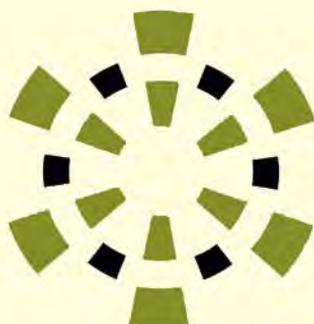


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA

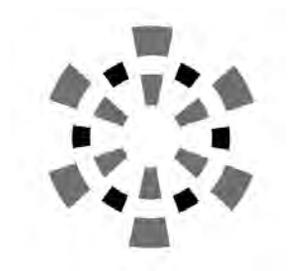


Año X  Número 10



Rhythmica
10

RHYTHMICA
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año X  Número 10

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA®

Año X. Núm. 10 (2012) D.LEGAL SE- 2.382-2003 ISSN 1696-5744

Dirección:

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (UNED, MADRID)
ESTEBAN TORRE (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

Secretaría:

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

Consejo de redacción:

ROSA MARÍA ARADRA SÁNCHEZ (UNED, Madrid)
JUAN FRAU GARCÍA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)
MARÍA DEL CARMEN GARCÍA TEJERA (UNIVERSIDAD DE CÁDIZ)
ELENA GONZÁLEZ-BLANCO (UNED, MADRID)
JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO (UNIVERSIDAD DE CÁDIZ)
MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO (UNIVERSIDAD DE HUELVA)
CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN (UNED, MADRID)
JOAQUÍN MORENO PEDROSA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)
ISABEL PARAÍSO ALMANSA (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)
NOEL RIVAS BRAVO (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)
MANUEL ROMERO LUQUE (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

Correspondencia:

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA
c/ Palos de la Frontera s/n. 41004 Sevilla (España)

Correo electrónico: vutrer@us.es

Pedidos y suscripciones:

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS.
C/. Feria n.º 4. Local 1 • 41003 SEVILLA
(ESPAÑA)

Consejo científico:

CARLOS ALVAR (UNIVERSITÉ DE GENÈVE)
PIETRO G. BELTRAMI (UNIVERSITÀ DI PISA)
TÚA BLESÁ (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)
JOSÉ DE LA CALLE MARTÍN (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA)
ANTONIO CARVAJAL (UNIVERSIDAD DE GRANADA)
BENOÎT DE CORNULIER (UNIVERSITÉ DE NANTES)
MARC DOMINICY (UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES)
MARTIN J. DUFFELL (QUEEN MARY, UNIVERSITY OF LONDON)
EDOARDO ESPOSITO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO)
MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (CSIC, MADRID)
ANA MARÍA GÓMEZ-BRAVO (PURDUE UNIVERSITY)
PABLO JAURALDE POU (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
JOSÉ JIMÉNEZ OLIVA (UNED, MADRID)
HERVÉ LE CORRE (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS III)
JORDI LLOVET (UNIVERSIDAT DE BARCELONA)
ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA (UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA)
JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (UNIVERSIDAD DE LEÓN)
RAFAEL NÚÑEZ RAMOS (UNIVERSIDAD DE OVIEDO)
SALVADOR OLIVA (UNIVERSITAT DE GIRONA)
ANTONIO PAMIES BELTRÁN (UNIVERSIDAD DE GRANADA)
ARCADIO PARDO (UNIVERSITÉ PARIS X NANTERRE)
MADELEINE PARDO (UNIVERSITÉ PARIS X NANTERRE)
JOSÉ MARÍA PAZ GAGO (UNIVERSIDADE DA CORUÑA)
CARLOS PIERA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
LEVENTE SELÁF (UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORAND (ELTE), BUDAPEST)
KURT SPANG (UNIVERSIDAD DE NAVARRA)



ÍNDICE

PROSODIA RÍTMICA DE VOCALES CONTIGUAS EN INTERIOR DE PALABRA José Domínguez Caparrós _____	11
DISEÑO Y RITMO EN <i>THE WASTE LAND</i> DE T. S. ELIOT Martin J. Duffell _____	45
FORMAS DE ESTRIBILLO EN LA POESÍA DE EMILIO PRADOS Mario García-Page _____	77
ENDECASÍLABOS CON ACENTOS EN 6ª Y 7ª SÍLABAS Miguel Ángel Márquez Guerrero _____	115
LAS TEORÍAS MÉTRICAS DE PIETRO BEMBO EN LAS <i>PROSE DELLA VOLGAR LINGUA (PROSE NELLE QUALI SI RAGIONA DELLA VOLGAR LINGUA)</i> Isabel Paraíso _____	133
EL ENDECASÍLABO CON ACENTOS EN 4ª Y 5ª SÍLABAS Arcadio Pardo _____	157
LA MÉTRICA DE <i>EN SILENCIO...</i> DE E. DE CHAMPOURCIN Sara Toro Ballesteros _____	171
LA PERFECCIÓN DE ALGUNOS ENDECASÍLABOS «IMPERFECTOS» DE GARCILASO DE LA VEGA Esteban Torre _____	187
CRÍTICA DE LIBROS _____	205

CONTENTS

RHYTHMIC PROSODY OF THE CONTIGUOUS VOWELS WITHIN WORDS José Domínguez Caparrós _____	11
DESIGN AND RHYTHM IN T. S. ELIOT'S <i>THE WASTE LAND</i> Martin J. Duffell _____	45
FORMS OF REFRAIN IN EMILIO PRADOS' POETRY Mario García-Page _____	77
HENDECASYLLABES WITH ACCENTS ON THE 6 TH AND 7 TH SYLLABLES Miguel Ángel Márquez Guerrero _____	115
PIETRO BEMBO'S METRICAL THEORIES IN <i>PROSE DELLA VOLGAR LINGUA (PROSE NELLE QUALI SI RAGIONA DELLA VOLGAR LINGUA)</i> Isabel Paraíso _____	133
HENDECASYLLABLES WITH STRESSES ON THE 4 TH AND 5 TH SYLLABLES Arcadio Pardo _____	157
METRICS IN ERNESTINA DE CHAMPOURCIN'S <i>EN SILENCIO...</i> Sara Toro Ballesteros _____	171
THE PERFECTION OF CERTAIN 'IMPERFECT' HENDECASYLLABLES IN GARCILASO DE LA VEGA Esteban Torre _____	187
REVIEWS _____	205

PROSODIA RÍTMICA DE VOCALES CONTIGUAS EN INTERIOR DE PALABRA

RHYTHMIC PROSODY OF THE CONTIGUOUS VOWELS WITHIN WORDS

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS
UNED (Madrid)

Resumen: El estudio de la prosodia rítmica de las vocales contiguas en interior de palabra se centra en el caso más ambiguo: *i, u* átonas seguidas de *a, e, o, i, u* tónicas. Se comenta el variado cuadro terminológico y conceptual de los principales prosodistas referido al asunto (Bello, Benot, Robles Dégano, Tomás Navarro Tomás) y se analizan los ejemplos de las palabras *cruel, fiel, suave, ruido, ruina* en algunas obras de Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Luis de Góngora, José de Espronceda, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, y en las poesías de Garcilaso de la Vega.

Palabras clave: prosodia (doble, inestable, rítmica), diéresis, sinéresis, hiato, diptongo.

Abstract: The study of the rhythmic prosody of the contiguous vowels within words focuses on the more ambiguous case: *i, u* unstressed followed by *a, e, o, i, u* tonic. We discuss the varied terminology and conceptual frame referred to the question of the main prosodists (Bello, Benot, Robles Dégano, Tomás Navarro Tomás) analyzing the examples of the words *cruel, fiel, suave, ruido, ruina* in some works of Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Luis de Góngora, José de Espronceda, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, and in the poetry of Garcilaso de la Vega.

Key words: prosody (double, unstable, rhythmic), diaeresis,

syneresis, hiatus, diptong.

Que la prosodia rítmica de las vocales contiguas en interior de palabra es variable en algunos de los casos se comprueba por las divergencias entre los prosodistas cuando, en la descripción de los mismos, emplean los conceptos de *hiato* (azeuxis, adiptongo), *diéresis*, para la separación de vocales en interior de palabra; y *sinéresis*, *diptongo* o *triptongo*, para la unión. No faltan tampoco los comentarios sobre la inestabilidad prosódica en algunos ejemplos. Partiendo de unas notas sobre la *diéresis*, nosotros mismos hemos aludido a esta cuestión en un trabajo publicado en 2004¹. Aunque tengamos muy claramente precisadas y aceptadas las definiciones de *diptongo* y *triptongo*, *diéresis*, *azeuxis*² y *sinéresis*, desde el momento en que la distinción supone diferenciar entre una forma «normal» (*diptongo*, *triptongo*, *azeuxis*) y otra «figurada», «licenciosa» (*diéresis*, *sinéresis*), y dado que lo «normal» cambia según nos centremos en lo fijado como normativo o en lo variable del uso, no pueden extrañar las calificaciones distintas, e incluso contradictorias, para una misma división silábica. Notables ejemplos de esta multiplicidad de análisis pueden verse en nuestro mencionado trabajo sobre la *diéresis*.

Pero es que en la misma teoría se plantea la cuestión. Mariano José Sicilia, autor de la primera *Ortología y Prosodia* (1827, 1828), habla de «elasticidad prosódica» en el caso de una sílaba

¹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: «Para el estudio de la diéresis métrica». *Rhythmica*, 2004, II, 2, pp. 35-66; y también en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED, 2007, pp. 101-124.

² El concepto de *azeuxis* para la separación interior de vocales que no supone la ruptura de un diptongo, es decir, que no es diéresis, es propuesto en prosodia por ROBLES DÉGANO, Felipe: *Ortología clásica de la lengua castellana*. Madrid: Marcelliano Tabarés, 1905. Esta separación se ha llamado hiato en gramática y en fonética, pero en métrica hiato tiene el sentido específico de no realización de una sinalefa. Eduardo BENOIT habla de *adiptongación* y *adiptongo* para estos casos en su *Prosodia castellana i versificación*. Madrid: Juan Muñoz SÁNCHEZ, [1892], 3 tomos.

formada por dos vocales con acento en la primera (*trae, caen, brea, crían, veas, frío, río*)³, o de «cierta especie de sinéresis o de diptongo imperfecto» en otros ejemplos⁴. El problema, que motiva precisamente el que se construyan tratados encaminados a encontrar unas reglas, es enunciado por Eduardo Benot cuando dice que estas reglas de la «emisión de muchas vocales en un solo tiempo silábico, o su aislamiento o independencia fonética, son, en primer lugar, complicadas, porque dependen de la NATURALEZA de las vocales, i de la circunstancia de estar con ACENTO o sin él...; i, en segundo lugar, no pueden abarcar todos los casos, por ser, en muchas ocasiones, potestativo, dependiente de la voluntad del que habla el desatar las vocales de un diptongo –(lo que se llama *diéresis*):

grandioso, grandioso;
coetáneo, coetáneo;

o bien el pronunciar en un tiempo silábico las de un adiptongo (lo que se llama *sinéresis*):

³ Anota M. J. SICILIA: «Algunos podrán pensar que no es diptongo, sino sinéresis lo que se comete en estos y en todos los demás casos en que las dicciones de este género se encuentran usadas con diptongo o sin él. Pero con igual razón podrían decir otros que en el caso de pronunciarse estas dicciones sin diptongo, se cometía la diéresis. A mi parecer estos dos modos de ver son igualmente engañosos. La sinéresis y la diéresis tienen de suyo el causar alguna violencia a la prosodia natural y espontánea de las dicciones en que se cometen, lo cual no se verifica en estas de que estamos tratando, ya sea que se usen con diptongo, o ya sea que corran sin él, con tal que se sepa ponerlo o quitarlo según lo requieran las circunstancias. Más fundado sería el decir que estas voces tienen cierta especie de elasticidad prosódica, por la cual se prestan o se rehúsan al diptongo según los casos en que se emplean». *Lecciones elementales de ortología y prosodia*. París: Librería Americana, t. IV, 1828, pp. 28-30, nota (a).

⁴ En el caso de verbos terminados en *ua, ue, uo*, más pronombre: *di-rrúa-se, excep-túe-se, ibid.*, p. 45. De «diptongo impropio» habla también Andrés Bello a propósito de la sinéresis en sílabas de dos vocales llenas (*león*, monosílabo, por ejemplo). BELLO, Andrés: *Principios de la ortología [sic] y métrica de la lengua castellana*. Santiago de Chile: Imprenta de la Opinión, 1835, p. 46. Conocida es la dificultad de dar reglas que fijen la norma para la formación de diptongos o hiatos. Antonio Quilis concreta la dificultad en: el mismo fenómeno, el propio hablante (según el desarrollo de la tendencia antihiática de su habla) y la evolución de la lengua (antes se decía *re-i-na, ve-in-te*). QUILIS, Antonio: *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos, 2002, 2.ª ed., reimpresión, p. 184.

cae, cáe;
 çaos, cáos;
 alzaos, alzaós...»⁵.

No han perdido significado las palabras de Marcelino Menéndez Pelayo en la carta prólogo a la obra de Felipe Robles Décano, cuando dice que «gracias a esta obra, capital en la materia, dejará de ser un laberinto la teoría de la recta pronunciación de nuestra lengua, y de las leyes de nuestro ritmo, como todavía lo era, a pesar de los beneméritos y muchas veces afortunados esfuerzos de Sicilia, Bello y los tratadistas que les han sucedido»⁶. Efectivamente, las obras de Mariano José Sicilia (1827-1828), Andrés Bello (1835), Benot (1892) y Felipe Robles Décano (1905) constituyen el corpus de primeros tratados sistemáticos fundamentales del estudio de la pronunciación española. En todos ellos, y en el que hoy sigue siendo el manual de referencia, el de Tomás Navarro Tomás, ocupa un lugar muy importante la prosodia rítmica, pues el silabeo del verso encuentra en el metro un apoyo objetivo. Robles Décano, por lo demás, dedica el libro cuarto de su obra a la *ortología silábica*, y empieza: «Entramos en la materia más importante de esta obra, por ser la más nueva, la más ignorada hasta el presente, y la que con más afán he trabajado»⁷. Al empezar el estudio de los sonidos agrupados, Tomás Navarro Tomás establece la tendencia a formar un grupo monosilábico en el caso de conjunto de vocales, pero señala que hay razones históricas, analógicas o eruditas que se oponen y dan lugar a vacilaciones que llegan hasta la doble forma de pronunciación de una palabra. Es imposible dar reglas fijas para las vacilaciones; solo es posible «tratar de señalar en cada caso la forma que hoy tiene un uso más corriente en la pronunciación correcta». Y sigue: «Ofrece un valor principal a este propósito el testimonio de los buenos poetas modernos. El oído de un buen

⁵ BENOT, E.: *Prosodia castellana, cit.*, I, p. 277. El lugar central que ocupa en la obra de Benot el problema de la pronunciación de las vocales en contacto se refleja en la utilización del subpunto (un punto debajo de la vocal que no se une en la pronunciación a la que sigue) en todo el texto de su voluminosa obra.

⁶ ROBLES DÉCANO, Felipe: *Ortología clásica, cit.*, pp. V-VI.

⁷ *Ibid.*, p. 212. Sabido es que Robles Décano se basa en el análisis de un inmenso corpus de poesía de los siglos XVI y XVII de la colección Rivadeneyra (BAE).

poeta es siempre un excelente guía en lo que se refiere, dentro de su idioma, al acento y al cómputo silábico de las palabras»⁸.

I

Antes de la moderna constitución de la ortología como disciplina que estudia la pronunciación, encontramos en Juan Caramuel el tratamiento más sistemático de la sílaba, en el capítulo I del libro I de su *Rítmica*, «Sobre las letras, las vocales y las sílabas», especialmente los artículos III («Sobre las sílabas», con una nota «Sobre las figuras gramaticales»), el IV («Sobre el disílabo, el diptongo, la sinéresis y la diéresis») y el VII («Sobre la sinalefa»). La nota sobre las figuras gramaticales es destacable porque es donde quedan establecidas claramente las particularidades de la sílaba métrica, pues, de las seis figuras que elige, todas tienen que ver con ella, menos la síncope. Esta sería más bien figura poética (*spirtu* por *espíritu*, o *carbunclo* por *carbúnculo*), pues no hay evidencia de un poder del metro sobre la forma de la palabra. Las otras cinco sí tienen que ver con la sílaba métrica: *disílabo* [azeuxis], *dipthongo*, *diéresis*, *sinéresis*, *sinalefa*⁹. Falta la referencia al *hiato* métrico como fenómeno opuesto a la sinalefa para disponer de un cuadro conceptual muy

⁸ NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Manual de pronunciación española*. Madrid: CSIC, [1918] 1968, 14.ª edición, pp. 148-149. Es cierto que en nota aclara como diferencia «la libertad que el poeta puede tomarse de silabear o acentuar algunas palabras de cierto modo que, por arcaísmo o por cultismo, puede, en la conversación, no ser de uso común, como ocurre, por ejemplo, en *vi-a-je-ro* por *via-je-ro*, *i-di-o-ma* por *i-dio-ma*, *cam-bi-ar* por *cam-biar*, *parasito* por *parásito*» (p. 149). QUILIS, A.: *Tratado de fonología*, cit., p. 184, reconoce el valor del verso: «Los poetas, con el dominio más o menos intuitivo de la lengua, suelen tratar correctamente el fenómeno [del hiato y el diptongo]».

⁹ CARAMUEL, Juan: *Primus Calamus. Tomus II. Ob oculos exhibens Rhythmicam*. Apud Sanctum Angelum della Fratta: ex typographia Episcopali Satrianensi, 1665; *Primer Cálamo. Tomo II. Rítmica*, edición y estudio preliminar de Isabel Paraíso. Valladolid: Universidad de Valladolid, Universidad de Murcia, UNED, Junta de Castilla y León, 2007. Hay que destacar en la obra de Caramuel la descripción del uso poético referido a las uniones de dos vocales en interior de palabra partiendo de las veinticinco posibilidades teóricas de combinación de las cinco vocales entre sí. Es la forma en que la ortología moderna plantea el estudio de estas combinaciones. Y en cuanto a los ejemplos, es muy destacable la atención prestada por Caramuel a Góngora. Por todo ello, puede considerarse al erudito madrileño como el fundador de la prosodia rítmica española.

próximo al que en la teoría métrica española sirve de marco para la comprensión de la sílaba métrica formada por concurrencia de vocales.

Este cuadro sería el siguiente:

VOCALES CONTIGUAS	Unión	Separación
Interior de palabra	<i>diptongo, triptongo sinéresis</i>	<i>diéresis (azeuxis, hiato, adiptongo)</i>
Entre palabras	<i>Sinalefa</i>	<i>hiato (dialefa)¹⁰</i>

A la vista de este cuadro, podemos decir que la cuestión en la que me voy a centrar es en la de las vocales contiguas en interior de palabra y que los conceptos con los que tenemos que tratar son los de *diptongo, triptongo / diéresis; (azeuxis,hiato, adiptongo) / sinéresis*.

Adelanto un ejemplo de algo con lo que no será raro encontrarnos más adelante en el análisis de casos concretos. Tiene que ver con la inestabilidad de estos conceptos en algunas ocasiones para la clasificación de los ejemplos. Bello, hablando del caso de la concurrencia de dos vocales llenas en posición postónica de palabra (*Dánao, Cesáreo*), dice que la combinación forma dos sílabas, pero añade: «Como los poetas hacen casi siempre diptongos, pudiera pensarse en invertir la regla y decir que son diptongos que admiten diéresis por licencia. Pero en nuestra

¹⁰ Entre paréntesis van los términos no generalizados como tecnicismos métricos. El hueco más notable es el de la separación natural de vocales contiguas en el interior. Benot utilizaba el término de *adiptongo*. A veces se usa el de *hiato*, en sentido gramatical, que tiene el inconveniente de que ya tiene en métrica desde Herrera, por ejemplo, el sentido de no sinalefa. Para solucionar este problema, desde la traducción del manual de Rudolf Baehr, en 1970, se emplea con más frecuencia en métrica española, para la separación de vocales entre palabras, el término de *dialefa*. Caramuel llamó *disílabo* a la separación de vocales en sílabas distintas. Robles Dégano fue quien propuso el término de *azeuxis* para «la contigüidad de dos vocales que naturalmente no se unen para formar una sílaba; v. g., Te-ófilo, tra-ído, re-úne, cri-ar». ROBLES DÉGANO, Felipe: *Ortología clásica, cit.*, p. 34. El DRAE (2001, 22.^a edición) define *azeuxis* así: «Hiato, encuentro de dos vocales que se pronuncian en sílabas diferentes». Aunque la Academia no distingue si es en interior de palabra o entre vocales de palabras contiguas, parece deducirse que se refiere al interior (como en el caso del hiato gramatical), pues en la entrada de *hiato* hay una acepción propia para el hiato en métrica.

prosodia es más familiar y frecuente la sinéresis que la diéresis»¹¹. Dudas de este tipo explican las divergencias y discusiones con que nos vamos a encontrar al comparar lo que dicen unos prosodistas con lo que dicen otros.

II

Dentro de la combinación de vocales en interior de palabra, el grupo más difícil de regular es el formado por vocal átona débil (*i*, *u*) más vocal tónica (llena *-a*, *o*, *e-*, o débil *-i*, *u-*). Andrés Bello considera que la combinación de débil átona y llena tónica unas veces forma diptongo y otras no: *Dios* es constantemente monosílabo; *fiemos* es naturalmente trisílabo. Trata de dar la explicación de todos los casos formando seis grupos. En las explicaciones desempeñan un papel central: la etimología (*ié*, *ué* procedentes de *e*, *o* tónicas latinas «forman diptongos absolutamente indisolubles»); la analogía de la conjugación (*fi-o*, *fi-a-mos*; *cam-bio*, *cam-bia-mos*; la sinéresis es más fácil que la diéresis en estos casos); la terminación verbal (*ié* es diptongo indisoluble en terminaciones verbales: pretérito de indicativo *-ieron*, imperfecto de subjuntivo *-iese...*, futuro de subjuntivo *-iere...*, gerundio *-iendo*); la analogía de las derivaciones (*brí-o*, *bri-o-so*; *na-ví-o*, *na-vi-e-ro*; *glo-ria*, *glo-rie-ta*; *am-bi-ción*, *am-bi-cio-so*); sustantivos verbales en *-ion* forman diptongo indisoluble (*leer* > *lección*). Pero el último grupo está reservado precisamente a los ejemplos que no caben en los cinco anteriores. Se caracteriza por la variación del uso: «En los demás casos es necesario atender al buen uso, según el cual la combinación forma a veces un diptongo indisoluble, como en *Dios*, *pie*, *fue*, y otras veces *diptongo soluble*, o *dos sílabas que se prestan sin la menor violencia a la sinéresis* [subrayo], como en *Diana*, *suave*, que son arbitrariamente disílabos o trisílabos»¹². Así pues, partiendo del razonamiento de Bello podremos añadir por nuestra parte que si consideramos que *suave* es bisílabo podría hablarse de *diéresis* en el caso de un silabeo como trisílabo; mientras

¹¹ BELLO, Andrés: *Principios de la ortología* [sic] y *métrica de la lengua castellana*, cit., p. 49.

¹² *Ibid.*, p. 48.

que si lo pensamos como trisílabo, habrá *sinéresis* si aparece en verso como bisílabo. En definitiva, sería explicable la variación siguiente: *sua-ve*, bisílabo, será *diptongo* o *sinéresis*; *su-a-ve*, trisílabo, será *azeuxis* o *diéresis*.

Añádase a lo anterior las peculiaridades del uso poético, también considerado por Andrés Bello, para darnos cuenta de la riqueza de matices que puede adquirir el comentario de la prosodia rítmica en estos casos. En el grupo de la analogía de la conjugación, dice el venezolano que «es frecuente en los poetas hacer monosílaba la combinación *ía* o *uá* en *fiamos*, *variamos*, *valuamos*, pero dudo que un buen versificador la haya hecho jamás disílaba cuando forma naturalmente diptongo, como en *cambiamos*, *fraguamos*, *acopiamos*, *aguamos*». En los casos de analogía de las derivaciones, se permite al poeta la *sinéresis* en el caso de que por su procedencia la combinación no forme diptongo (*bri-o-so* > *brio-so*; *na-vi-e-ro* > *na-vie-ro*), pero en los casos de diptongo «este es por lo común indisoluble, bien que por una licencia poética que no deja de halagar al oído, se halla a veces disuelto en los adjetivos derivados que terminan en *ioso*, y *uoso*, como *gracioso*, *glorioso*, *fastuoso*, *majestuoso*, etc., en que, según la pronunciación ordinaria, las combinaciones *ió*, *uó* son diptongos»¹³.

En el caso de que la vocal tónica, la segunda del grupo, sea débil también, resulta imposible una clasificación; solo cabe observar la «variedad en el uso». Hay diptongo indisoluble, según Bello, en: *fui*, *cuita*, *cuido*, *descuido*; diptongo disoluble «o si se quiere dos sílabas que admiten fácilmente la *sinéresis*, como en *ruin*, *ruina*, *ruido*, *viuda*»; influencia de la analogía verbal en casos como *hu-yo* > *hu-i*, *hu-i-mos*, *hu-i-a*, *hu-i-da*, aunque en estos casos «se permite la *sinéresis* a los poetas»; dificultad extrema de *sinéresis* en el caso de que se duplique la vocal, *pií-simo*, *duínviro*¹⁴. Hay que destacar el caso de *ruin*, *ruina*, *ruido*, *viudo* que, de forma paralela al comentado de *Diana*, *suave*, puede considerarse tanto diptongo disoluble como dos sílabas que admiten la *sinéresis* sin dificultad.

¹³ *Ibid.*, pp. 47-48.

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

Vista la descripción que hace Bello del *grupo de vocales interiores formado por vocal átona débil (i, u) más vocal tónica (llena –a, o, e–, o débil –i, u–)*, nuestro comentario se va a centrar en el estudio de esta combinación. Dos son las tareas que nos proponemos llevar a cabo: contraste de la doctrina de Bello con la de otros prosodistas posteriores, por un lado, y estudio particular de las palabras *cruel, fiel, suave, ruido, ruina*, por otro, para ilustrar la riqueza del uso poético y de la percepción del mismo.

Para Eduardo Benot, toda vocal *absorbible (i, u)* inacentuada «por regla general» forma diptongo con cualquier vocal acentuada contigua, vaya antes o después (*gaita, anciana, sauce, cuida, triunfo...*), aunque el «uso desata a veces estas combinaciones vocales» (*ruin, vñuda*)¹⁵. Entre las conclusiones del amplio estudio que dedica a la diptongación (el libro III completo, pp. 5-293 del tomo II de su obra), hay dos que se refieren al tipo de combinación que nos interesa en este trabajo. La número 5, que dice que «una absorbente acentuada [á, ó, é] puede ligarse o no a una absorbible [i, u]»: *vñola, vióla*; y la número 6, que dice que «una absorbible acentuada puede ligarse o no a otra absorbible»: *ruñna, cuñta*¹⁶. En conclusión, no hay una regla fija para la prosodia de la combinación de vocales en que una absorbible (débil o cerrada: *i, u*) es contigua a otra vocal tónica. Hablará de *doble prosodia* en el caso de absorbible inacentuada seguida de absorbente con acento: *grandioso, grandioso; majestuoso, majestuoso*. Ante los casos de doble prosodia, ¿cuándo hay que hablar de *sinéresis* –«un adiptongo natural se funde en un tiempo silábico» –o de *diéresis*– «un diptongo natural se desata en dos tiempos»–?¹⁷; o dicho de otra manera, ¿qué es lo *natural* en los casos de doble prosodia, el diptongo o el adiptongo? Eduardo Benot plantea nítidamente el problema: «Existen voces en que no se sabe si para la doble prosodia *se comete diéresis o sinéresis* [subrayo], por no ser fácil asegurar cuál es la prosodia más usual y corriente, ni cual la artificial [...]. I tanta es la dificultad, que a

¹⁵ BENOT, E.: *Prosodia, cit.*, I, pp. 281-282. El asunto de los diptongos, triptongos y sinalefa es tan importante que al mismo se dedica el tomo II de la obra de E. Benot, con 584 páginas.

¹⁶ *Ibid.*, II, p. 293.

¹⁷ *Ibid.*, II, p. 562.

veces no puede asegurarse cómo mediría un autor determinado verso». Por ejemplo, el siguiente octosílabo de Calderón:

*Sen-táos-qu'el viento su-a-ve // Sen-ta-os qu'el viento sua-ve*¹⁸.

Como muy bien apunta Benot, el problema está en determinar con exactitud qué es lo usual, lo natural, a partir de lo cual decidir la prosodia que es ejemplo de diéresis o la que lo es de sinéresis. Vamos a encontrar la manifestación de este problema cuando pasemos revista a los análisis de las palabras que estudiaremos más adelante.

Felipe Robles Dégano trata de los grupos de vocales contiguas que nos interesan en los capítulos IV y V del libro cuarto, dedicados a las combinaciones tónicas de dos débiles y a la de débil átona seguida de fuerte tónica. Después de los análisis del extenso corpus de poesía de los siglos XVI y XVII, el sacerdote abulense tiene menos dudas que Bello o Benot a la hora de establecer la norma a partir de la cual hablar de diéresis o sinéresis. Es regla de su ortología la que dice: «Toda combinación tónica de dos vocales débiles es azeuxis: v. gr., en *drúida*, *pñisimo*, *orñundo*, *flñuir*». Además de algunas excepciones a esta regla, por «uso cambiado [subrayo] es permitida la sinéresis en *Ruiz*, *juicio*, *ruido*, *ruin* y *ruina*. Primitivamente los poetas guardaban en ellos la azeuxis, como debía ser»¹⁹. He subrayado la expresión *uso cambiado* porque se refiere al cambio histórico, uno de los factores que es tenido muy en consideración por Robles Dégano²⁰. Las reglas de la combinación de débil átona y fuerte tónica (*uá*, *ué*, *uó*; *íá*, *íé*, *ió*) son bastante complejas. Así la referida a *uá*, *uó* dice que estas combinaciones «son siempre azeuxis, si no van detrás de consonante gutural». Así, en la palabra *suave*, una

¹⁸ *Ibid.*, II, p. 77.

¹⁹ Nótese el uso de la tilde de ñ sobre la vocal primera del grupo cuando no se une de forma natural a la siguiente en una sílaba, es decir, cuando hay azeuxis de débil átona seguida de tónica (p. 35). Son excepciones los diptongos en: *Ruy*, *muy*; *triunfo*, *viuda* y *monsiur*; derivados de nombres en *gua* (*agñita*, de *agua*); *bñitre*, *cñido*, *cñita*, *Luis*, *Monjuí*, *mñito* (gallego y portugués), *fñui*, pretérito de *ser* o *ir*. ROBLES DÉGANO, Felipe: *Ortología clásica*, cit., p. 249.

²⁰ Como ejemplo de historia de la prosodia, véase la explicación de las palabras *juicio*, *ruido*, *ruin*, *ruina*. *Ibid.*, pp. 262-266.

de las que estudiaremos, hay azeuxis: *sũave*. La regla referida a las combinaciones *ié, ué*, en las que entran dos de las palabras que estudiaremos (*fiel, cruel*), dice que «las combinaciones *ié, ué* no derivadas de azeuxis, son generalmente diptongos». Aunque son excepciones, es decir, tienen azeuxis las palabras *clïente, Lïeo, Pïérides, rïel, rïelo-as* (del verbo *rielar*), *Tïestes, Vïena*; y con *ué* tienen azeuxis y son excepciones a la regla: *Frũela, genũense, Josũé*, ñeste [sic], *Sũecia, Sũevia, Sũez*. Ahora bien, las excepciones de la regla referida a *ié, ué* son de «tan difícil determinación, que a pesar de todo el trabajo y buena intención que he puesto en la materia, no presumo haberla agotado, de suerte que no se pueda exceptuar alguna palabra más o menos. La ignorancia, la *vaguedad del uso en los poetas y la tendencia moderna a las contracciones* [subrayo] son cosas que deben tenerse en cuenta para la determinación de una regla o excepción; pero cuando las razones en pro y en contra son casi iguales, el hacerlo autoritariamente pertenece a la Real Academia»²¹. En toda su verdad expresa F. Robles Dégano la dificultad de fijar lo natural, lo normativo a partir de lo que calificar de variante un uso distinto.

¿Qué nos dice sobre la cuestión Tomás Navarro Tomás? A la de autor del manual de pronunciación que sigue siendo referencia clásica, continuamente reeditado desde su aparición en 1918, el ilustre filólogo une la condición de ser el constructor del mejor monumento con que cuenta la métrica española, y lógicamente considera, como todos sus predecesores, el uso de los poetas. Dos vocales en interior de palabra forman diptongo en el caso de las «vocales *i, u*, combinadas entre sí o acompañada cada una de ellas por otra vocal», dando lugar a los diptongos: *ai, au, ei, eu, oi, ou* (decrecientes: vocal más semivocal); *ia, ie, io, iu, ua, ue, ui, uo* (crecientes: semiconsonante más vocal). Tres vocales en interior de palabra se agrupan en los triptongos *iai, iei, uai, uei*. Las vocales en interior de palabra frecuentemente no

²¹ *Ibid.*, pp. 267-268. La tendencia de la actual Academia parece ir en la línea del reconocimiento de la diversidad de usos en la lengua española más que en la de la imposición de una norma. T. Navarro Tomás también asigna un papel a la Academia Española, que podría decir «la forma de pronunciación que se considera más conveniente» en casos de vacilación. NAVARRO TOMÁS, T.: *Manual de pronunciación, cit.*, p. 9.

forman diptongo, sino que «por tradición gramatical constituyen sílabas distintas». Se llama *hiato* precisamente el «efecto prosódico» que produce la pronunciación en estos casos²². Ahora bien, estos hiatos de la tradición gramatical pueden reducirse a una sola sílaba en el uso, en la lengua hablada, dando lugar a la *sinéresis*. Si interpretamos bien, el cuadro conceptual de Tomás Navarro Tomás comprende: DIPTONGO, TRIPTONGO (sílaba con los grupos de vocales mencionados), HIATO (dos sílabas, en grupos de vocales distintos de los mencionados antes para los diptongos, como, por ejemplo: *ii, uu, aa, ee, oo, ea, oa, eo, oe, ae, ao*; y tradición gramatical en grupos que podrían formar diptongo pero que no lo hacen), SINÉRESIS (reducción de los hiatos a una sílaba)²³. Respecto del cuadro conceptual de la tradición de la teoría prosódica, llama la atención que desaparece el concepto de lo que se entendía por *diéresis*, que, en todo caso, quedaría integrado como una forma de *hiato*. Por lo demás, cuando se trata de oponer las posibilidades de realización de las vocales interiores en una o dos sílabas, los conceptos que se utilizan son los de *hiato* y *sinéresis*. Ha desaparecido el de diptongo o triptongo. Se ve en todos los ejemplos que da T. Navarro Tomás. Así en las palabras *viaje, suave, cruel, aún, ahí*, la pronunciación con el silabeo *vi-á-je, su-á-ve, cru-él, a-ún, a-í* es calificada de *hiato*, mientras que la pronunciación con el silabeo *viá-je, suá-ve, cruél, áun, aí* es ejemplo de *sinéresis*. ¿En qué se distingue el diptongo de la sinéresis en la pronunciación que silabea *via-je*? De hecho, lo que hace T. Navarro Tomás es reducir a dos las posibilidades: unión (*sinéresis*), separación (*hiato*).

²² El efecto prosódico del hiato a que se refiere T. Navarro Tomás ha sido descrito tradicionalmente como sonido desagradable o cacofonía que resulta del encuentro de vocales. En la retórica latina (Cicerón, Quintiliano) se recomienda evitar en el discurso el encuentro de vocales entre palabras, que produce «hiulcas voces» o «hiulca verba», *palabras en hiato*. Fernando de Herrera hablaba de verso *hiulco*, que se evita con la sinalefa, que los griegos llaman sinéresis; es decir, se trata de verso con hiato, no de verso con sinéresis, como anotan los editores, Inoria Pepe y José María Reyes. HERRERA, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001, p. 367. Mariano José Sicilia asocia el hiato a la abertura continuada de la boca «que se ocasiona por la pronunciación separada, consecutiva y uniforme de dos o más sonidos vocales». Y habla de sonidos *hiulcos*, cuando no hay sinalefa. SICILIA, M. J.: *Lecciones elementales de ortología y prosodia*, cit., t. II, 1827, pp. 210-212.

²³ NAVARRO TOMÁS, T.: *Manual de pronunciación*, cit., pp. 65-69.

En *Arte del verso*, T. Navarro Tomás sigue hablando de *hiato*, «que resulta de separar silábicamente en la pronunciación las vocales inmediatas», tanto en la palabra como entre palabras, y de contracción de vocales en interior de palabra (*sinéresis*) o entre palabras (*sinalefa*). Pero no puede dejar de mencionar, muy de pasada, la *diéresis* «o disgregación del diptongo» para decir que «se usa en raras ocasiones». De hecho es la única mención que hace y parece motivada por la necesidad de definir un concepto muy presente en la tradición de la teoría métrica, más que porque piense en su rendimiento para la descripción. Las vacilaciones entre hiato y sinéresis, o entre hiato y sinalefa, «impiden encerrar el tratamiento de estos grupos en reglas simples y precisas». De sumo interés es el apartado dedicado a la vacilación en «los grupos con acento *interiores de palabra*» entre hiato y sinéresis, que se desarrolla «bajo influencias más imprecisas». Los poetas suelen aplicar una u otra forma en condiciones «aparentemente análogas»: «Finas y ocasionales diferencias de expresión determinan la preferencia de cada caso. Palabras como *día*, *ahí* y *aún* se tratan unas veces como bisílabas y otras veces como monosílabas. De manera semejante *fluido*, *viuda*, *huida* y *ruido* en unos casos presentan tres sílabas y en otros dos. Las oscilaciones de esta prosodia inestable ofrece entre los versos contrastes como los siguientes». Y sigue una lista de versos en que aparecen con silabeo distinto las palabras: *suave*, *su-ave*; *cruel*, *cru-el*; *oceano*, *oce-ano*; *real*, *re-al*; *caen*, *ca-en*; *aún*, *a-ún*; *ruinas*, *ru-inas*; *viuda*, *vi-uda*; *sonriendo*, *sonri-endo*²⁴.

²⁴ NAVARRO TOMÁS, T.: *Arte del verso*. México: Colección Málaga [1959] 1968, 4.^a edición, pp. 14-18. Muy semejante al cuadro conceptual de T. Navarro Tomás en *Arte del verso* es el de Rafael Lapesa en su *Introducción a los estudios literarios*. El *hiato*, «pronunciación disílaba de vocales contiguas» se da tanto entre palabras como en el interior de una palabra; la *sinéresis* se da «cuando vocales contiguas interiores de palabra que de ordinario están en hiato, aparecen reducidas a una sola sílaba», como *aérea*, bisílaba en Espronceda gracias a dos sinéresis. La *diéresis*, que «consiste en escandir las vocales de un diptongo pronunciándolas con hiato (*pi-e-dra*, *su-erte*, por *pie-dra*, *su-er-te*)», queda reducida a una mención, pues solo es legítimo preferir el hiato al diptongo «cuando las dos formas de dicción están admitidas», y entonces «no puede llamarse diéresis» al uso de la forma *su-a-ve*, *ru-i-na*, *ru-i-do*. El verso «no debe deformar la pronunciación correcta», aunque tampoco hay que ignorar pronunciaciones antiguas o latinismos que explican escansiones como las siguientes: *pi-e-dad*, *ju-i-cio*, *o-ra-ci-ón*, *ci-en-cia*, *vic-to-ri-o-so*, *o-ri-en-te*. LAPESA MELGAR, R.: *Introducción a los estudios literarios*.

III

Las referencias de Tomás Navarro Tomás a una prosodia inestable, a finas diferencias de expresión o a la aparente libertad de elección de los poetas, nos dan pie para entrar en lo que se dice en los tratados y se hace en poesía con algunos ejemplos, en concreto con las palabras *cruel*, *suave*, *fiel*, *ruido*, *ruina*.

cruel

Empezamos con algunos de los datos que nos proporcionan los tratadistas. Sobre la palabra *CRUEL*, Nebrija no dice expresamente nada, aunque sí afirma que la combinación de vocales *ue* «puédese desatar mui pocas veces»²⁵. Tampoco Caramuel menciona la palabra *cruel*, aunque respecto de la combinación *ue*, lo mismo que Nebrija, dice que se pronuncia como diptongo, y no da ningún ejemplo de separación²⁶.

Con el autor de la primera ortología castellana, Mariano José Sicilia, la cosa cambia, cuando dice que *cruel* no lleva diptongo y se refiere a la escansión monosílaba de *cruel* como ejemplo de *sinéresis*, en el endecasílabo de Mro. González, *Con cruel muerte pagó su alevosía*. Antes había dicho que *cruento*, *incruento*, *cruenza* no llevan diptongo²⁷. Aunque Bello no trata de forma particular la palabra *cruel*, ésta entra en el grupo de combinación de débil átona y llena tónica, que unas veces forma diptongo y otras no, siendo más fácil la *sinéresis*, si no forman diptongo, que la *diéresis*, si lo forman (por ejemplo, en *Dios*)²⁸. Eduardo Benot considera grupo adiptongal en *cru-el*, y da ejemplos de esta medida en el verso, al tiempo que considera mala contracción la medida monosílaba, que se encuentra en algún ejemplo de poesía, como en el endecasílabo de Martínez de la Rosa que cita,

— Salamanca: Anaya, 1971, reimpresión, pp. 72-74.

²⁵ NEBRIFA, A.: *Gramática*, cit., p. 40.

²⁶ Dice: «confluunt et per modum diphtongi pronuntiantur». CARAMUEL, J.: *Primus Calamus*, II, cit., p. 32.

²⁷ SICILIA, M. J.: *Lecciones elementales de ortología y prosodia*, cit., t. IV, pp. 65, 69-70; t. III, p. 214. Para José Gómez Hermosilla, la realización monosílaba de *cruel* es ejemplo de *sinéresis*, y la pronunciación ordinaria es bisílaba. GÓMEZ HERMOSILLA, J.: *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid: Imprenta Nacional, 1839, 2.^a ed., t. II, p. 120.

²⁸ BELLO, A.: *Principios de la ortología y métrica*, cit., pp. 46-47.

*Allí lánguido yace el cruel guerrero*²⁹. Felipe Robles Décano considera *azeuxis*, separación natural entre las vocales contiguas de *cruel*, y así se comprueba en el 94 % de los casos que registra en poesía. No piensa que se deba a caída de la *d* intervocálica de su origen latino (*crudelis*), como piensa la Academia. Claro que esto no impide el que en algún autor, como es el caso de Bernardo de Valbuena (1568-1627), se da sinéresis en el 80 % de los ejemplos de *cruel*³⁰. T. Navarro Tomás, en su *Manual de pronunciación*, registra la forma disílaba, *cru-el* (hiato), y la monosílaba, *cruel* (sinéresis), y habla de «tradición etimológica» para el frecuente hiato en esta palabra. En *Arte del verso*, ejemplifica con sendos versos la realización como hiato o como sinéresis de *cruel*, en el grupo de las vacilaciones de palabras con prosodia inestable³¹. De los datos anteriores se concluye que nadie habla de *diéresis* para la escansión bisílaba, sino que tal pronunciación o medida se considera separación natural (adiptongo, azeuxis o hiato), y en todo caso la pronunciación o medida monosílaba es un ejemplo de *sinéresis*.

fiel

Al mismo grupo de combinación de *débil* (*absorbible*, *cerrada*, + *alta*) y *llena* (*absorbente*, *abierta*, - *alta*) tónica pertenece también la palabra *FIEL*, que vamos a comentar seguidamente. Hablando del diptongo *ie*, dice Nebrija que puede desatarse en *fiel*, *riel*; y Juan Caramuel observa que *fiel* suele ser monosílabo, aunque Góngora disuelve la unión, como se ve en los ejemplos siguientes: *Sino hospedado del fiél Lombardo*; *Fíeles a una*

²⁹ BENOT, E.: *Prosodia castellana*, cit., t. II, pp. 12, 279, 286, 288.

³⁰ ROBLES DÉCANO, F.: *Ortología clásica*, cit., pp. 284, 289, 355.

³¹ NAVARRO TOMÁS, T.: *Manual de pronunciación*, cit., pp. 67, 158-159; *Arte del verso*, cit., p. 17. Curiosamente, como ejemplo de *cruel* monosílabo, reproduce T. Navarro Tomás el mismo verso de F. Martínez de la Rosa que ya había citado Benot. La Real Academia Española considera más frecuente el hiato en el grupo de *u + a*, *e*, *o* *acentuadas*, si la consonante que precede a *u* no es velar, como en *cru-el*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Esbozo de una gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 52. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*. Barcelona: Espasa, 2011, p. 337, habla de las vacilaciones en la pronunciación de la combinación [+ alto] (*i*, *u*) y [-alto] y se refiere a la palabra *crueldad* «como hiato o como diptongo en función de diversos factores de carácter espacial, estilístico o social. En ocasiones, la etimología o la analogía influyen en la solución fonética».

*pluma, que a pasado*³². Para Benot, lo normal es el diptongo en la pronunciación de *fiel*, aunque antiguamente se pronunciaba bisílabo «como compensación de la *d* perdida de *fidelis*». Cinco ejemplos de versos de Calderón ilustran la medida bisílaba, pero, hoy, «perdida ya enteramente la conciencia etimológica, hacen mui mal los que escriben como bisílabo a *fiel*, diciendo *fī-él*»³³. Felipe Robles Dégano sostiene que «naturalmente pide azeuxis», dada su procedencia de *fidelis*, y así lo hacen los poetas del XVI (con la excepción de Fray Luis), en Lope ya hay tantos diptongos como azeuxis, y después generalmente es diptongo como hoy, «aunque no debiera haberse cambiado el uso de los antiguos poetas que le pronunciaban con azeuxis, como Castellanos, Góngora, Rufo, Montesino y otros». La pasión del latinista se impone³⁴. Tomás Navarro Tomás incluye la palabra *fiel* en el grupo de las que han normalizado la sinéresis aunque antes vacilaban, «y que aún, de vez en cuando, suelen aparecer con hiato en el lenguaje poético»³⁵. A la vista de lo anterior, podría concluirse que *fiel* mantiene un resto de su origen en la posibilidad de ser bisílabo en el lenguaje versificado, posibilidad que ha ido disminuyendo en la historia de la poesía. No hay duda hoy de su pronunciación natural como monosílabo.

suave

Un último ejemplo de este grupo de combinaciones vocálicas es el de la palabra *SUAVE*. Caramuel califica como *diéresis* la forma trisílaba de *suave*, con cinco ejemplos de Góngora más otro con la palabra *suavemente*, pentasílaba³⁶. Para Mariano José Sicilia, *suave* es trisílabo, mientras que para Bello, lo mismo que *Diana*, *suave* es arbitrariamente disílabo o trisílabo, es decir, «diptongo soluble, o dos sílabas que se prestan sin la menor

³² NEBRIJA, A.: *Gramática*, cit., p.40; CARAMUEL, J.: *Primus Calamus*, cit., p. 29.

³³ BENOT, E.: *Prosodia*, cit., II, pp. 12, 290. ¿Quiere esto decir que una persona con conciencia etimológica podría decir *fi-el*?

³⁴ ROBLES DÉGANO, F.: *Ortología clásica*, cit., p. 348.

³⁵ NAVARRO TOMÁS, T.: *Manual de pronunciación*, cit., p. 159.

³⁶ CARAMUEL, J.: *Primus Calamus*, cit., p. 24. Conviene corregir una errata en la traducción de esta obra de Caramuel, J.: *Primer Cálamo*, cit., p. 41, donde empieza el párrafo: «Alguna vez es disflaba en los Trísticos», debe decir «trisílaba», pues así lo pide el sentido y así lo dice el original: *Interim in Tristichis ... fit trisyllabum* (p. 24).

violencia a la sinéresis»³⁷. Nótese que Bello no prefiere una u otra pronunciación. No está muy clara la prosodia de *suave* para Benot, pues en un momento dice que por naturaleza es trisílaba, y que por sinéresis se hace bisílaba, pero dura; señala la doble posibilidad de medida en un mismo verso octosílabo de Calderón (*sen-taos qu»el viento su-a-ve; sen-ta-os qu»el viento suave*); el uso de los que hablan, por razones etimológicas o por otros motivos, deshace el diptongo de absorbible desacentuada y absorbente acentuada (dos ejemplos en versos de Lista, *su-a-ve*); la contracción en verso es mala (dos ejemplos de *sua-ve* en Arriaza)³⁸. Benot piensa como preferible la medida trisílaba de *suave*, y dura o mala la sinéresis. Felipe Robles Dégano ve siempre azeuxis en la combinación *ua*, como en *sũave*. De la lista de aparición con azeuxis o sinéresis en poesía clásica se comprueba la preferencia por la azeuxis, entre otros, en: Garcilaso (4 az. / 2 sin.), Herrera (56 az. / 0 sin.), Góngora (69 az. / 0 sin.), Lope (174 az. / 3 sin.), Quevedo (20 az. / 2 sin.) y un total de 1496 az. frente a 192 sin. en el corpus de poetas clásicos examinados. Es abrumador el dominio de *suave* trisílaba, y las sinéresis de Meléndez y Arriaza «son cosa algo extraña»³⁹. T. Navarro Tomás califica de hiato la pronunciación como trisílaba, *su-a-ve*, y de sinéresis la de bisílaba, *sua-ve*. La tradición etimológica explica la frecuencia del hiato en *su-a-ve*. En *Arte del verso*, la palabra *suave* está en el grupo de las que vacilan entre el hiato y la sinéresis, con ejemplos de versos de Hermosilla (diéresis) y Arriaza (sinéresis)⁴⁰. Se impone la consideración trisílaba de *suave*, a pesar de las dudas de Bello.

³⁷ SICILIA, M. J.: *Lecciones elementales de ortología, cit.*, t. III, p. 213; BELLO, A.: *Principios de la ortología y métrica, cit.*, p. 48.

³⁸ BENOT, E.: *Prosodia castellana, cit.*, II, pp. 73, 77, 278, 287.

³⁹ ROBLES DÉGANO, F.: *Ortología clásica, cit.*, pp. 267, 279, 293-294, 357.

⁴⁰ NAVARRO TOMÁS, T.: *Manual de pronunciación, cit.*, pp. 68, 158-159; *Arte del verso, cit.*, p. 17. El verso de Arriaza citado por T. Navarro Tomás, *Suave respira el viento, el mar salado*, está entre los del mismo autor citados por Benot. José Manuel Marroquín habla de diéresis permitida, y aun conveniente, en *suave*. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC, 1975, p. 199. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Esbozo, cit.*, p. 48, señala como curiosidad que «frente a *cuan-do, a-gua*, etc., nuestra poesía clásica, acaso por influjo del italiano *soave* (pero ya /su-ave/ en Berceo, *Himnos*, BibAE, LVII, p. 144a), y aun a veces la moderna ha insistido en silabear *su-a-ve*».

ruido

Como ejemplos de la combinación de dos débiles, cerradas o absorbibles, en el grupo *ui*, vamos a ver qué nos dicen los tratadistas de *ruido* y *ruina*. La palabra RUIDO es trisílaba para Caramuel y la representa con tilde en las dos vocales, su forma de indicar la separación, *rúido*, con tres ejemplos de Góngora⁴¹. Para Mariano José Sicilia, la diéresis o separación de una sílaba en dos es ejemplificada con la palabra *ru-i-do*, trisílaba, pues más adelante considera que en *ruido* hay diptongo, aunque «se permite a los poetas con bastante frecuencia la diéresis»⁴². Bello habla de diptongo disoluble «o si se quiere dos sílabas que admiten fácilmente la sinéresis como en *ruin, ruina, ruido, viuda*»⁴³. No da, pues, la preferencia al silabeo con diptongo o sin él. Para Benot, sin embargo, lo natural es el adiptongo, *ru-i-do*, y «por sinéresis (que suena mui mal al fin de verso)» se hace bisílaba, con ejemplo de Espronceda. Más adelante insistirá en que el buen versificador separa *ru-ido*, que se contrae malamente, como ilustra el ejemplo de tres versos con *rui-do* en Hermosilla⁴⁴. Felipe Robles Dégano señala que primitivamente *ruido* tiene azeuxis, es decir, es trisílabo, y que por *uso cambiado* permite la sinéresis. La azeuxis viene explicada por la etimología (proceda de *rugitus*, como quiere la Academia, o de *ruitum*, supino de *ruo, caer*). La Academia dice que hay diptongo que los poetas disuelven, y de la lista del número de apariciones con azeuxis o diptongo en los poetas clásicos, F. Robles Dégano habla de «su natural azeuxis hasta que vino Quevedo al mundo». Por ejemplo, Herrera (3 az., 0 dipt.), Cervantes (8 az., 1 dipt.), Góngora (19 az., 1 dipt.), Lope (125 az., 7 dipt.), Quevedo (4 az., 21 dipt.) Calderón (6 az., 97 dipt.)⁴⁵. T. Navarro Tomás da la preferencia al diptongo sobre el hiato en la pronunciación de *ruido*, si bien señala que el hiato es más frecuente en verso que en la conversación y más en poetas antiguos que modernos. En *Arte del verso*, la palabra *ruido* está en el grupo de los ejemplos de vacilación entre hiato

⁴¹ CARAMUEL, J.: *Primus Calamus*, cit., p. 33.

⁴² SICILIA, M. J.: *Lecciones elementales*, cit., t. III, pp. 201-202, 218-219.

⁴³ BELLO, A.: *Principios de la ortología y métrica*, cit., p. 49.

⁴⁴ BENOT, E.: *Prosodia castellana*, cit., t. II, pp. 74, 286, 288.

