin solemne gravedad”⁴⁷. De nuevo utiliza el criterio de la adecuación y el de la caracterización de los géneros, y asocia el dáctilo a la comedia representada sobre un escenario; considera, una vez más, que el empleo de palabras polisílabas –convenientes al ritmo dactílico– no encajan bien con la delicadeza del poeta lírico o elegíaco.

En todo este asunto, Puttenham mezcla desatinos y confusiones con ciertas intuiciones oportunas, aunque le falta dar con la clave adecuada. Por ejemplo, cuando afirma que los monosílabos pueden considerarse largos o breves, lo que en realidad quiere decir –y lo explica bien, si olvidamos el asunto de la cantidad– es que son susceptibles de recibir un acento o no, y eso es algo que depende fundamentalmente de su situación en el verso. Lo ejemplifica con el endecasílabo: *what holy grave, alas what fit sepulcher*, en donde el primer *what* sería largo y el segundo breve –esto es, tónico y átono respectivamente–. Puttenham se da cuenta de que no es conveniente, a efectos rítmicos, que aparezcan dos acentos consecutivos en el verso, y afirma que una sílaba marcada *distains* –‘destiñe’, ‘empalidece’– a la que le sigue. El oído rechaza que dos acentos se sucedan inmediatamente en el verso, y reforzar la intensidad del segundo *what* habría implicado por lo tanto, se

⁴⁷ *Ibid.*, p. 212.

nos explica, convertir en átona la sílaba precedente *–las–*, lo que habría producido un ritmo diferente y menos logrado.

En todo caso, no se trata exactamente de que el poeta –o el lector– pueda acentuar los monosílabos a su antojo. En otro lugar se nos aclara que unos monosílabos son más aptos que otros para recibirlo, y cita el verso *God graunt this peace may long indure*, que encuentra mucho más grato con la acentuación yámbica que con la trocaica, por más que sea susceptible, dice él, de recibir ambas. Puttenham no es capaz de justificar su preferencia: “y con todo, si se me pregunta el motivo, no puedo decir sino que así se acomoda a mi oído y, según creo, al de cualquiera”⁴⁸. Aunque para nosotros sea evidente que sólo la lectura yámbica es adecuada en este caso, y tenga una explicación objetiva, es conveniente aceptar que la respuesta que da Puttenham es la única que en algunas ocasiones puede darse cuando se trata de elegir entre dos posibles interpretaciones del ritmo de un verso.

También se reflexiona sobre el acento en las palabras polisílabas. Puttenham es consciente de que es perjudicial para el ritmo de un verso que las sílabas átonas se sucedan y acumulen dejando demasiado espacio entre los acentos, de modo que observa que hay palabras tan largas que ordinariamente requieren una doble acentuación. Pone como ejemplo las palabras *rémuneration*, que según él daría un par de buenos dáctilos, o *re-cápitulation*, de donde saldrían dos dáctilos y una sílaba para completar el pie precedente.

Por otra parte, el hecho de que el acento sea algo relativo y no absoluto permite que una misma palabra reciba distinto énfasis en sus distintas apariciones en un mismo poema, y no sólo en el aspecto puramente fónico. Puttenham, en un capítulo dedicado de nuevo a la estructuración de los pies y la división de palabras, cita una estrofa en la que la acentuación inversa de *give me* en sendas apariciones en dos versos cercanos se debe “interpretar como una sutileza o una implicación del ingenio”⁴⁹. Añade el autor, usando un ejemplo distinto, que a veces una palabra pierde el acento que le es natural porque el autor prefiere situarlo donde es más expresivo. De la explicación subsiguiente se infiere que

⁴⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 217.

en algunas ocasiones, para Puttenham, la acentuación de una palabra no sólo le otorga un mayor relieve fónico, sino también semántico.

En el análisis del verso que Puttenham lleva a cabo se relacionan el metro, la sintaxis y la semántica. Puede verse cuando trata de la cesura y los tipos de pausa. Los tres tipos de pausa que distingue, siguiendo a los clásicos, tendrían como objeto “más allá de facilitar la respiración, una triple distinción de frases o partes del discurso, según resulten más o menos perfectas en el sentido”⁵⁰. Define entonces los conceptos de *comma*, *colon* y *período*, lo que ilustra con una de sus pintorescas analogías, comparándolos respectivamente con las sucesivas pausas de un viajero que hace un alto para tomar una copa de vino y luego prosigue su camino sin apearce, al mediodía se detiene en una venta a comer y descansar un poco y más tarde reanuda la marcha y continúa hasta que anochece y se ve obligado a interrumpir el viaje y buscar alojamiento para pasar toda la noche. Añade que no hay una preceptiva rígida al respecto, sino una gran variedad de usos que depende del criterio del escritor. Sin embargo, aunque el poeta también pueda utilizar estas pausas, Puttenham sostiene que son más propias del prosista, “porque la música principal del poeta descansa en la rima o concordia”, de modo que éste “se da toda la prisa posible hasta llegar al final del verso, y no se complace en demasiadas pausas por el camino”⁵¹, salvo acaso una cesura. La diferencia, y lo que hace que la cesura sea mucho más adecuada para el verso que cualquier otra pausa de índole sintáctica, es que la cesura se usa *precisamente*, esto es, de acuerdo con un esquema sistemático y regular, “por así decirlo, para servir a manera de ley para corregir la inclinación de los rimadores a tomarse licencias” lo que se adecúa más y mejor a la idea que Puttenham tiene del verso. Cuando explica dónde debe ir la cesura en los versos largos, recuerda que en los cortos –seis sílabas (en el cómputo inglés) o menos– no es razonable hacerla, porque en ellos no se necesita tomar respiro, y como mucho se podría encontrar ejemplos de *comma* para alguna distinción relativa al sentido. Defiende la esticomitia y,

⁵⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁵¹ *Ibid.*, p. 164.

como era previsible, sostiene que nunca se debe hacer la cesura en medio de una palabra.

Puttenham se preocupa de todas las unidades que afectan a la versificación. Como ya se ha visto, se ocupa de la estrofa, del verso y del pie. También reflexiona sobre unidades menores, como la sílaba. De hecho, es en esta obra donde por vez primera se documentan en inglés las palabras *bisyllable*, *disyllable*, *trissyllable* y *tetrasyllable*. Además de la mencionada preferencia por el monosílabo, frente a la supuesta pedantería poco sajona de las palabras polisílabas, se preocupa por las figuras de supresión y adición de sílabas y *letras* al principio, en el medio o al final de las palabras, algo que no termina de convencerle por cuanto alteran la melodía y el metro. A pesar de que habla de *letras* —lógicamente no puede utilizar el concepto de *fonema*—, Puttenham es consciente, tal como afirma explícitamente al tratar de la rima, de que lo importante en el verso no es la ortografía, sino el sonido.

Otras dos ideas que completan —y en parte prefiguran— la visión que Puttenham tiene del ritmo, la poesía y la versificación, son el papel de las reglas y la importancia de la combinación. En cuanto a lo primero, se afirma que un poeta que no está atado por regla alguna podrá decir con facilidad aquello que se le antoje, pero tal clase de escritura será por fuerza trivial e indigna. De ahí que sea necesario respetar, ante todo, las exigencias de la rima, que ha de ser clara y audible⁵². La otra idea, apenas esbozada en alguna ocasión pero tenida en cuenta a lo largo de su teoría, es la de que con frecuencia el valor de un determinado elemento no es algo que resida en el elemento en sí, sino que depende de cómo éste se combine. Se dice por ejemplo, cuando se habla de la dimensión de los versos, que no hay nada de valor en un verso de tres sílabas, pero puede utilizarse con éxito por mor de la variedad, sobre todo entrelazado con otros versos distintos.

A la hora de valorar la obra en su conjunto, cabe decir que como teoría métrica no destaca excesivamente por su originalidad, puesto que en términos absolutos hay pocas aportaciones del propio Puttenham, ni tampoco por su rigor, ya que hay ciertos

⁵² *Ibid.*, p. 165.

errores e imprecisiones de mayor o menor gravedad —además de los ya reseñados, el autor confunde, por ejemplo, el significado de acataléctico⁵³ o la entidad de la sextina⁵⁴—. Pero, aunque la teoría de la versificación cuantitativa no se sostiene e incluye además algunas contradicciones de las que el propio autor es consciente, no deja de contener observaciones sagaces y oportunas sobre la acentuación, las pausas y la relación entre metro, sintaxis y semántica. A todo esto se añade, como la crítica suele subrayar cuando se refiere a Puttenham, la originalidad del autor al explicar e ilustrar con ejemplos —a menudo pintorescos— la materia de la que trata. Es cierto que comparte ciertos prejuicios comunes en su época, y que a pesar de que el libro se publica entre la escritura de las *Defensas* de Sidney y Daniel, pertenece a una generación anterior, por así decirlo preisabelina. No por ello deja de estar al tanto de la teoría métrica italiana y francesa de su tiempo, y precisamente es destacable la voluntad de aplicar esa teoría con espíritu crítico a las características prosódicas de la lengua inglesa y conciliar los principios generales del ritmo y de la métrica con las peculiaridades y exigencias del verso inglés. Pese a sus deficiencias, hay que apreciar el hecho de que la de Puttenham es una de las primeras tentativas de construir una completa teoría métrica del verso inglés y de integrarla además de manera coherente en el conjunto de la poética. Son varios los términos métricos y prosódicos que no se han documentado en lengua inglesa hasta la aparición de esta obra. Dentro de la métrica, además, hay que subrayar la atención que se presta especialmente a la rima, la estrofa y el acento. Destaca, en fin, la ambición de un proyecto que, tal como se observa en la misma estructuración del libro, persigue establecer una relación necesaria y equilibrada entre la poética, la métrica y la retórica.

⁵³ *Ibid.*, p. 214.

⁵⁴ A la que, además, denomina *seizino*. *Ibid.*, p. 176.

EFFECTOS EXPRESIVOS DEL ENCABALGAMIENTO EN *SONETOS ESPIRITUALES Y ESTÍO*, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Resumen: Primeramente se señala el lugar central que ocupan *Sonetos espirituales y Estío* en la trayectoria poética y la evolución métrica de Juan Ramón Jiménez, para detenerse después en los efectos expresivos atribuidos históricamente al encabalgamiento y, más detalladamente, en los que emergen del uso de tal procedimiento en los sonetos del primer libro mencionado y en los versos de arte menor del segundo. La conclusión que se deriva del estudio es que el encabalgamiento enriquece extraordinariamente los finos matices expresivos de los versos del poeta.

Palabras clave: Encabalgamiento, efectos expresivos, sustantivo / adjetivo, encabalgamiento interno, *Leyenda*.

Abstract: This paper analyses the relevance of *Sonetos espirituales* and *Estío* in the poetic production and metrical evolution of Juan Ramón Jiménez. Moreover, it discusses the expressive effects historically attributed to enjambment, specifically, those that arise from the use of this technique in the sonnets of the first work mentioned above (*Sonetos*) and in the verse of the second. As a conclusion, we can affirm that the use of enjambment enriches the expressive nuances of the poems.

Key words: Enjambment, expressive effects, noun / adjective, internal enjambment, *Leyenda*.

COMO ha señalado Aurora de Albornoz¹, Juan Ramón Jiménez reducía a tres las etapas de su poesía: una primera época “sensitiva” (hasta 1915 aproximadamente); una segunda época “intelectual” (se inicia con *Diario de un poeta recién casado*, 1916, y se prolonga hasta que abandona España en 1936); y una tercera época “suficiente” o “verdadera” (desde 1936 hasta su muerte). En ese esquema, *Sonetos espirituales* (1913-1915) (1917) y *Estío* (escrito en 1915 y publicado en 1916) son libros que cerrarían una etapa, la segunda. La crítica suele indicar lo que el conocimiento y el amor por Zenobia supusieron creativamente para el poeta de Moguer a partir de 1913, concretamente en relación con *Sonetos espirituales* y *Estío*. Bástenos una cita larga, pero muy significativa, de Ricardo Senabre:

De 1913 a 1915 se produce un giro radical en la obra de Juan Ramón Jiménez, a raíz de su encuentro con Zenobia y el noviazgo subsiguiente. El poeta retira cautelosamente de la imprenta el volumen *Libros de amor*, constituido en gran parte por la reelaboración poética –muy explícita, sin embargo– de las actividades eróticas de Juan Ramón durante su estancia en el sanatorio del doctor Lalanne. Cambia de caligrafía –dato menos irrelevante de lo que podría parecer– y publica la versión primitiva de *Platero y yo* (1914), donde estampa por primera vez su nombre completo, abandonando la forma “Juan R. Jiménez” que había aparecido en todos los libros anteriores. Y existen otros indicios no menos significativos. A lo largo del noviazgo compone los poemas de *Estío* y el único libro de sonetos de factura clásica de toda su producción –los *Sonetos espirituales*–, no sólo porque las circunstancias favorecen la galvanización del

¹ Albornoz, Aurora de: “Juan Ramón Jiménez o la poesía en sucesión”, en *Juan Ramón Jiménez. Nueva Antología*. Barcelona: Península, 1973, p. 25.

modelo petrarquista, sino porque la estrofa se convierte en señal de cierre –consciente, deliberado– de una trayectoria [...]. Nada tiene de particular, pues, que *Estío* marque nítidamente el nuevo derrotero. Si las sucesivas entregas poéticas juanramonianas habían sido hasta entonces, en apreciable proporción, libros “de amores”, *Estío* es un libro “de amor”, centrado en una amada única hacia la que converge todo (Senabre, 1998: 90)².

Cronológicamente, a *Sonetos espirituales* y a *Estío* siguió *Diario de un poeta recién casado*, libro renovador, con cambio de tono, metro y estilo.

Desde el punto de vista métrico, en la poesía de Juan Ramón Jiménez señaló Navarro Tomás³ (1982: 262-263) tres modelos en sucesión cronológica:

1. Poemas en “diversos tipos de metros y estrofas”, en sus primeros libros, *Ninfeas*, *Almas de violeta* (los dos de 1900) y *Rimas* (1902).
2. Empleo en cada libro de un solo tipo de verso, casi de manera exclusiva: el octosílabo en *Arias tristes* (1903), *Jardines lejanos* (1904) y *Pastorales* (escrito en 1905, publicado en 1911); el alejandrino en la mayor parte de *La soledad sonora* (su parte central en octosílabos), en los tres libros de *Elegías* (1908, 1909 y 1910) y en *Melancolía* (1912); el endecasílabo se inició en *Poemas mágicos y dolientes* (1911), se acentuó en *Laberinto* (1913) y se completó definitivamente en *Sonetos espirituales*.
3. Verso libre desde el *Diario* (1917) “anticipado en algunas composiciones de *Estío*” (1916) y que abarca *Eternidades* (1918), *Piedra y cielo* (1918), *Poesía* (1923), *Belleza* (1923), *La estación total* (1946) y *Animal de fondo* (1949).

Conviene precisar –lo hace Navarro Tomás– que no todos los libros de J.R.J. están comprendidos en ese proceso y esquema. De igual modo, indica que el cambio que supuso el *Diario*

² Senabre, Ricardo: “Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo”, en *Claves de la poesía contemporánea (de Bécquer a Brines)*. Salamanca: Almar, 1998, p. 90.

³ Navarro Tomás, Tomás: “Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional”, en *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel, 1982, pp. 262-263.

métricamente no fue radical, pues “en ningún momento, ni aún en el período en que hizo mayor uso del verso libre, dejó de utilizar en un amplio género de composiciones la rima asonante o consonante y los metros regulares de once, nueve y ocho sílabas o de medidas menores”⁴.

De modo sintético, aquel esquema viene a reducirse a dos maneras básicas de versificar: por un lado, las composiciones van sometidas a sobria disciplina métrica (es el caso de *Sonetos espirituales*); por el otro, “la lírica de canción”: composiciones en las que “aplicó diversos modelos y combinó variedad de recursos dando amplio margen a su propio sentido musical” y dando también “preferencia entre los moldes antiguos a los de arraigo más hondo y popular”, como zéjel, villancico, romance y copla⁵ (al modelo de la “canción” adscribimos *Estío*). A estos dos tipos básicos, habría que añadir el verso libre a partir de *Diario de un poeta recién casado*.

EFECTOS EXPRESIVOS DEL ENCABALGAMIENTO

Al perturbar el ritmo fluente de los versos, el encabalgamiento origina determinados efectos estilísticos o expresivos. Domínguez Caparrós⁶ hace ver que el encabalgamiento es, más que un fenómeno métrico, un fenómeno estilístico, algo, indica, que ya puso de manifiesto Navarro Tomás al incluirlo en su *Métrica española* entre los “complementos rítmicos”: antítesis, paralelismos, repeticiones, armonía vocálica, etc. Así lo define Navarro Tomás: “Recurso expresivo que según los casos, sirve para la ligadura blanda y suave, para el contraste brusco y hasta para el efecto cómico, es el *encabalgamiento*, fundado en el desequilibrio entre verso y sintaxis”⁷. Para Balbín Lucas el encabalgamiento produce una “relevación intensiva” del primer elemento del sirrema y una “relevación tonal” del segundo

⁴ *Ibid*, p. 266.

⁵ *Ibid*, p. 266.

⁶ Domínguez Caparrós, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, p. 105.

⁷ Navarro Tomás, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1974 (4ª ed.), p. 42, nota al pie.

elemento del sirrema encabalgado⁸. Si espigamos en los trabajos de Quilis y de Domínguez Caparrós sobre preceptivas y teorías métricas de siglos anteriores, los efectos del encabalgamiento podríamos reducirlos a tres básicamente: a) *variedad de estilo*, movimiento y viveza, frente a la monotonía de la esticomitia, aunque desde el mismo Herrera los tratadistas se oponen al uso continuado del encabalgamiento; b) *el acompasamiento de los versos con el correr de la pasión* o del sentimiento, como decía Munárriz, traductor de Hugo Blair; c) *acercamiento del lenguaje poético a la lengua familiar*, coloquial o dialogada.

En cuanto a los encabalgamientos abrupto y suave, ya Dámaso Alonso se encargó de señalar que aquél destaca, violenta o recorta la parte encabalgada, frente al endecasílabo suave, que prolonga “dulcemente un movimiento, una fluencia, ya material, ya espiritual”⁹. Algunos poetas han aludido también al valor estilístico del encabalgamiento. Para Hierro, por ejemplo, el encabalgamiento “opone a un ritmo mental, conceptual, un ritmo sentimental”¹⁰; por su parte, Luis Cernuda, en el conflicto entre lo que llama “ritmo del verso” y “ritmo de la frase”, se decide por éste, lográndolo a través del encabalgamiento; la minoración del ritmo del verso en favor del ritmo de la frase se une en él a toda otra serie de fenómenos, como su “escasa simpatía por la rima” y por el “lenguaje succulento e inusitado”, todo lo cual concuerda con su tendencia al “lenguaje hablado y el tono coloquial”¹¹.

Frente a los posibles efectos generales, Senabre indica que “la función y el valor de los encabalgamientos son siempre contextuales, y sólo una peligrosa simplificación podría atribuirles un significado único y permanente”¹²; de ahí que el valor expresivo del encabalgamiento se haya visto en composiciones y autores concretos.

⁸ Balbín, Rafael de: *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962 (3ª ed.), p. 207.

⁹ Alonso, Dámaso: *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1950, p. 72.

¹⁰ Hierro, José: “Palabras ante un poema”, en VV.AA. *Elementos formales de la lírica actual*. Santander: Universidad Menéndez Pelayo, 1967, p. 91.

¹¹ Cernuda, Luis: “Historial de un libro”, en *Poesía y Literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 205.

¹² Senabre, Ricardo: “El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León”. *Revista de Filología Española*, 1982, LXII, p. 41.

EFECTOS EXPRESIVOS DEL ENCABALGAMIENTO EN
SONETOS ESPIRITUALES Y EN *ESTÍO*¹³**1. En Sonetos espirituales**

En los *Sonetos espirituales* los encabalgamientos de más atractivos valores estéticos son los que rompen los sirremas formados por sustantivo y adjetivo (un 46% de los casos), particularmente aquellos en que la pausa métrica divide el adjetivo calificativo del sustantivo, sin duda por el efecto relevante que cobra el adyacente del sustantivo en posición marcada de final de verso. El calificativo depende semántica y gramaticalmente del sustantivo. Los calificativos y los determinativos “delimitan la extensión con que se enfoca el contenido propio del sustantivo (esto es, la aplicabilidad de su referencia)”¹⁴. Los calificativos añaden matices semánticos a la noción que expresa el sustantivo, pero emplazados en posición métrica marcada cobran una relevancia semántica y tonal inusual, superior a la del sustantivo al que califican o delimitan. Es el elemento secundario o adyacente el que se transforma en elemento primario o nuclear en la percepción lectora. De esta forma originan un “extrañamiento” que, sumado a la detención por pausa versal entre adjetivo y sustantivo, hace que la percepción sea más prolongada y amplíe, por ello, el efecto estético, como en su día observó el formalismo ruso. A la percepción relevante del calificativo contribuye, además, la rima. Tratándose de sonetos, la posición final de verso implica que el calificativo se intensifica también fónicamente, por cuanto la rima supone reiteración y tiempo, es decir, memoria y, por lo tanto, la asociación fónica con otros términos afines o disidentes semánticamente.

Sin tí, ¿qué seré yo? Tapia sin rosa,
¿qué es la primavera? ¡Ardiente, duro
amor; arraiga, firme, en este muro
de mi carne comida y ruinosa!
 (“Muro con rosa”, primer cuarteto)

¹³ Los textos se citan por Jiménez, Juan Ramón: *Obra poética* (tomo 1). Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid: Espasa-Calpe, 2005.

¹⁴ Alarcos Llorach, Emilio: *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994, p. 83.

Casi lo tuvo mi ardoroso anhelo
 un día, ¡clara mariposa pura!
 ... Pero la mariposa era la dura
 sombra de un delirar de mi desvelo.
 (“Ojos celestes”, segundo cuarteto)

“Muro con rosa” es un poema de contenido amoroso que alegoriza el *tú* y el *yo* en la rosa y el muro. El muro es la imagen del *yo* o sujeto que habla; el *tú* es la rosa, el destinatario interno del poema, al que se apela y conmina: “arraiga, firme, en este muro...”, “¡Sí, ven a mí, agarra y desordena...”. El soneto es, por lo tanto, una súplica de amor, el deseo de que el muro o “tapia sin rosa” del primer cuarteto acabe siendo un muro primaveral, “todo cubierto de tus frescas flores”, que es el verso último, verdadero epifonema o exclamación final que cierra y concluye el contenido y el deseo expresados en el soneto.

Los encabalgamientos son *duro / amor y muro / de mi carne*. “Duro es el calificativo de “amor”; visual y métricamente queda realzado, marcado, intensificado, más aún si en la lectura se sigue un modelo de ejecución rítmica, realizando la pausa versal. Pero aunque califica a “amor”, el parentesco semántico con “muro”, reforzado fónicamente por la rima, es evidente: “duro-muro”; la dureza se expresa por medio de un encabalgamiento abrupto, con cesura fuerte tras “amor”; el encabalgamiento abrupto resalta el fragmento del verso encabalgado, es decir, “amor”; el “duro amor” de la “tapia sin rosa” intensifica así su valor estilístico, queda recortado, aislado, imponiendo fuertemente su presencia, su “dureza”.

Aún hemos de fijarnos en el contraste entre los dos encabalgamientos del cuarteto: *duro* lo hemos emparentado fónica y semánticamente con *muro*; pero a la vez contrastan uno y otro debido al otro elemento del sirrema: el *amor* y la *carne*, respectivamente; en efecto, el *amor*, un sentimiento “tierno”, aparece calificado como *duro*; en cambio, el *muro*, al que solemos atribuir la calidad de “dureza”, aparece referido a algo “ruinoso” como es el cuerpo, *mi carne*. El contraste se refuerza con otro que afecta a los tipos de encabalgamiento, abrupto el primero y suave y fluido el segundo.

El mismo calificativo, en femenino, *dura*, aparece en el segundo cuarteto de “Ojos celestes”, soneto que es otra alegorización del amor; la oposición inicial entre *cielo azul* y *tierra oscura* se reproduce en el terceto final, nuevo epifonema, bajo las formas respectivas de *ojos celestes* (a los que se refiere el sintagma “nunca bajáis”) y *carne umbrosa*. En suma, se trata otra vez de un *yo* (tierra oscura, carne umbrosa) que anhela a un *tú* casi inalcanzable (azul del cielo, ojos celestes) y cuya imposible consecución –la distancia entre el tú y el yo, el cielo y la tierra– produce el desconsuelo del sujeto, “mi desconsuelo”. Asistimos, pues, a la idealización del objeto amoroso.

