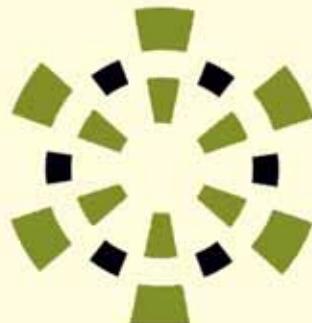


RHYTHMICA

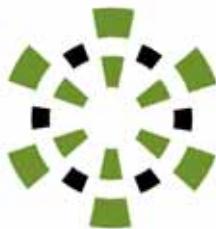
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año XII  Número 12

Rhythmica
12

RHYTHMICA
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año XII  Número 12

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA DE MÉTRICA COMPARADA®

Año XII. Núm. 12 (2014) 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: vutrera@us.es

<http://es.calameo.com/accounts/1408293>

<http://e-spcio.uned.es/revistasuned/index.php/rhythmica>

Pedidos y suscripciones:

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

Consejo científico:

CARLOS ALVAR (UNIVERSITÉ DE GENÈVE)
PIETRO G. BELTRAMI (UNIVERSITÀ DI PISA)
TÚA BLESA (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 (UNIVERSITAT DE BARCELONA)
ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA (UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA)
JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (UNIVERSIDAD DE LEÓN)
RAFAEL NÚÑEZ RAMOS (UNIVERSIDAD DE OVIEDO)
SALVADOR OLIVA (UNIVERSITAT DE GIRONA)
ANTONIO PAMIES BELTRÁN (UNIVERSIDAD DE GRANADA)
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

PESSOA SOBRE OS LUSÍADAS DE CAMÕES: METRO, GRAMÁTICA Y RITMO Javier Arias Navarro y Patricio Ferrari	11
TEORÍA MÉTRICA DEL VERSO ESDRÚJULO José Domínguez Caparrós	53
UNA INCURSIÓN MÉTRICA EN LA POESÍA DE NICANOR PARRA Carlos Mármol	95
EL RITMO DEL VERSO EN LAS POÉTICAS CONTEMPORÁNEAS: UN EJEMPLO EN LA GENERACIÓN DEL 70 Joaquín Moreno Pedrosa	109
DE LA DIVERSIDAD DEL SONETO Arcadio Pardo	125
¿ACENTOS CONTIGUOS EN EL VERSO ESPAÑOL? Esteban Torre	171
CARTA A MI MADRE DE JUAN GELMAN María Victoria Utrera Torremocha	193
CRÍTICA DE LIBROS	209

CONTENTS

PESSOA ON CAMÕES' <i>OS LUSÍADAS</i> : METER, GRAMMAR AND RHYTHM Javier Arias Navarro y Patricio Ferrari	11
THE METRIC THEORY OF THE PROPAROXYTOMATIC LINE José Domínguez Caparrós	53
A PROSODY FORAY INTO NICANOR PARRA'S POETRY Carlos Mármol	95
THE RHYTHM OF VERSE IN CONTEMPORARY POETICS: AN EXAMPLE FROM «THE GENERATION OF 1970» Joaquín Moreno Pedrosa	109
ON THE VARIETY OF SONNETS Arcadio Pardo	125
CONTIGUOUS STRESSES IN SPANISH VERSE LINES? Esteban Torre	171
JUAN GELMAN'S <i>LETTER TO MY MOTHER</i> María Victoria Utrera Torremocha	193
REVIEWS	209

PESSOA ON CAMÕES' *OS LUSÍADAS*: METER, GRAMMAR AND RHYTHM

PESSOA SOBRE *OS LUSÍADAS* DE CAMÕES: METRO, GRAMÁTICA Y RITMO

JAVIER ARIAS NAVARRO

Centro de Lingüística da Universidade de Lisboa
Escuela de Lógica, Lingüística y Artes del Lenguaje de Asturias

PATRICIO FERRARI

Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa
Department of English (Stockholms Universitet)

Abstract: The present paper focuses on the philological reconstruction and account of Fernando Pessoa's scansion of one verse from *Os Lusíadas*, as presented in some unpublished draft notes for his projected Treaty of Prosody and Poetics. To begin with, Pessoa's analysis of rhythmic pauses is introduced. Secondly, Robert Bridges' «stress-units» are presented, which constituted the main inspiration for Pessoa's scansion. Furthermore, a brief interpretation in terms of the generative theory of meter is put forward, which underscores the analogies and differences between the two linguistic traditions Pessoa worked with. Last but not least, the implications of Pessoa's scansion for phrasing in Camões' verse are also taken into account. A critical transcription of Pessoa's analysis on Camões is included in the Annex.

Keywords: Portuguese Decasyllable, Generative Metrics
Luís Vaz de Camões, Fernando Pessoa, Robert Bridges,
Rhythrical Pauses, *Os Lusíadas*

Resumen: El presente texto se centra en la reconstrucción filológica y análisis de la escansión que Fernando Pessoa efectuara de uno de los versos de *Os Lusíadas* en las inéditas notas preliminares a su proyectado Tratado de Prosodia y Poética. En primer lugar, se presenta el tratamiento de las pausas rítmicas por parte de Pessoa. En segunda instancia, se introducen las «unidades rítmicas» (*stress units*) de Robert Bridges, que constituyeron la principal inspiración para el pensamiento pessoano. Además, se adelanta una breve interpretación en términos de la teoría generativa del metro, subrayando las analogías y diferencias entre las dos tradiciones lingüísticas en las que trabajaba Pessoa. Por último, se estudian las consecuencias que del análisis de la escansión pessoana se derivan para el fraseo del verso de Camões. Como anexo se incluye una transcripción crítica de los análisis de Camões de Pessoa.

Palabras clave: Decasílabo Portugués, Métrica Generativa, Luís Vaz de Camões, Fernando Pessoa, Robert Bridges, Pausas Rítmicas, *Os Lusíadas*.

Introduction

The British education that Fernando Pessoa received in Durban (1896-1905)¹ allowed him to become acquainted with the rules of two renowned, yet quite different, poetical traditions. It was through the voice of Virgil and Horace, as well as that of Milton and Shakespeare, among others, that the young Portuguese first came in contact with the meter and rhythm of Latin and English poetry. In fact, in some of the books Pessoa brought back to Lisbon, and that make up a small fraction of his 1311-title collection², we find annotations in the margins and in-between verses that unveil a formal study of versecraft. His archive is not less profusely rich in that respect: manuscripts dating from the formative years testify the importance that the then aspiring-poet reserved to both poetic diction and different technical aspects of poetry.

The fact that Pessoa's juvenile English poems were mostly built upon the metrical models of certain poets he had read while in South African soil comes not as a surprise to us, particularly when we find that some of his initial Portuguese compositions, back in 1902, were moulded after the first Portuguese poets he had encountered.³ Be this as it may, Pessoa's early relationship with poetry was not only cultivated through the role of the writing-reader, but also within that of the translator –this latter

¹ Fernando Pessoa (1888-1935) lived in Durban, South Africa, from February 1896 to August 1905. In August 1901 he returned to Portugal where he remained until September of the following year, embarking once again for Durban. In December 1904 he completed his studies at Durban High School (Form VI).

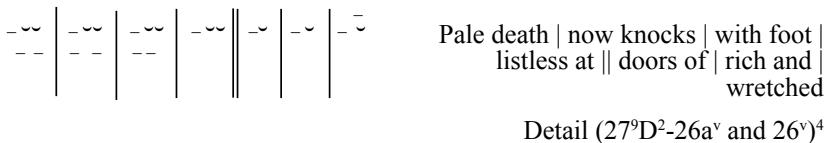
² For Pessoa's Private Library see Pizarro, Ferrari and Cardiello (2010). The Collection has been digitally available since October 2010 at <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/index.htm>

³ See, for instance, Pessoa's poem «Avé Maria» (dated 7 April 1902) after Francisco Palha's poem, also with the same title.

practice amounting to one that both fuelled and fanned him and which we should neither diminish nor overlook in the overall comprehension of his poetics. Thus, before coming to grips with the way Fernando Pessoa –years later– scanned and commented one line of verse by Camões, a brief preliminary account becomes necessary.

Pessoa's Origins as a Poet between Metrical Traditions

It was as a translator that Pessoa first found himself between two prosodic traditions, the Latin and the English. This we find in a loose bi-folio of an early notebook:



In archiloquian verse⁵, just like the original, the transcription above is a translation of lines 13-14 from Horace's famous Ode I, IV: «Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas /| Regumque turres. [...]» (HORACE, 1909: 14).⁶ The English rendering was done by filling long positions with stressed monosyllabic words, while making articles, prepositions and unstressed syllables fall in the short metrical positions.⁷ Curiously enough, it is in the same sheet that we read the following note:

⁴ Unless the document has been critically published quotes will be directly from Pessoa's archive (Biblioteca Nacional de Portugal / Espólio 3) [National Library of Portugal / Archive 3]. In the former case the quote will be given without the respective call number. When a text has been published outside the critical edition, we will provide the call number, as well as the reference of the given publication. Following the critical edition, Pessoa's original spelling will be maintained.

⁵ A metrical line consisting of seven feet, the first 4 being most commonly dactyls (or, alternatively, spondees), and the last three being trochees (the seventh foot may also be a spondee).

⁶ These notes precede Pessoa's purchase of this book, which is also part of his private library.

⁷ The only word that does not abide by this scheme is the preposition «with,» which is assigned to a long position.

Charles Rob[er]t Anon⁸

Adaptation of Metre of Horace Odes I. IV.

-˘˘ | -˘ | -˘ | -˘ | - || -˘ | -˘ | --

Detail (27⁹D²-26^v)

The adapted metrical model headed with Charles Robert Anon's signature conserves the number of metrical positions but alters the number of feet preceding the caesura.⁹ Now, determining whether or not Anon's intention was –as Sir Philip Sidney, Alfred Tennyson and many others in the English tradition had attempted before him– to bring Latin rules into English verse goes beyond the scope of the present paper (*cf.* ATTRIDGE, 1974). Nonetheless, one more thing should be borne in mind before we set to analyse Pessoa's prosodic notes on Camões: between 1904 and 1905, that is, a year or so prior to his final return to Lisbon, Fernando Pessoa came across the work of the English poet and prosodist Robert Bridges, *Milton's Prosody*, a book which included William Johnson Stone's *Classical Metres in English Verse* (1901)¹⁰ and that distanced itself from the canonical scensions applied to Milton's poetry. In one of the latter's pages we find the ensuing markings and marginal annotation:

⁸ Charles Robert Anon is the first pre-heteronym in Pessoa's literary system to attain particular relevance. Between 1904 and 1906 he was made owner of at least three books and was attributed, among others, both poetical and philosophical prose writings. Pessoa scholars have tacitly agreed that the literary personalities preceding the heteronymic eruption (i.e., early March 1914) are to be called pre-heteronyms. This terminology and its limitations will not be discussed here. *Cf.* PIZARRO (2012). For a description of Charles Robert Anon as well as some texts attributed to this literary figure, see *Eu Sou Uma Antologia* (2013: 139-156).

⁹ While in the Horacian model there may be 10 long syllables and 5 short ones, in Anon's model we find 9 long syllables and 7 short ones. The two additional short syllables in Anon's model amount to 1 long one in Horace's model. Thus, the number of metrical positions is preserved.

¹⁰ For a short list of books Pessoa brought from Durban, see Severino (1983: 297-00). With regard to Robert Bridges' work, see Young (1914).

N[ota]
B[ene]

913

I would define the difference between ancient and modern metres thus:—in the one the verse scans by quantity alone, the accent being used only as an ornament, to avoid

monotony: in the other the functions are exactly reversed, the accent deciding scansion, the quantity giving variety. The final result on the ear I believe to be very much the same, but whereas we attend (theoretically) to accent exclusively and are only unconsciously affected by quantity, with the ancients the position was reversed.

William Johnson Stone. *Classical Metres in English Verse*. Oxford: Henry Forwde, 1901. Detail of pages 117-118. (Fernando Pessoa House, 8-64).

Dating from c. 1909, the markings and other marginalia, particularly the scensions throughout *Milton's Prosody*, shed light on one of Pessoa's intellectual interests at the time, that branch of literary studies that has come to be known as comparative metrics (*cf.* FOWLER, 1977 and DUFFELL, 2008).

The «Tratado de Prosodia e de Poetica» (122-16^r; FERRARI, 2012: 351-52), a follow-up to «Do Rhythmo» (PESSOA, 2006: I, 37) and a far more ambitious project itself, likely began between 1909/1910, developed from Pessoa's analyses of Portuguese verse through the combination of two other different prosodic systems, the Latin and the English one, respectively.¹¹ It was probably for his Treaty that the notes on Camões' verse were written. Never published by Pessoa, and perhaps still a rough draft, these notes seem to cover (at least partly) the material to be discussed in one of the main sections introduced in the main extant sketch of the Treaty: «Das pausas no verso» (122-16^r; FERRARI, 2012: 351-52).

Now, there are three main features from Pessoa's project that have led us to choose this particular document for our analysis: (1) it contains the scansion and comments of one of the most represented poet in the Treaty, namely Luís de Camões; (2) it stems from Pessoa's readings of a British prosodist who might

¹¹ Before mid-November 1908 he writes a little more than 30 poems in Portuguese. Between mid-November and the end of the year he composes around 15. From then on his production in Portuguese will soar.

be considered (at least in a broad sense) a pioneer or even a precursor of generative metrics (an approach to the study of meter which represents today one of the most productive schools of thought and analysis in metrics); (3) it provides us with empirical evidence, as shown in the Portuguese language, of the tight interplay between metrical structure and prosodic constituency, most notoriously reflected in phrasing.

The focus of this paper is the philological reconstruction and account of Pessoa's main source text, as expressed by his Treaty. Once such a connection becomes evident in all respects, a brief interpretation in terms of the generative theory of meter will be presented.¹²

This paper is organized as follows: (1) introduction to Fernando Pessoa's analysis of pauses through his scansion of one of Camões' verses from *Os Lusíadas*; (2) presentation of Bridges' «stress-units,» Pessoa's borrowings and the applications on the scansion in question; (3) formulation of the basic principles underlying the comparison of feet between two of the different linguistic traditions Pessoa worked with, considered at the light of generative metrics; (4) implications for phrasing on Pessoa's scansion of Camões' verse. At the end of the paper, following the concluding section and before the bibliography, the reader will find a critical transcription of the manuscript bearing one of Pessoa's rhythmical analysis on Camões.

I. Pessoa on Camões' Rhythmical Pauses

The fourth section of the Treaty deals with the types of pause in verse, which Pessoa discussed on the same loose sheet where he sketched the outline for his *Tratado*. In fact, it is one of these types of pauses that will become the focus of his own analysis of Camões' verse:

¹² For the application of generative metrics on Pessoa's corpus, see Ferrari (2011 and 2012).