⁴⁵ ROBLES DÉGANO, F.: *Ortología clásica*, cit., pp. 262-266.

y sinéresis, con prosodia inestable. Esproncada, por ejemplo, la emplea en las dos formas⁴⁶. En el caso de *ruido*, las opiniones son muy variadas: desde diptongo natural, que en poesía admite diéresis o hiato (M. J. Sicilia, Academia, Navarro Tomás), a las dudas sobre su pronunciación natural (Bello), su consideración como trisílaba que malamente admite sinéresis en verso (Benot) o trisílaba que cambia a bisílaba (Robles Dégano).

ruina

Muy cercana a la prosodia rítmica de *ruido* es la de la palabra RUINA. Dice Caramuel que tiene tres sílabas, con dos ejemplos de Góngora, *rúina*, *rúinas*. Aunque comenta también el verso endecasílabo de Góngora, *O Argel; o de ruinas Españolas*, donde tiene dos sílabas porque no se hace sinalefa *oAr*⁴⁷. Mariano José Sicilia incluye *ruina* en el grupo de *ruido*, con diptongo, si bien a los poetas se les permite la diéresis, como hemos visto. Bello incluye *ruina* también en el grupo de *ruido*, con sus mismas características prosódicas⁴⁸. Eduardo Benot considera natural el adiptongo *ru-i-na*, que se hace bisílaba por sinéresis. En un mismo verso de Quevedo aparecen las dos formas: *Tus ru-i-nas aumenten, i tus rui-nas*. Como en el caso de *ruido*, el buen versificador hará trisílaba la palabra *ruina*, que se contrae malamente, con ejemplo también de esta mala contracción en Hermosilla⁴⁹. La primitiva azeuxis de *ruina* va cambiando hacia la sinéresis, según Felipe Robles Dégano. La etimología (del latín, *ruo*) exige azeuxis, y esto es lo clásico, aunque la duda perceptible ya

⁴⁶ NAVARRO TOMÁS, T.: *Manual de pronunciación, cit.*, p. 167; *Arte del verso, cit.*, pp. 17-18. LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Esbozo, cit.*, pp. 55-56, señala el diptongo *uí* en *ruido* y *ruina*, si bien en la poesía clásica es muy frecuente el hiato *ru-ido*, con ejemplo de Rubén Darío, *ru-ina*, con ejemplo Unamuno. En su *Nueva gramática. Fonética, cit.*, p. 337, se refiere a las vacilaciones en el grupo *ui*, muy difíciles de regular, «dado el grado de libertad de los hablantes ante los factores que condicionan la aparición de uno u otro tipo de realización». A este grupo pertenecen dos de las palabras que estudiamos: *ruido*, *ruina*.

⁴⁷ CARAMUEL, J.: *Primus Calamus, cit.*, p. 32, refiriéndose a *ruinas*: «quia primum O non eliditur per synaloepham, non habet nisi duas syllabas». Sin embargo el verso es medible perfectamente con sinalefa y con *ru-i-nas* trisílaba: *Oar-gel-o-de-ru-i-nas-es-pa-ño-las*.

⁴⁸ SICILIA, M. J.: *Lecciones elementales, cit.*, t. III, pp. 218-219; BELLO, A.: *Principios de la ortología y métrica, cit.*, p. 49.

⁴⁹ BENOT, E.: *Prosodia castellana, cit.*, t. II, p. 74, 109, 286-288.

en Quevedo y la moderna tendencia a la contracción permiten la sinéresis. Algunos de los datos de su lista de apariciones así lo dicen, como, por ejemplo: Herrera (4 az., 0 dipt.), Cervantes (7 az., 0 dipt.), Góngora (23 az. 1 dipt.), Lope (27 az., 3 dipt.) Quevedo (6 az., 11 dipt.), Calderón (2 az., 49 dipt.)⁵⁰. Lo mismo que *ruido*, T. Navarro Tomás dice que se prefiere el diptongo en la pronunciación de *ruina*, aunque también se da el hiato, más en verso que en la conversación y más en poetas antiguos que modernos. En *Arte del verso*, entra lo mismo que *ruido* en el grupo de palabras que oscilan con prosodia inestable: *ru-inas* (Arolas), *ruinas* (Espronceda)⁵¹. En resumen, la prosodia de *ruina* tiene características semejantes a la de *ruido*.

IV

Después de este somero repaso a lo que las descripciones más conocidas de la pronunciación española nos dicen de las palabras que hemos elegido en nuestro estudio, vamos a completar con un pequeño muestreo de ejemplos. No hay que recordar que en la obra de Felipe Robles Dégano se encontrará el más amplio recuento referido al verso clásico español. Nosotros nos limitamos a un pequeño muestreo basado en la consulta de concordancias de algunas obras en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Pasamos a dar cuenta de los resultados.

Fray Luis de León

En las *Poesías* (ed. Javier San José Lera, 2008), de Fray Luis de León, la palabra cruel aparece como bisílaba y sin crema en 18 ocasiones, y en otras dos ocasiones en que es bisílaba sí lleva crema o diéresis marcada (*-¡ay, piedad crüel! Desconociese; los otros a crüel fierro metido*); es monosílaba en dos ocasiones (*tuviesen cruel antojo*, heptasílabo; *Y ansí del hado duro la cruel rueda*). De la misma familia, la palabra CRUELDAD en tres ocasiones es trisílaba, pero solo lleva crema o diéresis en una de estas tres apariciones (*su furia, crüeldad y tiranía*), y en una ocasión es bisílaba (*su dura suerte y tu crueldad culpando*); y la palabra

⁵⁰ ROBLES DÉGANO, F.: *Ortología clásica*, cit., pp. 249, 262-266.

⁵¹ NAVARRO TOMÁS, T.: *Manual de pronunciación*, cit., p. 167; *Arte del verso*, cit., pp. 17.

CRUELMENTE es tetrasílaba en la única ocasión en que aparece en verso y lleva crema (*para despedazarte crüelmente*). Domina claramente la separación silábica del grupo *ue* en la palabra *cruel* y las de su familia, aunque no se descarta la forma diptongada. El criterio del editor a la hora de marcar tipográficamente la diéresis no es coherente.

El grupo vocálico *ie* es siempre en Fray Luis diptongo en FIEL, que aparece en 16 ocasiones, y en la única ocasión en que aparece cada una de las palabras INFIEL, INFIELES (*en las infieles bárbaras entrañas; al modo infiel, tristeza*, heptasílabo).

La palabra *suave* es trisílaba y lleva diéresis en dos ocasiones (*de Favonio süave y amoroso; lanza mirra de sí y olor süave*); en una ocasión es bisílaba (*el suave olor, la no vista belleza*). En SUAVEMENTE el grupo vocálico *ua* es diptongo (*con la aplicada cera suavemente*); o disílabo, aunque el editor no marca diéresis (*maestros, tú en tañer suavemente*). En Fray Luis, pues, aunque predomina la solución disílabo del grupo *ua*, es posible la forma diptongada. El editor, a la hora de marcar la crema o diéresis, no lo hace en una ocasión, referida a *suavemente*.

En el caso de la palabra RUIDO, en una de las ocho ocasiones en que aparece en verso es bisílaba (*con ruido sonoro*, heptasílabo), y en las otras siete es trisílaba y el editor marca siempre la diéresis, *rüido*⁵². No encontramos concordancias de la palabra ruina en la edición de Fray Luis que consultamos.

Fernando de Herrera

En los *Sonetos* (ed. Ramón García González, 2006), de Fernando de Herrera, el grupo *ue* en CRUEL, con 35 apariciones (de

⁵² A propósito de *ruido* en Fray Luis de León es notable el despiste del texto del segundo verso de *Canción a la vida solitaria* tal como se edita en la antología comentada de Rico, Francisco: *Mil años de poesía española*. Barcelona: Planeta, 1996, p. 281, que dice: *la del que huye del mundanal ruido*. Teniendo en cuenta que *ruido* siempre es trisílabo en Fray Luis, para que el verso se mida como endecasílabo tal como figura en ese texto, habría que hacer sinalefa *quehu*, lo que no es posible por tratarse de *h-* procedente de *f-* latina (*fugit > huye*). La sinalefa debe ir en *yeel* (*huye el dicen otras ediciones, no huye del*). Porque si no se hace la sinalefa *quehu* en el texto de Rico, el verso exigiría una escansión totalmente desajustada al patrón del endecasílabo clásico: *la-del-que-hu-ye-del-mun-da-nal-rui-do* (acentos en 4.^a, 9.^a y 10.^a). Aquí *ruido* tendría que ser bisílabo; en las otras ediciones, es trisílabo, *ru-i-do*, que es la forma normal en Fray Luis).

las que tres en plural, *crueles*, y dos en la palabra *crueledad*), es siempre bisílabo. El editor no marca nunca esta separación con crema o diéresis. Aparece la palabra FIEL en cuatro ocasiones, nunca lleva crema o diéresis, a pesar de que en dos ocasiones es bisílaba (*tiembla el pecho fiel y me condena; Aquí do lloro en ti, fiel desierto*). De los otros dos ejemplos, uno claramente es de *fiel* monosílabo (*reino de amor no tiene fiel estado*), pero el verso que dice *por quien en pérdida busco fiel y lloro* (verso 7 del soneto que empieza *Ardía, en varios cercos recogido*) resulta hipermetro, con doce sílabas, aun haciendo monosílaba la palabra *fiel*⁵³. El grupo *ua* en SUAVE (28 apariciones y 1 *suavemente*) siempre es bisílabo en F. de Herrera, si bien el editor nunca usa la diéresis para marcar la separación. Aunque las dos veces que aparece la palabra RUINA es trisílaba, nunca se marca la separación con crema: *En tus ruinas míseras contemplo; fatal ruina al bárbaro africano*. No aparece la palabra RUIDO en la edición consultada de los *Sonetos* de F. de Herrera. Parece clara la tendencia de Herrera a separar los grupos vocálicos *ue*, *ua*, *ui* en los ejemplos estudiados y sólo hay prosodia variable en la palabra *fiel*.

Luis de Góngora

En tres obras de Luis de Góngora hemos realizado la consulta: *Fábula de Polifemo y Galatea*, *Las firmezas de Isabela y Soledades*. La edición digital, en 1999, de la *Fábula de Polifemo y Galatea*⁵⁴ nos muestra un ejemplo de CRUELDAD trisílaba, y el editor marca la separación con diéresis: *armó de criuedad, calzó de viento*. La aparición de RUIDO en una ocasión y como trisílabo es señalada por el editor con diéresis –y acento innecesario sobre la *i*–: *cien cañas, cuyo bárbaro rüido*. De las seis veces que aparece la palabra SUAVE, cinco es trisílaba y el editor

⁵³ En otras ediciones el texto de este verso no incluye la palabra *fiel*. Así en HERRERA, F. de: *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas. Madrid: Cátedra, 1997, 2.^a ed., p. 517: *por quien, pérdida, busco siempre i lloro*. El verso con la palabra *fiel* tiene arreglo si se sustituye «en pérdida», que parece una errata, por «pérdida», que tiene sentido más claro: *por quien pérdida busco fiel y lloro*; además de ajustarse perfectamente a la acentuación del endecasílabo en 4, 6, 8 y 10.

⁵⁴ Edición digital a partir de *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*. I, de la Biblioteca Nacional (España), Ms. Res. 45, ff.121-137. Edición facsímil. Málaga: RAE; Caja de Ahorros de Ronda, 1991, (Biblioteca de los clásicos, dirigida por José Lara Garrido, 1).

marca siempre la separación del grupo *ua* con diéresis. En una ocasión, *suaves* es interpretado como bisílabo, sin diéresis: *mas, con desvíos Galatea suaves*; aunque quizá no sería deseable la medida: *mas-con-des-ví-os-Ga-la-tea-su-a-ves*. La consulta de las concordancias de FIEL, RUINA no da ningún resultado. Hay que destacar la coherente utilización de la crema o diéresis en la indicación de la separación de los grupos vocálicos en las palabras estudiadas en esta edición.

En la edición digital (1999) de *Las firmezas de Isabela*⁵⁵, CRUEL es bisílabo en nueve de las diez apariciones, y monosílabo en una ocasión (*¡Ingrato! ¡Isabela! ¡Cruel!*, octosílabo). El editor marca la separación de vocales con diéresis solo en dos ocasiones (octosílabos: *¡Ah crüel! Señora mía; esta confusión crüel*). La palabra CRUELDAD es bisílaba en las dos ocasiones en que aparece (*Huyendo de tu crueldad; donde la crueldad y el vicio*). FIEL y palabras de su familia aparecen con diéresis marcada en ocho ocasiones, aunque en un verso *fiel* es monosílabo y no debe llevar diéresis: *tal respuesta, amigo fiel*, octosílabo. En otras dos ocasiones aparece sin diéresis, porque no hay separación del grupo vocálico (*¡Traidor! ¡Isabela! ¡Infiel!*), aunque cabe la duda en la escansión del octosílabo: *Que, aunque varia, es muy fiel*, donde para que *fiel* sea monosílabo hay que hacer hiato en *varia / es*, pero podría pensarse en la sinalefa *variaes* y entonces *fiel* sería bisílabo: *queaun-que-va-riaes-muy-fi-el* (-). En cualquier caso, a pesar del ejemplo de uso no debido de crema o diéresis, parece clara la voluntad del editor por indicar gráficamente la separación de vocales cuando tiene lugar en el caso de *fiel*, cosa que no ocurría en el de *cruel*, como hemos visto. SUAVE es trisílaba en el octosílabo en que hace su única aparición en esta obra de Góngora: *y de fecundo suave*; sin embargo, no lleva marcada con diéresis la separación vocálica. Las dos veces en que aparece la palabra RUINA, esta admite el silabeo como trisílaba; con seguridad en el ejemplo del octosílabo: *sus ruinas, sin cuidar*; y con dudas en el octosílabo: *mostrar aún en sus ruinas*, donde *ru-i-nas* si se mide *aún* como monosílabo. Tampoco

⁵⁵ Edición digital a partir del *Manuscrito Chacón: Obras, vol. III*, Biblioteca Nacional (España), Res. 46, pp. 1-120. Edición facsímil. Málaga: Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols. (Biblioteca de los Clásicos).

en estos casos se marca la separación vocálica con diéresis.

En *Soledades*⁵⁶ la búsqueda de concordancias de CRUEL no da ningún resultado. En palabras de la familia de FIEL el grupo vocálico está dividido en las dos ocasiones en que aparece, y así lo indica el editor con diéresis: *que, espejos, aunque esféricos, fieles; infieles por raros*. En las once ocasiones en que aparece una palabra de la familia de SUAVE, el grupo vocálico *ua* no forma diptongo y así lo indica gráficamente el editor mediante la crema o diéresis siempre. Lo mismo ocurre en las seis ocasiones en que aparece la palabra RUIDO, siempre trisílaba; o en las seis apariciones de la palabra RUINA, siempre trisílaba. Esta edición es, pues, coherente en el uso de la marca gráfica de la separación vocálica en las palabras estudiadas, que en todos los casos presentan separación de los grupos vocálicos.

José de Espronceda

De José de Espronceda hemos consultado dos obras: *El Estudiante de Salamanca* y *El Diablo Mundo*. En la primera de ellas⁵⁷, la palabra CRUEL aparece dos veces y siempre como bisílaba; el editor marca gráficamente la diéresis en una ocasión (en el dodecasílabo, 6 + 6: *compañero eterno su dolor crüel*), pero no en la otra (en el endecasílabo: *galvánica cruel, nerviosa y fría*). FIEL ES monosílaba en las cuatro ocasiones en que aparece. En las cinco apariciones de SUAVE hay que contar tres sílabas. El editor marca la separación vocálica con crema o diéresis en cuatro ocasiones, pero no lo hace en el caso del eneasílabo anfibráquico o *esproncedaico* siguiente: *suave amorosa canción* (acentos en 2.^a, 5.^a y 8.^a). En el caso de la palabra RUIDO, la encontramos tanto con tres sílabas métricas (en tres ocasiones), como más frecuentemente con dos sílabas (en seis ocasiones), y el editor marca la separación con diéresis en las tres ocasiones en que el grupo vocálico se separa. La consulta de la concordancia de la palabra RUINA no muestra ninguna aparición.

⁵⁶ Edición digital a partir de *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón] I, de la Biblioteca Nacional (España), Ms. Res. 45, ff. 193-260*. Edición facsímil. Málaga: RAE; Caja de Ahorros de Ronda, 1991 (Biblioteca de los Clásicos, dirigida por José Lara Garrido; 1).

⁵⁷ Edición digital, en 1999, a partir de *Poesías de don José de Espronceda*: Madrid: Imprenta de Yenes, 1840.

En las ocho ocasiones en que aparece, la palabra CRUEL es bisílaba en *El Diablo Mundo*⁵⁸, pero el editor no indica nunca con crema o diéresis la separación silábica del grupo. La palabra de la misma familia, *crueldad*, siempre es bisílaba, con diptongo, las dos veces en que aparece. Siempre es monosílabo FIEL en sus tres apariciones. En ocho de las once ocasiones en que aparece, SUAVE es trisílaba, pero el editor solo lo marca dos veces. Una de las tres apariciones con diptongo es de la palabra *suavemente*. En diecinueve de las veinte ocasiones en que aparece, RUIDO cuenta dos sílabas, y solamente una vez es trisílaba (*de una cercana casa y al ruido*, endecasílabo), aunque el editor no lo marca con diéresis⁵⁹. De la misma familia, *ruidosa* aparece una vez y es trisílaba, con diptongo (*tan súbita y ruidosa carcajada*, endecasílabo). La mitad de las seis veces en que aparece, RUINA es trisílaba, pero el editor no lo indica gráficamente nunca con crema o diéresis.

Rubén Darío

Hemos consultado tres obras de Rubén Darío: *Prosas profanas*, *El canto errante* y *Canto a la Argentina*. En la primera de ellas⁶⁰, la palabra CRUEL es bisílaba en una ocasión, y no lo marca la diéresis (dodecasílabo 6 + 6: *¡y es cruel y eterna su risa de oro!*); lleva diptongo en la forma de plural *cruelles* (dodecasílabo: *de historias que dejan en cruelles instantes*), y no es significativa para la cuestión cuando aparece en el poema en prosa *El país del sol*, pues no hay un patrón métrico para decidir. FIEL aparece una sola vez y como monosílabo (dodecasílabo 6 + 6: *¡que tu fiel amada, que la luna ha muerto!*). SUAVE siempre es bisílabo en las diez ocasiones en que aparece. RUIDO, editado siempre sin diéresis, es bisílabo solo en una ocasión (dodecasílabo 7 + 5: *retumbas en el ruido de las metrallas*), y trisílabo, con separación del grupo vocálico, en tres ocasiones (hexadecasílabo 8 + 8: *y el ruido con que pasa por la bóveda del cielo*; decasílabo 5 + 5:

⁵⁸ Edición digital, en 1999, a partir de la edición de *Obras poéticas de Don José de Espronceda, ordenada y anotada por J. E. Hartzzenbusch*. París: Baudry, Librería Europea, 1848.

⁵⁹ Sí lo hace Robert Marrast en su edición de la obra en Clásicos Castalia (81, p. 366) con crema sobre la *i*: *de una cercana casa, y al ruido* (v. 5416).

⁶⁰ Edición digital, en 1999, a partir de la de París, Vda. de C. Bouret, 1901.

como el ruido de un caracol; Se oye el ruido de claras linfas). Una vez solo aparece la palabra RUINA y es bisílaba (dodecasílabo 6 + 6: y el rojo cometa que anuncia la ruina).

En *El canto errante*⁶¹ el grupo vocálico *ue* forma diptongo en las dos ocasiones en que aparece la palabra CRUEL (alejandrino 7 + 7: *que temen los que temen el cruel vómito negro*; octosílabo: *menos crueles mordeduras*). FIEL aparece una vez y es monosílabo (alejandrino 7 + 7: *¿Me permites, Chocano, que, como amigo fiel*). SUAVE es bisílaba en una ocasión (alejandrino 7 + 7: *dentro mi cráneo pasa una suave tormenta*) y trisílaba en las otras dos ocasiones, sin que el editor lo señale gráficamente con diéresis (alejandrino 7 + 7: *al suave aliento de las islas Baleares*⁶²; octosílabo: *—¿Por qué si era yo suave*). Solo en una de las siete ocasiones en que aparece el grupo *ui* es diptongo en la palabra RUIDO (endecasílabo: *Y escuché el ronco ruido de trompeta*), pero el editor no marca gráficamente la separación en las seis ocasiones en que cuenta tres sílabas. La búsqueda de las concordancias de RUINA no muestra ningún resultado.

En *Canto a la Argentina. Oda a Mitre y otros poemas*⁶³, el grupo vocálico *ue* en la palabra CRUEL aparece como diptongo (en tres ocasiones: eneasílabo, *menos cruel con la especie humana*; octosílabo: *¿A qué los crueles filósofos?*⁶⁴ ; alejandrino 7 + 7: *ayer has ofrecido en holocausto cruel*) o con separación entre las vocales, que el editor no marca gráficamente (alejandrino 7 + 7: *los celos, las crueles insidias los espantos*⁶⁵). FIEL es monosílabo las tres veces que aparece, aunque cabe la duda en un caso en que el contexto de eneasílabos propiciaría la separación del

⁶¹ Edición digital, en 2005, a partir de la edición de Madrid, Mundo Latino, [s.a.] (Madrid: Tipografía Yagües, 1918), (Obras completas; 16).

⁶² Este verso es prosódicamente ambiguo. Para que *suave* sea trisílabo hay que medir así: *al-su-a-ve-a-lien-to // de-las-is-las-Ba-lea-res*, con hiato *ve-a* en el primer hemistiquio y sinéresis en *lea*, del segundo hemistiquio. Pero tratándose de un alejandrino de Rubén Darío cabe otra medida: *al-sua-vea-lien-to-dé (-) // las-is-las-Ba-le-a-res*.

⁶³ Edición digital, en 2005, a partir de la edición de Madrid, Mundo Latino, [s.a.] (Madrid: Tipografía Yagües, 1918), (Obras completas; 9).

⁶⁴ Dada la fluctuación silábica que se aprecia en el poema, se ha elegido esta escansión por el contexto eneasílabo en el primer caso, y porque sigue un octosílabo con estructura similar en el segundo ejemplo: *¿A qué los falsos crisóstomos?*

⁶⁵ En este verso, el texto de las ediciones modernas mide *crueles* como bisílabo: *los recelos, las crueles insidias, los espantos*.

grupo (eneasílabo posible: *que tiene por fiel el istmo*). SUAVE se mide como bisílabo en las tres ocasiones en que aparece. RUIDO cuenta dos sílabas métricas en las tres apariciones, y ruina en las dos ocasiones en que aparece también es bisílabo.

Juan Ramón Jiménez

En la *Antología de textos juanramonianos*, de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes⁶⁶, no aparece ningún caso de la palabra CRUEL, y las seis veces que aparece en verso la palabra FIEL es monosílabo, lo mismo que la única aparición de *infiel* es bisílabo. Encontramos SUAVE con prosodia inestable, como bisílabo en tres de las seis ocasiones en que aparece en verso regular (octosílabo: *nombre suave, que era el nombre*; alejandrino 7 + 7: *Sé que mi pena tiene aquella letra suave; del crepúsculo suave le florecía el sueño*); como trisílabo en dos ocasiones (eneasílabo: *por los suaves labios rojos*; octosílabo: *en vuelo de luz suave*); y cabe la medida bisílabo o trisílabo en el enneasílabo: *tierna, suave agua redonda* (si se hace hiato *ve/a*, es bisílabo; pero cabe la siguiente división en sílabas métricas: *tier-na-su-a-vea-gua-re-don-da*). En el caso de *suave* trisílabo, los editores no marcan la separación del grupo vocálico con crema o diéresis. La única vez que aparece en verso RUIDO es palabra trisílabo: alejandrino 7 + 7, *te arreglabas la toca, el velo y sin ruido*, aunque cabe la medida bisílabo si se hace un hiato en *lo/y*. RUINA aparece en verso dos veces y lo hace en el mismo verso: *¡Forma en ruinas, ruina de la esperanza!* El verso es el número 15 del poema de *Historias*, que lleva el número 40 en la antología y que empieza *Igual que una magnolia*. Los 26 versos del poema son heptasílabos, endecasílabos y un enneasílabo, pero el único endecasílabo problemático es el del ejemplo, ya que es endecasílabo si medimos *ruinas, ruina* como bisílabas, pero entonces resulta un endecasílabo de acentuación no canónica en 1.^a, 3.^a, 5.^a y 10.^a. Midiendo *ruina* como trisílabo resultaría un verso tridecasílabo, bastante raro en el contexto métrico del poema.

⁶⁶ JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Antología de textos juanramonianos*, compiladores Javier Blasco, Teresa Gómez Trueba. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

Garcilaso de la Vega

Además de los textos consultados en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, se ha hecho una lectura de las *Obras* de Garcilaso, editadas por Tomás Navarro Tomás⁶⁷. Encontramos una aparición única de la palabra cruel y es bisílaba (*Elegía I*, v. 191: *con proceso cruel y riguroso*), y en las cinco ocasiones en que hemos encontrado la palabra de su familia, *cruenza*, hay separación del grupo vocálico también, como, por ejemplo: *no bastando su fuerza a mi cruenza* (*Soneto XXXIII*, v. 7). No hemos encontrado la palabra fiel, ni su compuesto *infiel*. La palabra SUAVE es más veces trisílaba (en cuatro ocasiones) que bisílaba (dos ejemplos). Trisílaba, por ejemplo, en: *las verdes selvas con el son suave* (*Égloga III*, v. 295); bisílaba, por ejemplo, en: *el suave olor del prado florecido* (*Égloga II*, v. 15). En ninguna ocasión señala con crema o diéresis la separación del grupo *ue*, *ua*. Salvo en el ejemplo del verso 98 de la *Canción IV* (*la claridad contempla, el ruido siente*), en todas las otras ocasiones en que la encontramos (hemos contado diez veces) la palabra RUIDO es trisílaba, y en seis de estos casos Tomás Navarro Tomás acentúa la *í*; nunca señala con crema o diéresis la separación del grupo *ui*. Por ejemplo, verso 13 de ÉGLOGA II: *El dulce murmurar de este ruido*; frente al verso 164 de ÉGLOGA I, por ejemplo: *y con las simples aves sin ruido*. RUINA cuenta tres sílabas en la única ocasión en que la hemos encontrado, *Elegía I*, v. 200, y Navarro edita acentuando gráficamente la *í*: *del grave peso y de la gran ruína*.

Aunque no son escasos los ejemplos de separación del grupo vocálico formado por *i* átona más *e*, *o* y sobre todo *a* tónicas, no usa Tomás Navarro Tomás casi nunca la señal gráfica de la crema o diéresis para marcar la separación del grupo silábico. Hemos encontrado tres ejemplos: *y el antiguo valor italiano* (*Soneto XXXV*, v. 6), aunque esta misma palabra, *italiano*, con separación del grupo vocálico, es editada sin crema también en el verso 1545 de la *Égloga II*: *El cauto italiano nota y mira*, si bien en este caso cabe la interpretación de *italiano* como palabra

⁶⁷ GARCILASO: *Obras*, edición, introducción y notas de Tomás Navarro Tomás. Madrid: Espasa-Calpe (1924), 1970, novena edición (Cásicos Castellanos, 3).

trerasílaba haciendo un hiato en *to/i*. Otro ejemplo de uso de diéresis se refiere a la palabra *odiosas*, en el *Soneto XVI*, v. 1: *No las francesas armas odiosas*. La posibilidad de hiato *cho/el* explicaría que no use la diéresis en el verso 160 de la *Égloga III*, interpretando entonces *odioso* como trisílabo: *quien siente al pecho el odioso plomo*. Un tercer ejemplo de uso de diéresis nos lo ofrece el verso 172 de la *Elegía I*: *con lengua experiencia sabidores*. Encontramos, sin embargo, ejemplo de la misma palabra con doble prosodia y no se indica gráficamente la separación en el caso de *piadoso*, casi siempre palabra trisílabo, pero parece tetrasílaba en el verso 295 de la *Elegía I*, a no ser que se hiciera un hiato en *si/el*: *Si el cielo piadoso y largo diere*, donde la separación de las sílabas métricas sería: *siel-cie-lo-pi-a-do-soy-lar-go-die-re*.

Separaciones del grupo silábico interior de palabra sin indicación gráfica por medio de crema o diéresis tenemos en los casos de: *riendo, huida, juicio, perjuicio, Piérides, viola, fiar, glorioso /a, Diana, quieto, variada, desvariadas, resfriado, virtuoso, frutuoso, confianza, desconfianza, desconfiado, gloriosa, criaban, crianza, guiara, viaje, variadas, variando, variable, demasiado, enfriaba*. Como vemos, no se entiende muy bien cómo se marca diéresis en palabras como *italiano, odiosas* y *experiencia* y no se hace en los casos de las palabras de la lista anterior. *Riendo* es trisílabo siempre que aparece, y la separación del grupo *ie* es muy llamativa: *con ese que de mí se está riendo* (*Égloga I*, v. 180); *¿Y tú, ingrata, riendo* (*Égloga I*, v. 392); *vio que estaba riendo de su espanto* (*Égloga II*, v. 1320). Quizá en el segundo ejemplo sea admisible la medida con hiato *tú/in*⁶⁸.

⁶⁸ María Dolores Martos, editora, junto a José Lara Garrido, de TEJADA PÁEZ, Agustín de: *Obras poéticas*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2011 (Cásicos Andaluces), me proporciona los ejemplos de uso de crema en los casos de separación en los grupos vocálicos de prosodia más inestable (dos cerradas con acento en una de ellas, o cerrada átona y abierta tónica) en las siguientes palabras: *inquieta, inquieto, quieto, desviados, variadas, Diana, glorioso, indianas, guiada, guiando, guiaron, guiado, rociando, Orión, deidades, Ixión, violentos, Triones, siciliano, criada, criado, destruida, viaje, diáfanos, Santiago, Oriente, radiante, Sion, confianza, Triones, fieles, Equión, confianza, fiadas, cambiantes, Ixión, rieles, desafiando, violas, tiara, porfiar, suave, suaves, criuel, crieles, ruido, ruido, ruina, ruina, juicios, tempestuoso, montuosa, suntuosos, viuda, fructuosos, sump-tuosas*. La lista, modelo de atención a la prosodia rítmica de las combinaciones

V

La primera impresión, después de lo que se ha dicho sobre la prosodia de los grupos de vocales en interior de palabra –y lo que se ha hecho con los mismos en la edición de los textos en verso–, es la de una diversidad de maneras a la hora de explicar y valorar los distintos usos. Variedad que tiene sus raíces en la inestabilidad del uso en muchos casos. El verso, sin embargo, tiene la ventaja de ofrecer un patrón para fijar la prosodia de cada palabra y a partir de ahí se dispone de un ejemplo objetivo sobre el que discutir, para valorarlo positiva o negativamente, como normal, como abuso (licencia) o como variación admisible. Que en estos juicios no hay coincidencia, lo hemos visto, y aquí está presente la historia de la lengua artística.

¿Por qué no simplificar y hablar, como ya hacía Caramuel, de monosílabo y disílabo para las vocales interiores contiguas, ya sea por naturaleza o por figura⁶⁹? Con la mentalidad objetiva del estudio científico, la descripción de la sílaba métrica considera solo dos posibilidades en el grupo de vocales: unión (llámese monosílabo, diptongo, sinéresis o zeuxis) o separación (llámese disílabo, adiptongo, hiato o azeuxis)⁷⁰. Y cuando se trate de una descripción objetiva es muy legítimo simplificar adoptando términos que estén desprovistos de valoraciones que tienen que ver con el concepto de figura. En este sentido, *diéresis* parece el término más difícil de justificar, dado lo problemático que resulta objetivar el concepto de *diptongo* –base de la definición

vocálicas más problemáticas en la edición de textos en verso, recoge términos coincidentes con los de Garcilaso con separación del grupo vocálico que hemos mencionado.

⁶⁹ La naturaleza para Caramuel significa de acuerdo con el origen («nativitatem et originem»), y las figuras son: *sinéresis* (hacer monosílabo un disílabo natural: *desafi-o* exige *desafi-aron*, y si se hace *desa-fia-ron* es por sinéresis), *diéresis* (hacer disílabo un monosílabo natural: *inge-nio* exige *inge-nio-so*, y si se hace *ingeni-oso* es por diéresis). CARAMUEL, J.: *Primus Calamus*, cit., p. 25.

⁷⁰ TORRE, E.: «Zeuxis y azeuxis en la configuración silábica». *Rhythmica*, 2011, IX, 9, pp. 183-199, lleva la lógica de la descripción objetiva a extender las denominaciones de *zeuxis* (término que él propone por primera vez para designar la unión) y *azeuxis* (término empleado por Robles Dégano para la separación natural de grupos interiores) para la descripción de todo tipo de unión o separación en grupos de vocales interiores o entre varias palabras. Sobrarían, pues, en la descripción métrica los conceptos de *diptongo*, *sinéresis*, *sinalefa*, sustituidos por el neologismo *zeuxis*; *hiato*, *diéresis*, *dialefa*, sustituidos por *azeuxis*.

de *diéresis*— para la unión *natural* de vocales en el uso. Algo semejante ocurre con *sinéresis*, aunque ha tenido más suerte para designar la unión de vocales eludiendo los casos de diptongos problemáticos.

Hay, sin embargo, razones que aconsejan la atención a los hechos a que se refiere la terminología tradicional, aparte de la justificación que todo conocimiento histórico tiene en los estudios humanísticos, si queremos comprender la tradición de nuestras disciplinas. No olvidemos que las ciencias del espíritu o humanidades son en esencia histórico-interpretativas. Así, según la forma como un analista califique la contigüidad de vocales interiores en la sílaba métrica (hiato o azeuxis, diptongo, sinéresis, diéresis), estos términos nos dicen algo más sobre cómo se concibe el fenómeno descrito. Pues, si habla de diéresis es porque piensa como natural el diptongo en el caso analizado; si de sinéresis, porque lo natural es la azeuxis. Lo natural en interior sería azeuxis —y sobre ella la figura de la sinéresis— y diptongo —sobre él la figura de la diéresis. Y esto importa como base para comentar la expresividad del verso. La cuestión es importante y está viva porque hay conciencia del problema de cómo proceder, sobre todo en los casos de prosodia variable. Problema que han visto nuestros tratadistas desde el principio (M. J. Sicilia o Bello, por ejemplo), porque el uso natural tampoco es tan fijo como desearíamos, ni hay una norma segura en todos los casos; un mismo poeta juega con las posibilidades de la prosodia variable⁷¹.

Insisto en una última cuestión, que traté en el trabajo sobre la diéresis mencionado al principio, y que se refiere a la edición de textos en verso. La norma académica en su *Ortografía* de 1999 establece la posibilidad del uso de la crema o diéresis en «la primera vocal de un posible diptongo, para indicar que no existe» (*riüido*). En su edición de 2010 se amplía notablemente la descripción del uso de la crema o diéresis, y como notas destacables cabe señalar: no se indica que deba colocarse sobre la primera

⁷¹ Sor Juana Inés de la Cruz, en un mismo endecasílabo, mide como monosílabo *fiel* y como trisílabo *infíel* -o como bisílabos ambos-: *en el fiel infíel con que gobierna (Primero sueño, v. 164)*. El grupo *ie*, pues, tiene un comportamiento distinto en cada una de las dos palabras.

vocal, sino que «suele colocarse sobre la vocal cerrada», y si se trata de dos vocales cerradas, entonces «generalmente» va sobre la primera (*riüido*, *viüidez*); se evita hablar de diptongo, y sí se hace de «elementos de una secuencia vocálica», aunque «lo más habitual» es encontrar la diéresis sobre una de las vocales de un diptongo, que se deshace. Proporciona, además, información adicional muy interesante sobre la historia del variado uso de este signo⁷². Es evidente que ha habido una preocupación desde Fernando de Herrera a Felipe Robles Dégano, pasando por Juan Caramuel o Eduardo Benot, por indicar gráficamente alguno de los fenómenos relacionados con la contigüidad de vocales, en el verso principalmente. La *Ortografía* académica no pasa de referencias generales, como no puede ser de otra manera, dada la anarquía reinante en la edición de textos, hoy y en el pasado. ¿Es posible un acuerdo? Quizá partiendo del concepto académico de *diptongo ortográfico* (abierta precedida o seguida de cerrada átona; dos vocales cerradas distintas), se podría proponer el uso de crema o diéresis para la indicación de la separación de dichas vocales en sílabas métricas distintas, como comentamos en nuestro trabajo sobre la diéresis⁷³. Lo que no se generalizó es un sistema para indicar la sinéresis como el ideado por Fernando de Herrera (tilde en forma de dos acentos seguidos sobre la primera vocal del grupo).

Ante los problemas que para la sílaba métrica presenta la determinación de la misma cuando hay vocales en contacto en interior de palabra, quizá la única solución sea conocer la realidad de las divergencias entre quienes se han ocupado de la cuestión y tratar de comprender las razones de tales diferencias, que en ocasiones dan la impresión de ser laberínticas, como decía Marcelino Menéndez Pelayo en el prólogo al libro de Felipe Robles Dégano. Porque parece que todo intento de simplificación forzosamente prescinde de matices que tienen que ver con la percepción como fenómeno normal o como fenómeno expresivo de hechos que se suelen calificar como licencias poéticas. Si añadimos que lo normal es lo que está en la historia, cambiante por

⁷² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999, p. 82; 2010, pp. 280-281.

⁷³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Nuevos estudios de métrica*, *cit.*, pp. 119-123.

naturaleza, se comprenderá la imposibilidad de explicar con una regla simple lo que ocurre en la métrica de la poesía española de estos últimos quinientos años. No hay más remedio que tener presente el uso poético y la explicación de dicho uso por parte de los tratadistas de métrica. Es lo que hemos tratado de ilustrar con el repaso a algunas teorías y la descripción del uso de unas palabras características.

**DISEÑO Y RITMO EN
THE WASTE LAND DE T. S. ELIOT**

**DESIGN AND RHYTHM IN
T. S. ELIOT'S *THE WASTE LAND***

MARTIN J. DUFFELL
Queen Mary, University of London

Resumen: En este artículo se ofrece un detallado análisis estadístico de los versos de uno de los más prestigiosos poemas del siglo xx, *The Waste Land* de T. S. Eliot. Se sostiene que dicho poema habría de ser clasificado como de *verso libre acentual*, ya que los ritmos creados por el número y la disposición de los puntos de mayor intensidad, o *golpes acentuales*, son con mucho más regulares que los de la prosa inglesa. El modelo de dos longitudes de línea (*plantillas acentuales*) representa más del setenta por ciento de los versos del poema, que se divide en veinticuatro secuencias rítmicas marcadas por un *cambio de diseño*, cambio de plantilla y/o *reglas de correspondencia* (la amplitud de los intervalos entre los golpes acentuales).

Palabras clave: T. S. Eliot, *The Waste Land*, Ezra Pound, ritmo, golpes acentuales e intervalos, polimetría, variedades de verso libre.

Abstract: This article offers a detailed statistical analysis of the lines in one of the twentieth century's most influential poems, T. S. Eliot's *The Waste Land*. It argues that the poem should be classified as *accentual free verse* because the rhythms created by

the number and disposition of stress peaks, or *beats*, in its lines are far more regular than those of English prose. The article shows that the poem is *polymetric*, like the English odes of earlier centuries, but Eliot's polymetry is compositional rather than systematic. Two line-lengths (accentual *templates*) account for more than 70 per cent of the lines in the poem, which divides into twenty-four rhythmic sequences marked by *design shift*, a change of template and/or *correspondence rules* (the size of the intervals between beats).

Key words: T. S. Eliot, *The Waste Land*, Ezra Pound, accentual free verse, rhythm, beats and intervals, polymetry, varieties of free verse.

T. S. Eliot's poem *The Waste Land* (1922) remains for today's critics 'one of the most important poems of the twentieth century' and 'a familiar touchstone of modern literature'¹. But it is debatable whether *The Waste Land* is a great poem: later in his life Eliot described it as little more than 'rhythmical grumbling'². Certainly Owen's *Futility*, which was contemporary with Eliot's first draft, expresses the same mood of despair more powerfully in a mere fourteen lines³. Moreover, *The Waste Land* is a poem that smells of two lamps: by the time his mentor Ezra Pound had finished work on it, Eliot's first draft had been reduced to half its length⁴. Whereas Owen's despair poem was an immediate response to real events, Eliot's was a laboured attempt at a modern Gray's *Elegy* to fit Pound's programme of poetic reform⁵. The importance of *The Waste Land* therefore rests not on its content, but on the influence its poetics has exerted on English poetry for the last ninety years; and the element of *The Waste Land*'s poetics that has proved most influential is its metre.

With this poem Pound and Eliot gave an impetus to experimental verse in English that eluded earlier innovators, such as

¹ BENNETT, Alan: 'Margate's Shrine to Eliot's Muse'. *The Guardian* (12 July 2009); and LOW, Valentine: 'Out of *The Waste Land*: Eliot Becomes Nation's Favourite Poet'. *The Times* (9 October 2009).

² See LEWIS, Pericles: *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: CUP, 2007, pp. 129-51.

³ OWEN, Wilfred (b. 1893, d. 1918); see *The Collected Poems of Wilfred Owen*, ed. C. Day Lewis. London: Chatto & Windus, 1931, p. 58.

⁴ See ELIOT, T. S.: *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, ed. Valerie Eliot. New York: Harcourt, Brace & Company, 1971.

⁵ GRAY, Thomas (b. 1716, d. 1771); see *The Complete English Poems of Thomas Gray*, ed. James Reeves. London: Heinemann 1973. For Eliot's poetic intention, see ALDINGTON, Richard: *Life for Life's Sake*. New York: Viking, 1941, p. 261.

Sidney, Blake, Whitman, and Hopkins⁶. The metre of *The Waste Land* is often described as *free verse*, but although Eliot cited the *vers libre* of Laforgue amongst his influences, he also described his lines as ‘stretching, contracting, and distorting’ regular English metres⁷. And, as I shall demonstrate, Eliot’s favourite line was clearly the metre of Webster’s dramas and of Bridges’s poem ‘London Snow’, which was published a full thirty years before *The Waste Land*⁸.

The aim of the present article is to identify and quantify the rhythms of Eliot’s ‘rhythmic grumbling’ and to show that his lines were far from free of metre. The article will begin by examining modern theories of poetic metre and rhythm and how they may be applied to Eliot’s poem and to free verse in general. It will then offer a line-by-line metrical and rhythmic analysis of Part I of Eliot’s poem, entitled ‘The Burial of the Dead’. The article will then provide a statistical synopsis of the entire poem before presenting its conclusions.

1. *The Principles of Free Verse*

Eliot’s is only one of many types of modern free verse, all of which are reactions against the regular verse that preceded them. And the free verse of every language is distinctive because it reacts to a variety of different regularities, some of them language specific⁹. But, however far authors of free-verse texts distance them from traditional regularities, they cannot escape the feature that defines verse: the line¹⁰. Lineation gives the language of

⁶ SIDNEY, Sir Philip (b. 1554, d. 1586); see *Silver Poets of the Sixteenth Century*, ed. Gerald Bullett. London: Dent, 1947, pp. 171-278. BLAKE, William (b. 1757, d. 1827): see *William Blake: A Selection of Letters and Poems*, ed. J. Bronowski. Harmondsworth: Penguin, 1958. WHITMAN, Walt (b. 1819, d. 1892); see *A Choice of Whitman’s Verse*, ed. Donald Hall. London: Faber & Faber, 1968. HOPKINS, Gerard Manley (b. 1844, d. 1849): see *Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins: A Selection*, ed. W. H. Gardner. Harmondsworth: Penguin, 1953.

⁷ See ELIOT, T. S.: ‘Introduction’, *Ezra Pound: Selected Poems* (1928). London: Faber & Faber, 1951, p. 8.

⁸ See BRIDGES, Robert (b. 1844, d. 1930): *The Poetical Works*. London: OUP, 1936, pp. 265-66.

⁹ See ALONSO, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1951). Barcelona: Edhasa, 1979, pp. 85-87.

¹⁰ For a discussion of the status of the line, see VALESIO, Paolo: ‘On Poetics and Metrical Theory’. *Poetics*, 1971, 2, pp. 36-70 (pp. 50-55). ALLEN, W. Sidney: *Accent*

verse an extra layer of structure beyond syntax, and good lines are created not by chance but by design. Good lines contain the best words in the best order and free-verse gives poets an extra challenge: they must decide whether their next line should have the same design as the last. In theory they could use a different design for each line in the poem, but in practice the best poets very rarely do so, as the analysis that follows will help illustrate.

The term *verse design* has a precise definition in modern linguistics: it refers to a blueprint or *template* in the poet's mind and the set of rules (*correspondence rules*) that the poet observes in matching the language of actual lines (*verse instances*) to that template¹¹. Many regular English poems are like free verse in employing more than one design; one form, known as the *ode* and very popular between the seventeenth and nineteenth centuries, almost always used multiple verse designs. This use of multiple designs, termed *polymetry*, required a series of *design shifts*, and one of the most famous English odes, Dryden's *Alexander's Feast* (1697), contains a long series of such shifts¹². Other odes have only a few shifts that occur in the same place in each strophe. The polymetry of free verse differs from that of English odes in that the poet makes no attempt to regularise the occurrence of design shift. Nevertheless, as the analysis below confirms, the distribution of designs throughout most free verse poems is far from random.

As its name suggests, regular verse is distinguishable from prose not only by its line structure, but also by its rhythm, and in the last fifty years there has been a great deal of research into the subject of linguistic rhythm¹³. Rhythm is created when an event

and Rhythm: Prosodic Features of Latin and Greek: A Study in Theory and Reconstruction. Cambridge: CUP, 1973, p. 113. FABB, Nigel: *Language and Literary Structure: The Linguistic Analysis of Form in Verse and Narrative*. Cambridge: CUP, 2002, pp. 48-49.

¹¹ The terms *verse design*, *verse instance*, and *delivery instance* (a particular performance of a line) are more precise than the traditional *metre* and *line*, which confuse three separate concepts. A concise analysis of the basic features of verse design can be found in HANSON, Kristin, & KIPARSKY, Paul: 'A Parametric Theory of Poetic Meter'. *Language*, 1996, 72, pp. 287-335.

¹² DRYDEN, John (b. 1631, d. 1700); see *The Poems of John Dryden, volume 4*, ed. Paul Hammond & D. Hopkins. London: Longman, 2005.

¹³ See, for example, HAYES, Bruce: *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*.

is repeated in time and poets have always made use of several types of rhythm in their verse¹⁴. The most obvious poetic rhythm is the repetition of phonological events such as syllables, stresses, and changes in pitch, which are perceived by the human ear (*phonic rhythm*). This type of rhythm has been dominant in the history of versifying and has often been associated with another rhythm, also phonic, where the repeated event is a group of lines (*strophic rhythm*). A different type of rhythm occurs when the repeated event is an element of meaning (*semantic rhythm*). Yet another type of rhythm occurs when the repeated event is grammatical (*syntactic rhythm*). And finally one type of rhythm unites the phonic and semantic: it occurs when the repeated event is a particular word (*lexical rhythm*)¹⁵.

Some lines of verse combine phonic, semantic, syntactic, and lexical rhythms; Porter's lyric 'Let's Do It' contains many lines on the model of 'Birds do it; bees do it'¹⁶. This line contains internal repetitions of a semantic event (the creatures perform the same act), a syntactic event (the subject-verb-object structure), a lexical event (the words 'do it'), and two phonic events (an alliteration and the accentual pattern of three syllables of diminishing stress). It is the last of these types of rhythm that makes the line a perfect fit for the music, and which strikes the audience most forcibly when the words are recited aloud.

As long as verse was composed for public recitation, the phonic rhythms it contained were dominant, and it was these that poets regularised: verse designs were essentially phonic designs. As Jakobson pointed out in the early days of modern linguistic metrics, verse has traditionally been based on 'recurring figures of sound'¹⁷. But by the closing years of the nineteenth century poetry-reading habits had changed and most people encountered verse on the page. Poets could now design their lines

Chicago: Univ. of Chicago Press, 1995.

¹⁴ See CHATMAN, Seymour: *A Theory of Meter*. The Hague: Mouton, p. 29.

¹⁵ See UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010, pp. 145-71, especially p. 167.

¹⁶ 'Let's Do It' was composed in 1928 for the musical *Paris*, by PORTER, Cole (b. 1891, d. 1964); see www.lyricsbox.com/cole-porter-lyrics.

¹⁷ See JAKOBSON, Roman: 'Linguistics and Poetics', in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok. Boston: MIT Press, 1960, pp. 350-77 (pp. 364-65).

to be seen rather than heard, and for the first time verse that eschewed acoustic line markers, such as rhyme and regular metre, was truly viable¹⁸. The poets of most Western languages soon took advantage of this and verse for the eye became a feature of many twentieth century poems¹⁹. The change in reading habits also meant that non-phonetic rhythms could become the focus of verse design.

Later in his life Eliot seemed to recognise the importance of these other types of rhythm, but at the time he wrote *The Waste Land* his narrow view of rhythm led Pound to protest that Eliot could only envisage rhythms based upon accent²⁰. Today some critics argue that 'free verse proper' is based largely upon non-phonetic rhythms, but most of the examples they give contain clear and attractive phonetic rhythms as well²¹. This may be the result of the poets' slipping subconsciously into regularities that are not the prime intention of their versifying. The analysis that follows will begin by identifying the phonetic rhythms in *The Waste Land*, and then proceed to examine some obvious examples of its non-phonetic rhythms, before comparing the importance of the two to Eliot's verse craft.

2. Analytical Methods

Eliot named the Jacobean dramatist John Webster as a major influence on his 'distorting' of regular metres, but Webster's innovation was only to take one of Shakespeare's dramatic practices to new lengths²². Both poets modified the recently rediscovered iambic pentameter in order to make the lines of their

¹⁸ See ATTRIDGE, Derek: 'Poetry Unbound: Observations on "Free Verse"'. *Proceedings of the British Academy*, 1987, 73, pp. 353-74.

¹⁹ For visually patterned poems, see THOMAS, Dylan (b. 1914, d. 1953): 'Vision and Prayer', in *Collected Poems 1934-52*. London: J. M. Dent, 1971, pp. 129-40. For poems with lines of so many syllables that they can be counted only visually, see MOORE, Marianne (b. 1887, d. 1972): *The Complete Poems of Marianne Moore*. New York: Macmillan, 1967.

²⁰ See POUND, Ezra: 'T. S. Eliot', in *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1971, p. 421. For a discussion of Eliot's change of stance, see UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Estructura y teoría del verso libre*, cit., pp. 191-92.

²¹ See HOBBSBAUM, Philip: *Metre, Rhythm and Verse Form*. London: Routledge, 1996, pp. 111-20.

²² See DUFFELL, Martin J.: *A New History of English Metre*. Oxford: Legenda, 2008, pp. 142-46.

plays sound more like normal speech. They did this by varying the size of the intervals between stress peaks to make their lines less iambic. Such intervals contain between zero and three syllables in normal speech, but in iambic verse they are usually restricted to a single syllable. In Webster's dramas this restriction is waived so often that many passages of his verse are wildly anisyllabic²³. Versification is above all else something that poets do, as the words *poet* and *maker* remind us, and it is important to link how we scan, or *deconstruct*, Webster's (and Eliot's) lines with how the poet constructed them.

It took English poets about 500 years to learn how to count syllables, and they eventually did this in a way quite unlike that of the French poets from whom they borrowed the practice²⁴. Competent English poets can construct ten-syllable lines instantly and intuitively by construing them as five pairs of syllables, and English-speaking audiences have learned to perceive them in the same way²⁵. But until this technique was mastered English poets counted peaks of stress in their lines, from the Old English poets to Langland, and from Lydgate to Skelton²⁶.

²³ WEBSTER, John (b. ?1578, d. ?1632); see *The Complete Works of John Webster*, ed. F. L. Lucas, 4 vols. London: Chatto & Windus, 1927.

²⁴ For a description of how syllable timing helps French poets to count intuitively, see CORNULIER, Benoît de: *Art poétique: notions et problèmes de métrique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1995, pp 111-15. For the case that stress timing foiled English poets' attempts to count syllables in the French way, see DUFFELL, Martin J.: 'Some Phonological Features of Insular French: A Reconstruction', in *Studies on Ibero-Romance Linguistics Dedicated to Ralph Penny*, ed. Roger Wright & Peter Ricketts. Newark: St Juan de la Cuesta, 2005, pp. 103-25. For an account of how Chaucer and Gower first introduced isosyllabism in England, see DUFFELL, Martin J., & BILLY, Dominique: 'From Decasyllable to Pentameter: John Gower's Contribution to English Metrics'. *Chaucer Review*, 2003-04, 38, pp. 383-401. For the case that Middle English poets counted syllables, but manuscript copyists' errors hid this from their audiences, see DUGGAN, Hoyt: 'Libertine Scribes and Maidenly Editors: Meditations on Textual Criticism and Metrics', in *English Historical Metrics*, ed. C. B. McCully & J. J. Anderson. Cambridge: CUP, 1996, pp. 219-37.

²⁵ See DUFFELL, Martin J.: *A New History*, *cit.*, pp 81-92. For a brief account of how to pair syllables in English, see FRY, Stephen: *The Ode Less Travelled: Unlocking the Poet Within*. London: Hutchinson, 2005, pp. 10-11. For a sophisticated metrical analysis based on paired syllables, see WRIGHT, George T.: *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley: Univ. of California Press, 1988.

²⁶ LANGLAND, William (b. ?1330, d. ?1386); see *The Vision of William Concerning Piers the Ploughman*, ed. W.W. Skeat. Oxford: Clarendon Press, 1869. LYDGATE,

They learned to do this from childhood: English nursery rhymes, proverbs, and folk ballads work this way. And in every century some English poets have composed some poems where the greatest regularity is in the number of stress peaks²⁷. This raises the question of how best to scan such verse, and modern linguistics offers two major alternatives: the *generative* and the *rhythmic* methods; and it is worth weighing their respective merits for the present article's task.

Generative theory has developed largely from a series of studies of an isosyllabic metre imported into English from the European mainland in the late Middle Ages: the iambic pentameter of Chaucer, Shakespeare, and Milton²⁸. Several writers have attempted to extend the generative hypotheses to a broader range of metres; successfully in the case of the Italian *endecasillabo* and *sprung rhythm*, unsuccessfully in the case of Old English epic metre, and modern English triple-time metres (those where two syllables regularly divide peaks in stress)²⁹. Moreover, different generative metrists offer conflicting accounts of English metres that are systematically anisosyllabic; and most generative metrists insist that free verse is not metrical and ignore the principles that govern it³⁰. All these factors indicate that

John (b. ?1370, d. 1449); see *John Lydgate: Poems*, ed. John Norton Smith. Oxford: Clarendon Press, 1966. SKELTON, John (b. ?1460, d. 1529); see *The Complete Works of John Skelton, Laureate*, ed. Philip Henderson. London: Dent, 1931.

²⁷ See DUFFELL, Martin J.: *A New History*, *cit.*, pp. 56-71.

²⁸ See HALLE, Morris, & KEYSER, Samuel J.: 'Chaucer and the Study of Prosody'. *College English*, 1966-67, 28, pp. 187-219. KIPARSKY, Paul: 'The Linguistic Structure of English Verse'. *Linguistic Inquiry*, 1977, 8, pp. 189-247. HANSON, Kristin: 'Prosodic Constituents of Poetic Meter', in *Proceedings of the West Coast Conference on Formal Linguistics*, 13. Stanford: CSLI Publications, 1995, pp. 62-77.