Me referí al anhelo por parte del sujeto que habla en el poema de un tú casi inalcanzable. Ese casi (“cerca de”, pero sin llegar a alcanzarlo) es el que se expande léxicamente en el segundo cuarteto, que comienza, justamente, con tal adverbio cuantitativo, “Casi lo tuvo mi ardoroso anhelo”.

Nos detenemos en el encabalgamiento *dura / sombra*; no hace falta insistir sobre el realce de vario tipo (semántico, métrico, posicional) del calificativo *dura*, intensificado por su proximidad fónica y su alejamiento semántico con *pura*, su pareja de rima (tal contraste puede extenderse a las rimas en *-ura* del primer cuarteto, *oscura* y *dulzura*; se forman dos parejas en contraste semántico: *oscura* y *dura* frente a *dulzura* y *pura*). El contraste entre *pura* y *dura*, dos calificativos, subraya el que también existe entre esticomitía y encabalgamiento, asimismo manifestado léxicamente por la conjunción adversativa *pero*, “con que a un concepto se contraponen otro diverso o ampliativo del anterior”, como indica el diccionario académico. “Clara mariposa pura”, frente a “la mariposa era la dura / sombra...” reproducen, pues, el doble plano, celeste (tú) y terrenal (yo) sobre el que se balancea la construcción del poema. Lo que parece evidente es que en los versos encabalgados interesaba subrayar el calificativo *dura*, que acentúa el desconsuelo de no alcanzar la “mariposa pura”. No dejemos a un lado, de todas formas, que la presencia de *dura* viene exigida por la rima de tres versos anteriores en *-ura*.

La rima, cuando la hay, no es un elemento métrico baladí. En un soneto es un elemento rítmico de primer orden. Y, como hemos ido viendo, difícilmente podemos entender algunos

efectos estéticos del encabalgamiento en el soneto sin el apoyo de la rima, dado que el elemento encabalgante coincide con la palabra rimada. Pausa y rima delimitan el verso tradicional, y en nuestro caso el del soneto; la continuidad sintáctica de la frase entre versos encabalgados tiende a desvanecer la pausa métrica, por lo que la rima, como indica Quilis¹⁵, releva en sus funciones a la pausa versal. Dado que en los cuartetos de un soneto hay sólo dos rimas distintas para ocho versos, se establece entre ellos una relación fónica muy estrecha. Veamos los cuartetos de “Vigilia”:

Todas las noches vienes a mi sueño,
para decirme, dulce y quedamente,
que mi empeño en echarte de mi frente,
como a una maldición, es vano empeño.

Las torres que conquisto en el risueño
día para el olvido, en la doliente
noche las voy perdiendo, nuevamente...
¡Despierto esclavo si me dormí dueño!

El soneto expresa la obsesión amorosa del sujeto. De nuevo hay un *yo* sujeto y un *tú* destinatario desde el primer verso, “Todas las noches vienes a mi sueño”. Pero es el estado obsesivo del *yo*, incapaz de desprender su pensamiento del *tú*, lo que el poema desarrolla a través de una serie de contrastes que se inician en el segundo cuarteto y se prolongan hasta el final del soneto: en una serie los términos que denotan “mi empeño en echarte de mi frente”: risueño día, conquisto, dueño, velar, sol, amanecida, día, traer (“no te traiga”); en la opuesta: doliente noche, perder, esclavo, desvelado, luna, anochecer, noche, partir (“tu partida”).

Los versos encabalgados pertenecen al segundo cuarteto: *risueño / día, doliente / noche*, donde se muestra posicionalmente el contraste-oposición indicada: *risueño-doliente*, adjetivos colocados en final de verso encabalgante, y *día-noche*, formas encabalgadas de los versos segundo y tercero respectivamente. La trascendencia significativa de los calificativos es evidente: *día* y *noche* no connotan cualidades positivas ni negativas fuera de contexto; son los calificativos *risueño* y *doliente* los que hacen

¹⁵ Quilis, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1993 (7ª ed.), p. 86.

del día algo grato y de la noche un tiempo afflictivo. La situación final de verso es en sí misma una posición marcada por la pausa rítmica, en desajuste con el sentido, pero tal relevancia, que es visual, se incrementa notoriamente con la rima, con el hecho de ser palabras también marcadas por la rima, singularmente en los cuartetos, donde cada palabra, *risueño* y *doliente*, rima con otras tres. En el poema “Vigilia” nos interesa el caso de *risueño*, cuya resonancia se acrecienta por la “rima intensa” que Rudolf Baehr definió como aquella “en la que además de la coincidencia de los sonidos posteriores al acento, se exige también la igualdad en uno o más sonidos anteriores”¹⁶; obsérvese: *mi sueño*; *risueño*; *dormí dueño*.

Las rimas imperfectas (*-uéño*, *-iénte*) e intensas proporcionan a los cuartetos un juego fónico muy rico, en combinación, como hemos visto, con los realces expresivos originados por el “deslazamiento” de determinados sintagmas en el segundo cuarteto.

En otros casos el contraste-oposición es aún más significativo, pues se da entre calificativos que riman entre sí, como *celeste* y *agreste* en los tercetos del soneto “Al invierno”:

Mi lira quede sin su voz celeste
y nunca más florezca mi camino,
para la primavera, de flor pura.

¡Brisa, luz, fuerza, paz, salud, agreste
dulzor, primer contento matutino...!
¡Ya el más grave dolor será ventura!

El poeta apela al invierno, “desde el estío”, para que llegue son sus armas destructivas (vientos, fuegos, terremotos, etc.) a enterrar “la carne de mis secas ilusiones”; en ese estado de ánimo absolutamente desolado, el poeta reniega de los claros dones de su lira *celeste*, que –si no entiendo mal– eran los nombrados en el terceto último, *brisa, luz, fuerza, paz...*, para terminar con el epifonema del verso último, “¡Ya el más grave dolor será ventura!”, en el que parece expresar la idea de que cualquier dolor, comparado con el que ahora siente, será liviano.

El único encabalgamiento presente en los tercetos es el

¹⁶ Baehr, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970, p. 69.

que parte y reparte en dos versos el sintagma *agreste / dulzor*. Aparentemente *agreste* contrasta por posición y sentido con *celeste*; pero mientras éste va precedido de *voz* y, por tanto, califica positivamente a un sustantivo que conocemos, que leemos previamente, *agreste* precede al sustantivo y establece el contraste inicial con *celeste*, hasta que el sustantivo *dulzor* reconduce la percepción inicial de algo áspero y terreno (frente a *celeste*) hacia un sentido positivo (“campestre” por ejemplo), en correspondencia con “brisa, luz, fuerza, paz...”. La *voz celeste* era también *agreste dulzor*, y el sentido positivo de cada uno de los términos de la enumeración de los versos 12-13 se refuerza con el parentesco fónico no sólo entre *agreste* y *celeste*, sino también entre *luz* y *salud*, y con las aliteraciones por la repetición de la fricativa sorda interdental /z/: *luz, fuerza, paz, dulzor*. La asonancia interna entre *luz* y *salud*, en la misma esfera semántica, se convierte en consonancia, interna también, pero entre dos términos opuestos semánticamente, *dulzor* y *dolor*.

En el sintagma *sustantivo / adjetivo*, el adjetivo adquiere relieve físico por otro procedimiento frecuente en los *Sonetos espirituales*: consiste en operar el “deslazamiento” en el orden adjetivo / sustantivo como en los casos anteriores, pero contrastando calificativo y sustantivo por su prolongada y su escasa materialidad fónica respectivamente; véanse estos casos de encabalgamiento: *apetecida / paz* (“Nostalgia”); *polvorienta / rama* (“Rama de oro”); *resplandeciente / día* (“A mi pena”); *vehemencia / agria* (“Mañanas”); *soberana / noche* (“Mañanas”); *espantosa / soledad* (“A un amigo”); *bullanguero / volver* (“Soledad”); *amorosas / noches* (“Esperanza”); *violento / cartel* (“Mayo espiritual”); *pasajera / flor* (“Mayo espiritual”).

El calificativo suma su abultada fisicidad al privilegio del que ya goza por posición y rima. Observemos el cuarteto inicial de “Rama de oro”:

Doliente rama de hojas otoñales
que el sol divino enjoya y transparenta,
cuando hurta el sol la nube, polvorienta
rama es, de miserias materiales.

Toda una sinfonía de sonidos nos espera: el acento dominante en sexta sílaba (dos primeros versos) y en cuarta (tercer verso) recae sobre la vocal grave /o/: *hojas, enjoya, sol* (también *sol* en el segundo verso, sílaba segunda). Es la vocal de mayor resonancia fónica en los tres versos primeros, resaltando las dos sílabas iniciales de *otoñales* y *polvorienta*, las dos en versos encabalgantes: *hojas otoñales / que el sol...* (oracional) y *polvorienta / rama* (sirremático). En los *Sonetos espirituales* el encabalgamiento oracional suele ser suave y fluido, prolongándose sosegadamente el sentido y el ritmo del verso encabalgante en el verso encabalgado o en los versos siguientes, como ocurre aquí en los dos primeros versos, en evidente contraste con el encabalgamiento abrupto *polvorienta / rama es*, de carácter además incidental o parentético, entendiendo que la frase es: “cuando hurta el sol la nube de miserias materiales”¹⁷. El verso final, en contraste fónico con los anteriores, orquesta una sucesión de vocales /a/, /e/ frente a la gravedad fónica de los versos anteriores. Pero quizá lo más llamativo sea el sentido parentético de *polvorienta / rama es* y, como tal, prescindible si sólo nos interesara el sentido, mera metáfora sugerida por *doliente rama otoñal* con que se inicia el soneto. Puede pensarse que fue la necesidad de la rima la que atrajo a *polvorienta*, pero nada impedía al poeta buscar otra forma; por otro lado, asuena con *turbulencia* (segundo cuarteto), palabra próxima semánticamente.

Otro caso interesante es el segundo cuarteto de “Luna de septiembre”:

Pasaré entre las yedras del umbrío
sendero, en que errará, perdidamente,
el color y el olor de tanta ardiente
flor, muerta ya, de este marchito estío.

Los encabalgamientos son de tipo adjetivo / sustantivo, y el segundo con mayor cuerpo fónico del adjetivo en el verso encabalgante: *umbrío / sendero, ardiente / flor*. Su valor antepuesto

¹⁷ Sin embargo, en *Leyenda* (Madrid: Visor, 2006: p. 525) la puntuación es distinta, con el consiguiente cambio sintáctico y de significado: “cuando hurta el sol la nube, polvorienta / rama es de miserias materiales”; también el verso 2 presenta una variante: “que el dios del sol enjoya y transparente”.

es el típico del epíteto, que “revela una intención explicativa, descriptiva, de la realidad sugerida por el sustantivo”, frente al pospuesto, que “señala una especificación que restituye la referencia propia del sustantivo”¹⁸. En cierto modo son calificativos tópicos y hasta esperables junto a los sustantivos correspondientes; si no lo son en este cuarteto es debido a la pausa rítmica y a ese “tiempo de espera” del que hablaron los formalistas rusos respecto al ritmo; aquí la espera temporal necesita resolverse, como en todo encabalgamiento, con la aparición del otro elemento del sintagma deslazado, en este caso los sustantivos *sendero* y *flor*. En los dos casos se trata de encabalgamientos abruptos, más perceptible tal carácter en el segundo debido al menor cuerpo fónico de *flor*, lo que aumenta también la violencia que implica tal encabalgamiento. La palabra *flor* queda resaltada no sólo por la posición inicial, sino por la cesura fuerte (también porque, resuelto el “tiempo de espera” del encabalgamiento, *ardiente* se percibe como epíteto tópico referido a la *flor*, sin que semánticamente especifique nada novedoso respecto al sustantivo). Pero a tal realce colaboran las rimas internas del cuarteto, muy próximas: *color*, *olor*, *flor*, palabras con una sola vocal grave, /ó/, y elementos sensitivos con que la flor manifiesta su colorido y su aroma.

En otros encabalgamientos del mismo tipo sirremático, el efecto estético procede de la falsa pista inicial que ofrece el verso encabalgante, reconducida en el verso encabalgado. Observemos dos ejemplos diferentes entre otros posibles:

¡Oh subir, oh caer de pena y gracia,
correspondencia eterna de ideales
cuidados, satisfechos vanamente!

Es el primer terceto de “Noches ideales”, soneto en el que el desconsuelo actual sube a reflejarse en las mismas estrellas que bajaban como caricias, “hechas manos”, en otras noches más dichosas. De ahí la oposición *subir* – *caer* en el terceto, en correlación con *pena* y *gracia* respectivamente.

¹⁸ Alarcos Llorach, Emilio: *Gramática de la lengua española*, cit., p. 82.

Leído el primer verso del terceto, el segundo nos hace percibir la palabra final, *ideales*, como sustantivo; pero al proseguir hacia el tercer verso, entendemos que nuestra percepción inicial es errónea y debemos reconstruir el sentido del verso anterior, puesto que *ideales* califica a *cuidados*; de este modo, la doble percepción de *ideales* como sustantivo y después como calificativo se suma, no desaparece (también en este aspecto –como en otros: rimas, ritmo- el verso es memoria).

El segundo cuarteto de “Voz de niño” dice así:

¿Del primer corazón que amó -¿lo vi?-
 lucero matinal, digo, triunfal
 grito que, trastornado, matinal
 lucero creyó el sueño?... ¿Lo oí? ¡Sí!

La lectura del segundo verso nos lo hace ver, de inicio, con sentido pleno: “lucero matinal, digo, triunfal”; sólo al pasar al segundo verso nos apercebimos de lo erróneo de nuestra apreciación primera, pues *triumfal* no califica a *lucero*, sino a *grito*; una lectura consecuente reconstruirá el sentido del verso anterior, pero, como explicó Alarcos Llorach para un caso como éste, *triumfal* anticipa a *grito* del verso siguiente y lo reúne con *lucero* “como aspectos simultáneos del mismo contenido que quiere expresar el poeta”¹⁹. Las dudas y ambigüedades semánticas creadas por el encabalgamiento reproducen la corrección semántica que establece *digo* en el segundo verso o el término *trastornado* del verso siguiente, con su significado de “invertir el orden regular de una cosa” (*DRAE*), pues el *triumfal grito* lo creyó el sueño *matinal lucero*, nuevo encabalgamiento intensificador de tal *trastorno*, que se da también, como quiasmo, en la reiteración de *lucero matinal*, *matinal lucero*. La perplejidad, confusión o duda semántica expresada léxicamente se refuerza con la triple interrogación retórica del cuarteto, que en dos casos apela a los sentidos, *¿lo vi?*, *¿Lo oí?*, con resolución afirmativa sólo en la palabra final de la estrofa: ¡Sí! Todos estos factores analizados crean un ritmo agitado, con numerosas cesuras en

¹⁹ Alarcos Llorach, Emilio: *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya, 1966, p. 109.

cada verso, ritmo que es una manifestación más del trastorno o confusión que el cuarteto expresa.

Cuando en el encabalgamiento “sustantivo / adjetivo”, el adjetivo se ha resuelto en el verso encabalgado en una oración adjetiva especificativa, el encabalgamiento suele ser en la poesía juanramoniana suave, fluido, de prolongado desarrollo, como es lógico, pues la oración necesita mayor expansión léxica que un adjetivo. Un solo ejemplo, el terceto final de “Rosas devueltas”, con dos encabalgamientos oracionales:

¡Todo se desentiende en la distancia
a que no ha de llegar esta tristeza
que nos ve sonreír, rosas, muriendo!

Nos detendremos, finalmente, en algunos encabalgamiento sirremáticos del tipo “sustantivo / complemento nominal”; este complemento equivale a un adjetivo o a una oración de relativo, por lo que el encabalgamiento presenta particularidades semejantes a las de “sustantivo / adjetivo” o “adjetivo / sustantivo”. En los dos ejemplos siguientes (“adjetivo / sustantivo” y “sustantivo / complemento del nombre”, respectivamente) los encabalgamientos parecen tener valores expresivos semejantes: extender imaginariamente la noción expresada por *torre* y *alejamiento* respectivamente:

A tu abandono opongo la elevada
torre de mi pensamiento

¡Qué amena paz en este alejamiento
de todo, ¡oh prado bello, que deshojas...

De mayor interés son los encabalgamientos de este tipo cuando van en serie:

¡Martirio del otoño! La dolencia
del oro hace del jardín ardiente
el verdadero ocaso, más vehemente
y más sin fin que él.

Una inminencia
de algo que no va a ser más, la frecuencia
del viento, el leve lamentar doliente
del gorrión, le dan a lo presente
 anuncios vagos de mortal ausencia. (“Setiembre”)

Aparte de otros valores, hay que contar inicialmente los que proporcionan los comienzos anafóricos de los versos, un procedimiento de insistencia, de repetición, como movidos los versos por un “impulso rítmico”. Por otro lado, el encadenamiento de versos encabalgados, con inevitables cesuras interiores, parece borrar más efectivamente la pausa versal en la sucesión de los versos, si bien es algo que depende de la ejecución, lectura o recitación del receptor.

En “Setiembre” conviene destacar algunos otros factores estilísticos y de complementación rítmica: el encabalgamiento *una inminencia / de algo* deja a *inminencia* situada en posición marcada por pausa versal, rima y espacio en blanco; su aislamiento es una manera gráfica de indicar que algo apremiante va a suceder, de que algo queda en el aire, frente al espacio en blanco, como apremio o amenaza de lo que se presiente a punto de ocurrir; tal inminencia origina un verso encabalgado (“de algo que no va a ser más, la frecuencia”) cuyo modelo rítmico yámbico (acentos en 4ª sílaba y fijos en 6ª y 10ª) se contraría con acentos en 1ª, 5ª y 7ª. Balbín llama antirrítmicos a estos acentos contiguos a uno rítmico (6ª); pero el poeta puede lograr diferentes efectos expresivos en el uso de estos mecanismos acentuales; así ocurre en este verso de Juan Ramón Jiménez, cuya cesura abrupta en 7ª sílaba (*más*) parece subrayar con mayor violencia el riesgo de lo inminente; por otro lado, las posibles arritmias o faltas de ritmo regular de ese verso contrastan con la regularidad yámbica de los versos siguientes: acentos en 2ª, 4ª, 8ª y 10ª sílabas (*del gorrión* no lleva acento en 2ª, pero sí en 4ª por diéresis en *go-rrí-ón*); tal regularidad rítmica es acorde con la “levedad” (*leve*) y “vaguedad” (*vagos*) semánticas que connotan, sin que falte una delicada alusión garcilasiana.

2. En Estío

Estío es un poemario de ritmo vívido, movido por el uso variado de versos de arte menor. Muchos de los efectos estilísticos vistos en *Sonetos espirituales* se reiteran en *Estío* cuando se trata de encabalgamientos del mismo tipo: “La sombra parece / que te acerca más... / ¡Llega, por el túnel / de la oscuridad!”. Parece indudable que la relevancia de *túnel* en final de verso sugiere una más lenta y premiosa llegada de la *oscuridad*, efecto potenciado por la tardanza en llegar el apoyo tónico en el último verso, pues sólo porta acento en la sílaba penúltima: *de la oscuridad*.

En ocasiones el encabalgamiento subraya el contenido semántico del término encabalgante; así la lentitud en: “Aquella tortura, lento / sendero de la hermosura”; o la placidez, apoyado el efecto en el encabalgamiento suave, en: “¡Confesión divina, plácida / correspondencia sin fin!”; o la infinitud en: “Está envuelta en ella misma, / de ella misma iluminada, / igual que en una infinita / atmósfera azul de gracia”; o el contraste entre *triste* y *contento*, hoy y mañana que expresa *pero*: “Estoy triste de hoy, pero / contento para mañana”; o la prolongación temporal sin fin en: “¡Cuándo ¡ay! Llegará, cuándo, / la luna de miel eterna / de los dos enamorados!”.

No nos vamos a entretener en casos como estos ni en la fluidez rítmica de los encabalgamientos oracionales, ni en alguna “pista falsa” de interés relativo. Según mi apreciación, los efectos del encabalgamiento tienen menor vigor expresivo en los versos cortos, como los de *Estío*, debido a que el ojo lector capta casi simultáneamente el final del verso encabalgante y el principio del encabalgado, perdiendo así efectividad por la casi inexistencia de ese “tiempo de espera” que supone el paso de un verso a otro verso.

El efecto estético del encabalgamiento es mayor si contribuyen al mismo y a la vez otros factores, como el hipérbaton: “El oro nos engaña / de la estación...” ; o por la estructura del encabalgamiento en forma de quiasmo: “En la prisión enhiesta / de mi engreída mano”; o por determinados contrastes y afinidades semánticas: “...igual por el camino variable / de la eterna mudanza de tus días”, donde la afinidad entre *variable* y *mudanza* contrastan por su sentido espacial (*variable* califica a *camino*) y temporal (*mudanza de tus días*) respectivamente,

pero sólo en apariencia, pues camino es término metafórico de sentido temporal, como en el conocido verso de Dante: *Nel mezzo del cammin di nostra vita...*

Hay otros dos aspectos que diferencian *Estío* de *Sonetos espirituales*: el primero tiene que ver con las correcciones de *Leyenda*, que afectaron mínimamente a los *Sonetos*, pero considerablemente a determinados poemas de *Estío*; el segundo alude al interés de los encabalgamientos internos en el único poema en alejandrinos de *Estío*, “Amanecer de agosto”.

En el paso de *Estío* a *Verano verde y oro*, en *Leyenda*, muchos encabalgamientos, con sus posibles valores expresivos de vario tipo desaparecieron.

¡Luz, sé sol; sé, olor, rosa;
melodía, sé lira;
lira, rosa, sol, cumbre
de mi vida! (*Estío*)

donde *cumbre*, en la “cima” del verso, aislada por el espacio en blanco y, significativamente, término novedoso en la reiteración que de la enumeración de los versos 1-2 se realiza de forma inversa en el verso 3, deja de ser término marcado en la disposición de los versos en *Leyenda*, que convierte los cuatro versos (cuatro heptasílabos y un tetrasílabos) en dos alejandrinos, para lo cual necesita introducir la palabra *única* en el segundo, manteniendo, eso sí, el encabalgamiento interno *cumbre / única*:

¡Luz, sé sol; sé, olor, rosa; melodía, sé lira;
lira, rosa, sol, cumbre única de mi vida!

El poema XLVII de *Estío* es una *silva libre impar* que combina versos endecasílabos (siete versos), eneasílabos (los dos primeros), heptasílabos (tres versos) y trisílabos (un solo verso). La crítica ha destacado la importancia histórica de Juan Ramón Jiménez en la adopción de esta variante de la *silva libre* por las generaciones futuras²⁰. El sujeto del poema, tras un momento

²⁰ Paraíso, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros, 2000, p. 200.

de exaltación (¿amorosa?), de vuelta a los asuntos cotidianos, recuerda aquel momento cimero de “hace casi nada”:

De un incoloro casi verde,
vehemente e inmenso cual mi alma,
me llevaba el ocaso
a todo.
...Nada hay que yo, esta tarde,
conocido no haya.
...Ahora, de vuelta ya, como yo mismo,
en la playa diaria,
me pongo a recordar, entre la sombra
que avanza
-cantado de las olas de la sangre,
cristal de luz, que sube, puro, y baja-,
de tantas cosas y de tantos tiempos
vistas, pasados hace casi nada.

Aunque podríamos aludir a otros versos deslazados (*entre la sombra / que avanza*), nos detendremos en los dos últimos versos, en los que la correlación de dos sustantivos (*cosas, tiempos*) con los dos calificativos (*vistas, pasados*) aparece separada en dos versos, con lo que el paso del verso encabalgante, terminado en *tantos tiempos*, a otro verso que se inicia con *vistas*, es decir, de un masculino a un femenino, produce inevitable “extrañamiento” que el lector ha de reconducir al establecer la mencionada correlación gramatical y semántica.