Ha 3 especies de pausa em verso

- (1) a pausa depois das palavras, muito pequena
 - (1) a pausa da cesura.
 - (3) a pausa grammatical.
 - (2) a pausa no fim do verso.
 - (1) determinado pelo *rhythmo*
 - (3) [determinado] pelo *verso*, claro está
 - (2) [determinado] pelo *sentido*.

(122-16^r; Ferrari, 2012: 351-352)¹³

Three types of pauses are identified, that is, the pause of the caesura, the grammatical pause and the one that occurs at the end of the verse. It should be noticed that for the first type of pause Pessoa had initially written the following: «(1) a pausa depois das palavras, muito pequena.» Now, this pause (which includes the one of the caesura) is determined «pelo *rhythmo*». In his analysis of Camões' verse (14⁵-36; for full critical see Annex) Pessoa illustrates the first type of pause in the following manner:

Albuquerque |terribil,| Castro forte

$$(14^5 - 36^r)^{14}$$

This scansion is twofold: (1) division of pauses; (2) nature of syllables. Regarding the latter, Pessoa's scansion respects the Portuguese heroic decasyllable model, which requires a stressed syllable on the 6th and the 10th positions, having the possibility of secondary accents on the 8th and on one of the first four metrical

¹³ Pessoa's «Tratado de Prosodia e Poética» has been partially transcribed and discussed in Ferrari's dissertation (2012), which constitutes, among other matters regarding Pessoa's metrics, a new interpretation of the materials first transcribed and presented by Lemos (1993).

¹⁴ *Os Lusíadas* (chant I, stanza 14, line 7).

positions (*cf.* CUNHA and CINTRA, 1984: 683)¹⁵. Nothing here then seems to deviate from the normal pattern. Only when we look at the insertion of pauses is it that questions may arise. Whereas the mark after «teribil,» stands for the caesura¹⁶ and does not cause any misunderstanding, the division between «Albuquerque» and «teribil» or the absence of a pause division between «Castro» and «forte» call for elucidation. Pessoa justifies his procedure thus: «as pausas rhythmicas dependem só da rhythrica» (145-36'). This explanation is by no means satisfactory, for, besides its redundancy, it does not reveal anything about the methodology. But let us move on for a moment. In the same document Pessoa provides another scansion of the same verse, this time adding a definite article in the first foot:

Albuquerque' o |terribil| Castro forte.

(14⁵-36^v)

Upon making an artificial line, Pessoa tells us that in order to be heard, yet without getting inadequately accentuated («sem o accentuar indevidamente»), the inserted article *o* becomes detached from its host («terribil») –thus rhythmically falling into the last metrical syllable of the first foot. In other words, although grammatically belonging to the second foot –for it is

¹⁵ CARVALHO (1981b: 32), in turn, considers the stress on the 6th and the 10th syllable to be the only defining and required features of the heroic modality of the Portuguese decasyllable.

¹⁶ We are well aware of the fact that postulating caesura for the Portuguese decasyllable (or for some of its other Romance equivalents: thus, the famous initial line from Garcilaso de la Vega's Sonnet XXIII «En tanto que de rosa y azucena» would be ill-formed if caesura were assumed as mandatory in the Castilian hendecasyllable by the theory) is all but uncontroversial. However, by doing so in this particular case, we remain faithful to Pessoa's metrical thoughts leading to his scansion of Camões's verse. That alone already justifies our approach and makes it legitimate, since the basic purpose of this paper is to achieve a reasonable understanding of the metrical analyses deployed on Camões's line by a highly conscious poet like Pessoa, not to put forward a general pattern for all decasyllables in Portuguese. A thorough analysis of the history and structure of the decasyllable (or hendecasyllable, depending on the tradition) in West-Romance languages would be a topic for a future study.

a proclitic of the noun «terribil»— its metrical place comes to be determined by an overriding rhythmical law. But what particular law does Pessoa have in mind? We clearly see that each division created by a pause insertion has only one accented syllable and that in terms of the nature of syllables –even with the addition of the definite article– the first and the third divisions are alike. One possible explanation for this ternary pause-division could go as follows: according to the Portuguese heroic decasyllable model, as stated before, there may be secondary accents (*acentuações secundárias*) falling on one of the first four syllables, as well as on the 8th. Accordingly, Pessoa sets one division per accented syllable. But why should he scan the 3rd syllable as accented and disregard the 8th? Whatever the answer, one thing is clear: Pessoa's pause-division setting is not independent from his scansion of syllables.

In Pessoa's archive we find another manuscript, also likely to have been undertaken for the *Tratado*, which is contemporary¹⁷ of the one presented above. In this other document we find a list of rhythmical feet («pés rhythmicos») – some of them illustrated by parts of other verses taken from Camões' epic poem. Even before analysing these rhythmical feet more closely, a glimpse at one of the statements written there may disclose the nature of their construction: «[n]enhum pé rhy[tmi]co, a não ser o bisyllabo, pode começar por uma syllaba rhythmicamente accentedada. /ou isto é so em Portuguez/» (14⁵-37^v). Pessoa is not so sure about the last part of his statement («ou isto é so em Portuguez») and leaves a sign of uncertainty¹⁸. But the very fact that he wonders whether this be true in Portuguese allows for the following hypothesis: in laying out his laws, Pessoa seems to be working with more than one prosodic system.

II. From Bridges' «stress-units» to Pessoa's «pés rhythmicos»

The reading of Bridges' work on Milton's prosody, particularly of the last appendix, «[o]n the rules of the common

¹⁷ Both manuscripts were written with the same ink and on the same type of paper (cf. 14⁵-35 and 37).

¹⁸ One of Pessoa's ways of showing doubt is putting a word and/or set of words in brackets.

lighter stress-rhythms, and the English accentual hexameter» (1901: 88-112)¹⁹, was the source for Pessoa's «pés rhythmicos,» as well as for some of his more technical reflections on rhythm for the *Tratado*:

1st. The bare stress \wedge without any complement. This is frequently found. (An ex. occurs on p. 75.)

2nd. The two falling disyllabic feet:

$\wedge\wedge$
 $\wedge-$

3rd. The two rising disyllabic feet:

$\wedge\wedge$
 $\wedge-$

4th. The britannics, or mid-stress trisyllabics:

$\wedge\wedge\wedge$
 $-\wedge\wedge$
 $\wedge\wedge-$
 $-\wedge-$

5th. The so-called dactyl and anapaest, i.e. the falling and rising trisyllabics:

$\wedge\wedge\wedge$
 $\wedge\wedge\wedge$

6th. The quadrisyllabics:

$\wedge\wedge\wedge\wedge$
 $-\wedge\wedge\wedge$
 $\wedge\wedge\wedge\wedge$
 $\wedge\wedge\wedge-$

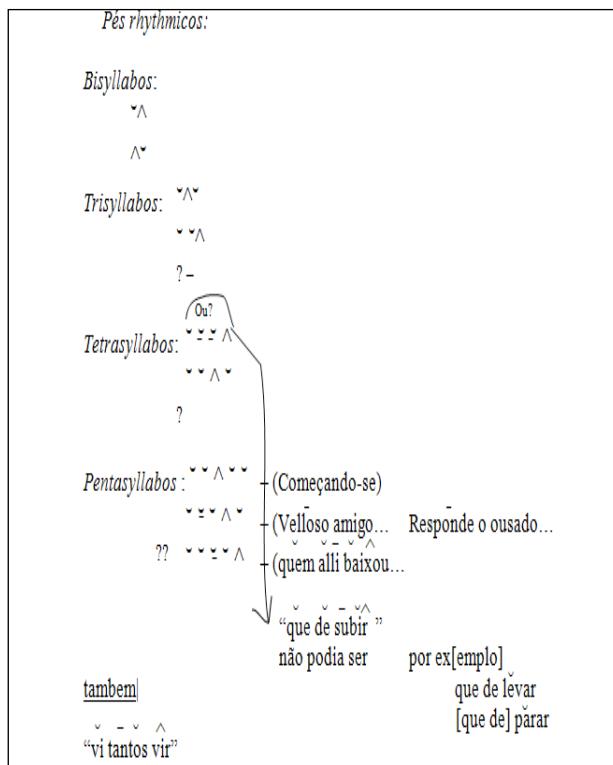
7th. The five-syllable foot:

$\wedge\wedge\wedge\wedge\wedge$

which will rarely occur in the rhythms which we are discussing.

Detail. *Milton's Prosody*. Oxford: Henry Frowde, 1901, p. 97. (Fernando Pessoa House, 8-64).

¹⁹ Bridges' first edition originally came out in 1893. This section was added in the 1901 edition, that is, the one found in Pessoa's Personal Library.



Detail (14^s-37^v) [Pessoa quotes here passages from *Os Lusíadas* (Chant V, stanza 35, ll. 2-6).]

Several stress-units (left figure) constructed upon what Bridges' ears found in an English stressed verse, as he himself stated (1901: 88), were taken up by Pessoa (transcription on the right) (*cf.* FERRARI, 2010). Interestingly enough, these sketches or proposals provided by Bridges back at the turn of the Twentieth-century partially overlap with a classification of metrics within the generative framework according to the principle of dactyl asymmetry (metrics with left-branching dactyl vs. metrics with

right-branching dactyl) (*cf.* PRINCE, 1989: 55). But before further elaborating on this point, let us come back to Pessoa's scansion of Camões' verse with the inclusion of the article *o*:

Albuquerque' o | terribil | Castro forte.

(14⁵-36^v)

Pessoa's scansion is a mere application, *modulo* anacrusis, of the first of Bridges' britannics, which he also called mid-stress trisyllabic, and the third type of the quadrisyllabic feet, respectively. In fact, when we look at both models, we observe that, except for the first of the quadrisyllabic and the second and third of the five-syllable forms, the rest of Pessoa's «péssimos rhythmicos» have been directly copied from the English prosodist.

By simplifying the meaning of Bridges' symbols, which besides stressed and unstressed syllables also represented their length, Pessoa's have the following value: (^) accented syllable, (˘) unaccented syllable, (–) syllable with a secondary accent. It's within the realm of accents, testing and applying Bridges' models, that Pessoa will continue scanning different verses from Camões' epic poem. Now, the last feet of the verse in question could have been scanned by Pessoa as follows:

Castro forte
= \checkmark \wedge \checkmark

One of the rules Pessoa formulates is that «[n]enhum pé rhy[tmi]co, a não ser o bisyllabo, pode começar por uma syllaba rhythmicamente accentedua. ou isto é so em Portuguese» (145-37⁴). Pessoa's doubt lies on the existence and/or applicability (in Portuguese) of one of Bridges' models, namely the falling trisyllabic (^~), beginning with a stressed syllable. And if we look closely at Pessoa's «pés rhythmicos,» none of them, except for one of the bisyllabic ones, begins with an accented syllable, be it a primary (^) or a secondary accent (-).

III. On Generative Verse

Most of Bridges' reflections on prosody and rhythm, covertly incorporated in his feet proposals, and which were to have a direct impact on some of Pessoa's verse analyses, find their counterpart in the Generative Grammar of Verse. This is most commonly known after the name Generative Metrics, a theory developed in the late 60s from the former core of Roman Jakobson's teachings on the formal analysis of poetry. It is precisely to some disciples and students of the eminent Russian linguist that we owe the outset of the theory. Thus, Halle and Keyser (1966) and Paul Kiparsky's two seminal papers (1968a, 1968b) are considered to represent the inception of this line of research, later enriched with the notation systems and formalisms developed in the 70s and early 80s within the autosegmental and metrical phonology framework. Piera (1980), Prince (1989) and Hayes (1989) can be referred in this regard. Prosodic Phonology, as put forward by Nespor and Vogel (1986, 2nd edition 2007), constitutes another essential cornerstone of Generative Metrics. Fruitful applications to the study of verse from a generative point of view have also been made in the frameworks of Parametric Theory (Hanson and Kiparsky, 1996), and Optimality Theory (Golston, 1998; Fikkert, 2000, among others). The latest date to bear in mind in this on-growing tradition is represented by Fabb and Halle's *New Theory of Meter* (2008)²⁰.

²⁰ Putting aside its combined and innovative use of already existing formalisms such as the metrical grid or the bracketed grid, which date back to the early days of Metrical Phonology in the 80s, this theory separates itself from more traditional views within the generative framework on one fundamental theoretical assumption: «In our approach, rhythm and meter are quite distinct; in the traditional approach, rhythm and meter are two sides of the same coin» (HALLE and FABB, 2008: 24-25). Clarification is further provided as to the notational differences with previous approaches within the generative metrics school: «Our metrical grid is thus fundamentally different from the metrical grid proposed for poetry by Hayes (1983), which is not generated by iterative rules» (Halle and Fabb, 2008: 24, n. 8). Besides, the theory moves away from constraints back towards rules, while relying on the proposals for prosodic analysis (and particularly, for the analysis of word-stress) developed by Idsardi (1992, 2009) and Halle and Idsardi (1995). For a brief summary and criticism of the basic tenets and shortcomings of the *New Theory*, see RIAD (2010).

It is of the utmost importance to notice that our purpose in this paper is not to argue for an overt formal connection between Bridges-Pessoa and the aforementioned authors, but rather to establish the common ideological substance to both Bridges-Pessoa and the modern generative metricists, and which tells them all apart from the dominant tradition in the preceding times²¹. In other words, we will not be claiming that Bridges' essays on the feature of verse rhythm known as *syntagmatics*²² make him a generative metricist *avant la lettre*, but just stating some important analogies between the hidden laws of his analysis regarding feet-inventory and some of the basic assumptions of the Theory of Meter in a generative framework.²³

The basic tenets of the Generative Theory of Meter can be formulated in a very simplified manner as follows:

Generative metrics assumes an atomic model, in which all surface constituents of the verse architecture (mainly, feet, dipodies and cola) derive from a very limited number of simple forms by means of a finite set of rules²⁴. Poetic lines in the output are then the result of a finite derivation from the underlying

²¹ Furthermore, the reader should keep in mind that the fact that Pessoa resorts to Camões in order to illustrate his proposed scensions would eventually allow us to pose two intriguing questions, which unfortunately cannot be addressed in the scope of the present paper, namely: (1) Can we attest any relevant language (more specifically prosodic) drift in the language from Camões' time to Pessoa's? (2) Have the metrical conventions changed in the centuries spanning between the two authors?

²² A term first introduced in the English metrical tradition by Bridges himself in 1898, as Professor Martin J. Duffell has kindly pointed out to us (personal communication).

²³ Such correspondence is far from spurious or from a mere theoretical artifact with no basis on reality. In fact, I am not the first author to propose a connection between Bridges and generative metrics (*cf.* DUFFELL, 2008: 194). The discussion and eventual controversy among scholars would rather refer to the extent and depth of such connection.