²⁹ For the Italian *endecasillabo*, see HANSON, Kristin: 'From Dante to Pinsky: A Theoretical Perspective on the English Iambic Pentameter'. *Rivista Linguistica*, 1996, 9, pp. 53-97. For *sprung rhythm*, see KIPARSKY, Paul: 'Sprung Rhythm', in *Poetics and Phonology, I: Rhythm and Meter*, ed. Paul Kiparsky & Gilbert Youmans. San Diego, CA: Academic Press, 1989, pp. 305-40. For Old English epic metre, see FABB, Nigel, & HALLE, Morris: *Meter in Poetry: A New Theory*. Cambridge: CUP, 2008, pp. 263-67. For triple-time verse, see HANSON, Kristin, & KIPARSKY, Paul: 'A Parametric Theory of Poetic Meter', *cit.*, p. 300, n. 21.

³⁰ For disagreements between generative metrists, see n54 below. For the dismissal of free verse, see FABB, Nigel, & HALLE, Morris: *Meter in Poetry*, *cit.*, p. 3. For a critique of Fabb & Halle's position, see DUFFELL, Martin J.: 'The Principles of Free Verse in English'. *Rhythmica*, 2011, 8, pp. 7-35.

generative theory is not really suitable for this article's purpose.

Another type of modern linguistic metrics, however, is ideally suited to the study of native anisosyllabic English metres. Derek Attridge's rhythmic theory of English metre (1982) argued that the rhythms of English poetry are based on a series of alternating *beats* and *offbeats* (rather like the *downbeats* and *upbeats* of music)³¹. Beats correspond to peaks of stress in verse instances and offbeats to the syllables between peaks. At that time he argued that offbeats vary in size between zero and two syllables, and he described them as *single* (one syllable), *double* (two), or *implied* (zero). He further postulated that isosyllabic English metres (unlike native metres) achieve their regularity by balancing every double offbeat in the line by an implied offbeat. This last aspect of Attridge's theory raises some doubts: offbeat-size balancing sounds a cumbersome process compared with counting pairs of syllables. But, since Webster's and Eliot's lines are anisosyllabic, these doubts do not affect the appropriateness of rhythmic theory to the present article.

Attridge's theory was paralleled and, indeed, foreshadowed in the work of a number of distinguished modern Russian metrists³². They used terms derived from Classical prosody, *ictic syllables* and *inter-ictic intervals*, for Attridge's beats and offbeats, and very conveniently coined concise terms for the types of metre that allow variation in interval/offbeat size. Those terms may be Anglicised into *dolniks* (metres where the intervals vary from zero to two syllables) and *taktoviks* (metres allowing larger intervals)³³. Since Attridge has adopted the term *dolnik* in his

³¹ See ATTRIDGE, Derek: *The Rhythms of English Poetry*. London: Longman, 1982. This theory is updated and illustrated in CARPER, Thomas, & ATTRIDGE, Derek: *Meter and Meaning: An Introduction to the Rhythms of English Poetry*. New York: Routledge, 2003.

³² One of the earliest and most important Russian works on comparative metrics to have been translated into English is TOMASHEVSKY, Boris V.: *O stikhe*. Leningrad: Priboy, 1929.

³³ For the *dol'nik* see ZHIRMUNSKY, Viktor M.: *Introduction to Metrics: The Theory of Verse*, tr. C. F. Brown, ed. Edward Stankiewicz & W. N. Vickery. The Hague: Mouton, 1966, pp. 195-208. TARLINSKAJA, Marina: *English Verse: Theory and History*. The Hague: Mouton, 1976, p. 92. For the *taktovik* see GASPAROV, Mijail L.: *A History of European Versification*, tr. G. S. Smith & Marina Tarlinskaja, ed. G. S. Smith & L. Holford-Strevens. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 275.

most recent work, I shall do so likewise³⁴. In this article I shall refer to the stress peaks and troughs of free verse by the hybrid terms *beats* and *intervals*, and I shall describe both verse designs and verse instances as *three-beat dolniks (D3)*, *four-beat (D4)*, *five-beat (D5)*, etc.

Attridge has so far not extended his theory to free verse or adopted the Russian term for lines of free verse: *free dolniks*. Several researchers, however, have offered successful analyses of free verse in Russian, with the aid of the statistical techniques typical of the best Russian metrics. Because free verse is polymetric, such analysis must contain an audit of all the verse designs employed; and because the rhythms of free verse are intermediate between those of regular verse and prose it must use the rhythms of prose as a statistical control (a technique known as *probability modelling*)³⁵. In this article I shall attempt to make use of the Russian metrists' techniques and add a number of simplifications and refinements of my own, particularly in the field of notation. But first I must address the question of how to subdivide Eliot's text for the purpose of metrical analysis.

3. Poem Design and Subdivision of the Text

As a result of Eliot and Pound's collaborative editing, *The Waste Land's* overall metrical structure (its *poem design* in the terms of modern metrics) post-dates its many verse designs. Some poem designs have always been more complex than others (compare Tennyson's poems *Maud*, with its varied strophes, and *In Memoriam*, with its consistent quatrains). Free verse, however, offered Eliot the opportunity to employ unlimited shifts of verse design and arrange unspecified groups of lines in

³⁴ See ATTRIDGE, Derek: 'The Case of the English Dolnik, or, How Not to Introduce Prosody'. *Poetics Today*, to appear. Note that Tarlinksaja abandoned the term *dolnik* for James O. Bailey's *strict stress-meter* in her later work; this last term is confusing because *strong-stress metre* has long been used to describe a specific Middle English metre; see KENNEDY, Ruth: 'Strong-stress Metre in Fourteen-Line Stanza Forms'. *Parergon*, 2000, 18.1, pp. 127-56.

³⁵ For an example of free verse analysis, see SMITH, G. S.: 'Verse Form and Function in Marina Tsvetaeva's *Tsar-devitsa*'. *Oxford Slavonic Papers*, 2000, NS 33, pp. 108-33. For probability modelling, see GASPAROV, Mijail L.: 'A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese)', tr. Marina Tarlinkaja. *Style*, 1987, 21, pp. 322-58.

numerous ways. It is therefore not surprising that *The Waste Land* has a very complex poem design, a metrical shape not to be confused with the poem's subdivision into five parts, which is largely semantic. In the edition of *The Waste Land* that I have chosen for analysis (Eliot 1974) the texts of four of the poems' parts are divided typographically: Parts I and II into four sections, Part III into thirteen, and Part V into eight³⁶.

For the purpose of my analysis, however, I have divided the poem into twenty-four *metrical sequences*, each defined by a change in either the template (the dominant number of beats per line) or the rhythm (the size of the intervals between beats). The lines forming each sequence are given in Table III below, together with their defining metrical features. Some of these sequences coincide with a typographical section, but some sections contain several sequences, and sometimes a sequence doesn't end with a typographical boundary. To avoid confusion I shall denote typographical sections by arabic numerals and metrical sequences by letters of the alphabet.

4. Notation and Scansion

In my examples I shall underline all the syllables in the line that correspond to beats, and I shall give the *strong syllables* of polysyllabic words (those with primary stress) in bold typeface so as to emphasise their priority in becoming beats. Monosyllables may also be strongly stressed (because of their importance to a phrase), but these will only be underlined. Whenever two strongly stressed syllables occur consecutively either they both become beats (with a zero interval between them, marked in my scansion by a dash), or the stress of one is subordinated to that of the other (indicated by my underlining). I shall also map the rhythmic profile of each line digitally, using the arabic numerals *I* (upper case) and *o* (lower), and marking the final peak in each line with its ordinal number³⁷. To indicate what Attridge terms

³⁶ ELIOT, T. S.: *Collected Poems*. London: Faber & Faber, 1974, pp. 63-79.

³⁷ Binary digits have the advantage of not being language-specific; they were first employed in the earliest Arabic work on metrics (*ʿArūd*), which dates from the second half of the eighth century AD; see GIBB, Hamilton, et al.: *The Encyclopaedia of Islam, New Edition*, vol. I. Leiden: E. J. Brill, pp. 667-77.

ictus promotion (an atonic monosyllable or secondary stress becoming a beat) I shall use a 0 (upper case). This notation avoids the subscript or superscript symbols and pyramids that plague most types of scansion.

I demonstrate my method here on the two lines that open Thomas Gray's *Elegy in a Country Chuchyard*:

The **plough**man **hom**ewards **plods** his **wear**y **way** 0 1 0 1 0 1 0 1 0 5
 And **leaves** the **world** to **dark**ness **and** to **me**. 0 1 0 1 0 1 0 0 0 5

The strong syllables of polysyllabic words provide four of the beats in these lines, stressed monosyllables provide five, and the atonic monosyllable *and*, which lies between two other unstressed syllables, provides the tenth. A single syllable precedes each beat: the line initial ones are termed single-syllable *anacruses*; the remainder are single-syllable intervals.

5. Scansion and Analysis of Part I

'The Burial of the Dead' is divided typographically into four sections; the theme of the first section is the passage of time (ll. 1 – 18); the second begins by describing a bleak landscape (ll. 19 – 30), and closes by trying unsuccessfully to capture the essence of human love (ll. 31 – 42); the third deals with the problem of free will (ll. 43 – 59); and the fourth with the inevitability of death (ll. 60 – 76). The first section of Part I (ll. 1 – 18) has a dominant design of four beats (*D4*): twelve of its eighteen lines (67 per cent) correspond to this design. The remainder are positioned so as to open, close, or relieve sequences of lines with the dominant design. Although a single template dominates the whole of the first section, changes in rhythm divide the text into three distinct metrical sequences.

Sequence A (ll. 1 – 7)

April is the **crue**llest **month**, **bre**eding 1 0 0 0 1 0 1 – 5 0
Lilacs out of the **dead** **land**, **mi**xing 1 0 0 0 0 1 – 1 – 5 0

Memory and **Des**ire, **stir**ring 1 0 0 0 1 – 4 0
Dull roots with **spring** **rain**. 1 – 1 0 1 – 4
Winter kept us **warm**, **cover**ing 1 0 1 0 1 – 4 0

Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.

1 0 0 1 0 1 – 4 0
0 1 0 1 0 1 – 4 0

Analysis

Ezra Pound encouraged Eliot to rebel against the orthodoxy of the strict (isosyllabic) English iambic pentameter and he urged Eliot to cut many of the first draft's regular lines. The first line of *The Waste Land* as it was published in 1922 stood originally at the top of page 2 of Eliot's first draft; this change meant that the poem opened in a distinctive metre of Eliot's own invention. But it was typical of Eliot's mode of innovation that he built his new line from very ancient ones. Although the opening line refers to Chaucer's favourite April, its metre is derived from that of the native English ballad, and in particular the famous ballad opening: '**Summer is a-coming in // Lou-de sing cuckoo**'³⁸. Eliot takes the first (four-beat) dolnik of this ballad and adds a trochee, giving a rhythmic profile *1 0 0 0 1 0 1 – 5 0* with a shocking clash of stresses. He then employs the same design for line 2 of the poem and introduces the *weak* (post-tonic) rhyme in '-ing', which runs through the opening sequence and finally becomes full rhyme in 'breeding / feeding'.

For line 3 Eliot takes the three-beat dolnik of the old ballad's even-numbered lines and adds the same stress-clash and trochee: *1 0 0 0 1 – 4 0*. And for line 4 he uses another four-beat line, with stress clashes but no final, rhyming trochee, before reprising the design of line 3 in lines 5, 6, and 7. The last line's final trochee lacks the weak rhyme, signalling the close of the sequence in the same way that Old English epic poets signalled their lines' ends by refraining from alliteration³⁹. The opening sequence, with its two *D5* and five *D4* lines is crafted with consummate skill and introduces the two rhythmic structures (four- and five-beat) that have dominated English verse, and which will dominate Eliot's poem⁴⁰.

³⁸ This poem is the first in *The New Oxford Book of English Verse, 1250-1950*, ed. Helen Gardner. Oxford: OUP, 1972.

³⁹ See WRENN, C. L., & BOLTON, W. F: 'Introduction', *Beowulf*. Exeter: The University, 1988, p. 55.

⁴⁰ See DUFFELL, Martin J.: *A New History*, *cit.*, pp. 51-175.

Sequence B (ll. 8 – 11)

Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
 1 0 0 1 0 1 0 1 0 0 1 0 0 6

With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
 0 0 1 0 0 1 0 1 0 0 1 0 5
 And went on in sunlight, into the Hofgarten, 0 0 0 0 1 0 1 0 0 4 0 0
 And drank coffee, and talked for an hour. 0 1 – 1 0 0 1 0 0 4

Analysis

Eliot, like summer, surprises us here with a radical design shift. He does so with a *D6* line that includes four alliterations, followed by a *D5* and two *D4* lines. This quatrain is predominantly in triple time, contrasting with the duple-time (mostly trochaic) opening. In these four lines only six of the fifteen intervals contain a single syllable, and while there is one single-syllable anacrusis there is no feminine ending.

Sequence C (ll. 12 – 18)

Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
 0 0 1 0 1 0 1 0 0 1 0 1 – 6

And when we were children, staying at the arch-duke's
 0 0 0 0 1 0 1 0 0 0 4 0
 My cousin's, he took me out on a sled, 0 1 0 0 1 0 0 0 0 4
 And I was frightened. He said, Marie, 0 1 0 1 0 0 1 0 4
Marie, hold on tight. And down we went. 0 1 0 0 1 0 1 0 4
 In the mountains, there you feel free. 0 0 1 0 1 0 1 – 4

I read, much of the night, and go south in winter.
 0 1 – 1 0 0 1 0 0 1 0 5 0

Analysis

Eliot opens this section with a *D6* (in German) and ends it with a *D5*; these two lines enclose five *D4*s. This sequence contains a more even mixture of single, double, and zero intervals. In this sequence Eliot introduces the first of the many ‘voices’ that flit in and out of the poem, that of a Central European member of the leisure class who clearly finds her life boring. Among the non-phonetic rhythms of the first section of Part I is the semantic

rhythm of the seasons, which appears in both sequences A and C, and the syntactic rhythm of the final participles in sequence A. There is also a subtle phonic rhythm in sequence C, where the reducing line length mimics the semantic rhythm of the descending sled: the five *D5*s have 12, 10, 9, 9, and 8 syllables.

The second section of Part I (ll. 19 – 42) contains two separate themes: the bleak landscape and the refuges from it offered by art and love. Each of these themes is matched by a phonic sequence.

Sequence D (ll. 19 – 30)

What are the roots that clutch, what **branches** grow 1 0 0 1 0 1 0 1 0 5
 Out of this **stony** **rubbish**? Son of man, 0 0 0 1 0 1 0 1 0 5
 You **cannot** say, or guess, for you know **only** 0 1 0 1 0 1 0 1 0 5 0

A heap of **broken** **images**, where the sun beats, 0 1 0 1 0 1 0 0 0 1 – 6
 And the dead tree gives no **shelter**, the **cricket** no **relief**, 0 0 1 0 1 0 1 0 0 1 0 6

And the dry stone no sound of **water**. **Only** 0 0 1 – 1 0 1 0 1 0 5 0
 There is **shadow** **under** this red rock, 0 0 1 0 1 0 1 0 4
 (Come in under the **shadow** of this red rock), 0 0 1 0 0 1 0 1 0 4
 And I will show you **something** **different** from **either** 0 1 0 1 0 1 0 1 0 0 5 0

Your **shadow** at morning **striding** **behind** you 0 1 0 0 1 0 1 0 0 4 0
 Or your **shadow** at evening **rising** to meet you; 0 0 1 0 0 1 0 1 0 0 4 0
 I will show you fear in a **handful** of **dust**. 0 0 1 0 1 0 0 1 0 0 4

Analysis

Three five-beat lines (*D5*s) open this sequence and three four-beat lines close it; between them a six-beat couplet is followed by a quatrain with the pattern *D5 – D4 – – D4 – D5*. The *D5*s in this sequence show a predominance of duple time, like Shakespeare's dramatic pentameters, the *D4*s a predominance of triple time, like many traditional ballads. The sequence is thus a blend of the two most important metres in the language. In my tables I shall label it polymetric, but it actually has two dominant designs, evenly balanced. Note the lexical rhythm in this sequence,

where the words *under*, *shadow*, *this*, *red*, and *rock* are repeated in consecutive lines.

Sequence E (ll. 31 – 42)

<i>Frisch weht der Wind</i>	<i>o 1 o 2</i>
<i>Der Heimat zu</i>	<i>o 1 o 2</i>
<i>Mein Irisch Kind</i>	<i>o 1 o 2</i>
<i>Wo weilest du?</i>	<i>o 1 o 2</i>

'You gave me H ycinths f irst a year ago;	<i>o 1 o 1 o o 1 o 1 o 5</i>
They called me the h ycin th girl.'	<i>o 1 o o 1 o 3</i>

– Yet <u>when</u> we came <u>back</u> , <u>late</u> , from the h ycin th g arden,	<i>o 1 o o 1 – 1 o o 1 o o 5 o</i>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------

Your <u>arms</u> full, and your <u>hair</u> wet, I could not	<i>o 1 – 1 o o 1 – 1 o 5 o</i>
<u>Speak</u> , and my <u>eyes</u> failed, I was n either	<i>1 o o 1 – 1 o o 4 o</i>
<u>Living</u> nor <u>dead</u> and I knew n othing,	<i>1 o o 1 o 1 o 4 o</i>
<u>Looking</u> <u>in</u> to the <u>heart</u> of <u>light</u> , the s ilence	<i>1 o 1 o o 1 o 1 o 5 o</i>

<i>Oed' und leer das Meer</i>	<i>1 o 1 o 3</i>
-------------------------------	------------------

Analysis

The semantic burden of this sequence is that love is either opera or aphasia (which for Eliot at that time it probably was) and the voices that Eliot introduces into it are those of lovers. The sequence opens, however, with a quatrain of *D2s* from Wagner's lyrics for *Tristan und Isolde*. Eliot imports many famous lines from literature into this poem, often in other languages⁴¹. This device of quoting fragments of much-loved literary texts helps convey the sense of cultural collapse that many in Eliot's generation felt. Pound shared this feeling and elaborated it in his poem 'E.P. Ode pour l'élection de son sepulcre' (1920)⁴².

Sequence E of Eliot's poem lacks a dominant design and is truly polymetric: it contains six design shifts in twelve lines (of which four are *D2s*, two *D3s*, two *D4s*, and four *D5s*).

The third section of Part I (ll. 43 – 59) probes the question of

⁴¹ The sources of Eliot's borrowed lines are given in the notes appended to the poem; I shall comment only upon their scansion.

⁴² See POUND, Ezra: *Selected Poems*, ed. T. S. Eliot. London: Faber & Faber, 1954, p. 173-76.

free will and predestination with the aid of the Tarot pack. The narrator's card returns in Part IV of the poem.

Sequence F (ll. 43 – 59)

Madame Sosostris, famous clairvoyante, 1 0 0 1 0 1 0 1 0 5
 Had a bad cold, nevertheless 1 0 1 - 1 - 1 0 0 5
 Is known to be the wisest woman in Europe, 0 1 0 1 0 1 0 1 0 0 5 0
 With a wicked pack of cards. Here, said she, 0 0 1 0 1 0 1 - 1 0 5
 Is your card, the drowned Phoenician Sailor, 0 1 - 1 0 1 0 1 0 5 0
 (Those are the pearls that were his eyes. Look!) 0 1 0 1 0 1 0 1 - 5

Here is Belladonna, the Lady of the Rocks, 1 0 1 0 1 0 0 1 0 0 0 5 0
 The lady of situations. 0 1 0 0 1 0 3 0

Here is the man with three staves, and here the Wheel, 1 0 0 1 0 0 1 0 1 0 5
 And here is the one-eyed merchant, and this card, 0 1 0 0 1 0 1 0 1 - 5
 Which is blank, is something he carries on his back, 0 0 1 0 1 0 0 1 0 0 0 5

Which I am forbidden to see. I do not find 0 1 0 0 1 0 0 1 0 1 0 5
 The Hanged Man. Fear death by water. 0 1 - 1 - 1 - 1 0 5 0
 I see crowds of people, walking round in a ring. 0 0 1 0 1 0 1 0 1 0 0 5
Thank you. If you see dear Mrs Equitone, 1 0 1 0 0 1 - 1 0 5 0 0
Tell her I bring the horoscope myself: 1 0 0 1 0 1 0 0 0 5
One must be so careful these days. 1 - 1 0 1 - 1 0 5 0

Analysis

The voice introduced in this section is that of a clairvoyante whose colloquial delivery is captured in the lines' rhythms. In sequence G Eliot returns to his favourite *D5* design for sixteen of the seventeen lines; the only design shift (to a *D3*) occurs after the seventh *D5*. Eliot carefully excludes strict iambic pentameters from the *D5* lines in this sequence, going well beyond his model Webster in this. There are three lines of special metrical interest in this subsection:

'Here is Belladonna, the lady of the rocks' (l. 49) has a trisyllabic final interval, unless 'lady-of' is made disyllabic by synaephepa.

'The Hanged Man. Fear Death by water' (l. 55) has three consecutive zero intervals.

'One must be so careful these days' (l. 59) invites alternative

scansions, but the one given here has the colloquial note that the platitude suggests.

There are also alliterative rhythms in this section: on 'wisest woman // wicked pack' (ll. 45-46), 'forbidden...find' (l. 54), and 'round in a ring' (l. 56).

The final section of Part I (ll. 60–76) consists of a single rhythmic sequence broken only by the entry of new character. It is the most derivative section of the poem: many of its lines are translations of, or references to, famous texts in English and other languages. The section describes the London in which Eliot worked in morbid terms and is full of images of death.

Sequence G (ll. 60–76)

Unreal City, o l o 2 o

Under the brown fog of a winter dawn, l o o l - l o o l o 5
 A crowd flowed over London Bridge, so many, o l o l o l o l o 5 o
 I had not thought death had undone so many. o l o l - l o o l o 5 o
Sighs, short and infrequent, were exhaled, l - l o o l o 0 o 5
 And each man fixed his eyes before his feet. o l o l o l o l o 5
 Flowed up the hill and down King William Street, o o o l o 0 o l o 5
 To where Saint Mary Woolnoth kept the hours o l o l o l o l o 5
 With a dead sound on the final stroke of nine. o o l - l o o l o l o 5
There I saw one I knew, and stopped him, crying: 'Stetson!'
l o o l o l o l o l o 6 o
 'You who were with me in the ships at Mylae! l o o 0 o 0 o l o 5 o
 'That corpse you planted last year in your garden o l o l o l o 0 o 5 o
 'Has it begun to sprout? Will it bloom this year? l o o l o l o o l o 5
 'Or has the sudden frost disturbed its bed? o l o l o l o l o 5
 'O keep the dog far hence, that's friend to men, o l o l o l o l o 5
 'Or with his nails he'll dig it up again! o 0 o l o l o 0 o 5
 'You! hypocrite lecteur! - mon semblable - mon frère.'
l o o l - o l o o l - o o 5 -

Analysis

This rhythmic sequence is pure Jacobean drama, even though it opens with a translation of a line by Baudelaire. Besides the opening *D2* the only other design shift in the sequence is the *D6* in line 69, which seems to be a deliberate attempt by Eliot to add variety and break up what would otherwise have been an

extremely regular five-beat passage. In contrast to the *D5s* of sequence F, nine of the *D5s* in sequence G are strict iambic pentameters (60 per cent), a proportion found in many passages of *The Duchess of Malfi*. In sequence G Eliot uses one full rhyme ('street / feet') and one full repetition ('many' x 2); this occasional use of rhyme is also a feature of the dramatic pentameter. Three of the irregular *D5s* are of special metrical interest:

'With a dead sound on the final stroke of nine' (l. 68) has an effective mimesis in the stress clash providing its first two beats', and after the early disyllabic interval the line closes with the iambic regularity of a clock.

'You who were with me in the ships at Mylae' (l. 70) contains ictus promotions as its second and third beats; non-initial consecutive promotions are rare in strict iambic pentameters⁴³.

'You! hypocrite lecteur! – mon semblable – mon frère' (l. 76) contains another quotation from Baudelaire, this time in the original French. The *alexandrin*, of course, does not derive its rhythm from a series of beats provided mostly by word stress, but from the temporal equivalents of its two hemistichs: a phrasal stress closes each colon of six syllables⁴⁴. Eliot obtains his five beats by prefixing the English word 'You' to Baudelaire's line and by making beats of the strong syllables of 'hypocrite' and 'semblable'⁴⁵. Many Americans mistakenly reintroduce the lost word stress into modern French in this way. This line is one of a number in the poem where Eliot transforms one metre into another by relatively small changes. Here Baudelaire's twelve syllables (I have marked *e-muets* with hyphens) become five English beats⁴⁶.

⁴³ See DUFFELL, Martin J.: *A New History*, *cit.*, pp. 170 & 220.

⁴⁴ See *ibid.*, p. 182.

⁴⁵ Only phrase-final syllables are stressed in modern French; see EWERT, Alfred: *The French Language*. London: Faber & Faber, 1943, p. 47. By the end of the nineteenth century some French poets were beginning to introduce a third phrasal stress into their *alexandrins*, giving them a tripartite structure; see DOMINICY Marc: 'On the Metre and Prosody of French 12-Syllable Verse', in *Foundations of Verse*, ed. M. Grimaux, special issue of *Empirical Studies of the Arts*, 10, 1992, pp. 157-81 (p. 192). This line of Baudelaire's has a third phrasal stress on 'semblable'.

⁴⁶ Although final schwa (*e-muet*) is no longer pronounced in modern French it is counted as a syllable in French metrics; professional performers of lines mark *e-muets* with a sufficient pause to maintain the temporal regularity of the line-final stresses; see CORNULIER, Benoît de: *Art poétique*, *cit.*, p. 115.

6. Metrical Analysis of the Whole Poem

The metrical features of Eliot's poem analysed in detail above can be quantified for Part I and for the whole poem. An audit of the templates (based on the number of beats) found in each of the typographical sections of Part I appears in Table I, below; figures for Parts II-V and the whole poem, appear in Table II for comparison. In contrast, the audit of the rhythms of the poem (based on the size of intervals) that appears in Table III gives figures by metrical sequences. Table III is the direct source of most of my conclusions.

TABLE I: SUMMARY OF TEMPLATES in Part I 'The Burial of the Dead'

<i>Section</i>	<i>D2</i>	<i>D3</i>	<i>D4</i>	<i>D5</i>	<i>D6</i>	TOTAL
1	0	0	12	4	2	18
2	4	2	7	9	2	24
3	0	1	0	16	0	17
4	1	0	0	15	1	17
TOTAL	5	3	19	44	5	76
(%)	(7)	(4)	(25)	(58)	(7)	(100)

*The *D5* total includes 13 strict iambic pentameters (30%).

TABLE II: SUMMARY OF TEMPLATES in *The Waste Land*

Part	D1	D2	D3	D4	D5	D6	D7/8	TOTAL
I	0	5	3	19	44	5	0	76
II	4	3	8	15	57	7	2	96
III	5	26	11	14	77	6	0	139
IV	0	3	1	1	4	1	0	10
V	6	12	7	35	45	5	1	111
TOTAL	15	49	30	84	227*	24	3	432
(%)	(3)	(11)	(7)	(19)	(53)	(6)	(1)	(100)

* The *D5* total includes 100 strict iambic pentameters (44%).

These tables show that metrically Part I is fairly typical of the whole poem; the chief differences between Part I and the poem as a whole are the result of Part III having far more *D2*s than any other part, and a much higher proportion (64%) of iambic pentameters among its *D5*s.

TABLE III: SUMMARY OF TEMPLATES AND RHYTHMS in
The Waste Land

Part	Seq.	(Lines)	Number	Length	Dominant* % Intervals			Favoured Rhythm
					0	1	2	
I	A	(1–7)	7	D4	39	52	9	Clash
	B	(8–11)	4	D4	7	40	53	Triple
	C	(12–18)	7	D4	13	50	33	None
	D	(19–30)	12	P	4	67	29	None
	E	(31–42)	12	P	13	53	33	None
	F	(43–59)	17	D5	19	58	22	Clash
	G	(60–76)	17	D5	6	77	17	Duple
II	H	(77–114)	38	D5	3	83	14	Duple
	I	(115–38)	24	P	11	62	27	None
	J	(139–60)	22	D5	7	66	27	None
	K	(161–72)	12	P	7	60	33	None
III	L	(173–98)	26	D5	3	82	15	Duple
	M	(199–206)	8	P	12	87	0	Duple
	N	(207–65)	59	D5	1	88	11	Duple
	O	(266–89)	24	D2	7	85	7	Duple
	P	(290–311)	22	P	7	64	29	None
	IV	Q	(312–21)	10	P	0	75	25
V	R	(322–45)	24	D5	7	75	18	Duple
	S	(346–58)	13	P	1	74	25	Duple
	T	(359–65)	7	D5	14	57	29	None
	U	(366–84)	19	P	3	67	30	None
	V	(385–99)	15	D4	20	59	21	Clash
	W	(400–16)	17	D4	7	49	44	Triple
	X	(417–32)	16	P	5	72	23	Duple

*Dominant length is here defined as accounting for at least 50 per cent of lines.
Favoured rhythm is here defined as occurring significantly more often than in prose.

Statistical Significance of % Intervals in Table III

The technique of *probability modelling* involves scanning long passages of prose in order to discover its normal rhythmic balance. The frequency with which each size of interval occurs in English prose is as follows⁴⁷:

⁴⁷ See TARLINSKAJA, Marina: *Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian*. Calgary: Univ. of Calgary Press, 1993, p. 46.

Duple time (single-syllable intervals): 60 per cent
 Triple time (disyllabic intervals): 34 per cent
 Stress clash (zero intervals): 5 per cent

As noted above, Russian metrists have a term for verse with intervals of up to three syllables the *taktovik*. English, however, is a language with strong secondary stress, and where three syllables intervene between major stress peaks in English the middle syllable becomes a minor peak in delivery⁴⁸. In modern English verse this middle syllable is usually promoted to a beat, but on a few occasions Eliot, like Webster, seems to allow an interval of three syllables between beats; they represent barely 1 per cent of all intervals in the poem.

Because the number of intervals in each of Eliot's sequences is relatively small (compared with the many thousands of intervals in the prose controls), a statistical technique must be employed to compare the percentages of each interval size in the above table. That technique is termed calculating *sampling error* according to a mathematical formula⁴⁹. Using that technique here I have calculated that sampling error in all the sequences above is close to 10 per cent. Hence my definitions for favoured rhythms: favouring duple time means filling at least $60 + 10 = 70$ per cent of intervals with a single syllable, (or with three syllables of which the second is can be promoted); favouring triple time means filling at least $34 + 10 = 44$ per cent with two syllables; favouring stress clash means allowing at least $5 + 10 = 15$ per cent zero intervals. Figures that meet this definition (given in red in Table III) define *Favoured Rhythm* in the last column of Table III.

⁴⁸ The English language's preference for making every fourth syllable a major peak is termed *eurhythm*; see HOGG, Richard, & McCULLY, C. B.: *Metrical Phonology: A Course Book*. Cambridge: CUP, 1987, pp. 148-55.

⁴⁹ For details of how sampling error may be applied to metrics, see DUFFELL, Martin J.: 'The Italian Line in English after Chaucer'. *Language and Literature*, 2002, 11.4, pp. 291-305, p. 302, n. 15.

7. Conclusions

Sequences

As Table III shows, the opening of a new metrical sequence is marked by a change in either the dominant template or the favoured rhythm. These changes occur most frequently at what became the opening of the published poem, where an eighteen-line passage dominated by *D4s* divides into three sequences with different favoured rhythms. And, when Eliot at last allows the *D5* to dominate, he postpones the point where it becomes strongly iambic. But from the beginning of Part II more than half the sequences favour duple-time rhythm, suggesting that Eliot found it increasingly difficult to convey his message in lines that were radical departures from the English iambic canons.

The majority of sequences have a dominant template, but polymetric sequences are scattered throughout the poem. Sequences where *D5* or *D2* lines dominate tend to be longer, and sequences where *D4* lines dominate tend to be shortest of all, as the following subsidiary table shows.

Dominant Templates by Sequence

<i>Template</i>	<i>Sequences</i>	<i>Av. Length</i>
<i>D5</i>	8	26
<i>D4</i>	5	10
<i>D2</i>	1	24
Polymetric	10	15

The average sequence is eighteen lines in length; the two longest sequences are 59 and 38 lines; both have a dominant *D5* template and a duple-time rhythm; *D5* lines favouring duple time also appear in sequences with no dominant template or prevailing rhythm. Even in sequences with no dominant template consecutive lines often share the same template.

Templates

Details of the frequency with which each line length occurs in the whole poem are given in Table II, which shows that the *D5* is clearly Eliot's favourite template, accounting for 53 per cent

of all instances. The *D5* design gives us both the strict iambic pentameters of Milton and of Shakespeare's sonnets and the less regular lines of the Jacobean dramatic pentameters. The differences between Eliot's *D5*s in this poem and those of Webster will be examined in detail under the heading 'Rhythms' below.

The *D4* is *The Waste Land*'s second most common template, accounting for 19 per cent of verse instances. The *D4* is a less complex line than the *D5*: it has a single structure, which shows most clearly in the non-linear analysis of generative metrics: the *D4* subdivides into two cola, which subdivide into two feet, which subdivide into two contrasting positions⁵⁰. By comparison, the *D5* has two alternative structures, because it subdivides into two unequal cola, and every line has either 2 + 3 or 3 + 2 feet; this variety doubtless helped the iambic pentameter to supplant the native *D4* as the English metrical canon. English folk-verse often achieves rhythmic variety by mingling *D3*s with *D4*s, so much so that Attridge describes such *D3*s as lines with an *unrealised* beat⁵¹. In *The Waste Land*, however, Eliot rarely combines *D4*s with *D3*s: the latter are more often coupled with *D5*s or *D6*s.

There is one particularly ingenious type of *D4* that Eliot cultivated: a ten-syllable line that by a slight distortion has four beats instead of five. For example, if Eliot had made his Levantine seaman a *Philistine*, he would have produced a strict iambic pentameter in line 312; but instead he made him a *Phoenician*, thus converting the line's ten syllables into a *D4*, one with an alliterative pattern that links the deceased sailor with the Old English *Seafarer*⁵².

⁵⁰ See HAYES, Bruce: 'The Prosodic Hierarchy in Poetic Metre', in *Poetics and Phonology*, ed. Paul Kiparsky & Gilbert Youmans, *cit.*, pp. 201-60. Generative metrists agree that the structure of verse is hierarchical, not linear, but they are divided between those who favour a *top-down* and those who prefer a *bottom-up* analysis. Hayes, Kiparsky, and Hanson are among the former; Fabb and Halle are among the latter.

⁵¹ See ATTRIDGE, Derek, *The Rhythms*, *cit.*, pp. 84-96.

⁵² For this poem, see HAMER, Richard, ed. & trans.: *A Choice of Anglo-Saxon Verse*. London: Faber & Faber, 1970, pp. 186-91. For a review of modern theories of Old English epic metre, see STOCKWELL, Robert P., & MINKOVA, Donka: 'The Prosody of *Beowulf*', in a *'Beowulf' Handbook*, ed. Robert Bjork & John D. Niles. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1997, pp. 55-83.

Phlebas the Phoenician, a **fort**nigh**t** dead

1 0 0 1 0 0 1 0 4

This line is a 4D, like the lines that open Pound's poem 'E. P. ode pour l'élection de son sepulcre', composed at about the same time:

For three years, out of key with his time,
 He strove to resuscitate the dead art
 Of poetry; to maintain 'the sublime'
 In the old sense. Wrong from the start

o 1 - 1 0 0 1 0 0 4
 o 1 0 0 0 1 0 0 4
 o 1 0 0 0 1 0 0 4
 o o 1 - 1 - 1 0 0 4

Eliot's line has a trisyllabic interval and Pound's have three stress clashes, but what links them is that Eliot's line 312, like lines 2 and 3 of Pound's poem, has exactly ten syllables. Later poets who combined such decasyllabic 4Ds with iambic pentameters included W. H. Auden and Seamus Heaney⁵³.

The only other template that dominates a sequence in Eliot's poem is the D2.

The ultra-short line in English has a long but undistinguished history. It is the metre of nursery rhymes ('Jack and Jill // Went up the hill') and proverbs ('Red at night // Shepherds' delight')⁵⁴. Eliot also includes D1s in *The Waste Land* and even lines consisting of a single syllable. The ultra-short line was adopted by a number of major twentieth-century poets, most notably by William Carlos Williams and Seamus Heaney⁵⁵. Here again it is possible to detect Eliot's influence.

The D6 design accounts for almost 6 per cent of all lines in *The Waste Land*, and Eliot's D6s are usually iambic in rhythm. They are also usually isolated (they trim or punctuate sequences of shorter lines), and are thus like the hexameters (almost 1,000 of them) Shakespeare inserted in his plays⁵⁶. The D7s in the poem serve the same functions, but its longest line (426) can be seen as a combination of two D4s:

London Bridge is fall**ing** down,
Falling down, Fall**ing** down.

1 0 1 0 1 0 4
 1 0 1 - 1 0 4

⁵³ See DUFFELL, Martin J.: *A New History*, cit., pp. 220, 235, & 253.

⁵⁴ See *ibid.*, pp. 66-68.

⁵⁵ See *ibid.*, pp. 206 & 236.

⁵⁶ See WRIGHT, George T.: *Shakespeare's Metrical Art*, cit., pp. 292-95.

This is a quote from a nursery rhyme usually laid out as two lines of *long measure*; the location mentioned is, of course, very relevant to Eliot's poem, and its falling (trochaic) rhythm is very appropriate to the apocalyptic section in which it occurs.

Eliot packs *The Waste Land* with quotations, and some sections of the poem resemble a collage of other poets' lines. Again Eliot created a vogue: whereas in nineteenth-century poets who wanted to show off added a Classical epigraph (or even a title), twentieth-century poets seeking to dignify their labours included quotations (preferably in a foreign language) in their text.

Rhythms

The number of sequences in the poem in which there is a prevailing rhythm (size of interval) is shown in the following subsidiary table, along with the number where the rhythmic balance differs little from that of prose.

<i>Favoured Rhythms</i>			
<i>Rhythm</i>	<i>Sequences</i>	<i>Lines</i>	<i>Av. Lines</i>
Duple	10	235	24
Triple	2	21	11
Clash	3	39	13
None	9	137	15

These figures show that almost half the poem's sequences and more than half its lines have a significantly higher proportion of duple time than English prose. Eliot, however, delays (by sixty lines) the introduction of duple-time *D5s*. Once they are introduced, sequences of duple-time *D5s* pervade the remainder of the poem.

As noted above, these sequences contain both lines that meet the definition of the iambic pentameter and those that do not, the latter following a long tradition that runs from Lydgate, through Skelton and Wyatt, and into Jacobean drama⁵⁷. Table II shows

⁵⁷ For Lydgate and Skelton see n26 above and DUFFELL, Martin J.: *A New History, cit.*, pp. 102-04 & 112-13. For the case that Wyatt's longer line is the modern flexible pentameter, see REBHOLZ, R. A.: 'A Note on Wyatt's Metres', in WYATT, Thomas: *The Complete Poems*, ed. R. A. Rebholz. Harmondsworth: Penguin, 1978, pp. 44-55.

that 44 per cent of Eliot's *D5s* are strict iambic pentameters, which can be compared with the 62 per cent of lines in Webster's *Duchess of Malfi* (1613-14)⁵⁸. Eliot's *D5s* are clearly more irregular than Webster's but are undoubtedly based on the same design (five beats and intervals ranging from zero to two syllables).

The Waste Land succeeded in reviving the Jacobean dramatic pentameter's fortunes. In the course of the twentieth century it has come to rival the strict iambic pentameter in popularity worldwide: major poets who have employed it extensively include W. H. Auden in Europe, Wallace Stevens in the USA, and A. D. Hope in Australasia⁵⁹. Different modern metrists have labelled this design 'the flexible pentameter', 'the loose iambic pentameter', and even 'free blank verse'⁶⁰.

In his edition of Webster's plays F. L. Lucas raised the question of how far this metre could depart from iambic regularity and still be distinguishable from prose. He argued that in Webster's early plays he gradually increased the irregularity until the non-iambic lines reached 50 per cent of total, before reducing it again in his later plays⁶¹. The above analysis reveals that Eliot went beyond this level of irregularity in *The Waste Land*, but it does suggest that Eliot observed other limits. Of the poem's 227 *D5s*, 100 meet the definition of iambic pentameter given by parametric theory and a further 53 have only one interval of other than one syllable; 63 have more than one non-iambic interval, and 11 are irregular only in having two syllables in anacrusis. The limit of Eliot's irregularity seems to be reached in the few lines that have three double intervals like line 372:

Cracks and reforms and bursts in the violet air 1 0 0 1 0 1 0 0 1 0 0 5

⁵⁸ The statistics presented here for the *Duchess of Malfi* are from DUFFELL, Martin J.: *A New History*, *cit.*, pp. 144-46 & 241-42.

⁵⁹ See *ibid.*, pp. 202-04, 224-25, & 235-36.

⁶⁰ Eliot's metre is a *loose iambic meter* to FABB, Nigel, & HALLE, Morris: *Meter in Poetry*, *cit.*, pp. 90-92, and *free blank verse* to HOBBSBAUM, Philip: *Metre*, *cit.*, p. 95. Some writers describe the *flexible pentameter* in terms of five *variable feet*; see WILLIAMS, W. C.: 'Free Verse', in *Selected Essays* (1954). New York: New Directions, 1969, p. 289.

⁶¹ See LUCAS's comments in Webster, vol. IV, p. 251, n. 11.

It seems reasonable to conclude from this that Eliot hesitated to include a line of pure triple time in his *D5s*. The figures given above also indicate that Eliot often used stress clash as an alternative way of escaping iambic regularity.

Eliot allows triple time to prevail in only two sequences of the poem, and one of those (B) is very short indeed, offering a brief respite from the duple time and stress clashes that have preceded it. Regularising triple time, which promotes 34 per cent of the prose norm, always appears more artificial than regularising duple, which promotes 60 per cent. Triple time in large doses is funny, and is fittingly the medium of humorous verse like the limerick; Eliot, appropriately, keeps a tight rein on triple time in this poem⁶².

It is, however, in the twenty-four lines of sequence O, most of which are *D2s*, that duple time is most insistent, 85 per cent of the sequence's intervals containing a single syllable. Most of the metrical variety in sequence O is provided by three other features: only half of the anacruses contain a single syllable; several other line lengths punctuate the passage; and there are no fewer than seven full rhymes in the twenty-four lines.

Non-Phonic Rhythms

There are many examples of non-ponic rhythms in *The Waste Land* but they are always closely bound within the web of phonic rhythms: they do not occur in isolation. Many of Eliot's non-ponic rhythms are inseparable from particularly apt phonic rhythms; I give here five of many examples:

- (i) The syntactic rhythm of present participles in sequence A is also a series of accentual trochees.
- (ii) The semantic rhythm of slow collapse in l. 426 is accentuated by the line's trochees and stress clashes.

⁶² The *limerick*, which first appeared around 1820, is predominantly in triple time and employs the strophe design of English nursery rhymes like 'The Grand Old Duke of York', a quatrain with lines of 3, 3, 4, 3 beats. The limerick injects an internal rhyme into the third line of the strophe, which combines with the triple time to give the poem a jaunty air. An iambic version of this form was briefly popular in serious poetry of the mid-sixteenth century; it was laid out as couplet of 6 + 6 and 8 + 6 syllables, and became known as *poulterers' measure*, see DUFFELL, Martin J.: *A New History*, *cit.*, pp. 123-24 & p. 238, n.1.

- (iii) At the Augustinian close of Part III, when Eliot indulges in extreme lexical repetition (of ‘burning’ and ‘O Lord Thou pluckest me out’), he also produces a diminuendo rhythmic effect by making his four lines *D4*, *D3*, *D2*, and *D1*, respectively; and the quatrain encloses two lines with rising rhythm within two lines with falling rhythm.
- (iv) The lexical and syntactic rhythms of the poem’s last line are accompanied by phonic rhythms: there are three Sanskrit imperatives and three repetitions of the word *shantih*, but the line is also made up of a triple-time *D3* plus a duple-time *D3*.
- (v) The first half of that final line reprises an earlier lexical rhythm: ‘Da // *datta*’, ‘Da // *dayadhvam*’, ‘Da // *damyate*’. These words appear at intervals in Part V, but even on their first occurrence these words cannot be divorced from the figures of sound they incorporate, alliteration, and the shock of a monosyllabic line.

Such non-phonic rhythms were, of course, present in the regular verse of previous centuries: for example, the semantic, syntactic, and lexical repetitions in lines 123-24 of Gray’s *Elegy*:

He gave to Misery all he had, a tear,
 He gained from Heav’n (t’was all he wished), a friend.

Such rhythms were drowned out by the more obtrusive phonic rhythms of regular verse. Only with the advent of free verse, and its move towards the irregular phonic rhythms of prose, could non-phonic rhythms appear sufficient in themselves. But this type of free verse, ‘free verse proper’, was not within Eliot’s remit in 1922. At that date rhythm for Eliot was essentially phonic, rather as his friend Pound complained.

Summary

In *The Waste Land* Eliot set out to compose accentual verse that would be less regular and more varied than any previously composed in Modern English. Readers could recognise Eliot’s lines as verse because he gave most passages of the poem a dominant accentual rhythm relieved by occasional design shifts;

in some passages, however, he made design shift the salient feature. Such wildly polymetric passages set an example for subsequent poets, who departed from accentual regularity altogether and developed other, non-ponic types of rhythm in their lines. As a result the twentieth century saw the introduction of many different types of free verse, of which some have proved a fertile medium for poetry. The dictionary definition of *poetry* is 'literary work in which a special intensity is given to the expression of feelings and thoughts by distinctive style and rhythm'. Certainly, the style and rhythm of *The Waste Land* gave a special intensity to Eliot's despair, and to his thoughts as they desperately sought consolation.

Unfortunately, the polymetric passages of *The Waste Land* also offered a model for lazy people to chop up prose and serve it as verse. Such compositions lacked the features that define poetry: special intensity in the expression of feelings and thoughts, and distinctive style and rhythm. As Steele notes, millions of indiscriminating readers soon assumed that writing free verse was something anyone could do, like washing dishes⁶³. Eliot was thus horrified when he learned that in the USA schoolchildren were being taught to compose free verse⁶⁴. Later he stated bitterly that 'a great deal of bad prose has been written under the name of free verse'⁶⁵. Pound, too, was soon fulminating against free verse that was 'as prolix and verbose' as the worst regular verse⁶⁶.

The problem was, and remains, that bad free verse is easy to write but difficult to detect, so writers can chop up and serve even the most banal prose as free verse. This problem is compounded by the fact that the general public often confuses *verse* with *poetry*, which culminated ironically in a volume of chopped-up prose becoming one of the best-selling poetry titles of the twenty-first century⁶⁷. The way back from this confusion

⁶³ See STEELE, Timothy: *Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt against Meter*. Fayetteville: Univ. of Arkansas Press, 1990, p. 283.

⁶⁴ ELIOT, T. S.: 'The Music of Poetry', in *On Poetry and Poets*. London: Faber & Faber, 1957, pp. 26-38 (p. 37).

⁶⁵ See STEELE, Timothy: *Missing Measures*, *cit.*, p. 66.

⁶⁶ See POUND, *Literary Essays*, 3, *cit.*, pp. 12-13.

⁶⁷ See SEELY, Hart, ed.: *Pieces of Intelligence: The Existential Poetry of Donald H. Rumsfeld*. New York: Simon & Schuster, 2003.

between good verse and bad prose must surely lie in the systematic study of landmark poems like *The Waste Land*.

FORMAS DE ESTRIBILLO EN LA POESÍA DE EMILIO PRADOS

FORMS OF REFRAIN IN EMILIO PRADOS' POETRY

MARIO GARCÍA-PAGE
UNED (Madrid)

Resumen: Un rasgo de la creación poética de Emilio Prados es el empleo del estribillo, un recurso característico de la poesía popular tradicional, en especial de la poesía de tipo paralelístico. El estribillo es no sólo un artificio de versificación, sino también un fenómeno de repetición de orden textual. El estribillo se manifiesta en Prados muy diversamente: repetición exacta / repetición inexacta o variable, estribillo exento o tipográficamente aislado / estribillo integrado (es decir, embutido en la estrofa), etc. Una de las principales formas de expresión del estribillo en Emilio Prados es la ruptura consciente en la última ocurrencia del estribillo en el cierre del poema (por ejemplo, mediante una variación léxica, gramatical o gráfica, o por la adición de un verso extraño).

Palabras clave: Estribillo, poesía paralelística, lenguaje literario, repetición.

Abstract: A feature of Emilio Prados' poetic creativity is the use of refrain, a characteristic resource within popular traditional poetry, particularly that of the in-parallel type. The refrain is not only a versification device but also a repetition phenomenon of a textual kind. It makes itself apparent in Prados' poetry in different ways: exact repetition / inexact or variable repetition, free or typo-

graphically isolated refrain / integrated refrain (that is, the refrain included within a stanza), etc. The deliberate breaking which occurs at the end of a poem (for instance, because of some lexical, grammatical, or graphic modification, or the addition of a foreign line) is representative of some of the main formats the refrain takes on in Emilio Prados' poetry.

Key words: Refrain, in-parallel poetry, literary language, repetition.

1. Introducción: trazos generales de la poesía de Emilio Prados

Un estudio de conjunto, de la obra lírica completa de Emilio Prados Such¹, permite aventurar una serie de rasgos o propiedades del estribillo como artificio constructivo del discurso metrificado que podrían considerarse característicos del poeta malagueño, aunque no exclusivos pues también se advierten en otros escritores.

Una gran parte de la producción artística de Emilio Prados, precisamente la que entronca más firme y directamente con la poesía neo-popular, incorpora, con mayor o menor insistencia, el estribillo como constituyente estructural, entre otros mecanismos de repetición textual.

El estudio de conjunto desvela que el estribillo se manifiesta diversamente en la poesía de Emilio Prados, adoptando fórmulas muy variadas, algunas atípicas, netamente originales: de las formas más puras y obedientes con el modelo clásico de la canción popular tradicional², que recogen los cancioneros medievales y los poetas de la Edad de Oro practicaron con soberbia maestría, a las formas más innovadoras, más irreverentes con dicho modelo, más del gusto de la poesía neopopular de corte estribillístico del siglo xx. El estribillo que sigue este formato es, sin duda, el dominante en Emilio Prados; aquel, en estado puro, está, en cambio, escasamente representado en su obra.

Cabe advertir, no obstante, que la originalidad de la poesía de estribillo del siglo xx no es tal, y que la división de esta clase de

¹ La edición utilizada es la de C. BLANCO AGUINAGA y A. CARREIRA: Emilio PRADOS (1999): *Poesía completa*. Madrid: Visor, 2 vols., seguramente la más completa.

² La crítica general observa acertadamente la predilección del poeta por las formas métricas tradicionales (como, por ejemplo, DEBICKI 1968, LÓPEZ 1985 o LÓPEZ CASTRO 1988), aunque no suele señalar el rasgo del desvío o quebrantamiento constante del modelo original.

poesía en dos grupos diferenciados no es exacta en la medida en que la lírica popular que practica el estribillo, de tradición oral esencialmente, ha ido, a lo largo del tiempo, sufriendo cambios más o menos profundos y, en manos de los poetas más ávidos de experimentos líricos, incorporando elementos nuevos como supuestos agentes transgresores del canon. Podría decirse que lo que se ha producido es, simplemente, una evolución, sin que ello implique la aniquilación total y definitiva del patrón primitivo; la propia tradición ha ido dando forma a nuevos diseños estructurales del estribillo. Lo nuevo y lo viejo siempre han coexistido³.

Si el modelo convencional de la poesía de estribillo tradicional, inspirada en los remotos cantos litúrgicos y en las composiciones corales diseñadas para la recitación polifónica, utilizaba normalmente como estribillo un texto ajeno, por lo común anónimo (refrán, villancico, cantar, coplilla...), que, ubicado al comienzo de la composición a modo de frontispicio, tipográficamente diferenciado del resto como pieza de arquitectura exenta, marcaba la estructura métrica y temática de la composición, e, intercalado con regular periodicidad en el cuerpo del poema, servía como elemento organizador del mismo, seccionándolo en partes o estrofas que giraban en torno al mismo tema, y no pocas veces cerrándolo herméticamente, dicho modelo fue diversificándose ya desde sus más prístinos orígenes, tal como muestran numerosas canciones del medievo, introduciendo fórmulas originales, fruto indudable, en muchos casos, de la creatividad artística del poeta o el trovador, y así surgieron canciones de estribillo con variantes o, dicho de otro modo, con un estribillo que no se reproduce literalmente, cambiante en cada repetición; canciones con dos estribillos o enunciados iterativos alternantes; canciones decapitadas, despojadas de estribillo en la cabecera,

³ Sobre la irregularidad de los modelos métricos regulares, es cita obligada el clásico estudio de HENRÍQUEZ UREÑA (1920). Puede verse también FRENK ALATORRE (1990). Los manuales de métrica también recogen a veces variantes y contraejemplos de los metros y las formas estróficas tradicionales. En SÁNCHEZ ROMERALO (1969) y SPYROPOULOU LECLANCHE (1998), por ejemplo, se advierten así mismo variaciones del villancico arquetípico o del *refrain*, elementos poéticos estructurantes que, como es sabido, guardan una muy estrecha relación con el estribillo; de hecho, *refrain* y el villancico o coplilla de entrada se configuran en estribillo en numerosas composiciones.

o que no se sellan con estribillo, a veces porque se añade, a modo de estrambote, un estrofa de más; canciones en las que el estribillo no constituye la base temática ni rítmica, esto es, canciones con estribillo extratemático o semánticamente inmotivado, incluso convertido en mero adorno sonoro, en ripio, y canciones con estribillo extrarrítmico, con metro propio, independiente del que gobierna el resto del discurso; canciones con estribillo integrado en las estrofas, situado generalmente al comienzo o al final de las mismas; canciones con estribillo de periodicidad o frecuencia irregular, y canciones sin estructuración estrófica, a guisa de romances, que diseminan el estribillo de manera asistemática; canciones con un estribillo escasamente representativo (a veces, una palabra, una interjección...), y, al contrario, canciones de estribillo como estructura poética dominante o enfatizado en las que el discurso lírico queda extremadamente reducido al máximo, a la mínima expresión, a veces a un solo verso y a modo de historia secundaria; etc.⁴

Estas formas más o menos intensamente desviantes del modelo convencional representan la mayor parte de las creaciones líricas con estructura estribillística de Emilio Prados hasta el extremo a veces de ser un ejemplo palpable de la voluntad de ruptura con el modelo. Un rasgo sobresaliente del quehacer poético de Prados cuando adopta un patrón regular, sea métrico, sea estrófico, sea de una figura iterativa..., es la ruptura consciente de dicho patrón, que, con extrema frecuencia, tiene lugar en la parte final del poema. Prados no quiere que sus discursos poéticos queden rigurosamente ceñidos al estricto corsé de un patrón convencional; las rígidas normas del género han de ser contravenidas en alguna parte del cuerpo del poema, en el cierre generalmente⁵.