La versión de *Leyenda* agrupa varios de los versos de *Estío*, dando lugar a un poema de seis versículos, en el sentido que lo entiende Márquez, “verso compuesto incluido en el verso libre de ritmo endecasilábico”²¹; de esta manera, los dos primeros versos de *Estío* forman el primer versículo de *Leyenda*; los tres siguientes, el segundo de la nueva versión; los dos siguientes, el tercero, etc., hasta llegar a los dos versos que nos interesan, los dos últimos de la versión de *Estío*, que en *Leyenda* forman el último versículo, en el que ha desaparecido el encabalgamiento con sus efectos (entre ellos también el de dilatación temporal que suponía *tantos tiempos* en final de verso y con el espacio

²¹ Márquez, Miguel Ángel: “El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico”, *BHS*, 2000, LXXVII, p. 218.

en blanco que se creaba antes de abordar el verso encabalgado):

de tantas cosas y de tantos tiempos vistas, pasados hace casi nada

No parece que correcciones como las mencionadas, en *Leyenda*, sean especialmente felices.

“Amanecer de agosto” es el único poema en alejandrinos de *Estío*. De él nos interesan aquí los *encabalgamientos interiores* entre los hemistiquios heptasilábicos; la pausa en el interior de versos compuestos (cesura para otros²²) impide la sinalefa y regulariza sobre terminación llana los finales de verso. La ausencia de sinalefa la observamos, por ejemplo, en este alejandrino: “el carmín del naciente, en cauces medio secos”. Y la equivalencia de finales agudos, llanos y esdrújulos la vemos en alejandrinos con palabra esdrújula o aguda como fin del primer hemistiquio: “¡Estancias que una víspera dejó abiertas, ahogadas...”; “de ciudades que aún son y que ya no veremos”.

El encabalgamiento medial o interior tiene, en principio, “valores estilísticos similares a los del encabalgamiento versal”²³; pero, desde mi punto de vista, es menos perceptible, visualmente no existe y, por lo tanto, depende de la ejecución, es decir, de la recepción en gran parte.

“Amanecer de agosto” se compone de versos con gran riqueza de encabalgamientos internos, pues los hallamos de tipo sirremático y oracional. Los primeros deslazan sirremas como sustantivo / adjetivo (*los vivos / amados; llanos / tristes*), sustantivo / complemento nominal (*fin / del silencioso pueblo; amanecer / de frío; salida / de la cueva*) y preposición / sustantivo (*¡Trenes que pasan por / el sol rojo ladrillo*), con la conversión contextual en aguda de la partícula átona *por*; hay, además, dos encabalgamientos oracionales (*la boca / que ayer besaba;*

²² Domínguez Caparrós distingue la “pausa en el interior de versos compuestos” de la “cesura”, que, siguiendo a Bello, define como el descanso que se hace “después de una palabra portadora de acento importante en algunas clases de versos largos” (*Métrica española, cit.*, p. 102). Paraiso, siguiendo a Quilis, llama “cesura” al “tipo de pausa que se produce entre los hemistiquios de un verso compuesto” (*La métrica española en su contexto románico, cit.*, p. 97).

²³ Domínguez Caparrós, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 132.

¡besos apasionados / que al alba...!). Algunos de estos encabalgamientos merecen ser destacados:

*-Se sabe que los vivos amados que están lejos,
están lejos, que están muertos los que están muertos*

La pausa entre *vivos* y *amados* crea una cierta ambigüedad: *amados* es calificativo de *vivos*, pero la *pausa* sugiere una forma sustantiva y una frase incidental, “amados que están lejos”.

Sobre el despierto fin del silencioso pueblo

La pausa acentúa la terminación que significa *fin* y adelanta o realiza previamente el sentido de *silencioso* que sigue.

¡Campos en que una, antes, amó a otro, pinos tristes
tristes veredas, llanos tristes, tristes cabezas!

En esa enumeración, el calificativo *tristes* va alternando su posición; dentro del verso segundo, *llanos tristes* parece reforzarse por su posición central, en quiasmo tanto con el sintagma precedente, *tristes veredas*, como con el siguiente, *tristes cabezas*; el desplazamiento *llanos / tristes* introduce un factor nuevo (el encabalgamiento interno) en la serie de cuatro términos con el mismo calificativo, como si la pausa dilatara imaginariamente la extensión de la llanura; pero, una vez más, sus efectos expresivos dependen de la percepción de la pausa en la lectura silenciosa o de la ejecución de la misma en la recitación.

Los 24 alejandrinos se reproducen en *Leyenda* como 12 versículos que habría que analizar como una suma de segmentos heptasilábicos (analizados así, cada versículo es la suma de cuatro heptasilabos); la nueva disposición diluye la posible percepción de los encabalgamientos internos; de hecho no creo que pueda hablarse de encabalgamientos entre los segmentos heptasilábicos, como en el caso siguiente, en el que dos alejandrinos de la versión de *Estío* aparecen dispuestos como un solo versículo en *Leyenda*:

¡Estancias que una víspera dejó abiertas, ahogadas de rosa, ardientemente, por el oro primero!

Por otro lado, la nueva forma tipográfica afecta a la disposición de las rimas, que, en determinados versos han pasado a ser rimas internas²⁴.

Como conclusión derivada de este estudio, puede decirse que con el uso del encabalgamiento, Juan Ramón Jiménez enriqueció extraordinariamente y con gran finura los matices expresivos de sus versos.

²⁴ En *Estío* hay tres pareados alejandrinos con asonancia en *é-o* (rima común a los versos pares del resto del poema) marcados con letra cursiva (algo que se omite en *Leyenda*); al disponer cada pareado como un solo versículo, la rima del primer alejandrino se convierte en rima interior; en *Leyenda*, “Amanecer de agosto” es una serie de versículos asonantados con numerosas rimas interiores.

PROCEDIMIENTOS MÉTRICOS EN LA LÍRICA UNAMUNIANA

MANUEL ROMERO LUQUE

Resumen: La prolífica figura de don Miguel de Unamuno es, sin duda, una de las cimas literarias del siglo xx. No obstante, su labor como poeta lírico ha sido con frecuencia, hasta tiempo bien reciente, echada en olvido. Este trabajo pretende exponer cómo la poética del rector de Salamanca demuestra, desde el primero de sus libros hasta su póstumo *Cancionero*, un notable conocimiento de la tradición literaria y sus procedimientos métricos, así como su capacidad para innovar dentro del panorama literario de su tiempo, en el que consolidó una obra al margen de los estereotipos vigentes. Su lírica queda caracterizada por la variedad en el cultivo de metros, en la que se aprecia una evolución desde el ritmo endecasilábico al octosilábico; la abundancia de formas estróficas que utiliza, aunque el soneto sea la figura central, y la valoración cambiante que suscita en el poeta el uso de la rima.

Palabras clave: Poesía lírica, Unamuno, métrica, ritmo, soneto, rima

Abstract: Without a doubt, the prolific figure of Miguel de Unamuno constitutes one of the pinnacles of twentieth-century literature. However, his output as a lyric poet has, until of late, been frequently neglected. This study aims to shed light upon how, from the first of his books until his posthumous *Cancionero*, the Principal of Salamanca University reveals his remarkable knowledge of literary tradition and its metrical procedures, together with his capacity for innovation within the panorama of the literature of his time, as part of which he built up a creative corpus beyond the confines of the stereotypes in vogue. His lyric poetry is characterized by the diversity of its crop of metrical types, within which a rhythmic evolution, from hendecasyllables to octosyllables, is observable; by the wide range of stanzaic forms undertaken,

although it is the sonnet which is the main form employed; and by the ever-changing range arising out of the poet's use of rhyme.

Keywords: Lyric poetry, Unamuno, meter, rhythm, sonnet, rhyme

TODO gran autor va haciendo su obra al paso que hace su lenguaje. Si ese bien común que es la lengua se modula y adquiere sus propios matices en cada voz, en la de los poetas esto se acusa de manera especial y el ejercicio de la métrica, el uso que hace del verso y sus recursos, es un valor imprescindible para construir su propio universo poético. Así, igual que la lengua tiene unos procedimientos básicos a los que deben recurrir sus hablantes para comunicarse, los poetas reciben de la tradición literaria una serie de principios que potencian o reelaboran conscientemente para el desarrollo de su labor creadora. Sus variaciones, sus reincidencias, sus observaciones sobre ese acervo común declaran también cuáles son sus intenciones de renovación o asentamiento dentro de una tradición determinada.

La poesía de Unamuno es un lugar privilegiado para el estudio de muchos aspectos relativos a la lírica que desde comienzos del siglo xx y hasta el final de su primer tercio tienen lugar en esa edad de plata de la literatura española. Su indudable personalidad que marcó su huella en la novela, el ensayo y el teatro de su tiempo luchando contra esto y aquello —expresión que adoptaría como título bien expresivo de uno de sus libros— no podía estar ausente de su quehacer como poeta, máxime cuando él, reiteradamente, insistía en que ésta debía ser la consideración por la que debía quedar en el panorama literario por encima del resto de sus ocupaciones.

Sin embargo, esa posición incómoda que ofrece, para algunos investigadores, quienes se sitúan atrevidamente en un lugar de encrucijada y se resisten a someterse a rígidos modelos clasificatorios ha dejado al margen, hasta hace escaso tiempo, la producción en verso del autor bilbaíno que, no obstante, se yergue altiva entre el genio de Rubén, la gracia del verso de Manuel Machado o la solemnidad de su hermano Antonio, el misticismo lírico de

Juan Ramón y la floración espléndida que trajo el 27. Ese abrirse hueco y quedarse ahí plantado como una palmera —símbolo tan querido para Unamuno— en medio de todos, en tierra de nadie —en su propia tierra, abonada con sus versos—, azotado por todos los vientos, sin que nadie pudiera hacerlo suyo por completo, es el sello más característico de su propia poética; una poética en la que cobra especial relieve ese dominio particular que muestra de los recursos métricos y lo diferencia de los demás poetas del momento.

La primera nota definitoria de su poesía viene dada por su condición de poeta tardío, pues, el afamado rector salmantino cumple cuarenta y tres años cuando publica su primer libro de versos, *Poesías* (1907),¹ pero precisamente por ello, como reconocieron de primera mano Juan Ramón Jiménez o el propio Darío, su voz carece de los titubeos iniciales que suelen detectarse en un principiante. Así, la obra, aunque transparente ecos de indudable filiación decimonónica, es suficientemente innovadora para el panorama de su tiempo y deja ya establecidos los principales motivos de preocupación de la poética unamuniana,² a la vez que demuestra un buen dominio de los procedimientos técnicos y un amplio repertorio de formas métricas.

En *Poesías* aparecen desde cuartetas asonantadas, que alternan versos octosílabos y hexasílabos, hasta romances que muestran una variada gama de metros (octosilábicos, endechas o heroicos) y décimas (según el modelo: 8a, 8b, 8a, 5b, 8c', 8d, 8e, 8d, 5e, 8c'). A veces, crea estrofas de cuatro versos en las que los tres primeros son dodecasílabos y el último octosílabo, con

¹ Esto no quiere indicar que Unamuno no hubiera escrito antes poema alguno, pues, como ha señalado el profesor Carlos Serrano, ya en 1893 se publicaron en el suplemento literario del diario *El Nervión* y más adelante, en 1899, también habían salido a la luz algunas composiciones que aparecieron en *La Revista Contemporánea* y la *Revista Nueva*, amén de mostrar su intención en carta personal de publicar en breve un libro de poemas que bien hubiera podido editarse en el año 1900. Cfr. Serrano, Carlos: "Prehistoria poética de Miguel de Unamuno" en José Ángel Ascunce Arrieta (ed.), *La poesía de Miguel de Unamuno*. San Sebastián: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto, 1987, pp. 17-23 y García Blanco, Manuel: "Introducción" a Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, t. VI. Madrid: Escelicer, 1966, pp.11-12.

² La primera parte del libro es un conjunto de seis poemas que, bajo el título general de "Introducción", sirve de manifiesto poético sobre las intenciones generales del autor. Cfr. Unamuno, Miguel de: *Obras Completas*, t. VI. cit., pp.167-175.

asonancia en los pares, y hay también poemas en los que alterna decasílabos y hexasílabos con rima consonante entre sí; además de diversos tipos de sextillas agudas (8a, 4a, 8b', 8a, 4a, 8b') (12A, 12A, 6b', 12C, 12C, 6b').

Prefiere, sin embargo, las composiciones de ritmo endecasilábico, entre las que pueden encontrarse: silvas diversas (sin rima, con rima consonante o arromanzadas), estrofas sáfico-adónicas (con rima o sin ella), endecasílabos blancos o agrupados en serventesios y variadas composiciones polimétricas; aunque llama la atención el escaso uso que hace del alejandrino a pesar de que éste es el verso de moda y que sólo aparece en ocasiones combinándose con el heptasílabo en estrofas de seis versos (14A, 14B, 7c, 14A, 14B, 7c); igualmente, el soneto, estrofa central de su poética, aparece desde su primer libro y, entre los que allí aparecen, resulta especialmente relevante con respecto al tema que ahora nos ocupa el titulado “A la rima”, donde muestra su rechazo a este elemento métrico, aunque después —como veremos— variará esta consideración inicial. Este primer Unamuno considera la rima como un pesado yugo que lastra la libertad de la poesía, aunque, de momento sea menester soportarla:³

Macizas ruedas en pesado carro,
 al eje fijas, rechinante rima,
 ¡con qué trabajo llegas a la cima
 si al piso se te pone algún guijarro!
 Al tosco buey, que no al corcel bizarro,
 el peso bruto de tu lanza oprima
 pues al buey sólo tu chirrido anima
 cuando en piedras te atascas o en el barro.
 Mas en tanto no quede, sin maraña,
 la selva, como el mar, toda camino,
 tira, noble corcel, de ese armatoste,
 pues más te vale la coyunda extraña,
 no siendo aún la libertad tu sino,
 que estarte en el establo atado a un poste.

³ *Ibid.* p. 314. Nótese la dura sonoridad que ha forzado el poeta en la selección de las rimas del soneto para hacer ver el peso que sobre el poema recae con ese recurso que, por ahora, detesta. El poema está fechado en 1900 y, según García Blanco, fue publicado en 1901 en *El Imparcial* (*Ibid.*).

Cuatro años más tarde, en 1911, Unamuno publica su segundo libro de versos que llevará por título *Rosario de sonetos líricos*. Como el título indica la obra es un conjunto de sonetos –128 en total– que aparecen ordenados cronológicamente⁴ y que fueron compuestos en un breve periodo de apenas cinco meses, desde septiembre de 1910 hasta febrero de 1911, ofreciendo con ello un testimonio de su capacidad para adaptarse a la reina de las estrofas. Esta febril actividad poética que mantuvo produce un doble efecto que resulta extensivo a otras partes de su producción: de un lado, que la obra poética de Unamuno pueda leerse casi como un diario⁵ y, por otro, que esa intensiva dedicación al cultivo de una estrofa determinada, en este caso el soneto, contribuye al dominio que alcanzó de esa forma métrica y que lo acompañará ya siempre hasta el final de sus días.

En 1911, su posición sobre el valor de la rima como procedimiento métrico ha variado notablemente. Si en el poema anteriormente reproducido,⁶ la rima es un freno, ahora el poeta viene a contradecirse de una manera evidente. Este cambio de postura es de gran interés porque refleja no sólo un grado de evolución, sino esa tarea constante que realizó a lo largo de su vida de repensar constantemente sus aseveraciones, acendrando su labor como poeta. Esa rima, antes denostada, alcanza ahora con el ejercicio continuado del soneto un nuevo valor. Se convierte en un elemento fundamental que proyecta la fuerza creadora del autor y lo lanza a la búsqueda de nuevas asociaciones que redundan en beneficio del resultado final. Así dirá:

⁴ En el “Epílogo” que escribe Unamuno a esta obra nos declara: “No he querido ordenar los precedentes sonetos, fruto de cinco meses, por materias, prefiriendo presentarlos en el orden cronológico de su producción, que es además, por ser el genético, el más íntimo” (*Ibid.*, p. 414).

⁵ Así, el libro aparece dividido en secciones de acuerdo con el lugar en el que fueron surgiendo y establecen un itinerario geográfico real, que parte de Bilbao y sigue por Salamanca, Asturias y León para concluir de nuevo en la ciudad salmantina.

⁶ El poema que ya en *Poesías* aparece fechado en 1900 fue publicado, según García Blanco, en 1901 en *El Imparcial* (OC, VI, 314). Es decir es un testimonio de enorme importancia que recoge su posición sobre la rima en un trayecto que va desde sus balbuceos como poeta hasta 1911 y que, precisamente, porque recoge aún su pensamiento en 1907 sobre este recurso métrico pudo ser incluido en su poemario inaugural.

A lo que me ayuda la rima, a la que tanto he desdeñado, pero con la que empiezo a congraciarme. Porque la rima [...] es una fuente de asociación de ideas y una fuente que no depende de nuestra voluntad. Es el lenguaje que se nos impone; es algo social; algo objetivo. Para colocar una consonante, tenemos que dar al pensamiento un giro nuevo.⁷

El modelo que Unamuno va a seguir en sus sonetos es el clásico: versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos de rima abrazada y dos tercetos que, dentro de la libertad que la estrofa permite, suelen adoptar el tipo CDC DCD.⁸ No obstante, don Miguel también experimenta algunas variaciones. Las más relevantes en cuanto a los cuartetos pasan por cambiar el orden de la rima en los cuartetos a la manera ABBA BAAB (soneto LXXXI); sustituir los cuartetos por serventesios de igual rima (LXXIX, LXXXVII) o distinta (LXVII, LXX, LXXX); o bien concluir el soneto con un pareado (CDC DEE), a la manera de la poesía inglesa, aunque nuestro oído no se haya acostumbrado generalmente a dichos finales. Así ocurre en los sonetos XXXIX o XLVIII. El primero de los citados, “La oración del ateo”, termina:

¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande
que no eres sino Idea; es muy angosta
la realidad por mucho que se expande
para abarcarte. Sufro yo a tu costa,
Dios no existente, pues si Tú existieras
existiría yo también de veras.⁹

Y en esa experimentación con la rima, una vez descubierta sus múltiples posibilidades expresivas, llega a recurrir a las rimas esdrújulas (LXIX y LXXVII), poco frecuentes en nuestra lengua, y que provoca un efecto acusado de contraste. Así, en “Tragicomedia”, juega con las rimas en palabras llanas de los cuartetos con las esdrújulas que culminan los versos de los tercetos, causando ese efecto que anuncia el título del poema.¹⁰

⁷ Unamuno, Miguel de: *Obras Completas*, t. VIII. *cit.*, p. 285.

⁸ Dentro de ese modelo clásico le sigue en frecuencia de uso para los tercetos el esquema CDE CDE.

⁹ Unamuno, Miguel de: *Obras Completas*, t. VI. *cit.*, p. 358.

¹⁰ *Ibid.*, p. 380.

Pues lo único que el hombre cumple en serio
 es nacer; luego en derredor le asedia
 la farsa, y como Dios no lo remedia
 ni sirve del pesar el cruel cauterio
 da en actor. Y en este ministerio
 cobra de la tal vida triste acedia
 y la muerte es escena de comedia
 aunque prólogo sea del misterio.

Los pasos del teatro siendo míticos
 henchidos suelen ir de efectos mágicos
 y por tristes razones económicas
 los dos momentos de la vida críticos,
 los nacimientos casi siempre trágicos
 y son las muertes casi siempre cómicas.

De acuerdo con ese carácter clásico de la estrofa, Unamuno va emplear el metro endecasílabo en estos sonetos, salvo en seis ocasiones en que prefiere hacer uso del alejandrino. Se trata de los sonetos XLIX, LVI, LXIV, LXV, LXXXVII y CXXIII.

En carta a Juan Arzadun, fechada de 28 de octubre de 1910 y recogida por García Blanco, el poeta dirá: “Y hago sonetos. Pero sonetos clásicos, de catorce endecasílabos y con todas las de la ley. Llevo ya hechos noventa y cinco. Cuando tenga unos más publicaré un tomo de ciento y pico de sonetos”.¹¹ Esta declaración es especialmente interesante porque en esa misma fecha Unamuno ya había escrito cinco de los seis sonetos más arriba mencionados, entre el 30 de septiembre y el 27 de octubre. Ese olvido resulta, por tanto, curioso y, aunque el número de estos sonetos sea escaso, debe merecer nuestra atención.

Si el endecasílabo es el metro clásico por excelencia en el cultivo del soneto, por aquellos años, con la llegada del Modernismo, el alejandrino va a entrar también en liza para ocupar un primer plano entre los poetas del momento y, por consiguiente, su uso aparece frecuentemente extendido en el cultivo de dicha estrofa. En este sentido, los casos de Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez resultan paradigmáticos. Así, Dámaso Alonso es un esclarecedor trabajo sobre el mayor de los Machado —y en

¹¹ Unamuno, Miguel de: *Obras Completas*, t. VI. *cit.*, p. 14. Esa misma fecha lleva el soneto LXXXIX del libro de lo que se deduce que seis de los sonetos escritos hasta la fecha no fueron publicados finalmente en el *Rosario de sonetos líricos*.

el que alude también tanto al poeta de Moguer como al catedrático salmantino para establecer concomitancias y divergencias entre ellos— dirá: “Ahora en los umbrales del siglo xx, el alejandrino no es un verso más: es un verdadero favorito, a la par del endecasílabo, y aun con ventaja sobre este metro”, para añadir seguidamente: “que este alejandrino, en realidad no empalma —o escasamente— con la tradición española, sino que viene transplantado del francés, es indudable.”¹²

Este afrancesamiento del metro que lo convierte en nuevo consistiría, a decir del mismo Dámaso Alonso, en mantener las condiciones tradicionales en cuanto su medida, pero tendiendo puentes entre ambos hemistiquios. No se trata, pues, del alejandrino medieval español, inflexible en la separación rítmica y de sentido de ambos hemistiquios. Ahora, la pausa medial característica del verso no desaparece, se suaviza. Como afirma el maestro de la crítica española: “Esto nos indica, desde ahora, que es criatura titubeante; que lo que busca es vaguedad, fluidez, imprecisión y, a la par matiz”¹³ y, así, en total concordancia con los principios que Verlaine dictó en su “Arte poética” tan venerado por los modernistas españoles.

La inclusión de estos sonetos alejandrinos en el libro hace que nos formulemos una pregunta: ¿serían estos poemas una especie de tanteo al que se somete Unamuno, tan enemigo por otra parte de “modernisterías”, para probarse con el verso propio de su época? y, junto a ésta, otra cuestión más: ¿ese olvido que hace de ellos en la carta más arriba mencionada indicaría que no pensaba darlos a la imprenta y que sólo después, para mantener ese orden íntimo que recoge en su epílogo, decidiera publicarlos?

Otra cuestión problemática es la consideración de estos sonetos como tridecasílabos. Así lo afirman dos de los editores de sus poesías Manuel García Blanco¹⁴ y Ana Suárez Miramón¹⁵ y, más recientemente, el profesor Domínguez Caparrós¹⁶ en un

¹² Alonso, Dámaso: “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado” en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969, pp. 49-95, p. 58.

¹³ *Ibid.*, p. 58

¹⁴ Unamuno, Miguel de: *Obras Completas*, t. VI. *cit.*, p. 14.

¹⁵ Suárez Miramón, Ana: “Prólogo” a *Poesía completa*, vol. I. Madrid: Alianza, 1987, p. 254.

¹⁶ Domínguez Caparrós, José: “Sonetos tridecasílabos de Unamuno” en *Filología y Lingüística. estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, vol. II. Madrid: CSIC-UNED y

pormenorizado trabajo en el que analiza cada uno de estos seis sonetos.

En nuestra opinión, como ya tuvimos ocasión de exponer en un trabajo anterior,¹⁷ estos sonetos están compuestos por versos alejandrinos¹⁸ que siguen las pautas de dicho metro según lo entienden la mayor parte de los poetas de principio del siglo XX y que, como hemos indicado, consiste en atenuar un ritmo excesivamente marcado.¹⁹ Rubén Darío, los Machado y Juan Ramón, y al lado de éstos el grueso de la tropa modernista, se alinean en defensa del nuevo metro y lo ensayan decididamente. Unamuno conoce bien la obra de estos poetas principales y no sería extraño que intentara seguir el modelo, aunque tal vez no se encontrara a gusto con él.

Así pues, estos alejandrinos no dejan de ser versos compuestos de dos hemistiquios heptasílabos con una cesura medial y ante la cual rigen las mismas reglas para el cómputo silábico que ante la pausa final de verso. Se trata de potenciar, sobre todo, la tensión que se produce entre la cesura y los elementos del verso separados por ella. Y así, una palabra aguda al final del primer hemistiquio supone añadir una sílaba más según el sistema convencional español o una palabra acabada por vocal no podrá hacer sinalefa con la primera sílaba del siguiente hemistiquio. (En estos casos estaríamos hablando de lo que se ha venido denominando alejandrinos a la francesa.) O bien se dotará de mayor intensidad acentual al monosílabo situado antes de la pausa medial e incluso, mediante un encabalgamiento léxico, una misma palabra podrá quedar escindida entre ambos hemistiquios (supuestos que han recibido la denominación de alejandrinos ternarios).²⁰

U. de Valladolid, 2005, pp. 1923-1938.

¹⁷ Romero Luque, Manuel: *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*. Sevilla: Padilla Libros, 2000, pp. 124-134.