²⁴ These ideas are already present in poetics in the early decades of the Twentieth-century in authors contemporary to Fernando Pessoa such as Paul Valéry or Velimir Khlebnikov. In the Iberian Peninsula, for instance, we find a modulation of those concepts, for instance, with the invention of the *Máquina de trovar* («Versifying Machine») by Jorge Meneses, one of Antonio Machado's apocryphs. This, however, is more focussed on the generation of complex poetic motives, which are then to be provided with an adequate rhythmical skeleton. Therefore, such concepts have to be seen as part of the *Zeitgeist* of the first decades of the Twentieth-century.

abstract metrical pattern through a language-specific set of metrical rules and prosody-meter mapping rules, which together instantiate universal principles of organization.

A contrast between primitive and derived forms is thus implied within the theory. For instance, long constituents such as ternary feet (dactyls, amphibrachs and anapests) are generated by branching of the weak or strong position of a basic binary foot (iamb or trochee). More complex structures such as quadrisyllabics or five-syllable feet are formed analogously.²⁵

If we now turn to a specific part of our corpus, that is, to the metrical annotations Pessoa borrowed from Bridges, we observe that the British prosodist organizes his material, namely, his feet, according to some principles he does not make explicit. Foremost, it should be noted that only a subset of all possible combinations is considered, so Bridges obviously must have taken some theoretical criteria into account when constraining his repertoire. Now, which are those constraints and what is their nature? The logic of our research requires that we first recall the three basic principles of the architecture of verse, for they will allow us to establish the due analogies with the issue at stake.²⁶

Those three principles must, however, be preceded by a complementary clause, which we may call the basic assumption of a Theory of Meter. Together they build up the logical system of verse craftsmanship.

Basic Assumption of the Theory of Meter:

THE HIERARCHICAL NATURE OF METRICAL STRUCTURE: Metrical structure is not a mere linear sequence of strong [S] and weak [W] positions, but rather a well-organized hierarchy of constituents exhaustively integrated in upper levels. The most intuitive visual representation of this idea is provided by the Metrical Hierarchy (HAYES, 1989, see below).²⁷

²⁵ A more detailed account of this central issue can be found towards the end of this section.

²⁶ The principles we lay are roughly after Hayes (1989) and Prince (1989).

²⁷ This basic assumption is by no means privative of the generative approach or even of the poetic avant-garde. Rather, it might be considered the most widely-spread assumption in the Art of Verse in History. As a matter of fact, most of the familiar terminology (be it of Sanskrit origin, be it from the Greco-Roman tradition) stems

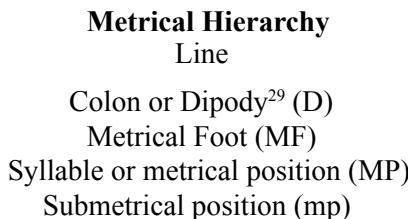
1. BINARITY: all metrical structure is binary. This implies that metrical feet are, in principle, maximally disyllabic. Ternary (and eventually more complex) structures are explained by inner splitting or branching of one or more constituents. Thus, for instance, the well-known phenomenon of resolution allows for two submetrical positions within a metrical position, opening then the possibility of two syllables filling just one metrical slot and generating trisyllabic feet²⁸.
2. UNIFORMITY: the labelling for strong and weak positions [S / W] remains constant throughout the whole tree structure. In other words, Foot [F=MP MP] and Metron [D= F F] are uniformly labelled for the S / W relation; either [WS] at both levels or [SW] (Prince, 1989: 55) (see Metrical Hierarchy below).
3. TACTUS LEVEL HYPOTHESIS: «The tactus level hypothesis states that the MP has the rhythmic status of the musical beat» (Prince, *ibidem*). That is to say, no free assignment of S / W within the foot is permitted. In practical terms, the Tactus Level Hypothesis is responsible for restrictions on the inventory of feet within the theory. Were it not for it, four more possible structures would be allowed (2 additional anapests [[WS]S] and [W[WS]] plus one additional dactyl [S[WS]] and amphibrach [[WS]W]). As a matter of fact, it might be argued that the Tactus Level Hypothesis finds a physical correlate in the opposition between *thesis* and

from it. However, some proposals were originally made within the generative framework which advocated a serial theory of meter (*cf.* HALLE and KEYSER, 1966; MAGNUSON and RYDER, 1970; KIPARSKY, 1975). For criticism of these theses, illustrated with regard to the Serbocroatian epic verse, *deseterac*, *cf.* PRINCE (1989: 46-47). Alternative evidence in favor of the inner structure of this particular meter can be found in García Calvo (2006). Fabb and Halle's *New Theory of Meter* (2008) could be considered an intermediate or eclectic solution in this regard.

²⁸ Even if there are subtle differences between both concepts, as attested in the typological study of versification systems worldwide, for the purposes of the present paper they may be taken as synonyms. The Hierarchy presented here is a synthetic version of several proposals, most significantly by Hayes (1989) and Prince (1989).

arsis within the Greek tradition of the *rhythmikoi*, as well as in the rules regulating their eventual splitting. As the reader may already know, *thesis* and *arsis* represent the two positions of the basic movement for the beat of a stick on the floor (a brief history of the emergence and evolution of such terminology is sketched in Garcia Calvo, 2006).

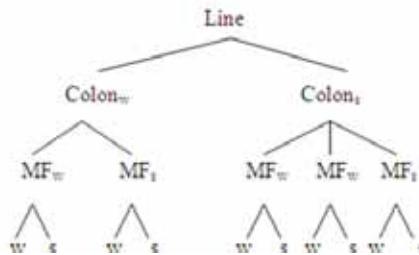
Every verse is thus seen as a particular and language-specific instantiation of the Metrical Hierarchy:



With the help of the Metrical Hierarchy, we can represent the two most common varieties of the classical Portuguese decasyllable in the following fashion³⁰:

²⁹ «In Portuguese, Catalan and Provençal, meters are named after the number of their (projected) syllables up to and including the last lexical stress in a standard line. Works on Italian and Spanish add one syllable to this count, thus treating paroxytonic lines as the paradigm case. Hence the Portuguese *decasilabo* is equivalent to the Italian *endecasilabo*, etc.» (Carlos Piera in Fabb and Halle, 2008: 97). From a structural point of view, the Portuguese decasyllable corresponds to the English iambic-pentameter, even if their surface manifestations may sometimes differ greatly. The origin of both in its current productive form goes back to the borrowing of the Italian hendecasyllable at the beginning of the Sixteenth-century (cf. CUNHA and CINTRA, 1984; GASPAROV, 1996, HANSON, 1997). A good summary of the historical path of the Portuguese decasyllable can be found in CARVALHO (1981b). For a general view of the typology of verse adoption and metrical change cross-linguistically, see ARIAS (2003).

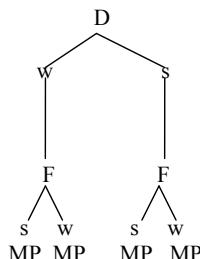
³⁰ Binarity is not as pervasive through all levels of linguistic constituency as our somewhat pedagogical presentation may suggest. Thus, Metrical Stress Theory (Hayes, 1995), the theory responsible for the study of Lexical Word Stress and thereby for offering the prosodic basis for the mapping with verse structure, treats languages with fixed word-stress like French as made up, at the Prosodic Word Level, of unbounded (i.e. neither binary nor ternary) feet. However, for a language with free distinctive stress like Portuguese such analysis plays no role whatsoever. For an extensive analysis of the nature of resolution, see HANSON (1993).



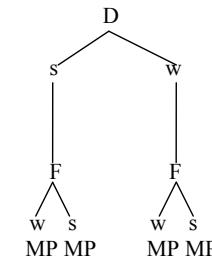
For the sake of visual simplicity, we have preserved ternay *cola*, even if further branching is needed to achieve complete understanding of their inner structure. As it can be observed, the two tree-structures abide by the above-mentioned Principle of Uniformity, which rules out configurations of the type in (a) and (b), preferring the ones in (c) and (d):

(a) *Dipody with iambic alternation of trochaic feet

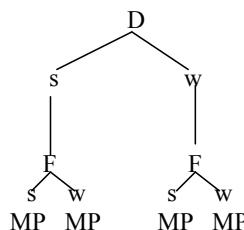
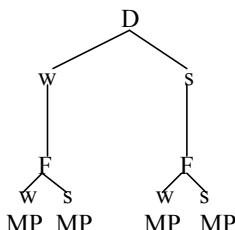
(b) *Dipody with trochaic alternation of iambic feet.



(c) Pervasively iambic Dipody



(d) Pervasively trochaic Dipody



In this particular case we are taking the Portuguese decasyllable to consist of five metrical feet with right-headedness (that is, where the last syllable in the foot bears prominence, in whichever form the verse tradition determines; here prominence is implemented via stress; it is the structure in [c], which is the only relevant to us). If we were dealing with, say, a trochaic tetrameter (as in the Spanish octosyllable or many English folksongs), we would have to resort to (d).

After the required analytical tools have been already presented, it is time for us to return to Bridges' «stress-units» and establish the connections to the basic assumptions and principles of the Generative Theory of Meter. The reader should bear in mind, however, the epistemological remark we advanced at the outset of this section.

To begin with, we must consider the *binary feet*. As we now know, they are the primitives of the generative approach; but how does Bridges render them? He makes a distinction between right-headed feet (iamb) and left-headed feet (trochee), which he equates to his rising disyllabic and falling disyllabic feet, respectively (see fig. in section II). However, due to the contrast in length, his particular notation leads to a further categorization within each group. Hence, the weak position of the rising disyllabic (or iamb) may be occupied by either a long (–) or a short (˘) syllable, thus leading to the configurations –^ and ˘^ . An analogous reasoning and procedure goes for the trochees (^ – and ^˘, respectively)³¹.

If we now move onto the *ternary feet*, we have seen that within the standard Generative Theory of Meter they come up as the result of a derivation by splitting or inner branching of constituents. Now, do we find something analogous in Bridges? Certainly, no overt derivation of the form A→B is found; that does not preclude, however, some generative-like criteria from being reconstructed. Bridges does refer to the dactyl and anapest

³¹ This somewhat murky and confusing notation suggests that Bridges has departed from a purely metrical system to reach a syllabo-metrical versification. For a detailed account of a typology of verse systems, see GASPAROV (1996), TSUR (1998) or AROUI (2009). Those distinctions (and others relevant for metrical typology) can be traced back to JAKOBSON and LOTZ (1941), LOTZ (1960) and LEVY (1971).

meters in quite the conventional way, while still assigning them «rising» and «falling» patterns (1901: 97). Thus, dactyls would correspond to «falling trisyllabics» whereas anapests would be labelled as «rising trisyllabics.» Other than this terminological idiosyncrasy, there is nothing here that does not express mere conventional knowledge.³² Nonetheless these two are not the only trisyllabic instances the British metricist considers. It's upon consideration of Bridges' 4th group (his second group of trisyllabics), the so-called, britannics –or mid-stress trisyllabics, that we first find evidence in favour of a generative-like constrained grammar of meter in our prosodist. Some metrical constraints can be derived out of the surface forms Bridges provides as possible feet:

- A. Just one (–) position per line is allowed. In other words, configurations of the form (– –) are banned, no matter whether the long positions are adjacent or not. For the sake of simplicity, from now on we will refer to this constraint as (*– –).
- B. *Middle* \wedge (abbreviated as MID \wedge) states that odd-numbered meters should have a stressed (\wedge) middle position.

It is precisely the interplay of those two constraints that will yield us the resulting surface forms Bridges proposes. Crucially,

³² It might be argued, though, that Bridges seems to return at this point to a purely tonic system based on stress contrast alone, for otherwise he should also be including feet of the form $\cup - \wedge$, $- \cup \wedge$, $\wedge - \cup$, $\wedge \cup -$, that is, feet where both the contrasts stressed-unstressed and long-short are present and annotated. Instead, he seems to equate the \cup marks with unstressed syllables. The existence of the binary foot $\wedge -$ among his proposed patterns would then support this view, since it would come to prove that \wedge should be construed as being indifferent or neutral with regard to length (otherwise the banned configuration – – would crop up) or, in a somewhat different phrasing with yet the same results, that the specification for stress overrides length features, making them somehow disposable. In our view, things are a little bit more complex than that. Certainly, Bridges never abandons the idea of a stress group, that is, of a grouping of syllables or metrical positions hovering around an only stress which attracts them like a magnetic field. As a matter of fact, we find one and only one \wedge mark per feet in all of his proposed «stress-units». But it is also fair to say that every time Bridges retreats from a syllabometrical position he does so to defend a syllabotonic position, syllable counting remaining a fundamental structuring principle of the feet and the lines. It is probably under the underlying assumption of some sort of saturation of metrical positions that the ban against feet of the form – – \wedge or \wedge – – is to be understood.

this does not only apply to the britannics, but also to all other longer patterns. If we assume, very much along the lines of Optimality Theory³³, that different Grammars of Verse result from different rankings of universal and minimally violable constraints (where $A \gg B$ expresses dominance of A over B , that is, the idea that violations of A are more crucial to rule out candidates than violations of B are), two relative rankings of constraints are possible in our scenario (assuming they cannot be equally ranked), namely:

Ranking 1:
 $MID^{\wedge} \gg *_{--}$

This ranking, in which MID^{\wedge} is not dominated (and not even minimally violated) would account for the 4th britannic in Bridges' repertoire ($-^{\wedge}-$). The opposite ranking of constraints, that is,

Ranking 2:
 $*_{--} \gg MID^{\wedge}$

rules out what we might call «non uniform trisyllabics», that is, feet which include two different specifications for length, while allowing an initial or final stressed position. None of those four patterns ($\cup-^{\wedge}$, $-^{\wedge}\cup$, $^{\wedge}-\cup$, $^{\wedge}\cup-$), already mentioned in endnote 31, is included among the britannics.

So much for the alleged conflict between the two proposed constraints. Besides, we have two further scenarios, with their associated feet, which do not respond to a conflict situation. Firstly, we find the case in which no conflict arises, because there is no single violation of any of the two constraints. That is precisely what happens with the remaining three britannics in Bridges' inventory ($\cup^{\wedge}\cup$, $-^{\wedge}\cup$, $\cup^{\wedge}-$). Those first three britannics are thus to be seen as unmarked when compared to the 4th ($-^{\wedge}-$).

³³ PRINCE and SMOLENSKY (1993); McCARTHY and PRINCE (1993). For its application to the analysis of poetic language and verse, see Hanson and Kiparsky (1996). The reader may have already noted that in the somewhat eclectic synthesis of different trends within generative metrics which the present paper represents we are taking some criteria or constraints to be (minimally) violable, within the spirit of Optimality Theory, while others (such as the correspondence or alignment between word-final and caesura) are construed as being absolute. This has to be taken at this point as a heuristic procedure, since an exhaustive motivation for each particular case would constitute the topic of a specific paper.