⁴ De algunas de estas manifestaciones «irregulares», hay interesantes ilustraciones en GARCÍA-PAGE (2003) y LUJÁN ATIENZA (2010).

⁵ Ya en GARCÍA-PAGE (2003) se hace referencia expresa a este rasgo de estilo de Emilio Prados, que coincide grosso modo con la observación de DEL CASTILLO JIMÉNEZ (1985: 132-135). Sobre la ruptura del modelo en el cierre poemático, véase GARCÍA-PAGE (2005) y la bibliografía citada. A este fenómeno y a sus formas de expresión se hace alusión en diversos puntos de este trabajo.

2. Formas del estribillo en la obra lírica de Emilio Prados

Como hemos indicado, en la obra lírica de Emilio Prados es casi imposible localizar una composición que adopte con todo rigor el modelo clásico del poema de estribillo, con texto anónimo exento, que abra y cierre el discurso sirviendo supuestamente de base temática y métrica al mismo, y que lo organice en partes o estrofas gracias a una repetición periódica, regular, en el interior de precisión matemática.

Hay, no obstante, algunas composiciones de estribillo en alto grado fieles al cantar estribillístico tradicional, como el fragmento poemático «Presagios», de *Mosaico. Poema con espejismo* (II, 699):

Cuando se abre el día
soy cajero del Tedio,
y en cuanto que obscurece
tesorero de sueños.

En el taller del Tiempo
entré como aprendiz de sastre.
Me salí
porque supe
que el Olvido se cubre
de abanicos de aire.

Cuando se abre el día
soy cajero del Tedio
y en cuanto que obscurece
tesorero de sueños.

Fui a regalarle al Sol
un disfraz de cangrejo,
por ver si así trocaba
el camino del Tiempo,
y me he vuelto,

pues la alcancía de la tarde
ya lo guardaba dentro.

Cuando se abre el día
soy cajero del Tedio
y en cuanto que obscurece
tesorero de sueños.

Fui a pintar la noche
color hoja de lata,
porque el gallo del Tiempo
se creyera en el alba,
y me he vuelto,
porque al salir de casa,
cayó un pájaro muerto
de una rama.

Cuando se abre el día
soy cajero del Tedio
y en cuanto que obscurece
tesorero de sueños.

Aun así, no puede afirmarse que «Presagios» sea un texto totalmente obediente al canon de la canción de estribillo, entre otras razones, porque el estribillo no es un texto ajeno, porque no constituye fielmente la base métrica y porque la periodicidad de la repetición no es exacta al no ser idénticas las estrofas que conforman el cuerpo del texto. El estribillo es una copla o cuarteta asonantada de versos heptasílabos; el texto, aunque sigue

este esquema básicamente, presenta algunos quebrados tetrasílabos y dos eneasílabos. La rima asonante de los versos pares del estribillo se copia, con no total exactitud, en la segunda estrofa y en la tercera, que refuerza la rima con otro esquema de asonancias en los versos impares (*xbababab*).

«Declaración de un culto», en *Formación del paisaje*, de *La piedra escrita* (II, 443), sigue un patrón similar, sólo que el estribillo es base métrica (endecasílabo).

«La escuela», de *Seis estampas para un rompecabezas* (II, 677), es otro ejemplo de canción de estribillo. Este, formado por dos pareados heterométricos (3-3/7-7) sin rima y gráficamente separados, se repite tres veces: en la cabeza y coda del texto, como indica el canon, y en el interior. La estructura rítmica del estribillo es alterada en los dos grupos estróficos divididos por el estribillo medial, dado que, por un lado, el segundo grupo incorpora dos versos pentasílabos y, por otro, sigue el esquema de rima asonante en los versos pares (salvo el sexto verso de la segunda estrofa, que queda suelto):

Tic tac.
Tic tac.

Sobre el catón del día
el Tiempo deletrea...

Una esfera de cartón
sobre la mesa bosteza
y abiertos sobre el muro
como ventanas ciegas
nos ofrecen los mapas
su lejanía muerta.

Tic tac.
Tic tac.

Sobre el catón del día
el Tiempo deletrea...

El alma de una fragata,
en urna de cristal presa,
anclas de melancolía
clava en aguas de madera;
y un atlas
medio dormido
sobre un pupitre
nos muestra
la mariposa del MAR
que entre sus hojas disecca...

Tic tac.
Tic tac.

Sobre el catón del día
el Tiempo deletrea...

Otro poema de Emilio Prados próximo al modelo clásico es «Nocturno inmóvil», canción XIV de «I. Cantares, coplas y sentencias», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 856), aunque, como en «Presagios», el estribillo (un tercetillo de verso hexasilábico

con rima asonante *xaa*) no constituye la base métrica del texto (dos quintillas octosílabas simétricas divididas en dos partes con rima asonante *xxb xb*). El poema, de factura netamente paralelística, presenta una estructura fuertemente trabada y equilibrada, de medidas calculadas:

Prado de la noche.
Altas alamedas.
La luna y la yerba.

Sobre la sombra, la noche,
bien ajustada a su sombra,
duerme en el cielo.

Sobre el cuerpo de mi sombra;
bien ajustado a mi sombra,
mi cuerpo duerme en el suelo.

—Y ¿en dónde la luz del sol?
Alumbrando a los luceros.

Y ¿en dónde mi corazón?...
Buscando mis pensamientos.

Prado de la noche.
Altas alamedas.
La luna y la yerba.

Prado de la noche.
Altas alamedas.
La luna y la yerba.

¡Ya llegan los niños, madre!, de *Poemas sueltos de la Guerra Civil* (II, 852), es otra composición de estribillo representativa, si bien el estribillo —compuesto de cuatro versos heterométricos (3-5-4-6) con rima *xxáá*— no representa la base métrica del texto, constituido por seis estrofas de extensión distinta de versos hexasílabos con la misma rima asonantada en los pares [-í-a]. El estribillo (la primera estrofa), con apariencia de texto ajeno al estar diferenciado tipográficamente con cursiva, presenta la particularidad de formar parte del conjunto estrófico también destacado con cursiva que funciona estructuralmente como señal de apertura y cierre del poema:

*¡Ay, la madre,
los niños vienen:
llegan ya!
¿Quién los cogerá?*

no cierra sus ojos
ni su llanto olvida.
Desde el Sur más blando
porque el sol más pisa
sus blandos sembrados
y sus aguas finas.

*Vienen de la muerte,
madre,
llorando suben del mar:
¿Quién los cogerá?*

*¡Ay, la madre,
los niños vienen:
llegan ya!
¿Quién los cogerá?*

Desde el Norte blanco
que en las nieves frías

De la seca tierra,
 hoy entre ruinas,
 que en anchas llanuras
 sostiene a Castilla.
 Desde Extremadura,
 lejana y cobriza,
 que en ricas dehesas
 muestra la codicia
 que, aún hoy, la amenaza
 mísera y altiva.

*¡Ay, la madre,
 los niños vienen:
 llegan ya!
 ¿Quién los cogerá?*

Por los hondos valles,
 por las altas cimas,
 sobre duros páramos
 o por las orillas
 donde el mar refresca
 su ardor con sus brisas.

*¡Ay, la madre,
 los niños vienen:
 llegan ya!
 ¿Quién los cogerá?*

Si a veces dichosos
 cantan su alegría,
 no siempre sus labios
 vieron la sonrisa,
 que hoy muere en sus gozos
 la llama encendida
 que sobre la guerra
 deja sus cenizas,
 y a su primavera
 la muerte le envía
 las flores del llanto,
 frutos de desdicha.

*¡Ay, la madre,
 los niños vienen:
 llegan ya!
 ¿Quién los cogerá?*

Invierno y verano
 dolor y alegría
 mis ojos han visto
 cruzando mi vida,
 mas nunca supieron
 por mis cortos días,
 de este dolor hondo
 que ya nunca olvidan.
 Alzando mis odios
 la voz de mis iras
 por las carreteras
 de España gemía
 y apretada al pecho
 mi sangre decía:

*¡Ay, la madre,
 los niños vienen:
 llegan ya!
 ¿Quién los cogerá?*

Hoy ya mi tristeza
 cambio por mi dicha,
 que hoy los niños tienen
 fronteras más limpias
 y ya han olvidado
 su horror y fatiga;
 si un amor perdieron
 otro amor ya invita
 a que huya su llanto
 y vuelva su risa;
 pero yo no olvido
 ni mi sueño olvida
 las llagas abiertas
 que aún sus pies marchitan.

*¡Ay, la madre,
 los niños vienen:
 llegan ya!
 ¿Quién los cogerá?*

*Vienen de la muerte
 madre,
 llorando suben del mar:
 ¿Quién los cogerá?*

Hay otras composiciones en las que el estribillo es parcialmente idéntico al cantarcillo o estrofa que sirve de apertura y cierre, o es parte de él, al repetir uno o varios versos del cantar, como ocurre en «La voz en el sueño», «Cantar triste» y «Jacinto en el alba», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 867 y 844) y Libro Cuarto. *La sangre abierta. Vuelta y perennidad en el jardín del cuerpo* (I, 1033), y «Carchuna», de *Cancionero menor para los combatientes* (I, 541); en verdad, podría decirse que, en este último, el estribillo y el cantarcillo de apertura son la misma cosa, sólo que éste añade un verso repetido al estribillo medial; en este sentido, podría considerarse una forma de estribillo variable o con variantes (véase *infra*), que sigue el esquema de alternancia abrazada 1-2-2-1:

[1]	[4]
¡Mínima voz el amor en lo eterno, mínima voz!	¡Bravo el andaluz! ¡Bravo el andaluz que lo sepa ser! Si lo sabe ser: ¡bravo el andaluz!
—¿Mínima voz la lluvia sobre el cielo?	Granada, Sevilla, Málaga, Jaén... ¡Bravo el andaluz que lo sepa ser!
—¿Mínima voz la lluvia bajo el suelo?	Tierras de Granada —bravo el andaluz— la sierra serena contra el cielo azul.
—¿Mínima voz el árbol sobre el tiempo?	Arisca es la sierra, verde el retamar. La flor del olivo floreciendo está.
—¿Mínima voz lo eterno en el silencio?...	
¡Mínima voz el amor en lo eterno, mínima voz!	
[2]	
Yo no quería, no quería haber nacido.	¡Bravo el andaluz! que lo sepa ser! Si lo sabe ser: ¡bravo el andaluz!
Me senté junto a la fuente mirando la tarde nueva...	

El agua, brotaba lenta.
No quería haber nacido

Me fui bajo la alameda
A ocultarme en su tristeza.

El viento lloraba en ella.
No quería haber nacido.

Me recliné en una piedra,
por ver la primera estrella...

¡Bella lágrima de estío!
No quería haber nacido

Me levanté de mi pena...
(Ya estaba en el sueño hundido.)

Yo no quería,
no quería haber nacido.

[3]

Verde y pequeño, entre espadas,
jacinto, tu flor abrasa.

Mis pies van buscando tierra.
Todo el jardín es estrella
de la noche, en que la hoguera
de tu flor tierna naufraga.

Que, aunque pequeña, entre espadas,
jacinto, tu flor abrasa.

Yo estoy, como tú, cautivo
de aroma. Tu aroma sigo...
Y, como tú, en él me olvido,
humilde marfil en llamas...

Que, aunque pequeño, entre espadas,
jacinto, tu flor abrasa.

Diminuto, en ti me quedo
temblando, en el blando fuego
que, en invertidos luceros,
de tu corola derramas.

Tierra de Granada,
¡prisionera estás!
¡Qué blanca es la espuma
a orillas del mar!

¡Qué blanca es la espuma,
qué oscuro el silencio!
¡Qué serena el agua,
qué blandos los remos!

Buenos andaluces,
bravos asturianos,
perdieron cadenas
por alas cambiando.

Pierden sus cadenas
y ganan sus alas...
Contra el cielo azul
la Sierra Nevada.

¡Bravo el andaluz!
que lo sepa ser!
Si lo sabe ser:
¡bravo el andaluz!

Bravo el andaluz,
triste el asturiano
que perdió sus tierras
prisiones ganando.

Bravo el asturiano
y el andaluz triste
si guarda prisiones
y en prisiones vive.

¡Málaga y Granada,
Huelva con Sevilla,
Córdoba con Cádiz,
la blanca Algeciras!...

¡Ay tierra andaluza
que hoy lloras cautiva!
¡Quién podrá curarte
de tantas heridas!

Que, aunque pequeña, entre espadas,
jacinto, tu flor abrasa.

¡Bravo el andaluz!
¡Bravo el andaluz
que lo sepa ser!
Si lo sabe ser:
¡bravo el andaluz!

Como tú, al nacer, no olvidas
el suelo y hasta él inclinas
tu olor y nieve, flor cándida,
en él mi desmayo salvas.

Y aunque pequeña, entre espadas,
jacinto, tu flor abrasa.

Y, en ti, contigo, hallo tierra.
Y de nuevo en la alameda
la estrella luce entreabierta
mientras el surtidor canta:

—Verde y pequeño, entre espadas,
jacinto, tu flor abrasa

El tercer poema, «Jacinto en el alba», es uno de los pocos zéjeles de metro octosílabo al estilo más puro que compone Emilio Prados (es una cadena de zéjeles: *aa bbba aa ccca...*)⁶. Presenta la particularidad de que el elemento repetitivo que hace de estribillo se conforma como una versión distinta del pareado que sirve de apertura y cierre; de hecho, reproduce literalmente el segundo verso y recoge la parte final del primero: *Verde y pequeño, entre espadas,/ jacinto, tu flor abrasa* → *Que, aunque pequeña, entre espadas,/ jacinto, tu flor abrasa*.

Composiciones como éstas en que el estribillo es parcialmente idéntico al cantar de apertura y fin que envuelve el texto están a medio camino de aquellas que tienen dos coplas o dos elementos repetitivos distintos con función estructuradora, uno que se ubica en los extremos del discurso (comienzo y final) instituyéndose en señal de cierre circular y hermético, y otro, en el interior, que hace las veces del estribillo auténtico como elemento que organiza el texto en estrofas creando el ritmo alternante. «Vengo herido», de *Cancionero menor para combatientes* (I, 540) y «Canción», de *Poemas sueltos de la Guerra Civil* (I, 657), ilustran claramente esta situación:

⁶ Forma parte de las estructuras de *estribote* (NAVARRO TOMÁS 1956: 535, BAHER 1962: 315, DOMÍNGUEZ CAPARRÓS 1993: 218). Sobre variaciones formales del zéjel, véase, p. ej., MORRÁS (1988).

Vengo del agua del río
y vengo herido
al agua del mar:
¡al agua del mar!

Por las aguas de la muerte
bajo sus quebrados puentes.
Por los puentes de la luna,
vengo de noche y a oscuras
al agua del mar:
¡al agua del mar!

A las aguas de la oliva
donde la guerra se olvida.
A las orillas del sol
donde se olvida el dolor.
al agua del mar:
¡al agua del mar!

A las aguas del mar iré
y me curaré.

Sólo en el agua del mar
me podré curar.

Vengo del agua del río
y vengo herido.

La muerte pasa nadando
entre naranjos y olivos:
¿a dónde la muerte irá?
La muerte pasa cantando.

–Vengo de cruzar el Ebro:
Turbia es el agua.
–Vuelan las palomillas,
los peces nadan.

–Vengo de cruzar el Ebro:
el agua es negra.
–Negra y honda es mi herida
y alta la estrella.

–Vengo de cruzar el Ebro:
roja es el agua.
–Suenan el cañón lejano,
silban las balas.

La muerte pasa nadando
entre naranjos y olivos:
¿a dónde la muerte irá?
La muerte pasa cantando.

En «Vengo herido», los elementos repetidos son, en los extremos, *Vengo del agua del río/ y vengo herido* y, en el interior, *al agua del mar:/ ¡al agua del mar!*; y en «Canción», la redondilla octosílaba *La muerte pasa nadando/ entre naranjos y olivos:/ ¿a dónde la muerte irá?/ La muerte pasa cantando*, en los extremos, y, en el interior, *Vengo de cruzar el Ebro*, verso integrado al principio de cada estrofa.

«Temblor de estío», de *Jardín cerrado* (*nostalgias, sueños y presencias*), Libro Primero: *Jardín perdido*, I. *Nostalgias y sueños* (I, 798), sigue otro patrón. Los dos segmentos repetitivos, el estribillo de apertura y cierre (*¿Qué me importa la alameda/ si no he de volver a ella?*) –que es base temática y métrica al texto: un pareado octosílabo con rima asonantada (é-a)–, y el interno, que es el primer verso de cada estrofa –un dístico asonantado (–Al borde de la alameda)–, alternan de forma sistemática y regular; el estribillo que abre y cierra el poema, pues, no sólo tiene función envolvente:

¿Qué me importa la alameda
si no he de volver a ella?

—Al borde de la alameda
hay una rosa entreabierta...

¿Qué me importa la alameda
si no he de volver a ella?

—Al borde de la alameda
hay un lucero que sueña...

¿Qué me importa la alameda
si no he de volver a ella?

—Al borde de la alameda
hay una sombra que espera...

¿Qué me importa la alameda
si no he de volver a ella?

—Al borde de la alameda
llora el agua entre las piedras...
¡Suspiran las hojas secas!

¿Qué me importa la alameda
si no he de volver a ella?

Como el citado «Nocturno inmóvil» y otros poemas, se trata de una composición de configuración paralelística, que busca la simetría y la proporción. No obstante, E. Prados, como en un arrebato de rebeldía contra lo convencional y fijo, fuerza la ruptura del modelo: al final, se altera el esquema rítmico y sintáctico convirtiendo el dístico en un tríptico monorrímo y suprimiendo la estructura oracional del segundo verso, una oración impersonal con el esquema sintáctico: *hay* + SN [*un* + N + adyacente (adjetivo / oración de relativo)]. Como se dijo al principio y se han citado ejemplos, la contravención de la «norma» es un recurso estilístico frecuente en Prados.

Uno de los ejemplos más representativos de esta suerte de recurso poético es «Cancioncilla de la desvelada», de *Cancionero menor para combatientes* (I, 538): los dos estribillos son exentos y simulan ser textos ajenos por su resalte con cursiva; cada uno se repite tres veces, aunque el esquema de alternancia es 1-1-2-2-2-1:

Estando dormida
sentí gran dolor.
Pregunté a mi sueño,
respondió mi amor:

*Levántate de prisa
que te espero:
¿cómo descansaré
cuando yo me muero?*

Me volví a dormir,
volví a despertar,
mis ojos con lágrimas,
mi alma con pesar.

*Levántate de prisa
que te espero:
¿cómo descansaré
cuando yo me muero?*

Antes de que el alba
comenzara a entrar,
salté de mi lecho,
dejé de llorar.

*Espera, aguarda
que de prisa llega:
¿cómo descansaré
con este fuego?*

Con la luz del sueño
mi aguja perdí,
con la luz del alba
de nuevo la vi.

*Espera, aguarda
que de prisa llega:
¿cómo descansaré
con este fuego?*

Mi aguja en el día
de nuevo encontré.
Cuando entre la noche
a mi amor diré:

*Espera, aguarda
que de prisa llega:
¿cómo descansaré
con este fuego?*

Y otra vez mi sueño
¡qué alegre será!
La voz de mi amante
ya no me dirá:

*Levántate de prisa
que te espero:
¿cómo descansaré
cuando yo me muero?*

Otro procedimiento de alternancia que utiliza Prados lo constituye el estribillo que podríamos llamar variable, un estribillo codificado en dos o más versiones. Estas dos versiones han de ser muy similares para que pueda interpretarse que hay un único estribillo. La variación puede consistir en un cambio léxico, gramatical..., o, simplemente, gráfico o tipográfico. «Nocturno fiel», de *Poemas sueltos anteriores a 1930* (I, 407), y el poema 3 de *Llanto de octubre* (I, 449), ilustran magistralmente este recurso. En el primer caso, el estribillo está formado por dos versos paralelísticos que repiten el mismo enunciado, sólo diferenciados al final por las palabras *cielo* y *suelo*; el carácter alternante del estribillo se consigue invirtiendo el orden de aparición de dichas palabras. En el segundo caso, la situación es más compleja: por un lado, el segundo verso del dístico-estribillo variable («Los perros

aullaban» / «en la madrugada») sigue un método de alternancia distinta, envolvente o abrazada, según el esquema 1-2-2-1; por otro lado, la variación que presenta el primer verso, mediante el trueque de los lexemas *golpes* y *sombras*, sigue el esquema 1-1-2-2:

Luna en el cielo. Luna en el suelo.	Sonaron tres golpes junto a mi ventana. Sonaron tres golpes allá en la montaña.
El mar entra por la noche y la noche por el sueño...	Tan, tan, tan. Tres golpes. Los perros aullaban.
Luna en el suelo. Luna en el cielo.	El viento gemía, sollozaba el agua. sobre el cielo negro la luna se alzaba.
Dando la mano a su sombra cruza el hombre por el tiempo...	Tan, tan, tan. Tres golpes en la madrugada.
Luna en el cielo. Luna en el suelo.	Cruzaron tres sombras bajo mi ventana. Tres sombras más negras que sus negras almas.
Canta el olivar dormido en los brazos del silencio...	Tan, tan, tan. Tres sombras en la madrugada.
Luna en el suelo. Luna en el cielo.	Ni el viento gemía, ni lloraba el agua. Se escondió la luna tras las nubes altas.
Cierra la muerte sus alas sobre la espalda del viento.	Tan, tan, tan. Tres sombras. Los perros aullaban.
Luna en el cielo. Luna en el suelo.	Hoy sólo el silencio rueda por mi casa.

«Llanuras de sol», de *Jardín cerrado* (*nostalgias, sueños y presencias*), Libro Primero. *Jardín perdido*, I. *Nostalgias y sueños* (I, 772), presenta el estribillo alternante, con esquema 1-2-1-2, con variación exclusivamente gráfica: las dos versiones difieren en la puntuación del final del verso. Se trata de uno de

los poemas que, por la forma, más fielmente sigue el modelo convencional de estribillo: un texto exento que abre y cierra el discurso y lo estructura en estrofas regulares, simétricas, repitiéndose en el interior con una periodicidad regular:

Campo, campo y más campo...	Campo, campo y más campo...
—¿Y el olivar? (Mi corazón soñando.)	Y ¿dónde el mar? (Mi corazón llorando.)
Campo, campo y más campo.	Campo, campo y más campo.
(¿Qué me persigue, Dios, qué me persigue?...)	

Hay otra suerte de estribillo variable que consiste en presentar una versión lingüística distinta en cada repetición. He aquí dos ejemplos ilustrativos: el poema XXI de *Penumbas, I* (II, 871) y «Bajo el ciprés», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Primero. *Jardín perdido, I. Nostalgias y sueños* (I, 804):

¿Quién ha desnudado al cielo?...	En el huerto me he dormido.
(Vuela —asciende la lluvia—... Desde invertidos suelos la yerba cae... Las hojas se derraman...)	Árbol sin nacer: ¿qué olvido futuro, será tu sombra? Árbol de ayer: ¿en qué sueño tu olvido su mano ahonda?...
¿Quién ha desnudado al agua?...	En el huerto he despertado.
(Mi cuerpo es un reflejo: ángulo en doble imagen de un silencio...)	Morado alhelí: ¿qué fuego quema tu aroma lejano? Jazmín —temblor de la noche—: ¿qué fuente te está llamando?
¿Quién ha desnudado al viento?...	En el huerto estoy sentado.
(Ese lucero tan hondo, aquel lucero tan alto...)	Cuerpo triste: ¿en qué rocío tu pena se está mojado?...
¿Quién ha desnudado al espacio?	(Huele el sándalo florido y mueve el viento el mastranzo. Flota la luna en la acequia...)
	En el huerto estoy llorando.

Son otros ejemplos «El tiempo en la sangre» y la canción I de *Canciones del farero*, citados más abajo, «Caminante del sueño», de «Últimas nostalgias del jardín perdido», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro primero. *Jardín perdido, I. Nostalgias y sueños* (I, 797) o «Misterio», de *Vuelta* (I, 196).

Cuando los cambios son consistentes, no es fácil decidir su rango de estribillo. Son otros factores, de orden rítmico, como el esquema acentual o sintáctico, y el carácter cíclico de la repetición, los que permiten aventurar su análisis como estribillo. Es lo que ocurre en el poema «La voz en el jardín», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Tercero. *Umbrales de sombra. II. Otro amor* (I, 964):

Corazón, hoy te he visto
salido de mi cuerpo,
andar desnudo por la calle.

¡Qué sonrisa era el cielo!

Me acerqué para hablarte
y sólo te miré...
También tú, te acercaste;
pero seguiste luego,
corazón, sin hablarme.

¡Qué temblor en el aire!

—Si él me tocara, sólo,
tan sólo con un dedo
sobre la piel del hombro.
(Pensábamos los dos...)

¡Qué temor en la sangre!

—Vencerá ese silencio,
la piel de nuestro sueño,
amor...
amor...
(Cantaba el Tiempo.)

Y seguimos andando,
sin voz por el misterio...

¡Qué suspiro en la tarde!

Junto a estas canciones, algunos poemas con cierre circular o envolvente carecen de estribillo medial, es decir, las coplillas que abren y cierran el poema no se repiten en el interior. Es un artificio poético recurrente en Prados, como ilustran las breves poesías «Reflejo», de *Tiempo. Veinte poemas en verso* (I, 148), e «Insomnio», en «IV. Primeras nostalgias del jardín perdido», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Primero: *Jardín perdido, I. Nostalgias y sueños* (I, 774); su análisis como formas de estribillo resulta controvertido:

Abrí la caja de los peces
y se cuajó el cielo
de luceros verdes.

—Dame tu doble aparejo,
con su compás de caña
y con su doble anzuelo—.

Abrí la caja de los peces
y se cuajó el cielo
de luceros verdes.

¿Tordos en el olivar?...
—No, tordos, no.

(¿Qué tengo, que no duermo?
Soñar no quiero...
Pero, ¿qué tengo?

—Tordos en el olivar, no.
—No, tordos, no.

Adviértase, una vez más, que la repetición no es exacta en «Insomnio»: en el primer verso de la coplilla existe una ligera variación gráfica y léxica.

Son también abundantes los poemas cuyo estribillo encabeza la composición pero no la cierra y, por lo tanto, el estribillo no funciona como señal de límite del discurso. Uno de estos poemas es «Calmas», de *Vuelta* (I, 214): el estribillo, exento, está representado por una estrofa constituida por un único verso heptasilábico que se repite tres veces, metro que adopta también el cuerpo del texto, a excepción del segundo verso de la primera estrofa, que es un quebrado pentasílabo; las partes en que queda organizado el cuerpo del texto no guardan homogeneidad estrófica entre sí, lo que, junto al hecho de estar éstas articuladas en conjuntos desiguales de versos (algunos son monoversales y se sitúan próximos al verso-estribillo), crea un efecto de difumino del carácter cíclico de la repetición del estribillo; éste aparece camuflado en el interior:

Palma, cristal y piedra.

El nácar del perfil
puro del gesto,
enérgico en el agua.
Extractada la brújula
sostiene el equilibrio
vertical sobre el viento...

El imán se detiene.

Palma, cristal y piedra.

Por el muelle, despacio,
la memoria indolente
se apoya en la baranda

de un crepúsculo hábil.
El sueño se devana,
y se humedece el tiempo
al entregar su cinta...

Húndese el movimiento.

Palma, cristal y piedra.

Por el muelle del día
pierde la memoria.

La mirada se vierte
líquida en el olvido.

El alma se separa.

A veces, el estribillo no cierra el poema porque el autor añade al final un verso o una estrofa a modo de estrambote o remate arquitectónico, que, si no ajenos, podrían antojarse superfluos, como ocurre en la canción XVII de *Circuncisión del sueño*, II. *En la gracia del viento* (II, 319) y «Germinal» (XX), de *El dormido en la yerba* (I, 865):

«¡Hacia el monte!»

«¡Hacia el monte!»

(¡Mañana inquieta!...)

«¡Hacia el monte!»

«¡Hacia el monte!»

(¡Cruje la siesta!...)

«¡Hacia el monte!»

«¡Hacia el monte!»

(¡Noche entreabierta!...)

«¡Hacia el monte!»

«¡Hacia el monte!»

(–Yo aquí me quedo,
arroyo claro,
fuente serena,
que hacia el monte se vaya
quien no nos vea...)

Cerraron todas las puertas.
Quedó desnuda la noche,
cautiva sobre la yerba.

(–Yo estaba allí:
¿no me viste?...
Yo estaba allí
Bajo el agua:
¿no me viste?)

Piel de anillo, la muralla
sueña su nieve y resiste
al verde ardor de las ramas...

(–Yo estaba allí:
¿no me viste?...
Yo estaba allí
Bajo el agua:
¿no me viste?)

¡Jardín cerrado, mi alma!

Ciertos cambios externos, como la forma estrófica y la tipografía refuerzan la impronta de elemento ajeno. Así, en el primer texto, la estructura pentaversal del último grupo estrófico, el que sea la letra de una canción popular («Arroyo claro,/ fuente serena») y su encuadre en un paréntesis subrayan el carácter de elemento añadido. Sin embargo, como contraprestación, el añadido produce el efecto de cierre total al bloquear la posibilidad de recurrencia del estribillo.

Asimismo, en «La rosa en pena», de *Mínima muerte. II Mínima muerte. Trinidad de la rosa* (I, 741), un breve relato parentético añadido deliberadamente por el autor a modo de colofón, temáticamente ajeno al texto, niega al dístico («Era el llanto de la cal./ Era el frío») su función de señal de límite, al tiempo que impide el cerramiento circular del discurso, cuya simetría queda, además, rota: el discurso está concebido como un todo estructurado en partes semejantes que el estribillo ha seccionado. La estrofa previa a la última ocurrencia del estribillo, aunque más breve y formalmente distinta, constituye, en realidad, un resumen del discurso, lo que refuerza la impresión de cierre temático: se produce la recolección de las palabras clave (tres parónimos rimados: *flor*, *olor*, *dolor*) que han sido diseminadas en los tres grupos estróficos anteriores (la tercera aparece con un parasinónimo: «vamos a la *flor* / al *olor* / a la rosa del *llanto*»):

Era el llanto de la cal.
Era el frío...

Venid,
vamos a la flor
¡que aún no ha nacido!

–Venid,
vamos a cortarla
antes que nazca.

–Antes que pueda morir
por nacer.
Antes de que llegue a ser,
antes que pueda vivir,
vamos a coger la flor:
¡vamos a cortarla
antes que nazca!

Era el llanto de la flor.
Era el frío...

–Venid,
vamos al olor
de la flor que ha sido.

–Venid, venid.
Vamos, vamos
hacia la rosa del llanto:
¡que se ha ido!

–¿Antes de nacer murió?
–¡Y alguien la vio!
Alguien a la rosa vio
que se ha perdido.
–Venid, vamos a su olor:
que ya se ha ido.
¡Vamos a la flor!

Era el llanto de la flor.
Era el frío...

–Venid,
vamos a la flor,
vamos a su olor,
vamos al dolor:
¡que ya ha nacido!

Era el llanto de la flor.
Era el frío...

(Un paso daba la Muerte
y otro borraba el Olvido.)

Son numerosos los poemas en que Emilio Prados practica este artilugio artístico del estrambote, como la canción VIII («Cuan-do era primavera»), de *Penumbras I*, inscrita en *Otros poemas III* (II, 598), la canción I de *Canciones del farero* (I, 181) o la canción VII de *Penumbras II* (II, 17); se exponen a continuación estos dos últimos:

Ya pisa en el horizonte
la caracola del día...

(De ángeles se cubre el agua,
que están tejiendo guirnaldas.
Hoy, ¿qué fragata vendrá?
–Fragata de viento y mar.)

Ya va por el horizonte
la caracola del día...

(Un barco sale del puerto,
pintando el cielo de negro,
Los ángeles se han tiznado
y hacia la gloria han volado.)

Ya se va del horizonte
la caracola del día...

(Un pez brota de las olas,
rojo como una amapola.
Trae en la boca una flor
que parece un corazón.)

Ya traspuso el horizonte
la caracola del día...

(Tres ángeles enlutados
sobre la mar se han sentado.)

–¡Ábreme!...

(Con mi mano
llamo en mí mismo.)
La abro a mí mismo. ¡Al aire
sueño que vivo!

–¡Ábreme!...

(Con mi sueño
llamo en mí mismo.)
La abro a mí mismo. ¡Al aire
mi sueño vivo!

–¡Ábreme!...

(Con el aire
llamo en mí mismo.)
La abro al aire ¡En el aire
vuelo conmigo!

(Vuelo y no vuelo:
por dos alas herido
sangro sin cuerpo.)

Abundan también los poemas en que el estribillo, al contrario de lo que ocurría en los textos anteriores, no abre pero sí cierra el discurso; se consigue así una ruptura mayor con el modelo convencional puesto que, al no situarse en la cabecera, no puede asumir la función de organizador métrico y temático de la composición. Junto a otros ya citados, los poemas «Bajo la alameda» (IV) y «Desvelo» (XVIII), de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, de Libro Primero. *Jardín perdido*, I. *Nostalgias y sueños* (I, 778) y Libro Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 862), respectivamente, ilustran claramente esta situación, si bien el estribillo del primero –un pareado (entre paréntesis)– tiene el mismo esquema rítmico cuantitativo que las estrofas –tercerillas–: todos los versos, a excepción del segundo de la última estrofa, son hexasílabos:

La noche cerrada.
–¿Dónde está el jazmín?
Dormido en el agua.

(¡Qué alto el ciprés!
¡Qué alto el lucero!)

La fuente, callada.
–¿Dónde está la noche?
Dormida en el agua.

(¡Qué alto el ciprés!
¡Qué alto el lucero!)

Si te viera, amor,
si te viera...
–Ay, ¿dónde está el agua?

(¡Qué alto el lucero!
¡Qué alto el ciprés!)

¿Y si las alamedas
me llevarán al sueño?...

(Y en el sueño, dormido
espero.)

¡Ay, si me llevarán...
¡Ay, si me llevan...

(Y un silencio
me sale del corazón;
me recorre todo el cuerpo.)

¡Ay, si me llevarán...
¡Ay, si me llevan...

Algo no muy distinto puede decirse del poema «El escucha», de *Cancionero menor para los combatientes* (I, 531): el estribillo, destacado tipográficamente con cursiva, presenta el mismo esquema rítmico de cantidad (combinación de heptasílabos y pentasílabos) y, parcialmente, de timbres (rima aguda / rima asonante en los pares, cambiante en cada estrofa) que las estrofas (seguidillas con estructura 7x-5a-7x-5a):

Sobre el agua, una sombra
vuela en silencio.
Está sin puente el río,
sin luna el cielo.

*La rama del invierno
larga y sin flor.
Naranjales quemados.
Tierra sin sol.*

Resbalando en la noche
se escapa el día.
El soldado, a la estrella
su muerte fía.

*La rama del invierno
larga y sin flor.
Naranjales quemados.
Tierra sin sol.*

Entre estrella y estrella
vuela la sombra.
Los ojos del soldado
cuentan las horas.

*La rama del invierno
larga y sin flor.
Naranjales quemados.
Tierra sin sol.*

Mientras cuenta, la sombra
se va acercando...
(Baja está la llanura
y el monte es alto.)

*Naranjales quemados.
Tierra sin sol.
La rama del invierno
larga y sin flor.*

Ahora bien, la variante introducida en el último estribillo (se invierte el orden de los dísticos: *La rama del invierno / larga y sin flor. / Naranjales quemados. / Tierra sin sol* → *Naranjales quemados. / Tierra sin sol. / La rama del invierno / larga y sin flor*) produce el efecto de cierre final o absoluto al frustrar las expectativas de repetición cíclica del estribillo. Como ya se ha visto, la transgresión del esquema fijo sobre todo al final de la composición es una estrategia que Emilio Prados emplea de forma recurrente.

También son numerosos los poemas en los que el estribillo ni abre ni cierra el discurso y se sitúa únicamente en el interior, distribuyendo las estrofas, como ilustran «Tres canciones (I)» y «Plazuela» (XII), de Libro Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 881 y 853). Se alejan, así, aún más del modelo convencional en que el estribillo, en cabeza, suele marcar el tema y el metro del desarrollo del discurso lírico. En el primero, el estribillo es una tercerilla octosilábica de rima aguda en los versos impares que se configura como la tercera y quinta estrofas; en el segundo, el estribillo es un verso exento de metro octosilábico como el resto del poema:

Puente de mi soledad:
con las aguas de mi muerte
tus ojos se calmarán.

Tengo mi cuerpo tan lleno
de lo que falta a mi vida,
que hasta la muerte, vencida,
busca por él su consuelo.

Por eso, para morir,
tendré que echarme hacia dentro
las anclas de mi vivir.

Y llevo un mundo a mi lado
igual que un traje vacío
y otro mundo en mí guardado
que es por el mundo que vivo.

Por eso, para vivir,
tendré que echarme hacia dentro
las anclas de mi morir.

Puente de mi soledad:
por los ojos de mi muerte
tus aguas van hacia el mar,
al mar del que no se vuelve.

En medio del corazón
hay una fuente escondida.

(¡Qué aroma tiene la noche!)

Hay una fuente sin vida
en medio del corazón.

(¡Qué aroma tiene la noche!)

¡Ay, corazón!: ¿quién te olvida?...

En medio del corazón
hay una estrella caída.

Latiendo estaba el silencio,
cuando se acercó la luna.

Hay una hoja en el viento...

(¡Qué aroma tiene la noche!)

Hay una hoja en el suelo.
(¡Qué aroma tiene la noche!)

Hay una estrella marchita.
(¡Qué aroma tiene la noche!)

¡Ay, corazón!: ¿quién te olvida?...

Otro aspecto del estribillo tiene que ver con su extensión y la relevancia que se le quiera otorgar. Hay, en Prados, dos fórmulas aparentemente contrarias: el estribillo corto o breve, reducido a la mínima expresión: un verso (con frecuencia encerrado entre paréntesis), acaso una palabra..., y el estribillo extenso o dominante que destaca sobre un texto corto, formado por estrofas simples, a veces extraordinariamente reducido.

La primera situación está representada por los poemas «El tiempo en la sangre», «La voz del jardín» y «Soledad», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, incluidos en Libro Primero. *Jardín perdido*, I. *Nostalgias y sueños*, Tercero. *Umbral de sombra. Meditaciones, coplas, insomnios y presentimientos, al margen de un jardín*, II. *Otro amor* y Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 813, 949, 934), respectivamente:

[1]

Ay, la sombra que eras tú
ayer cuando yo te vi
tras de la tarde perderte:
¿a dónde se te fue, luz?

(Corazón, cállate.)

¿A dónde te fuiste ayer
que, bajo la luz te entraste
sin sombra, toda tu sombra
dándole al cielo su sangre?

(Corazón, cállate.)

¿En dónde estás, arboleda
que al jardín le diste templo
de altura, en la soledad
obscura, de tu silencio?

(Corazón, cállate.)

Di, vida: ¿por dónde vuelas?
¿Dónde estás? ¿Dónde has perdido
los suelos de tu defensa?

(Corazón, ábrete.)

.....

Moja una rama en la fuente
las hojas de su desmayo.
Cruza la noche...
Un lucero,
bebe en la fuente su llanto.

[2]

Sobre el agua de la noche,
flota la flor de una estrella...

(Mi pecho contra tu pecho:
¡qué oscura pared de sangre!)

—¡Ay!

Bajo el agua de la noche,
se hunde la flor de una estrella.

(Mi sueño contra tu sueño
¡qué cielo en la luz nos abre!)

—¡Ay!

¿Que un beso quedó perdido?...
—Lo que fue beso es suspiro.

—¡Ay!

[3]

Latiendo estaba el silencio,
cuando se acercó la luna
por el cielo....

(La sombra se estaba abriendo.)

Exánime está el silencio.
Y ¿dónde se fue la luna
por el cielo?...

¿En dónde estás, corazón?...

—Corazón, te estoy velando...

(Corazón, párate.)

(La sombra se estaba abriendo.)

—¿Quién va?...

(Sobre el horizonte
se está desangrando el agua
a borbotones.)

La segunda situación (estribillo dominante) puede ejemplificarse con el siguiente texto de *Mínima muerte. Trinidad de la rosa* (I, 730). Se trata de un poema paralelístico, de estructura simétrica perfecta con estribillo clásico o convencional: sin variaciones formales, que abre y cierra la composición y de periodicidad matemática en la repetición, detrás de cada estrofa monoversal, según el esquema alternante *ExExEx...*:

Mirando el agua
la rosa
y junto a la rosa
yo,
mirando el agua.

(La luz era el alba.)

Mirando el agua
la rosa
y junto a la rosa
yo,
mirando el agua.

(El sol era un ascua.)

Mirando el agua
la rosa
y junto a la rosa
yo,
mirando el agua.

(La tarde empezaba.)

Mirando el agua
la rosa
y junto a la rosa

yo,
mirando el agua.

(¡Qué noche tan alta!)

Mirando el agua
la rosa
y junto a la rosa
yo,
mirando el agua.

(¡Qué estrellas tan bajas!)

Mirando el agua
la rosa
y junto a la rosa
yo,
mirando el agua.

(¡Qué azul vuelve el alba!)

Mirando el agua
la rosa
y junto a la rosa
yo,
mirando el agua.

Con este esquema de alternancia, se consigue realzar la función del estribillo y subrayar el carácter de composición estribillística. Cuando el índice de recurrencia del segmento repetitivo es bajo o su ubicación no es regular, al no seguir un orden prefijado o al ser desiguales las estrofas, se atenúa su impronta de estribillo; incluso su análisis como estribillo es arriesgado. Compárense, a modo de ejemplo, los textos «La sangre encendida» y «Todo se ha perdido», ambos de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Cuarto. *La sangre abierta*.

Que me cela
y me ronda la luna.
¡Que me cela!

Sangre, sangre, ¡tan fría!
qué fuego pones
bajo las alamedas
donde te escondes...

Que me cela
y me ronda la luna.
¡Que me cela!

¡Sombra, sombra, ya!
Déjame,
yerba sin rocío:
más lejos que mi cuerpo
llega el olvido.

Que me cela
y me ronda la luna.
¡Que me cela!

Era el ascua el pájaro
¡luz de primavera!

Me acerco...
Sus alas,
ceniza en la yerba.

¡La yerba, la yerba!
¡Oh final ternura!
(¡Me arrodillo en ella!...)

¡Mis labios!...
(Mis besos, se quiebran
sin eco, en la arena...)

¡Ay, sombra, sombra,
búscame por el fuego!

Aún me queda una esperanza:
¿no seré yo el que esté muerto?

¡Ay, sombra, sombra,
búscame por el fuego!

«Cruz del cuerpo», «Jazmín de la noche», «Ojos de la muerte», «Jacinto en el alba», «Cruz de la sombra», todos de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Cuarto. *La sangre abierta. Vuelta y perennidad en el jardín del cuerpo* (I, 1027, 1029, 1031, 1033), salvo el último, de Libro Tercero. *Umbrales de sombra* (I, 900), y el citado «Declaración de un culto», están entre los poemas más próximos a la canción de estribillo tradicional de esquema alternante. Pero son también muchos los poemas en los que la periodicidad con que se repite el estribillo es irregular, como en «Sin saber por qué» y la primera canción de «Meditación Primera», de *Mínima muerte* (I, 697, 702).

También incide en la interpretación como estribillo de un elemento iterativo el número de veces que éste aparezca: resulta más controvertido tratarlo como estribillo si su presencia en la composición es mínima, esto es, si aparece sólo dos veces, máxime si es un poema extenso, como el «Cantar del dormido en la yerba», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 835):

La muerte está conmigo;
 mas la muerte es jardín
 cerrado, espacio, coto,
 silencio amurallado
 por la piel de mi cuerpo,
 donde, inmóvil –almendra
 viva, virgen–, mi luz
 contempla y da la imagen
 redimida, del fuego.

Si he de morir, ya es muerte:
 la estrella, la avenida,
 el silencio, la noche,
 el agua y el amor.

Lo dice así, la fuente
 y el suspiro.
 También
 mi sangre cuando besa.

Si he de morir: mis labios,
 vencidos de misterio,
 ya nada buscan: cantan,

pues no ha de ser mi olvido
 la tierra ni el silencio...

Y el jazmín, no pregunta
 desmayado en la sombra:
 –¿A dónde irá el lucero
 que mi nieve ha perdido?...

Si ha de morir: su aroma
 es muerte; su flor muerte,
 como la tierra húmeda
 del cerrado jardín
 de mi alma, es carne
 de la muerte, también:
 ¡Luz! ¡Fúlgida memoria!
 ¡Eje de un universo
 nuevo, que va a nacer
 su niebla, al fin, de olvidos!

Lo dice así, la fuente
 y el suspiro.
 También
 mi sangre cuando besa.

En idéntica situación está «Dormido en la yerba» (I, 858), del mismo poemario.

Hay otros aspectos, ya mencionados, que afectan a la categorización como estribillo de un segmento iterativo, como su aislamiento tipográfico o su naturaleza exenta: la impronta de estribillo queda, siquiera visualmente, atenuada o difuminada si aparece embutido o incrustado en una estrofa, aunque suele compensar esta deficiencia ubicándose en un lugar métricamente relevante, como el principio o el final de la estrofa. «Sueño», de *Cuerpo perseguido. 5 de abril* (I, 366), y «Canción», de «Poemas sueltos de la guerra civil» (I, 660), ilustran magistralmente este artificio (adviértase la ruptura de la simetría total en la última estrofa de este segundo texto):

Te llamé. Me llamaste.
Brotamos como ríos.
Alzáronse en el cielo
los nombres confundidos.

No es lo que está roto, no,
el agua que el vaso tiene;
lo que está roto es el vaso
y el agua al suelo se vierte.

Te llamé. Me llamaste.
Brotamos como ríos.
Nuestros cuerpos, quedaron
frente a frente, vacíos.

No es lo que está roto, no,
lo que sujeta al día;
lo que está roto es su tiempo
y en la sombra se desliza.

Te llamé. Me llamaste.
Brotamos como ríos.
Entre nuestros dos cuerpos,
¡qué inolvidable abismo!

No es lo que está roto, no,
la sangre que te levanta;
lo que está roto es tu cuerpo
y en el sueño te derramas.

No es lo que está roto, no,
la caja del pensamiento;
lo que está roto es la idea
que la lleva a lo soberbio.

No es lo que está roto, Dios
ni el campo que Él ha creado;
lo que está roto es el hombre
que no ve a Dios en su campo.

En «Cuando era primavera», de *Penumbbras, I*, en «Otros poemas, III» (II, 598), el primero y último versos (*Cuando era primavera en España / Cuando era primavera*) son los elementos repetitivos, si bien este esquema es roto en la estrofa final.

En la canción V de *Penumbbras, I*, de *Otros poemas, III* (II, 863), y «Bajo la alameda» de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Primero. *Jardín perdido* (I, 803), también se efectúa la violación del modelo de simetría: el supuesto estribillo (primer verso y último, respectivamente, en sendos poemas), que se repite integrado en las tres tercerillas, queda solo, exento, al final del poema formando estrofa. Este aislamiento funciona como señal de límite o cerramiento absoluto, acentuado, en el primer caso, por el cambio parcial de la estructura sintáctica y léxica del estribillo, y, en el segundo, por su sustitución por otro verso en el último tercetillo:

–Alto pinar, no me enredes...
(¿En qué cielo vegetal
se va alejando esa nube?)

¿Quién cruzó la noche?
–¡Yo!
Pues cállatelo.

–Alto pinar, no me enredes...
(Ahogándose en el descanso
me estoy durmiendo en la tierra)

¿Quién rompió la noche?
–¡Yo!
Pues cállatelo.

–Alto pinar, no me enredes:
deja que al viento, en tus ramas,
húmedo de luz me entregue.

–¡No, que el jazmín
ya está naciendo;
que ya se está abriendo!

–Alto pinar, no despiertes.

Pues cállatelo.

No obstante, el poeta puede contrarrestar este difumino del estribillo realzándolo mediante cualesquiera otras estrategias artísticas, como, por ejemplo, aumentando su presencia. En «Cantar del atardecer», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Primero. *Jardín perdido*. II. *Las alamedas* (I, 823), el estribillo se repite machaconamente al comienzo de cada estrofa; y en «Canciones (III)», en *Pacto interior*, de *Circuncisión del sueño* (II, 303), el ritmo repetitivo cobra un cariz letánico:

¡Altas alamedas!
(Y el viento con ellas.)

Me miré en la piedra
–¡que sus ojos me vean!–,
me hundí por ella.

¡Altas alamedas!
(¿Y las hojas secas?)

–¡Que sus ojos me vean!–.
La levanté a mirarme
–¡que sus ojos me vean!–,
me hundí en el aire.
–¡Que sus ojos me vean!

¡Altas alamedas!
(La tarde está abierta)

Tres ramas se movían
–¡que sus ojos me vean!–,
En mí nacidas...

¡Altas alamedas!
(Y la luna llega.)

–¡que sus ojos me vean!–,
Cuando salí del agua
–¡que sus ojos me vean!–,
no hallé mis ramas.
–¡Que sus ojos me vean!

¡Altas alamedas!
(La noche se acerca.)

¡Altas alamedas!
(Y el otoño dice:
¡Altas alamedas!)

Cayó el viento en la poza
–¡que sus ojos me vean!–,
su cuerpo es sombra.
–¡Que sus ojos me vean!–...
Me desnudé del viento

¡Altas alamedas!
(Y la luna sueña.)

¡Altas alamedas!
(El lucero espera.)

¡Altas alamedas!
(El agua, ¡tan quieta!)

—¡que sus ojos me vean!—,
entré a su cuerpo.
—¡Que sus ojos me vean!

¡Altas alamedas!
(La noche se cierra.)

Miro en la piedra
—¡que sus ojos me vean!—,
las ramas que he perdido
—¡que sus ojos me vean!—,
nacen por verla.

¡Altas alamedas!
(¿Y esa estrella muerta?)

—¡Que sus ojos me vean!

¡Altas alamedas!
(El eco repite:
¡Altas alamedas!)

¡Altas alamedas!
De lejos las miro...
¿Qué sombra entró en ellas?

¡Altas alamedas!
(El viento suspira:
¡Altas alamedas!)

No obstante, el realce del estribillo se ha conseguido, además, minimizando el texto de la canción, buscando un equilibrio entre el número de versos del texto y el número de ocurrencias del estribillo; el estribillo cobra, así, prominencia.

El máximo exponente del estribillo como letanía en la obra lírica de Prados es sin duda «Letanía de la noche», de *Tiempo. Veinte poemas en verso* (I, 149): el poema está compuesto básicamente de dísticos, cuyo primer verso lo forma la palabra *Noche*, y el segundo verso es un sintagma nominal en aposición: «Noche,/ rosa negra/ con estambres/ de estrellas.// Noche,/ tintero de poetas.// Noche,/ parra embrujada.// Noche,/ colmena abierta.// Noche,/ nido de garzas.// Noche, manzana hueca [...]».

Hay otro virtuosismo, utilizado por Prados en diversas ocasiones, que podríamos llamar estribillo encadenado. El estribillo encadenado es el cantarcillo o estrofa que se repite, idéntico o con variaciones, en las distintas partes en que se estructura un poema. La composición simula una cadena de eslabones cuyo engarce formal es el estribillo. «Estampas del farero», de *Poemas sueltos inéditos anteriores a 1930* (II, 753) y «Viaje», de *Tiempo. Veinte poemas en verso* (I, 175), constituyen unos magníficos ejemplos:

I

Domingo recién planchado,
con sombrero de ala nuevo.

El sol,
pasador de oro
en la camisa del Tiempo...
...y la cometa
nadando
—pez de agua dulce—
en el cielo,
haciéndole la lazada
a la corbata del viento.

El barco quieto en el mar.
El sol bajo el olivar.

2

El sol,
dentro de un paréntesis.
Buscando su horario
un árbol.

Entre algodones
del viento
dos pájaros disecados.
En el arroyo
sereno,
sus dos reflejos ahogados.

El barco quieto en el mar.
El sol bajo el olivar.

3

Tres pájaros van volando
y el aire se va quebrando.

El gallo pinta paisajes
y el caracol plancha el huerto.

(A la cintura del agua
el delantal de un reflejo.)

Sobre el umbral de la siesta,
perezoso y soñoliento,
junto al borde de las horas,
sella el girasol al Tiempo.

El barco quieto en el mar.
El sol bajo el olivar.

I

El mar de color de nácar.

El mapa tiembla de miedo
mostrando sus frutas planas
y la rosa de los vientos
cae deshojada en el agua.
—Capitán,
se me ha perdido
mi único anillo
de plata—.

2

El mar de color de malva.

El corazón del marino
—tintero de tinta grana—
como el tintero su pluma,
tiene una flecha clavada.

—Capitán,
se me ha caído
mi álbum de firmas
al agua—.

3

El mar de color de malva.

El corazón del marino
tiene su aguja imantada.

—Capitán,
se te ha olvidado
dejar en tierra
una carta—.

En la página del mar
firma el sol
con tinta blanca.

«Tres acertijos fáciles», de *Mosaico*, recogido en el *Apéndice: Poemas inéditos* (II, 712); «Tambores de sombra», de *Río natural*. Libro Primero. *Dudas de abril*, (II, 106); o «Arranques», en *Jardín en medio*, de *La piedra escrita* (II, 375), con estribillo embutido, son otros ejemplos igualmente representativos.

Una forma original, aunque escasamente empleada por Prados, es el estribillo que podríamos llamar diseminado: el cantarillo ubicado en la cabeza del poema se repite en cada una de las estrofas no, como es habitual, en bloque, constituyendo una unidad autónoma, sino fragmentado. Así, en uno de los *Poemas sueltos del exilio* (II, 947), el estribillo inicial es desarticulado y sus líneas versales se diseminan en las cuatro estrofas simétricas que conforman el cuerpo del texto, intercalándose entre sus versos. El intercalado adopta un esquema alternante, respetando siempre el orden de sucesión de los versos del estribillo, que se repite idénticamente en todas las estrofas:

¡Mis ojos!
¡Que se me escapan!
¿Ya se fueron?...

Entre dos silencios
(¡mis ojos!)
llevaron al campo
¡que se me escapan!
mi cuerpo en mis brazos.
(¿Ya se fueron?)