¹⁸ Sólo cabría señalar como excepciones la inclusión de dos endecasílabos en este conjunto de sonetos y un verso que exigiría traslación acentual al final del primer hemistiquio para adecuarse a las normas del alejandrino.

¹⁹ Leopoldo de Luis ha subrayado al respecto cómo la atenuación de esa cesura medial contribuye a que el verso alejandrino ofrezca como resultado un ritmo más ondulante, original y grato. Cfr. Luis, Leopoldo de: "Prólogo" a Juan Ramón Jiménez, *La soledad sonora*. Madrid: Taurus, 1981, pp. 9-47.

²⁰ Cfr. Torre, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Publicaciones de la Uni-

Lo verdaderamente importante al respecto es resaltar, como ha señalado con justeza el profesor Esteban Torre, que:

Existe, así pues, una oposición, una tensión dialéctica, entre el modelo métrico, por una parte, y, por otra, el modelo de ejecución (o de recepción) y su actualización en una “lectura normal”. Se trata de una oposición no excluyente, sino dialéctica; ya que la forma de la expresión rítmica, que está prefigurada en el modelo métrico, no anula sino que potencia y realza, la forma del contenido morfosintáctico y semántico.²¹

El profesor Domínguez Caparrós, por su parte, en el trabajo que dedica a esta cuestión, aunque señala que es posible medir como tridecasílabos los versos unamunianos, y así lo hace en su artículo, no deja de notar que el tridecasílabo difícilmente logra individualidad rítmica en estos sonetos y así, al analizar el número XLIX, señala:

El que once de estos versos estén acentuados en sexta sílaba ayuda a que la referencia rítmica al alejandrino sea la más familiar y que se interpreten como tales. Esta dificultad de identificación rítmica se confirma en el análisis de los otros sonetos.²²

Sin embargo, en los tres versos de este soneto en los que no marca la sílaba sexta (1º, 9º y 10º) sí señala un acento secundario que recae sobre monosílabo en posición final de hemistiquio²³ y, por tanto, podrían considerarse como alejandrinos de los denominados ternarios. De este modo, lo que tendríamos aquí sería precisamente el testimonio de algunos de esos hallazgos que persiguió la poesía de principios del siglo xx y que, como señaló también Dámaso Alonso, en el trabajo más arriba citado, sería una de las mayores aportaciones a la métrica española del momento: “Creo que una de las mayores intuiciones oscuras (si vale la expresión) que han tenido nuestros modernistas es la de

versidad de Sevilla, 2000, pp. 86-90.; y, más específicamente, TORRE, Esteban: “La segmentación del verso: el alejandrino como paradigma” en *El ritmo del verso. Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, pp. 79-99.

²¹ Torre, Esteban: *El ritmo del verso...*, cit., p. 92

²² Cfr. Domínguez Caparrós, José: “Sonetos tridecasílabos...”, cit., p. 1927.

²³ *Ibid.*

la utilización con fines rítmicos de los acentos secundarios”.²⁴

En caso parecido estaríamos en el número CXXIII, con ocho alejandrinos ternarios, sólo que ahora siete de ellos tienen encalegamiento léxico entre sus hemistiquios (3º, 5º, 6º, 8º, 12º, 13º y 14º) y sólo uno acaba en monosílabo (1º) que por su posición final de hemistiquio cobraría ese acento secundario.

Es cierto que en otro, el LVI, hasta diez de sus versos podrían considerarse como tridecasílabos anapésticos (acentuación en 3ª, 6ª, 9ª y 12ª), pero éste es un verso simple de estructura rítmica distinta a los cuatro versos restantes que no pueden medirse como tales, mientras que todos los versos del soneto sí admiten su consideración como versos compuestos (ocho ternarios y seis del tipo a la francesa).

En cualquier caso, lo que es cierto es que el alejandrino empleado por Unamuno, como señala el profesor Domínguez Caparrós,²⁵ adquiere una mayor flexibilidad que en el poema de Rubén Darío que se toma como punto de referencia en su artículo. Estamos, claro es, en un tiempo de profundos cambios en la métrica y parece a punto de cumplirse ese proceso de la evolución que indica el profesor Pablo Jauralde:

La época de esplendor de los tridecasílabos —a veces llamados tricásílabos— es la del siglo XIX, pues fue objeto de análisis y ensayos no sólo de los poetas, sino sobre todo de los preceptistas. Todo ello culminó, con la renovación de los alejandrinos, a los que se sometieron los tridecasílabos durante el modernismo, y con ciertos ensayos curiosos para hacerlo funcionar como verso exento.²⁶

En definitiva, don Miguel, al que tanto le gusta adentrarse en los entresijos de la literatura, se limita aquí a explorar las posibilidades que le ofrecía el verso alejandrino, huyendo de ese redoble molesto al oído que hubiera supuesto seguir una pauta inflexible y repetitiva. Es evidente, por otra parte, que Unamuno no se prodigó en el uso de este tipo de verso y que sólo lo utilizó en contadas ocasiones a lo largo de su extensa producción lírica.

²⁴ Alonso, Dámaso: “Ligereza y gravedad...”, *cit.*, p. 59.

²⁵ Domínguez Caparrós, José: “Sonetos tridecasílabos...”, *cit.*, pp. 1934-1935

²⁶ Jauralde, Pablo: “Tridecasílabos”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2003, I, 1, pp. 125-147, p. 125.

Tal vez no quedó satisfecho con sus resultados o quizás se encontrara más cómodo en el empleo de otros versos de ritmo endecasílabo y este uso circunstancial de los alejandrinos en el soneto tan sólo se tratara de un rasgo más de su evolución lírica que, con el paso de los años, iría tomando nuevos derroteros hasta acabar por aproximarse cada vez más a la poesía de raíz popular y al verso octosílabo.

Pero, por encima de todo, lo más destacado de este libro vendría a ser finalmente que don Miguel escogió la estrofa clásica del soneto como modelo de meditación lírica y que ya no dejaría de cultivarla hasta su muerte. “Se continuará” se titula el último poema de este libro y un soneto serviría también para cerrar su póstumo *Cancionero*.

Tras el *Rosario de sonetos líricos*, el ilustre rector salmantino empieza a desarrollar la que será su obra más granada, *El Cristo de Velázquez*, que verá la luz finalmente en el año 1920. El libro está estructurado en cuatro partes de diversa extensión,²⁷ seguidas de una “Oración final”, y son en total dos mil quinientos treinta y ocho endecasílabos libres o blancos los versos que lo componen. La obra es una especie de oratorio en la que Unamuno ofrece su particular visión de la figura de Cristo, tomando como modelo la representación velazqueña, y en la que son constantes las alusiones y glosas a los textos bíblicos que más le obsesionaron.²⁸

La intención de Unamuno con este libro es asentarse sin discusión como poeta en el panorama de la lírica en lengua española en las dos orillas del Atlántico. Y para ello, seguro de sus posibilidades y con su habitual carácter de provocador, escogerá un nuevo modelo métrico ajeno a la moda del momento: una inmensa tirada de endecasílabos sin rima, pero que conviene a la perfección con el tono y el tema que trata. Así lo reconocerá en carta a Jiménez Ilundáin, fechada el 6 de noviembre de 1913:²⁹

²⁷ Estas partes, a modo de cantos u oraciones, no llevan título alguno y se componen de treinta y nueve, catorce, veintisiete y ocho poemas respectivamente.

²⁸ “A mí me ha dado ahora por formular la fe de mi pueblo, su cristología realista, y... lo estoy haciendo en verso. Es un poema que se titulará *Ante el Cristo de Velázquez*, y del que llevo escrito más de setecientos endecasílabos. Quiero hacer una cosa cristiana, bíblica y española. Veremos” (Carta al poeta portugués Teixeira de Pascoaes, 28 de julio de 1913) *apud* García Blanco, Manuel: “Introducción”..., *cit.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*

En Suramérica se respeta mi nombre; pero a los literatos les desconcierto un poco. Y sobre todo me regatean lo que yo más tomo a pechos: lo de poeta.

Aquí en España, empieza eso a cambiar. Y es que por allá están dominados por ridículos tecnicismos de rítmica y no saben leer. La verdadera poesía se les escapa. Puede usted, pues, decirles, para escandalizarlos, que preparo la publicación de un nuevo volumen de poesías y un largo poema en endecasílabos libres (llevo escritos más de mil) sobre *El Cristo de Velázquez*. Y me chiflo en las poesías requintadas y archiartificiosas de Lugones. Y desde luego que don José Zorrilla me hace daño a los oídos con el insoportable sonsonete de sus versos de tantán congolés.

La consideración religiosa del poemario concebido como un larguísimo salmo y la visión heroica de figura de Cristo, su carácter de concentración espiritual en quien emite el poema y a quien se dirige, hacen que el metro escogido con ausencia de rima sea el modelo formal perfecto.³⁰ El propio Unamuno, y en ese mismo año de la declaración anteriormente citada (1913) en la que ha reconocido haber escrito varios centenares de versos, analiza los valores de este verso de la siguiente manera:

El endecasílabo libre o suelto es lo que más se acerca a la prosa ritmoide y ello obliga a cuidar la expresión poética, sin fiarse de los efectos técnicos de la versificación, casi siempre convencionales. Es la forma más libre, y a la vez, la más rica, porque el endecasílabo es el verso que más variedad consiente.³¹

El poeta vasco deja, pues, fluir sus versos con la misma serenidad y precisión que el pintor sevillano empleó para trazar su Cristo crucificado. Si Velázquez eliminó todo paisaje del fondo del cuadro para evitar cualquier distracción del espectador

³⁰ Como señala Domínguez Caparrós en su *Diccionario de métrica española* al tratar del verso suelto: “Por carecer de rima, se consideró un verso de tipo más cercano al verso latino y por eso se emplea en traducciones y es aconsejado para asuntos heroicos de amplio desarrollo. Porque el verso sin rima renuncia a uno de los elementos rítmicos, se hace necesario que esté más trabajado, notándose enseguida todo prosaísmo. De ahí que se tuviera por más difícil que el verso en el que hay rima”. Domínguez Caparrós, José: *Diccionario de métrica española*, Madrid: Alianza, 1999, p. 487.

³¹ Del “Prólogo” que escribe para la versión castellana del drama poético *Constanza*, obra del poeta portugués Eugenio de Castro. Unamuno, Miguel de: *Obras completas*, tomo VIII, cit., p. 1017.

orante, sacrificando su maestría; Unamuno, fiel seguidor también en esto de su modelo, apartó también la rima para dejar sólo la fuerza del endecasílabo como preciso sostén de sus ideas, sin eco que distraiga a los lectores:

AMOR de Ti nos quema, blanco cuerpo;
amor que es hambre, amor de las entrañas;
hambre de la palabra creadora
que se hizo carne; fiero amor de vida
que no se sacia con abrazos, besos,
ni con enlace conyugal alguno.

Sólo comerte nos apaga el ansia,
pan de inmortalidad, carne divina.
nuestro amor entrañado, Armor hecho hambre,
¡oh, Cordero de Dios!, manjar te quiere;
quiere saber sabor de tus redaños,
comer tu corazón, y que su pulpa
como maná celeste se derrita
sobre el ardor de nuestra seca lengua.³²

Dos años más tarde, en 1922, Unamuno va a publicar un libro que es testimonio de la impresión que le provocan distintos lugares españoles que ha visitado entre 1911 y 1920.³³ Este libro, cuyo título será *Andanzas y visiones españolas*, no es propiamente un poemario, aunque recoge, junto a los relatos de sus excursiones, una serie de poesías que agrupa bajo el rótulo de “Visiones rítmicas” y a las que habría que añadir cuatro sonetos del capítulo dedicado a la Granja de Moreruela. Lo más interesante, para el propósito de este trabajo, figura en el prólogo que antecede a esas ocho visiones rítmicas. Allí Unamuno justifica la inclusión de esas composiciones en verso como una necesidad provocada por una especie de armonía espiritual ante la contemplación de aquellos lugares y que, por esa misma razón, exigen cada una su propio ritmo de acuerdo con el referente. No se trata, sin embargo, de una musicalidad meliflua o de inspiración bucólica ante el paisaje, sino, como él mismo declara: “De una

³² Unamuno, Miguel de: *Obras Completas*, t. VI. *cit.*, p. 444.

³³ De hecho, los textos que componen la obra habían sido ya publicados con anterioridad mediante sus habituales colaboraciones periodísticas tanto en el diario bonaerense *La Nación* como en el madrileño *El Imparcial*. Cfr. García Blanco, Manuel: “Introducción” ..., *cit.*, p. 26.

música, si acaso la tienen, esquinuda y rígida, angulosa y dura. Pero no todo ritmo se desenvuelve en curvas.”³⁴ Y es que esa música peculiar que acaba de definir en los términos anteriores y que, en otro caso, podría entenderse como un desacierto, se justifica por su búsqueda constante de un ritmo que huya de lo cantable y bailable.³⁵ Así, en esa cruzada a favor de una musicalidad propia, Unamuno ensayará aquí, como también haría Juan Ramón en algunas de sus obras, una disposición formal similar a la de la prosa en tres de estos poemas —“Los estrados de Albia”, “Galicia” y “Junto a la vieja Colegiata”—, es decir, sin utilizar un renglón para cada verso.³⁶

Desde el punto de vista métrico, Unamuno se sirve de la combinación clásica de la silva de endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos blancos (“Los estrados de Albia”) o con rima consonante (“En Gredos”), bien se vale de la silva arromanzada (“Galicia”, “En un cementerio de lugar castellano”, “El Cristo Yacente de Santa Clara”), o bien los agrupa en una forma estrófica de cinco versos blancos con la siguiente estructura: 11-,11-,11-,7-,5- (“Al Nervión”). En otros dos casos, también con ausencia de rima, recurre a una combinación diferente: la de decasílabos, tetrasílabos y hexasílabos (“Junto a la vieja Colegiata”).

El siguiente poemario que lleve la firma de don Miguel verá la luz en 1923 con el título de *Rimas de dentro*.³⁷ Sin embargo, la obra no va a aportar ninguna novedad a su producción pues, en puridad, sólo se trata de una breve recopilación de una veintena de poemas —escritos entre febrero de 1908 y junio de 1910— y

³⁴ Unamuno, Miguel de: *Obras Completas*, t. VI. *cit.*, p. 499.

³⁵ *Ibid.*, p. 500.

³⁶ “Respecto a la forma externa o tipográfica de estos escritos he respetado en algunos de ellos la que al publicarlos por primera vez les di, y es ponerlos como si fueran prosa, sin hacer un renglón aparte de cada verso. Lo que por un lado obliga al lector a estar más alerta en su lectura y no dejarse guiar del artificio tipográfico —que a las veces simula versos donde no los hay—” (*Ibid.*). No obstante, ni el editor de sus *Obras completas*, Manuel García Blanco, ni Ana Suárez Miramón en la edición de *Poesía completa*, respetan el designio de Unamuno y reproducen estos poemas según la forma habitual en la disposición del verso.

³⁷ Su difusión estuvo muy limitada, ya que se trató de una edición no venal y de breve tirada promovida por José María de Cossío quien dirigía en Valladolid una colección privada de poesía (Cfr. García Blanco, Manuel: “Introducción”..., *cit.*, pp. 26-27).

que, en su mayoría, permanecían aún inéditos. En cuanto a los procedimientos métricos que emplea el poeta bilbaíno destaca su insistencia en la combinación de endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, así como que la mayor parte de estos poemas carece de rima, aunque, en ocasiones, utilice el modelo de la silva arromanzada y sólo, por excepción, acuda al consonante.

No será, pues, hasta 1924, cuatro años después de la publicación de *El Cristo de Velázquez*, cuando Unamuno nos ofrezca un nuevo libro de versos auténticamente original: *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*. Curiosamente, el rector salmantino va a procurarse aquí una máscara literaria, en línea también con lo que hicieron otros contemporáneos suyos como Antonio Machado o el portugués Pessoa y, así, establece un cierto distanciamiento entre el autor de carne y hueso, cuya vida se transparenta biográficamente en tantas de sus composiciones, y un tal Rafael –Rafael de Teresa– al que atribuye la paternidad de los poemas que allí se presentan. Don Miguel se esconde, pues, en el papel de editor y confidente de ese apócrifo poeta, aunque la personalidad del escritor vasco es tan fuerte que no se resiste a desaparecer sin más y enmarca ese casi centenar de composiciones con su firma mediante una “Presentación” inicial y unas “Notas” finales, a las que seguirá, además, una explícita “Despedida”. En ésta, expondrá lo siguiente:

Al escribir las notas de este libro manifesté que acaso no debí haberlas escrito, así como tampoco la Presentación que le precede, dejando que las Rimas, en su desnudez, dijeran por sí cuanto tienen que decir. Pero ahora, según voy viendo mi obra, me doy cuenta de todo el valor de este enmarcamiento de Teresa.

¡El valor de un marco! El marco, a la vez que aísla al cuadro del ámbito de la grosera realidad que suele cercarle, suele relacionarle con él. El marco representa una ventana abierta al infinito del arte, a la eternidad.³⁸

En su larga presentación, Unamuno, aprovecha para indicar que la principal diferencia entre su poesía y la de este Rafael que le ha entregado sus versos es principalmente de carácter formal y prepara al lector poco avisado para que las observe. De este

³⁸ Unamuno, Miguel de: *Obras Completas*, t. VI. cit., p. 667.

modo, señala que las teorías del apócrifo se inclinan por tesis más tradicionales que las suyas y así, por ejemplo, frente a su preferencia por lo que él llama el verso libre, esto es, carente de rima, Rafael siempre mantiene ésta y, sobre todo, del tipo consonante.³⁹ Por ello, Unamuno no olvida apuntar a la “Epístola” que a él le dirige Rafael, donde, como justificación de su poética, se lee:

Que lo eterno es la vuelta, la carrera
es el ritmo y la estrofa, y es la rima
la pasada y futura primavera,
las aguas que del mar quedan encima;
es la canción eterna de la historia
y el paso fiel que la quietud anima.⁴⁰

Lo que resulta evidente por las declaraciones que aparecen en este libro es que la rima va a ir cobrando, cada vez más, una mejor valoración en la poética unamuniana. De lastre del poema va a pasar a elemento generador del mismo, de modo que la rima no sólo asocia los significantes de las palabras colocadas para tal efecto, sino que éstas quedan unidas también en cuanto a su significado, sugiriendo nuevos valores simbólicos; de modo que, el auténtico poeta se sirve de la rima para ir construyendo el poema y no como mera versificación de conceptos previos.⁴¹

En este nuevo ejercicio poético en el que el poeta parece reivindicar su condición de poeta enfrentándose a la vez a la tradición —Bécquer y la preceptiva clasicista están muy presentes en el libro—, a su propia obra anterior y, no lo olvidemos, a la poesía que por aquellos años harían los jóvenes del 27, Unamuno utilizará una enorme variedad de metros que atestigüen su dominio de los procedimientos métricos. En primer lugar, demostrará su versatilidad en el uso de muy distintos tipos de versos, desde el endecasílabo como verso rey —en solitario o en combinación con pentasílabos y heptasílabos— hasta el alejandrino, pasando por el tetrasílabo, el hexasílabo y el octosílabo; incluso algunos tan poco frecuentes en el conjunto de su obra por su ritmo y

³⁹ *Ibid.*, p. 576.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 647.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 576-577.

sonoridad tan marcados como los tridecasílabos dactílicos (3^a, 6^a, 9^a, 12^a), los dodecasílabos simétricos o dactílicos (2^a y 5^a de ambos hemistiquios), y los decasílabos anapésticos (3^a, 6^a, 9^a).

La misma variedad se aprecia en el uso que hace de las estrofas. En el amplio libro se encuentran, entre otras, pareados, tercetos encadenados, cuartetos, serventesios, quintillas, quintetos, octavillas agudas, un soneto o un romancillo hexasílabo que dan idea de ese ejercicio métrico al que el poeta se somete, tal vez, como apuntamos, para demostrarles a quienes aún dudaran de su capacidad como poeta —algo que siempre le obsesionó— su conocimiento de la tradición métrica y su capacidad creadora.

Al año siguiente de la publicación de *Teresa*, se va a producir un cambio de rumbo en su poesía. La conciencia civil y regeneradora a la que don Miguel no podía renunciar en ningún caso hacía de él un personaje polémico y molesto para las autoridades. Su enfrentamiento al poder político y al régimen monárquico haría que, en febrero de 1924, Unamuno fuese desterrado por el general Primo de Rivera. Pero el rector salmantino, como El Cid en la jura de Santa Gadea, va a superar con mucho el límite temporal del destierro señalado por el dictador y, aunque éste levanta la pena a principios de julio del mismo año, don Miguel marcha desde las Islas Canarias a París, y más tarde a Hendaya, para no regresar a España hasta la caída del general en 1930.

De estas circunstancias vitales procede su *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, publicado en la capital francesa en 1925. El libro se articula en dos partes, coincidentes la primera con el periodo que va desde su salida de Salamanca hasta su viaje en barco camino de Francia (sesenta y seis sonetos del total) y la segunda con su estancia en París en el periodo comprendido entre septiembre y diciembre de 1924 (treinta y siete sonetos). Más allá de la evidente presencia de los temas de carácter político y de queja por la pasividad social de muchos españoles —aunque también los hay de carácter religioso y hasta paisajísticos—, interesa destacar aquí esa insistencia en un mismo molde estrófico para el conjunto del poemario y su preferencia por el orden cronológico como eje vertebrador de la obra, exigido en este caso por ese valor de diario que se subraya en el subtítulo.

Esta insistencia en el soneto no parece totalmente similar a la que pudo aparecer en su *Rosario de sonetos líricos* (1911) como señal de dominio en la clásica estrofa, sino más bien consecuencia de aplicarse a sí mismo el criterio de Castello Branco cuando éste afirmó que “el soneto es un gran respiradero de pasiones, una óptima sangría para evitar congestiones cerebrales”⁴² y que tanto parece haber influido en el caso del ilustre bilbaíno. De esta forma, tal vez, Unamuno se habría servido de tan prestigiada fórmula métrica para transmutar ese dolor agónico del desterrado en una colección de poemas precisos en su diseño diamantino y con los que conculcar la desesperación de quien se ve privado de su tierra y sus seres queridos. Así, pareció verlo el mismo don Miguel cuando, al inicio de la obra, se pronuncia sobre el valor de esta estrofa como un reto artístico que provoca al poeta y que, una vez conseguido, produce una especial satisfacción a su creador: “¡qué intensidad de emoción no alcanza un sentimiento cuando se logra encerrarlo en un cuadro rígido, en una forma fija, cuando se consigue hacer un diamante de palabras con sus catorce facetas lisas y brillantes y sus cortantes aristas!”⁴³

Y, más adelante, en otro lugar del libro, el desterrado de Salamanca invoca su derecho a utilizar el soneto con una nueva misión más allá del carácter reflexivo y amoroso que le había asignado la tradición literaria al uso de esta estrofa. La poesía, que es también un arma, puede blandirse amenazadoramente contra los enemigos, incluido el prestigioso soneto. Con su habitual entusiasmo, Unamuno reivindicará esta postura al afirmar: “Y yo añado que cabe pelear a guitarrazo limpio. O a sonetazos”⁴⁴. Por lo demás, pocas innovaciones pueden señalarse en su uso, salvo el original empleo que hace del endecasílabo de gaita gallega en el soneto XLVIII, donde aparece sistemáticamente y con la peculiaridad de que el último de sus versos exige un desplazamiento acentual hacia la séptima sílaba. Si su empleo en la

⁴² Texto que Unamuno había citado en su “Presentación” a *Teresa* reproduciendo las palabras del autor portugués en la que, con evidente ironía, se refería al uso de la estrofa en poesía y, especialmente, en lo relativo a la literatura amorosa. (*Ibid.*, p. 570).

⁴³ *Ibid.*, p. 674.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 714.

métrica española resulta llamativo por escaso, resulta aún más extraño en el caso de Unamuno a quien tan poco contentaban esos ritmos demasiado repetitivos y sonoros.