Secondly, a case emerges in which no conclusive evidence for a hierarchy between the two metrical constraints at stake is found, since the feet considered ($- - ^$, $^ - -$) violate both of them in an equal fashion, by having two long metrical positions at play, while at the same time allowing for non-medial $^$.

It should be pointed out that the only britannic Pessoa borrows from Bridges, namely the foot $\cup ^ \cup$, happens to be not only an unmarked one, as expected on the grounds of universal tendencies of cross-linguistic metrical adoption, but, most significantly, the most unmarked one, the unmarked Britannic *par excellence*³⁴. Indeed, neither of our two constraints nor, distinctively, the particular instantiation of the Uniformity Principle we have called the requirement for «uniform trisyllabics» is violated here.

Now, these constraint rankings are by no means arbitrary. On the one hand, they are reasonably restrictive with regard to the feet inventory, permitting just 6 out of 12 possible logical combinations³⁵. On the other hand, and most crucial to the purpose of this paper, they clearly relate to the predictions made by the Uniformity Principle and the Tactus Level Hypothesis³⁶.

Consideration of *Quadrисyllabics* turns out to be particularly telling. For instance, the blatant omission of choriambs (feet of the form S W W S) among the proposed patterns needs to be

³⁴ Since it simultaneously respects MID $^$ and $* - -$, and does so by filling the marginal edge positions with \cup , thus forming the lightest or least saturated foot from a syllable-weight perspective.

³⁵ Considering britannics as well as all possible trisyllabic combinations either with initial $^$ or with final $^$.

³⁶ Thus, we have seen that the exclusion of feet such as $^ \cup -$ or $^ - \cup$, for example, is due to a request for uniformity in the unstressed positions which somehow echoes the second principle of a Generative Theory of Meter as defined at the beginning of this section. In fact, even if no strong isomorphism can be drawn, some of the banned structures overtly correspond to those ruled out by the Principle of Uniformity, such as the so-called right-dactyl [S[SW]]. With respect to the Tactus Level Hypothesis, which demands that every metrical position should be equated with a musical beat, some of the configurations ruled out by it (Prince, 1989: 55), such as the anapest ([W[WS]]), might be taken to overlap with the feet excluded by the joint violation of MID $^$ and $* - -$, that is, $^ - -$ and $- - ^$. Describing in surface phonetic terms the nature of such correlations, and establishing the semiotic equivalences between the different notation systems, constitutes an often challenging and awkward task, which goes well beyond the scope of the present paper.

taken into account. This otherwise striking fact, if considered in isolation, finds a direct and easy explanation when integrated with the other foot types, particularly with the trisyllabics. Thus, none of the two feasible translations of the notation, namely, $-\cup\cup-$ or $\wedge\cup\wedge$ are well-formed. The former would violate $*-\wedge-$, while not presenting any medial \wedge , whereas the latter would violate the requirement of just one \wedge per foot. Analogously, the challenges posed by the restrictions upon the five-syllable rhythms disappear when our constraints are taken into account.

Summarizing, the predictive power of our theory and restrictions, aimed at revealing the covert metrical grammar Bridges was taking into consideration, does not only refer to the britannics, but to all other feet beyond binarity.

Five-syllable feet, which Bridges takes to be very marginal among his stress-unites, are now hardly a mystery for the analyst. Why does Bridges just pick the pattern $\cup\cup\wedge\cup\cup$ among all possible combinatorial possibilities? The answer should be pretty straightforward to the reader now. The argument runs parallel to the pick of the britannic by Pessoa. It is the joint effect of the constraint $\text{MID } \wedge$ and the instantiation of the Uniformity Principle which dictates the chosen foot here. Once again, it results in the most unmarked option available.

IV. Prosodic Phrasing in Pessoa's Scansion of Camões: some cues

Last but not least, a very brief account of some of the theoretical implications for phrasing brought up by Pessoa's scansion of Camões seems mandatory. From a historical perspective, if we review the main applications of metrics to phonological research within the generative framework, we find that:

- A. Metrics has been used in classical generative phonology to argue for the psychological reality of intermediate representations (KIPARSKY 1968a, 1968b).
- B. Use of metrics has also been made to help establish the limits of prosodic constituents in diachronic research (NESPOR and VOGEL, 1986, 2nd edition 2007, among others).

Those two approaches were particularly aimed at answering some research questions with the ultimate goal of refining the description of the relation between language and meter. Such questions can be formulated as follows:

- Q1: Is there a way to justify the reality of some of the levels of linguistic representation on the grounds of versification data?
- Q2: Is it possible to get well-grounded evidence of prosodic constituency through metrics despite the lack of direct information?

We will only touch upon Q2 in this remaining section of the paper. In order to do so, we must keep in mind the main assumptions on phrasing made in metrical research. They can be summarized in two points: (1) Prosodic phrasing and meter are tightly intertwined, so that insight into one of them will contribute to clarify any ambiguity regarding the other; (2) a great deal of metrical rules are prosody-dependent. This dependency can be expressed in different ways, with the help of various formalisms.³⁷

Metrical Theory and its interplay with Prosody somehow mirrors, from a logical point of view, the Syntax-Prosody interface. As much as we may talk about three main views of the latter (INKELAS and ZEC, 1995; ZEC 1998, among others)³⁸, which only partially overlap with each other, we can also accordingly apply this very same logic when analysing the mapping between the abstract metrical pattern and linguistic material. However, we first need to outline a brief sketch of a typology of metrical rules, particularly of the two sub-categorizations within the group of rules based on boundaries of constituents:

Bounding Rules. We consider a metrical rule to be bounding if it only takes into account the prominence peaks which are defined within a given prosodic category (foot, phonological

³⁷ That is, correspondence based on relation, correspondence based on boundaries, and correspondence based on tree-structure. Here we will only pay attention to correspondence rules based on constituent boundaries.

³⁸ We will briefly address the topic of catalexis and its somehow counterpart resolution right before the conclusion.

phrase, intonational phrase, and so on). Depending on the constituent edge they are anchored at Bounding Rules adopt one of the following two configurations:

a. *Right Edge Rules* seek to avoid the configuration:

[DOMAIN..... PEAK]
W

That is, they prevent a prosodic peak from occupying a weak metrical position. An example of such a rule would be the particular instantiation of the English iambic pentameter by which stressed syllables are ruled out of the odd (and therefore weak) metrical positions in the line.

b. *Left Edge Rules*, rather than banning some sequences, can override other metrical rules, thus allowing for the well-formedness of otherwise avoided configurations. They apply to forms of the type:

[DOMAIN PEAK.....]
W

In the example of the English iambic pentameter mentioned above, a Left Edge Rule would allow the leftmost stressed syllable within a Phonological Phrase to occupy a weak metrical position, thus dominating or overriding the requisite expressed by the corresponding Right-Edge Rule.

Edge rules provide key cues for phrasing. We will now illustrate how a bounding metrical rule (more precisely, a Left Edge Rule) can be derived from Pessoa's analysis of Line 7 of the 14th Stanza from the First Chant of *Os Lusíadas*, thereby shedding light on the prosodic constituent structure underlying it. If we turn to Pessoa's scansion of Camões' verse, we observe that his proposal is ternary:

Albuquerque | terribil, | Castro forte |

According to the Prosodic Hierarchy (cf. Hayes, 1989) we could analyse the verse in the following fashion, dividing it into two phonological phrases:

Albuquerque terribil,] φ Castro forte] φ

This resulting mismatch between a ternary metrical division and a binary phonoprosodic grouping requires some explanation. If we assume that the caesura of the decasyllable meter should be aligned with the right edge of a phonological phrase (as evidenced by phenomena such as the prohibition of synalepha across caesura boundaries). That precludes the possibility of «terribil» and «Castro» grouping together here. Now, why is it that we do not find any further prosodic division within the corresponding hemistichs from the phonological and prosodic point of view? Or, why does Pessoa avoid going a step further and proposing a quaternary scansion of Camões' verse? Our analysis must provide a reasonable and theoretically sound account for the exclusion of the former:

* Albuquerque] φ terribil,] φ Castro] φ forte] φ,

as well as of the latter:

* Albuquerque | terribil, | Castro | forte |

These exclusions seem to be primarily driven by minimal size conditions. Thus, «Castro» and «forte» being disyllables, they can indeed build a foot, but not a legitimate phonological phrase, which demands binary constituency, that is, two feet, in order to be (optimally) well-formed. In the case of the second hemistich, then, analogous considerations apply both at the metrical and at the prosodic level. It is in the first one that those domains diverge, leading to different divisions. «Albuquerque» saturates all the metrical positions available, making a *colon* or dipody of its own, and leading to a separate grouping of «terribil.» However, from the prosodic point of view both words are grouped within the same phonological phrase, since no maximum size requirement applies here (as far as the minimal size condition has been fulfilled by each of them).

Now, when the mapping between the linguistic material and the abstract metrical pattern is considered, the picture becomes much more complicated, to the point where some of the assumptions and analyses made above have to be abandoned. Particularly, if we turn our attention to the interplay of the caesura boundary with the specific prosodic constituency of the verse, some critical issues come to the fore. Let us assume for now the metrical pattern of alternation proposed for the Portuguese decasyllable in Section III, namely, that of an iambic pentameter (acatalectic)³⁹. The poet taking up such model has ten metrical positions at his or her disposal, which are most frequently filled with eleven syllables, the last one being overseen when post-tonic. There are two possibilities regarding the placing of the caesura (//), resulting in either a 6 + 4 division or in a 4 + 6 partition of the line. In our case, this plays out as follows:

- a) * 6 + 4
 Alburquerque terribil, Castro for(te)
 w s w s w s //w s w s

This scansion is undoubtedly most coherent when thinking about mapping the caesura with the phonological phrase boundary:

Albuquerque | terribil, | Castro forte |
 ↑
 ↓
 Albuquerque terribil,] φ Castro forte] φ

However, such analysis does not hold in this particular case, since the specific nature of the linguistic material at hand strongly militates against it. The prosodic word «terribil» would then split between the two hemistichs, which violates all basic rules of metrics regarding the alignment of meter and prosody:

* Terribil]_{pwd}
 w s //w⁴⁰

³⁹ It should be pointed out that such rules come to crystallize and stabilize in the Renaissance period, after a long time-span of hesitation and variation during the Middle Ages, in which this kind of break or *tmesis* was not ruled out.

⁴⁰ This argument is indeed independent from the particular form of representation

In other words, if we do not allow for «terribil» to extend over the two verse halves, then the two resulting hemistichs would be ill-formed; the first lacking a metrical position to accommodate that trisyllabic word and the second having one too many for its only three relevant syllables (the post-tonic not playing any role for count, as already mentioned). Therefore, we cannot but exclude this scansion, for it is not feasible.

If we now consider the other possibility for scansion of the line, we have:

b) 4 + 6

Alburquerque terribil, Castro for(te)
w s w s // w s w s w s

This option does not critically violate any fundamental principle of metrics. No prosodic word is split by the caesura nor do we find missing or stranding metrical positions in any of the hemistichs. However, it is by no means free from some problems. Two of them need to be referred here. To begin with, the caesura after «Alburquerque» would not coincide with the right edge of the phonological phrase we have assumed thus far. Secondly, while the second hemistich presents a perfect mapping between stressed syllables and strong metrical positions, the first hemistich systematically fills strong positions with unstressed syllables and weak positions with stressed syllables, thus creating incoherence along the whole line. Now, how can we tackle these two problems? The next paragraphs constitute an attempt to offer a solution.

With regard to the first aspect, we may just be wrong accepting a binary prosodic analysis of the given line, construed as made up of only two phonological phrases. Perhaps we should pose a ternary division, which would consequently match the metrical pauses Pessoa proposed. Hence our phonoprosodic scansion should be as follows:

Albuquerque] φ terribil,] φ Castro forte] φ

one adopts for dealing with prosodic dependencies. There is no need to assume the Prosodic Hierarchy at the basis for it to hold. It suffices to assume, as PIERA (2009: 287) does, that, in languages with lexical stress, the units of intonational phonology are built on a layer of stress marks, which is universally accepted by all authors working within the generative framework.

Accordingly, the main pause, dictated by the caesura break, would be after «Alburquerque,» which is somewhat counterintuitive (given that, from a syntactic standpoint, the line constitutes a neat binary apposition), but by no means impossible. Each minimal size requirement would still apply all throughout. As for the second problem, a more detailed inspection reveals it is not such. Not only are cases of inversion well-attested cross-linguistically in different meters, but they most often occur in that very context, that is, at the beginning of the line and/or of a phonological phrase. We would simply have to formulate a Left-Edge Rule of the type:

[PHONOLOGICAL PHRASE $\frac{\text{——}}{W}$], or, in an alternative notation, $\phi[\frac{\text{——}}{W}]$

This rule, when (optionally) applied, overrides the natural distribution of prominent and unprominent syllables (in this case, with regard to stress) in strong and weak positions within the first metrical foot of the line, thus allowing for inversion, that is, for a stressed syllable occupying a weak position at the beginning of the verse. Yet, we still have to account for the second metrical foot, «-querque». We cannot reformulate the Left Edge Rule with reference to the constituent foot, since that would result in a very loose line (all initial foot positions would then be entitled then to trigger inversion). Therefore in order to get around this troublesome and weakest point of our theory, we either permit some *ad hoc* provision (essentially, a local rule of the type $W S \rightarrow S W$), which is not altogether exceptional in the generative metrics framework, or we accept a violation of the correspondence pattern in that given context⁴¹.

⁴¹ We cannot say, for instance, that a parameterization $S \Rightarrow \neg U$ prevails instead of $W \Rightarrow \neg P$ in the rest of the line, since the foot «querqu» does not confirm that. See Hanson and Kiparsky (1996: 290): «The PROMINENCE SITE parameter establishes the metrical asymmetry between strong and weak positions. This is achieved by restricting either strong positions or weak positions, viz. requiring either (i) that strong positions contain no unprominent constituents ($S \Rightarrow \neg U$), or (ii) that weak positions contain no prominent constituents ($W \Rightarrow \neg P$). These constraints also occur in a weaker form, requiring respectively that strong positions contain at least one prominent constituent ($S \Rightarrow P$, which allows resolution in strong positions), and that weak positions contain at least one unprominent constituent ($W \Rightarrow U$)».