Una campanada
(¡mis ojos!)
me abrió en dos silencios
(¡que se me escapan!)
y entré por mi cuerpo.
(¿Ya se fueron?)

Dentro de mí el campo
(¡mis ojos!)
me encuentro de nuevo...
(¡que se me escapan!)
y entré a su silencio.
(¿Ya se fueron?)

Desnudo en el campo
(¡mis ojos!)
abierto en mis brazos
(¡que se me escapan!)
se entregó mi cuerpo.
(¿Ya se fueron?)

¡Que se me escapan!

3. Conclusiones

Dos de los rasgos de estilo de la poesía de Emilio Prados son, por un lado, la adopción constante de los modelos líricos tradicionales, conforme al gusto de la poesía neopopular contemporánea, y, por otro, la ruptura de los patrones convencionales: cuando Prados elige un forma métrica, tiende a quebrantarla en algún punto de la composición, con frecuencia en el cierre del discurso.

En las creaciones poéticas de estribillo, éste presenta una gran diversidad de formas de expresión: el estribillo con carácter envolvente o circular encabezando y cerrando el poema, con o sin elemento iterativo medial, el estribillo invariable o constante y el estribillo variable o con variantes (léxicas, sintácticas, gráficas...), el estribillo exento y el estribillo embutido o integrado en la estrofa, el estribillo alternante en poemas poliestroáficos, el estribillo reforzado o dominante sobre el texto corto y el estribillo mínimo o de extensión breve, poemas de estribillo descabezados o sin cierre rematados con un estrambote, poemas con dos estribillos alternantes, etc.

Bibliografía utilizada

- BAHER, Rudolf.: *Manual de versificación española* (1962). Madrid: Gredos, 1973.
- CASTILLO JIMÉNEZ, José Luis del: «Las formas métricas tradicionales en Emilio Prados (*Mínima muerte*)». *Revista de Literatura*, 1985, XLVII, 93, pp. 129-138.
- DEBICKI, A. P.: «Unos procedimientos sintácticos en la poesía de Emilio Prados», en *Estudios de poesía española contemporánea* (1968). Madrid: Gredos, 1981, pp. 352-365.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- FRENK ALATORRE, Margit: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*. Madrid: Castalia, 21990.
- GARCÍA-PAGE, Mario: «Emilio Prados: el estribillo» (2003), en *Poesía española contemporánea (siglo xx). Ocho poetas, ocho estudios de lengua literaria*. Lugo: Axac, 2009, pp. 53-74.
- «La repetición como sistema de cierre textual», en Manuel Casado Velarde y otros (eds.), *Análisis del discurso: lengua, cultura, valores*.

- Actas del I Congreso Internacional*. Madrid: Arco/Libros, 2005, II, pp. 1325-1343.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier: «Repetición e integración en la obra poética de Emilio Prados». *Bulletin of Hispanic Studies*, 1985, LXII, pp. 373-383.
- LÓPEZ CASTRO, Antonio: «La poesía de Emilio Prados» (1988), en *Poetas del 27*. León: Universidad de León, 1993, pp. 267-322.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis: «El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo xx. Notas sobre su caracterización y tipología», 2010 (manuscrito).
- MORRÁS, María: «¿Zéjeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literaria». *La Corónica*, 1988, XVIII, 1, pp. 52-75.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (1956). Madrid: Guadarrama, 1972.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Agustín: *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*. Madrid: Gredos, 1969

ENDECASÍLABOS CON ACENTOS EN 6ª Y 7ª SÍLABAS

HENDECASYLLABES WITH ACCENTS ON THE 6TH AND 7TH SYLLABLES

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO
Universidad de Huelva

Resumen: El estudio del endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas permite abordar el problema que plantea la secuencia de dos acentos consecutivos en un verso silabo-tónico. Se trata de un fenómeno métrico que los poetas canónicos han sabido utilizar como recurso expresivo. Por otra parte, el análisis de las curvas de tono demuestra que la tonicidad relativa de las sílabas 6ª y 7ª no está prefijada, y podemos encontrar un tono más alto tanto en una como en otra sílaba. Por último, la secuencia de los dos acentos facilita que el verso se realice y se oiga como un verso con dos hemistiquios.

Palabras clave: teoría de la literatura, poesía, endecasílabo, metro, ritmo, acentos

Abstract: The study of the hendecasyllabe with accents on the 6th and 7th syllables allows us to address the problem of the sequence of two consecutive accents in a stress-syllable line. This metric pattern is used by canonical poets as an expressive device. Besides, the analysis of the tone curves shows that the relative tonicity of the 6th and 7th syllables is not fixed; each may have a higher pitch. Finally, this accentual pattern allows the

hendecasyllabe to be realized and perceived as a line divides into two hemistiches.

Key words: literary theory, poetry, verse, hendecasyllabe, meter, rhythm, accents

1. Presentación

El endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas es una variedad del endecasílabo común que lleva, junto a los acentos rítmicos en 6ª y 10ª, un acento muy llamativo en 7ª sílaba. Sin embargo, no debe pasar desapercibido que también puede ser una variedad del tipo del horaciano (4ª, 6ª y 10ª más el acento en 7ª), como en Góngora Soneto 82, v. 8: «cual entre flor y flor sierpe escondida». Es más frecuente en la mejor poesía española de lo que todavía se cree, a pesar de que contamos desde 1980 con el estudio de W. Ferguson¹ sobre ese fenómeno en la poesía de Herrera.

La concurrencia de los dos acentos es, en sí misma, un medio expresivo (generalmente un factor de énfasis semántico sobre de las dos palabras consecutivas que portan los acentos), y los poetas españoles canónicos han sabido explotar todas sus posibilidades. Encontramos endecasílabos con acentos en 6ª y 7ª sílabas una y otra vez en Garcilaso de la Vega, Góngora, Quevedo, Juan Ramón Jiménez, Aleixandre:

Flérida para mí dulce y sabrosa
 (GARCILASO DE LA VEGA, *Égl.* III, 305)
 en tal manera, a mí Flérida mía
 (GARCILASO DE LA VEGA, *Égl.* III, 326)
 al espantoso mar mueve la guerra
 (GARCILASO DE LA VEGA, *Égl.* III, 334)
 Estas que me dictó rimas sonoras
 (GÓNGORA, *Polifemo*, 1)
 Del vientre a la prisión vine en naciendo
 (QUEVEDO, *Amante desesperado...*, 9)

¹ FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Londres: Tamesis, 1980.

¡Oh corazón falaz, mente indecisa!

(JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «Retorno fugaz»)

y el acorde total clama perfecto

(ALEIXANDRE, «A Góngora»)

Por otra parte, su singularidad rítmica consiste en que el acento en 6ª pierde su sobresaliente soledad entre las sílabas átonas que lo rodean habitualmente, para acompañarse de un acento en 7ª que se levanta a su lado con personalidad propia. Las relaciones de tonicidad relativa entre esos dos acentos son tan complejas e inconstantes que resulta difícil formular una teoría clara y coherente sobre su funcionamiento. Más bien, nos enfrentamos a un problema métrico de difícil solución.

2. Denominación

El primer problema que se nos plantea es cómo denominar ese acento que precede o sigue inmediatamente a un acento rítmico, es decir, el acento en 7ª sílaba, que es el que más nos interesa ahora, pero también los de 5ª y 9ª sílabas. En publicaciones anteriores, siguiendo cierta tradición, me refería a esta clase de acento como «antirrítmico», un nombre tal vez inapropiado y que requiere como excusación una anotación de Quilis:

Téngase en cuenta que el término antirrítmico, como los demás, sólo se refiere a una determinada situación de las sílabas acentuadas, no indica una falta contra la estética del verso; como todos los recursos de la versificación, este acento antirrítmico se justifica cuando se usa para conseguir un efecto estilístico².

Entendíamos entonces que el prefijo «anti-» era adecuado porque el acento antirrítmico presenta su elevación de tono «frente a» la del acento rítmico, no porque ese acento se opusiera a la euritmia³. Oreste Macrí llamó contrapunto⁴ a este fenómeno

² QUILIS, Antonio: *Métrica española, cit.*, p. 36, nota 10.

³ En este sentido, debe recordarse el uso del prefijo anti- en la pareja estrofa / antistrofa de la lírica griega. Sin embargo, todavía Ferguson define los acentos antirrítmicos como aquellos que obran activamente en contra del ritmo dominante (FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera, cit.*, p. 48).

⁴ Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2001, *sub voce* «contrapunto».

métrico, pero esa denominación tampoco resulta satisfactoria, porque la técnica musical contrapuntística designa generalmente una superposición simultánea de melodías. De acuerdo con su teoría sobre el compás, Carvajal propone llamar a estos versos contracadentes, y por tanto, a esos acentos contracadentes o enfáticos interiores. En el debate sobre el nombre que se abrió en el anual Seminario de Métrica, organizado por Domínguez Caparrós (UNED, 2012), E. Torre sugirió el nombre de pararrítmico, que parece el más adecuado.

3. *Expresividad*

Su expresividad es reconocida por todos los estudiosos⁵. De hecho, son susceptibles de producir efectos estilísticos admirables cuando son utilizados por los grandes poetas. W. Ferguson ha vinculado su expresividad a la asociación con palabras que indican separación o caída:

Las SA [secuencias antirrítmicas] se asocian a menudo con palabras que indican alguna división, ruptura, separación, caída, etc. Recuérdense las palabras del mismo Herrera al hablar de su empleo de la diéresis (Cap. II, pp. 37-39), según las cuales la separación de vocales puede sugerir «dificultad», «aspereza», «división», «apartamento», etc.; parecería que la pausa forzada que a veces resulta de una SA violenta –como se ha visto en el capítulo anterior– tuviera papel semejante cuando el contexto lo pide⁶.

Pero no siempre puede verse una asociación de la secuencia de acentos en 6ª y 7ª sílabas con las ideas de separación, caída o muerte. Merece la pena leer Garcilaso de la Vega, *Égloga III*, 137-144:

Figurado se vía estensamente
el osado marido, que bajaba
al triste reino de la escura gente

⁵ Así, Navarro Tomás anota: «Hay ocasiones entre las sílabas impares en que alguna de ellas, la séptima especialmente, recibe un acento gramatical que, aunque fuera de la línea del ritmo, desempeña un papel activo como elemento de expresión» (NAVARRO TOMÁS, Tomás: «La musicalidad de Garcilaso», en *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982, pp. 143-144).

⁶ FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, cit., p. 119.

y la mujer perdida recobraba; 140
 y cómo, después desto, él impaciente
 por mirarla de nuevo, la tornaba
 a perder otra vez, y del tirano
 se queja al monte solitario en vano.

En cuanto al patrón acentual, el verso 141 representa el endecasílabo más frecuente en Garcilaso de la Vega, con acentos en 2^a, 6^a y 10^a sílabas. Ahora bien, al hallarse acentuadas la sílabas 5^a y 7^a se produce una concurrencia de tres acentos prosódicos, que se acompaña además con un homeopróforon de dentales, lo que tal vez resulte muy adecuado para la expresión de la angustia impaciente de Orfeo en su subida a la luz sin poder mirar a su amada Eurídice.

La concurrencia de los acentos en 6^a y 7^a sílabas es un elemento de énfasis semántico de esas dos palabras en contacto acentual. Tiene razón Isabel Paraíso, al sugerir dos formas de ejecución: si hacemos una leve pausa, el énfasis aumenta, y tal vez el acento en 7^a conserve toda su tonicidad⁷, como puede comprobarse en el primer verso del *Polifemo* de Góngora:

Estas que me dictó rimas sonoras.

Se resaltan dos palabras: *dictó* porque se trata de una poesía inspirada, y *rimas sonoras* porque Góngora quiere subrayar los valores musicales de sus versos. Veamos ahora el principio del Soneto 82 de Góngora (1584):

La dulce boca que a gustar convida
 un humor entre perlas destilado,
 y a no invidar aquel licor sagrado
 que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

Amantes, no toquéis, si queréis vida, 5
 porque entre un labio y otro colorado
 Amor está, de su veneno armado,
 cual entre flor y flor sierpe escondida.

⁷ PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 83-84.

No os engañen las rosas que, a la Aurora,
diréis que aljoforadas y olorosas 10
se le cayeron del purpúreo seno:

Manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora;
y sólo del amor queda el veneno.

La crítica ha señalado repetidamente la dependencia de este soneto con respecto a otro de Torquato Tasso, pero también la originalidad y la superioridad estética del poema de Góngora. Más recientemente, se ha dilucidado la configuración binaria del soneto, que responde al contraste entre apariencia y realidad, entre la belleza aparente y la realidad peligrosa, que se sucede en una secuencia temporal de dos momentos, antes y después del desengaño⁸. La estructura es muy simple, pero no por ello menos efectiva:

- | | |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| I (cuartetos) | A (1-4) belleza aparente – engaño
B (5-8) peligro real – desengaño |
| II (tercetos) | A' (9-11) belleza aparente –engaño
B' (12-14) peligro real – desengaño ⁹ |

Para el objetivo de este trabajo, el recurso más relevante y que, al parecer, ha pasado desapercibido hasta ahora, es el hecho de que las dos partes constituyentes del poema culminen en un endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas. En el último verso del segundo cuarteto, la concurrencia de los dos acentos sirve para destacar de manera extrema la antítesis entre las dos palabras clave, «cual entre flor y flor sierpe escondida». A su vez, el segundo terceto acaba de la misma manera que el segundo cuarteto, con un verso con acentos en 6ª y 7ª sílabas, «y sólo del amor queda el veneno». La antítesis entre amor y veneno se realza en este endecasílabo en el que los dos acentos concurrentes

⁸ SENABRE, Ricardo: «Recursos constructivos en un soneto de Góngora». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 2005, LX, 1, pp. 99-107.

⁹ Las relaciones son más complejas de lo que este esquema sugiere. Por ejemplo, entre B y A' se produce un vínculo, en la medida en que esas dos parte se inician con una advertencia a los amantes con la forma de un subjuntivo voluntativo negado («no toquéis», «no os engañen»), pero ahora nuestro objetivo es otro.

facilitan, como se verá en las conclusiones (§ 6), la percepción de su naturaleza bimembre.

Con una función similar, podemos ver el primer verso del primer terceto del Soneto 14 de Lope de Vega («Oro engendra el amor de agua y de arenas»); o los 5 y 6 del soneto «Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió» de F. Quevedo:

¡Que sin poder saber cómo ni adónde, 5
la salud y la edad se hayan huido!

García Lorca hace también un uso magistral del acento pararrítmico en 7ª sílaba; por ejemplo en el *carpe diem* del «Soneto de la Guirnalda», versos 11 y 13:

Goza el fresco paisaje de mi herida,
quiebra juncos y arroyos delicados. 10
Bebe en muslo de miel sangre vertida.

Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,
boca rota de amor y alma mordida,
el tiempo nos encuentre destrozados.

El énfasis recae ahora en la antítesis miel/sangre, o en la secuencia amor/alma mordida, que parece un juego de palabras con la manriqueña alma dormida. O el verso 7 del «Soneto de la dulce queja», cuyo verso 8 es, por lo demás, oligotónico¹⁰:

Tengo pena de ser en esta orilla 5
tronco sin ramas; y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla,
para el gusano de mi sufrimiento.

Y cómo no, el soneto «1964. I» de J. L. Borges, cuyo verso 5, no puede mejorarse porque es perfecto. La luna es *espejo del pasado*, como de hecho es espejo de la luz de sol, y también *crystal de soledad* cuando uno ha sido abandonado, y *sol de agonía* porque es un sol de muerte y noche. La secuencia de acentos de

¹⁰ MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel: «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano». *Revista de Literatura*, 2009, LXXI, 141, p. 32.

«soledad, sol», se refuerza además con una aliteración ejemplar.

Ya no es mágico el mundo. Te han dejado
Ya no compartirás la clara luna
Ni los lentos jardines. Ya no hay una
Luna que no sea espejo del pasado

Cristal de soledad, sol de agonías. 5
Adiós las mutuas manos y las sienas
Que acercaba el amor. Hoy sólo tienes
La fiel memoria y los desiertos días.

4. Funcionamiento rítmico

Si la capacidad expresiva del acento pararrítmico en 7ª sílaba está fuera de duda, su funcionamiento dentro del verso sigue siendo motivo de debate. La concurrencia de los acentos en 6ª y 7ª sílabas genera un problema teórico de especial relevancia:

- a) en principio, no es posible la existencia de dos elementos rítmicamente marcados consecutivos, pues tampoco parece posible una cláusula de un sólo elemento;
- b) en segundo lugar, si eso es así, una de las dos sílabas tónicas en contacto debe funcionar como átona a efectos rítmicos;
- c) finalmente, ¿cómo es posible que una sílaba tónica funcione como una átona a efectos rítmicos?

Para intentar solucionar este problema teórico, García Calvo defendió que esos acentos prosódicos conservarían la elevación del tono que les corresponde, pero no cumplirían ninguna función rítmica dentro del verso:

Tomemos una frase como *Te mando mil besos*, en que hay tres tónicas; señálemoslas: *Te mándo mil bésos*. Como las dos últimas están contiguas, no pudiendo consentir el ritmo en el lenguaje hablado [...] dos tiempos marcados inmediatos [...] sucede que sólo en la segunda de las dos se marca el ritmo; pero ello en modo alguno implica que la palabra *mil* pierda su acento (nada impide, en efecto, que haya dos notas «altas» contiguas), sino que lo guarda y realiza como en cualquier otra posición¹¹.

¹¹ GARCÍA CALVO, Agustín: *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975,

Cabe una segunda posibilidad explicativa, la 7ª sílaba quedaría menos acentuada, y tendría una tonicidad relativa inferior con respecto a la 6ª sílaba. Así, Isabel Paraíso sugiere una pérdida de tonicidad del acento antirrítmico o pararrítmico, como hemos preferido denominarlo en este trabajo:

Acento antirrítmico es el que se halla en contigüidad con un acento rítmico, a menudo precediéndole. Al encontrarse así dos sílabas tónicas en contacto, una por motivación gramatical y la otra por motivación gramatical y rítmica, suele desacentuarse parcialmente la primera (desacentuación rítmica secundaria)¹².

Ahora bien, Paraíso distingue el acento antirrítmico del acento enfático; cuando el choque de dos acentos sirve como medio expresivo, Paraíso postula que ambos acentos deben mantenerse por razones estilísticas, intercalando una ligerísima pausa para ambos acentos sean perceptibles, como ya hemos visto más arriba¹³.

5. *Curvas de tono*

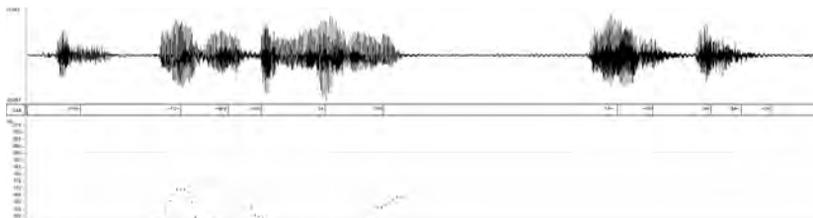
Al margen de esas ideas basadas en la impresión subjetiva de algunos versos con acento en 6ª y 7ª sílabas, que efectivamente pueden sonar así, conviene que analicemos el tono y la intensidad con la ayuda de programas informáticos como Wave-surfer. Hemos extraído las curvas de los quince endecasílabos con acento en 6ª y 7ª sílabas que hay en el Fragmento primero de Espacio, leído para una radio americana por el propio Juan Ramón Jiménez. De esos quince endecasílabos, debemos desecher el verso 409 («mírame bien a mí, pájaro mío»), porque su bajísima calidad sonora impide obtener cualquier dato valioso. En nueve de los otros catorce, se observa que el acento en 7ª sílaba tiene un tono más bajo que el acento en 6ª sílaba. Sin embargo, en cinco versos, el acento presenta una subida de tono con

p. 31.

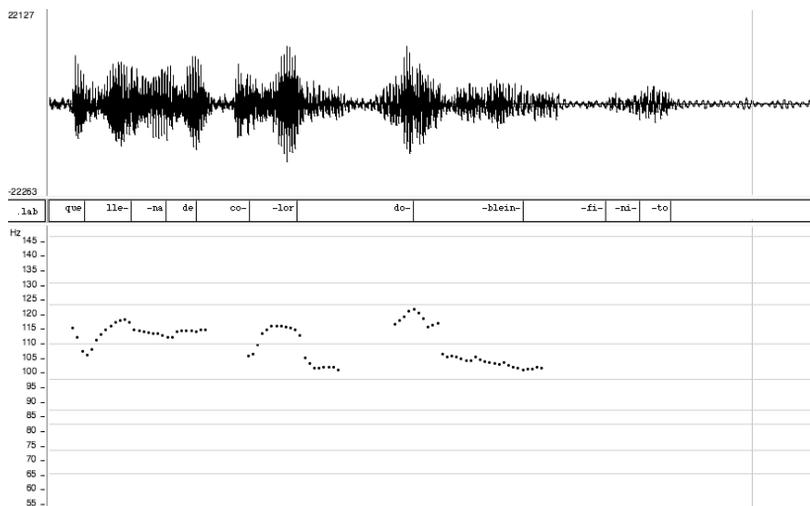
¹² PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*, cit., p. 83.

¹³ *Ibid.*, p. 83-84. Con respecto a la desacentuación del acento antirrítmico, véase igualmente NÚÑEZ RAMOS, Rafael: «Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano». *Dispositio*, 1978, III, 7-8, 157-165.

respecto al acento en 6º sílaba¹⁴. Como ejemplo, veamos el análisis del verso 463, «contigo y con la luz todo se hace»:



Y el del verso 287, «que llena de color doble infinito»:

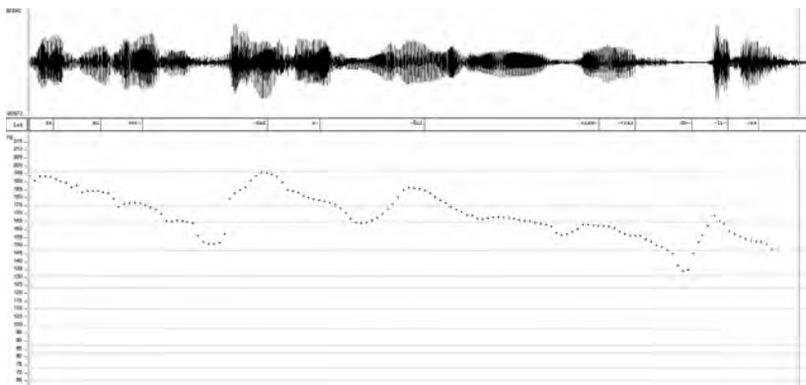


Los datos extraídos del análisis de los versos con acento en 6ª y 7ª sílabas del Fragmento primero de *Espacio* no son concluyentes porque, mientras dos tercios de los casos presentan una pérdida de tonicidad del acento en 7ª, el otro tercio restante contradice esa hipótesis con una elevación del tono.

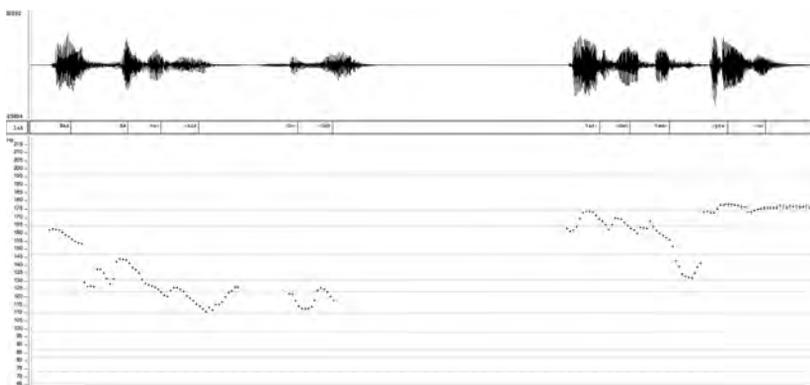
¹⁴ Versos 59, 130, 183, 220, 326, 380, 447, 460 y 463, frente a los versos 16, 189, 287, 310 y 446.

Las grabaciones sonoras de poetas como JRJ o los de la generación del 27 son, en general, de baja calidad y sus resultados bastante discutibles. Por eso me propuse trazar las curvas de tonicidad con un poeta vivo, que además leyera sus versos con una entonación satisfactoria para cualquier oyente. Esteban Torre me prestó su ayuda en la grabación de poemas suyos que presentan acentos en 6ª y 7ª sílabas.

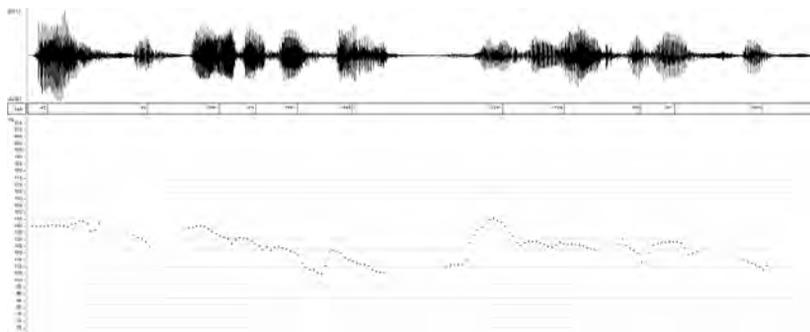
Encontramos también las variaciones de tono e intensidad que se detectan en los versos de Juan Ramón Jiménez. Con frecuencia se hallan versos en los que la sílaba 7ª tiene una menor tonicidad relativa con respecto a la 6ª sílaba, por ejemplo, en el verso «de mi verdad añil, mientras delira» («Y el verbo era Dios», *Y guardaré silencio*).

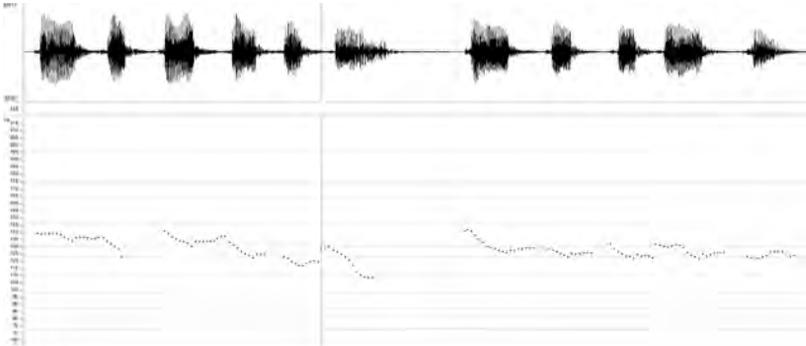


Pero no siempre hay una menor tonicidad relativa en el acento en 7ª sílaba. Por ejemplo, en el verso «Has de venir, Señor; tarde o temprano» («Ven, Señor Jesús», *Y guardaré silencio*):



Además hemos hecho otra prueba consistente en sustituir las palabras del verso por una secuencia de sílabas todas ellas iguales, constituidas por una oclusiva y una vocal, con la intención de que no influyan otros componentes fónicos distintos del tono y la intensidad, como por ejemplo el timbre o la sinalefa. Así pueden compararse la curva del verso «Ay, si fuera verdad –lluvia de besos» («Y el verbo se hizo carne», *Y guardaré silencio*) con la curva de la secuencia de sílabas iguales diferenciadas sólo por acento, y se observará una similitud sorprendente, con una elevación del tono de la 7ª sílaba con respecto al tono de la 6ª casi igual en uno y otro diagrama.





6. El endecasílabo con acento pararrítmico en relación con otros versos

Ferguson ha llamado la atención la alternancia en Herrera de este tipo de verso con acentos pararrítmicos y el «endecasílabo tan estrictamente regular que está en trance de volverse rígido»¹⁵. Según Ferguson, las restricciones que el endecasílabo sufre en la primera mitad del siglo XVI son una amenaza muy real para su expresividad:

Los experimentos antirrítmicos que hemos estudiado en Herrera, por lo tanto, pueden verse como un antídoto al proceso de regularización, y prestan apoyo, una vez más, a la idea de que Góngora no habría sido posible si Herrera no le hubiera abierto el camino, en este terreno como en los demás¹⁶.

Es verdad que la alternancia de versos «regulares» y versos con acentos pararrítmicos otorgan al poema una variedad, con frecuencia ausente en los poetas de talento menor. Así afinando el oído y la mente, podemos percibir que ese endecasílabo con acento en 6^a y 7^a sílabas atesora una ambigua riqueza sonora que le permite, por una parte, armonizar con el entorno de endecasílabos garcilasianos, aunque él mismo no sea un endecasílabo tan «común», porque la leve pausa tras la 6^a sílaba —una pausa no obligatoria sino optativa para el lector, facilitaría la recepción

¹⁵ FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, cit., p. 123.

¹⁶ *Ibid.*, p. 124.

como verso compuesto de dos unidades: una hasta el acento en 6ª y otra hasta el final, fenómeno que ya ha señalado Ferguson:

Cuando el acento antirrítmico en 7 refuerza una pausa fuerte después de 6, realzando el acento de esta última, se produce un verso que parece claramente bipartido¹⁷.

Este tipo de bimembración es de naturaleza rítmica y no tiene nada que ver, como nos advierte Ferguson, con las bimembraciones sintáctico-semánticas que estudió Dámaso Alonso. Además cuando no existen acentos ni en 8ª ni 9ª, Ferguson señala que encontramos el equivalente moderno del antiguo adónico y apunta a la relación del endecasílabo con acento pararrítmico con el asclepiadeo clásico, el endecasílabo dactílico y el verso de arte mayor, por su final de «dáctilo seguido de un troqueo, o sea un adónico». De esta manera, en el Siglo de Oros se encontrarían versos que son nominalmente endecasílabos con acento en 6ª y 7ª, pero que se parecen más al verso de arte mayor, el adónico doblado de Nebrija. Ferguson cita como ejemplo el gongorino «grillos de nieve fue, plumas de hielo», al que no se le puede oponer ningún reparo como endecasílabo con acento en 6ª y 7ª, pero también un verso de Aldana, «si mis palabras son falsas o vanas», que puede entenderse como un verso dactílico sin más (acentos en 4ª, 7ª y 10ª)¹⁸.

Sin embargo, cabe otra interpretación distinta, que desligaría el endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas de los endecasílabos dactílicos. Teniendo en cuenta que se dan dos acentos consecutivos, la primera parte (hasta la 6ª sílaba) termina obligatoriamente en una palabra aguda y, por tanto, en nuestra convención métrica habitual ese verso con dos partes debe entenderse formado como 7+5, con una primera parte terminada en palabra aguda y un adonio final que mantiene su acentuación canónica en 1ª y 4ª sílabas¹⁹.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 65-66.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 69-70.

¹⁹ La combinación de heptasílabos y pentasílabos dentro del ritmo endecasilábico no merece un comentario detenido.

7. Conclusiones

Como ya se dijo en el primer apartado de este artículo, E. Torre ha solucionado el problema de la denominación con su propuesta del término pararrítmico para el acento en 7ª sílaba en los endecasílabos con acentos en 6ª y 10ª (común) o 4ª, 6ª y 10ª (horaciano), resolviendo las posibles objeciones a términos como antirrítmicos, extrarrítmicos, etc.

En segundo lugar, el análisis de las curvas de tono e intensidad de los versos muestra que la realidad fónica es más compleja que la imagen que habitualmente nos formamos a partir de la categorización de las sílabas como tónicas o átonas. De hecho, en la concurrencia de los acentos en 6ª y 7ª sílabas, las diferencias de tono e intensidad entre los dos acentos cubren todas las posibilidades: igual, mayor y menor tono e intensidad en distintos grados.

Finalmente, esa aparente inconsecuencia de los datos es un aviso para que abandonemos una vía de investigación que nos lleva a un callejón sin salida y volvamos a oír esos versos tan singulares, que son una constante en la mejor poesía. Su ambigüedad rítmica no es un desdoro, sino todo lo contrario²⁰. De hecho, el empobrecimiento rítmico de la poesía basada en el endecasílabo garcilasiano no sólo ha provocado el aumento en la proporción de endecasílabos comunes a costa de los sáficos y horacianos a lo largo de su evolución desde el siglo XVI, sino que también ha disminuido la frecuencia de los versos en los que concurren los acentos rítmicos y pararrítmicos.

En resumen, el endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas concuerda naturalmente con los demás endecasílabos comunes y horacianos, pero al mismo tiempo elude la esperada regularidad acentual, e introduce así una variación en el verso, que logra evitar la monotonía sin romper el ritmo del poema. ¿Quién puede

²⁰ Un fenómeno similar de ambigüedad rítmica puede observarse en la combinación de endecasílabos y heptasílabos en versos compuestos, como la traducción de los de Ovidio (*Metamorfosis*) obra de E. Torre, en la que alternan versos cuya medida es inequívocamente 11+7 o 7+11, con otros que pueden entenderse de las dos maneras, ese decir, como 11+7 y 7+11; por ejemplo, los versos: «más florida que un prado, más espigada que el esbelto aliso», «más dura que una encina centenaria, más falsa que las olas» (vv. 790 y 799, Ov. *Met.* 13). Cf. TORRE, Esteban: *La poesía de Grecia y Roma*. Huelva: Universidad de Huelva, 1998.

negar cierto aire de seguidilla a los comienzos con esa variedad de endecasílabo?

Oro engendra el amor // de agua y de arenas;

Ay, si fuera verdad // –lluvia de besos

Bibliografía utilizada

Fuentes primarias

- BORGES, Jorge Luis: *Obra poética*. Madrid: Alianza, 1975.
 GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas. I Verso*. Madrid: Aguilar, 1989.
 GARCILASO DE LA VEGA: *Obras completas*. Edición de E. L. Rivers. Madrid: Editorial Castalia, 1981 (=2001).
 GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de: *Sonetos completos*. Edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1985.
 JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Lírica de una Atlántida*. Edición de A. Alegre Heitzmann. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999.
 LOPE DE VEGA, Félix: *Lírica*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1988.
 QUEVEDO, Francisco de: *Poemas escogidos*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1973.
 TORRE, Esteban: *Y guardaré silencio*. Sevilla: Celacanto, 1982.

Fuentes secundarias

- CARVAJAL, Antonio: *Metáfora de las huellas*. Granada: Método Ediciones, 2002.
 DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1992.
 —*Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2001.
 GARCÍA CALVO, Agustín: *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975.
 FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Londres: Tamesis, 1980.
 MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel: «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano». *Revista de Literatura*, 2009, LXXI, 141, pp. 11-38.
 NAVARRO TOMÁS, Tomás: «La musicalidad de Garcilaso», en *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982.
 NÚÑEZ RAMOS, Rafael: «Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano». *Dispositio*, 1978, III, 7-8, pp. 157-165.

- PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1984.
- SENABRE, Ricardo: «Recursos constructivos en un soneto de Góngora». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 2005, LX, 1, pp. 99-107.
- TORRE, Esteban: *La poesía de Grecia y Roma*. Huelva: Universidad de Huelva, 1998.
- Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

**LAS TEORÍAS MÉTRICAS DE PIETRO BEMBO EN
LAS PROSE DELLA VOLGAR LINGUA (PROSE NELLE
QUALI SI RAGIONA DELLA VOLGAR LINGUA)**

**PIETRO BEMBO'S METRICAL THEORIES IN
PROSE DELLA VOLGAR LINGUA (PROSE NELLE
QUALI SI RAGIONA DELLA VOLGAR LINGUA)**

ISABEL PARAÍSO
Universidad de Valladolid

Resumen: Se presentan aquí las teorías métricas de Pietro Bembo, expuestas en las muy importantes *Prose della volgar lingua* (1525), primera Gramática del *volgare* italiano. La teoría métrica es breve y generalista. Clasifica los poemas en tres tipos; atiende a valores estilísticos de las rimas, y suministra cinco criterios para valorar a un escritor.

Palabras clave: Bembo, Métrica, Petrarca, lengua italiana vernácula (*volgare*).

Abstract: This paper studies Pietro Bembo's metrical theory as found in his *Prose della volgar lingua* (1525), the first grammar of vernacular Italian. Bembo's theory of metrics is concise and general in character. Italian poems are classified into three groups. Particular attention is paid to the stylistics of rhyme. Bembo also offers five criteria for judging a writer's works.

Key words: Bembo, Versification, Petrarch, Italian vernacular.

Introducción

Pietro Bembo nació en Venecia en 1470, de noble familia, y falleció en Roma en 1547. Su padre, Bernardo Bembo, embajador de Venecia, bibliófilo y amante del arte, llevó consigo al niño Pietro a Florencia entre 1478 y 1479, donde aprendió a apreciar la lengua toscana, y a preferirla a la propia, el veneciano. El amor de su padre por la literatura le llevó a erigir un monumento a Dante en la ciudad de Ravenna, donde había muerto el genio, y en otros lugares de Italia. Pietro estudiaba con excelentes preceptores; entre ellos el griego Costantino Lascaris, que le enseña su lengua en Messina (1492-1494). Se licenció en la Universidad de Padua.

Después de una estancia en la corte de los D'Este, en Ferrara (donde encuentra a Lucrezia Borgia, esposa de Alfonso D'Este, y siente por ella una platónica amistad que durará años), se trasladó en 1506, huyendo de la peste, a Urbino, donde se convierte en figura destacada de un grupo de intelectuales reunidos en torno a la corte. En 1508 comienza su carrera eclesiástica. En 1513 acompaña a su amigo Giuliano de' Medici (uno de los futuros interlocutores de las *Prose*) a Roma, donde poco después el papa León X (Giovanni de' Medici) le nombra secretario personal. Permanece en Roma ocho años, estimado por todos. A la muerte de León X, en 1521, se retira a Padua, donde vivía su amante Faustina Morosina della Torre (con la cual tuvo tres hijos; Morosina fallece en 1535). Allí vive rodeado de un selecto grupo de amigos, y dedicado a tareas literarias. Durante su estancia en Padua publica en Venecia las *Prose della volgar lingua*. Reúne una extensa biblioteca y un pequeño museo de antigüedades.

En 1529 es nombrado historiador de la República de Venecia, y bibliotecario de la Biblioteca Marciana. También ese año

asiste en Bolonia a la coronación de Carlos V como emperador. En 1539 el papa Pablo III lo llama a Roma y le nombra cardenal. A partir de ahora renuncia al estudio de los clásicos y se dedica a profundizar en los Padres de la Iglesia y en las Sagradas Escrituras. Le nombran obispo de Gubbio y después de Bérgamo. Muere en Roma en 1547, a los 76 años, estimado y admirado por todos. Está enterrado cerca del papa León X, en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva, detrás del altar mayor.

Humanista, poeta y ensayista, poseyó un estilo magistral, tanto en latín como en italiano. Sus obras principales son: como lingüista, *Prose della volgar lingua* (1525), donde establece el canon de la lengua italiana. Como historiador, *Rerum Veneticarum Libri XII* (1551), que contiene la historia de Venecia entre 1487 y 1513. Como ensayista y filósofo, *Gli Asolani* (1505)¹, dedicado a Lucrezia Borgia, es un diálogo sobre el amor platónico, que sigue el modelo de las *Tusculanae Disputationes* de Cicerón. Como poeta, escribió en italiano *Rime* (1530), y en latín *Carmina* (1533). También redactó varios volúmenes de cartas en latín, género en el que desplegó sus grandes dotes. Y además, editó en la imprenta de Aldo Manuzio el *Canzoniere* de Petrarca (1501) y la *Divina Comedia* de Dante (con el título de *Terze Rime*, 1502). Sus obras completas fueron publicadas en cuatro volúmenes en 1729.

1. *Las Prose della volgar lingua*

Las *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua*, que es su título completo (1525), están escritas en forma de *diálogo* y divididas en tres libros. Constituyen uno de los pilares del Renacimiento italiano, porque es la obra fundacional de la lengua italiana tal como hoy la conocemos: la que establece por primera vez su uso, su gramática y su dignidad. Regula de modo certero y coherente el «volgare» (o lengua vernácula), fundándolo sobre los escritos de los grandes

¹ Hay una muy benemérita edición bilingüe de *Los Asolanos*, al cuidado de José María REYES CANO (Barcelona: Bosch, 1990). Para el texto italiano, adopta la edición de Carlo DIONISOTTI –que mencionamos en la nota siguiente–, y para la traducción española recoge la única aparecida en España, en 1551, obra de un desconocido, tal vez el propio editor (Salamanca: Andrea de Portonaris).

escritores toscanos del «Trecento» (siglo XIV), en particular Petrarca y Boccaccio. Por ello las *Prose* son el libro que culmina un tema debatido en el «Cinquecento»: la «*Questione della lingua*». Por otra parte, contribuyó a difundir, en Italia y en el exterior, el modelo poético petrarquista.

Aunque sus materiales se remontan a bastantes años antes, apareció sólo en 1525 en Venecia, publicado por Giovanni Tacuino². Esta obra está conectada con otras dos de Bembo muy anteriores, que acabamos de mencionar: su edición del *Canzoniere* de Petrarca (1501), y su edición de la *Divina Comedia* de Dante (titulada por él *Terze Rime*, 1502), ambas en la imprenta de Aldo Manuzio. Por vez primera, dos autores que escriben en «volgare» reciben la misma atención filológica que los clásicos latinos y griegos. La reflexión crítica sobre ambos autores, más Boccaccio, sustenta la teorización de las *Prose*, como veremos en breve.

1.1. Los interlocutores

El libro está dedicado al cardenal Giulio de' Medici, que en 1524 sería elegido papa con el nombre de Clemente VII³. Escrito en forma de *diálogo*, se sitúa ficcionalmente en el año 1502, con cuatro interlocutores muy queridos para Pietro Bembo,

² Existe otra edición póstuma de las *Prose* (Firenze: Torrentino, 1549). Entre las ediciones modernas, se considera de referencia la de Carlo DIONISOTTI: *Prose e Rime* (Torino: UTET, 1960; 2ª ed. aum., 1966; reediciones, 1989 y 1992). En español contamos con una primera traducción, excelente, en edición bilingüe, por Oriol MIRÓ MARTÍ (BEMBO, Pietro: *Prosas de la lengua vulgar*. Madrid: Cátedra, 2011). De ella tomaremos las citas.

³ El papa Clemente VII, Giulio de' Medici (1478-1534), era hijo natural de Giuliano de' Medici (1453-1479), y sobrino de Lorenzo de' Medici, el Magnífico (1449-1492), quien se ocupó de él tras el asesinato de su padre. En 1513 fue nombrado arzobispo de Florencia por su primo el Papa León X (Giovanni de' Medici, 1475-1521), y posteriormente cardenal. Fue papa entre 1523 y 1534.

No hay que confundir al padre de Clemente VII, Giuliano de' Medici (hijo de Cosimo y hermano de Lorenzo), con su sobrino homónimo *Giuliano de' Medici, Duque de Nemours* (1479-1516), llamado también Giuliano II de' Medici, hijo segundo de Lorenzo de' Medici, junto a sus hermanos Piero y Giovanni. Este personaje, Giuliano, igualmente apodado *Il Magnifico*, como su padre Lorenzo, fue gran amigo de Pietro Bembo, y aparece como interlocutor en las *Prose della volgare lingua*. Por su matrimonio con Filiberta, hija del duque de Saboya, recibió el título de duque de Nemours. Gobernó en Florencia desde 1512 hasta su prematura muerte en 1516.

retratados en ese momento de 1502: Carlo Bembo, que moriría en 1503, hermano muy amado de Pietro, y portavoz de sus tesis; Giuliano de' Medici, «Il Magnifico», hijo de Lorenzo, amante de la poesía (aparece igualmente como interlocutor en otro de los grandes libros del momento: *Il Cortigiano*, de Castiglione; Giuliano moriría a los 37 años, en 1516); Ercole Strozza, célebre poeta en lengua latina, que había albergado a Pietro en su casa de Ferrara (y moriría en 1508); y Federigo Fregoso, noble genovés (que llegaría a ser cardenal y el más longevo, pues murió en 1541).

Por lo tanto, Pietro Bembo plasma la acción y el marco del diálogo en un pasado/presente ucrónico y feliz, con su amadísimo hermano y con sus grandes amigos, todos vivos y desbordantes de elegante cultura.

Según el modelo ciceroniano, los protagonistas del diálogo tienen una precisa distribución de papeles: Ercole defiende la superioridad del latín sobre el «volgare» o romance; Giuliano sostiene la dignidad del florentino contemporáneo, basado en los autores modernos y en el uso común de la lengua; Federigo, por su parte, defenderá la tradición del «volgare» trazando una especie de historia de la literatura, y mostrando un buen conocimiento de la poesía antigua, provenzal e italiana; y Carlo establecerá el criterio suprahistórico de los grandes modelos italianos: Petrarca y Boccaccio.

1.2. Estructura de las Prose

Se proponen las *Prosas* dar carta de naturaleza a la literatura en «volgare», y para ello tiene que establecer las *reglas lingüísticas* y los *modelos literarios*. Por boca de Carlo, declara el autor que la excelencia de una obra literaria tiene que ser determinada, no por su éxito entre la muchedumbre, sino por la aquiescencia de un puñado de hombres doctos, a quienes corresponde educar a la multitud. La primera preocupación de Bembo será salvar la lengua italiana de sus precariedades y contingencias «cortesanías» (es decir, de las variantes lingüísticas de las distintas cortes que reinaban en las ciudades-estado de la época); remontarse al «Trecento» (s. XIV), y proponer como canónica la lengua

toscana de ese siglo, dado que cuajó en sus excelentes escritores toscanos (Petrarca, Boccaccio). De este modo queda la lengua ya preparada para el futuro.

EL LIBRO PRIMERO sitúa la acción en casa de Carlo Bembo. Se suscita la cuestión de *qué lengua debe adoptarse para escribir*: ¿el latín es preferible al «volgare»? ¿Cuál, entre las muchas variantes del «volgare» hay que emplear? Carlo y Giuliano, en ágil debate, hacen la defensa de la lengua vulgar frente a Ercole, que considera al latín superior.

Mediante un examen de la historia de la lengua vulgar, se concluye que la lengua italiana que hay que usar para la escritura –e incluso para el habla– es el *toscano* del «Trecento», puesto que su excelencia ha sido fijada en la lírica de Petrarca y en la prosa de Boccaccio. (Dejando de lado la poesía de Boccaccio, Bembo propone como modelo para la prosa no la de las «novelle», demasiado baja y coloquial, sino la del proemio del *Decameron*. Porque, en su opinión, es evidente la superioridad de la escritura y de su norma, sobre la lengua hablada y su cambiante uso. Una lengua existe cuando existe una literatura.

En este Libro Primero se aborda también la relación entre el italiano y el provenzal, tanto en la lengua como en la literatura. Federigo sostiene que la versificación toscana descende de la provenzal (saltándose completamente la poesía siciliana, siglo XIII, «Duecento»):

La lengua florentina ha tomado las rimas de los poetas provenzales, más que de otros, y ha tenido a éstos por maestros [...]; y buena muestra de lo que digo puede ser [...] los muchos tipos de canciones que los florentinos, tomándolos de los provenzales, han llevado a Toscana.

Remontándose a los autores del «Trecento» (Dante, Petrarca, Boccaccio), nuestro autor borra la literatura contemporánea y también la lengua «cortesana» de su época. (De sus contemporáneos, sólo salva a Lorenzo de' Medici, padre de Giuliano).

Interrumpiendo el estilo dialogado, el LIBRO SEGUNDO se abre con una *interpelación* o apóstrofe de Pietro Bembo al cardenal

de' Medici, donde de manera sucinta, mediante enumeración de poetas y breves comentarios, traza una historia de la literatura italiana en prosa y verso, que culmina en sus autores favoritos. Y a continuación cede la palabra a sus personajes, para expresar los *diálogos* que tuvieron lugar el segundo día. El Libro Segundo se va a ocupar de *elocutio*: cuestiones estilísticas de poesía y de prosa. Aquí es donde expone su teoría métrica –que nosotros desarrollaremos en el epígrafe siguiente–. Elementos técnicos, de métrica y retórica del «volgare», y análisis de textos –sobre todo de Dante, Petrarca, y Boccaccio– ocupan el Libro.

En este segundo día se afronta otra cuestión espinosa, pero central en literatura: *En qué reside la perfección formal, y cuáles son las reglas para emitir un juicio de valor* adecuado. Vinculando la lengua literaria vulgar con la gran tradición clásica de la Retórica (Cicerón y Quintiliano sobre todo) y de la Poética (Horacio), establece un método donde el estilo, la selección léxica y la armonía de las formas son los criterios. Éstos se van deduciendo del análisis cuidadoso y admirativo del soneto que abre el *Canzoniere* de Petrarca («Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono»); pero también se desprende de críticas negativas a varios pasajes de Dante.

Concentra su análisis en la *elección y disposición* de las palabras («electio» y «dispositio verborum»). La *elección* debe adecuarse a la materia tratada, siguiendo la teoría de los *tres estilos*: palabras «graves, altas, sonoras, luminosas» para las materias graves; «leves, llanas, populares» para las materias bajas; y palabras “medias y templadas” para las materias medias. (Como en el *De oratore* de Cicerón, 29, 100). Por su parte, la *disposición* atiende a qué palabras van bien o mal juntas.

La *elección* de las palabras parece a Bembo el recurso central para una excelente elocución poética. Y la elección tiene dos «partes» fundamentales: *dulzura* («piacevolezza») y *gravedad* («gravità»):

[B]ajo la gravedad pongo la honestidad, la dignidad, la majestad, la magnificencia, la grandeza y otras semejantes; bajo la dulzura, comprendo la gracia, la suavidad, la hermosura, la afabilidad, las bromas, los juegos y cuantas haya de este tipo. (II, IX)

Una composición puede ser agradable y no grave (como muchas de Cino da Pistoia); o bien grave y no agradable (como le sucede a menudo a Dante). Por el contrario, Petrarca cumple maravillosamente las dos condiciones.

Tanto la dulzura como la gravedad se expresan mediante tres elementos: dos de ellos, el *sonido* y el *número*, habían sido ya detectados y elaborados por la Retórica clásica (p. ej., Quintiliano, IX, 4); pero el tercero, la *variación*, es aporte propio de Bembo. Porque para evitar la rigidez en los esquemas y la monotonía hay que usar la moderación, y *variar* en la elección de las palabras. Ejemplificará todo esto en Petrarca, sumo poeta. Pero, antes de llegar a él, aportará un conjunto de «exempla» en negativo, a menudo procedentes de Dante.

Al *sonido* dedica el epígrafe X, y lo define así:

El sonido es ese [concento]⁴ y esa armonía que en la prosa se genera de la composición de las palabras, y en el verso además de la composición también de las rimas. Ahora bien, como el [concento], que nace de la composición de muchas palabras, tiene origen en las palabras, y las palabras reciben calidad y forma de las letras que tienen, es necesario saber qué sonido dan cada una de estas letras, o separadas o acompañadas.

Examina el sonido de todas las letras, comenzando por las vocales, y hace observaciones curiosas. Por ejemplo, que la A es el mejor sonido «porque expresa una fuerza mayor, pues con los labios más abiertos lo emite y manda esa energía de forma más directa al cielo». De la I afirma: «Débil y ligero y desmayado y, sin embargo, dulce espíritu [...] es el de la I; porque su sonido no es tan bueno como el de las que se han dicho [A, E, O], aunque bastante suave». O bien, entre las consonantes: «tierna y delicada y agradabilísima es la L, y dulcísima entre sus compañeras. Al contrario, la R es áspera, pero de ánimo generoso».

Además del *sonido* y su armonía en el *interior* de las palabras, Bembo aborda a continuación la armonía de sonidos en las

⁴ Traducimos nosotros la palabra italiana *concento* por la española homónima «concento», en vez de «concierto», como prefiere Oriol MIRÓ (p. 309). La palabra española *concento* (del latín *concentus*, 'armonía') está ampliamente atestiguada tanto en los textos poéticos como en la teoría literaria de los Siglos de Oro. Significa 'canto acordado y armonioso de varias voces'.

rimas. Nosotros aplazaremos esta teorización para tratar brevemente del siguiente Libro.

El TERCER LIBRO es el más voluminoso de las *Prosas*: ocupa tanto como las otras dos partes juntas. Y con razón, porque es una gramática completa del italiano, con sus componentes morfológicos: nombre, adjetivo, participio, artículo, pronombre, verbo, adverbio, preposición y conjunción. Estas categorías son examinadas con toda amplitud, profundidad y casuística. Sus fuentes, además de Cicerón y Quintiliano, son la *Rhetorica ad Herennium*, *De compositione verborum* de Dionisio de Halicarnaso, *Rheticum libri* de Jorge de Trebisonda, *De vulgari eloquentia* y *Convivio de Dante*. Entre los modernos, la *Grammatichetta* de Leon Battista Alberti y el *Comento* de Lorenzo de' Medici. Así, lo más importante del saber antiguo y del moderno se condensa en estas páginas. El libro tendrá tanta aceptación, que las *Prosas*, junto a la obra de Lionardo Salviati (*Orazione in lode della fiorentina lingua*, 1564), configurarán el purismo de la Accademia della Crusca (Florencia, 1583).

El tratamiento del tema, sin embargo, no es sistemático, lo que dificulta su lectura, así como la superabundancia de ejemplos. También la dificulta el que Bembo evite la terminología gramatical precisa y consolidada en el latín, recurriendo a perífrasis aproximativas, incluso para las definiciones más elementales. Así el «singular» y el «plural» son «el número del menos» y «el número del más»; el «presente» es el «tiempo que corre mientras uno habla»; etc.

1.3. La teoría métrica

Se incluye dentro del examen de la lengua literaria. Su exposición ocupa los epígrafes X-XXI del Libro Segundo. Tiene, pues, un desarrollo poco extenso.

Como señalamos antes, dentro de su estudio del *sonido* Bembo había distinguido entre la armonía de sonidos en el *interior* de las palabras, y la armonía de sonidos en las *rimas*. Y a las *rimas* dedicará tres epígrafes del Libro Segundo: XI, XII y XIII.

1.3.1. Tipos de rima: reguladas, libres y mixtas

El verso recibe elegancia del *sonido* de las letras que lo configuran —afirma Federigo—, pero también recibe armonía y belleza de las *rimas* (II, XI). Además, la rima va a servir como criterio clasificatorio para los poemas. Señala que normalmente las rimas son de tres tipos: reguladas, libres y mixtas.

Son REGULADAS las que se despliegan en *Tercetos*,

llamados así porque toda rima se pone tres veces, o porque siempre comenzando la nueva rima con ese mismo orden de tres en tres se completa y cierra la empezada. Y por eso, estos tercetos así juntos se tienen todos como una sola cosa, como anillas pendientes unas de otras, de tal forma que algunos llaman a este tipo de rima *Cadena*; se cree que Dante fue quien la inventó, pues con ella escribió su poema, y antes de él no se sabe de nadie que la usara.