Cuando en julio de 1927 prepara en Hendaya el prólogo del que habría de ser el último poemario que vería editado, *Romancero del destierro* (1928), don Miguel plantea la obra, en cierto modo, como una continuidad del libro anterior. En primer lugar, mantiene su condición de exiliado, si bien ya no pesa sobre él orden judicial alguna, y, en segundo lugar, aunque no menos importante, está la reivindicación que hace de una poesía política o, mejor, ligada directamente a las circunstancias del presente. Por ello, y sabiendo que conviene prever los ataques, clamará desde esas palabras liminares: “¡Actualidad política! La actualidad política es eternidad histórica y, por lo tanto, poesía. Y nada más actual que lo circunstancial cuando se le siente en eternidad”.⁴⁵

En el mismo texto aclara que, con exactitud, sólo cabría titular así a la segunda parte el libro, formada por dieciocho romances, ya que la primera está conformada treinta y siete poesías de variado metro y rima. Y así, desde el punto de vista métrico, la primera parte no presente novedades destacables. Predomina el uso del ritmo endecasilábico en las formas que el poeta acostumbra, bien con uso exclusivo del endecasílabo en algunos poemas, bien alternando aquél con heptasílabos y pentasílabos; además de utilizar también en otros poemas versos hexasílabos, octosílabos, eneasílabos o decasílabos. En el plano estrófico, además de sus habituales composiciones polimétricas y los ineludibles sonetos, aparecen cuartetos, serventesios, sextetos; aunque también hace algunas variaciones como la de utilizar la estructura del romance pero agrupando los versos de cuatro en cuatro, siendo el último de cada grupo de pie quebrado, o bien crea un ritmo de canción infantil alternando octosílabos y tetrasílabos de manera casi continuada y con rima asonante en los pares:

¡Habla, que lo quiere el niño!
¡Ya está hablando!

⁴⁵ *Ibid.*, p. 741.

El Hijo del Hombre, el Verbo
 encarnado,
 se hizo Dios en una cuna
 con el canto
 de la niñez campesina,
 canto alado...⁴⁶

En la segunda parte del libro, como se indicó, sólo figuran romances y en éstos apenas uno, el señalado con el número XI, ofrece una variación digna de destacarse: la presencia, a partir del verso sexto, de la palabra *Salamanca* –título de toda la composición– y que como tetrasílabo se irá repitiendo cada tres octosílabos a manera de *leitmotiv*. Pero, sin duda, lo más interesante de esta sección es, a nuestro juicio, que abre una puerta en la poética unamuniana por la que esta estrofa, no demasiado utilizada por el autor hasta entonces y que entronca con las raíces primigenias de la métrica española, va a proyectarse en gran parte de su última producción y donde el octosílabo pasará a convertirse en el verso rey.

Unamuno no descansará de escribir poesía hasta estar a las puertas de la muerte. Más aun, incrementa su actividad poética en detrimento de su dedicación literaria a otros géneros, con excepción de sus numerosos artículos periodísticos. Toda esta ingente creación lírica –desde febrero de 1928 hasta diciembre de 1936– irá a parar a su póstumo *Cancionero*, que no vería la luz hasta 1953. Allí, las 1755 composiciones, organizadas de nuevo cronológicamente, como era su deseo,⁴⁷ trazan un panorama literario y vital del poeta vasco, además de resultar fundamentales para conocer innumerables aspectos de su postrera visión sobre la lírica.

Resalta en su *Cancionero* esa defensa apasionada de una poesía impura, abonada por la realidad más inmediata y que se

⁴⁶ *Ibid.*, p. 772.

⁴⁷ En el prólogo para una proyectada edición de la obra, Unamuno afirma: “Las canciones van publicadas [...] por el orden temporal de su nacimiento, que es el orden más vivo pues han nacido unas de otras. El desorden, el caos o bostezo, sería enfilaslas por géneros, por temas, por metros o por tonillos. El orden más práctico suele ser el más artificioso: el alfabético. Entre todos ellos forman, creo, un poema de gran unidad, de la estrecha e íntima unidad que da la vida. Y son, me atrevo a afirmarlo, poesía y filosofía, si es que éstas se diferencian entre sí” (*Ibid.*, p. 941).

aleja a conciencia de las modas poéticas del momento, su gusto por el lenguaje popular ligado a la tradición y el poder creativo de la palabra en el que atiende tanto a su aspecto formal como al conceptual.⁴⁸ Su afán de perdurabilidad lo cifra, cada vez más, en esa pervivencia de su poesía, de manera que a la vez que la hace se hace a sí mismo y todo en torno a esa conciencia del ser para la eternidad que don Miguel reivindica. Por eso, su poesía no admite selecciones del conjunto total y porque supondría, además, una falsificación de ese *Diario poético* que plantea el subtítulo.⁴⁹

En cuanto a los aspectos métricos, su *Cancionero* destaca, principalmente, por la brevedad de sus composiciones. Así, si examinamos los cuadros de versificación presentados por el profesor De Kock,⁵⁰ se computan un total de 557 poemas de cuatro versos, seguidos en frecuencia por aquellos que tienen ocho y doce versos, con 294 y 265 poemas respectivamente. Junto a éstos, existen poemas aún más breves, 15 de dos versos y 8 de tres, y sólo 116 superan los dieciséis versos. Su estructura

⁴⁸ “Creo tener que decir que el lenguaje mismo, el lenguaje popular, ha sido un inspirador capital. Las palabras mismas suscitan ideas [...]. Los llamados aciertos poéticos suelen ser aciertos verbales. Hay tal juego de palabras que es juego de conceptos, conceptismo y juego de pasión. Porque las palabras levantan pasiones y emociones; y acciones” (*Ibid.*, p. 942). Y, más adelante, vuelve a insistir: “Y lo que crea es la palabra y no la idea. Y así, he logrado hacer un diario espiritual, no ideal. Que si la idea es idea, la palabra es espíritu. Y el espíritu es santo -Espíritu Santo- y es divino, como el Verbo. Lo que no es la Idea, la Visión, la palabra ideal, visiva, no es más que un vestido, a las veces espléndido y maravilloso de hermosura; la palabra espiritual, poética, es carne de pensamiento que se siente y se vive. Y es una palabra que piensa, sueña, crea por sí misma” (*Ibid.*, p. 948).

⁴⁹ En ese mismo prólogo, escrito en noviembre de 1928 y que funciona de manifiesto poético de su última producción, afirma como colofón: “Y parece como si este retoñar de canciones -casi cada día me trae la suya, siquiera una sentencia fugitiva- fuese que mi alma quiere vaciarse de todo lo que tiene que decir antes de entrar en el eterno silencio del reposo. Pero ¿por qué no las cierno y selecciono y dejo las unas para no publicar luego sino las otras? ¿Y cuáles sí y cuáles otras no? Todas, buenas y malas, mejores y peores. Todas, sí, pues son miembros de un solo cuerpo al que no me cabe cercenar ni mochar; todas. Las buenas abonarán a las malas y las malas no malearán a las buenas. Unas y otras, y todas, se completarán y conllevarán. La poda puede hacer un jardín urbano, pero deshace un bosque montañés. Lo mejor que puede haber aquí necesita, para su mejor disfrute, de lo peor que se haya deslizado. Con los deshechos se abona -esto es: se hace bueno- lo escogido. Quede, pues, todo” (*Ibid.*).

⁵⁰ Kock, Josse de: *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1968, pp. 110-113.

métrica suele ser bastante simple y se basa en breves agrupaciones de cuatro o tres versos, siendo los esquemas más empleados los del tipo *abab* (634 poemas), *abba* (276), *aab ccb* (76). Esta brevedad afecta al plano sintáctico, de manera que cada una de estas pequeñas estrofas recoge una sola frase que singulariza también el concepto que en ellas se vierte.

El octosílabo es el metro predominante en el poemario, pues figura en 974 composiciones del total; si bien el número es susceptible de ser ampliado hasta 1040, sumado a la primera cifra otros poemas en los que el octosílabo se combina con el tetrasílabo. Culmina así esa tendencia que se había iniciado en su *Romancero del destierro* y que de nuevo lo aproxima a la poesía tradicional castellana y a los ritmos de la canción popular. Por el contrario, el metro hasta entonces preferido, el endecasílabo, empleado en exclusiva o en combinación con versos de nueve, siete o cinco sílabas, sólo aparece en 200 de estas canciones. La razón de esta inversión en su preferencia puede deberse, como señala Josse de Kock,⁵¹ a la sustitución del concepto de ritmo por la idea de compás. Esto es, a la predilección tantas veces enunciada desde los inicios de su obra por los ritmos matizados y suaves —que tomaba como referencia el ritmo endecasilábico y, en muchas ocasiones, la ausencia de rima— sucede ahora la primacía que otorga a ritmos mucho más marcados, entre los que el octosílabo le ofrece una nueva gama de posibilidades.

Del mismo modo, esa evolución se hace patente en su consideración de la rima.⁵² Tras sus inicios en los que llegó a abominar de ella o a soportarla como un lastre del que no podía desprenderse y a sus indicaciones en defensa de una poesía sin rima como medio de que el lector no sufriera distracciones innecesarias, ahora sólo 46 poemas de los 1755 que componen su *Cancionero* carecen de este elemento, mientras que 1363 de sus canciones optan por seguir el consonante y 350 —situados fundamentalmente al inicio del *Diario*— riman en asonancia. Esta tendencia hacia la rima consonante que ya había explorado en profundidad en sus sonetos, aunque entonces fuera por exigencia métrica de la estrofa, puede interpretarse ahora como un proceso

⁵¹ *Ibid.*, pp. 86-89.

⁵² *Ibid.*, p. 113.

de densidad conceptual que se apoya en este procedimiento métrico.⁵³ Ahora, la rima se convierte en elemento estructural de la obra y se proyecta más allá del plano fónico, consiguiendo establecer relaciones que provocan imágenes insospechadas y que, a su vez, enlazan con otros efectos iterativos del verso desde el paralelismo, la anáfora o la anadiplosis a los innumerables juegos etimológicos que establece.

En conclusión, la poesía de Unamuno se muestra rica en todos sus aspectos formales y de contenido. En este sentido, los aspectos métricos —el uso del verso, la aceptación de los modelos estróficos o la libre creación de éstos según sus necesidades, así como la consideración del papel que juega la rima en el poema— suscitan en don Miguel una preocupación continuada hasta su muerte. Y si su vida fue un constante hacerse al margen de las doctrinas dominantes, del mismo modo diseñó una poética propia que, en muchos casos, funciona a contracorriente. Estas consideraciones deben ser tenidas en cuenta al valorar su poesía, al mismo tiempo que debe huirse de estereotipos ajenos a la creación lírica y que, en no pocos casos, han pretendido reducir la poesía de este autor singular a una especie de filosofía rimada. Unamuno es un poeta, nada menos que todo un poeta.

⁵³ Ya en sus palabras de “Presentación” a *Teresa* (1924) había hecho notar este proceso: “Las primeras rimas de mi Rafael de Teresa están, sin duda, influidas por las de Bécquer, flojo versificador, y están, como las de éste, no más que asonantadas, artificio del que apenas nos servimos ya más que los españoles. Pero se ve luego que, a medida que adensa su pensamiento poético, acude al consonante” (Unamuno, Miguel de: *Obras Completas*, t. VI. cit., p. 577).

EL ENDECASÍLABO DACTÍLICO EN POESÍA POPULAR

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

Resumen: Esta breve nota se centra en el uso que del romance popular asturiano *¡Ay Juana, cuerpo garrido!* se hace en las discusiones sobre el endecasílabo dactílico. Se estudian especialmente las cuestiones de tío métrico y textual que se manifiestan por las distintas actitudes de los teóricos que han utilizado este texto (Manuel Milá y Fontanals, Eduardo de la Barra, Marcelino Menéndez y Pelayo, y Julio Viciña Cifuentes).

Palabras clave: Endecasílabo dactílico, romance, tratadistas de métrica, Milá, Menéndez y Pelayo, De la Barra, Viciña

Abstract: This short note is about the use of the popular asturian ballad, *¡Ay Juana, cuerpo garrido!*, in the discussions of the dactylic line of eleven syllables in Spanish. Problems of metric and textual nature are specially taken into account focusing in the way the metrists (Manuel Milá y Fontanals, Eduardo de la Barra, Marcelino Menéndez y Pelayo, y Julio Viciña Cifuentes) have used this text.

Key words: Dactylic line of eleven syllables, ballad, metrists, Milá, Menéndez y Pelayo, De la Barra, Viciña

Los estudiosos del endecasílabo dactílico suelen comentar como ejemplo de tal verso en poesía popular el del romance asturiano titulado *La Tentación*. En esta nota nos proponemos aclarar y comentar varios aspectos relacionados con el uso que de tal poema se ha hecho en las discusiones sobre el mencionado endecasílabo. Pero antes de entrar en materia hay que hacer unas brevísimas precisiones de algo que tratamos mucho más extensamente en nuestra monografía, de próxima aparición, *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*.

Primero, su definición. La del pionero de los estudios sobre este verso, Milá y Fontanals, sigue siendo válida:

El endecasílabo en que debemos ocuparnos tiene, como el sáfico, acento en la cuarta, pero lo tiene en la séptima en vez de la octava y es ventajoso (especialmente para el canto) que lo tenga en la primera¹.

Por eso, se puede hablar, con Tomás Navarro Tomás, de una *forma plena* (acentos en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a) y una *manifestación parcial* (acentos en 4.^a, 7.^a y 10.^a)².

Segundo, su calificación. Bello -y después Eduardo de la Barra, J. Vicuña o T. Navarro Tomás- lo califica rítmicamente de

¹ Milá y Fontanals, Manuel: “Del decasílabo y endecasílabo anapésticos”. *Revista Histórica Latina*, julio 1875, en *Obras Completas*, coleccionadas por Marcelino Menéndez y Pelayo, tomo V. Barcelona: Librería de Alvaro Verdguer, 1893, p. 326.

² Navarro Tomás, Tomás: *Métrica española*. Madrid: Guadarrama, 1972, tercera edición corregida y aumentada, pp. 203-204. Varela Merino, Elena, Moñño Sánchez, Pablo, Jauralde Pou, Pablo: *Manual de Métrica Española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005, pp. 193-195, precisan más los tipos de *endecasílabo dactílico* distinguiendo entre: *puro* (*anapéstico*), con acentos en 4.^a y 7.^a; *pleno*, con acentos en 1.^a, 4.^a y 7.^a; y *corto*, con acentos en 2.^a, 4.^a y 7.^a.

dactílico. Milá y Fontanals, seguido por Marcelino Menéndez y Pelayo y por Pedro Henríquez Ureña, lo consideró, en el primer estudio extenso de nuestra filología sobre este verso, como *anapéstico*. Marcelino Menéndez y Pelayo insiste en la relación con la gaita gallega, estudiada por Milá, y le asocia casi siempre el nombre de endecasílabo *de gaita gallega*.

Tercero, los teóricos. Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo, Eduardo de la Barra y Julio Vicuña Cifuentes son los autores que más atención han dedicado a un estudio de conjunto del verso, independientemente de muchísimas otras noticias que puedan encontrarse en los más diversos lugares.

Cuarto, sus usos. Suelen distinguirse dos empleos bien diferenciados de la estructura del endecasílabo antes descrita: aparición *casual* entre versos de otra estructura, como endecasílabos italianos (Garcilaso: *Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?; ¿Cómo pudiste tan pronto olvidarte?*³; *Hinchen el aire de dulce armonía*), versos de *arte mayor* o de Juan de Mena (Nebrija da como una de las posibilidades rítmicas de tal verso la del endecasílabo dactílico: *Sabia en lo bueno, sabida en maldad*), y versos fluctuantes de las canciones populares con ritmo de gaita gallega. Hay quien como Eduardo de la Barra lo encuentra también en la versificación épica medieval. El otro uso es el *uniforme*, cuando el poema adopta como diseño de todos sus versos el de la estructura del endecasílabo dactílico.

Quinto, su uso independiente. Lo que nos interesa es el segundo uso, el *uniforme*, que, por lo que se refiere a la poesía culta, suele datarse a principios del siglo XVIII. Para el uso en *poesía popular*, los estudiosos han destacado la singularidad del romance en que nos vamos a centrar.

Contextualizado el lugar del objeto de nuestro trabajo entre los aspectos que abarca el análisis del endecasílabo dactílico, veamos qué se dice sobre el romance asturiano. Junto al conocido ejemplo de la letra popular de baile *Tanto bailé a la puerta del cura / Tanto bailé que me dio calentura*, dice Milá y Fontanals:

existe otro ejemplo que descubrió en Asturias y publicó en las *Bellezas y recuerdos de España* el excelente escritor Quadrado. Este interesante

³ Véase Navarro Tomás. T.: *Métrica española, cit.*, p. 204.

fragmento, ya por el metro, ya por la construcción poética, descubre íntimo enlace con la poesía popular gallega y aun por el último título con la antigua portuguesa. No hay necesidad de advertir que los dos primeros versos son octosílabos:

¡Ay Juana, cuerpo garrido!
 ¡Ay Juana, cuerpo lozano!
 ¿Dónde le dejas á tu buen amigo?
 ¿Dónde le dejas á tu buen amado?
 — Muerto le dejo á la orilla del río,
 Déjole muerto á la orilla del vado.
 — ¿Cuánto me das y volvértelo he vivo?
 ¿Cuánto me das y volvértelo he sano?
 — Doyte las armas y doyte el rocino,
 Doyte las armas y doyte el caballo⁴.

Obsérvese que los ocho versos que siguen a los dos primeros son endecasílabos dactílicos perfectos, pero hay que tener en cuenta que el adjetivo posesivo *tu* (vv. 3 y 4) debe pronunciar-se como tónico, según el uso asturiano, debilitando o anulando el acento en *buen*: *dónde le déjas a tú buen amigo*. La doble asonancia, en *io* (impares) y *ao* (pares), da unidad a la composición. Notemos que considera que el texto es un fragmento⁵.

⁴ Milá y Fontanals, M.: “Del decasílabo...”, *cit.*, p. 339.

⁵ El texto citado por Milá está tomado de Quadrado, J. M.: *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1855, p. 239. Milá solamente corrige algún signo de apertura de admiración e interrogación que falta en los versos 1, 2 y 8, y el leísmo de la forma *volvértele* en los versos 7 y 8, además de la coma tras *das* en estos mismos versos. También aquí J. M. Quadrado habla de “*dos preciosos fragmentos*” para introducir el texto que empieza *Mañanita de San Juan / Cayó un marinero al agua*, que va inmediatamente antes del que hemos reproducido. Curiosamente, Juan Menéndez Pidal, a quien nos vamos a referir pronto, edita, en 1885, otra versión de estos romances dándoles el título de *El Marinero* y *La Tentación* respectivamente. Marcelino Menéndez y Pelayo reproduce también juntos los mismos dos romances y con los títulos que les da Juan Menéndez Pidal. Para las fuentes de este romance, véase Busto Cortina, Juan: *Catálogo índice de romances asturianos*. Oviedo: Principado de Asturias, 1992, pp. 292-293. La versión más antigua está recogida en 1849, dictada por Pedro José Pidal y publicada por Durán, Agustín: “Apéndice al discurso preliminar”, en *Romancero General. Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Tomo I, BAE, X. Madrid: Atlas, 1945, p. LXVI. Esta versión tiene diez versos, texto igual al de Quadrado, pero con una variante digna de notar en los versos 7 y 8, que siguen siendo endecasílabos dactílicos: *¿Cuánto*

Eduardo de la Barra, en 1895, afirma que hay muchos ejemplos de este verso en las canciones populares –no dice si casual entre otros o de manera uniforme–, pero sólo cita unos cuantos versos del texto que comentamos. Dice exactamente:

Puede el que quiera hacer amplia cosecha del mismo verso en las canciones populares, de ordinario modernizadas, sin que por eso pierdan su ritmo primitivo. Aquí solo traeremos a cuento uno de los viejos cantares asturianos, aquel que comienza:

“Ay, Juana, cuerpo garrido, / Ay Juana, cuerpo gentil”

Encuétranse allí dácilos de once sílabas tan graciosos como estos emparejados:

- Muerto le dejo a la orilla del río,
Déjole muerto a la orilla del vado...
- Doyte las armas e doyte el rocino,
Doyte las armas e doyte el caballo⁶.

E. de la Barra no conoce la versión que en 1885 publicó Juan Menéndez Pidal, pues en ella los dos primeros versos, como veremos, también eran endecasílabos dactílicos que no habrían pasado inadvertidos al chileno. Sin embargo, sustituye en el segundo octosílabo del comienzo la palabra *lozano* por *gentil* y así destroza la rima asonante en *ao* de los versos pares del poema. Suprime en su ejemplo los versos 2 y 3, quizá por la dificultad que presenta la acentuación del adjetivo posesivo *tu* para la realización del ritmo dactílico, como hemos visto. Suprime igualmente los otros dos versos, 7 y 8, que tienen una interrogación. Pero hay también una intervención de E. de la Barra en el texto que parece querer darle una nota de antigüedad: la sustitución de la conjunción *y* por *e*. Piensa que la canción es más antigua de lo que pudiera parecer por su forma modernizada, como insinúa en la observación general sobre las canciones populares que hemos copiado en la cita anterior. No dice de dónde toma el texto E. de

me das, volver he te le vivo? / ¿Cuánto me das volver he te le sano? En Agustín Durán se encuentra ya la idea de que se trata de fragmentos (p. LXV), al tiempo que edita los dos juntos, el *Romance del marinero* y el que titula *Cantar antiguo* (“¡Ay Juana, cuerpo garrido!”), recitados en 1849 –edición del tomo X de la BAE– por Pedro José Pidal, quien los había oído en su niñez.

⁶ Barra, Eduardo de la: *El endecasílabo dactílico*. Rosario de Santafé: J. Ferrazini y Comp., 1895, p. 23.

la Barra, pero podría ser del estudio de Milá -aunque afirma en otro lugar de su monografía (p. 65) que solo tiene noticias de este trabajo por Menéndez y Pelayo, pero que lo desconoce-, o del texto de 1855 de J. M. Quadrado, pero en este caso sería también Milá la fuente de información. ¿Conocía realmente el artículo de Milá, que había sido reeditado en 1893 por Menéndez y Pelayo en las *Obras Completas* de su maestro? Pudiera quizá también conocerlo por la edición de Agustín Durán, donde se leen ideas semejantes a las recogidas por De la Barra acerca de su carácter antiguo y su forma moderna de lenguaje.

En el tomo X de su *Antología de poetas líricos* (1913), en la sección dedicada a los “Romances tradicionales de Asturias”⁷, Marcelino Menéndez y Pelayo reproduce el siguiente texto:

LA TENTACIÓN

—¡Ay, probe Xuana de cuerpo garrido!
 ¡Ay, probe Xuana de cuerpo galano!
 ¿Dónde le dexas al tu buen amigo?
 ¿Dónde le dexas al tu buen amado?
 —Muerto le dexo a la orilla del río,
 muerto le dexo a la orilla del vado!
 ¿Cuánto me das, volveréte vivo?
 ¿Cuánto me das, volveréte sano?
 —Doyte las armas y doyte el rocino,
 doyte las armas y doyte el caballo.
 —No he menester ni armas ni rocino,
 no he menester ni armas ni caballo.....
 ¿Cuánto me das, volveréte vivo?
 ¿Cuánto me das, volveréte sano?

Después de citar a Milá y Fontanals⁸, continúa su comentario:

⁷ Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos. Tomo X*. Madrid: Librería de Hernando y C.^a, 1913, p. 441. Puede verse también el volumen IX, p. 259, de su *Antología de poetas líricos españoles (Parte segunda: Los romances viejos IV. Capítulo: Suplementos a la “Primavera y flor de romances”*. Epígrafe: *Romances tradicionales de Asturias*) en Menéndez y Pelayo, M.: *Obras completas*. Madrid: CSIC, 1940-1966.

⁸ Copia las siguientes palabras de Milá, que hemos visto en el texto previo a los versos: *Este interesante fragmento, ya por el metro, ya por la construcción poética, descubre íntimo enlace con la poesía popular gallega,*

Está compuesto, en efecto, en aquel género de endecasílabo que vulgarmente se denomina *de gaita gallega* y que sirve para acompañar el ritmo de la *muñeira*. Milá, que le estudió detenidamente, tanto en sí mismo como en sus relaciones con el verso decasílabo, le llamó *endecasílabo anapéstico*. Su aparición en la poesía popular castellana es un fenómeno singular, aun en Asturias misma, y hasta ahora no se ha presentado más ejemplo que éste.