Summarizing, an iambic-based 4 + 6 scansion perfectly suits the mapping with well-formed prosodic phrasing, while at the same time adequately fitting most of the linguistic material (although in order to fully accommodate the first hemistich a pattern W S S W // W S W S W S should be put forward). On the contrary, a 6 + 4 scansion leads to unsolvable conflicts at all levels of metrical analysis, as we have already seen. The 4 + 6 scansion would also imply a Left-Edge Rule of line-initial inversion, as well as a local rule of inversion of metrical positions in the second foot of the first hemistich⁴². The analysis of the second hemistich would be straightforward. We must now ask ourselves a provocative question, namely, what if we departed from the iambic interpretation of the line⁴³? Would we gain something by doing so? What would be the advantages and the drawbacks of such an approach? Would we somehow avoid the problems we have encountered thus far? Let us briefly consider the empirical results on our line from Camões. If we first turn to a scansion of the type 6 + 4, we have:

* 6 + 4
 Alburquerque terribil, Castro for(te)
 s w s w s w // s w s w

Here we find analogous insurmountable problems to those of the 6 + 4 iambic scansion. The word «terribil» would once

⁴² Strictly speaking, only the second foot, -querque, constitutes a real metrical inversion, in which the alternating positions have indeed been relocated. The Left-Edge Rule simply inverts the expected position of the stressed and unstressed syllables, while the pattern of strong and weak positions remains unchanged.

⁴³ This other view is by no means ungrounded. We would just be echoing some remarks in the philological tradition with regard to the trochaic rhythm of the decasyllable, or comments elaborating on the varied, flexible and complex nature of this meter. For instance, CUNHA & CINTRA (1984: 684) provide an example from Camilo Passanha's sonnet «No Claustro de Celas», whose second line, «Primavera que durou um momento» should illustrate one of several further types other than the Heroic and Sapphic, particularly one with stress on the 3rd, 7th and 10th syllable, which, even if not totally coincident with our verse line, does allow a trochaic interpretation of the first four feet, very much as «Alburquerque» would require. Another reflection which would come to harmonize with this alternative attempt is formulated in SPAGGIARI (2003: 173): «the Portuguese decasyllable exhibits an extreme variety of forms, rhythms and scansion patterns, all equally possible and codified in the poetic idiom; so that the only constant distinctive feature of the verse appears to be the compulsory accent on the 10th syllable.»

again extend across the break adopted by Pessoa's scansion, and no reasonable mapping between prosodic phrasing and metrical hemistich and pauses could be found. Besides, the first two metrical feet would be nicely formed, but at the high cost of a horrible second hemistich. Therefore there is no way we could privilege this analysis over the previous ones. What would then happen if we gave preference to the 4 + 6 scansion, as we did with the iambic-based pattern?

4 + 6
Alburquerque terribil, Castro for(te)
s w s w //s w s w s w

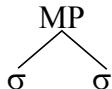
The caesura break fits perfectly and the first hemistich is extremely well-formed from the point of view of the mapping between stressed-unstressed syllables and strong and weak metrical positions. But, again, the second part of the verse turns out to be extremely ill-formed, with all its three strong metrical positions being occupied by unstressed syllables, while the three stressed syllables fall in weak metrical positions, which in the terms of Hanson and Kiparsky completely excludes any parameterization⁴⁴. So a trochaic-based scansion does not bring us further, all other things being equal. Now, what would happen if we had a trochaic-based pattern, but, crucially, considered the last post-tonic syllable as well, that is, avoiding final extrametricality⁴⁵? Given the mismatch between the actual

⁴⁴ It is worth noting that what seems to be at stake here, with an adequate first hemistich resulting in an ill-formed second half of the line, and vice versa, somehow mirrors Roman Jakobson's (1952) analysis of the Slavic epic verse. For Jakobson, the essence of that meter is the unresolved tension between the demands from the two hemistichs, which correspond to a «counting from the beginning» and «counting from the end», respectively. This struggle between a linear and a holistic recapitulative scansion typically leads to variation in syllable count and dislocation of the caesura (sometimes resulting in a ternary structure) and is deeply rooted in the musical origins of verse.

⁴⁵ This should be distinguished from catalexis, which is the loss of the last weak metrical position, resulting in a truncated ending in strong position or *thesis*. Restoring final extrametricality is in principle independent from the meter considered being catalectic or acatalectic. The number of scensions suggested in this section could have been augmented by including catalectic versions of the meters, but, as the reader himself might want to proof, that would not bring any substantial improvement of the proposals.

number of syllables and the number of metrical positions, one instance of (non-final) resolution should be called upon in the line, where resolution is defined as follows:

Resolution:



The two alternative scansions for such proposal would give the following picture:

6 + 4
 Alburquerque terribil, Castro forte
 s w s w s w // s w s w

The caesura falls smoothly after a phonological phrase boundary (allowing us, in fact, to keep binary phrasing) while at the same time getting a perfect mapping between meter and prominence units; provided we assume resolution of the second strong position in the line, which would come to embrace the syllables «-quer» and «-que».

4 + 6
 Alburquerque terribil, Castro forte
 s w s w // s w s w s w

Again, the placing of the caesura does not present any phrasing challenge, while the last two feet are built up in an elegant fashion. The first hemistich is also well-formed, and only the decision should be made as to whether resolution takes place on the first strong position after the caesura or on the first weak position of the second verse half. Since resolution of strong positions is more frequent, we have preferred the former option here.

All in all, both scansions are acceptable, although the 6 + 4 alternative seems to fit in a more straightforward way. Finally, we should consider the results yielded by an iambic-based approach with no final extrametricality and one internal resolution:

* 6 + 4

Alburquerque terribil, Castro forte
w s w s w s // w s w s

* 4 + 6

Alburquerque terribil, Castro forte
w s w s // w s w s w s

Nothing significant is gained by taking up those two scensions. As we can see, even if the caesura break is perfectly aligned with a right phrasing boundary, all feet but the third violate the basic matching principles (their stressed syllables, the 1st and 3rd, filling weak metrical positions, while the 2nd and 4th, unstressed, occupy the strong positions).

Summarizing, two possible scansion types are feasible for the Camões' line Pessoa has scanned. Either an iambic pentameter analysis with a 4 + 6 hemistich division, a Left Edge Rule allowing initial inversion and a local rule for the second foot, or any of the two (4 + 6 and 6 + 4) trochaic-based scensions with no final extrametricality, that is, considering the post-tonic syllable into the proper metrical count. Its abundant formal machinery disfavours the choice of the first one, but we still think it is preferable to the other. The second option, albeit formally more elegant, overtly contradicts all traditional and generative accounts of the decasyllable meter in Portuguese, which end the count of the metrical positions with the last stressed syllable.

Conclusions

Metrics may provide evidence for the formation of a given prosodic constituent (e.g. in his scansion, Pessoa does not stress the 8th syllable; in his system of stress-units –which follows Bridges to a great extent– there are no feet composed of two unstressed syllables, thus giving way to no division between «Castro Forte»). Several alternative scensions for the given line have been put forward and thoroughly analysed. An iambic-based 4 + 6 scansion and two trochaic-based scensions without final extrametricality have been shown to be the only feasible solutions. The latter are counterintuitive with respect to traditional knowledge about the decasyllable in Portuguese,

but formally simpler; the former requires a sophisticated implementation of formal machinery but is, on its turn, closer to empirical poetic practice within that given tradition. Each of them has consequences for phrasing in the line.

We have seen that Bridges' «stress-units» are substantiated in an implicit generative-like Theory of Meter, with significant predictive power. Its constraints help explain the ternary, quaternary and five-syllable meters the British author lists and Pessoa partially borrows. As we have seen, such a theory entails certain assumptions about meter generation, which are to a great deal parallel to those made by the Generative Theory of Meter as we know it from the late 60s onwards. That does not amount to equating Robert Bridges with Morris Halle or Paul Kiparsky, but simply to acknowledge a common procedure of verse derivation and constriction.

Finally, we have also proved how metrical structure provides us with indirect evidence for prosodic phrasing, as illustrated in the case of the iambic-based scansion with a Left Edge Rule of Camões' verse, which obligatorily demands ternary phrasing of the line.

Annex

[14⁵-36]

É preciso distinguir entre a pausa rhythmica e a caesura¹. Por exemplo, no verso de Camoens

Albuquerque terribil, Castro forte²

é evidente que a caesura é depois da palavra *terribil*³, mas as pausas⁴ rhythmicas são

Albuquerque |terribil, |Castro forte⁵

o que é facil de confirmar, lendo alto este verso e com correcta intonaçāo; ver-se-ha que ha uma pausa natural (e rhythmica) por

ligeira e vaga que seja depois da palavra *Albuquerque*. Uma tentativa para lêr aquelle verso ou como *birhythmo* ou como tendo uma pausa⁶ rhythmica depois da palavra *Castro* mostrará ainda mais a verdade⁷ d'esta asseveração.

A pausa, as pausas rhythmicas dependem só da rhythmica⁸; a caesura não é senão a pausa grammatical⁹.

Suppunhamos que Camoens houvera escripto, inserindo o artigo *o*

Albuquerque o terribil, Castro forte

O verso resultará (como a leitura immediatamente mostra/rá) num menos bem-soante. A ler o verso de modo¹⁰ que se oiça o artigo *o* (sem¹¹ o ac-[36^v]centuar indevidamente) achará um ouvido¹² sensivel ao rhythmo uma extranheza¹³ como que uma inabilidade rhythmica. E ha-a decerto e consiste em forçar a palavra *Albuquerque* a apropriar-se rhythmicamente do artigo *o* que devia pertencer ao pé rhythmico dominado pela palavra *terribil*, de que aquelle artigo é proclítico¹⁴.

Albuquerque^{2^v} o | terribil | Castro forte.

Já sabemos que é uma lei do rhythmo (a violação da qual fere o ouvido, como no caso actual) que os enclíticos e proclíticos de uma palavra hão de pertencer-lhe rhythmicamente, fazer parte do pé rhythmico em que ella domina.

Notar

Pois a não tens | á morte | 'scura d'ella

[14⁵-36]

Two loose sheets handwritten in black ink. On the verso, atop of the left margin, we read a number 2, underlined. Some passages from this document were first transcribed by Rita Patrício in Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa (2008):

100, n. 104). This document was first mentioned by Pauly Ellen Bothe (2003: 78, n. 31). The lines by Camões that Pessoa scanned here were taken from *Os Lusíadas*, Chant I, stanza 14, l. 7 and Chant III, stanza 127, l. 6.

Genetic Apparatus

- 1 c<e>/a\esura
- 2 in Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa (2008: 100, n. 104) we read Albuquerque terrível Castro forte
- 3 in Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa (2008: 100, n. 104) we read terrível
- 4 a[s]<1^a> pausa[s]
- 5 in Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa (2008: 100, n. 104), we read Albuquerque | terribil | Castro forte] sem vírgula após terribil
- 6 [↑ tendo <a> uma] pausa<do>
- 7 <est> a verdade
- 8 do rhythmica] in the original. We have corrected the contraction of the preposition. In Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa (2008: 100, n. 104) we read do rythmico
- 9 in Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa (2008: 100, n. 104) we read gramatical
- 10 ler [↑ o verso] de modo
- 11 <mas> sem
- 12 <o> [↑ num] ouvido
- 13 after the word extranheza the author closed the parenthesis that we have omitted.
- 14 en[↑ pro]clítico
- 15 Albuquerque<e>/'\

Bibliography

- ARIAS, Javier: «Sobre cinco clases de cambio métrico». *Analecta Malacitana*, 2003, XXVI, 1, pp. 49-72.
- AROUI, Jean-Louis: «Introduction: Proposals for metrical typology.», in Jean-Louis Aroui and Andy Arleo (eds). *Toward a Typology of Poetic Forms*. Amsterdam: John Benjamins, 2009, pp. 1-39.
- ATTRIDGE, Derek: *Well-weighted Syllables: Elizabethan verse in classical metres*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974. [Ph.D. dissertation in 1972 with the title *The Elizabethan Experiments in English Quantitative Verse*].

- BOTHE, Pauly Ellen: *Poesía y musicalidad en las poéticas modernistas de Fernando Pessoa y T.S. Eliot: la Ode marítima*. Tese de Mestrado em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003. [Policopied text].
- BRIDGES, Robert: *Milton's Prosody; Classical Metres in English Verse* by William Johnson Stone. Oxford: Henry Frowde, 1901. [Fernando Pessoa House, 8-64].
- CARVALHO, Amorim de: *Problemas de Versificação*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1981.
- *Tratado de Versificação Portuguesa*. 4th ed. Lisboa: Universitaria Lisboa, 1981 [First edition: Porto, Author's edition, 1941].
- *Teoria Geral da Versificação: A Metrificação e a Rima*. Lisboa: Editorial Imperio, 1987.
- CUNHA, Celso and Luís F. Lindley Cintra: *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 13^a ed. Lisboa: Edições João Sá da costa, 1997 [First edition: 1985].
- DUFFELL, Martin J.: *A New History of English Metre*. London: Legenda, 2008.
- FABB, Nigel and Morris Halle: *Meter in Poetry: A New Theory*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 2008.
- FERRARI, Patrício: «Fernando Pessoa, poète-lecteur-théoricien: des expériences métriques et rythmiques entre-langues.». *Loxias*, revue en ligne de littératures française et comparée, n° 30, Université de Nice Sophia-Antipolis, automne 2010, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6464>
- «Fernando Pessoa y Alejandra Pizarnik: escritos, marginalia y otros apuntes en torno a la métrica y al ritmo». *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, volume LXXXVIII, number 2, University of Glasgow, 2011, pp. 221-248.
- *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa*. PhD dissertation presented at the Department of Linguistics of Universidade de Lisboa, 2012. [Policopied text].
- FIKKERT, Paula: «Prosodic Variation in “Lutgart”», in Aditi Lahiri (ed.), *Analogy, Levelling, Markedness. Principles of Change in Phonology and Morphology*. Trends in Linguistics. Studies and Monographs 127. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000, pp. 301-332.
- FOWLER, Rowena: «Comparative Metrics and Comparative Literature.» *Comparative Literature*, Vol. 29, N°. 4, Autumn, 1977, pp. 289-299
- GARCÍA CALVO, Agustín: *Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación*. Zamora: Editorial Lucina, 2006.
- GASPAROV, Mikhail Leonovich: *A History of European Versification*. Translated from Russian by Gerry Smith and Marina Tarlinskaja. Edited by Gerry Smith with L. Holford-Strevens. Oxford: Clarendon Press, 1996 [First edition in Russian, 1989].
- GOLSTON, Chris: «Constraint-based metrics». *Natural Language and Linguistic Theory*, 16, 1998, pp. 719-770.