También es regulada la que llamamos *Octava rima*, porque sus composiciones se encierran en ocho versos. Se cree que fueron los poetas sicilianos quienes la crearon, usando sólo dos tipos de rimas [ABABABAB]. A ellas los poetas toscanos añadieron una tercera rima al final, en los dos últimos versos [ABA-BABCC].

Son igualmente reguladas las *Sextinas*, ingenioso hallazgo de los poetas provenzales. Su inventor (había dicho en I, IX) se sabe que fue Arnaut Daniel, «que hizo una sin igual». «O como aquellas otras canciones, que tienen todas sus rimas hechas con las mismas palabras», cuyo uso comenzó el provenzal Peire Rogiers. Como en Dante: «Amor, tu vedi ben que questa donna»⁵.

⁵ Obsérvese cómo Bembo no parece incluir este segundo tipo de canción dentro de las «sextinas». En los estudios literarios italianos, este segundo tipo suele ser llamado «sestina doppia», y es rarísimo. Sorprende que Bembo lo mencione, siendo tan escaso, y él tan amante de las generalidades. Por otra parte, decir que «todas sus rimas» están «hechas con las mismas palabras» es una formulación inexacta y ambigua (¿todas las rimas del poema? ¿todas las rimas de la estrofa?). Éste es su esquema:

ABAACAADDAEE
EAEEBEECCEDD
DEDDADDBBDCC
CDCCECAACBB
BCBBDBBEEBAA
(Contera) AEDDCB

Por el contrario, son LIBRES «las que carecen de toda ley en el número de versos o en la manera de rimarlos, pues cada uno forma su rima como más le gusta; y éstas son llamadas por todos *Madrigales*», bien porque cantasen al principio cosas *materiales* y groseras, en esa manera de rimas sueltas e igualmente *materiales*; o bien porque trataran preferentemente de amores pastoriles y esas gentes contarán hechos silvestres (como los latinos y los griegos en sus *Églogas*), tomando el nombre sus canciones de los rebaños («mandre», «mandriale»)⁶.

Por último, son MIXTAS «aquellas rimas que tienen en parte normas y en parte son libres», como son los Sonetos y las Canciones. Los *Sonetos* tienen prefijado el número de versos, y en parte las rimas. Pero para el orden de las rimas y su número «no existe más regla que el deleite». Los antiguos hicieron sonetos de dos rimas, e incluso introducían rima interna⁷.

La llamada «*sestina doppia*» de Dante tiene 12 versos en cada una de las 5 estrofas (no 6 versos y 6 estrofas, como en la sextina de Arnaut Daniel). Además de este rasgo, se caracteriza por la repetición insistente de 5 palabras (no de 6), reiterándose mucho y con un orden prefijado cada una de ellas en cada una de las estrofas. No debe confundirse con la «*sestina doppia*» de Petrarca, que son 2 sextinas normales consecutivas; ésta sí ha tenido amplia descendencia, también en España, mientras la de Dante es prácticamente un «unicum». Veamos sus dos primeras estrofas, para que se aprecie la persistencia de sus rimas y su distinta distribución respecto a la sextina normal:

«Amor, tu vedi ben che questa *donna* / la tua virtù non cura in alcun tempo,/ che suol de l'altre belle farsi *donna*; / e poi s'accorse ch'ell'era mia *donna* / per lo tuo raggio ch'al volto mi luce,/ d'ogni crudelità si fece *donna*; / sì che non par ch'ell'abbia cor di *donna*,/ ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo:/ ché per lo tempo caldo e per lo freddo / mi fa sembante pur come una *donna* / che fosse fatta d'una bella *petra* / per man di quei che me' intagliasse in *petra*. //

Ed io, che son costante più che *petra* / in ubidirti per bieltà di *donna*, / porto nascoso il colpo de la *petra*, / con la qual tu mi desti come a *petra*, / che t'avesse innoiato lungo tempo, / tal che m'andò al core ov'io son *petra*. / E mai non si scoperse alcuna *petra* / o da splendor di sole o da sua luce, / che tanta avesse né virtù né luce / che mi potesse atar da questa *petra*, / sì ch'ella non mi meni col suo freddo / colà dov'io sarò di morte freddo».

⁶ En la conexión etimológica entre «*madrigale*» y «*mandrialis*» está siguiendo Bembo a Antonio da Tempo; pero no así en la conexión con «*materialis*», que no aparece en el jurista paduano. (DA TEMPO, ANTONIO: *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictionis* [1332]. Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1977).

⁷ Bembo, usando la figura retórica de la «*praeteritio*», dice que omitirá hablar de que Dante llama *soneto* a una *canción* de la *Vita Nuova*. En realidad son dos poemas con esa misma estructura: «O voi, che per la via d'Amor passate» (cap. VII) y «Morte villana, di pietà nemica» (cap. VIII). Pero sucede que Dante lleva razón, y no Bembo, pues son sonetos «*rinterzati*» o «*dobles*», definidos por Tempo.

A su vez, en las *Canciones* «se puede tomar cualquier número, tipo y rima de versos para componer la primera estrofa». Pero «una vez escogidos, será necesario seguirlos en las otras [estrofas] con las mismas leyes que el poeta ha tomado libremente».

Lo mismo sucede con ese tipo particular de canción que se llama *Balada*. Cuando la balada tiene más de una estrofa, se llama «vestida»; y cuando solamente tiene una, «desvestida». (Esta clasificación sólo la hemos visto mencionada en Bembo).

Nuestro autor no quiere que el lector piense que, al clasificar las rimas y mencionar algunos tipos poemáticos, ha agotado ya con ello el repertorio de los poemas, que en realidad son numerosísimos. Por eso cautamente afirma: «todas aquellas rimas que estos [tres] tipos encierran, [...] pueden sin duda ser muchas».

1. 3. 2. *Lejanía o proximidad de las rimas: gravedad y dulzura*

A continuación, en los epígrafes XII y XIII, va a entrar en consideraciones estilísticas acerca de la proximidad o la lejanía de las rimas dentro de la estrofa o poema: Suenan con mayor gravedad las rimas que están más alejadas entre sí, y más dulce-mente las que están más cerca:

Lejanas llamo a las rimas que se responden de lejos y que tienen otras rimas interpuestas y otros versos entre sí; más cercanas asimismo cuando no tienen entre sí ninguno, sino que dos versos terminan con una misma rima; cercanísimas luego esas otras que terminan en dos versos rotos; e incluso muchísimo más cercanas que éstas y aquéllas, [cuando] terminan en muchos versos enteros y muchos rotos, sin intromisión de ninguna otra rima.

El soneto «rinterzato», invención de Guittone d'Arezzo (s. XIII), intercala heptasílabos entre los endecasílabos, con este esquema: AaBAaB, AaBAaB, CcDcD, DdCcD. La confusión de Bembo se debe a que este tipo de sonetos ya no se usaba en su época; y también a que Bembo no se interesa más que por los esquemas usados por Petrarca, entre los que no se encuentra éste.

Bausi y Martelli también comentan este «singular error métrico cometido por Bembo», y señalan «cómo, probablemente, no conocía la *Summa* de Antonio Da Tempo (por lo demás, publicada poco antes, en el 1509, en Venecia)». (Cfr. BAUSI, Francesco, y MARTELLI, Mario: *La metrica italiana. Teoria e storia*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1993, p. 175. Traducimos nosotros).

No contentos con esto, los antiguos incluso las colocaban en mitad del verso, y a veces más de una por verso. Por el contrario, la *sextina* sería el mejor ejemplo de «maravillosa gravedad», con tanta demora y tanto orden en sus rimas. Se compensa el sonido gravísimo de las rimas en la sextina, con la dulzura que se genera al repetirse la rima en final de estrofa y comienzo de la siguiente. Además, como las rimas son de palabra, una proximidad mayor entre las restantes rimas de la sextina, produciría fastidio.

Hay un peligro en el alejar mucho las rimas: se puede perder totalmente la armonía. El poeta debe guiarse por su oído, pero en general «no está bien interponer más de tres o cuatro o incluso cinco versos entre las rimas; y éstos, aún muy raramente». Petrarca sobrepasó este límite en la canción «Verdi panni», donde interpuso hasta siete versos entre las rimas, quizá imitando a los trovadores; aunque en las demás canciones se atuvo a la regla.

A su vez, la proximidad o vecindad de las rimas genera placer y dulzura; y tanto más cuanto la proximidad sea mayor. Por eso las canciones, que tienen muchos versos rotos, resultan graciosas y suaves. Algunas canciones de Petrarca tienen muchos versos rotos, como «Chiare, fresche e dolci acque», llena de dulzura y gentileza. Pero no conviene poner más de dos versos con una misma rima, porque si no, «el placer se envilece».

Por otra parte, los versos que tienen rima en el medio son duros y ásperos. Porque, imponiéndose el poeta tan dura regla, no puede elegir las palabras o disponerlas a su manera, sino que tiene que acomodarse al imperio de la rima. Y tanta repetición de rimas genera estrépito, más que sonido. Como en la canción de Guido Cavalcanti «Donna mi prega, perch'io voglio dire». Guido y los toscanos tomaron este modo de los provenzales, que lo usaron a menudo. Petrarca lo rehuyó, y nunca puso dos rimas vecinas o cercanas en el medio de ningún verso suyo; excepto en la canción «Mai non vo' più cantar, com'io soleva»⁸. Esta canción, quien por ello la considerara algo dura, no erraría demasiado. Además, está trufada de numerosos proverbios, como era la moda entonces, y eso también genera cierta aspereza y dureza. Por el contrario, las canciones de Petrarca que tienen todos sus

⁸ Este poema, todo entero, está compuesto con «rima al mezzo». Curiosamente, a pesar de las críticas de Bembo a esta canción, él mismo la imita en su «Rima LV».

versos enteros, producen gravedad, como «Nel dolce tempo de la prima etade».

Baste esto en cuanto al *sonido*.

1.3.3. «Número» y «tempo» en las sílabas. Sílabas largas y breves. Acentos. Movilidad acentual

El *número* [‘ritmo’; lat. *numerus*] es el *tempo* que se da a las sílabas, o largo o breve; bien por obra de las letras que integran la sílaba, bien por razón de los acentos que se da a las palabras, o bien por ambos.

No quiere repetir Federigo lo que dicen los griegos [sobre la *cantidad*], pues se aplica más a su lengua que a la nuestra. En nuestro vulgar siempre es larga la sílaba encima de la cual está el acento; y breves las demás. «Su colocación más en un sitio que en otro, mucha gravedad o dulzura pone y quita en prosa y en verso».

Este asiento o colocación («giacitura») del acento puede tener lugar: o en la última sílaba, o en la penúltima, o en la antepenúltima, «porque más de tres sílabas no suelen estar bajo un mismo acento». Analiza con sutileza el «peso» de las sílabas en las palabras agudas, llanas y esdrújulas, y examina su repercusión en los versos: En las rimas esdrújulas hay que contar una sílaba menos, porque el verso es ligero. Por el contrario, la sílaba de los versos agudos pesa mucho y vale por dos; de ahí que haya que contar una sílaba más; aunque pesan más o menos según las letras que la integren. Y las palabras llanas, por su parte, son equilibradas. A veces dan gravedad a las palabras «cuando están repletas de vocales y de consonantes capaces de ello; y a veces dulzura, cuando se encuentran desnudas y muy pobres de consonantes y de vocales, o están de aquellas que sirven para la dulzura cubiertas bastante y vestidas».

Examina luego textualmente estos principios en el epígrafe siguiente, el XV, y lo hace sobre el proemio del *Decameron* de Boccaccio. Así muestra la gravedad de las palabras llanas: «Umana cosa è l’ avere compassione agli afflitti». Y la compara con los efectos de otros tipos de palabra, esdrújulas o agudas. Similarmente procede con un verso de Petrarca («Voi ch’ ascoltate

in rime sparse il suono»), cuyo orden de palabras altera, estropeando el ritmo. Porque no se puede quitar ningún acento de su lugar, y es necesario que haya un acento en la 4ª sílaba, o en la 6ª, además de en 10ª posición.

Pregunta Ercole Strozza a Federigo en el siguiente epígrafe por las palabras sobresdrújulas («germinano», «terminano», etc.): si pueden estar bajo el gobierno de un solo acento. Federigo responde que sí, aunque esto sucede raramente. Un acento puede recoger hasta cinco sílabas; como p. ej. en Boccaccio «portàndosenela».

El acento no puede recaer en sílaba breve, como entre griegos y latinos, porque en italiano el acento la convierte en *larga*. Por otra parte, en poesía el acento puede desplazarse en la palabra. Como leemos en los antiguos poetas, «pièta» en vez de «pietà».

Continúa ocupándose Bembo del «tempo» (lento en las sílabas largas; rápido en las breves) en el epígrafe XVII. Las sílabas poseen tanta mayor gravedad cuanto más largo *tempo* tienen en sí mismas: cuantas más consonantes y vocales entran en cada sílaba. Por ejemplo: «Compassione agli afflitti», de Boccaccio. O en Petrarca, es gravísimo el verso: «Fior', frond', erb', ombr', antr', ond', aure soavi». Y también es más llena la palabra «suoi» que «poi»; «miei» que «lei»; etc. Y así como la densidad de las letras da a las voces o palabras gravedad, inversamente, su escasez les da dulzura.

Esto completa y cierra la exposición sobre la fuerza y el valor del *número* ('ritmo').

1.3.4. La variación

Es la tercera causa del escribir bien, junto al *sonido* y al *número*. En el epígrafe XVIII se ocupa Bembo de la *variación*, que sirve para ahuyentar la saciedad. Por ejemplo: entre voces o palabras graves, poniendo alguna ligera o baja; entre muchas palabras con acento en penúltima sílaba, intercalando alguna aguda; introduciendo, entre palabras regias, algunas populares; etc.

Tampoco conviene abusar de una misma figura retórica, ni de una determinada parte de la oración. Así Boccaccio varió en los comienzos de cada una de las cien «novelle». Y Petrarca varió usando versos enteros y rotos, rimas próximas y alejadas.

1.3.5. *Decoro y persuasión. Disposición y composición*

Trata de estas «parti» o cualidades del buen escribir en el epígrafe XIX. Y en el XXI expodrá ejemplos de decoro, disposición y composición.

En cada escritor, hay que ver cuánta dulzura y cuánta gravedad ha esparcido por sus obras. Pero además, para juzgar a un escritor hay que tener en cuenta los otros tres factores o «parti»: el *sonido*, el *número* y la *variación*. Y además, el *decoro* y la *persuasión*.

¿Observa el escritor el *decoro* de los estilos, la conveniencia o adecuación? Creyendo usar voces graciosas, el escritor puede caer en el ridículo, o bien creer dulces las voces insípidas. Buscando la gravedad fácil, se puede caer en la austeridad del estilo. O creer hermosas las palabras afectadas.

Igualmente importante es la *persuasión*, sin la cual no puede haber ni gravedad ni dulzura. La persuasión da fuerza y virtud al discurso. La persuasión conmueve al lector y le hace asentir ante lo que lee. El campo de la prosa es mucho más amplio, espacioso y libre que el del verso. El arte oratoria enseña la persuasión más detalladamente.

Pasando al campo de la crítica literaria concreta, el grupo de amigos se enzarza en disquisiciones lingüísticas sobre palabras de los autores. P. ej., critican en Dante el uso de «so», florentinismo, en vez de «suo»; o el uso de «signorso», vulgarismo. Estas palabras aparecen también en Boccaccio, pero en contextos más apropiados.

En definitiva, Boccaccio y Petrarca son los más excelsos escritores, aunque Boccaccio muchas veces no ha sido prudente, ya que le fallaba el juicio al escribir; no obstante, escribió con hermoso estilo:

Y digo de ellos dos todavía más, que bonísimos escritores son por encima de todos los demás, y también que la manera de escribir de los toscanos hoy en día no es tan buena como aquella en la que escribieron ellos; y así será hasta que venga otro escritor que haya diseminado y esparcido más que ellos en sus composiciones las cosas de las que hemos hablado.

Estas palabras de Bembo resultan muy reveladoras de su posición estética: el punto culminante en la historia de la Literatura italiana (y por lo tanto también de su lengua) es –como decíamos antes– el «Trecento», con Petrarca y Boccaccio a la cabeza, y poetas como Dante, Cino da Pistoia, Guittone d'Arezzo y otros, a continuación. En los tiempos presentes («Quattrocento» y «Cinquecento») nadie los iguala. No obstante, en el futuro pueden llegar otros genios que renueven la lengua y la literatura italianas.

1.3.6. *¿Quién es mejor poeta: Dante o Petrarca?*

Tras la docta exposición anterior, se calla Messer Federigo. En este momento el Magnífico, Giuliano de' Medici, plantea a Messer Ercole esta espinosa pregunta, sobre la cual existen encendidas discrepancias. Aunque los que prefieren a Petrarca son infinitos, a otros muchos satisface más Dante por la grandeza y variedad del tema. Ahora bien, ¿el tema es el criterio máximo de calidad? No: el tema es lo que da al poema su estilo elevado, humilde o mediano; pero por sí mismo no es ninguna prueba de calidad. Por ejemplo: el siciliano Teócrito cantó materia humilde con gran altura poética, y ha sido considerado mejor poeta entre los griegos que Lucano entre los latinos, a pesar de que Lucano cantó un tema regio y altísimo. Pero también es cierto que unos temas gustan más que otros.

Messer Ercole responde, relatando la anécdota de cuando Pietro Bembo y otro amigo se alojaron en su casa de Ferrara. El amigo sostenía que el mejor poeta era Dante, por haber tratado de tantos temas divinos, humanos e infernales. Ahora interviene Carlo Bembo; afirma que ése es el gran argumento de los dantistas, y lanza varias descalificaciones a Dante:

- 1ª) Falta de «decoro» en el nivel del estilo. Debió Dante limitarse en su *Comedia* al nivel textual medio, «mediocris», propio de la «comedia»:

Aunque, a decir verdad, cuánto más loable hubiera sido que él de menos alta y de menos amplia materia hubiera escrito, y hubiera mantenido aquélla siempre en su estado mediocre, cosa que no hizo, en lugar de que [...] se dejara caer a menudo en las cosas más bajas y más viles.

2ª) Falta de «decoro» por soberbia, por «hybris»:

Y cuánto sería incluso mejor poeta de lo que es, si en sus rimas no hubiera querido aparecer ante los hombres como algo más que como un poeta. Cuanto de cada una de las siete artes y de la filosofía, y además de todas las cosas cristianas, ha querido parecer maestro en su poema, menos sumo y menos perfecto ha sido en su poesía.

3ª) Falta de «decoro» por lexis desmedida:

Porque con la voluntad de poder escribir sobre cualquier cosa que le viniera en mente, aunque fuera poco apropiada o completamente inadecuada para el verso, usando muy a menudo palabras latinas, o extranjeras que no han sido recibidas en la Toscana, o palabras viejas y abandonadas del todo, o caídas en desuso y ásperas, o inmundas y feas, o durísimas, y al contrario, alguna vez cambiando y corrompiendo las puras y nobles y, a veces, sin criterio alguno o regla formándolas y fingiéndolas a partir de ellas.

4ª) Juicio conclusivo mediante doble comparación:

Ha obrado de tal modo que su *Comedia* puede justamente asemejarse a un bello y espacioso campo de trigo lleno de avena y de paja y de hierbas estériles y dañinas, o a una vid no podada a tiempo y que luego en verano está tan llena de hojas y de pámpanos y de zarzas, que terminan por corromperse las bellas uvas.

¡Terrible e injusto ataque! Una feroz inquina contra Dante parece mover a Bembo aquí —como sucede también en el resto de las *Prose*—. Podemos pensar que, tras esta agresividad, se encuentra una radical discrepancia estética: Dante es un poeta grandioso, sublime, muy alejado de la elegancia suave, culta y sin sobresaltos («mediocritas», estilo medio) que Bembo amaba. Pero también, quizá, podríamos sospechar una razón edípica tras esa animadversión. (Recordemos que el padre de Bembo, en su admiración intensa por Dante, hizo erigirle monumentos en varias ciudades italianas).

El epígrafe siguiente, el XXII, cierra la teoría métrico-estilística. Strozza se muestra de acuerdo con sus tres amigos acerca de la superioridad de Petrarca sobre Dante; afirma que hoy ha oído muchas cosas aleccionadoras de Messer Carlo y Messer Federigo; e invita al Magnífico a volver a platicar al día siguiente en casa de Bembo, con los otros interlocutores. El Libro III ya visto, el de la Gramática italiana, será el fruto de ese nuevo encuentro.

Conclusión: importancia histórico-lingüística de las Prose. Escasa relevancia de su teoría métrica

Este libro fue –como hemos señalado antes– una novedad absoluta, que influyó tanto en la lengua como en la literatura italianas. Desde la elección del diálogo ciceroniano como método expositivo –novedad en el «volgare», que sería muy seguida–, hasta la resolución de las dudas gramaticales que planteaba el uso del aún joven «volgare». Por eso Bembo funda el Clasicismo del «Cinquecento», conexionando Gramática, Teoría y Crítica literaria. De su importancia gramatical ya hemos tratado. Y para la Literatura, este libro puede ser considerado un primer intento de Historia literaria italiana e incluso de Crítica.

En cambio, su teoría métrica nos parece escueta y de poca enjundia. Lo más interesante creemos que es la clasificación de los tipos poemáticos («rimas») en regulados, libres y mixtos. Porque a Bembo lo que le interesa es el andamiaje métrico (los mencionados tipos de rimas), y no descender a la realidad métrica de los poemas. Dentro de esas grandes líneas que intenta establecer, se inserta su deseo de trasladar los conceptos latinos cuantitativos de «*numerus*» y «*tempus*», ligándolos entre sí y apoyándolos –con redacción bastante confusa– en el moderno *acento*. Dicho con palabras más claras: el *ritmo* de los versos (lat. *numerus*) depende de los acentos del verso, y de la *velocidad* o *tempo* que los acentos imprimen al verso: más rápido en las sílabas átonas y con pocas letras, y más lento en las tónicas y con muchas letras.

Además, es destacable un conjunto de *finas observaciones estilísticas*: sobre la gravedad y la dulzura de las rimas en

función de su lejanía o proximidad entre sí; sobre el «peso» de las sílabas en las rimas agudas, llanas y esdrújulas; sobre la necesidad de *variación* textual; etc.

Su deseo normativo, su constante fijación de criterios –también literarios–, le lleva a sentar cátedra en el difícilísimo tema de la *valoración*. Los interlocutores de las *Prose* coinciden en que los criterios para juzgar a un escritor son cinco: El sonido, el número, la variación, el decoro y la persuasión.

Una somera comparación con la *Poetica* de Trissino, casi coetánea (1529), cuya síntesis expusimos en las páginas de esta misma revista, *Rhythmica*⁹, permite ver la cantidad de elementos métricos omitidos en el sistema bembiano:

- 1.º: No establece una panorámica de los tipos poemáticos italianos. No le interesa entrar en ese difícil y minucioso campo.
- 2.º: La veneración de Bembo por el «Trecento» y su desdén por la literatura contemporánea, hacen que no vea ni describa la mayor novedad métrica del «Cinquecento» (mérito principal de Trissino): el *verso suelto* («sciolto»). Igualmente, ignora los demás experimentos «bárbaros» de su época: los intentos por trasladar el *hexámetro* y otros ritmos grecolatinos a la lengua italiana.
- 3.º: Por otra parte, dentro de su reducido campo de observación –básicamente Petrarca–, no presta atención a la *realidad* de sus poemas: metros, distribución de acentos, estrofas o no estrofas, esquemas de rimas, etc. No trata –salvo en una brevísima mención– el ritmo acentual de los versos en concreto. Llamativo es su escasa atención a la estrofa («stanza») –salvo en el caso obligado de los «tercetos» o la «octava rima», o en la «canción» [petrarquista o de estancias]. En cambio, resulta muy curiosa su

⁹ PARAÍSO, Isabel: «Giangiorgio Trissino: innovador poeta y máximo teórico de la métrica italiana renacentista». *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2011, año VIII, nº 8, pp. 111-142.

distinción entre baladas «desvestidas» (con una sola estancia) y «vestidas» (con varias).

En el nivel general de la teoría métrica, incluso, no aparece clara la distinción entre rima y poema. (Esto se encuentra favorecido por el llamar en la época «rime» a los poemas aislados; p. ej. las *Rime* de Petrarca, o las propias de Bembo, *Rime*, 1530. Trissino disuelve nítidamente la ambigüedad llamando a las rimas «desinenze»).

La teoría métrica de Bembo ha recibido muy diversas valoraciones. Desde quienes ni siquiera hablan de ella, como Oriol Martí, el muy benemérito traductor de las *Prosas*; hasta quienes aseguran que es el análisis más influyente del Humanismo, y que está vigente hasta hoy. Como Richard Andrews, el editor moderno de Tempo:

Quien no muestra en absoluto haber leído la *Summa* es Bembo, a juzgar por sus capítulos de versificación en el segundo libro de las *Prose*. Así Antonio no contribuyó [...] al *más influyente y más representativo análisis humanístico del verso italiano*. De hecho, las formulaciones métricas de las *Prose della Volgar Lingua*, fundadas en otras fuentes o en ninguna fuente, dieron un impulso nuevo y hasta hoy definitivo a tales análisis¹⁰.

Y en el medio, diversas matizaciones. Es frecuente referirse a Bembo como el que «codifica nella teoria l'uso petrarchesco», como hace Pietro Beltrami¹¹. Ciertamente, la teoría métrica de Bembo tiene como horizonte exclusivo Petrarca y su *Canzoniere*. Francesco Bausi y Mario Martelli¹² resumen magníficamente –a nuestro entender– la posición teórico-poética de Bembo:

Las *Prose* de Bembo [...] conceden poco espacio a la métrica. Bembo [...] se limita de hecho a afirmar que las rimas fueron «graziosissimo

¹⁰ Traducción y cursivas nuestras. La cita, en: *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, cit., p. VIII.

¹¹ BELTRAMI, Pietro: *La metrica italiana*. Bologna: il Mulino, 1991, p. 98.

¹² BAUSI, Francesco, y MARTELLI, Mario: *La metrica italiana*, cit., pp. 174-175. Traducción y cursivas nuestras.

ritrovamento» [felicísimo hallazgo], puesto que dan a los metros italianos esa armonía y belleza que le daba a los latinos la variada sucesión de los pies. [...] [A]firma además que las formas italianas se dividen en tres categorías: formas reguladas [...], formas libres [...] y formas mezcladas [...]. La actitud de Bembo [...] se coloca en las antípodas de la posición de Trissino, cuya *Poética*, de estricta observancia aristotélica, es ciertamente la obra más aguerrida y completa del siglo en el plano de la teoría y del análisis métrico (precisamente Trissino, no por casualidad, sacó a la luz e hizo conocer el *De vulgari eloquentia* dantesco¹³).

Hay que subrayar, emblemáticamente, la *diversa atención a los hechos formales*, y la *diversa competencia métrica de los dos literatos* [Bembo y Trissino] (representantes de dos opuestas direcciones culturales y de poética).

Estamos de acuerdo con el cualificado juicio de Bausi y Martelli. Por nuestra parte, sólo añadimos, como juicio global, que las *Prosas* son ciertamente el monumento fundacional de la Gramática italiana, y quizá también de su Historia y Crítica literarias; pero en lo que atañe a la Métrica no pasa de ser un documento curioso, más notable por la personalidad que lo produjo que por sus méritos intrínsecos.

¹³ El *De vulgari eloquentia*, de Dante, es el primer tratado métrico italiano; está incompleto. El segundo es el citado de Antonio da Tempo.

**EL ENDECASÍLABO CON ACENTOS EN
4ª Y 5ª SÍLABAS**

**HENDECASYLLABLES WITH STRESSES ON
THE 4TH AND 5TH SYLLABLES**

ARCADIO PARDO
Université Paris X Nanterre

Resumen: Este trabajo propone una manera distinta de considerar los endecasílabos con acentos en las sílabas contiguas 4ª y 5ª así como el desarrollo rítmico del verso. La contigüidad de las sílabas 4ª y 5ª se ha interpretado como un «conflicto» que se trata de resolver aquí. La sílaba 4ª, aislada de su entorno rítmico, ofrece un comportamiento distinto.

Palabras clave: endecasílabo, sáfico, contigüidad acentual.

Abstract: The present study introduces a new approach to the hendecasyllables with stresses on the 4th and 5th contiguous syllables and the rhythmic development of the line. The contiguousness of the 4th and 5th syllables has been interpreted as a 'conflict' this work intends to resolve. The 4th syllable, when isolated from its rhythmic environment, presents a distinct behaviour.

Key words: hendecasyllable, sapphic, contiguous stresses

Homenaje, aunque humilde y tardío, a Dámaso Alonso

pero decir cómo era no podría
Poemas puros

hacia otro sol más fuerte nos inunda
Oscura noticia

¡Vivir, vivir! ¡Oh dulce embriaguez mía!
Hombre y Dios

Aunque la bibliografía sobre los denominados endecasílabos «a minore» y/o endecasílabos sáficos es relativamente abundante, ya sea en monografías o en apartados incluidos en los tratados de métrica y de ritmo¹, no ha despertado curiosidad, salvo error por mi parte, el hecho de que versos de tipo sáfico presenten, además del acento constituyente en 4ª sílaba, otro en la 5ª contigua a la anterior, aunque de intensidad debilitada.

Este tipo de endecasílabo tiene una pausa interna después de la sílaba 4ª si esta sílaba pertenece a palabra oxítónica, o después de la 5ª si el acento recae en palabra llana. Son los tipos que corresponden a los segmentos 4 + pausa + 7 o 5 + pausa + 6:

Tipo 4 + pausa + 7: Yo no nací + sino para quereros
(GARCILASO)

Tipo 5 + pausa + 6: Por estos campos + de la tierra mía
(ANTONIO MACHADO)

Estos dos ejemplos se ajustan a la norma: acentos en 4ª y en 8ª. En poesía italiana primitiva, el sáfico es el menos frecuente de los endecasílabos, que por otra parte aparece formado por los

¹ Trabajo muy interesante es el de GARCÍA CALVO, Agustín: «Unas notas sobre adaptación de metros clásicos por don Esteban de Villegas». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1950, 1, pp. 92-105. Información general se encuentra en Díez ECHARRI, Emiliano: *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*. Madrid: CSIC, 1970, pp. 279-286.

segmentos 4 + 7 o 5 + 7, absorbiendo este último la sílaba en demasía mediante sinalefa entre 5ª y 6ª. En los primeros diez sonetos de Santillana, es decir en el primer ensayo o uno de los primerísimos ensayos del endecasílabo en castellano, Mario Penna encuentra 94 endecasílabos formados por quinario más senario (5 + 6), 2 formados por cuadrísílabo más heptasílabo (4 + 7), 5 formados por quinario más heptasílabo con sinalefa y 7 por quinario agudo más heptasílabo². Lo cual corrobora la escasez del sáfico de tipo 4 + 7 desde la introducción del endecasílabo en castellano.

Suele considerarse que los acentos en 4ª y 10ª excluyen otras posibilidades. Así lo afirma Rudolf Baehr diciendo que «como por su proximidad a los acentos cuarto y décimo, definitorios de este tipo, el otro acento de verso no puede recaer en la quinta y novena sílabas, entonces resulta que lo hace en la sexta, séptima u octava sílabas»³.

La exclusión de acento en la sílaba 5ª aparece en otros críticos. Rafael Núñez Ramos estima que «la sílaba en cuestión posee una intensidad determinada considerablemente menor que la del axis rítmico con la que entra en conflicto, hasta el punto de estar más próxima a las sílabas átonas que a las tónicas»⁴. Pero en el mismo estudio añade que «en el decurso métrico, dos sílabas sucesivas acentuadas pueden ser equivalentes en intensidad, en cuyo caso habrá que reconocer un artificio expresivo»⁵. Esto último parece contradecir su propia afirmación anterior.

Pero este criterio riguroso aparece atenuado en tratadistas posteriores. Isabel Paraíso, por ejemplo, admite que «otros tipos de endecasílabos pueden surgir por la presencia de acentos extrarrítmicos en posiciones contiguas a las constituyentes»⁶.

Ese «conflicto», que surge cuando las sílabas 4ª y 5ª reciben ambas un acento –aunque de intensidad desigual–, solicita un

² PENNA, Mario: «Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid: CSIC, 1954, pp. 253-282.

³ BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1981, p. 139.

⁴ NÚÑEZ RAMOS, Rafael A.: «Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano». *Dispositio*, 1978, III, 7-8, p. 162.

⁵ *Ibid.*

⁶ PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contenido románico*. Madrid: Arco/libros, 2000, p. 129.

acercamiento más detenido, una escucha más atenta de los versos en que ese encuentro se produce. Si la sílaba 4ª pertenece a palabra llana, la 5ª es naturalmente átona; así en el citado «Por estos *campos* + de la tierra mía». Pero cuando la sílaba 4ª es final de palabra oxítona, o palabra monosílaba, la 5ª contigua puede ser portadora de un acento considerado antirrítmico, y aparecer como tónica y al mismo tiempo plantear ese «conflicto» rítmico que se resuelve aceptando que la sílaba 5ª puede ser, y es, inicial de otro pie rítmico.

Suele admitirse generalmente que la sílaba contigua que sigue a la portadora de acento constituyente es forzosamente átona y, por lo tanto, no puede ser inicial de unidad rítmica. Es el principio de la alternancia generalmente aceptado, aunque no faltan tratadistas que rechazan esa norma; Esteban Torre cita a Bansi y Martelli que afirma que dos sílabas consecutivas pueden ser ambas portadoras de acento en poesía italiana⁷.

Sin embargo, es un hecho que son numerosos los endecasílabos castellanos que adoptan la acentuación predominante en sílaba 4ª seguida de otras sílabas, la 5ª y a veces la 6ª, portadoras también de acentos, aunque su intensidad se debilita a medida que la sílaba se aleja de la 4ª de acento predominante. También aparecen casos en que las tres sílabas presentan idéntica fonación, dando un efecto de cascada en el medio del verso. Así en este verso:

¿Qué? ¿De ese *qué que queda*? ¿Queda o no?
(FRANCISCO PINO)

Es un verso que recoge las sonoridades del tan conocido de San Juan de la Cruz:

un no sé *qué que queda* balbuciendo

Aunque el verso que sigue no repite la misma sílaba, se cita por presentar tres monosílabos acentuados en las posiciones 4ª, 5ª y 6ª:

⁷ TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, p. 32.

y muchos *sí sé qué* para olvidarte

(SOR JUANA I. DE LA CRUZ)

Y este otro de la misma autora:

a Cristo en *él fue más* merecimiento

No se trata de discutir la intensidad de las sílabas contiguas acentuadas; se admite que las sílabas contiguas a la sílaba de acento constituyente tienen una intensidad menor. Sí, en cambio, de escuchar atentamente el ritmo del verso y tratar de resolver el «conflicto» del que ya se ha hablado.

El «conflicto» del que Rafael Núñez habla, se plantea cuando la sílaba 4ª es final de palabra oxítona o palabra monosílaba y la 5ª es portadora natural de otro acento, ya sea esa sílaba inicial de palabra o palabra monosílaba. En los ejemplos citados parece evidente que la 5ª *qué* del verso de Pino es de intensidad superior a la 5ª *que* del verso de San Juan. Y es lícito admitir que el grupo *qué queda* del verso de Pino forma un pie dactílico independiente. No ocurre lo mismo en el verso de San Juan en el que el *que* en 5ª no es sílaba tónica, y por lo tanto no es inicial de grupo rítmico. Se observa sin dificultad que los grupos rítmicos principian en la 4ª:

un no sé *qué que* queda balbuciendo
(*qué que*: pie trocaico con inicial en 4ª)

O en la 5ª:

¿Qué? De ese *qué qué queda*? ¿Queda o no
(*qué queda*: pie dactílico con inicial en 5ª)

Este tipo de verso presenta acentos en 4ª, 5ª y 8ª. En el tercer verso de Dámaso Alonso que encabeza este trabajo hay desplazamiento del acento en la palabra oxítona *embriaguez* que actúa en el verso como palabra llana: *embriaguez*. Desplazamiento favorecido por la contigüidad de la sílaba 10ª acentuada: *mí-a*:

¡Vivir, vivir! ¡Oh dulce *embriaguez* mía!
Vi) vir vi / vir / Oh dul ce em / bria guez (mí a

En general este tipo de conflicto no aparece:

- Mi juventud...¿Fue juventud la mía?
(RUBÉN DARÍO)
- Chorreo luz: doró el lugar oscuro.
(J. R. JIMÉNEZ)
- Habla, Señor, rompa tu boca eterna
(MIGUEL DE UNAMUNO)
- A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.
(ANTONIO MACHADO)
- Penden tal vez más densos los follajes
(JORGE GUILLÉN)
- mi amor por ti, luz mía y madre mía
(VICENTE GAOS)
- tierra de Dios, sombra fatal y ardida
(BLAS DE OTERO)
- porque sin Ti, aquí abajo nada tiene
(MANUEL ALONSO ALCALDE)
- y todo el mar tan grande en poca boca
(CARLOS E. DE ORY)
- Ven hacia mí. Mírame triste y solo
(CARLOS BOUSOÑO)
- No quieras ya más días: sucesiones
(JOSÉ MANUEL SUÁREZ)
- Madre, no sé qué viene tras el éxtasis
(AMADOR PALACIOS)

El esquema de estos versos es pues como sigue: 4ª acentuada + pausa + pie dactílico (acento en 5ª) + pie trocaico (acento en 8ª).

De estas dos modalidades la que presenta la combinación 5ª + 1, o sea pie trocaico, es menos frecuente, sin que haya dificultad en encontrar ejemplos:

- ¡Válasme, Dios! ¡Oh qué es! ¡oh qué semeja
(FRANCISCO DE ALDANA)
- Para saber quién sois no es importante
(PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA)
- Pero, Rubén... ¡O horror! ¡o muerte!, ¡o tierra!
(V. GARCÍA DE LA HUERTA)
- Como lo son tal vez todos los hombres
(JORGE LUIS BORGES)
- ¿Te sentarás tú, mar, para escucharme?
(RAFAEL ALBERTI)

Cosas del *Cid*. ¡Oh, Dios, qué buen vasallo!...

(LUIS LÓPEZ ANGLADA)

El esquema de estos otros es, por lo tanto, el siguiente: 4ª acentuada + pausa + pie trocaico (acento en 5ª) + pie dactílico (acento en 8ª).

En el primer segmento del verso, o sea el compuesto por la sílabas 1ª a 4ª, solamente las sílabas 1ª a 3ª pueden presentar un pie rítmico puesto que la 4ª acentuada tiene un comportamiento propio. Las tres primeras sílabas formarán un pie dactílico si el acento actúa sobre la sílaba 1ª del verso, o un pie trocaico si el acento actúa sobre la sílaba 2ª del verso. Nuestros dos versos ya citados ofrecen ambos casos:

¿Qué? ¿De ese *qué qué queda*? ¿Queda o no? (qué dee se: -' - -)
 ¡Vivir, *vivir!* ¡Oh dulce embriaguez mía! (vír vi: -' -)

Ejemplos de ambos tipos:

1. Tipo: pie dactílico + sílaba 4ª:

Donde vos *vi yo* la primer jornada
 (MARQUÉS DE SANTILLANA)
 ¿Do es la *fe, do* es la caridat?
 (MARQUÉS DE SANTILLANA)
 Íncrito *rey, tales* obras facet
 (MARQUÉS DE SANTILLANA)
 ¡Oh gran *saber!* ¡Oh viejo frutuoso!
 (GARCILASO)
 ¿Qué *piëdad fue* ver en tal tristeza
 (FERNANDO DE HERRERA)
 Este que *ves, oh* huésped, vasto pino
 (FRANCISCO DE RIOJA)
 ¡Válasme, *Dios!* ¡Oh qué es! ¡oh qué semeja
 (FRANCISCO DE ALDANA)
 donde *salió tan* viva tu hermosura
 (LOPE DE VEGA)
 mármol, al *fin, tan* por lo pario puro
 (LUIS DE GÓNGORA)
 cuán frágil *es, cuán* mísera, cuán vana
 (FRANCISCO DE QUEVEDO)

Cosas del *Cid*. ¡*Oh*, Dios, qué buen vasallo!...
 (LUIS LÓPEZ ANGLADA)
 ¿Dónde estarás? ¡*Oh* dulce somnolencia!
 (JUAN GIL ALBERT)
oh, carne *vil*, *oh*, pasto de la muerte
 (RAFAEL MORALES)

2. Tipo: pie trocaico + sílaba 4ª:

Jamás te *fuy*, cómo podré celar
 (MARQUÉS DE SANTILLANA)
 ¿Pues qué farás, o triste vida mía
 (MARQUÉS DE SANTILLANA)
 si no cayó, *fue* porque Dios es bueno
 (RUBÉN DARÍO)
 Chorreo *luz*: doró el lugar oscuro.
 (J. R. JIMÉNEZ)
 pues eres *Tú más* yo que soy yo mismo
 (MIGUEL DE UNAMUNO)
 surgir, brotar, toda una España empieza!
 (ANTONIO MACHADO)
 mi amor por *ti*, *luz* mía y madre mía
 (VICENTE GAOS)
 Aquí, llegad! ¡*Ay!* Ángeles atroces
 (BLAS DE OTERO)
 y todo el *mar tan* grande en poca boca
 (CARLOS E. DE ORY)
 la noche *gris* sobre mi pensamiento
 (CARLOS SAHAGÚN)
 Aquí pasé *dos* años de mi vida
 (FERNANDO DE VILLENA)
 Te llamo, *amor*, desde la media noche
 (CARMINA CASALA)

Por ser la primera aparición de estos versos en castellano, se recogen varios de Santillana:

Jamás te *fui*, ¿cómo podré celar
 (Soneto II)
 ¿Pues qué farás, o triste vida mía
 (Soneto IV)
 Donde vos *vi* yo la primer jornada
 (Soneto XXIII)

¿Do es la *fe*, *do* es la caridad?
(Soneto XXIX)

Íncrito *rey*, *tales* obras faced
(Soneto XXXIV)

En cualquiera de estos casos, la sílaba 4^a acentuada queda aislada entre el pie que la precede, la pausa y el pie que la sigue. Si consideramos que ese primer segmento agudo es comparable a un verso independiente, ese fragmento contaría una sílaba métrica más. También podemos suponer que esa sílaba aislada tiene comportamiento de verso mínimo, o sea, formado por una sílaba gramatical que cuenta dos sílabas métricas. Será pues lícito otorgar a esa sílaba también la «sensación temporal» de que hablan los tratadistas, aplicando ese concepto a los versos agudos. ¿En qué consiste esa «sensación temporal»? ¿Incremento de la duración? ¿Incremento de la intensidad? ¿Experimenta el lector esa «sensación temporal», sea cual fuere la forma de lectura, silenciosa u oral?

Sea considerado como verso agudo o sencillamente como primer segmento seguido de pausa, esa «sensación temporal» debe permitir considerar que esa sílaba oxítona final de segmento tiene comportamiento comparable al de la sílaba final de verso agudo. El esquema de estos versos es, pues, el siguiente: pie dactílico o anacrusis + pie trocaico + 4^a + pausa + pie dactílico o trocaico + pie trocaico o dactílico.

Se observa en este tipo de sáficos con sílabas 4^a y 5^a acentuadas que esta última es portadora con frecuencia de útiles de exclamación, de formas interrogativas o cuantitativas que realzan el valor expresivo de la sílaba. Pueden aparecer igualmente pronombres en alternancia o sencillamente referidos a una sola persona. He aquí algunos de los ejemplos citados a los que se añaden otros:

¿Qué? ¿De ese *qué qué queda*? ¿Queda o no?
(FRANCISCO PINO)

mejor -¿*mejor*?-. *Qué* dura es la salida
(JOSÉ GARCÍA NIETO)

Adonde *estés* ¿*cómo* llegar contigo?
(LUIS JIMÉNEZ MARTOS)

Dime mi *Dios* ¿*qué* estrella de tu cara
(LUIS LÓPEZ ANGLADA)

- Crecí y crecí. *¡Qué oscuro el campo, el tiempo*
 (CARLOS SAHAGÚN)
 Madre, no sé *qué* viene tras el éxtasis
 (AMADOR PALACIOS)
 de no *saber dónde* hallará mañana
 (MIGUEL DE UNAMUNO)
 que a mi *dolor más fácil* le parece
 (LOPE DE VEGA)
¡Qué quiero yo más premio que quereros
 (GABRIEL DE HENAO)
 pues la *razón, más viva y más fogosa*
 (FRANCISCO DE QUEVEDO)
 pues eres *Tú más* yo que soy yo mismo
 (MIGUEL DE UNAMUNO)
 Penden tal *vez más* densos los follajes
 (JORGE GUILLÉN)
 donde el *metal más fresco* se marchita
 (MIGUEL HERNÁNDEZ)
 Hay en el *Sur más* de un portón gastado
 (JORGE LUIS BORGES)
 cerca de *mí más* cerca que la luna
 (CARLOS E. DE ORY)
 No quieras *ya más* días: sucesiones
 (JOSÉ MANUEL SUÁREZ)
 mas es mi *fe tan* verdadera y pura
 (LOPE DE VEGA)
 y en esta *fe, tan* libre de opiniones
 (CONDE DE VILLAMEDIANA)
 Mas yo *daré tal* testimonio un día
 (FRANCISCO DE FIGUEROA)
 Heme hoy *aquí: ¡cuán* otros mis cantares
 (ENRIQUE GIL Y CARRASCO)
 y todo el *mar tan* grande en poca boca
 (CARLOS E. DE ORY)
 y el *corazón tan* joven palpitaba
 (CÉSAR ALLER)
 y la *frialdad tan* ciega de su pecho
 (JAIME DELGADO)
¡Quién contra vos, quién contra el reino hesperio
 (FERNANDO DE HERRERA)
 Venid a *mí, yo* canto los amores
 (JOSÉ ZORRILLA)
 Mejor que *yo Tú* me conoces, sabes
 (MIGUEL DE UNAMUNO)

¡Adiós, tú, –yo, yo mismo– que te quedas
 (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ)
 ¿Qué has hecho tú? ¡Dámaso, bruto, bruto!
 (DÁMASO ALONSO)
 mudos tú y yo: dos ignorancias juntas
 (JOSÉ GARCÍA NIETO)
 Soy como tú. Soy como tú. ¿Me oyes?
 (CARLOS BOUSOÑO)

Se citan ahora dos versos en los que la 5ª reproduce la 4ª:

Ven hacia mí. Mírame triste y solo
 (CARLOS BOUSOÑO)
 Yo mismo soy soy mismo soy yo mismo
 (CARLOS E. DE ORY)

La contigüidad de las dos sílabas acentuadas y la presencia de los útiles expresivos señalados procuran a este verso posibilidades que la poesía lírica utiliza con notable frecuencia. No suelen aparecer en la poesía narrativa que necesita dar al poema una continuidad mayor en consonancia con la sucesión de la acción que se relata.

He aquí uno espigado en *La Araucana* de Alonso de Ercilla:

Por ella son mil males atajados (Canto IV)

En cambio la poesía dramática recurre a esta modalidad con frecuencia para aquellas situaciones de contraste o de insistencia o de sorpresa en el diálogo de los personajes. No se ha prestado atención a la utilización de este tipo de verso en el diálogo dramático. Es evidente que la intensidad de la sílaba 5ª se refuerza por tratarse de réplicas orales que se oponen en general a lo expuesto por el otro personaje del diálogo, así como por el tono de sorpresa, o agresivo que requiera la escena:

Rey.– [...] al rey de Fez.
 Muley.– ¿Qué es lo que estoy mirando?
 (CALDERÓN, *El mágico prodigioso*)

Marsilla.– ¡Doña Isabel!
 Doña Isabel.– ¿Qué es esto, santos cielos?
 (TIRSO DE MOLINA, *Los amantes de Teruel*)

Gómez.— con su mujer:
 Rey.— ¡*Qué* desvergüenza extraña
 (LOPE DE VEGA, *Peribáñez*)

¡O cruel dolor! ¡O bárbara violencia!
 (VICENTE GARCÍA DE LA HUERTA, *Raquel*)

Don Facundo.— ¿*Qué* dije yo? *Qué* dije de tu musa?
 (RAMÓN DEL VALLE INCLÁN,
Farsa italiana de la enamorada del rey, Tablado de marionetas)

El tipo de verso de que se trata aquí corresponde al llamado en los tratados verso sáfico, o sea, el verso con acento determinante en 4ª y otro acento en 8ª. Lo confirman los ejemplos que siguen en los que la sílaba 4ª va seguida de pie dactílico:

Mi juventud... ¿*Fue* juventud la mía?
 (RUBÉN DARÍO)
 Chorreo luz: doró el lugar oscuro.
 (J. R. JIMÉNEZ)
 Habla, Señor, rompa tu boca eterna
 (MIGUEL DE UNAMUNO)
 A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.
 (ANTONIO MACHADO)
 Penden tal vez más densos los follajes
 (JORGE GUILLÉN)
 mi amor por ti, luz mía y madre mía
 (VICENTE GAOS)
 tierra de Dios, sombra fatal y ardida
 (BLAS DE OTERO)
 y todo el mar tan grande en poca boca
 (CARLOS E. DE ORY)
 No quieras ya más días: sucesiones
 (JOSÉ MANUEL SUÁREZ)
 Madre, no sé qué viene tras el éxtasis
 (AMADOR PALACIOS)

La modalidad: sílaba 4ª seguida de pie trocaico también respeta el acento en 8ª, aunque no siempre con absoluta evidencia:

¡Válasme, Dios! ¡Oh qué es! ¡oh qué semeja
 (FRANCISCO DE ALDANA)

¿Te sentarás tú, mar, para escucharme?
 (RAFAEL ALBERTI)
 Cosas del *Cid*. ¡Oh, Dios, qué buen vasallo!...
 (LUIS LÓPEZ ANGLADA)
 porque sin *Ti*, aquí abajo nada tiene
 (MANUEL ALONSO ALCALDE)

Todo lo expuesto en este trabajo conduce a admitir que la contigüidad de las sílabas 4ª y 5ª (así como las 6ª y 7ª) portadoras de acentos no es realmente una «anomalía» dada la frecuencia en poesía española de esta modalidad. Tampoco se puede considerar que esa contigüidad provoque un «conflicto» rítmico que, como se ha visto, se resuelve sin dificultad.

Sí, en cambio, es lícito admitir que en estos versos, la sílaba 4ª, fuertemente acentuada, queda aislada entre dos pies rítmicos y por lo mismo tiene un comportamiento distinto asimilable al de las sílabas finales de los versos agudos.

Estas observaciones acerca de los endecasílabos con acentos en 4ª y 5ª son aplicables igualmente a los endecasílabos con acentos en 6ª y 7ª, en los cuales la sílaba 6ª de acento constituyente, queda aislada entre los pies rítmicos que la preceden, la pausa y los pies rítmicos que la siguen. Un verso tan conocido como

Flérida para mí dulce y sabrosa

se representa con el esquema siguiente: pie dactílico + pie trocaico + 6ª + pausa + pie dactílico + período de enlace. O sea: Flérida + para + *mí* + pausa + dulceysa + brosa

Otras combinaciones se pueden encontrar⁸ enmarcando la sílaba 6ª que queda aislada y realzada por su entorno.

⁸ Puede consultarse PARDO, Arcadio: «El endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas», en *Variations autour de la poésie. Hommage à Bernard Sesé*. Nanterre: Publications du C.R.I.I.A, Université de Paris X, 2001, 2, pp. 87-108.

**LA MÉTRICA DE *EN SILENCIO...*
DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN**

**METRICS IN ERNESTINA DE CHAMPOURCIN'S
*EN SILENCIO...***

SARA TORO BALLESTEROS
Universidad de Granada

Resumen: El objetivo de este trabajo es reivindicar *En silencio...* ópera prima hoy casi olvidada de Ernestina de Champourcin. La maestría del poemario reside en la pluralidad de ritmos y metros utilizados que demuestran la influencia y el vasto conocimiento de la poeta sobre los escritores románticos, modernistas y simbolistas tanto españoles como europeos.

Palabras clave: Métrica, Romanticismo, Ernestina de Champourcin.

Abstract: The aim of this paper is to bring to the fore *En silencio...* nowadays, the almost forgotten Ernestina de Champourcin's opera prima. The mastery that characterizes the collection of poems lies in the plurality of its rhythms and meters, thereby demonstrating the poet's vast knowledge of Romantic, Modernist and Symbolist Spanish writers, as well as European artists, and their influence upon her work.

Key words: Metrics, Romanticism, Ernestina de Champourcin.

«**E***N silencio...*, hoy en día, es una obra olvidada. Algo que considero hasta normal, porque no es una buena obra. Sin embargo, en 1926, cuando se publicó en Madrid, en Espasa-Calpe, recibió muchas y muy buenas críticas»¹. De estas palabras de la misma Ernestina nos quedamos con la opinión de los críticos de su tiempo, que supieron valorar la obra que la propia poeta se empeñaba en sepultar. Así, cuando Gerardo Diego le pide que elabore una pequeña poética para incluirla junto a una selección de sus poemas en la antología *Poesía española contemporánea* declara: «cuando todo el mundo define y se define, causa un secreto placer mantenerse desdibujado² entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia. Pienso que yo no soy la persona indicada para expresar mis propias ideas poéticas»³. Ese gusto por mantenerse «desdibujado» se traduce en el hecho de que le parezca cursi recitar sus creaciones e incluso da gracias a Dios de no acordarse de ningún poema suyo de memoria, según declara en una entrevista a Edith Checa para la IV Fiesta Iberoamericana de la Cultura en Holgún (Cuba) en octubre de 1996. Sin embargo, en esta entrevista Ernestina se afirma como poeta, porque disfruta del momento de gestación de los poemas que —dice— le suelen salir a la primera, mientras que sus textos en prosa, cuya escritura le aburre, le parecen malos. A pesar de su espontaneidad, se nota que tiene conciencia de la propia labor, pues quema y rompe muchos de sus escritos y afirma querer desaparecer cuando su nombre aparece seguido del calificativo «poetisa». Cuando por fin se decide a elaborar

¹ ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: «*Ernestina de Champourcin a través de sus palabras*». *Ínsula*, 1993, n° 557, p. 23.

² Nótese que dice «desdibujado» y no «desdibujada».

³ DIEGO, Gerardo: *Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus, 1974 (séptima edición), p. 460.

una «antipoética» para la recopilación de sus obras completas establece tres etapas:

- 1ª. La eclosión inesperada, o sea, el primer verso del que brota como un débil surtidor, el primer poema.
- 2ª. Paisaje de amor. Pasión y pintura.
- 3ª. Invasión de algo que lo emula todo, algo que se desgaja a su vez en:
 - 1º. Amor vago, ¿de qué o hacia quién?
 - 2º. Amor humano. Búsqueda de fusión hacia otro.
 - 3º. Amor trascendente. No basta el ser; es inevitable trascender, subir, ir más lejos⁴.