El texto de Menéndez y Pelayo, respecto del reproducido por Milá, presenta dos notas importantes: los dos primeros versos ya no son octosílabos, sino endecasílabos dactílicos perfectos; hay cuatro versos más. Si bien los versos 13 y 14 son repetición de los versos 7 y 8, los versos 11 y 12 son nuevos y además *no son endecasílabos dactílicos*. Para ser endecasílabos tendrían que hacer hiato (dialefa) en *ni / armas*, y llevan el acento en la 6.^a, en lugar de la 7.^a, por lo que no son dactílicos. Destaquemos, por último, en el comentario del santanderino, la llamada de atención sobre la singularidad de este ejemplo de endecasílabo dactílico en la poesía popular.

La fuente de este texto es la obra de Juan Menéndez Pidal, *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos* (1885). El mismo Menéndez y Pelayo, en la *Advertencia preliminar*, nos habla del “*joven y aventajado escritor asturiano, D. Juan Menéndez Pidal*” y de su obra, cuyo contenido describe así:

Los romances llegan a 98, aunque algunos son variantes del mismo tema, y otros no merecen estrictamente la calificación de populares. Pero la mayor parte lo son, sin género de duda, y algunos merecen figurar al lado de los más bellos de las antiguas colecciones. Con el beneplácito del Sr. Menéndez Pidal, a quien damos mil gracias por esta prueba de cariñosa amistad, reproducimos aquí todos los que, a nuestro juicio, presentan rasgos de poesía primitiva, incluyendo no solamente los impresos en 1885, sino algunos inéditos hasta ahora, que el mismo colector ha recogido en posteriores excursiones y que liberalmente nos ha facilitado⁹.

⁹ y aun por el último título con la antigua portuguesa. Menéndez y Pelayo, M., *ibid.*, p. 441.

⁹ Menéndez Y Pelayo, Marcelino: *Antología...*, cit., p. 18.

La única diferencia notable entre los dos textos (el de J. Menéndez Pidal y el de M. Menéndez y Pelayo) está en el verso 6, que Juan Menéndez Pidal copia así: *muerto dexole a la orilla del vado*. Evidentemente esta forma (acentos en 1.^a, 3.^a, 7.^a y 10.^a) no es la de ningún tipo de endecasílabo, ni italiano ni dactílico. Menéndez Pelayo corrige entonces en paralelo con el verso anterior y dice: *muerto le dexo a la orilla del vado*, que sí es un endecasílabo dactílico perfecto. Pero J. Menéndez Pidal también había advertido la equivocación y en la lista de erratas, al final del libro, corrige: *déxole muerto* en lugar de *muerto déxole*, y entonces el endecasílabo es perfecto dactílico. Menéndez Pelayo detectó el error, pero no se atuvo a la fe de erratas de J. M. Pidal. En la anotación de Menéndez y Pelayo a este romance y al anterior de la colección, *El Marinero*, hay coincidencia de algunos datos, que por lo que a nosotros nos interesa, la métrica, se ve en las siguientes palabras de Juan M. Pidal:

La Tentación es un romance singular de Asturias, y aun entre los de esta región, por la metrificacón desusada que en él se emplea.

Por lo demás, Juan M. Pidal sostiene que los dos romances, *El Marinero* y *La Tentación*, “*son fragmentos de otros más completos*”. También nos dice que este romance, recogido en Grado, fue recitado por Teresa Fernández (a) La Cana, de 80 años y vecina de Santianes de Molenes¹⁰.

M. Menéndez y Pelayo prefiere esta versión más amplia y uniforme (todos los versos son endecasílabos) a la recogida por J. M. Quadrado, publicada en 1855, que es la comentada por Milá¹¹.

Julio Vicuña Cifuentes copia el texto tomándolo de Juan Menéndez Pidal, citando el título de la obra y la página (245) en que aparece. Destaca su singularidad:

¹⁰ Menéndez Pidal, Juan: *Poesía popular: colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos*. Madrid: Hijos de J. A. García, 1885, pp. 332 y 355.

¹¹ En la misma advertencia preliminar de este tomo, Menéndez y Pelayo se refiere a J. M. Quadrado con “cariñoso respeto” y lo considera “español de los más memorables de nuestro siglo en virtud, entendimiento y ciencia”. Véase *Antología..., cit.*, p. 15.

Notable sobre todo lo demás que yo conozco, compuesto en este metro, en la poesía popular castellana, es el fragmento de romance de doble asonante, recogido en Asturias por don Juan Menéndez Pidal¹².

El texto de Vicuña introduce una nota que es digna de ser destacada: acentúa la palabra *armás* en los versos 11 y 12. Así se soluciona el problema métrico que presentaban estos dos versos; de esta forma se hacen dactílicos perfectos, si se hace el hiato (dialefa) *ni / armas*:

—*No he menester ni armás ni rocino*
no he menester ni armás ni caballo...

Vicuña, pues, lee como estricto tratadista de métrica. Supone el punto culminante de la lectura métrica de este texto, que se ha convertido en el ejemplo canónico de endecasílabo dactílico en poesía popular. Se puede establecer una relación entre la historia del texto y la lectura métrica del mismo. A la consagración como ejemplo singular dentro de la teoría del endecasílabo dactílico por parte de M. Milá y Fontanals, sigue E. de la Barra, quien lo lee con ojos de metricista y suprime en su ejemplificación los versos que le estorban (los dos octosílabos primeros, y los que exigen acentuación en el adjetivo *tu*). La nueva versión aportada por Juan Menéndez Pidal soluciona el problema de la uniformidad métrica —todos los versos son endecasílabos—, pero añade cuatro versos entre los que se encuentran dos que plantean el problema rítmico de no ajustarse sin dificultad al ritmo dactílico. Es éste un problema que detecta Julio Vicuña Cifuentes y trata de solucionar proponiendo el desplazamiento del acento en la palabra *armas*.

Bibliografía

BARRA, E. de la: *El endecasílabo dactílico*. Rosario de Santafé: J. Ferrazini y Comp., 1895.

¹²Vicuña Cifuentes, Julio: *Estudios de métrica española*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1929, pp. 130-131.

- BUSTO CORTINA, J.: *Catálogo índice de romances asturianos*. Oviedo: Principado de Asturias, 1992.
- DURÁN, A.: “Apéndice al discurso preliminar”, en *Romancero General. Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Tomo I, BAE, X. Madrid: Atlas, 1945.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P.: *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad, 1961.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Antología de poetas líricos castellanos. Tomo X*. Madrid: Librería de Hernando y C.^a, 1913.
- Obras completas*. Madrid: CSIC, 1940-1966. (Menéndez Pelayo digital, CD-ROM, Caja Cantabria, Obra Social y Cultural, 1999).
- MENÉNDEZ PIDAL, J.: *Poesía popular: colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos*. Madrid: Hijos de J. A. García, 1885.
- MILÁ Y FONTANALS, M.: “Del decasílabo y endecasílabo anapésticos”. *Revista Histórica Latina*, julio 1875, en *Obras Completas*, coleccionadas por MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, tomo V. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1893, pp. 324-344.
- NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*. Madrid: Guadarrama, 1972, tercera edición corregida y aumentada.
- QUADRADO, J. M.: *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, por F. J. Parcerisa, escrita y documentada por J. M. Quadrado. Madrid: Imprenta de Repullés, 1855.
- VARELA MERINO, E.; MOIÑO SÁNCHEZ, P.; JAURALDE POU, P.: *Manual de Métrica Española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005.
- VICUÑA CIFUENTES, J.: *Estudios de métrica española*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1929.

LA RETÓRICA DEL VERSO: APROXIMACIONES A LA MÉTRICA DESDE LA RETÓRICA

ROSA M.^a ARADRA SÁNCHEZ

Resumen:

Métrica y poética son disciplinas tradicionalmente emparentadas. En el panorama general de los estudios literarios, la retórica ofrece también un interesante campo de análisis en relación con el verso, no siempre considerado. Este trabajo es un primer recorrido introductorio por algunas de las incursiones teóricas de la retórica en el ámbito del verso, y su reflejo concreto en las distintas fases de elaboración del discurso persuasivo, especialmente en las figuras de la elocución.

Palabras clave:

Métrica, Retórica, *Elocutio*, Persuasión, Ritmo, Prosa.

Abstract:

Metrics and Poetics are two disciplines traditionally interconnected. In the general context of literary studies, Rhetoric offers, also, an interesting but not always considered field for analysis in relation to vers. This paper is a preliminary approximation that examines the relationship between rhetoric and versification. Moreover, it presents how the different parts of rhetoric can tackle vers, specially the figures of classical *elocutio*.

Key words:

Metrics, Rhetoric, *Elocutio*, Persuasion, Rhythm, Prose.

No resulta extraño encontrar consideraciones sobre las relaciones entre métrica y poética en muchos manuales que tienen por objeto el estudio de la literatura y sus formas, pero sí resulta menos frecuente hallar referencias explícitas a las conexiones entre métrica y retórica.

En cuanto a lo primero, basta recordar que el estudio del verso y del ritmo se juzga connatural a la esencia de la poesía desde los orígenes mismos de la reflexión literaria. Ya Aristóteles al comienzo de su *Poética* señalaba que, aunque no fueran todos iguales, los llamados poetas se valían por lo común del verso, y géneros tan distintos como la epopeya, la tragedia, la comedia, el ditirambo, la aulética o la citarística, compartían el ritmo, la palabra y la armonía, combinados o no¹.

El hecho de que la retórica se vinculara desde sus orígenes a la prosa, mientras la poética acogía el estudio de las composiciones en verso, fundamentó estas conexiones. Sin embargo, la relación entre retórica y métrica no resulta tan sorprendente si nos detenemos un poco en el tema. Quizá el referente inmediato en el que primero pensamos sea el de la *elocutio*, esa parte de la retórica asumida por la poética para explicar el lenguaje literario y el poético en particular. Pero no es ese el único punto de contacto, de intereses compartidos y de reciprocidades metodológicas. Hay todo un abanico de encuentros y reencuentros históricos y actuales de gran interés, desde la atención a determinados recursos y figuras de mayor uso en el verso a otras muchas posibilidades que las restantes partes de la retórica ofrecen al estudio y análisis de la versificación.

¹ Cf. Aristóteles: *Poética*, en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*. Ed. de Aníbal González, Madrid: Taurus, 1987, 1447a y 1447b.

En este trabajo me propongo hacer un breve recorrido por las partes tradicionales de la retórica como un primer acercamiento teórico a las concomitancias y conexiones entre ambos campos, y, de forma paralela, apuntar algunas realizaciones concretas que vinculan en la práctica retórica y métrica, con especial atención a la elocución. Se trata de una aproximación general que por su amplitud justifica investigaciones ulteriores desde diferentes campos y perspectivas.

I

De manera general pensamos en la métrica como la “disciplina que se encarga de estudiar las normas y principios que organizan la versificación, es decir, las reglas por las que se rige el verso, sus clases y combinaciones”². En el otro lado, la retórica es el *ars bene dicendi* del que habló Quintiliano y la técnica que se ocupa ampliamente del discurso persuasivo. “Persuadir” significa, según la RAE: “Inducir, mover, obligar a alguien con razones a creer o hacer algo”.

Tal vinculación nos haría preguntarnos por la capacidad persuasiva del verso, que, más allá de su posible peso argumentativo, enlazaría con los mecanismos generales de la persuasión literaria y mostraría de qué manera las fronteras entre verso y prosa -oratoria o literaria- nos adentran en fructíferas zonas de confluencia y apuntan la rentabilidad de antiguos planteamientos para enfoques modernos en el tratamiento de la prosa y el verso. La perspectiva retórica trasciende desde este punto de vista lo meramente argumentativo para presentarse como una disciplina de amplio enfoque textual, que afecta tanto a los procesos de creación y recepción como a los de crítica y análisis.

Históricamente son muchos los puntos en común de estas disciplinas. La retórica clásica, estrechamente marcada por una cultura predominantemente oral y por un enfoque político, compartió con la poesía esa capacidad a la que hemos aludido de influir en unos receptores haciendo cambiar de opinión al auditorio, de hechizarle a través de la palabra y despertar su admiración³. Es cierto que la finalidad de ambos discursos, el retórico

² Domínguez Caparrós, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, p. 15.

³ Cf. López Eire, Antonio: *Retórica clásica y teoría literaria moderna*.

y el poético-literario, no es la misma, y que esto determina con claridad sus diferencias, pero también es cierto que las transformaciones políticas, sociales y culturales pronto aproximaron sus planteamientos. La retórica se convirtió en la base de la formación humanística y sustituyó la orientación práctica de sus orígenes por la educativa. Tales circunstancias incidirán de lleno en una mayor atención al género epidíctico, aquel más próximo a los receptores, fines y medios de la literatura, frente a los hasta entonces privilegiados géneros deliberativo y judicial. Arranca de aquí la conocida *literaturización* de la retórica y el hermanamiento entre retórica y poética a través de la búsqueda, no tanto de la verdad filosófica, como del relativismo de la verosimilitud, del valor de lo emocional como elemento persuasivo, y del ritmo, que tan en cuenta tendrá Gorgias en el siglo v a. de C.

En este proceso la retórica empezó a vincularse en los primeros tratados medievales a otras disciplinas como la gramática y la dialéctica, en un contexto que da cabida a nuevas formas oratorias y en el que surgen sucesivamente las *ars dictaminis* (s. XI), las *ars poetriae* (s. XII) y las *ars praedicandi* (s. XIII). La gramática, que ya en tiempos de Quintiliano se consideraba una ciencia dividida en dos partes, la ciencia de hablar correctamente y la explicación de los poetas⁴, acogerá los estudios poéticos, el *ars rhythmica* (arte de la composición rítmica tanto en prosa como en verso) y el *ars versificatoria* en particular. Estas últimas abordarán con detalle el estudio de la sílaba, la cantidad vocálica, el ritmo, las formas y licencias poéticas, etc.

A lo largo de la historia los estudios sobre el verso han ido cambiando su ubicación fluctuando básicamente entre la gramática y la poética. Superada la convivencia conjunta de retórica y poética en la época medieval, hay un mayor deseo de clarificar sus límites coincidiendo con el interés por la *Poética* de Aristóteles en el Renacimiento⁵. Con los antecedentes del Marqués de Santillana

Madrid: Arco Libros, 1997, p. 23.

⁴ Cf. Quintiliano, M. F.: *Institutionis oratoriae libri XII: Sobre la formación del orador*, doce libros. Traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001, 5 vols., I, IV, 2. *Id.* también Murphy, J. J.: *La retórica en la Edad Media. Historia de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México: F. C. E., 1986, p. 145 y ss.

⁵ Cf. Bobes, Carmen, Baamonde, Gloria, Cueto, Magdalena, Frechilla,

o de Encina, se han destacado en la teoría literaria española los ejemplos de Herrera, el Pinciano, Carvallo, Cascales o, ya en el XVIII, Luzán, como prueba de la estrecha relación disciplinar que guardan métrica y poética; incluso encontramos tratados dedicados exclusivamente a la métrica, como los de Sánchez de Lima o Rengifo, que mantienen la denominación de “arte poética”⁶.

No es nuestra intención detenernos ahora en la historia de este proceso, pero sí destacar el hecho de que la métrica, sólidamente ligada a los tratados de poética, convive junto a la retórica en un gran número de preceptivas que desde principios del XIX consolidan la aparición en el mismo volumen de retórica y poética. Bajo la influencia del teórico escocés Hugo Blair y la adaptación que hiciera Munárriz de sus *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* (1798-1801), textos tan reeditados y asentados en el ámbito académico como los *Principios de Retórica y Poética* (1805) de Sanchez Barbero, los *Elementos de Retórica y Poética* (1818) de Mata y Araujo o el conocido *Arte de hablar en prosa y verso* (1826) de Hermosilla, estarán en la base de la posterior conjunción entre retórica y poética hacia planteamientos teóricos globales en torno a una ciencia de la literatura⁷.

No extraña, pues, que sea en el Diecinueve cuando encontremos tratados con una mayor entidad teórica dedicados exclusivamente al verso en una tradición que arranca de Andrés Bello, Eduardo de la Barra y otros teóricos que publicaron trabajos independientes sobre métrica⁸.

Emilio y Marful, Inés: *Historia de la teoría literaria, II, Transmisores, Edad Media, Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998, p. 170 y ss.

⁶ Una presentación histórica del lugar que ocupa la métrica en los estudios literarios, con especial atención a los siglos XVIII y XIX, se puede ver en el estudio de Domínguez Caparrós, José: *Contribución a la historia de las ideas métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: C.S.I.C., 1975, pp. 1-50, y del mismo autor: “La métrica en los estudios literarios”. *Epos*, 1992, 8, pp. 245-261, p. 245 y ss.

⁷ Para más información sobre este aspecto remitimos a nuestro trabajo: *De la Retórica a la Teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1997.

⁸ Cf. Domínguez Caparrós, José: *Contribución a la historia de las ideas métricas, cit.* y *Métrica española, cit.*, p. 21.

II

Pero empecemos ya nuestro recorrido. Como avanzamos más arriba, la *elocutio* retórica es la fase de elaboración discursiva en la que vamos a encontrar una atención más definida a recursos directamente emparentados con el verso. Aunque la mayoría de los procedimientos del *ornatus* que estudia la *elocutio* clásica fueron muy pronto ejemplificados con textos literarios, tanto en prosa como en verso, no es menos cierto que algunos han mostrado una rentabilidad mucho mayor en la versificación; de hecho, algunos de ellos se estudian como “licencias métricas”.

Me refiero a las llamadas por la retórica tradicional *figuras de dicción* y, como un tipo especial, a las *figuras de metaplasmo*, según la denominación que le diera Quintiliano. Se trata de procedimientos que afectan básicamente al significante, a la forma de la palabra, a la expresión lingüística, y que, como les sucede a las figuras de dicción en general, pierden su esencia cuando son traducidas. En el caso concreto de los metaplasmos estamos ante unas licencias en las que se permite la utilización de términos que la gramática considera incorrectos (barbarismos), lo que nos sitúa en un terreno entre gramática, retórica y métrica, que se refleja en la atención vacilante a estos fenómenos en los tratados⁹.

En el estudio de las figuras Lausberg sistematiza en cuatro los apartados clásicos, según los criterios genéricos de adición, supresión, cambio de orden y sustitución¹⁰. Como resultado de la aplicación de estas categorías contamos con diversas posibilidades de adición o supresión de fonemas o sílabas al principio, en medio o al final de una palabra, a las que se han de sumar otras posibilidades por cambio de orden de los elementos fónicos o sustitución de unos por otros, con independencia de su posición dentro de la palabra. Recordemos que en los metaplasmos por adición se habla de la *prótesis* (*arrecoger* por *recoger*), la *epéntesis* (*Ingalaterra* por *Inglaterra*) y la *paragoge* (*felice* por *feliz*); en los metaplasmos por supresión, dependiendo si el elemento

⁹ Pujante, por ejemplo, en su reciente tratado de retórica, los menciona pero no los desarrolla. Cf. Pujante, David: *Manual de retórica*, Madrid: Castalia, 2003, pp. 236-237.

¹⁰ Cf. Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1966-1968, 3 vols. [1960].

suprimido está al principio, en medio o al final de la palabra, tenemos la *aféresis* (*hora* por *ahora*), la *síncopa* (*muchismos* por *muchísimos*) y la *apócope* (*ídol* por *ídolo*). Los otros metaplasmos serían por cambio de orden: la *metátesis* (*displicina* por *disciplina*), y por sustitución: *antistecon* (*melecina* por *medicina*).

Algunos de estos resultados, que en la lengua común son rechazados como *vitia* o vicios del idioma, son admitidos en el verso como licencias por ser rentables en el cómputo silábico los dos primeros grupos de metaplasmos, es decir, los que permiten la adición o supresión silábica según las necesidades del poeta.

Desde esa concepción amplia de la gramática a la que antes hemos hecho referencia, Antonio de Nebrija, que ya había considerado en su *Gramática de la lengua castellana* (1492) catorce tipos de metaplasmo, diferenciaba de forma muy clara los conceptos de *lexis*, *barbarismo* y *metaplasmo* según su grado de corrección, y mostraba la conexión entre los metaplasmos y las figuras (*schema*) como procedimientos admitidos o excusables en el ámbito de las palabras aisladas o conectadas, respectivamente. Dice Nebrija:

Si en alguna palabra no se comete vicio alguno, llama se lexis, que quiere dezir perfecta dición. Si en la palabra se comete vicio que no se pueda sufrir, llama se barbarismo. Si se comete pecado que por alguna razón se puede escusar, llama se metaplasmo. Eso mesmo, si en el aiuntamiento de las partes de la oración no ai vicio alguno, llama se phrasis, que quiere dezir perfecta habla. Si se comete vicio intolerable, llama se solecismo. Si ai vicio que por alguna razón se puede escusar, llama se schema. Assí que entre barbarismo y lexis está metaplasmo; entre solecismo y phrasis está schema¹¹.

Precisamente son estos “vicios” o “pecados excusables” de los que habla Nebrija lo que nos interesa, sobre todo si tenemos en cuenta que muchos de los ejemplos con que ilustra su teoría son versos, un gran número de Juan de Mena.

También José Antonio Mayoral, que combina la sistematización de Lausberg con la de Nebrija y Correas, ejemplifica todos estos recursos con poetas, en este caso de los Siglos de Oro, y

¹¹ Nebrija, Antonio de: *Gramática de la lengua castellana*. Estudio y edición de Antonio Quilis. Madrid: Editora Nacional, 1984 (2^a ed.), p. 211.

relaciona con los metaplasmos por supresión, como ya lo hiciera la tradición clásica (Lausberg, y el citado Nebrija en la tradición española), fenómenos métricos tan habituales como la *sinéresis* (*poe-ma* por *po-e-ma*) y la *sinalefa* (*ver-dey rosa* por *ver-de-y-ro-sa*) o la denominada *ecthlipsis*, especie de sinalefa consonántica: (sutilladrón)¹². Y otro tanto sucede con la *diéresis* y el *hiato*, que corresponderían a los metaplasmos por adición: la *diéresis*, separación silábica de un diptongo (*ru-i-do* por *rui-do*), y el *hiato o dialefa*, como fenómeno que contraviene la tendencia a la sinalefa en la pronunciación habitual y en la métrica.

En este grupo de fenómenos métrico-retóricos encontramos otros recursos determinados por cambios producidos en la cantidad silábica o en la posición acentual, como las llamadas *diástole* y *sístole*. La *diástole* (o *éctasis*), que consiste en el alargamiento de una vocal, se sumaría a la lista de metaplasmos por adición, mientras que la *sístole*, procedimiento de abreviación de una vocal larga, formaría parte de los metaplasmos por supresión. Al carecer el castellano de cantidad vocálica asimila tales procedimientos a la posición acentual, de tal forma que en la diástole se produciría un desplazamiento del acento de una sílaba a la siguiente (*adecúa* por *adecua*), y en la sístole se convertiría en tónica la sílaba anterior (*cénit* por *cenit*), cambios acentuales rechazados por la norma culta.

La cuestión nos plantea, como sintetiza José Perona, “si estamos en presencia de un error o en presencia de un resplandor, de un vulgarismo o de una licencia poética”¹³. El espacio literario puede convertir en “licencia” o “figura” este tipo de fenómenos por el solo hecho de utilizarlos. Un caso particular lo tenemos en aquellos textos que los incorporan como reflejo del habla vulgar de determinados individuos o en la caracterización idiomática, cultural o social, de la persona que toma la palabra. Pero lo habitual, tal y como lo corroboran los numerosos ejemplos que pueblan los manuales, es que sean aplicados en el terreno poético al

¹² Cf. Mayoral, José Antonio: *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994, p. 45.

¹³ Perona, J.: “Cambios fonéticos esporádicos: metaplasmos, vulgarismos o licencias fonológicas”, en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 2002, 16, pp. 5-36, p. 30. Disponible en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6213/1/EL_16_14.pdf.

cómputo silábico o al análisis acentual, según los casos.

De este modo la retórica sistematiza unas posibilidades de realización lingüística que serán validadas por la realidad pragmática en la que se inscriban, ofreciendo así una teoría maleable, con distintos ámbitos de aplicación. Es evidente que la poesía contemporánea, ampliamente liberada de la medida silábica, presenta un limitado empleo de estas licencias, que contrasta con la relevancia que tuvieron en otras épocas literarias y en otros momentos de la historia de nuestra lengua.