- HALLE, Morris and Samuel Jay Keyser: «Chaucer and the Study of Prosody». *College English*, 28, 1966, pp. 187-219.
- HALLE, Morris and William J. Idsardi: «General Properties of Stress and Metrical Structure», in John Goldsmith (ed.), *A Handbook of Phonological Theory*. Oxford: Blackwell, 1995, pp. 403-443.
- HANSON, Kristin: «Resolution: evidence from modern English metrics». *Proceedings of the Annual Meeting of the North East Linguistics Society*, 23, 1993, pp. 159-173.
- «From Dante to Pinsky: a theoretical perspective on the history of the modern English pentameter». *Rivista de Linguistica*, 9.1, 1997, pp. 53-97.
- HANSON, Kristin and Paul Kiparsky: «A Parametric Theory of Poetic Meter». *Language*, 72, 2, 1996, pp. 287-335.
- HAYES, Bruce: «A Grid-based Theory of English Meter». *Linguistic Inquiry*, 14, 1983, pp. 357-393.
- «The Prosodic Hierarchy in Meter», in Paul Kiparsky and Youmans, Gilbert (eds.). *Phonetics and Phonology: Rhythm and Meter*. San Diego: Academic Press, 1989, pp. 201-260.
- Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*. Chicago: Chicago University Press, 1995.
- HORACE: *Œuvres d'Horace*. Texte Latin. Avec une étude biographique et littéraire, une notice sur la métrique et la prosodie dans les *Odes* et *Épodes*, des notes critiques, un index des noms propres et des notes explicatives par F. Plessis et P. Lejay. 3^{ème} éd. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1909. [Fernando Pessoa House, 8-263].
- IDSARDI, William: *The Computation of Prosody*. Ph.D dissertation. Massachusetts Institute of Technology, 1992.
- «Calculating metrical structure», in Cairns, Charles and Raimy, Eric (eds.). *Contemporary Views on Architecture and Representations in Phonological Theory*. Cambridge: MIT Press, 2009, pp. 191-211.
- JAKOBSON, Roman and John Lotz: «Axioms of a versification system: exemplified by the Mordvinian folksongs», in Roman Jakobson, *Selected Writings, V: On verse, Its Masters and Explorers*. The Hague: Mouton, 1979, pp. 160-166.
- JAKOBSON, Roman: «Slavic epic verse», in Roman Jakobson, *Selected Writings, IV: Slavic Epic Studies*. The Hague: Mouton, 1979, pp. 414-463.
- KIPARSKY, Paul: «Metrics and Morphophonemics in the *Kalevala*», in Charles E. Gribble (ed.). *Studies presented to Professor Roman Jakobson by his Students*, Cambridge [Massachusetts]: Slavica, 1968, pp. 137-148.
- «Metrics and Morphophonemics in the *Rigveda*», in Michael K. Brame (ed.). *Contributions to Generative Phonology*. Austin: University of Texas Press, 1968, pp. 171-200.
- «Stress, Syntax, and Meter». *Language*, 51, 1975, pp. 576-616.
- LEMOS, Fernando: *Fernando Pessoa e a Nova Métrica: a imitação de formas e metros líricos greco-romanos em Ricardo Reis*. Edição e estudo de Fernando Lemos. Lisboa: Editorial Inquérito, 1993.

- LEVY, Jiri: «A contribution to the typology of accentual-syllabic versification», in Jiri Levy, *Paralipomena*. Brno: Purkyne Univ., 1971, pp. 9-21.
- LOTZ, John: «Metric Typology», in Thomas Sebeok (ed.), *Style in Language*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960, pp. 135-148.
- MACRÍ, Oreste: *Ensayo de métrica sintagmática*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- MAGNUSON, Karl and Frank Ryder: «The Study of English Prosody: An Alternative Proposal». *Poetics*, 12, 1970, pp. 143-154.
- McCARTHY, John and Alan Prince: «Generalized Alignment» in Geert Booij and Jap van Marle (eds.). *Yearbook of Morphology*. Berlin: Kluwer Academic Publishers, 1993, pp. 79-153.
- NESPOR, Marina and Irene Vogel: *Prosodic Phonology. (With a new foreword)*. Studies in Generative Grammar, 28. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2007 [First publication in 1986].
- PATRÍCIO, Rita: *Episódios da teorização estética em Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento em Ciências da Literatura apresentada no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho. Área de Especialização em Teoria da Literatura, 2008. [Policopied Text].
- PESSOA, Fernando: *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, Volume VII, 2 tomos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta-da-China, 2013.
- PIERA, Carlos: *Spanish Verse and the Theory of Meter*. Dissertation presented at UCLA, 1980 [Unpublished].
- «Rephrasing Line-End Restrictions», in Jean-Louis Aroui and Andy Arleo (eds). *Toward a Typology of Poetic Forms*. Amsterdam: John Benjamins, 2009, pp. 287-303.
- PIZARRO, Jerónimo: *Pessoa existe?* Lisboa: Ática, 2012.
- PIZARRO, Jerónimo, Patrício Ferrari and Antonio Cardiello: *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Acervo Casa Fernando Pessoa [Fernando Pessoa House], 3 vols. Bilingual Edition. Lisboa: D. Quixote, vol I, 2010.
- PRINCE, Alan: «Metrical Forms», in Paul Kiparsky and Gilbert Yousmans (eds.), *Phonetics and Phonology: Rhythm and Meter*. San Diego: Academic Press. 1989, pp. 45-80.
- PRINCE, Alan and Paul Smolensky: *Optimality Theory: Constraint Interaction in Generative Grammar*. Rutgers University Center for Cognitive Science and Computer Science Department, University of Colorado at Boulder. Oxford: Blackwell, 1993.
- RIAD, Tomas: «Review of Fabb and Halle 2008». *Phonology*, 27, 3, 2010, pp. 542-551.
- SEVERINO, Alexandrino Eusébio: *Fernando Pessoa na África do Sul*. Lisboa: D. Quixote, 1983. [Originally published in two vols., Marília [Brazil]: Fac. de Filosofia, Ciências e Letras, 1969-1970].

- SPAGGIARI, Barbara: «The decasyllable in Portugal», in Christine Michaux and Marc Dominicy, (eds.). *Linguistic Approaches to Poetry. Belgian Journal of Linguistics*, 15, Special Issue, 2003, pp. 173-186.
- TSUR, Reuven: *Poetic Rhythm: Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Bern: Lang, 1998.
- YOUNG, Francis Brett: *Robert Bridges: A Critical Study*. London: Martin Secker, 1914.

TEORÍA MÉTRICA DEL VERSO ESDRÚJULO

THE METRIC THEORY OF THE PROPAROXYSMATIC LINE

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

UNED. Madrid

Resumen: La terminación esdrújula en español tiene unas características que explican las condiciones del verso que termina con esta clase de palabras. El presente trabajo trata de la historia de la teoría del esdrújulo en el final de verso. Rengifo teoriza el primer empleo del verso esdrújulo español como forma de combinación limitada al verso de origen italiano: Caramuel ilustra la extensión del esdrújulo a toda clase de verso español en el s. xvii, Joseph Vicens se hace eco de las artificiosas combinaciones del barroco tardío, y Bello teoriza el uso neoclásico y la apertura romántica a una mayor libertad. En los tratados de métrica del siglo xx la cuestión del verso esdrújulo se limita al aspecto técnico: equivalencia de finales y características de la rima (consonante y asonante) esdrújula. Puede decirse que, aparte de su papel histórico, el verso esdrújulo desaparece como tal en la conciencia teórica moderna: ni su expresividad ni su función rítmica ni su papel en la construcción de formas poemáticas ocuparán lugar preciso en los tratados de métrica.

Palabras clave: verso esdrújulo, rima esdrújula, historia de las teorías métricas, diccionarios de la rima, versificación (renacentista, barroca, romántica).

Abstract: The proparoxytone in Spanish has some characteristics that explain the conditions of the verse ending with this kind of words. This paper deals with the history of the theory of the words with stress on the antepenultimate syllable at the end of the verse. Rengifo theorizes the first use of the proparoxytonic Spanish line as a form limited to verse of Italian origin; Caramuel illustrates the extension of this use to all kinds of Spanish verse in the 17th century; Joseph Vicens echoes the late Baroque artificial combinations, and Bello theorizes the neoclassical use and the romantic opening to greater freedom. In metric treatises of the 20th century the question of proparoxytone is limited to technical aspects: the equivalence of ends and the features of proparoxytonic rhyme and assonance. It can be said that, apart from his historical role, the proparoxytone verse disappears as such in the theoretical modern conscience: neither his expressiveness nor his rhythmic function nor his function in the construction of the poems will occupy precise place in the treatises of metrics.

Keywords: proparoxytonic line, proparoxytonic rhyme, history of the metric theories, rhyming dictionaries, versification (Renaissance, Baroque, Romantic).

El verso *esdrújulo*, terminado en palabra proparoxítona, se constituye como un uso independiente y característico en el conjunto de las formas métricas que, procedentes de Italia, se imponen en la métrica española del siglo xvi. Es decir, el verso *esdrújulo*, usado en un poema donde todos los versos tienen terminación proparoxítona, como forma de composición, adquiere la misma entidad que el soneto, la octava, la canción o el madrigal. Miguel Sánchez de Lima (1580) los considera manera muy nueva en España y poco usada. Rengifo dirá que no ha visto coplas redondillas –es decir, formas tradicionales octosilábicas– en esdrújulos, aunque no hay nada que impida tal composición «por vía de ostentación, para mostrar más variedad de poesía»¹.

La historia del verso esdrújulo en la poesía española cuenta con trabajos suficientes para el conocimiento de sus detalles: Zerolo (1897), Rodríguez Marín (1903)², Buceta (1920, 1921), Reid (1939), Clarke (1939, 1941), Carilla (1949), Balaguer (1954), Micó (1990), Bechara (1995), Brito Díaz (2001), Alatorre (2007), Pardo (2008). Aunque en todos estos trabajos no falta la referencia ocasional a la teoría sobre el verso esdrújulo, una sistemática presentación de la historia de dicha teoría puede ser útil compañera de la historia del uso, que, repito, cuenta con abundante ejemplificación en los trabajos de la lista anterior³.

¹ RENGIFO: *Arte poética española*. Facsímil de la segunda edición, 1606. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 17.

² Es sintomático que Rodríguez Marín trata del asunto en un capítulo dedicado a defectos formales de la poesía de Barahona. RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *Luis Barahona de Soto: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1903, pp. 406-411.

³ Se trata de comentar y completar algo de lo que sobre el verso esdrújulo dicen DÍEZ ECHARRI, E.: *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 1949; reimpresión, 1970, pp. 230-237; y DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid: CSIC, 1975, pp. 177-187.

Siglos xv y xvi

Antes de la importación del verso esdrújulo italiano, Nebrija y Encina aluden a la terminación proparoxítona. El primero, para decir que las palabras que llevan el acento en la tercera sílaba contando desde el fin son muy pocas y que «en tanto grado rehúsa nuestra lengua el acento en este lugar» que muchas veces los poetas al pasar palabras del griego y el latín al castellano «mandan el acento agudo en la penúltima», como hace, por ejemplo, Juan de Mena en final de verso con las palabras *Penélope*, *Liriópe*, *machína*⁴. No se refiere a la modalidad esdrújula cuando trata del consonante.

Juan del Encina nos da la primera definición de la rima consonante esdrújula en su *Arte de poesía castellana* (1496) al hablar de los consonantes y asonantes: cuando el verso (pie) acaba en dos sílabas átonas (breves) y lleva acento en la antepenúltima, «entonces diremos que el consonante es desde aquella antepenúltima», como en *quiéreme*, *hiéreme*⁵. Nótese que el ejemplo es de un esdrújulo verbal.

La primera referencia al nuevo verso esdrújulo, el endecasílabo, es la de Gonzalo Argote de Molina en su *Discurso sobre la Poesía Castellana* (1575). El endecasílabo, dice, tiene doce sílabas cuando acaba «en dicción que tiene el acento en la antepenúltima», como en el verso de Garcilaso: «El rio le daua dello gran noticia». Así son los que llama *Esdrújulos* –primera mención de esta clase de versos–, «que son semejantes a los que los Griegos y Latinos llaman Choriambicos, Asclepiadeos, el qual Esdrujulo es muy vsado en las Bucolicas de Sanazaro»⁶. Además de la identificación con el término de *esdrújulo*, importa la asociación de este tipo de verso con Sannazaro.

Miguel Sánchez de Lima incluye los *Esdruxulos* en la lista de las «composturas nuevas en España». La relación comprende

⁴ NEBRIJA, A. de: *Gramática de la lengua castellana* [1492]. Edición de Antonio Quilis. Madrid: Editora Nacional, 1981, p. 138.

⁵ ENCINA, J. del: *Arte de poesía castellana* [1496], en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Edición de Francisco López Estrada. Madrid: Taurus, 1984, p. 89.

⁶ Mídase *rio* como monosílabo, con sinéresis, y obsérvese la consideración de *noticia* como esdrújulo. ARGOTE DE MOLINA, G.: *El «Discurso sobre la poesía castellana»* [1575]. Edición de E. F. Tiscornia. Prólogo de José Romera. Madrid: Visor, 1995, pp. 42-43.

las once formas siguientes: tercetos, octavas, sonetos, odas, sextinas, esdrújulos, canciones, madrigales, verso suelto, églogas y redondillas⁷. Como forma de composición, merece una explicación detallada más adelante. El nombre es italiano y la forma es nueva y poco usada en España. Comenta los esdrújulos de Montemayor, que son *verbales* –así los llama Sánchez de Lima– (*llevándolo, tomándolo, trayéndole*, «y otros desta calidad»), *superlativos* –los llama así Sánchez de Lima–, acabados en ísimo (*amorosíssimo, crudelísimo, preciosísimo*, «y todos los más desta manera que son aborrecibles a todos generalmente»)⁸. Para Sánchez de Lima, «los verdaderos esdruxulos son compuestos a manera de verso suelto», del que se diferencia en que debe acabar en vocablo de tres sílabas o más con acento en la antepeñúltima, como áncora, canónigo, Álvaro. Es composición «de ingenio y artificio», y, dada la escasez de esdrújulos «buenos y sin fuerza» –es decir, *no forzados*, distintos de los que se entienden como *forzados*, superlativos y compuestos verbales con pronombres–, no se pueden hacer muchos versos esdrújulos. Sánchez de Lima dice no haber encontrado más de seiscientos –se supone que son *buenos y sin fuerza*– y con ellos forma el ejemplo que da a continuación: 87 endecasílabos sueltos esdrújulos en cuyas terminaciones hay adjetivos (no superlativos) y sustantivos, propios y comunes. La ausencia de esdrújulo verbal y de superlativo ilustra la coherencia de su práctica con la teoría que expone⁹.