La primera etapa, que es en la que se encuadra *En Silencio...*, está marcada por su asentamiento en el Madrid previo al estallido de la Guerra Civil; allí acude a numerosos eventos culturales y tertulias literarias donde traba amistad con los poetas y narradores de la Generación del 27. Será en ellos donde conozca al escritor Juan José Domenchina, con quien contraería matrimonio en 1936. Los conocimientos que adquiere en las tertulias se complementan con los que ya poseía de los escritores ingleses o franceses, a los que lee en sus respectivos idiomas desde joven:

Me hice con uno de los primeros ejemplares del *Ulises* de Joyce, aquí, en España. Los escritores más jóvenes de este tiempo, como Salazar Chapela, Arconada, Obregón, entre otros, presumían mucho de conocer muy bien la última literatura europea. Cuando discutían sobre tal o cual autor, o sobre este o aquel libro, yo no decía nada, pero internamente me reía, porque tenía en mi casa la gran mayoría de libros [...] que ellos mencionaban como los grandes y más últimos descubrimientos⁵.

También declara haber leído mucho de niña a Bécquer y admirar profundamente a Unamuno, Antonio Machado, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. Esta mezcla de Romanticismo, Modernismo y de sus autores predilectos se notará en la métrica de su

⁴ ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 4-5.

⁵ ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: «*Ernestina de Champourcin a través de sus palabras*», *cit.*, p. 22.

primer libro. El Romanticismo se percibe en la gran carga emocional e intimista del sujeto lírico; notas románticas que se ven matizadas «por suaves resonancias modernistas, y una huella de la etapa moguerña de Juan Ramón Jiménez»⁶. El ambiente de recogimiento intimista se nota, como señala José Ángel Ascunce, en el propio título de la obra, que ha sido extraído de unos versos del simbolista belga Maeterlink, citados en el primer poema: «Sans le silence, l'amour, n'aurait /ni goût, ni parfum éternel». En este entorno de carácter emocional tienen supremacía, por encima de otros sentimientos, la tristeza y el deseo anhelante de algo que todavía no se contempla como propiamente religioso; obsérvese que en libros como *Presencia a oscuras* (1952) o *El nombre que me diste* (1960) aparece la referencia a un Tú-Dios evidenciada en el uso de mayúsculas en el pronombre, mientras que *En silencio...* aparece siempre en minúscula.

Las alusiones románticas y emocionales son evidentes tanto en los apartados en los que se divide la obra —«Emociones», «Plegarias tristes», «Rimas sedientas» y «Acordes nocturnos»— como en los títulos de las composiciones que las integran: «Carnaval romántico», «Olvido», «Anhelo», «Nocturno», «Súplica», «El recuerdo», «Tedio», «Lágrimas», «El último ensueño», «Nochebuena triste», «Ocaso de otoño»... Éstas dibujan un ambiente propicio para la reflexión, la poesía y la música. Y más que para la música diríamos que para la musicalidad interna y externa de los versos, que es uno de los rasgos definitorios de su vena modernista. Esta musicalidad se presenta a través de una variada polimetría, ya que encontramos desde composiciones clásicas como el soneto, el romance y el serventesio alejandrino a otras con una estructura entre libre y encauzada en una estrofa, como es el caso del poema que cierra el libro: «Acordes nocturnos».

En el plano fónico, hay que destacar la contraposición de las aliteraciones de silbantes, que representan el tan buscado silencio frente a las aliteraciones de vibrante múltiple, que suponen una violencia para la quietud del estado anímico. Otras veces las aliteraciones sirven para resaltar la imagen que la poeta nos describe. En estos versos la aliteración de líquidas y silbantes nos hace sentir el deslizamiento quedo del llanto:

⁶ VILLAR, Arturo del: «La vida con la palabra de Ernestina de Champourcin». A *la Luz*, Madrid, 1986, nº 2, p. 5.

Que en tu llanto se vea
resbalar, silenciosa⁷

En los versos siguientes la aliteración de líquidas y silbantes trata de hacer sonar el silencio:

Era un *silencio* triste, un *silencio lloroso* (p. 49)

Yo siento que la vida resbala lentamente
entre mis manos quietas
y arrastra su corriente
el misterio que encierran mis sueños de poeta. (p. 81)

La concatenación de sonidos silbantes se contrarresta con la aliteración de vibrante múltiple sonora del verso siguiente, que nos hace oír el arrastre de la corriente:

Guitarra desgarrante,
es tu largo sonido
el *crujir* de las cuerdas amargas del dolor;
[...]
que rompe lastimero su primitivo *ardor*. (p. 83)

Aquí la aliteración de vibrantes múltiples que apoyan el contenido del poema se hace patente.

Un rasgo modernista es la reelaboración de las composiciones estróficas clásicas; así, Ernestina escribe el soneto «Ojos maternales» (p. 50) en versos dodecasílabos compuestos de dos hemistiquios hexasílabos, que Tomás Navarro Tomás denomina soneto de arte mayor⁸. Los acentos rítmicos oscilan entre 1^a y 4^a en los paralelismos: «ojos maternales», «ojos redentores», «ojos maternales» y 2^a y 5^a «rompéis la espesura», «vencéis de la vida». En lo que a la rima se refiere, el soneto se encauza a través de la rima consonante con ciertas anomalías como la consonante imperfecta entre «serenos/bueno» vv. 1 y 4 y «consuela/estela» vv. 11 y 13 o la rima asonante «oculta/ruta» vv. 5 y 7.

⁷ Recogido en ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*, cit., p. 79. Todos los poemas comentados pertenecen a esta edición.

⁸ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2001, p. 409.

También encontramos otro soneto en alejandrinos en «Instante» (pp. 56-57). En algunos de sus versos la cesura parte una palabra: «ahogando con sus ve/los al fantasma que llora» (v. 11) y en otros, la cesura entra en conflicto con la tendencia natural a la sinalefa, lo que nos hace pensar en la posibilidad de una doble lectura del verso: con cesura fuerte o con una cesura más suave que permita de alguna manera la sinalefa de hemistiquios, dando más fluidez al verso. Ejemplo: «el silencio se cierra /_egoísta y secreto» (v. 10).

El alejandrino, que es un tipo de verso muy utilizado para fines didácticos, también lo practica en el conjunto de pareados de «Retablo aldeano» (pp. 55-56). En él, Ernestina demuestra que puede hacer una pequeña poética inspirándose en un motivo del mundo exterior, aunque su poesía del mundo interior será la que más éxito le brinde, pues el movimiento centrífugo, que va del alma al mundo exterior es el dominante en su poesía. En este final se puede comprobar el gusto por la espontaneidad de los versos, que brotan en el papel como una flor:

Sobre la paz de estío, toda blanda de esquilas,
llueven miel olorosa las flores de las lilas.

Hoy me ofrece la aldea su fragancia a tomillo,
para que en ella rime mi verso más sencillo;

verso en que yo quisiera reflejar la armonía 25
virginal de la aldea sobre el clave del día.

A pesar de esta pretendida espontaneidad, hallamos versos muy logrados, como el alejandrino de ritmo casi yámbico (v. 24) y los dos alejandrinos anapésticos con acento enfático en 1ª (vv. 23 y 25).

Otro poema en pareados, pero esta vez en hexadecasílabos es «Manos divinas» (pp. 64-65), cuyo rasgo principal es la esticomitia (detalle que caracteriza sus composiciones estróficadas), el paralelismo sintáctico rojos lirios + adjetivo empezado por des- y la anáfora «manos» seguida de adjetivo calificativo. El carácter de repetición de la sintaxis, de la rima consonante y de los periodos acentuales de los hemistiquios de 8+8 nos

trae ecos de las composiciones religiosas medievales en versos monorrimos, cuyos esquemas fueron recuperados y modificados en el Modernismo y que Ernestina ha utilizado muy hábilmente para un tema de trascendencia divina.

Otra estrofa típicamente modernista que domina la autora es el serventesio. José Ángel Ascunce analiza el primero y el último que componen el poema que da inicio al libro (p. 49). En su estudio destaca la función de las comas, que en la primera estrofa sirven de marca de diferenciación de hemistiquios; lo que demuestra una preocupación por la armonía formal y la arquitectura del verso. Asimismo, fónicamente se percibe un interés por destacar al máximo todos los aspectos posibles de la armonía métrica; de ahí que, además de rimas externas (ABBA), encontremos un interesante entramado de rimas internas en asonante e-o y e-a que junto con la machacona repetición del sustantivo «silencio» nos proporcionan un clímax de recogimiento interior y gran musicalidad. Si analizamos las palabras de este libro nos damos cuenta de que una importante cantidad de ellas pertenecen al campo semántico de la interioridad (tristeza, lágrimas, ensueño...), de la excelsitud (divino, cielo, etc.) y de la belleza (candor, hermosura...), léxico propio del movimiento romántico. Además del Romanticismo, se puede rastrear la influencia de San Juan de la Cruz en el tema de otro serventesio del apartado «Rimas sedientas»: «Vendrás...» (p. 67). Los tres últimos versos de este poema nos traen a la memoria las composiciones «La noche oscura» o «Cántico espiritual» por esa búsqueda nocturna del alma en el bosque:

el corazón ardiente, que al alba te ofrecí;
no lo tengo, diré; en el bosque aromoso
se me perdió una noche que te seguía a ti

En esta agrupación de seis serventesios que es «Vendrás...» hay que prestar especial atención al segundo, en el que todos los versos riman entre sí en asonante i-a en lugar de hacerlo en consonante, como el resto de serventesios del poema.

Un tipo de composición con larga tradición en la lírica castellana es el romance, del que tenemos un buen ejemplo en

«Nocturno» (pp. 69-70), romance octosilábico de carácter lírico con rima asonante a-a en los pares que se agrupa en seis tiradas con número irregular de versos. Es digna de reseñar la armonía del total paralelismo sintáctico de los siguientes versos:

como dos pálidas luces,
como dos sombras hermanas,
como dos tímidas flores

En los romances de *En silencio...* también encontramos variaciones con respecto al tradicional romance octosilábico con rima asonante en los pares. En «El recuerdo» (pp. 71-73) encontramos un romance en octosílabos con rima asonante a-a en los versos impares, aunque también hay rimas internas en asonante u-a, verbigracia «llanura» y «luna» (vv. 2 y 3) o «bullía», «cuna», «blandura» (vv. 28, 30 y 31). La estructura de los versos de este romance narrativo se organiza en torno al desarrollo de la historia en: nueve, seis, seis, diez y ocho versos. Entre la tercera y la cuarta agrupación y entre ésta y la quinta aparecen puntos suspensivos, recurso muy utilizado por los escritores modernistas para denotar divagación e indeterminación. Otro dato gráfico que aparece en este y otros poemas como «Sola...», «Nochebuena triste» o «La ciudad muerta» es el punteado que separa algunos fragmentos de las piezas. En la entrevista de José Ángel Ascunce a Ernestina que recoge la revista *Ínsula*, ella misma declara:

En un principio, muy especialmente *En silencio*, yo era muy aficionada al uso de los puntos suspensivos. Este empleo se debía a razones más inconscientes. No respondieron nunca a razones de depuración poética. Yo nunca he pensado mi poesía. [...] Nunca he escrito por escribir o para ir perfeccionando un estilo⁹.

A pesar de esta afirmación, esta obra de 1926 es un buen ejercicio poético que le permitirá aplicar lo aprendido en «la soledad de las lecturas». De hecho, es evidente en el poema la huella de Antonio Machado en imágenes como «el amor entre los dos, / y en Castilla la mañana», que son los versos con los que cierra el poema «El recuerdo».

⁹ ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: «Ernestina de Champourcin a través de sus palabras», *cit.*, p. 23.

Otras llamativas variaciones del romance son el romance mayor de «Campanas de Gloria» (pp. 52- 53) y el romance mayor con quebrados «Acuarela» (pp. 53-54). El primero lo escribió en alejandrinos, que aparecen agrupados en tiradas de cuatro versos con rima asonante aguda en los pares. Rasgos notables de este texto son: la sinéresis en «deshaceos» (v. 8) y la presencia de cuatro alejandrinos a la francesa o alejandrinos de trece sílabas (vv. 9-12). Este tipo de metro es el que llevan a su más alto grado los simbolistas franceses. Hay que decir que, salvo en este fragmento, el resto de los versos pares tienen un esquema métrico de 13+1 por acabar en sílaba aguda. El segundo romance, de corte lírico, se compone de dodecasílabos con su correspondiente quebrado hexasílabo, que aparece introducido mediante un sangrado que lo ajusta a la mitad de la página. La rima de los versos pares es en asonante e-o, lo cual ayuda a mostrar fónicamente el sonido de las gotas de agua. En los versos impares, a veces, hay también rima asonante en u-a como sucede entre «modula» y «pura» (vv. 15 y 17). Los poemas «Olvido» (p. 66) y «Paz» (p. 67) también pueden calificarse como romances mayores con quebrados. En los dos casos siguen el modelo de: alejandrino + quebrado heptasílabo con la tipografía del sangrado. En ambas composiciones los hexasílabos se convierten en heptasílabos por la acentuación aguda de la última sílaba del verso. Los heptasílabos riman en asonante -ó, en el caso de «Olvido», y en -á, en el caso de «Paz». En el primero, hay que reseñar la aparición de dos rimas idénticas: «dentro», «dentro» (vv. 1 y 15) y «Señor», «Señor» (vv. 2 y 16); rima que siempre ha sido tildada de fácil, sin embargo, en este poema es un apoyo más junto con los paralelismos «quiero cerrar...» y «su + adjetivo + sustantivo», el estribillo «para verte Señor» y la unidad acentual de los hemistiquios para convertir en una especie de letanía el anhelo de trascendencia. Esta búsqueda de un «yo» que se depura en los deseos espirituales ha sido señalada por estudiosos como Emilio Miró, que afirma lo siguiente:

El verso de Ernestina de Champourcin es un signo lingüístico de directa, inmediata comunicación, expresión de la aventura espiritual de la mujer que invoca y se confiesa, que se purifica ascéticamente y

busca y persigue, y hasta bordea, en ocasiones, la última y más profunda morada, la definitiva unión¹⁰.

Una combinación estrófica muy utilizada en el Romanticismo es la octava aguda, que por su combinación de versos (ocho versos divididos en dos semiestrofas simétricas en las que el cuarto y el octavo verso llevan rima aguda consonante o asonante) produce un efecto similar al de la octava real. Ernestina ensaya este modelo en «Aroma de lluvia»¹¹, que es una octavilla aguda, ya que los versos son heptasílabos en lugar de octosílabos. En este caso la rima de los versos cuarto y octavo es en aguda asonante en -ó o consonante -ón. En este poema, como sucedía con muchos románticos, el paisaje se identifica con el estado anímico del sujeto lírico; así, la naturaleza se muestra germinadora, fresca y suave, porque hay «un celestial remanso / que aquieta el corazón».

La armonía y la música de la naturaleza es la que intenta transmitir también en sus composiciones semilibres, pues, a pesar de no ajustarse a ninguna combinación estrófica determinada, hay una voluntad de equilibrio en sus versos. Así en «La ciudad muerta» (p. 57) encontramos versos octosílabos, cuartetos en alejandrinos y un esquema métrico bastante estudiado que incluye rimas abrazadas y rimas encadenadas: AbbACDCCD EFFÉgFFg HIHi JKJKj LMLLM NÑNÑN OPPO QRRQ. Respecto de las pausas mediales destacan los dos casos de azeuxis, uno en el primer verso: «¡Muerta! Así lo↑ eres, por la gris armonía» y otro que coincide con la fuerte cesura de los hemistiquios «la soledad quebranta↑ el carrilón que suena».

Tampoco podemos dejar de comentar un poema en heptasílabos blancos en el que se nota la clara influencia de su amigo Juan Ramón Jiménez desde el título «A Platero», ya que según Ernestina «en mi poesía se halla mi vida literaria»¹². Además de en dicho título, podemos sentir la impronta de Juan Ramón en «Rimas sedientas», que nos recuerda a la obra del moguereno

¹⁰ MIRÓ, Emilio: «*Ernestina de Champourcin: Cartas cerradas*». *Ínsula*, 1969, n° 267, p. 6.

¹¹ Se publicó en la revista *Vida Literaria*, Cádiz, 1927, n°. 4

¹² ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: «*Ernestina de Champourcin a través de sus palabras*», *cit.*, p. 23.

Rimas, o en «Plegarias tristes», que nos trae a la memoria *Arias tristes*. Asimismo, podemos sentir la presencia del poeta andaluz en la adjetivación emocional y colorista de Ernestina, aunque esta característica predomina tanto en el Romanticismo como en el Modernismo. El color es evidente en «Acuarela» (p. 53), en el que la poeta alavesa coloca los adjetivos calificativos en posición versal: «ondas azules» (v. 1), «faz sombreada» (v. 9), «ojos tristes» (v. 11), «castillo austero» (v. 22) «piedras altivas» (v. 23), «calles blancas» (v. 24), «canto travieso» (v. 27). Además de adjetivos calificativos, encontramos numerosos epítetos sobre los que suele caer un acento rítmico: «dulce sosiego» (v. 4), «lentas campanas» (v. 7), «amplio chambergo» (v. 10), «pueril chapoteo» (v. 16), «vago ensueño» (v. 28), «áurea bruma» (v. 39). Otra forma en la que aparece la adjetivación, que alcanza su culmen en el Simbolismo y en el Modernismo, es la sinestesia. En el poemario *En silencio...* aparecen bellas sinestesias como «agreste perfume» (p. 59) o «murmullo sedeño» (p. 70).

Frente a la esticomitía de los poemas estróficos, en las composiciones libres destaca la presencia de encabalgamientos suaves y también abruptos. El poema «Sola...» (p. 78) es un buen ejemplo del empleo de encabalgamientos suaves sobre los que se va deslizando lentamente el sentimiento:

Ya todos partieron
a buscar sonrisas bajo nuevos cielos;
se cansaron pronto de mi amor austero,
de mis gravedades...

Otras veces la ruptura versal y el enlazamiento abrupto sirven para apoyar las imágenes. Sirva como muestra el IX acorde de «Acordes nocturnos» (pp. 81-84):

y en el bosque otoñal una estrella
derramaba
su quieta esperanza.

Y en «El último ensueño» (p. 80):

Entorna las puertas. Deshaz este velo
que tejí con plata. ¡Ya sólo deseo

descansar tranquila! Cuando esté deshecho,
recoge sus hilos, bésalos y... luego

Por tratar este libro los temas de la soledad, la muerte, la tristeza y, sobre todo, el silencio, desde el punto de la emoción interior, vamos a encontrar muchos más encabalgamientos suaves que abruptos. No obstante, volvemos a ver algunos en su poema «Anhelo» (pp. 68-69), donde fragmenta los eneasílabos en tetrasílabos y en un trisílabo final en el que destaca su estado anímico: «dolor». En cuanto a la variedad acentual del eneasílabo, verso muy cultivado por el romántico Espronceda, contamos con diferentes tipos de eneasílabos como el de gaita gallega, que tiene acentos en 1ª, 3ª, 6ª y 8ª: «siénto un gránde latír de mágicas». En la situación de lirismo que presenta este poema no podía faltar el eneasílabo yámbico, que se acentúa en las sílabas pares: «Todo és pequéño, cláro y mústio».

Del mismo modo aparece otro metro muy cultivado por los escritores románticos y modernistas: el decasílabo. Sobresale el decasílabo mixto, con acentos en 2ª, 6ª y 9ª «que rómpe de la tierra las bájas» y el decasílabo arcaico, cuyos acentos interiores caen siempre en sílaba impar: «¿qué me impórta? Por lejos que huya». Los decasílabos de este poema se convierten en varias ocasiones en endecasílabos por ser monosílaba la palabra en posición final de verso. Ejemplos:

Sé que voy ciegamente en pos del	10+1 (v. 16)
la ruta será siempre más bella y	10+1 (v. 20)
dará nuevos arranques de celo a	10+1 (v. 25)

Llama la atención que, salvo estos y algún que otro caso aislado, apenas encontremos endecasílabos frente al gran cómputo de alejandrinos y dodecasílabos. El poema «El último ensueño» (p. 80) está escrito casi en su totalidad en dodecasílabos dactílicos, que se acentúan en la 2ª y 5ª sílaba de cada hemistiquio.

Perfúma de nárdos mis négros cabéllos
y entiértra entre flóres los trístes recuérdos.
Apága las lúces... pero ház que a lo léjos

Además hay que señalar que todos los versos riman entre sí en asonancia e-o, e incluso hay rimas internas en e-o; característica recurrente en su poesía. Encontramos ejemplos en «Sola...» y «Acuarela».

Aunque la maestría de Ernestina se demuestra especialmente en los versos de arte mayor, también cultiva versos como el heptasílabo, que suele combinar con otros de más de ocho sílabas y del que tenemos un hermoso juego en el poema «Tedio» (p. 75). En él, la parte narrativa se articula en versos de arte mayor y la más lírica consta, sobre todo, de heptasílabos y pentasílabos. Pentasílabos encontramos también en el poema «Lilas blancas» (p. 74), que mezcla de forma regular un verso de siete seguido de uno de cinco. Estos pentasílabos son polirrítmicos, pues aparecen tanto pentasílabos con acento en 1ª y 4ª (ritmo dactílico) como otros con acento en 4ª y, a veces, en 2ª (ritmo yámbico).

En conclusión, podemos decir que la voz que susurra *En silencio...* busca su especial registro ensayándose en el ejercicio poético de las voces que ha leído y que admira. A la luz de este hecho, no nos sorprende la pluralidad de ritmos, dominando en casi todas las composiciones el ritmo poético. Según la definición de López Estrada, en éste se tiene en cuenta, además del ritmo generado por las convenciones métricas y fónicas, el que marca el ritmo gramatical (las pausas, los paralelismos...). También destacan las mixturas del ritmo trocaico con el yámbico; el primero, según los críticos, sugiere serenidad y equilibrio, por lo que es apropiado para composiciones de carácter popular como el romance. El segundo, a juicio de Dámaso Alonso, produce una sensación de aquietamiento, serenidad y armónica distribución de masas debido a su ordenada alternancias de acentos. La pluralidad de ritmos va unida a la variedad de metros mediante la que articula una amplia paleta de las emociones más melancólicas del alma.

Bibliografía utilizada

- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: «*Ernestina de Champourcin a través de sus palabras*». *Ínsula*, 1993, n° 557, pp. 22-24.
—*Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de: «*Aroma de lluvia*». *Vida literaria*, Cádiz, 1927, n° 4.
- DIEGO, Gerardo: *Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus, 1934.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 1999.
—*Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2006.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Gredos, Madrid, 1969.
- MIRÓ, Emilio: «*Ernestina de Champourcin: Cartas cerradas*». *Ínsula*, 1969, n° 267, p. 6.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*. Madrid: Guadarrama, 1972.
- VILLAR, Arturo del: «*La vida con la palabra de Ernestina de Champourcin*». *A la Luz*, Madrid, 1986, n° 2, pp. 5-14.

**LA PERFECCIÓN DE ALGUNOS ENDECASÍLABOS
«IMPERFECTOS» DE GARCILASO DE LA VEGA**

**THE PERFECTION OF CERTAIN 'IMPERFECT'
HENDECASYLLABLES IN GARCILASO DE LA VEGA**

ESTEBAN TORRE
Universidad de Sevilla

Resumen: Un exhaustivo análisis de la totalidad de los versos endecasílabos de Garcilaso de la Vega descarta la existencia en ellos de cualquier clase de imperfección o irregularidad. Asimismo, se pone de manifiesto en este trabajo la ausencia absoluta de endecasílabos dactílicos en la obra del poeta toledano, contrariamente a lo que en general ha venido siendo sostenido por la crítica erudita.

Palabras clave: Garcilaso de la Vega, endecasílabos dactílicos, endecasílabos imperfectos, endecasílabos irregulares.

Abstract: A thorough analysis of the total corpus of Garcilaso de la Vega's hendecasyllabic lines rules out the occurrence within it of any kind of imperfection or irregularity. In that same sense, this discussion brings to the fore the absence of dactylic hendecasyllables in the Toledo-born poet's output, contrary to what, generally speaking, specialist critics have always maintained.

Key words: Garcilaso de la Vega, dactylic hendecasyllables, imperfect hendecasyllables, irregular hendecasyllables.

La perfección del verso endecasílabo de Garcilaso de la Vega –introdutor, junto con Juan Boscán, de esta forma métrica en la poesía castellana, y punto de arranque de la moderna literatura española– no impide que algunos críticos y teóricos hayan querido señalar en su obra la existencia de versos irregulares o defectuosos, que no se atienen a las pautas generalmente admitidas como canónicas para el endecasílabo español. Se aducen, así, casos de endecasílabos dactílicos¹ y de acentuación anómala o deficiente. A continuación, se tendrán en cuenta las distintas circunstancias en las que el verso garcilasiano haya podido dar motivo, de alguna forma, a tales calificaciones.

Los versos que más frecuentemente se presentan como ejemplos de endecasílabos dactílicos son los siguientes²:

Tus claros ojos ¿a quién los volviste? (Égloga I, 128)
 En esto 'stoy y estaré siempre puesto (Soneto V, 5)

En relación con el primero de estos dos supuestos endecasílabos dactílicos, Elias L. Rivers advierte en su edición de las

¹ El endecasílabo dactílico, cuyo ritmo ternario podría asimilarse al del dodecasílabo castellano medieval, no tuvo buena acogida en la nueva métrica italianizante del Renacimiento, a pesar de haber sido empleado profusamente en la lengua toscana por el maestro Petrarca. Caso distinto habría de ser el de las cláusulas trisilábicas de la poesía romántica y, sobre todo, de la poesía modernista, en donde se inserta muy bien el ritmo ternario del endecasílabo dactílico. Aparece, así, en composiciones de Rubén Darío, Salvador Rueda, Francisco Villaespesa y algunos poetas menores. Su eco llega hasta Gerardo Diego, Rafael Alberti o Miguel Hernández. No se encuentra en Juan Ramón Jiménez, ni en Manuel Machado, ni en Antonio Machado. *Vid.* un amplio y documentado estudio sobre esta forma métrica en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*. Anejo III de *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*. Sevilla: 2009.

² Si no se advierte otra cosa, todas las citas se harán por GARCILASO DE LA VEGA: *Obras completas con comentario*, edición crítica de Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 1981.

Obras completas de Garcilaso que ya Tomás Navarro Tomás había llamado la atención sobre «el carácter dactílico de este verso, que lleva acento en la 7ª sílaba (cfr. Henríquez Ureña, *RFE*, VI, [1919], 132-157)»³. A este respecto, Miguel Ángel Márquez⁴ precisa que «de hecho, en toda la obra de Garcilaso, sólo se aducen unos pocos casos que dudosamente pueden ser considerados endecasílabos dactílicos»⁵, y añade en nota:

E. Torre postula que esos escasos ejemplos de dactílicos en Garcilaso de la Vega podrían resolverse si tenemos en cuenta las diferencias que separan el castellano de Garcilaso de la Vega de nuestro español culto. En el caso de *Égloga* I, 128, podría considerarse la posibilidad de que el pronombre «los» fuera tónico; así el verso cumpliría función rítmica. En el caso de *Soneto* V, 5, la solución habría que buscarla en la forma verbal «estaré», cuyo origen perifrástico es «estar he». La acentuación aguda del infinitivo de la perífrasis («estár») daría como resultado un verso con acentos en 2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas⁶.

En efecto, los dos versos citados se adaptan perfectamente a las formas canónicas del endecasílabo; el primero como endecasílabo sáfico, y el segundo como pentámetro yámbico:

tus.clá.ros.ó.jos.a.quien.lós.vol.vís.te
en.és.to's.tóy.yes.tá.re.síem.pre.pués.to

En el primero de estos dos versos (*Égloga* I, 128), el pronombre «los» refuerza con el acento de intensidad el movimiento de los ojos de la mujer amada, que rehúyen la mirada del poeta. Por lo demás, la acentuación de las formas pronominales, generalmente átonas, no es excepcional en poemas del siglo XVI, y tampoco lo es en composiciones contemporáneas, incluso en posición enclítica, según puede apreciarse en los siguientes endecasílabos de Blas de Otero:

³ RIVERS, ELIAS L.: *Obras, cit.*, p. 277, nota a v. 128.

⁴ El profesor Márquez es autor de un enjundioso artículo sobre la tipología del endecasílabo, basada en su ritmo acentual, que se define en términos de cláusulas cuaternarias y binarias. *Vid.* MÁRQUEZ, Miguel Ángel: «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano». *RLit*, 2009, LXXI, 141, pp. 11-38. Este artículo ha servido de estímulo y punto de partida para la elaboración del presente trabajo.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, nota 22.

de encima. Déjame, con mi vacío⁷
deen.cí.ma.dé.ja.mé.con.mi.va.cí.o
 O si no, déjanos precipitarnos⁸
o.si.nó.de.ja.nós.pre.ci.pi.tár.nos

En el segundo verso (Soneto V, 5), hemos de tener presentes la formación y la historia del futuro en lengua romance. Como es sabido, se realiza mediante el compuesto de infinitivo + presente: *estar he* > *estaré*. Como ya hizo ver don Ramón Menéndez Pidal, «la lengua no perdió el sentido de la composición de estos tiempos sino muy entrada la Edad Moderna»⁹. Por esta razón, se admitía la interposición de uno o más pronombres entre el infinitivo y el auxiliar: *dar le has*, por *le darás*; *traer nos lo has*, por *nos lo traerás*.

Es obvio que, como palabras aisladas, tanto «quién» como «estaré» son portadoras de acento, en contigüidad a «los» en el primer verso, y a «siempre» en el segundo. Ahora bien, como ya el metrista gaditano Eduardo Benot había hecho notar a finales del siglo XIX, en el verso endecasílabo «no deben concurrir inmediatas i tocándose dos sílabas intensas i vigorosas», ya que el acento natural *constituyente* hace que el acento contiguo «se ofusque i desvanezca»¹⁰.

Ocurre que el acento, por sí mismo, no es en el verso español una entidad absoluta, sino relativa: la sílaba acentuada lo es siempre en relación a un entorno, esto es, a la sílaba que la precede y a la sílaba que la sigue. En realidad, todas las sílabas, en sí mismas, son tónicas: todas llevan acento, todas gozan de una *intensidad* acústica o energía suficiente para que puedan ser perceptibles; todas tienen un determinado *tono* o frecuencia de ciclos sonoros. Pero llamamos *tónica* a la sílaba *más acentuada* en relación a un entorno de sílabas *menos acentuadas*, que tienen la consideración de átonas.

Las sílabas átonas, contiguas a la tónica en la secuencia versal, pueden ser portadoras de acento en las palabras aisladas a

⁷ OTERO, Blas de: «Lastima», en *Ancia*. Madrid: Visor, 1971, p. 49, v. 2.

⁸ OTERO, Blas de: «Basta», *ibid.*, p. 40, v. 13.

⁹ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Manual de gramática histórica española*, 14ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 324.

¹⁰ BENOT, Eduardo: *Prosodia castellana i versificación* [1892], edición facsímil al cuidado de Esteban Torre. Sevilla: Padilla Libros, 2003, I, p. 198.

las que pertenecen. En estas circunstancias, reciben a veces la denominación de sílabas con acento antirrítmico. Señala Miguel Ángel Márquez que estos acentos antirrítmicos, «situados en posición inmediata a un acento rítmico, implican una elevación del tono»¹¹, y anota:

Según Torre, en los casos en los que concurren dos acentos contiguos, teniendo en cuenta que el tono de cada sílaba depende del entorno, una de las dos sílabas sería más relevante por el tono y asumiría la función rítmica del verso¹².

Convendría precisar que el acento rítmico está en función no sólo del tono o frecuencia de cada una de las sílabas, sino también y fundamentalmente de la energía o intensidad acústica de ellas. En ocasiones, el tono viene a matizar el ritmo y a resolver el posible conflicto entre el papel del acento de intensidad en la palabra aislada y su posición en el conjunto de la secuencia versal. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el verso «cierra la puerta, hijo mío» de Federico García Lorca¹³. Como palabra aislada, «hijo» es portadora de acento en su primera sílaba. Sin embargo, en la línea del verso (*cié.rra.la.puér.tahi.jo.mí.o*), la mayor energía del acento de intensidad que incide sobre la primera sílaba de la palabra «puerta» hace que la sílaba *hi-* (de *hijo*) quede absorbida por zeuxis o sinalefa en la sílaba átona *-ta* (de *puerta*), de manera que la sílaba resultante *-tahi-* es átona en la secuencia versal. Pero ocurre, no obstante, que la palabra «hijo» conserva una cierta independencia acentual con respecto a la palabra «puerta», en virtud del tono o frecuencia acústica. Existe, en efecto, entre *puér-* y *-tahi-* un sensible cambio de tono, lo cual no tiene que implicar necesariamente una elevación del mismo. En el caso que nos ocupa, se aprecia entre *puér-* y *-tahi-* un semitono descendente. En otros términos: *puér-* es el sostenido de *-tahi-*, o *-tahi-* es el bemol de *puér-*.

Aduce Márquez otros dos posibles ejemplos de endecasílabo dactílico en Garcilaso de la Vega:

¹¹ MÁRQUEZ, Miguel Ángel: «Ritmo», *cit.*, p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 15, nota 10.

¹³ 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, 1999, pp. 42-50.

Está y estará tanto en mí clavada (Égloga III, 7)
hinchén el aire de dulce armonía (Égloga II, 69)

En el primero de estos dos endecasílabos, análogamente a lo que ocurre en *Soneto* V, 5, habría que leer el verbo *estará* como *estar ha*, con lo que estaríamos en presencia de un pentámetro yámbico:

es.tár.yes.tár.ha.tán.toen.mí.cla.vá.da

Pero, al parecer, no podríamos hacer con la misma facilidad una lectura regular del segundo verso, «cuyo ritmo dactílico –se afirma– es incuestionable»¹⁴. Habría que precisar, sin embargo, que entre el verbo «hinchén» y la partícula «de» existe una fuerte rección o relación gramatical. La partícula «de» no es aquí meramente una preposición (*pre-posición*) átona, antepuesta (*ante-puesta*) al sintagma nominal «dulce armonía», sino que está estrechamente ligada al verbo «hinchén», cuyo significado completa y especifica, adquiriendo así un marcado relieve semántico y fonético en la línea del verso.

Por otra parte, las similitudes y los contrastes de timbre que se dan entre las sílabas *de/dul-*, ambas con dental inicial, resalta aún más la privilegiada posición 6^a de la sílaba *de*, que se equilibra en suave balanceo con la sílaba 7^a *dul-* (de *dulce*). Tras el fuerte impulso de la sílaba 4^a (*áy-*, de *ayre*), se suceden «con dulce armonía» los tonos y las intensidades de las restantes sílabas, hasta llegar a la 10^a sílaba final. Es algo análogo en lo que ocurre en el siguiente endecasílabo:

Cortaste'l árbol con manos dañosas (Soneto XXV, 3)

A propósito de este verso, Fernando de Herrera nos advierte que «à de leerse haziendo assiento en el árbol»¹⁵. Es tan fuerte, en efecto, el acento de la sílaba 4^a (*ár-*, de *árbol*) que todas las demás quedan debilitadas hasta llegar a la 10^a final. Así pues,

¹⁴ MÁRQUEZ, Miguel Ángel: «Ritmo», *cit.*, p. 20, nota 22.

¹⁵ HERRERA, Fernando de: *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* [1580], edición facsimilar de Antonio Gallego Morell. Madrid: CSIC, 1973, p. 191, nota a *cortaste*.

tanto en Égloga II, 69, como en Soneto XXV, 3, podemos hacer la siguiente lectura:

hin.chen.el.áy.re.de.dul.cear.mo.ní.a
cor.tas.te'l.ár.bol.con.ma.nos.da.ñó.sas

Otros endecasílabos podemos encontrar, en la obra poética de Garcilaso de la Vega, con fuerte acentuación en las sílabas 4ª y 10ª, y con intensidades y tonos más atenuados en las sílabas intermedias. Este tipo de endecasílabo ha sido tildado a veces de verso «desmayado», aunque también puede considerarse como una variedad del endecasílabo sáfico:

pienso remedios en mi fantasía	(Soneto III, 6)
libre el lugar a la desconfianza	(Soneto IV, 4)
en salvo destes acontecimientos	(Soneto XX, 6)
Después acá de lo que consentí	(Soneto Soneto XXVII, 5)
A romper esto en que yo me metí	(Soneto XXVII, 8)
mas es a tiempo que de mi bajeza	(Soneto XXVIII, 7)
un dulce amor, y de mi sentimiento	(Soneto XXXI, 2)
me quexo a vos como si en la verdad	(Canción II, 24)
un campo lleno de desconfianza	(Canción IV, 89)
Algunos premios o agradecimientos	(Elegía I, 92)
se contradicen en lo que profieren	(Elegía II, 15)
Quál es el cuello que como en cadena	(Égloga I, 131)
Al sueño ayudan con su movimiento	(Égloga II, 76)
Tras esto luego se me presentaba	(Égloga II, 1122)
Salir el humo de las caserías	(Égloga II, 1871)

Todos estos versos han de leerse poniendo énfasis *–haciendo assiento*, según el sentir de Herrera– en la palabra portadora del acento correspondiente a la sílaba 4ª. No se trata en absoluto de versos defectuosos, flojos o desmayados, sino que, por el contrario, las dos cúspides acentuales de las sílabas 4ª y 10ª, en contraste con la suave atenuación rítmica de las restantes sílabas, cumplen un oportuno papel de moderación y contrapunto en la serie versal. Más que de descuido o defecto, habría que hablar de exquisita labor de cincelado poético.

En algunos otros endecasílabos de Garcilaso de la Vega, podría llevarse a cabo una doble lectura: como endecasílabos dactílicos con acento en la sílaba 7ª, o como endecasílabos canónicos.

En todos estos casos, es fácil llevar a cabo una adecuada lectura, desplazando el hipotético acento de la sílaba 7ª a la sílaba inmediatamente anterior (6ª) o posterior (8ª):

y a ver los passos por do m'han traído (Soneto I, 2)
ya-vér-los.pá.sos.por.do.m'hán.tra.í.do

hallo, según por do anduve perdido (Soneto I, 3)
há-llo.se.gún.por.dóan.du.ve.per.dí.do

sé que me acabo, y más é yo sentido (Soneto I, 7)
sé.que.mea.cá.boy.más.e.yó.sen.tí.do

como remedio más ya deffendido (Soneto II, 4)
co.mo.re.mé.dio.más.ya.def.fen.dí.do

mi inclinación por quien ya no porfío (Soneto VI, 12)
mi.in.cli.na.ción.por.quién.ya.no.por.fí.o

No pierda más quien ha tanto perdido (Soneto VII, 2)
no.píer.da.más.quie.há.tan.to.per.dí.do

como acontece a quien ha ya escapado (Soneto VII, 7)
co.moa.con.té.cea.quién.ha.yaes.ca.pá.do

me quitó al mundo y m'ha en ti sepultado (Soneto XVI, 13)
me.qui.to.al.mún.doy.m'háen.ti.se.pul.tá.do

del grave mal que en mí está de contino (Soneto XX, 11)
del.grá.ve.mál.queen.míes[miés].ta.de.con.tí.no

Albanio es éste que 'stá 'quí dormido (Égloga II, 98)
al.bá.nioes.és.te.que's.ta.quí.dor.mí.do

Cómo pudiste tan presto olvidarte (Égloga II, 578)
có.mo.pu.dís.te.tán.pres.tool.vi.dár.te

¡Oh santos dioses!, ¿qué's esto que veo? (Égloga II, 775)
óh.san.tos.dió.ses.qué's.es.to.que.vé.o

Camila es ésta que está aquí dormida (Égloga II, 778)
ca.mí.laes.és.ta.quees.taa.quí.dor.mí.da

También han sido tildados de duros o forzados algunos endecasílabos de Garcilaso de la Vega en los que una vocal acentuada de la serie cerrada /i,u/ se encuentra en contigüidad con vocal no acentuada de la serie /a,e,o/. El verso más frecuentemente citado es el siguiente:

Hermosas nymphas que en el río metidas (Soneto XI, 1)
her.mó.sas.ným.phas.queen.el.río[rió].me.tí.das

La palabra *río*, considerada gramaticalmente como bisílaba, constituye aquí en realidad una sola sílaba métrica. Habría tenido lugar una «licencia» poética, llamada sinéresis, en virtud de la cual las vocales *i* y *o* no formarían ya hiato, sino diptongo. Ahora bien, difícilmente podría admitir la gramática tradicional un diptongo en el que la vocal nuclear fuera la más cerrada –la *i*–, mientras que la vocal más abierta –la *o*– cumpliera meramente el papel de elemento marginal. Para que exista una sola sílaba, tendría que entrar en juego un mecanismo de dislocación acentual: el acento habría de desplazarse de la vocal más cerrada a la más abierta. En definitiva, en lugar de pronunciarse *río*, tendría que decirse *rió*.

Veamos lo que nos dice la Real Academia, en el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1973), a propósito de un caso similar, esto es, de contacto de una vocal abierta y átona con una vocal cerrada y tónica. En esta ocasión, la unión silábica se da entre palabras contiguas:

Otra curiosa «licencia» poética, que en este caso afecta también a la rima, aparece en el endecasílabo de Garcilaso (Égloga I, v. 122): *Y por nuevo camino el agua se iba*, donde se computa como una sílaba el grupo vocálico final /éi/, con dislocación del acento, lo que no impide que *iba* sea consonante de *estiva*. Lo mismo ocurre en Góngora (*Sonetos completos*, ed. 1969, pág. 27): *Que a Júpiter ministra el garzón de Ida*, verso aconsonantado en *–ida* a pesar de la sinalefa /éi/, o en Ponga, pues, a las querellas que usa (*ibíd.*, 127), con sinalefa /éu/, pero con rima *–usa*¹⁶.

Como es habitual en ciertos estudios gramaticales y académicos, se considera la sinalefa –al igual que la sinéresis– como una

¹⁶ Párrafo 1.6.8.c.

licencia, que en este caso es aún más «curiosa». Es de advertir que los grupos vocálicos que se aducen –/éi/, /éu/– se computan «como una sílaba». No es que realmente se piense que constituyen una auténtica sílaba, sino que se les concede ese valor sólo en virtud de la referida licencia poética. Por supuesto que se asume que el acento no puede recaer sobre la *i* o la *u* –/éi/, /éu/–, vocales cerradas, sino sobre la *e*, vocal más abierta, dándose así una «dislocación del acento». Pero, a pesar de todo, se reconoce que existe rima en –*iba*, –*ida* y –*usa*.

Ahora bien, por definición, la rima no es otra cosa sino la completa igualdad de sonidos con que terminan dos o más palabras a partir de la última vocal acentuada. Por lo tanto, y en pura lógica, si existe rima (que sí que existe), el acento ha de recaer, necesariamente, en la *i* de *iba*, en la *i* de *Ida* y en la *u* de *usa*:

y.por.nué.vo.ca.mí.noel.á.gua.seí.ba
quea.jú.pi.ter.mi.nís.trael.gar.zon.deí.da
pón.ga.pues.fín.a.las.que.ré.llas.qeú.sa

Para que exista rima, no puede darse la dislocación del acento. Así pues, habría que revisar algunos criterios tradicionales, y afirmar que, en casos como éstos, no tiene sentido desplazar el acento a la vocal más abierta. Es precisamente la vocal más abierta la que se oscurece y se hace menos perceptible, hasta el punto de asumir el papel de mero elemento marginal. Si no queremos incurrir en la contradicción de admitir simultáneamente la existencia de rima y de dislocación acentual, hemos de rechazar decididamente esta última. Así lo percibían Góngora y Garcilaso. Y así lo percibe el atento lector actual de poesía. De forma análoga, el *río* donde juegetean las hermosas ninfas de Garcilaso (Soneto XI, 1) puede seguir siendo *río*, y no *rió*, como palabra monosilábica:

her.mó.sas.ným.phas.queen.el.río.me.tí.das

Fernando de Herrera escribía *rîo*, y en otros lugares *mîos*, *per-dîa*, *vîa*, queriendo indicar con el acento circunflejo la presencia de un especial fenómeno fonético, que afectaba directamente al grupo vocálico. La vocal resaltada por la tilde era precisamente

la *i*, la más cerrada, que pasaba a ser así el centro del grupo silábico. Podríamos hablar simplemente de diptongo, o unión de vocales en contacto, frente a hiato, o desunión de las vocales. Pero, como en otro lugar se ha señalado¹⁷, sería preferible hablar de *zeuxis* frente a *azeuxis*.

En efecto, *zeuxis* es término más exacto que diptongo, ya que su significado no se limita a sólo dos elementos fónicos. Pueden ser tres (el llamado triptongo) o más las vocales que se agrupan en una unidad silábica. Por otra parte, el término diptongo (del griego διφθογγος: de doble sonido) es algo impreciso: no señala si los dos sonidos o vocales están unidos en una sola sílaba o separados en sílabas diferentes. Del mismo modo, *azeuxis* carece de las connotaciones peyorativas del hiato (del latín *hiatus*: hendidura, grieta, abertura, bostezo), que implican una carga afectiva de cacofonía no deseada.

En todos los casos de vocales en contacto, sería más oportuno hablar simplemente de unión o desunión silábica. Y, para ello, la lengua griega nos proporciona dos términos claramente delimitados: *zeuxis* (ζευξις: enganche, unión) y *azeuxis* (αζευξις: desunión), sustantivos verbales de ζεύγνυμι (uncir, unir). El término *azeuxis* ha venido ya siendo utilizado en la lengua española, justamente como sinónimo de hiato o encuentro de dos vocales que se pronuncian en sílabas diferentes. No ocurre lo mismo con el término *zeuxis*, como alternativa a la palabra diptongo, pues hasta ahora no ha formado parte de la nomenclatura métrica.

Existía ya el término *zeugma* (ζευγμα: junta, ligadura) como figura retórica de construcción, que también es sustantivo verbal de ζεύγνυμι y que consiste en sobrentender una palabra o sintagma en varias oraciones o cláusulas, aunque sólo esté presente en una de ellas. Tanto *zeuxis* como *zeugma* son, así pues, sustantivos verbales, si bien el primero expresa la acción del verbo, y el segundo, el resultado. Es lo mismo que ocurre con los términos *sintaxis* (σύνταξις: orden, disposición, orden de combate) y *sintagma* (σύνταγμα: ordenamiento, constitución, fila de combate), sustantivos verbales que expresan respectivamente la acción y el resultado de συντάσσω (ordenar, organizar).

¹⁷ TORRE, Esteban: «Zeuxis y azeuxis en la configuración silábica». *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*. 2011, IX, 9, pp. 183-199.

En los endecasílabos de Garcilaso, es frecuentísima la zeuxis o unión silábica de la vocal cerrada tónica *i* con las vocales abiertas átonas *a* y *o*. Se indica con acento circunflejo, de acuerdo con la pauta marcada por Herrera, la situación de la *i* afectada por la zeuxis:

Yo avía jurado nunca más meterme	(Soneto VII, 9)
a poder mío y a mi consentimiento	(Soneto VII, 10)
por do los míos, de tal calor movidos	(Soneto VIII, 6)
Señora mía, si yo de vos ausente	(Soneto IX, 1)
Con más piedad devría ser escuchado	(Soneto XV, 12)
y más del bien que allí perdía muriendo	(Soneto XXIX, 7)
ya yo con mi dolor sin guía camino	(Soneto XXXII, 2)
allá os yría a buscar como perdido	(Canción I, 12)
que nunca día ni noche cessan della	(Canción III, 13)
que de la vía espantosa atrás me torne	(Canción IV, 131)
sería de mí, hermosa flor de Gnido	(Canción V, 12)
fuerça de tu beldad sería cantada	(Canción V, 22)
d'aquesto un frío temor assí a desora	(Elegía II, 43)
el fuego que'l amor tenía encendido	(Elegía II, 66)
ternía presente por mejor partido	(Elegía II, 117)
y agradecería siempre a la ventura	(Elegía II, 118)
que avía de ver, con largo apartamiento	(Égloga I, 285)
podrían tornar d'enfermo y descontento	(Égloga II, 16)
que della un punto no sabía apartarme	(Égloga II, 181)
que vía bolar aquella vanda amiga	(Égloga II, 250)
todos venían al suelo mal su grado	(Égloga II, 255)
seguíase lo que apenas tú barruntas	(Égloga II, 271)
Parecía que mirando las estrellas	(Égloga II, 272)
rompía con gritos ella y convocava	(Égloga II, 276)
venía por nuestra mano, y la cuitada	(Égloga II, 294)
vería d'aquella que yo tanto amava	(Égloga II, 471)
antes, con mi llorar, hazía espantados	(Égloga II, 516)
me preguntaban cuáles avían sido	(Égloga II, 522)
de quantas digo quien devría escucharme	(Égloga II, 597)
y temerario error que avía seguido	(Égloga II, 660)
que avía de ser quien diese la doctrina	(Égloga II, 1324)
el qual venía con Phebo mano a mano	(Égloga II, 1329)
vio que'ra el que avía dado a don Fernando	(Égloga II, 1339)
Luego venía corriendo Marte airado	(Égloga II, 1379)
que'l sol embía delante, resplandece	(Égloga II, 1393)
y claro río, gozoso de tal gloria	(Égloga II, 1470)
en Flandes avía sido, y el osado	(Égloga II, 1539)
y parecía que'l ocio sin provecho	(Égloga II, 1596)

que avía de ser guiada por su mano	(Égloga II, 1606)
el río le daba dello gran noticia	(Égloga II, 1754)
a las que avía de Tormes aprendido	(Égloga II, 1822)
mas con la lengua muerta y fría en la boca	(Égloga III, 11)
que'n delgadeza competían con ellos	(Égloga III, 102)
de las colores que antes le avían dado	(Égloga III, 114)
mostrava en la labor que avía texido	(Égloga III, 146)
pintado el caudaloso río se vía	(Égloga III, 201)
contento con lo mucho que avía hecho	(Égloga III, 208)
cuya vida mostrava que avía sido	(Égloga III, 227)
de dos pastores que venían cantando	(Égloga III, 291)
deste día, para mí mayor que un año	(Égloga III, 320)

La unión silábica de la zeuxis (tanto en el caso del comúnmente llamado diptongo, como en la sinéresis, la sinalefa o la sinafía) y la separación silábica de la azeuxis (llámesela hiato, diéresis o dialefa) son fenómenos por lo demás habituales, que tienen lugar tanto en la línea sintagmática del verso como en la del lenguaje ordinario, y se realizan no sólo en el interior de la palabra aislada, sino también entre palabras contiguas. En el dominio de la métrica, la poética y la estética, carece de sentido la antigua distinción entre sílabas métricas y gramaticales, o la más reciente entre sílabas fonéticas y fonológicas, tal como se hace en la *Nueva gramática de la lengua española* (2010):

Las sílabas fonológicas no se corresponden necesariamente con las sílabas fonéticas. En el verso *entre el vivir y el soñar* (Machado, *Nuevas canciones*), se observa la diferencia entre estos dos aspectos. Las sílabas fonológicas *en.tre.el.vi.vir.y.el.so.ñar* se convierten desde el punto de vista fonético en *en.trel.vi.vir.yel.so.ñar*¹⁸.

Se nos dice que las sílabas fonológicas «se convierten» en fonéticas, cuando lo que sucede es justamente lo contrario: es la realidad fonética la que se abstrae y se convierte en sistema fonológico. La sílaba presupone el sonido, que es lo que el oído directamente capta. Y conviene poner énfasis en la calidad acústica, auditiva, del sonido, no en el aspecto meramente oral y articulatorio o en la consideración física de la onda sonora. La sílaba no tiene en sí misma valor fonológico alguno, a no ser como unidad mínima portadora de un acento. Aunque,

¹⁸ Párrafo 1.4ñ.

a decir verdad, el acento viene a su vez definido, tautológicamente, por un mayor relieve de la sílaba acentuada. La sílaba remite al acento, y el acento a la sílaba.

El análisis de las sílabas y los acentos, que configuran el armazón rítmico del verso, pertenece al dominio de la métrica, la poética y la estética, y no a los estudios gramaticales o lingüísticos. Con buen criterio, la Real Academia Española, que todavía en el *Esbozo* de 1973 prestaba alguna atención a las sílabas, el acento y la fonología sintáctica, pasa ya por estas cuestiones como sobre ascuas en la *Nueva gramática* de 2010; y, en el *Manual* de la *Nueva gramática*, dedica significativamente a las unidades fónicas sólo dos brevísimos párrafos¹⁹, que vienen a ocupar no más de media página de un total de novecientas noventa y tres. Por su parte, el tercer volumen de la *Nueva gramática* de 2011, dedicado específicamente a la fonética y la fonología, considera como «una cuestión controvertida» la agrupación silábica de las vocales en español²⁰.

Con criterios métricos, estéticos y poéticos, y atendiendo también a la historia de la lengua, pueden resolverse algunos otros problemas que pueden tal vez surgir en la lectura de los endecasílabos de Garcilaso de la Vega. Veamos algunos ejemplos:

y más me duele el no osar deciros (Soneto XXXVIII, 3)
y.más.me.dué.leel.nó.o.sár.de.zí.ros

Este verso reza así en la edición de Fernando de Herrera:

I mas me duele nunca osar deciros (Soneto XXXII, 3)
i.más.me.dué.le.nún.cao.sár.de.zí.ros

Según Rivers, con esta enmienda o variante Herrera habría evitado «el hiato difícil»²¹ de «no osar». Pero, a decir verdad, no es tan «difícil» este hiato, dialefa o azeuxis. En la conciencia lingüística del hablante español del primer tercio del siglo XVI estaba aún presente el recuerdo del antiguo *non*, lo cual impedía la sinalefa o zeuxis entre «no» y «osar».

¹⁹ Párrafos 1.2.1 y 1.2.2.

²⁰ Párrafo 8.5a.

²¹ RIVERS, Elías L.: *Obras, cit.*, p. 162, nota 3.