III

Las *figuras de repetición*, otro subtipo de las *figuras de dicción*, se basan en el empleo de un elemento verbal que ha aparecido previamente. La repetición es, pues, la clave de la caracterización de este tipo de recursos, igual que, como han destacado tantos autores, sucede con el verso, precisamente porque es clave en la naturaleza del ritmo. Es el caso de quienes han visto en la repetición el rasgo que diferencia el verso de la prosa¹⁴, o de quienes han destacado los mecanismos de repetición como el soporte diferenciador del verso libre¹⁵.

La perspectiva amplia con la que la retórica clásica enfoca la repetición elocutiva (ámbito fónico, léxico-semántico y sintáctico), posibilita una utilización y ejemplificación tanto en contextos oratorios como poéticos. Sin embargo, desde muy pronto el hecho de que estas figuras tomaran como marco los límites concretos de un período, frase o secuencia lingüística (en prosa) favoreció su rápida asimilación al marco del verso, de tal forma que ambos segmentos, delimitados por pausas, vienen a equipararse. Es habitual que los manuales de retórica caractericen la

¹⁴ Véase, por ejemplo, Lotman, I.: *La estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1988 [1973].

¹⁵ Así lo señala, siguiendo la estela de Jakobson, Lázaro Carreter, F: "Función poética y verso libre", en *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1972, pp. 51-62. Sobre la tipología del verso libre atendiendo a la repetición de elementos fónicos o de pensamiento, *Vid.* PARAÍSO, Isabel: *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985, y desde un planteamiento histórico y teórico, el trabajo más reciente de Utrera Torremocha, M.^a V.: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros, 2001.

anáfora o la epífora, por poner un ejemplo, desde la perspectiva del verso, y de la frase, si el texto está en prosa, de tal forma que ambas modalidades participan de una misma esencialidad rítmica.

Baste para nuestro propósito enumerar algunas de las figuras de repetición más habituales¹⁶. En el nivel fonológico, la *aliteración*, la *onomatopeya*, el *parómeon*, el *homotéleuton* y el *homéoptoton*, se definen por la recurrencia de sonidos en distintas posiciones y sentidos. La *rima* será la repetición fónica característica del verso.

En el plano léxico-semántico hay una amplia gama de posibilidades que dan nombre a recurrencias enmarcadas en el verso o en la frase: la *anáfora* (x_/x_), la *epífora* (x_/x), la *complexio* (x_y/x_y), la *geminación* (x, x), la *anadiplosis* (x/x), la *epanadiplosis* (x_x), el *polisíndeton*, la *annominatio* (*paronomasia*, *derivatio*, *figura etimológica*, *políptoton*, *traductio*), el *equivoco* o *antanaclasis*... son algunas de ellas.

En algunos de estos procedimientos estará la raíz de distintas caracterizaciones métricas. La *anadiplosis*, por ejemplo, que repite la última parte de una secuencia al principio de la que le sigue, es la base de los versos encadenados, con rima entre el final de un verso y la primera parte del verso siguiente. En el siglo XVII Caramuel describe esta posibilidad en distintas composiciones métricas. Dice en su *Primus Calamus* al hablar del *soneto concatenado*:

La concatenación pide que la primera parte del verso siguiente consue-
ne con la última del precedente. Es una Figura Rítmica que no sólo puede
encontrarse en los Sonetos, sino también en otras Composiciones. Pues, si
compones Sonetos Concatenados, ¿por qué no vas a poder también com-
poner Trísticos, Tetrásticos o Pentásticos (en español, Tercetos, Cuartillas
o Quintillas)?¹⁷

¹⁶ Remitimos sobre estos aspectos al completo y documentado estudio de Frédéric, M.: *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, que aborda la repetición desde un punto de vista retórico y lingüístico y tiene en cuenta no sólo los hechos de elocución del lenguaje elaborado, sino también los de la elocución espontánea.

¹⁷ Caramuel, J.: *Primus Calamus ob oculus exhibens Rhythmicam. Primer Cálamo de Juan Caramuel. Tomo II, Rítmica*. Introducción y edición al cuidado de Isabel Paraíso. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007,

Y algo similar sucede con el llamado *soneto con repetición*. Aunque el mismo autor admite que la repetición podrá asimilarse a la concatenación, el hecho de que sea más frecuente le hace considerarla aparte. También posible en cualquier ritmo y en cualquier metro, no sólo en el soneto, consistirá en que la última palabra de un verso se repita en el inicio del verso siguiente.

Otros fenómenos métricos basados en la repetición, como el del *eco*, darán nombre también a similares construcciones que subrayan aspectos lúdicos e ingeniosos¹⁸.

Los recursos que se basan en la repetición de elementos sintácticos tienen gran interés en las relaciones entre retórica y métrica. La superación de los esquemas fónicos encuentra en los movimientos de repetición de palabras y estructuras una dimensión más definida y amplia de la significación rítmica. Recordemos la distinción entre el ritmo como fenómeno del habla inseparable de la frase y el metro como hecho de norma abstracto en Octavio Paz, para quien “el ritmo es inseparable de la frase; no está hecho de palabras sueltas, ni sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido”¹⁹.

Por otro lado, el llamado “ritmo de pensamiento”, definido por sus componentes lingüísticos, se ha señalado como característico de la prosa, frente al ritmo del verso, de tipo acentual y cuantitativo²⁰. Su base es el paralelismo con sus múltiples realizaciones (*isocolon, parison, correlación...*). Recordemos que el *isocolon*, caracterizado por la igualdad o semejanza en el núme-

pp. 361-362.

18 *Vid.* Domínguez Caparrós, J.: Diccionario de métrica española. Madrid: Alianza Editorial, 1999, pp. 125-127.

19 Y sigue diciendo: “Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso”. PAZ, O.: *El arco y la lira*. México: F.C.E., 1986, *cit.* en Domínguez Caparrós, J.: *Métrica española, cit.*, p. 37.

20 Cf. Paraiso, I.: *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta, 1976, p. 48 y ss. Dice sobre el ritmo de pensamiento: “Según sus modalidades, se lo conoce bajo diferentes nombres: “estribillo”, “verso anafórico” (repeticiones de frase), “palabras clave”, “símbolos”, “figuras de estilo basadas en la repetición de palabras” —epanáfora, epanalepsis, epífora, anadiplosis, epanadiplosis, etc.— (repeticiones de una o varias palabras), “paralelismo”, “correlación”, “quiasmo” (repeticiones de esquemas sintácticos), etc. En la prosa muchas de estas modalidades reaparecen, y lo hacen sobre todo en la prosa oratoria y la lírica”. *Ibid.*, p. 52.

ro de sílabas de varias secuencias, viene a ser una especie de verso en prosa, o más concretamente, un correlato del isosilabismo en poesía, mientras que el *parison* implica igualdad estructural o sintáctica entre frases y oraciones; la *correlación* conlleva una semejanza estructural por la disposición simétrica de las palabras en las oraciones, y no por la coincidencia en la sintaxis. El siguiente ejemplo de *parison* de Fr. Antonio de Guevara que ponen Azaustre y Casas en su *Manual de retórica* es suficientemente ilustrativo:

El dios Cupido y la diosa Venus no quieren en su casa sino a mancebos que los puedan servir y a liberales que sepan gastar, y a libres que puedan gozar, y a pacientes que puedan sufrir, y a discretos que sepan hablar, y a secretos que sepan callar, y a fieles que sepan agradecer, y animosos que sepan perseverar. (*Epístolas familiares*)²¹

En este nivel sintáctico no es necesario insistir ahora en el valor de las recurrencias y los paralelismos fónicos, gramaticales y semánticos en la unidad rítmica del poema, en su literalidad y estructuración interna, en la esencia misma de la secuencia poética como factor constructivo del verso, tal y como señalaron los formalistas, o en modelos explicativos de la construcción recurrente del texto poético como los de los *couplings* o *emparejamientos* de S. R. Levin²². Se trata de procedimientos de indudable repercusión semántica y estructural que resaltan la realidad unitaria de la composición poética, de manera especial del verso libre, y como veremos después, de los textos oratorios y artísticos en general.

Sinónimos, tautologías, pleonasmos, reiteraciones, redundancias, isotopías..., constituyen dentro del campo semántico el otro gran bloque de repeticiones. En este sentido no hay que olvidar que la repetición de un elemento lingüístico es siempre una llamada de atención que responde a un deseo de aislar, de destacar y grabar en el receptor una sensación, una impresión,

²¹ Azaustre, Antonio y Casas, Juan: *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 103.

²² Cf. Levin, S. R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra, 1974.

una imagen, una determinada referencialidad. Y esto refuerza la expresividad del texto y la coherencia y cohesión textuales.

El salto de la frase al texto lo explica magníficamente Mayoral cuando habla, siguiendo a Plett, de equivalencias textuales y figuras de repetición en el nivel textual. Aquí se incluirían los *estribillos*, que condensan con frecuencia la idea principal y desempeñan un importante papel en el desarrollo de un texto, y construcciones similares, como la repetición de bloques estróficos o grupos de versos, que, aunque posibles también en prosa, son de marcada relevancia en poesía²³.

El distinto grado de vinculación de estas equivalencias textuales con las formas estrófico-poemáticas será el criterio seguido para su clasificación. Recordemos, por ejemplo, la importante función que realizan los estribillos en villancicos, letrillas, romances y glosas, en los esquemas estróficos más claros, o el de repeticiones de carácter libre no condicionadas por la estrofa, como anáforas, epíforas, complexiones, etc. de carácter textual. Así ocurre en la canción, muy difundida en los Siglos de Oro, que nos trae a la memoria el conocido verso garcilasiano “Salid sin duelo, lágrimas corriendo”.

Atención aparte merecería el encabalgamiento, fenómeno típicamente versal de trascendencia estilística, que refleja la tensión entre la sintaxis lógica y rítmica, del que se han ocupado numerosos estudios.

IV

Junto a los tropos y figuras, la composición (*compositio*) es la otra gran parte de la *elocutio* retórica. Próxima a las mencionadas figuras de repetición, se centra en el análisis de la combinación armónica de los elementos elocutivos, en su ordenación desde el punto de vista fonético y sintáctico, por lo que presta una atención especial al ritmo. Dionisio de Halicarnaso estableció en el siglo I a.C. que su función es “disponer de manera debida y congruente entre sí las palabras, conferir a los miembros

²³ Véanse las interesantes observaciones que recoge F. Mayoral: *Figuras retóricas, cit.*, p. 205 y ss., Lausberg, *cit.*, & 835, y el trabajo de Frédéric: *La répétition, cit.*, p. 68.

el ajuste conveniente y distribuir adecuadamente el discurso en períodos²⁴.

Sin ánimo de extendernos en la compleja sistematización clásica, no podemos dejar de mencionar su importancia como punto de conexión o comparación entre los procedimientos rítmicos de la prosa y los del verso. Aunque ya Aristóteles proscribiera el verso en la prosa, en su *Retórica* defendió con claridad el ritmo, como hiciera también en su *Poética* al considerarlo una de las dos causas de la poesía, junto a la mimesis. Dionisio de Halicarnaso desarrolla esta idea y defiende que “es con mucho en la composición donde antes que en ningún otro lugar residen el placer y el poder persuasivo de la palabra”²⁵. Su intención es demostrar la importancia de la *compositio* tanto en textos poéticos como oratorios, ya que, aunque se mantenga fija la selección de palabras de un poema, con que se varíe la composición se produce un nuevo modelo métrico y una alteración de la forma, del estilo, del carácter y de la significación del poema²⁶. Y lo mismo sucede en la prosa.

También Cicerón, uno de los teóricos más atentos al ritmo de la prosa, argumentará la conveniencia de la *compositio* en la prosa, no sólo para hablar de forma elegante y agradar (igual que los poetas eran escuchados con placer), o evitar el hastío del auditorio por medio de la variedad, sino también por la fuerza persuasiva del ritmo. Un discurso, si está elaborado de forma *natural*, si revela una cuidada y no artificiosa elección y colocación de los sonidos, de las palabras y de las frases en sus distintas partes, tiene mucha más fuerza que si está suelto. Comparándolo con un atleta o un gladiador, el orador —dice Cicerón— no da un golpe duro si su ataque no es armonioso ni esquiva bien el ataque del contrario:

Tal me parece a mí el estilo de estos que no acaban rítmicamente sus frases y tan lejos está la frase de perder nervio por colocar bien las palabras —cosa que suelen decir aquellos que por falta de maestros, por torpe-

²⁴ Halicarnaso, D.: “La composición literaria”, en *Tres ensayos de crítica literaria*, Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 122-123.

²⁵ *Ibid.*, p. 123.

²⁶ Cf. *ibid.* p. 129.

za de ingenio o por pereza de espíritu no consiguen eso- que de otra forma no puede haber en ella ímpetu ni fuerza.²⁷

Razones de peso todas ellas de las que había sido consciente Isócrates cuando introdujo el ritmo en la prosa²⁸. La combinación o mezcla de intervalos largos y breves justifica la movilidad o estatismo del discurso. Los procedimientos son los mismos que los de la poesía, pero a diferencia de ésta, deben utilizarse de manera natural. Muchas veces se hacen versos en la prosa sin darnos cuenta, pero la prosa –considerada por Cicerón más difícil que la poesía- debe mostrar un equilibrio rítmico, una mezcla moderada de ritmos, de forma que ni sea esclava del mismo ni lo utilice libremente²⁹.

El orador ideal que describe Cicerón debe procurar enlazar bien las palabras al principio y al final, que tengan los sonidos más armoniosos posibles, que los períodos se presenten redondeados y que suenen de forma rítmica y adecuada³⁰. En la manifestación oral de un texto que tiene por objeto influir en el auditorio con una determinada intención, el aspecto auditivo es más importante de lo que pueda parecer. Por eso Cicerón valora las cualidades rítmicas de los sonidos y de sus combinaciones, para que no se produzcan hiatos ni asperezas³¹, así como palabras tomadas del acervo común que suenen bien, “no palabras

²⁷ Cicerón, *El Orador*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, párrs. 228-229.

²⁸ Dice Cicerón: “Y es que el oído, o la mente, advertida por el oído, contiene en sí misma una especie de medida natural de todos los sonidos. Por ello, ve lo que es demasiado largo y lo que es demasiado corto y siempre espera algo acabado y medido; percibe que ciertas frases están mutiladas y casi cortadas y le chocan, como si se le quitara lo que se le debe; que otras son demasiado largas y como corriendo de una forma exagerada, cosa que el oído rechaza aún más, ya que en la mayoría de los casos, pero sobre todo en esta materia, lo mucho molesta más que lo poco. Así pues, de la misma forma que la poética y el verso han sido inventados gracias a la limitación impuesta por los oídos y a la observación de los técnicos, así también en la prosa se ha advertido –más tarde sin duda, pero según la indicación de la misma naturaleza- que la secuencia de las palabras y el final de las frases obedecen a ciertas leyes”. *Ibid.*, párrs. 177-178.

²⁹ Cf. *ibid.*, párr. 198.

³⁰ Cf. *ibid.*, párr. 149.

³¹ Dice al respecto: “Y es que, por muy agradables y profundos que sean los pensamientos, si se exponen con palabras mal colocadas, ofenderán a los oídos, cuyo juicio es muy exigente”. *Ibid.*, párr. 150.

rebuscadas, como hacen los poetas³².

En cuanto a la colocación de las palabras, el orador ha de buscar cierto *redondeamiento* en la expresión a través básicamente de la simetría. Esta se convierte en una fuente rítmica natural. Enlazando con el apartado anterior, Gorgias, al que pone como ejemplo Cicerón, fue el referente indiscutible de la simetría en la composición. El empleo de palabras que tengan iguales terminaciones casuales, la colocación de elementos simétricos, o la colocación de contrarios en oposición, son algunos de los procedimientos que conectan con los recursos antes mencionados, que proporcionan musicalidad por su propia naturaleza³³. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento en prosa oratoria que pone Cicerón:

Existe, en efecto, jueces, una ley, no escrita, sino innata, ley que no hemos aprendido, recibido, leído, sino que de la misma naturaleza la hemos recibido, bebido, extraído, y para la cual no hemos sido enseñados, sino formados, no instruidos, sino imbuidos.³⁴

El último punto es el del *período*, de los *incisos* y los *miembros*. Aquí la noción de *numerus* es fundamental, como equivalente del metro poético en la prosa, o la misma distinción clásica entre estilo suelto (de ritmo relajado tendente a la coordinación, sin las ataduras del *numerus*, y basado en la regularidad de la ordenación sintáctica) y el estilo periódico (determinado por el *numerus*, desarrolla el contenido argumentativo a través de una serie de períodos o partes interrelacionadas, preferentemente a través de la subordinación). Con respecto al *numerus* la preceptiva retórica reivindicó con insistencia la variedad y la evitación del metro poético en prosa (principio antimétrico) para no restarle verosimilitud al discurso³⁵.

³² Párr. 163.

³³ Cf. párrs. 164 y 165.

³⁴ Párr. 165.

³⁵ Para un repaso más detallado de la teoría del *numerus* aplicado a la prosa de Fray Luis de León, *vid.* Márquez, M. A.: “El *numerus* en la prosa de Fray Luis de León”, en M. V. Utrera Torremocha y M. Romero Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 241-253.

Como vemos, la atención retórica a la estructuración oracional en la *compositio* no sólo es efectiva en el análisis estilístico de la prosa literaria, sino que puede ser también eficaz en el verso. Pensemos, por ejemplo, en sonetos tan estudiados como el clásico de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena” o el de Góngora “Mientras por competir con tu cabello”, en los que la simetría oracional se une a la versal para reforzar un conjunto armónico y acabado, de ritmo total. La relación de estas estructuras compositivas con figuras de repetición como las anteriormente señaladas: paralelismos, anáforas, polisíndeton, etc., refuerza claramente su expresividad y se erige en elemento significativo de primer orden.

Otro tanto se puede decir del poema en prosa, de creciente interés en la poesía del siglo pasado, en el que no nos vamos a detener ahora³⁶.

V

Desde la perspectiva amplia de la ordenación discursiva, la *dispositio* ofrece un campo no desdeñable de estudio y aproximación a la versificación. El verso es el marco en el que se ubican las palabras que selecciona y ordena el poeta en un proceso deslindable sólo metodológicamente del resto de las operaciones nucleares.

La misma retórica que reglamenta la ubicación-ordenación-estructuración en los argumentos, de las partes de la oración, de los párrafos y de las palabras en la frase (*compositio*) también ofrece una zona de reflexión sobre la ordenación versal.

La consideración, por ejemplo, de la posición que ocupa una unidad lingüística, o su repetición al principio, en medio o al final de un verso, estrofa o poema, conlleva una determinada intencionalidad estética y está al servicio de la consecución de un sentido. Cuando Lotman se pregunta por el papel estructural

³⁶ Sobre los avatares históricos que experimenta la prosa en su consideración artística y la relación entre prosa, poesía y verso, con atención particular al poema en prosa, vid, el trabajo de Utrera Torremocha, M.^a Victoria; *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 24 y ss. Véase también Márquez Guerrero, M. A.: “El poema en prosa y el principio antimétrico”. *Epos. Revista de Filología*, 2003, 19, pp. 133-150.

de las repeticiones métricas y por la función que desempeñan en la construcción general del texto³⁷, lo que está haciendo es plantearse el poder significativo de las estructuras métricas, la inseparabilidad de sonido y sentido, el significado artístico del ritmo³⁸.

En la apelación directa al receptor que supone todo texto poético, literario o retórico, la ubicación de las formas lingüísticas constituye un refuerzo añadido que se suma al espacio ocupado por reiteraciones y recursos elocutivos basados en la repetición, bien de fonemas (aliteraciones, isotopías fónicas, rimas...), bien de otros procedimientos como los arriba estudiados.

Más allá de la orientación estrictamente formal del estudio del verso, la estrofa, y el poema en su conjunto, sobre todo cuando se trata de una suma integradora de estrofas, la *dispositio* retórica puede iluminar o justificar la ordenación interna de los componentes estróficos dentro del poema. La rentabilidad textual de las partes de la *dispositio* clásica (las generales *exordio*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*), permite su aplicación al análisis específico de textos poéticos, de su producción y recepción, en el marco general de la reivindicada Retórica General Textual³⁹.

Sobre este tema se ha señalado la correspondencia entre el verso y la frase, por un lado, y la estrofa, en tanto conjunto de versos, con lo que pudiéramos asimilar a una cláusula sintáctico-dispositiva. En ese sentido han sido analizadas, por ejemplo, las variaciones estructurales del soneto renacentista con respecto al soneto barroco atendiendo a la distribución y función de sus componentes: abundancia de la isodistribución dual en el Renacimiento, más natural, frente a isodistribución múltiple barroca, que produce una impresión de mayor artificio⁴⁰.

³⁷ Cf. Lotman, I.: *Estructura del texto artístico*, cit.

³⁸ Disponemos de una aproximación al tema en el artículo de Domínguez Caparrós, José: "Estructuras métricas y sentido artístico". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2004, 3. <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre3/dominguez.htm>.

³⁹ Vid. la síntesis que ofrece Pozuelo, J. M.^a: *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988, especialmente en el cap. VIII, "La Neoretórica y los recursos del lenguaje literario", p. 159 y ss.

⁴⁰ Cf. García Berrio, A. y Hernández Fernández, M.^a T.: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2006 [2004], p. 97 y ss.

La rentabilidad estructural del soneto es una muestra de algunas posibilidades de enfoque muy iluminadoras en el análisis de otras series o composiciones estróficas que, como toda realización textual, refleja una realidad pragmática específica y una determinada intención comunicativa.

VI

Plantearnos la relación entre métrica e *inventio* puede sorprender por tratarse de dos aspectos aparentemente alejados: la métrica parece privilegiar el análisis formal, y la invención se concentra en la búsqueda de los argumentos, de los temas que se van desarrollar. Se trata en este último caso de una fase de indagación, de búsqueda, de rastreo, de elección y necesaria selección de entre innumerables posibilidades temáticas.

La preocupación clásica por la conveniencia y el decoro destacó en el ámbito de la poética la adecuada vinculación entre determinados metros y géneros literarios. Desde la retórica se hizo algo similar cuando se insistió en la correspondencia del estilo rítmico, por ejemplo, con determinados géneros o partes del discurso.

Así, se estableció que el empleo ocasional de un estilo armonioso, con frases delimitadas y redondeadas, simétricas y acabadas, particularmente rentable en el género epidíctico, debía ser utilizado con prudencia en el género forense y deliberativo. Con ello se pretendía evitar el cansancio del auditorio y una sensación de artificiosidad que podía restar credibilidad al discurso y quitarle patetismo. Sólo se recomienda este estilo en los elogios, en las amplificaciones y en las peroraciones, cuando el auditorio, ya conquistado y dominado, se entrega y embelesa ante la fuerza de la palabra⁴¹. Por otra parte, el orador debía adecuar la composición a los contenidos que quería expresar y utilizar un ritmo rápido para los pasajes tensos, por ejemplo, y un ritmo lento para la exposición de los hechos⁴², o componer un discurso con muchos incisivos y miembros en los pasajes en los que se

⁴¹ Cf. Cicerón, *El Orador*, cit., párr. 210.

⁴² Cf. *ibid.*, párr. 212.

acusaba o se refutaba algún argumento⁴³, procurando en todo momento la variedad.

No voy a entrar en la problemática distanciadora a la par que justificadora de forma y contenido, *res* y *verba*, idea y expresión, estrofa y motivo poético, en la que podríamos pensar a la hora de explicar determinadas elecciones métricas por parte del poeta. Pero sí plantear interrogantes como qué es lo que justifica la elección de una estrofa o de un esquema métrico determinado, qué conexiones se pueden trazar entre ambos, qué las explicaría, qué temática se ha relacionado más con el uso de determinados versos, estrofas u otros procedimientos métricos, o de qué manera influye la tradición poética y sus modelos en la formación de los cánones métricos.

Lope de Vega, en su canónico *Arte nuevo de hacer comedias*, asociaba algunos tipos estróficos a temas concretos. Recordemos:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.⁴⁴

Es evidente que los tópicos, tanto los retóricos o lugares comunes como los literarios o tradicionales, pueden desempeñar también una función estructural de guía composicional. M.^a Isabel López Martínez nos recuerda, por ejemplo, el papel estructural que puede tener el tópico literario del viaje en la novela, y que en canciones, cuentos y refranes abundan fórmulas de arranque y de cierre, “casillas que son susceptibles de rellenarse con contenidos distintos”⁴⁵.

⁴³ Cf. *ibid.*, párr. 225.