A propósito del verso 210 de la Égloga Segunda de Garcilaso, que termina en la palabra *atajábamos* y rima con el 212

⁷ Todas estas formas son de versos endecasílabos y heptasílabos; estas *redondillas*, pues, son lo que hoy llamamos cuartetos y serventesios. SÁNCHEZ DE LIMA, M.: *El arte poética en romance castellano* [1580]. Edición de Rafael de Balbín Lucas. Madrid: CSIC, 1944, p. 59.

⁸ En los 91 versos de los tercetos encadenados en esdrújulos de Montemayor, canción de Sylvano y Sireno, libro I de *La Diana*, se encuentran rimas esdrújulas verbales y de superlativos, pero no los ejemplos concretos citados por M. Sánchez de Lima. Solo 12 de los 91 endecasílabos no terminan en forma verbal (casi siempre gerundio más pronombre, algún imperfecto –*concertábamos, olvidábamos, taníamos, apercibíamos*– o infinitivo más pronombre –*acordárseme, abreviárseme*–): tres adjetivos (*lícitos, solícitos, ilícitos*) y nueve superlativos (*hermosísima, rarisima, excellentísima, envidiosísimo, carísimo, hermosísimo; airadísimos, hermosísimos, sabrosísimos*), entre los que aparecen tres formas del mismo adjetivo, *hermoso*.

⁹ SÁNCHEZ DE LIMA, M.: *El arte poética*, cit., pp. 90-94.

(*colgábamos*) y con el 214 (*tornábamos*), comenta Fernando de Herrera que hay otras siete palabras esdrújulas en medio de los versos «convenientes para lo que narrava Salicio». Expone distintas teorías sobre el origen de «estos versos de 12 sílabas»: a) del endecasílabo, sustituyendo el troqueo final (*haga*, por ejemplo) por el dáctilo (*hágase*); b) de los «líricos asclepiadeos»: *Maecenas atavis edite regibus*, «que es de 12 sílabas i esdrúxulas en el fin con dos sílabas graves, después de la 10, aguda o larga como nuestros esdrúxulos»; c) de los «ipercataléticos, como: ...vivaque sulphura». Su nombre viene «de aquella ligera pronunciación que tienen con celeridad en el fin, llamándose versos esdrúxulos, porque sdrucciolare es en italiano aquel deslizar i huir de pies que haze el que passa por cima del ielo». Son versos «volubles»; pues «aunque el acento en l'antepenúltima los acelera, el número i crecimiento de sílabas los detarda». Se usan en «igual i templado género de decir», cuando queremos que la oración parezca «desatada», «no aviendo alguna esornación en el fin del verso de vozes que fenescan semejantemente i que se respondan assí con un cierto orden»¹⁰. El comentario de Herrera toma como pretexto la ocasional rima esdrújula de tres endecasílabos; Garcilaso no tiene tiradas de versos esdrújulos todos en una composición. Por eso, parece querer incluir en sus apreciaciones también los esdrújulos en interior de verso. Además de su origen (en el endecasílabo o en dos tipos de versos latinos), le interesa la especial expresividad del final de verso, fundada en la celeridad del deslizamiento y la huida. Y si por un lado son acelerados, por otro, al tener más sílabas, tardan más. La última observación parece aludir a su empleo en versos sin rima, en oración «desatada», suelta.

Juan Díaz Rengifo, autor de la primera lista de rimas esdrújulas, es quien más extensamente explica la estructura de los finales esdrújulos en los versos. En varios momentos de su *Arte poética española* (1592) trata de los versos esdrújulos. Ya en el capítulo primero señala el origen italiano de esta clase de versos, y en el dedicado al acento (cap. 7) observa que en la palabra *dignísimo* la sílaba *si* parece correr más que *di*, pues después de la tónica

¹⁰ HERRERA, F. de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* [1580]. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 822-823.

(larga) la voz «parece que se despeña», aunque en todas gaste un mismo tiempo. El verso esdrújulo es tratado por Rengifo como clase de verso (cap. 13) y como clase de composición (cap. 65). Como *tipo de verso*, empieza explicando que *esdrújulo* es vocablo italiano que significa «cosa que corre o resbala», y viene del griego [ejzréjo], «correr o resbalar», pues desde la sílaba tónica al final parece que «va corriendo». El verso esdrújulo entero tiene 12 sílabas y el quebrado 8. ¿Se pueden usar finales esdrújulos en las coplas redondillas, es decir, en las estrofas octosílabas? Rengifo no las ha visto, pero no se debe reprender su uso «por vía de ostentación, para mostrar más variedad de Poesía», especialmente si están acompañadas de música¹¹.

Entre las doce clases de composiciones en verso italiano que se relacionan en el capítulo 40, está el esdrújulo; y de esta forma especial trata en el capítulo 65. Disiente Rengifo de quienes piensan que el esdrújulo, dada la dificultad y escasez de consonantes de esta clase, es para «rima suelta», como en los *versos heroicos* (versos sueltos para Rengifo). Aunque no lo nombra, parece estar pensando en Sánchez de Lima. No tienen razón, piensa Rengifo, pues, como demuestra su diccionario (*silva*) de consonantes esdrújulos, hay suficientes «para qualquiera composición y consonancia», y en esdrújulos se puede componer «todo género de poesía Italiana» (octavas, sonetos, etc.). Es más, pueden mezclarse esdrújulos y llanos, enteros y quebrados. El ejemplo que sigue es de dos liras esdrújulas donde no hay ningún verbal ni superlativo. En la segunda de las liras encontramos la rima *frenético / dialéctico*, donde no hay entera consonancia, según observa más adelante comentando la rima *afecto / peto*. Bien es verdad que hay poetas, aun con obra publicada, «que se tragan estos y otros semejantes escrúpulos»¹².

Donde Rengifo tiene que entrar en detalles técnicos sobre la rima esdrújula es en la explicación previa a su diccionario (*silva*) de consonantes esdrújulos. En tres clases divide los esdrújulos: *verbales, superlativos, y nombres substantivos o adjetivos*. Los *verbales* se forman «quando a alguna persona del verbo se le añade vna de estas partículas, me, te, se, le, lo, los, nos, os, etc.

¹¹ RENGIFO, *Arte poética española*, cit., pp. 2, 11-12, 17.

¹² *Ibid.*, pp. 47-48, 92, 124.

y queda con el acento en la antepenúltima». Siguen ejemplos de cómo hacer esdrújulos con distintas formas del verbo y utilizando la lista de verbos de las rimas llanas. Los *nombres superlativos* acabados en *-ísimo* son consonantes. Hay «innumerables», y si se usa siempre de ellos «enfadaría y harían la copla muy afectada». Pero tienen «particular gracia» mezclados de vez en cuando con los demás. Los *nombres substantivos y adjetivos*, «que son más galanos y más propiamente Esdrúxulos», son los incluidos en la lista de rimas esdrújulas, organizadas por las vocales antepenúltima y penúltima, primero las rimas consonantes y luego las rimas asonantes también. Los verbales, para cuya formación ha dado unas normas, y los superlativos, que son muy numerosos, no entran en la *silva* de esdrújulos¹³.

Cuestión interesante es la que trata en apartado especial Rengifo. Se refiere al carácter esdrújulo de las terminaciones del tipo de *á-ia*, *é-ia*, *í-ia*, *ó-ia*, *ú-ia*, es decir, con final postónico en *i* + *a*. En poesía española, donde no se termina en esdrújulo, estas terminaciones pasan por acentuadas en penúltima. En latín son esdrújulas estas terminaciones y como en español no se pronuncian de forma distinta también son esdrújulas. Este es el problema. Dice Rengifo:

Como ningún autor ha escrito desta materia, y los versos Esdruxulos que hasta aora se han estampado en nuestra lengua sean tan pocos, no puedo alegar a nadie en pro, ni en contra. Solo digo, que he comunicado esta duda con hombres de los más eruditos, y mayores Poetas que ay en España: y a todos les ha parecido, que los Consonantes deste genero, son Esdruxulos con todo rigor. Y vno que se inclinava algo mas a que no lo fuessen, no hablava consequentemente: porque admitia por buenos Esdruxulos a *etereo*, *Tartareo*, y no a *prudencia*, *audacia*, siendo vna misma razon de los vnos que de los otros. Pues en el metro ordinario, quando vsamos a *Ethereo*, y a *Tartareo*, de la misma manera contraemos aquellas dos letras, que quando vsamos a *prudencia*, y a *audacia*, etc.

Bien es verdad que «el vso ya recibido cerca destas dicciones es, que puedan entrar en los versos ordinarios [no esdrújulos], haziendole de las dos vocales vna manera de diphthongo»¹⁴.

¹³ *Ibid.*, pp. 273, 276, 278.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 277, 278.

Parece deducirse del razonamiento de Rengifo que tales terminaciones funcionan como esdrújulos en los versos esdrújulos y como llanos en los versos no esdrújulos¹⁵. Veremos más adelante la posición de Caramuel, diferente de la de Rengifo.

A la hora de organizar la lista se sigue el orden de la vocal antepenúltima y penúltima (*A-A, A-E, A-I, A-O, A-U; E-A, E-E, E-I,...*), y se incluyen consonantes y asonantes. Especialmente significativo e interesante es el apartado que se titula *Dudase, si es licito vsar de Assonante por Consonante Esdruxulo*. La duda está motivada en que, dado el número de sonidos que entran en la rima de esdrújulos, la desigualdad de uno o dos causa «tan poca dissonancia al oydo, que casi no se percibe». Por ejemplo, *zángano / carámbano*, o *Ávila / águila* se diferencian tan poco «que parece escrupulo el no vsar dellos, y mas auiendo buenos Poetas que los han vsado en las composiciones que andan de mano». Así pues, aunque en rigor no son consonantes, «algunos se han atreuido a vsar de Assonante, quando la diferencia no es mucha». Ejemplos en poemas conocidos: *Qual se remonta en Auila / Con el Toledo*, y *Cardenas el Aguila*; y «aquella tan celebrada Cancion que comienza *En tanto que los Arabes*, etc.», en cuyas estancias encuentra las siguientes asonancias esdrújulas: *zánganos / carámbanos* (3.^a estancia); *árboles / mármoles* (5.^a estancia); *fáciles / frágiles, débiles / estériles* (7.^a estancia); *frívolos / ídolos* (8.^a estancia). En la respuesta a esta canción, se encuentran las rimas *ídolo / frívolo* (1.^a estancia), *píldora / víbora* (4.^a estancia)¹⁶. Sigue, y termina su estudio del esdrújulo, con una afirmación que resume perfectamente la actitud de Rengifo:

¹⁵ Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético*, ejemplifica con la palabra *noticia* el final esdrújulo: *El río le dava dello gran noticia* (Garcilaso), *De mi muerte i tu olvido la noticia* (Conde de Gelves), *donde de mis desdichas no ay noticia* (Malara). CUEVA, J. DE LA: *Ejemplar poético* [1609]. Edición de José María Reyes Cano. Sevilla: Alfar, 1986, versos 741, 743 y 745.

¹⁶ Antonio Alatorre trata de la autoría de estas canciones. La primera es de Cairasco de Figueroa, y la respuesta es del Licenciado Dueñas. ALATORRE, A.: *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, 2007, pp. 198-199, n. 6. Véase también, para Cairasco, BRITO DÍAZ, C.: «*Luz meridional*: Cairasco de Figueroa y la escuela andaluza». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2001, 19, pp. 50-51.

Pero lo que seria en la Poesia ordinaria libertad, y abuso: en esta es licencia llegada a razon, y mas si se usa pocas veces, y en lugares, y por personas que ya tienen credito y autoridad para ello. Y ella es la causa porque tras los consonantes rigurosos, pusimos los assonantes dellos. Y pusimos tantos aun de los que diferencian mucho entre si, porque pueden seruir para los versos sueltos: Si hallares consonante para alguno de ellos, licencia tienes para añadirle¹⁷.

El esdrújulo tiene un carácter de rima especial, que admite la asonancia ocasional en poemas en consonante, y que hace útil el registro de todas las palabras esdrújulas, aunque no tengan otra con qué rimar, para su empleo en el verso sin rima. Y, efectivamente, en la *silva* o lista de esdrújulos encontramos palabras que no riman con otra de la lista, como, por ejemplo: *Hércules*, *Calígula*, *fúnebre*, *Júpiter*, *lúgubre*. El examen detenido de la lista informa sobre detalles interesantes para la pronunciación y determinación de la rima. Sin pretensión de exhaustividad, señalamos: son esdrújulas las terminaciones *ái-a*, *ái-o*, *éi-a*, *éi-o* (*Albaida*, *Bethsaída*, *Iudaico*, *Hebraico*, *Layco*... *Eneida*, *Almeida*... *Pireico*); *Semiramis*, única palabra con terminación vocalica *i-a-i*, en la serie de asonantes con *Pilades*, *Cyclades*, que muestra la equivalencia de *i* átona final a *e* en la asonancia; *Hypostasi*, única palabra en *o-a-i*, en la serie de asonantes en *oae*; y lo mismo *Espiritu*, única en *i-i-u* junto a *Infimo*, *Didimo*, para la equivalencia de *u* átona final a *o* en la asonancia; *Caustico* asuena en *aio*, *Eupoles* en *oe*; *Nayadas*, *Pleyadas* son consonantes en *iadas*; *Superfluo* es asonante en *euo*; *Heroico*, *estoico* son esdrújulos; *Circuito*, *gratuito* son esdrújulos en *uito*. Valgan estos ejemplos de prueba del interés de la lista de Rengifo, autor que establece la doctrina más amplia sobre el esdrújulo en el siglo XVI¹⁸.

¹⁷ RENGIFO, *Arte poética española*, cit., p. 293. Anota Ángel Pérez Pascual, en su edición, que Rengifo «reune el doble de palabras esdrújulas que las halladas por Sánchez de Lima (cuestión aparte es si todas tienen la calidad exigida por el tradista hispano-portugués)». Recordemos que Sánchez de Lima cifraba en 600 el número de esdrújulos que había reunido. RENGIFO: *Arte poética española* [1592]. Edición, introducción y notas de Ángel Pérez Pascual. Kassel: Edition Reichenberger, 2012, p. 313, n. 419.

¹⁸ RENGIFO: *Arte poética española*, cit., pp. 279-291.

El Pinciano se refiere a la consonancia entre esdrújulos en la *Epístola séptima* de su *Filosofía antigua poética* (1596): «[...] si el acento está en la antepenúltima, de allí deue empeçar la semejança en las letras, de modo que no falte vna tilde, ni sobre, como se vee en los vocablos autores de los esdrújulos». En la lista que sigue inmediatamente es llamativo que, después de la insistencia en la exactitud de la semejanza, dé como esdrújulos de igual terminación *tímido / frígido*, junto a otras parejas que sí son consonantes exactos: *válido / cálido, lícito / sólicito, sándalo / escándalo, débiles / flébiles, hábiles / lábiles*. Y un poco más adelante, tratando del verso italiano sin consonancia (endecasílabo) llamado *heroico*, por ir suelto como hexámetro, dice: «Vsase también, aunque yo no lo he visto, entre los italianos soltar a los esdrújulos; y, a la verdad, en Castilla se podían desatar mejor por la falta de vocablos para tal metro conuenientes»¹⁹. La teoría del esdrújulo en el siglo xvi puede completarse con la importante distinción establecida por Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610), en el prólogo a *La Esdrujulea*, entre esdrújulos *medios* (*prudencia, vigilancia*) y *enteros* (*propósito, plática*)²⁰.