En el siguiente verso, la forma «sino» (de *si* y *no*) que aparece escrita como una sola palabra, no pierde su valor original (*si no*, *si no es*, *a no ser*):

yo no nascí sino para quereros (Soneto V, 9)
yo.no.nas.cí.si.nó.pa.ra.que.ré.ros

En otros versos, los pronombres «me» y «los» aparecen como formas tónicas, tal como se dijo a propósito de Égloga I, 128:

dándome a entender que mi flaqueza (Canción I, 49)
dan.do.mé.aen.ten.dér.que.mi.fla.qué.za

que ya no me refrenará el temor (Canción II, 24)
que.ya.no.mé.re.fre.na.rá.el.te.mór

juntándolos, con un cordón los ato (Égloga I, 363)
cor.tán.do.lós.con.ún.cor.dón.los.á.to

Como es sabido, la acentuación de la sílaba final de las palabras esdrújulas es habitual en el endecasílabo inglés shakespeareano. Y no es infrecuente en la métrica castellana. Así, en el siguiente verso, ha de leerse *lagrimás* por *lágrimas*:

en lágrimas, como el lluvioso viento (Elegía I, 23)
en.la.gri.más.co.mo.el.llu.vió.so.vién.to

Los versos que a continuación se relacionan, claramente acentuados en las sílabas 2^o, 8^a y 10^a, llevan en posición 4^a las partículas «que» y «de» respectivamente. Esta posición, lugar privilegiado de expectativa para la realización del endecasílabo sáfico, confiere a dichas partículas un especial relieve, que enfatiza las expresiones «el fruto que» y «lo menos de»:

el fruto que con el dolor sembramos (Égloga II, 9)
el.frú.to.qué.con.el.do.lór.sem.brá.mos

lo menos de lo que'n tu ser cupiere (Égloga III, 31)
lo.mé.nos.dé.lo.que'n.tu.sér.cu.pié.re

En situación análoga se encuentra la expresión «do quiera que» en este otro verso:

do quiera que sauzes de oy más se hallen (Égloga III, 359)
do. quié. ra. qué. sau. zes. deoy. más. se. hállen

Resulta ciertamente difícil prescindir en este caso del acento de la palabra sauzes. Es preferible, sin duda alguna, la variante que nos ofrece Herrera:

do quiera que d'oi mas sauzes se hallen
do. quié. ra. que. d'oi. más. sau. zes. se. hállen

Finalmente, hay que advertir que algunos textos de la edición de Rivers exhiben innegables imperfecciones; pero éstas en modo alguno son responsabilidad de Garcilaso de la Vega. Así, por ejemplo, los sonetos XXXIX y XL acumulan tantos defectos que obligan a descartar categóricamente la autoría garcilasiana. Ya el mismo Rivers hizo notar, a propósito de estos sonetos, cómo «Keniston (pp. 216-217), por sus endecasílabos y rimas defectuosas, cree que no pueden ser auténticos y los edita en apéndice»²². A todo amante de la buena poesía, que leyera inadvertidamente tales sonetos, se le recomienda contrarrestar su comprensible enojo con el recuerdo de algunos de los mejores versos del verdadero Garcilaso:

coged de vuestra alegre primavera
 el dulce fruto antes que'l tiempo airado
 cubra de nieve la hermosa cumbre (Soneto XXIII, 9-11)

Corrientes aguas puras, cristalinas,
 árboles que os estáys mirando en ellas (Égloga I, 239-240)

somorgujó de nuevo la cabeça
 y al fondo se dexó calar del río (Égloga III, 83-84)

No, no existen endecasílabos defectuosos, ni anómalos, ni dactílicos, en la poesía de Garcilaso de la Vega. Un exhaustivo análisis de toda su obra así lo pone de manifiesto. Estamos en presencia de un auténtico poeta, un poeta nato, uno de los más altos exponentes –junto a San Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer o Rosalía de Castro– de la mejor poesía lírica española

²² *Ibid.*, p. 164.

de todos los tiempos. El eco de los perfectos endecasílabos de Garcilaso llega hasta nuestros días a través de las voces de Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Antonio Machado, Jorge Luis Borges, Federico García Lorca, Blas de Otero...

CRÍTICA DE LIBROS
REVIEWS

A.D. COUSINS Y PETER HOWARTH (Editores): *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

A pesar de la inventiva del soneto inglés decimonónico (Wordsworth, Tennyson, Rosetti, Browning), la crítica del siglo antepasado aún sostenía, como lo relata Peter Howarth, que un verdadero soneto (inglés, se entiende) debía construirse con decasílabos, que en él deberían notarse claramente la octava y la sextina, que la estructura de la rima del poema admitía solo ciertas variaciones, que este solo podía expresar un único pensamiento que coincidiera a su vez con los cuartetos y los tercetos. Un crítico de la época –Crosland– sentenció que existían 21 «fijos, estables e inamovibles» mandamientos al componer un soneto: no se rima en «-ly», deben evitarse los prosaísmos y los americanismos, no debe exagerarse la cantidad de versos que empiezan con conjunción copulativa. En *The Sonnet* (1874) de Tomlinson y en la introducción a la edición de los sonetos de John Milton de Pattinson, los dos autores se preguntan si los sonetos de Wordsworth y los de Shakespeare son sonetos de verdad (p. 226).

A lo largo de sus cerca de 300 páginas, *The Cambridge Companion to the Sonnet* evita –quizás para no parecer obra de los referidos críticos decimonónicos– cualquier definición, cualquier caracterización o cualquier clasificación del soneto o del «ideal platónico» del soneto, aunque probablemente las suponga. En compensación, ofrece –sobre todo en los capítulos finales– un panorama amplio de las variedades de esta forma proteica que ya lleva 780 años de creada. Sin embargo, más que un elenco de formas (algunas muy nuevas y poco reconocibles: un soneto de Terrance Hayes consiste en un solo verso –«Cortamos

el melón en sonrisas»– repetido catorce veces), el libro ofrece perspectivas interesantes acerca del valor cultural del soneto, tanto en diferentes épocas como en general.

La disposición del texto mezcla criterios genéricos e históricos: a la introducción por los editores, sigue un «triálogo» sobre el soneto a cargo de tres poetas contemporáneos («Contemporary poets and the sonnet: a triologue» de Paul Muldoon, Meg Tyler y Jeff Hilson), una reflexión acerca de la relación entre el soneto y la lírica («The sonnet and the lyric mode» de Heather Dubrow), otra sobre subjetividad y género («The sonnet, subjectivity and gender» de Diana E. Henderson), un estudio sobre el soneto y su transmisión manuscrita, impresa y audiovisual («The English sonnet in manuscript, print and mass media» de Arthur F. Marotti y Marcelle Freiman). A continuación, sigue la secuencia histórica: los orígenes («European beginnings and transmissions: Dante, Petrarch and the sonnet sequence» de William J. Kennedy), la sensibilidad expresada por el temprano soneto amoroso en Inglaterra («Desire, discontent, parody: the love sonnet in early modern England» de Catherine Bates), los sonetos de Shakespeare («Shakespeare's Sonnets» por A. D. Cousins), el soneto inglés de contenido religioso («Sacred desire, forms of belief: the religious sonnet in early modern Britain» de Helen Wilcox), los sonetos postmiltonianos («Survival and change: the sonnet from Milton to the Romantics» de R. S. White), el soneto en el Romanticismo («The Romantic sonnet» de Michael O'Neill), el soneto victoriano («The Victorian sonnet» de Matthew Campbell), el moderno («The modern sonnet» por Peter Howarth) y el contemporáneo («The contemporary sonnet» por Stephen Burt).

Para un texto cuyo tema es el soneto (a secas), un contenido como el presentado arriba podría parecer anglocéntrico. Por ejemplo, se extraña un desarrollo mayor del tema de los orígenes y la formación del soneto. El libro le dedica apenas dos páginas. Y mucho más podría decirse en él del ambiente cultural y las preocupaciones matemáticas de la corte siciliana de Federico II, en la que estaban activos personajes como Giacomo da Lentini y Pier delle Vigne (cfr. el estudio de W. Pötters. *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*. Ravenna: Longo, 1998). Las páginas dedicadas a dos de los

textos fundadores de la secuencia de sonetos (la *Vita nuova* de Dante y el *Canzoniere* de Petrarca) sí explican cómo esta evoluciona a partir de su probable iniciador, Guittone d'Arezzo, a estos dos monumentos. Resulta interesante acotar al respecto que las denominaciones del libro de Petrarca –*Rime sparse* o *Rerum vulgarium fragmenta* y *Canzoniere*– expresan las dos posibilidades como se han presentado los libros de sonetos: como reunión de sonetos sueltos o como un todo articulado (p. 94). La información acerca del soneto continental renacentista y barroco resulta, en mi opinión, magra y desbalanceada respecto de su verdadera importancia. Del mundo luso e hispánico, solo son nombrados, sin mayor desarrollo, Camoens, Lope y Cervantes (p.47), Boscán, Garcilaso y Sor Juana Inés de la Cruz (p.100). Si bien la omisión de Góngora o de Quevedo puede llamar la atención, probablemente sorprenda más que grandes poetas del siglo xx creadores de sonetos como Jorge Guillén (a quien Hugo Friedrich en su *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 54 pone como ejemplo de «la supremacía de la voluntad de forma sobre la voluntad de mera expresión», característica de la lírica moderna) o Fernando Pessoa no aparezcan siquiera mencionados. Causa perplejidad el caso de Pessoa, pues este escribe sus 35 *Sonnets* en inglés y sigue estrictamente el modelo del soneto inglés.

Aun con estas limitaciones, *The Cambridge Companion to the Sonnet* cumple con ofrecer información interesante sobre el valor histórico-cultural del soneto y, sobre todo, acerca de las perspectivas para estudiarlo. Reseñaré solo algunos artículos para mostrar estas perspectivas. Empezaré por «The english sonnet in manuscript, print and mass media» (pp. 66-83). En este artículo, Marotti y Feinman sostienen que, como observan repetidamente los teóricos de la comunicación, cada medio define «metacomunicativamente» tanto la naturaleza de los mensajes transmitidos como la relación entre emisores y destinatarios (p. 66). En sus inicios, el soneto de la temprana edad moderna, como sostiene Colin Burrow, fue «una forma ubicada en la intersección entre el documento privado y el texto impreso» (p.66). Los primeros libros de sonetos fueron secuencias de sonetos como *The Arcadia* (1590) y *Astrophil and Stella* (1591)

de Sir Philip Sidney. Este último desató la furia sonetística que caracterizó el final del reinado de Isabel I (p. 69). Curiosamente, los sonetos de Shakespeare no generaron mucho entusiasmo (p.72). Hubo contemporáneamente otro valor para el soneto: el religioso, basado en la mezcla de lo amoroso y lo devoto que ya se aprecia desde la *Vita nuova* de Dante y el último tercio del libro de Petrarca, escrito luego de la muerte de Laura (p.73). La nueva cultura de la sensibilidad que aportó el Romanticismo supuso una vuelta del soneto, que apareció en nuevos contextos: novelas, revistas, panfletos. Su brevedad lo convirtió en una forma ideal para llenar los espacios libres de los diarios (pp. 74-75). «El soneto», un ensayo de William Davis que apareció en la *Quarterly Review* llamó la atención de los lectores de la época hacia la capacidad de la forma de capturar momentos, incidentes, pensamientos y sentimientos con exactitud y brevedad, cualidades que vincularon al soneto impreso en diarios y revistas con la fotografía. El librito *Sonnets of the War*, por Alexander Smith y Sydney Dobell, publicado en 1855, documenta la guerra de Crimea. Sus sonetos, equivalentes a una instantánea fotográfica, influyeron en la tropa probablemente más que la célebre «The Charge of the Light Brigade» de Lord Tennyson (p.78). Durante los siglos xx y xxi, según los autores, el soneto ha declinado, aunque sobrevive en las revistas de poesía. Sobrevive, quizás en formas inéditas, en los medios audiovisuales. Al aparecer en filmes y en la televisión, modifican la forma como los distintos públicos los comprenden. La influencia de la poesía en la estética cinematográfica se aprecia, por ejemplo, en el interés de Sergei Eisenstein por aprovechar los efectos imaginativos y quinéticos del *Paraíso perdido* de Milton en el desarrollo de su lenguaje cinematográfico, especialmente en el uso del montaje (p.79). La importancia del soneto es, en este caso particular, relevante y curiosa. Sidney Gottlieb ha sugerido que un soneto de Milton («On the Late Massacre in Piedmont», de 1655) podría muy bien haber influido en la famosa escena de la masacre de las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin* (p. 79).

La especial vinculación entre soneto, deseo, ausencia y escritura es el tema del artículo de Catherine Bates («Desire, discontent, parody: the love sonnet in early modern England»,

pp. 105-124). Bates parte de la idea de la negatividad que –dice ella– surge en el corazón de toda secuencia de sonetos: un hiato, un hueco, se abre en medio de la dicción lírica (pp. 105-106). Si la carencia o el deseo pueden pensarse como verbos transitivos, entonces es el tú («ella») el que ocupa la posición del objeto directo. Sin embargo, por más que el yo llene el vacío con detalles de la belleza, la fama o la virtud de la amada, no es al tú a quien la secuencia de sonetos se refiere: el foco de interés no es el objeto deseado, sino el sujeto deseante (p. 107). En tanto quede a una discreta distancia –como destinatario al que se importuna, como a un tú al que se apostrofa–, el tú crea una situación en la que surge un yo que importuna y apostrofa. Y mientras el tú continúe negando a su amante aquello que dice que quiere, la identidad del yo queda afirmada como sujeto, precisamente como sujeto que desea (p. 107).

Convendría más, entonces, pensar el deseo que recorre las secuencias de sonetos de la temprana época moderna –sostiene Bates– como verbo intransitivo, como si se dijera «el hablante desea», más que «el hablante desea *x* o *y*». Varios aspectos de la tradición del soneto pueden explicarse si se acepta esta perspectiva, afirma. Por ejemplo, la frecuencia del oxímoron. El oxímoron surge porque la posición del sujeto es necesariamente paradójica, pues paradójicamente busca y no busca la satisfacción de su deseo. La lengua petrarquesca de la paradoja sintetiza la situación básica del sujeto de la manera más económica (p. 108). De los 366 sonetos y otras obras poéticas que componen las *Rime sparse* de Petrarca, no debería sorprender que los dos sonetos más difundidos hayan sido «S'amor non è» y «Pace non trovo», traducidos profusamente por expresar la naturaleza paradójica del deseo. Bates sigue explicando con estas categorías varias características del Petrarquismo, como la pluralidad de los interlocutores: Amor, Cupido, Deseo, etc. Finalmente, y a propósito de la transformación de la amada *Laura* en *lauro*, el laurel de la fama, aprecia que el deseo por la amada, por la dama, se convierte en el deseo de escribir, es decir, una relación improductiva súbitamente se transforma en una productiva: un terreno permanentemente fértil para la generación de poesía (p. 114).

Según Peter Howarth («The modern sonnet», pp. 225-244), aparentemente la Modernidad no fue benévola con el soneto, cuya severa estructura formal les evocaba a la cadena de montaje: Ezra Pound sostiene que el soneto “es el diablo” (p.225), Williams, que es «fascista» y Wallace Stevens deseaba que murieran todos (los sonetos) (p. 225). A pesar de ello, se hicieron sonetos: Robert Frost, W. H. Auden y Robert Lowell lo prueban (y muchos poetas más, si se considera en escala mundial la muestra estudiada). Finalmente, del artículo de Stephen Burt («The contemporary sonnet», pp. 245-266), cito rápidamente formas y contenidos de los sonetos (son muy variados) de poetas que han escrito en inglés en los últimos 50 años: sonetos «extravagantemente tradicionales» sobre la belleza y sobre la crueldad; sonetos de 16 versos compuestos bajo el modelo del libro *Modern Love* de George Meredith; sonetos en versos blancos; sonetos de amor erótico, de amor parental, de amor filial; un soneto político que es un pastiche miltoniano; un soneto compuesto enteramente por clichés; la historia de Glasgow escrita en sonetos; sonetos en los que Bruce Wayne encarna a Batman; «sonetos» sin palabras presentados como arte conceptual; sonetos sobre temas japoneses-americanos con un haiku como dístico final; sonetos en que se cuenta la historia como cuento; una muy celebrada novela literaria en sonetos que siguen el modelo de *Eugenio Onegin* de Alexander Pushkin; sonetos en dialecto de Newfoundland; una corona de 15 sonetos sobre *e-Bay*. Los editores y los lectores han seguido gozando de los sonetos: el sitio *web* www.sonnets.org ya ha cumplido 12 años y pueden encontrarse 14 revistas que solo publican sonetos. Los poetas Edward Hirsh y Eavan Boland han editado el libro *The Making of a Sonnet: A Norton Anthology*. Burt precisa que hace 100 años muchos de los poemas antologados no habrían sido considerados sonetos; algunos no habrían sido considerados siquiera poemas (p. 245).

JORGE WIESSE-REBAGLIATI
 Universidad del Pacífico (Lima, Perú)

JUAN DÍAZ RENGIFO (seud. Diego García Rengifo, S. I.): *Arte poética española*. Edición, introducción y notas de Ángel Pérez Pascual. Kassel: Edition Reinchenberger (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones Críticas, 180), 2012.

En diciembre de 1999 Ángel Pérez Pascual presentó en la Universidad de Alcalá de Henares una tesis en la que estudiaba y editaba la obra de Juan Díaz Rengifo (1553 - 1615), *Arte poética española* (1592). Así se convertía en el máximo especialista en la vida y la obra del jesuita abulense. La continua actividad de investigación ha fructificado en dos obras sobre el asunto. La primera es una recopilación de artículos ya publicados, a los que se añaden dos capítulos de la tesis inédita (los consagrados a la teoría poética y a la preceptiva métrica): *Juan Díaz Rengifo y su «Arte poética española»*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2011, 382 páginas. La segunda es la edición de la obra por la que es conocido Rengifo y que es el objeto de esta reseña.

En la introducción sintetiza las amplias investigaciones llevadas a cabo sobre el autor, su teoría poética, la métrica, el poema incluido en la obra titulado «Estímulo del divino amor» y la recepción del *Arte poética española*. La edición se basa en la *princeps* de Salamanca, 1592, cotejada con la segunda, de Madrid en 1606, cuyas variantes se anotan a pie de página. Son las dos aparecidas en vida del autor. La edición ampliada por Joseph Vicens en el siglo XVIII solo es utilizada en función del texto de la primera, para posibles aclaraciones, pero no se tiene en cuenta lo que es texto nuevo.

El texto de lo que añade Vicens tiene la entidad suficiente como para convertir la obra de Rengifo en otra. Así, por ejemplo, como indica el autor de las adiciones del siglo XVIII en el preludio, se añaden cuarenta y ocho capítulos, muchos ejemplos en el texto de Rengifo, un compendio del arte, casi cinco mil

consonantes, «un breve Tratado de Asonantes, y sus preceptos», y la explicación de consonantes propios y apelativos aumentada. Antes ha puesto unos avisos y reglas para los principiantes que desean aprender la lengua castellana, resumen de gramática y paradigmas de la conjugación de los verbos, incluyendo irregulares. En Vicens es destacable su aproximación a una teoría moderna de la rima asonante en el tratado sobre el asunto que añade en las páginas 417-422, pues en Rengifo el concepto de rima asonante no dispone de un capítulo propio y solo es definido de pasada en el capítulo en que se define la rima consonante y dependiendo de ella: «Y cualquiera letra que discrepe no será consonante, sino asonante, el cual pide semejanza en las vocales y no en las consonantes, como entre *abra* y *habla*, *ganso* y *canto*» (p. 347). No extraña que si la materia en el romance no es tal que «levante, mueva y suspenda los ánimos [...] como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance» (p. 217). Parece que la rima asonante no salva al romance. Si incluye en la lista de rimas esdrújulas las asonantes también es porque a veces la diferencia es de una o dos letras, que «causan tan poca disonancia al oído que casi no se percibe». Sería escrúpulo no usar, por ejemplo, rimas esdrújulas del tipo *zángano* / *carámbano*, *Ávila* / *águila*, *árboles* / *mármoles*, *fáciles* / *frágiles*, *débiles* / *estériles*, *frívolos* / *ídolos*, registradas por Rengifo. Es más, dado que la consonancia esdrújula estricta exige la concordancia de un mayor número de letras y que no abundan los esdrújulos, si «la diferencia no es mucha», algunos se han atrevido a usar el asonante. Es esta «licencia llegada a razón» de la que hay que servirse con moderación y «en lugares y por personas que ya tienen crédito y autoridad para ello». La lista, aunque recoja esdrújulos muy diferentes entre sí, puede servir para los versos sueltos (p. 468). Lo que no encontramos en Rengifo es una descripción de la rima asonante que incluya el uso que de este tipo de rima hace la poesía culta, es decir, explicación de casos como los de los siguientes ejemplos, todos de Lope de Vega: *clemencia* / *desprecia* / *propuesta* / *deuda* / *reina* (diptongos); *mirarse* / *cáliz*, *ave* / *dátil* / *umbrales* (*i* en sílaba átona final equivalente a *e*); *trigo* / *virgíneo* (llana y esdrújula); *hijo* / *Espíritu* / *mismo* (llana y esdrújula, y equivalencia de *u* en

sílaba átona final a o). Sirva este excurso para justificar un futuro trabajo de análisis particular del texto de Joseph Vicens.

La bibliografía de ediciones del *Arte poética española* demuestra el rigor con el que se han buscado las noticias sobre el libro. Se registran todas las ediciones mencionadas aunque no se hayan localizado ejemplares. El librero Palau es frecuentemente la fuente de estas noticias sin ejemplar visto. Con una bibliografía crítica selecta termina la parte introductoria. En la lista se echa de menos el nombre de Caramuel –no figura ni la primera edición, en latín, de 1665, ni la traducción de 2007– y nos atreveríamos a sugerir que la referencia a A. Tracia se relacionara de alguna manera con el verdadero nombre de Agustín Aicart. Así se llama el autor del primer *Diccionario de la rima o consonantes* (Barcelona, 1829). Es cierto que en el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Madrid la obra se localiza por Tracia, anagrama de Aicart que figura en la cubierta de 1829; pero no es menos cierto que en el fichero de papeletas de la misma Biblioteca Nacional de Madrid el ejemplar de la obra con signatura 1 / 31225 está a nombre de Aicart, Agustín, y debajo tachado Tracia (a.) [sic]. Carballo Picazo, en su bibliografía de métrica española, solo da el nombre de Aicart, Vicente Salvá en el prólogo a la tercera edición de su *Gramática* (Valencia, 1837) habla de las aclaraciones y revisiones referidas a la prosodia que hace con su amigo D. Agustín Aicart. El conde de la Viñaza indica que Tracia es pseudónimo de D. Agustín Aicart, valenciano, y siempre pone entre paréntesis este nombre detrás del de Tracia, cuando cita el diccionario. Lo que hay que evitar en todo caso es el nombre de A. Gracia, que figura en la edición facsímil de 1995 hecha por la Librería París-Valencia, confundiendo la T en letra gótica con la G.

Dada la facilidad con que hoy pueden verse las primeras ediciones del libro de Rengifo en línea, hubiera sido muy útil incluir entre corchetes el número de la página del texto de 1592 para poder agilizar la comparación entre el texto antiguo y la edición y anotación moderna.

Es impresionante la riqueza de noticias y relaciones que Ángel Pérez Pascual establece en las notas –abundantes y extensas– entre la obra, la vida, el contexto histórico-cultural y

la teoría métrica, la de su momento y la actual. Por eso, en lo que se refiere a la métrica, es indudable que el trabajo es de consulta obligatoria para cuestiones relativas a la historia de las teorías métricas y la descripción de sus formas. No es que sea una obra sistemática de este tipo; no es el propósito de la misma y por eso no se le puede reprochar que no tenga en cuenta a Bello o a Benot, por ejemplo. Pero el estudioso encontrará seguramente siempre útiles planteamientos de cuestiones y noticias relacionadas con la métrica tradicional que enriquecerán su visión del asunto.

Rengifo es la autoridad a la que se remite para las cuestiones de métrica española hasta el siglo XIX. En este siglo cambia notablemente el análisis de la naturaleza de la versificación española por obra de Andrés Bello, cuyos *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* (Santiago de Chile, 1835) fundan la teoría métrica moderna todavía vigente en nuestra visión del verso. Pero incluso en ese siglo se sigue remitiendo a la obra de Rengifo para lo que tiene que ver con la descripción y repertorio de formas. A pesar de esta importancia, el *Arte poética española* se imprime por última vez en 1759, con los añadidos de Vicens en las varias ediciones del siglo XVIII. En 1977 se hace una edición facsímil de la segunda edición, la de 1606, con epílogo de Antonio Martí Alanís que incluye un esbozo biográfico y un estudio de la poética centrado en la teoría literaria de Rengifo, no en la métrica. Hasta las investigaciones de Ángel Pérez Pascual, la parte esencial de la obra de Rengifo, la métrica, carecía de un estudio minucioso, aunque los grandes rasgos de la misma fueran expuestos por Emiliano Díez Echarri en su historia de las teorías métricas del siglo de oro.

Se entenderá la oportunidad y necesidad de esta edición si atendemos a lo que no hace mucho decía un especialista en teoría literaria del siglo de oro. En la página 816 del tomo 8 de la *Historia de la literatura española*, dedicado a *Las ideas literarias (1214-2010)*, dirigido por el profesor José M.^a Pozuelo (Barcelona, Crítica, 2011), escribía Gonzalo Pontón: «No abundan las verdaderas ediciones críticas y, sobre todo, falta una cabal anotación y estudio de los textos de Lima, Díaz Rengifo, Argote de Molina e incluso Carrillo y Sotomayor». Gracias al constante y atento trabajo de Ángel Pérez Pascual, pensamos que

ya se puede borrar de la lista el nombre de Rengifo. Por lo que se refiere a la métrica, habría que animar a un trabajo semejante sobre Sánchez de Lima y sobre Caramuel, que toma como punto de partida a Rengifo en tantos momentos, aunque el latín ha sido un obstáculo a su popularidad. Un libro tan manejado en la historia de la poesía española como el de Rengifo necesitaba ser puesto en activo para la historia de la filología española.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS
UNED (Madrid)

CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN: *Métrica y poética de Antonio Colinas*. Sevilla: *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*. Anejo IV, 2011.

Juan Ramón Jiménez habló de que

la poesía, principio y fin de todo, es indefinible. Si se definiera, el definidor sería el dueño de su secreto, el dueño de ella, el verdadero, el único dios posible. Y el secreto de la poesía no lo ha sabido, no lo sabe, no lo sabrá nunca nadie, ni la poesía admite dios alguno, es diosa única de dios, por fortuna para Dios y para los poetas,

idealizando así al arte de escribir poesía y a los poetas mismos cuyas composiciones poéticas invitan a perderse en lo infinito. Todo poema conoce, por tanto, un ritmo y un sentido particulares, capaces de suscitar multitud de sensaciones en aquellos lectores que se acercan a una composición poética para entenderla pero, sobre todo, para sentirla. Si la poesía requiere una sensibilidad especial para su comprensión y la correspondiente emoción que pueda originar, el estudio de cuestiones métricas y poéticas también exige un don particular, tal y como demuestra Clara Isabel Martínez Cantón en su estudio *Métrica y poética de Antonio Colinas* (2011), un libro indispensable para todos aquellos interesados en la poesía del poeta bañezano —que tiene en su haber premios tan importantes como el Premio de la Crítica, el Premio Nacional de Literatura, el Premio de las Letras de Castilla y León, el Premio Internacional Carlo Betocchi o el Premio de la Academia de Poesía de Castilla y León, entre otros (p. 9)—, así como en la métrica de sus composiciones líricas «como base productora del ritmo poemático y como elemento formal dotado de significación», pues no olvidemos que el ritmo, como dijera José Hierro, «es lo que hace a la poesía persuasiva, y no informativa».

Es evidente que la poesía se puede estudiar desde perspectivas semánticas, estilísticas, pragmáticas, etc. pero, sin duda, el análisis de la métrica, «un elemento muy olvidado en los estudios críticos de poesía» (p. 9), resulta ser una visión laboriosa y compleja en el intento de acercarse a la poética de un determinado autor. De hecho, en el caso concreto que nos ocupa, «la métrica juega un papel sumamente importante en la obra de Antonio Colinas para quien el aspecto técnico refuerza la musicalidad y el ritmo poemático» (p. 11). Todo estudio métrico requiere, por tanto, el asentamiento de unos férreos presupuestos teóricos y, así, el presente trabajo parte de cuestiones teóricas concretas sobre métrica para aplicarlas a las composiciones poéticas de Colinas. Serán seis los capítulos principales referidos a la explicación de ese arte que se sirve del ritmo, de la estructura, de la medida y de la combinación de los versos, ejemplificando todo ello a través de la poesía y poemarios del poeta leonés.

En primer lugar, Clara Isabel Martínez analiza la sílaba métrica, pues no hemos de olvidar que «la igualdad o proporcionalidad del número de sílabas de cada verso se convierte en español y en la mayoría de las lenguas romances en uno de los elementos rítmicos fundamentales de la poesía» (p. 13). Aparejados a la noción de la sílaba métrica están los conceptos de sinalefa, dialefa o hiato, sinéresis y diéresis que la estudiosa explica con claridad y concisión, junto con el análisis de las peculiaridades que se dan en los versos dependiendo de si terminan en palabra aguda, llana o esdrújula. El siguiente capítulo está dedicado al acento y, en concreto, al «análisis del ritmo acentual en la obra de Antonio Colinas, intentando acercarnos, concretamente, a dos puntos: las tendencias generales en la acentuación de sus versos y el uso de los acentos rítmicos y antirrítmicos» (p. 33) ya que, como se indicó anteriormente, la genialidad del estudio de la profesora Martínez Cantón radica en que cada afirmación que realiza sobre cuestiones métricas viene acompañada con ejemplos concretos que ratifican los postulados teóricos asentados.

En el capítulo cuarto de *Métrica y poética de Antonio Colinas*, dedicado a la pausa, se habla de la esticomitía y del encabalgamiento en la poesía del mencionado escritor, y de los valores expresivos y efectos semánticos que puede implicar encabalgamiento un

verso sobre otro. En realidad, tal y como manifiesta Clara Isabel Martínez, «la pausa actúa como elemento delimitador de grupos melódicos, que pueden formarse por necesidad de respirar o por factores sintácticos, pausas que podemos llamar “naturales”, o por factores rítmicos (para delimitar un verso, un hemistiquio, etc.), a estas pausas podremos llamarlas “métricas” o “convencionales”» (p. 45). Asimismo, en este capítulo se defiende que el encabalgamiento, como fenómeno contrario a la esticomitía, «es un recurso estilístico» (p. 49) que «propicia una gama de casos muy amplia en los que se puede percibir en mayor o menor medida el fenómeno» (p. 49). Aplicado a la poesía de Colinas, la estudiosa ha contabilizado «cada uno de los encabalgamientos versales y clasificado según la unidad escindida y según la longitud de la misma en los versos encabalgante y encabalgado» (p. 51), e igualmente ha realizado con otros encabalgamientos mediales, analizando por separado poemas regulares y poemas de verso libre, ofreciendo «datos absolutos y porcentuales» (p. 51) con la pretensión de «llegar a una idea más clara de la incidencia de este recurso en la poesía de Antonio Colinas, así como de su evolución y de la tipología más utilizada» (p. 51). La conclusión a la que llega la autora después de todo es que «el encabalgamiento supone un recurso de gran expresividad, capaz de sugerir muy variados significados. Antonio Colinas se vale de él y lo aprovecha de una manera significativa pero nunca forzada, reservando los tipos más extraños para ocasiones contadas en las que aportan una significación especial» (p. 83).

El capítulo cinco está dedicado a la rima, un «elemento métrico discutido» (p. 85) al poder ser «considerado no como un componente fundamental del verso, sino más bien un elemento dentro de un conjunto de recursos fónicos que se utilizan ocasionalmente en el verso y que refuerzan el ritmo» (p. 85). En el caso concreto de los poemas de Colinas se pueden hablar de rimas sistemáticas a final de verso, o «poemas rimados [...] que constan de una rima a final de verso que se repite en algún orden dentro del poema, y que por ello tiene un papel métrico» (p. 87), y de rimas asistemáticas o «rima suelta [...] muy común en la poesía actual, si bien este tipo de rima no se constituye plenamente como elemento métrico, ya que su función no es

estructural» (p. 99), diferenciando dentro de ella entre rima asistemática suelta y rima asistemática interna. Asimismo, en este capítulo se esquematizan los diversos tipos de rima según su colocación a final de verso o en el interior de los mismos, según la calidad de la rima que da lugar a la diferenciación entre rima consonante o asonante, según el axis rítmico de las palabras de la rima y según la frecuencia de uso de la rima.

Este completísimo estudio de fundamentos teóricos métricos, focalizado en los poemas de Colinas, se redondea con los capítulos seis y siete dedicados a los tipos de versos más utilizados por el poeta leonés —el endecasílabo, el alejandrino, el verso libre y el verso de arte menor—, pero también sus poemas en prosa incluidos en *Jardín de Orfeo* (1984-1988); y las estructuras poemáticas más comunes en sus composiciones poéticas, incidiendo en el hecho de que «en la poesía de Antonio Colinas encontramos muy pocos poemas estróficos. [...] Este hecho no es casual, sino que parece responder a una búsqueda de unidad, de cohesión, a la que ayuda de manera visible el uso de la estrofa» (p. 196). En efecto, estructuras poemáticas como el soneto o el romance son escasamente practicadas por Colinas o, en el caso concreto de la silva, el poeta no sigue la concepción clásica de «poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta, y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos» (p. 201); «sí hace uso, sin embargo, de varias de sus evoluciones que se consideran ya hoy como formas tipificadas de versificación» (p. 201).

El extenso capítulo ocho está dedicado a tratar más específicamente la evolución métrica en la poesía y poemarios de Antonio Colinas como *Córdoba adolescente* (1963), *Junto al lago* (1967), *Poemas de la tierra y la sangre* (1967), *Preludios a una noche total* (1967-1968), *Truenos y flautas en un templo* (1968-1970), *Sepulcro en Tarquinia* (1970-1974), *Astrolabio* (1975-1979), *En lo oscuro* (1980), *La viña salvaje* (1972-1980), *Noche más allá de la noche* (1980-1981), *Jardín de Orfeo* (1984-1988), *La muerte de Armonía* (1990), *Los silencios de fuego* (1988-1992), *Libro de la mansedumbre* (1993-1997), *Tiempo y abismo* (1999-2002) y *Desiertos de la luz* (2008). Antes de ello, la

profesora Martínez explica la división que ella ha realizado de las etapas de la trayectoria poética del autor, consciente de que «aunque la clasificación de la literatura por movimientos, etapas, etc. siempre encierra algo de manipulación de la misma, es un criterio de gran utilidad para la organización de un estudio» (p. 204), percatándose de que «la obra de Colinas se presenta como muy ligada a sí misma, lo que hace aún más difícil su organización» (p. 204).

El último capítulo es el dedicado a las conclusiones, al reconocimiento o compendio de las afirmaciones mantenidas a lo largo del libro, focalizando dichas deducciones en una serie de puntos clave como «la utilización en la obra de Antonio Colinas de los componentes del verso» (p. 285) para conseguir un ritmo específico según la sílaba, el acento, la pausa o la rima usados por el poeta leonés; o los «metros hegemónicos y combinaciones de versos en la poesía de Antonio Colinas» (p. 289), hablando del endecasílabo, del alejandrino, del verso libre, del verso de arte menor o del poema en prosa para, seguidamente, tratar el tema de «la relativa importancia de las estructuras poemáticas clásicas en la poesía de Antonio Colinas» (p. 293), y de la evolución y renovación de sus poemarios. En realidad, la profesora Martínez Cantón considera que, tras el largo camino explicativo recorrido, el análisis de la métrica de Colinas «se revela así como una herramienta utilísima en varios aspectos: comprender los elementos que influyen de manera más decisiva en la creación de un ritmo, observar el grado de tradición y renovación del autor respecto a su época, y analizar la evolución de la obra del poeta» (p. 296).

No obstante, el estudio no termina con estas conclusiones sino que, antes de la bibliografía, Clara Isabel Martínez añade un par de anexos en los que se incluyen una entrevista sobre métrica realizada en octubre de 2010 al propio Antonio Colinas que resulta tremendamente atractiva y clarificadora de lo que el poeta piensa o las razones por las que sigue una métrica concreta o si estaría dispuesto a utilizar formas métricas provenientes de otros países como el haiku japonés, o por qué su escasa práctica del soneto, pues no hay nada como acudir a la fuente concreta, en este caso, al escritor en cuestión, para ratificar las creencias e investigaciones realizadas; mientras que el segundo anexo hace somera referencia

a la publicación de la *Obra poética completa* de Colinas en 2011 en la editorial Siruela, afirmando que «la importancia de esta nueva edición de poesía del autor es crucial, ya que demuestra, como él mismo afirma, que el círculo aún no se ha cerrado, que su poesía aún tiene mucho que ofrecer, y se abrirá a nuevos caminos en los que seguro no faltarán nuevas innovaciones métricas» (p. 315) porque la poesía del ayer, del hoy y del mañana siempre tratará de ofrecer, como manifestara Octavio Paz,

conocimiento, salvación, poder y abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal [...] en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito.

NURIA SÁNCHEZ VILLADANGOS
Universidad de León

ESTEBAN TORRE: *Veinte sonetos de Quevedo con comentarios*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2012.

El profesor Esteban Torre, catedrático emérito de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, ha publicado en el presente año un nuevo libro que viene a dilatar su muy extensa y acreditada producción científica y literaria. Lo hace con estos *Veinte sonetos de Quevedo con comentarios* en donde aúna dos cualidades de las que ha hecho gala en sus muchos años como docente en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla: sus extensos conocimientos en diversos campos filológicos y su capacidad para transmitir a los alumnos su amor por la más exquisita poesía. El profesor Torre ha manifestado en no pocas ocasiones que la poesía, la verdadera poesía, es un bien escaso y que, por ello, debe cuidarse y hacerse extensiva al mayor número posible de personas. Manifestarse en este sentido implica un criterio selectivo, una defensa del canon literario y una sólida base teórica que permita sostener la permanencia de unos valores estéticos. Por ello, la misma restricción expresa del título, haber escogido veinte, y sólo veinte sonetos de la extensísima y variada obra de don Francisco de Quevedo (1580-1645), da muestras de la exigencia del autor, quien efectúa de entrada un difícil ejercicio de crítica literaria, pues el genial poeta madrileño acumula uno de los repertorios más amplios y ricos de toda la literatura en lengua española.

Esta labor de selección no debe ser entendida en ningún caso como una pura cuestión de preferencias personales, sino que ofrece al lector, mediante una rigurosa tarea de juicio y valoración, un conjunto de poemas de admirable perfección estética; de modo que ese lector atento sepa disfrutarlos y aprecie sus exquisitas cualidades. No tuvo don Francisco de Quevedo en el siglo XVII, como don Luis de Góngora, comentaristas de la talla de don García de Salcedo Coronel o don José Pellicer de Salas

y Tovar, ni gozó tampoco en el siglo xx de una atención comparable a la prestada al poeta cordobés por don Dámaso Alonso. De ahí la importancia de este nuevo libro del profesor Esteban Torre, que viene a desbrozar el camino a veces enmarañado de la crítica en torno a la poesía de Quevedo.

Si el placer es una de las principales finalidades del arte –si no la única–, ese disfrute requiere ser preparado y conducido por quien conoce los elementos que componen cada disciplina artística, para que el receptor sepa captar al máximo las cualidades de la obra que se le presenta a la contemplación. En el caso de la literatura, este necesario ejercicio cobra mayor importancia si cabe por la complejidad de códigos que entran en acción y, particularmente, en el campo de la poesía, donde el lector debe ser iniciado en los valores del metro, la rima y el ritmo para que pueda apreciar el valor que encierran las obras más logradas. Así, el libro que nos ocupa cumple también esa misión de tanta importancia y permite al lector acercarse a los sonetos escogidos descubriendo los valores intrínsecos de la poesía. Mediante la paráfrasis del texto, realizada en una prosa brillante y de cuidada calidad literaria, el lector encontrará también con claridad los conceptos expuestos en cada soneto; y, por último, en los comentarios que le siguen, descubrirá el pormenor de los aciertos rítmicos de los que se ha valido el poeta, el valor semántico de los términos empleados y las claves retóricas que se encierran en él.

Por otra parte, la elección de don Francisco de Quevedo es especialmente significativa por varias razones. En primer lugar, porque a pesar de ser una cima de la literatura española, pesa sobre él una losa de poeta difícil, oscuro y, a veces, hasta ininteligible, que el profesor Torre trata de combatir con sus equilibradas apreciaciones a lo largo de este libro, poniendo luz en cuestiones que no habían sido suficientemente aclaradas por otros estudiosos de la obra quevedesca y que, en ocasiones, habían añadido más sombras al claroscuro barroco de su poesía. Más justo y acertado sería decir, como el mismo autor nos indica en su prólogo, que la poesía de calidad encierra siempre una necesaria dificultad en su lectura e interpretación y que «la adecuada comprensión de la auténtica poesía requiere siempre esfuerzo, y

tiempo, y meditación» (p. 10). En segundo lugar, esta elección apunta al hecho de que el poeta madrileño es, a no dudarlo, uno de los miembros más acreditados de esa gloriosa estirpe de sonetistas de la literatura española de cualquier tiempo y cualquier país —de Garcilaso a Borges, de Góngora a Blas de Otero, sin olvidar a Darío o Juan Ramón Jiménez— y el soneto es, en gran medida, la piedra de toque de nuestra poesía culta; pues esta estrofa exige de una elaborada composición que atienda tanto a la disposición de los contenidos como a su expresión formal y supone para el poeta un reto de absoluta precisión por los estrechos límites que imponen sus catorce versos y el entramado métrico que conlleva.

No es objeto de este libro, como el propio Esteban Torre señala desde un principio, entrar en los múltiples problemas que desde el punto de vista de la edición de los textos plantea la obra de Quevedo —aunque en el prólogo demuestra conocerlos sobradamente—, ni el de efectuar un ejercicio de crítica erudita o el de polemizar con otros estudiosos de la obra lírica del genial poeta castellano; sino «contribuir a la exégesis de estos veinte sonetos, facilitando en lo posible la lectura y el disfrute de tan exquisita poesía» (p. 12), propósito que se logra plenamente a lo largo de sus 162 páginas. De este modo, la obra se dirige a todo aquél que esté interesado por la lectura de tan excelente poesía y no sólo se sitúa a la altura del especialista, quien tampoco quedará defraudado de su lectura por las muchas y clarificadoras indicaciones del profesor Torre sobre las líneas básicas que sostienen la estructura de cada una de estas veinte construcciones prodigiosas, ya sean sobre sus pilares temáticos, o las referencias semánticas que informan con exactitud sobre los términos que se emplean, o los cumplidos detalles sobre el análisis rítmico de los endecasílabos, donde se subrayan las variedades que el poeta emplea y los matices que sugieren en el ánimo del lector, o la atención que presta a la rima al mencionar sus aciertos expresivos más allá de la pura repetición fónica.

La finalidad de estos *Veinte sonetos de Quevedo con comentarios* queda patente en el prólogo cuando su autor afirma que hay que acercarse a estos sonetos «como a verdaderas obras de arte, que están ahí, delante de nosotros, vivas, actuales,

vigorosas, dotadas del mismo fulgor y de la misma fuerza que tenían cuando fueron creadas». En efecto, «si no logramos captar su íntima belleza, conversar con ella, retenerla y hacerla propia, de nada valdría el ejercicio de la lectura» (p. 13). Ahí está el reto que se propone y nos propone: la transformación del lector tras el reconocimiento de la verdadera obra de arte. La gran literatura no es mera arqueología o puro testimonio del pasado por rico que éste sea y digno de estudiarse. Reconocer la Poesía como arte implica ese diálogo al que apela el autor de esta obra, y su trabajo ayuda no poco a ello, poniendo delante de los ojos del lector los elementos que hacen de cada poema escogido una pieza única del gran acervo cultural de nuestra tradición literaria. Esteban Torre dirige a cada cuestión relevante que toma cuerpo en los sonetos el foco de su conocimiento como teórico de la literatura y el de su propia experiencia como poeta.

Para conseguir el mencionado fin, el autor se sirve de un esquema que se repite a lo largo del libro con cada uno de los sonetos seleccionados. Consiste en reproducir, en primer lugar, el soneto elegido según el texto de la edición clásica de José Manuel Blecua. Por supuesto, los encontramos de los más variados temas (morales, religiosos, patrióticos, amorosos...) como corresponde a la fecunda imaginación de un poeta que brilló a tan gran altura sean cuales fueren los asuntos tratados. A continuación, y en letra cursiva, aparece la glosa o paráfrasis del soneto en cuestión. Aquí, y en una prosa que se corresponde en su calidad con el modelo al que toma como referencia, el doctor Torre descubre a los ojos del lector los entresijos temáticos del poema con precisión y elegancia. Como testimonio de cuanto decimos, y a modo de acicate para los futuros lectores de la obra, reproduciremos algunas líneas que sirvan de ejemplo sobre la precisión y belleza con la que glosa el autor el primer cuarteto del soneto «Amor constante más allá de la muerte», que ha dado lugar a tantas interpretaciones y no siempre afortunadas:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera...

Bien sé que he de morir. Claramente me lo hace ver la misma vida. El sueño, viva imagen de la muerte, es mi fiel e inseparable compañero. Porque sucede que, día tras día, las sombras de la noche hacen caer mis párpados, hundiéndome en el vaporoso nimbo de los sueños. Pero llegará una sombra, la postrera sombra, la negra y definitiva sombra de la muerte, que cerrará mis ojos para siempre, robándome la dulce luz del blanco día. La muerte, la mezquina, la traidora muerte, se encuentra agazapada en las tinieblas con unas ansias irreprimibles de acudir a la cita macabra. Y llegará un instante, una hora perversa, que, para congraciarse con el afán ansioso de esa sombra de muerte, desatará violentamente los lazos de mi alma, cortará sin piedad los hilos de mi vida (p. 119).

También el terceto inicial del «Salmo I», que abre el conjunto de esta selecta antología, muestra bien a las claras el hacer del autor de esta obra al unir en su tarea el rigor filológico y la calidad expresiva de su prosa:

Tu hacienda soy; tu imagen, Padre, he sido,
y, si no es tu interés en mí, no creo
que otra cosa defiende mi partido.

Oh Dios mío, ten misericordia de mí. Al fin y al cabo, tus intereses no son distintos de los míos. Me hiciste a tu imagen y semejanza: soy obra de tus manos, trigo de tus graneros. El interés que Tú, mi Hacedor, tienes por mí, tu criatura, es la mejor defensa y garantía de mi propio interés. Nada ni nadie defenderá mejor mi propia conveniencia (p. 24).

A cada una de las glosas siguen, finalmente, unas breves y exactas notas explicativas que, lejos de tener una intención exhaustiva, sólo pretenden reflejar una reflexión lúcida que incida en aquellos elementos fundamentales de los que se ha valido el poeta para la creación de su obra, pues, en palabras del autor, «no es la anécdota, sino la poesía, lo que este libro invita a contemplar» (p. 13). Así, tanto la paráfrasis como el comentario que sigue a cada soneto son una incitación al disfrute que provoca el conocimiento y una invitación al lector para que, en adelante, ponga en juego esos mismos mecanismos y pueda enfrentarse –bien pertrechado ya por el modelo que este libro le ofrece– a su análisis personal de otros poemas de don Francisco de Quevedo.

En consecuencia, y frente a una exhaustividad pretenciosa que ahogarí­a el propósito del libro, estos comentarios sólo reclaman nuestra atención sobre las líneas vertebradoras que diseñan el soneto que se analiza y no pase desapercibido en modo alguno lo que verdaderamente importa reseñar dentro del cúmulo de elementos intervinientes en el poema; de modo que si todos esos elementos son necesarios para conseguir la perfección de la estrofa, no todos contribuyen en igual grado al resultado final que nos presenta el poeta. En este sentido, se señalan aquellas particularidades fónicas que acentúan el efecto que pretende el soneto, por ejemplo: la aliteración de nasales que tiñe de oscuridad y misterio el comienzo del «Salmo I» (p. 29) o el simbolismo onomatopéyico que sugiere, mediante la repetición de la labial fricativa, el lanzamiento del cohete con el que se compara la hipocresía de las beatas (p. 73). Igual sucede con los aspectos semánticos de algunos términos cuya significación necesita ser precisada en el contexto del poema o de la época barroca. Así ocurre en el comentario del soneto que comienza «¡Ah de la vida!»... ¿Nadie me responde?», donde se aclara tanto la exclamación inicial como el papel que la Fortuna o las Horas juegan en su caso (p. 90-91). Tampoco se olvidan las cuestiones sintácticas que explican no pocos problemas o confusiones que se han producido al abordar los poemas de Quevedo y que aquí reciben el tratamiento oportuno en las ocasiones necesarias. Véase la referencia a la concordancia ática en la «Advertencia a España» (p. 60), o la pulcritud con la que se resuelve el complejo entramado que traza Quevedo para su admirable «Amor constante más allá de la muerte», donde el análisis sintáctico bien efectuado es un elemento básico para deshacer la madeja poética sin propiciar otros nudos innecesarios (pp. 121-124).

Especial tratamiento reciben a lo largo de todo el libro los problemas de orden métrico. Esteban Torre, reconocido metrista y con numerosos trabajos en su haber dentro de este campo de la teoría literaria, analiza minuciosamente las cuestiones referidas al ritmo y la rima. No pasa desapercibida a sus comentarios la distribución de los versos sáficos en el «Salmo XVII» (p. 37), ni deja de llamar la atención sobre el empleo repetido del mismo modelo rítmico en la «Advertencia a España». Del mismo modo,

se realza el uso del pentámetro yámbico para marcar con su insistencia momentos puntuales del discurrir poético del soneto (p. 67), o para señalar con su ritmo binario el verso central de toda una composición, haciendo recaer sobre el fenómeno rítmico una de las claves del significado. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el verso «medulas que han gloriosamente ardidido», en el que no sería aventurado decir que «radica la piedra angular del edificio poético», ya que se trata de un pentámetro yámbico *–me.dú./las.quehán/glo.rió/sa.mén/tear.dí/do–* en el que los acentos inciden sobre todas las sílabas pares, aunque «no en todas con la misma intensidad, sino a través de una sugestiva gradación», por lo que la escansión del verso «viene a ser así un fiel trasunto del crepitar del fuego del amor, insistente, iterativo, hasta alcanzar la cúspide del glorioso ardimiento» (pp. 126-127).

El análisis de la rima recibe también su adecuado tratamiento a largo de las enjundiosas páginas del libro. Sobre este particular, es especialmente interesante el comentario del «Salmo XVIII», donde se aclara con precisión cómo no puede hablarse con propiedad de confluencia de rima consonante y asonante dentro de dicho soneto (p. 44), pues la distancia que media entre el verso séptimo y el undécimo hace inapreciable la posible recurrencia fónica. Igualmente oportuna es la explicación sobre la riqueza de la rima en la «Advertencia para los que reciben el Santísimo Sacramento» (p. 115) o la indicación sobre cómo este fenómeno métrico refuerza el paralelismo que el poeta establece dentro del terceto que cierra otro de los sonetos comentados (p. 103), con lo que la idea básica que el poeta quiere transmitirnos aquí se potencia vivamente al poner en juego para ello los tres planos de la lengua: fónico, semántico y sintáctico.

Para un mejor aprovechamiento de la lectura de este libro, el mismo autor ofrece una oportuna propedéutica a los lectores de la obra en las páginas iniciales de la misma y les plantea una metodología que, partiendo del texto poético, les conduzca a un diálogo fructífero con él. Por ello, tras advertir de que la poesía no puede captarse en su amplitud con una lectura rápida o superficial, invita a hacerlo reiteradamente y propone como pauta, primero, el cotejo de las propias impresiones iniciales con la paráfrasis que se expone de cada soneto; segundo, volver de nuevo

al texto poético hasta conseguir apreciar en él tanto su estructura general como los detalles no observados en su primera lectura. Por último, se deben tomar en consideración las notas explicativas que se exponen y, a partir de éstas, dar paso a una tercera lectura mucho más clarificadora del conjunto.

El libro, primorosamente editado por la prestigiosa editorial sevillana Renacimiento (Ediciones Espuela de Plata), constituye, en definitiva, una obra de indudable mérito que aúna valores estéticos y científicos, imprescindible tanto para el buen lector de poesía que quiera acercarse a unos de los más grandes poetas españoles de todos los tiempos, como para el filólogo profesional, que encuentra aquí un modelo de ejercicio teórico y crítico aplicado a un conjunto cerrado de sonetos que deben figurar entre lo más granado de la lírica universal.

MANUEL ROMERO LUQUE
Universidad de Sevilla

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA DE MÉTRICA COMPARADA®

Universidad de Sevilla-UNED

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

Normas de edición

1. Los trabajos deberán tratar temas relacionados directamente con la métrica. Deben ser inéditos y originales y no podrán ser presentados simultáneamente en otras publicaciones. Los trabajos serán valorados y aceptados de acuerdo con el rigor científico de los mismos y el grado de originalidad y novedad. No se aceptarán trabajos previamente devueltos.
2. La 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, esto es, antes del 15 de abril de cada año.
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 y fecha de envío del trabajo.
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 25 folios, incluidos cuadros, notas y bibliografía, con márgenes izquierdo y derecho de 3 cm y superior e inferior de 2,5 cm, tipo de letra Times New Roman de 12 puntos e interlineado de 1,5. No se utilizará en el texto el subrayado, ni la letra negrita.
5. Los trabajos 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.

9. En las citas sucesivas en notas del mismo trabajo se seguirá el criterio habitual, según los casos:

-cita inmediata: *ibid.*

-cita diferida: se repite el comienzo del título seguido de *cit.*

10. En caso de incluir la bibliografía utilizada al final del artículo, se seguirán los criterios anteriormente expuestos y se ordenarán las entradas alfabéticamente bajo el título de **Bibliografía utilizada.**

Ejemplo:

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

PARAÍSO, Isabel: “El *Primus Calamus* de Juan de Caramuel Lobkowitz”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 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.

11. El método de evaluación de los trabajos que se reciban será el de doble ciego. Los trabajos serán examinados de manera anónima por evaluadores externos a la revista. En caso necesario, sus observaciones se enviarán a los respectivos autores, que se mantendrán siempre en el anonimato, para que realicen las modificaciones oportunas. El Consejo de redacción de la revista valorará finalmente la publicación de los trabajos de acuerdo con los informes de los evaluadores externos.

RHYTHMICA
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA®
Universidad de Sevilla-UNED

ANEJOS PUBLICADOS

- I. EDUARDO BENOT: *Prosodia castellana y versificación*. 3 tomos. Edición facsímil al cuidado de Esteban Torre (Sevilla, Padilla Libros, 2003).
- II. ISABEL PARAÍSO: *Reveladoras elecciones. Estudios de métrica y literatura* (Sevilla, Padilla Libros, 2007).
- III. JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega* (Sevilla, Padilla Libros, 2009).
- IV. CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN: *Métrica y poética de Antonio Colinas* (Sevilla, Padilla Libros, 2011).