⁴⁴ Vega, Lope de: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Cátedra, 2006, p. 148.

⁴⁵ Cf. López Martínez, M.^a I.: *El tópico literario. Teoría y crítica*. Madrid: Arco Libros, 2007, pp. 44-45. Para un enfoque más general desde la literatura comparada, *Vid.* Naupert, C. (comp.): *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco

También en composiciones sólidamente secuenciadas, como los cuentos maravillosos o los cuentos tradicionales infantiles, encontramos fórmulas para comenzar y acabar que sitúan al receptor en un escenario referencial que tiende a la repetición y, relacionado con la memoria, a su fijación. Así ocurre con los comienzos de tantos cuentos: “Érase una vez...”, “Había una vez...”, “Hace mucho tiempo”, “Vivía una vez...”, “Allá por el año...”, “En tiempos de Mari Castaña...”, “En un país lejano...”, “Érase que se era...”; y con las fórmulas para acabar tan próximas al verso: “... y fueron felices / y comieron perdices”, “... colorín colorado / este cuento se ha acabado”, “...esto es verdad y no miento / y como me lo contaron lo cuento”, etc.⁴⁶.

El encanto de los llamados cuentos de fórmula consiste en la repetición exacta de una serie de palabras, en acciones que se reiteran, en personajes que siguen patrones similares. Tal necesidad de reiteración, confirmada por el deseo de oír una y otra vez el mismo relato, está en la base del aprendizaje del niño y en los mecanismos psicológicos de conquista y consolidación de la realidad circundante⁴⁷.

Temática y verso, tematología y métrica, tono y género métrico tienden lazos de unión que llevan a pensar, por ejemplo, en las formas y procedimientos métricos más rentables para la expresión de la sátira⁴⁸, el poema humorístico o burlesco, la poesía grave a la que se refería Lope... Igual que el orador busca en las distintas fases de elaboración de su discurso los mejores argumentos, la disposición más adecuada y la expresión más convincente, el poeta, que sigue estas mismas etapas en su proceso creador, selecciona el metro más apropiado al tema, a la intencionalidad que persigue, a las sensaciones que pretende sugerir o al efecto que busca provocar.

Libros, 2003.

⁴⁶ Cf. Pelegrín, A.: *La aventura de oír. Cuentos tradicionales y literatura infantil*. Madrid: Anaya, 2004, pp. 133-134.

⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 84 y ss.

⁴⁸ Vid. Domínguez Caparrós, J.: “Métrica y sátira”. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2008, V-VI, 5-6, pp. 7-21.

VII

En este apretado recorrido por las partes tradicionales de la retórica llegamos a la *memoria* y a la *acción*. Con la literaturización de la retórica *memoria* y *actio* fueron relegadas a un segundo plano, hasta el punto de desaparecer de nuevo del núcleo retórico básico y experimentar una significativa transformación, sobre todo con la gran crisis de la retórica en el siglo XIX⁴⁹.

La memoria clásica, sólidamente sistematizada en la *Rhetorica ad Herennium*, resaltó el poder evocador de las imágenes en la fijación de los recuerdos, de las palabras y de las ideas. Una cultura predominantemente oral como la de la antigua Grecia se preocupó pronto por fijar las grandes piezas oratorias para estudiarlas e imitarlas y proporcionar la técnica para retener y ejecutar los discursos. De este modo incorporó a las partes nucleares de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* estas otras dos técnicas: *memoria* y *actio*.

En cuanto a la poesía, la propia naturaleza del verso favorece su memorización: la rima, las repeticiones de toda índole, las simetrías, el ritmo, en definitiva, son elementos que potencian la perdurabilidad mental del texto. De esta forma se conjugan las valencias temporales del ritmo con las espaciales de las imágenes memorísticas⁵⁰.

Desde la oratoria el interés pragmático por la fijación de determinados contenidos o expresiones en el receptor procede de la orientación didáctica de la retórica clásica. La *memoria*, fundamentalmente orientada al proceso de creación y ejecución del discurso, interesa también desde la perspectiva del receptor. El texto se configura, se organiza y se expresa pensando también en que el auditorio retenga lo que queremos que retenga. No en vano el *ornatus* se justifica como llamada de atención al auditorio para evitar el *taedium*.

Así lo apreciamos en Luis Vives cuando aconseja determinados procedimientos para conseguir que un oyente que no retiene

⁴⁹ Vid. un análisis más detallado en nuestro libro *De la Retórica a la Teoría de la literatura*, cit., p. 117 y ss.

⁵⁰ Para un repaso sobre la evolución del arte de la memoria desde la antigüedad clásica al siglo XVII, remitimos al estudio ya clásico de Yates, F.: *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974 [1966].

las cosas con facilidad memorice lo que se le dice. En su opinión son más provechosas las sentencias breves, adornadas con figuras y armoniosas en el ritmo, las palabras muy usadas, el orden natural, el que los ejemplos sean pocos y repetidos y el destacar de forma especial aquello que queremos que se fije más. La melodía en las poesías y el ritmo corrigen en gran medida esta falta de atención y de retentiva, dice Vives⁵¹.

Tradicionalmente se han estimado las ventajas del verso en la memorización de contenidos y preceptos. La propia teoría literaria asumió desde muy pronto esta y otras formas para amenizar su aprendizaje⁵². Así, desde la *Epístola a los Pisones* de Horacio, fueron muchas las preceptivas escritas en verso, como las de Boileau, Artiga, Pérez de Camino o Martínez de la Rosa, por citar algunas de las más conocidas.

En este sentido, Vives, que había excluido la *memoria* de la retórica, fue muy claro cuando escribió sobre la utilidad del verso para la memoria:

El verso ayuda mucho a la memoria con la armonía y medida del ritmo y, así, aquellas materias que sean dignas de recordar, deben adaptarse a ritmos. Las sentencias que se entremezclan en el poema como piedras preciosas, si no de forma más sublime e ilustre, quisiera yo sujetarlas de forma más rítmica y más rotunda, lanzándolas como un dardo para que se adhieran más firmemente y esto ha de hacerse no sólo en todo el poema, sino especialmente en la elocución escénica. Así, el espectador las llevará fácilmente a casa, las recordará y las repasará para sí.⁵³

Aunque los avances tecnológicos y el peso de la imagen en la cultura actual han restado atención a la memoria como procedimiento didáctico, no han dejado de destacarse sus ventajas en la educación infantil. Las primeras palabras del niño van asociadas al juego, al ritmo y a la sorpresa, por lo que ocupan un lugar

⁵¹ Cf. Vives, Juan Luis: *El arte retórica. De ratione dicendi*. Estudio introductorio de Emilio Hidalgo-Serna; edición bilingüe, traducción y notas de Ana Isabel Camacho. Barcelona: *Anthropos*, 1998, p. 185.

⁵² El interesado por la utilización de determinadas formas pseudo literarias en la configuración formal de textos de teoría literaria en el siglo XVIII puede consultar nuestro artículo “Las formas de la teoría literaria en el siglo XVIII. El *Fray Gerundio* como retórica novelada”, en *Revista de literatura*, LXI, n° 121, 1999, pp. 61-81, especialmente, pp. 61-75.

⁵³ Vives: *El arte retórica*, cit., p. 277.

central múltiples manifestaciones poéticas orales, canciones, re-tahílas, cuentos, juegos mímicos..., que a todos nos vienen a la memoria, y en las que resulta determinante la voz, el sonido, la entonación, el gesto y la dramatización⁵⁴.

La puesta en escena del discurso clásico⁵⁵ conecta directamente en nuestros días con una amplia gama de profesiones cuyo principal instrumento es el lenguaje y que requieren un buen dominio del arte de la palabra⁵⁶. El discurso político, el judicial, el publicitario, el del docente o el científico... comparten con la lectura escenificada de cuentos, el recitado de poemas o las representaciones teatrales, una atención diferenciada hacia la pronunciación y el gesto.

Como en el caso anterior, esta práctica se presenta en la actualidad en contextos puntuales, en los que prima la naturalidad en la acción y en la pronunciación. La distinción metodológica que hiciera Jakobson entre modelo y ejemplo de verso y modelo y ejemplo de ejecución, tiene en esta última dualidad uno de sus sentidos más interesantes por su aplicabilidad a otros ámbitos⁵⁷.

En este rápido recorrido por la retórica, que en ningún momento ha pretendido ser exhaustivo ni definitivo, hemos visto cómo la retórica, en tanto teoría explicativa del proceso de elaboración discursiva y literaria en general, muestra, también en el terreno de la métrica, su permeabilidad y su vigencia. Desde una perspectiva amplia y actual pone también al servicio del verso sus instrumentos de análisis, de tal forma que complementa aquellos que apenas si quedaron esbozados en la retórica clásica, y refuerza aquellos otros que desde sus mismos orígenes acercaron las distancias que median entre el verso y la prosa.

⁵⁴ Sobre la literatura popular infantil de tradición oral, *Vid.* los trabajos recogidos en Cerrillo, Pedro C. y Sánchez Ortiz, César: *La palabra y la memoria* (Estudios sobre Literatura Popular Infantil). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

⁵⁵ Para un recorrido histórico por la actio, *Vid.* Díez Coronado, M.^a A. *Retórica y representación: historia y teoría de la "actio"*. Logroño: Ed. Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

⁵⁶ Véase el reciente trabajo de Hernández Guerrero, J. A. y M.^a C. García Tejera: *El arte de hablar. Manual de retórica práctica y de oratoria moderna*. Barcelona: Ariel, 2008 (3^a ed.) [2004].

⁵⁷ Cf. Jakobson, R.: "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984, pp. 347-395 [1960].

Se abre un campo de múltiples y diversos senderos que habrán de completar investigaciones futuras.

Bibliografía

- ARADRA SÁNCHEZ, R. M.^a: *De la Retórica a la Teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1997.
- : “Las formas de la teoría literaria en el siglo XVIII. El *Fray Gerundio* como retórica novelada”. *Revista de literatura*, 1999, LXI, 121, pp. 61-81.
- ARISTÓTELES: *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.
- ARISTÓTELES, HORACIO: *Artes poéticas*. Edición bilingüe de Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987.
- AZAUSTRE, A.; y CASAS, J.: *Manual de retórica*. Barcelona: Ariel, 1997.
- BOBES, C.; BAAMONDE, G., Cueto, M., FRECHILLA, E. y Marful, I.: *Historia de la teoría literaria, II, Transmisores, Edad Media, Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998.
- CARAMUEL, J.: *Primus Calamus ob oculus exhibens Rhithmicam. Primer Cálamu de Juan Caramuel*. Tomo II, *Rítmica*. Introducción y edición al cuidado de I. PARAÍSO. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007.
- CERRILLO, P. C.; y SÁNCHEZ ORTIZ, C.: *La palabra y la memoria (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- CICERÓN: *El Orador*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- DÍEZ CORONADO, M.^a A.: *Retórica y representación: historia y teoría de la “actio”*. Logroño: Ed. Instituto de Estudios Riojanos, 2003.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Contribución a la historia de las ideas métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: C.S.I.C., 1975.
- : “La métrica en los estudios literarios”. *Epos*, 1992, 8, pp. 245-261.
- : *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- : *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- : “Estructuras métricas y sentido artístico”. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2004. <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre3/dominguez.htm>.
- : “Métrica y sátira”. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2008, V-VI, 5-6, pp. 7-21.
- FRÉDÉRIC, M.: *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.
- GARCÍA BERRIO, A.; y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M.^a T.: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2006 [2004].

- HALICARNASO, D. de: *La composición literaria*, en *Tres ensayos de crítica literaria*, Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A.; y GARCÍA TEJERA, M.^a C.: *El arte de hablar. Manual de retórica práctica y de oratoria moderna*. Barcelona: Ariel, 2008 (3^a ed.) [2004].
- JAKOBSON, R.: “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984, pp. 347-395 [1960].
- LAUSBERG, H.: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Gredos, 1990, 3 vols. [1966].
- LÁZARO CARRETER, F.: “Función poética y verso libre”, en *Estudios de poética*, Madrid: Taurus, 1972, pp. 51-62.
- LEVIN, S. R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra, 1974.
- LÓPEZ EIRE, A.: *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- LOPEZ MARTÍNEZ, M.^a I.: *El tópico literario. Teoría y crítica*. Madrid: Arco Libros, 2007.
- LOTMAN, I.: *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988 [1973].
- MÁRQUEZ GUERRERO, M. A.: “El poema en prosa y el principio altimétrico”. *Epos. Revista de Filología*, 2003, 19, pp. 133-150.
—: “El numerus en la prosa de Fray Luis de León”, en M.^a V. UTRERA TORREMOCHA y M. ROMERO LUQUE (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 241-253.
- MAYORAL, J. A.: *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.
- MURPHY, J. J.: *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México: F.C.C., 1986 [1974].
- NAUPERT, C. (comp.): *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- NEBRIJA, A. de (1492): *Gramática de la lengua castellana. Gramática de la lengua castellana*, estudio y edición de Antonio Quilis, Madrid: Editora Nacional, 1984 (2^a ed.).
- PARAÍSO, I.: *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta, 1976.
—: *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.
- PELEGRÍN, A. (2004), *La aventura de oír. Cuentos tradicionales y literatura infantil*. Madrid, Anaya, 2004.
- PERONA, J.: “Cambios fonéticos esporádicos: metaplasmos, vulgarismos o licencias fonológicas”, en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 2002, n^o 16, pp. 5-36. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6213/1/EL_16_14.pdf.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a: *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.
- PUJANTE, D.: *Manual de retórica*. Madrid: Castalia, 2003.
- QUINTILIANO, Marco Fabio.: *Institutionis oratoriae libri XII: Sobre la formación del orador, doce libros*. Traducción y comentarios de Alfonso Ortega

- Carmona. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001, 5 vols.
- UTRERA TORREMOCHA, M.^a V.: *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- : *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros, 2001.
- VIVES, J. L.: *El arte retórica. De ratione dicendi*. Estudio introductorio de E. HIDALGO-SERNA; edición bilingüe, traducción y notas de A.I. CAMACHO. Barcelona: Anthropos, 1998.
- YATES, F.: *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974 [1966].

CRÍTICA DE LIBROS

Martin J. Duffell, *A New History of English Metre*, London: Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2008.

MARTIN J. Duffell, reconocido especialista de métrica y asiduo colaborador en los primeros números de nuestra revista, ha publicado un ambicioso y original panorama de la historia del verso inglés. El libro se organiza en una introducción y diez capítulos, a los que siguen 18 tablas con distintas estadísticas, un extensa bibliografía y diferentes índices (de términos lingüísticos y métricos, de textos en verso citados, de estudiosos, más un índice general).

Las cinco páginas de la introducción contextualizan el sentido de su trabajo, que quiere enlazar con una tradición de estudios métricos que conoce su época dorada entre 1880 y 1910, período en el que se pueden mencionar más de 120 autores con contribuciones notables al estudio del verso inglés. En 1910 aparecen precisamente el último de los 3 volúmenes de la historia de la prosodia inglesa de George Saintsbury –conocido historiador también de la teoría literaria occidental– y la traducción de la historia de la versificación inglesa de Jakob Shipper, publicada en alemán en 1896. La imposibilidad de completar la historia de Saintsbury con un cuarto volumen –por las diferencias de método y de actitudes, conocidos el chauvinismo y el elitismo del gran historiador–, y las importantes contribuciones al estudio del verso inglés realizadas en la segunda mitad del siglo xx y guiadas por la lingüística o los métodos estadísticos (Thompson, Chatman, Attridge, Gasparov, Halle, ...) justifican la nueva historia del verso inglés. Hay otras razones generales que apoyan la necesidad de una atención al verso: la larga tradición de uso del verso y la rima que hoy conoce una vigencia notable en manifestaciones populares de la canción, y la satisfacción de dos necesidades humanas básicas como son las de *seguridad* y *sorpresa*, conceptos que aparecerán a propósito del verso libre.

El libro pretende servir a profesores y alumnos informándoles de cómo se ha versificado, acercándolos a las modernas teorías del verso, procedentes de la lingüística, y establecer un puente entre historia literaria y lingüística. La decidida vocación teórica de Martin J. Duffell, que se manifiesta en las continuas explicaciones de las estructuras métricas del verso en todas las épocas, exige un primer capítulo dedicado a la métrica lingüística. Allí se definen los conceptos generales que se van a emplear a lo largo del libro, se presentan las distintas formas de abordar el estudio del verso en general y las que se han empleado para el verso inglés (tradicional, rítmica, generativa, estadística). Se confiesa “eclectic in my choice of analytical tools” (p. 26). Cada uno de los capítulos termina en un último apartado de conclusiones que lo resume y que permite una lectura sumaria del trabajo.

El capítulo segundo, dedicado a la métrica comparada, tiene carácter mixto de teoría e historia, pues junto a consideraciones generales sobre lengua y metro se adentra ya en las influencias y orígenes del verso inglés y de la versificación medieval europea, a partir sobre todo de la métrica latina y francesa. Es en el capítulo tercero donde empieza la historia del verso inglés propiamente dicha en su presentación cronológica, aunque no conviene olvidar que una característica del libro en todo momento es la presencia del aspecto teórico y la comparación con otros sistemas de versificación. Pues bien, este capítulo está dedicado a la herencia germánica del verso inglés, concretada en la primitiva métrica acentual.

El capítulo cuarto trata de la versificación en la Inglaterra bilingüe medieval, con atención especial a la métrica de Chaucer y de Gower, en el siglo XIV. El epígrafe inicial de este capítulo, “Politics and Language in England AD 1066-1455”, ilustra muy bien otra de las constantes —junto a la atención a la teoría métrica y a la comparación con otros sistemas—: la contextualización histórica, es decir, la atención a las circunstancias que puedan ayudar a entender mejor una forma métrica o el quehacer de un poeta. Cada autor va presentado por unas breves notas histórico literarias acerca del significado de su labor. De esta manera tenemos también una historia de la poesía inglesa vista desde su métrica.

La versificación de la tardía Edad Media en Escocia e Inglaterra es el tema del capítulo quinto, dode la atención a los herederos de Chaucer ocupa la mayor parte. El capítulo sexto trata del nacimiento de los cánones métricos ingleses en el siglo XVI, relacionado con el petrarquismo europeo. Wyatt, Surrey, Sidney, Spenser, Shakespeare (verso largo) son los poetas cuya versificación es analizada especialmente. La consolidación y redefinición de los cánones ocupa el capítulo séptimo, donde el verso corto de Shakespeare y la métrica de John Donne, Milton y Marvell es atendida particularmente. El período estudiado en este capítulo comprende el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, y entre los autores representativos de la segunda mitad de este período (1675-1750) destaca John Dryden, Jonathan Swift, Alexander Pope o Samuel Johnson. Una parte importante está consagrada a la versificación dramática, desde la medieval.

Entre 1750 y 1900 se completa el esquema de los metros ingleses, destacando la renovación romántica que amplía mirando al pasado de las formas antiguas para explorar nuevas posibilidades acentuales. La llegada del verso libre merece un capítulo especial, el noveno. Después de una contextualización general del *verso libre* moderno, se atiende a los precursores del verso libre inglés. Walt Whitman (*phrasal metre*), Gerard Manley Hopkins (*sprung rhythm*), Robert Bridges y W. B. Yeats. Casi todos los pioneros del verso inglés son americanos, y cinco de ellos ocupan el espacio dedicado al estudio del verso libre: Ezra Pound, T. S. Eliot, Wallace Stevens, William Carlos Williams y Marianne Moore.

Todo historiador siente una especie de angustia de la selección conforme se acerca a su presente. El tiempo no ha hecho la necesaria criba. Martin J. Duffell elige como representativos de la métrica inglesa del siglo xx, a la que está dedicado el último capítulo, diecisiete poetas, de los que diez son ingleses, para compensar el peso de los americanos en el capítulo anterior. Termina con el examen de la métrica del premio Nobel Seamus Heaney, poeta irlandés que en el año 2000 cumplió los 61 de su vida. Tres son las razones para no atender a otros poetas contemporáneos, que están publicando todavía. Primero, porque cualquier selección sería injusta; segundo, porque no se sabe qué es lo que va a quedar como lectura para el futuro; y tercero —esta es la razón que mejor justifica al historiador—, porque no conoce ningún poeta que no haya sido influido por los estudiados. En definitiva, lo fundamental de las figuras del verso inglés y el momento de su conformación queda suficientemente descrito.

No es el momento de entrar en detalles de análisis de un impresionante trabajo de documentación y síntesis como la historia de la métrica inglesa, verdaderamente nueva, que nos ofrece Martin J. Duffell. Sólo cabe recomendar vivamente su consulta a tres tipos de lectores, especialistas que pueden combinarse en una misma persona: el de literatura inglesa, el de métrica general y el de literatura comparada.

El hecho de que Martin J. Duffell sea un reconocido estudioso del verso medieval español no debe pasar inadvertido al especialista en literatura española. Siempre le agradecerá leer una valoración como la referida a Garcilaso, “who was arguably the finest poet in Europe between Chaucer and Shakespeare” (p. 117).

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA DE MÉTRICA COMPARADA®

Universidad de Sevilla-UNED

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

Normas de edición

1. Los trabajos deberán tratar temas relacionados directamente con la métrica. Deben ser inéditos y originales y no podrán ser presentados simultáneamente en otras publicaciones. Los trabajos serán valorados y aceptados de acuerdo con el rigor científico de los mismos y el grado de originalidad y novedad. No se aceptarán trabajos previamente devueltos.
2. La fecha límite de recepción de los originales será el 15 de enero de cada año. La Secretaría de la revista acusará recibo de los originales enviados en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el Consejo de Redacción resolverá sobre su publicación en un plazo máximo de dos meses.
3. Los trabajos han de ir acompañados de una hoja en la que conste: título del trabajo, nombre y apellidos del autor o autores, dirección, teléfono, población y correo electrónico, situación académica y profesional y nombre de la institución científica a la que pertenece.
4. Los trabajos se remitirán en disquete o CD-rom y en hojas de formato DIN-A4. La extensión máxima de los trabajos será de 20 folios, incluidos cuadros, notas y bibliografía, con márgenes izquierdo y derecho de 3 cm y superior e inferior de 2,5 cm, tipo de letra Times New Roman de 12 puntos e interlineado de 1,5.
5. Los trabajos deberán ir acompañados de un breve resumen tanto en español como en inglés de no más de 150 palabras. Asimismo, se indicarán, tanto en español como en inglés, un máximo de siete palabras clave.
6. Las notas, numeradas correlativamente, deberán ir a pie de página, con el tipo de letra Times New Roman, de 10 puntos.
7. Las citas que superen las tres líneas irán exentas y sangradas en el tipo de letra Times New Roman, de 11 puntos.
8. Las citas bibliográficas en notas a pie de página se ajustarán a los siguientes criterios, de acuerdo con las normas UNE 50-104-94 e ISO 690 y 690-2:

Libros

AUTOR: APELLIDOS (mayúsculas) y nombre:

TÍTULO: *en cursiva*

TOMO O VOLUMEN, SI LO HAY: t., vol.

PUBLICACIÓN: lugar: editorial

AÑO

REFERENCIA DE PÁGINA O PÁGINAS: p., pp.

Ejemplo:

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

Colaboraciones en libro

AUTOR: APELLIDOS (mayúsculas) y nombre:

TÍTULO DEL ARTÍCULO: entre comillas (“ ”), en

TÍTULO DEL LIBRO: *en cursiva*

PUBLICACIÓN: lugar: editorial

AÑO

REFERENCIA DE PÁGINA O PÁGINAS: p., pp.

Ejemplo:

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

Artículos de revista

AUTOR: APELLIDOS (mayúsculas) y nombre:

TÍTULO DEL ARTÍCULO: entre comillas (“ ”).

AÑO, VOLUMEN, NÚMERO

REFERENCIA DE PÁGINA O PÁGINAS: p., pp.

Ejemplo:

PARAÍSO, Isabel: “El *Primus Calamus* de Juan de Caramuel Lobkowitz”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2004, II, 2, pp. 182-183.

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

Ejemplo:

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

PARAÍSO, Isabel: “El *Primus Calamus* de Juan de Caramuel Lobkowitz”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2004, II, 2, pp. 181-200.

TORRE, Esteban: “El soneto *Un nuevo corazón, un hombre nuevo* de don Francisco de Quevedo”, en Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (coords.), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*. Sevilla: Universidad, 2007, pp. 833-841.

3. Los trabajos serán evaluados de manera anónima por el Consejo de Redacción y, si el texto lo requiere, por evaluadores pertenecientes al Comité Científico de la revista.