De lo dicho en el siglo xvi sobre el verso esdrújulo puede hacerse la relación de notas siguiente: 1) es forma nueva procedente de Italia (Sánchez de Lima, Rengifo); 2) el nombre es también italiano (Sánchez de Lima) y se relaciona con la significación de deslizar, huir, celeridad (Herrera), despeñarse, correr y resbalar (Rengifo); 3) tiene relación originaria con el verso latino: coriámbicos y asclepiadeos (Argote), asclepiadeos e hipercataleíticos (Herrera); 4) usado en las bucólicas por Sannazaro (Argote); 5) la forma mejor del esdrújulo es como verso suelto (Sánchez de Lima, Herrera, Pinciano)²¹, aunque Rengifo piensa que puede usarse en todo tipo de composición, mezclando enteros y

¹⁹ LÓPEZ PINCIANO, A.: *Philosophía Antigua Poética* [1596]. Edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 1973, II, p. 270-271.

²⁰ ALATORRE, A.: *Cuatro ensayos*, cit., p. 195.

²¹ Antonio Alatorre observa: «Quien lee una canción en esdrújulos se está dejando llevar, más que por la rima, por el ritmo, de manera que los esdrújulos tienen, por así decir, mayor poder sonoro que los consonantes». *Ibid.*, p. 219. Dorothy C. Clarke, refiriéndose al siglo XV, dice: «The esdrújulo could be used as a substitute for rhyme». CLARKE, D. C., 1952: *A chronological sketch of castilian versification together with a list of its metric terms*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1952, p. 292.

quebrados, y con versos llanos; 6) Rengifo admite la posibilidad de formas octosilábicas esdrújulas, especialmente con música; 7) es forma artificiosa y de ingenio (Sánchez de Lima); 8) escasez de palabras esdrújulas: no más de 600 (Sánchez de Lima); más del doble, pero no son muchas, por lo que se admite la mezcla ocasional de asonantes (Rengifo); 9) hay tres clases de esdrújulos: verbales, superlativos y nombres (adjetivos y sustantivos) (Rengifo); 10) verbales y superlativos tienen menos valor (Sánchez de Lima); 11) superlativos solo deben usarse mezclados de vez en cuando con los otros (Rengifo); 12) discusión sobre el carácter esdrújulo en terminaciones formadas por tónica + *ia* (Rengifo); 13) expresividad del esdrújulo en interior de verso, aludida por Herrera.

Tipos de esdrújulo

Añadamos a las distinciones de Rengifo y Cairasco la caracterización de los que Antonio Alatorre llama esdrújulos *falsos* y *artificiosos*, conseguidos a base de: 1) adición de *-e* paragógica: *márgene*, *Tibere*, *azófare*, *almíbare*; 2) traslado «chistoso» del acento: *cólega*, *estaláctita*, *púpitre*, *méndigo*, *sútiles*, *córola*, *áuriga*...; 3) regodeo en su sonoridad: *llegádizo*, *Alónsigo*, *pólliga*, *ólliga*, *huévigo*...; 4) adición de artículo, adverbio, preposición, conjunción: *pán-para* / *lámpara*, *Ondárroa* / *agarro-a*, *octosílabo* / *así-labo* (*-riosamente*)²². Conjugando todas estas distinciones, puede establecerse como tipología del verso esdrújulo, útil para la mejor comprensión de todo lo que se diga, la siguiente:

ESDRÚJULOS

Medios («noticia», «naufragio», «injuria»...) Eteros:

verbales
superlativos
nombres:

sustantivos adjetivos

Falsos y artificiosos

²² ALATORRE, A.: *Cuatro ensayos, cit.*, pp. 299-306.

Los más apreciados son los enteros de nombres sustantivos y adjetivos, y son los que recoge Rengifo en su lista²³.

Siglo XVII

En su *Cisne de Apolo* (1602), Luis Alfonso de Carvallo identifica el verso esdrújulo como una clase especial. Su clasificación es: 1) verso «meramente español» (*redondilla mayor* –octosílabo– y *menor* –hexasílabo–, *quebrado* –tetrasílabo– y *arte mayor*); 2) versos imitados: italiano (mayor –endecasílabo– y menor –heptasílabo–), esdrújulo; francés (alejandrino); imitación del latín. El esdrújulo se emplea en todas las clases de composiciones en que se usa el verso italiano y su quebrado. Aunque se tiene por «*más elegante*» que todos los versos sean esdrújulos, se puede hacer, y se hace, la mezcla en composiciones en versos llanos. Entre los esdrújulos de la octava que pone como ejemplo, se encuentran tres superlativos (*crudelísimos*, *purísimos*, *indignísimos*) y el resto son adjetivos con el sufijo *-ero* (*lucíferos*, *fructíferos*, *mortíferos*), o el sufijo *-fico* (*glorífico*, *horuífico* [sic])²⁴. Carvallo, pues, tiene el esdrújulo por verso de origen italiano, lo admite en todo tipo de composición de tipo italiano, y no censura que se encuentre algún esdrújulo entre los llanos.

Cascales, en sus *Tablas poéticas* (1617), no dedica una atención especial al verso esdrújulo, sus particularidades y su uso.

²³ Es oportuno recordar a este propósito el pasaje del cervantino *Cologuio de Cipión y Berganza* (ed. de Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Espasa-Calpe, 1969, p. 331) en el que Berganza cuenta el diálogo que oyó entre un poeta, un matemático y un alquimista. El poeta, preguntado por el alquimista acerca del tema de su obra, dice que trata del rey Artús, «con otro suplemento de la Historia de la demanda del Santo Brial [sic], y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo, en esdrújulos de nombres sustantivos [subrayo], sin admitir verbo alguno». Este comentario nos enseña cosas interesantes sobre el verso esdrújulo en poesía elevada a principios del siglo XVII: el mejor es el endecasílabo, en octavas o suelto, y sin recurrir al verbo, solo o unido al pronombre. Para los términos relacionados con el esdrújulo, véase la lista recogida por Daniel Devoto en su utilísimo trabajo sobre la rima española: *esdrújulado*, *esdrújulamente*, *esdrújular*, *esdrújulear*, *esdrújulia*, *esdrújulísimo*, *esdrújulistas*, *esdrújulizador*; *esdrújulo*, *esdrújuloide*, *esdrújulos de tercera clase*, *esdrújulos latinos e italianos*. Devoto, D.: *Para un vocabulario de la rima española*. Annexes des *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* (Paris), 1995, volume 10.

²⁴ CARVALLO, L. A. de, 1958 [1602]: *Cisne de Apolo* [1602]. Edición de Alberto Porqueras Mayo. Madrid: CSIC, 1958, I, pp. 84, 260-261.

Pero con Caramuel, en su *Primus Calamus II* (1665), la teoría del verso esdrújulo da un cambio radical, cambio que está acorde con el uso de las terminaciones esdrújulas en versos no solo endecasílabos (y heptasílabos), sino en el metro tradicional castellano, el octosílabo y en versos más cortos. El ejemplo de los octosílabos de *La Pícara Justina* (1605) en las «*redondillas de pies esdrújulos*», citadas por Caramuel, tiene un especial significado, si bien Francisco López de Úbeda termina la composición en un pareado endecasílabo: 8 a b b a c d c d 11 E E²⁵.

Desde el principio, Caramuel equipara rítmicamente las tres clases de terminaciones, «ya que lo que se añada después de la última sílaba acentuada, sea cual sea su entidad gramatical, es indiferente desde el punto de vista rítmico, al no aumentar el número de sílabas». Caramuel sitúa la cuestión en el plano teórico, y desde ese momento legitima las mezclas de las distintas terminaciones. De hecho así lo hace en todos los ejemplos que da de las distintas clases de versos por su número de sílabas²⁶. Reproduce la explicación de la palabra *esdrújulo* dada por Rengifo en el capítulo XIII. En cuanto al uso, lo normal son los poemas graves, o la mezcla de agudos y graves; más raros los puramente agudos, y «en cuanto a los esdrújulos, siempre fueron rarísimos».

Empieza el epígrafe dedicado al verso *propároxítono*, comúnmente llamado *esdrújulo*, con un ejemplo de Jerónimo Cáncer (c.1599?-1655)²⁷: *A la Natiuidad de Nuestra Señora. ES-DRVXVLOS*, un romance de 48 octosílabos, todos esdrújulos y asonantes los pares en *ao*. Este detalle es destacable porque indica que el modelo de verso esdrújulo se españoliza completamente en los tratados por primera vez. Sigue como ejemplo un soneto en esdrújulos del Príncipe de Esquilache (Francisco de Borja y Aragón, 1581-1658)²⁸. Luego vienen otros tres ejemplos de versos esdrújulos, tomados todos de *La pícara Justina* (1605),

²⁵ A partir de 1650, y hasta entrado el siglo XVIII, los romances esdrújulos se hacen en metros cortos. Los esdrújulos entran también en los villancicos, tan numerosos en el «barroco tardío». ALATORRE, A.: *Cuatro ensayos, cit.*, pp. 247-262.

²⁶ Así, como ejemplo del más corto de los que admite, el tetrasílabo —que él llama *trisílabo* o *trímetro*, porque cuenta solo hasta la última sílaba tónica—, da el siguiente: *El dolor, / Me congoxa, / Oy muchíssimo* (2007: 86).

²⁷ Publica en Madrid, 1651, *Poesías varias*.

²⁸ Sus *Obras en verso* se publican en 1630, 1652 y 1663.

de Francisco López de Úbeda: 1) dos octavas reales (libro I, cap. I), donde los últimos versos de la segunda consuelan simuladamente: *Hércules / Miércoles*; 2) una décima (libro IV, cap. III), mezcla de octosílabos esdrújulos y endecasílabos esdrújulos, según el esquema siguiente: *abba.cdcd.EE*²⁹. La tercera composición que reproduce Caramuel, sin especificar en este caso la localización en *La pícara Justina*, es la que F. López de Úbeda califica como *Esdrújulos sueltos con falda de rima*³⁰. Se trata de cuatro estrofas de ocho endecasílabos esdrújulos en la que los seis primeros no riman entre sí, mientras que los dos últimos riman (*falda*); se repiten en el mismo orden las mismas palabras finales (rima) de las estrofas impares (*céfiro, círculos, íntimo, antípodas, empíreo, ínfimo, ártico, antártico*) y de las pares (*estrépito, bélico, utilísima, acuátiles, antídoto, ánimo, mortífero, salutífero*). Caramuel, en la primera estrofa, suprime el quinto verso, que dice: *No pudiendo bajar, sube al empíreo*. En vez de los 32 versos de López de Úbeda, Caramuel tiene 31 en su texto. Hay otra composición en esdrújulos en *La pícara Justina* que no cita Caramuel: *Tercetos esdrújulos* (libro I, cap. I), aunque

²⁹ CARAMUEL, J.: *Primer Cálamo, tomo II, Rítmica* [1665]. Edición y estudio preliminar de Isabel Paraíso. Valladolid: U. de Valladolid, U. de Murcia, UNED, Junta de Castilla y León, 2007, pp. 66-68.

³⁰ El texto se encuentra en el libro II, tercera parte, cap. 1. Véase LÓPEZ DE ÚBEDA, F.: *La pícara Justina* [1605]. Edición de Luc Torres. Madrid: Castalia, 2010, pp. 100, 607-608. Sorprendentemente, Luc Torres, editor de la obra, califica en nota los versos de *dodecasílabos polírrítmicos*. Es cierto que algunos de ellos presentan dificultades para ser medidos como endecasílabos: exigen hiatos forzados versos como los siguientes: *Suele-en el verano el blando Zéfiro; El necio quando-oye tal estrépito; En él tienen contra-el mal antídoto; Gusto, regalo,-esfuerzo-y-ánimo; Assí Justina,-hecha vn blando zéfiro*; por la acentuación en quinta y tener doce sílabas métricas, no son endecasílabos algunos: *Lo que vitupera, abátelo a lo ínfimo; Qual si resonar oyera rumor bélico; Trayendo a cuenta (qué piensas?) los aquátiles; Aquello que llama el cuerpo salutífero*; acentuación irregular (3.^a, 7.^a, 9.^a y 11.^a) y doce sílabas: *Contra el daño, y en las penas ponen ánimo*. Es decir, de los 31 versos citados por Caramuel, cinco son dodecasílabos, otros cinco exigen hiatos forzados para ser endecasílabos, y once son endecasílabos regulares. Pienso que por *falda*, más que la repetición de palabras en el mismo lugar de las estrofas, como dice Luc Torres, hay que entender los dos versos rimados en que termina una serie de versos sueltos, como se ve también en la calificación de otra composición: *Versos sueltos con falda de rima* (p. 100) o *con fin de rima* (p. 626): una octava con los seis primeros versos sin rima y un pareado final. Las otras dos composiciones en esdrújulos son calificadas por F. López de Úbeda como *octavas de esdrújulos y redondillas de esdrújulos*.

solo hay un terceto: *IIABA*. De todas formas, es destacable que Caramuel haya cogido prácticamente todos los versos esdrújulos de *La pícara Justina*; solo le han faltado cuatro: los tres del terceto, y el que suprime en la primera estrofa de los esdrújulos sueltos con falda.

Al tratar del verso heptasílabo (*hexasílabo* o *hexámetro* en su terminología), reproduce Caramuel³¹ un ejemplo de Lope de Vega en su *Dorotea*. El heptasílabo proparoxítono tiene una gracia especial si está bien compuesto, dice Caramuel. El ejemplo de Lope reproducido consta de 32 heptasílabos esdrújulos sin rima. En el comentario de estos versos «*exquisitos*», observa que *Eurýdice* es esdrújula, pero que *impudica*, utilizada como esdrújula por Lope, es palabra grave en español, lo mismo que *pudica*. Por último, la palabra *triumphos*, usada como esdrújula en el penúltimo de los versos citados, no es proparoxítona (esdrújula), sino paroxítona (grave).

En el libro II, cap. I, artículo III, vuelve a tratar Caramuel la cuestión de si son esdrújulas las terminaciones en EA, EO, IA, IO átonas. Parte de lo dicho por Rengifo, quien, en opinión de Caramuel, no resolvió la dificultad, y, después de dar cuenta detallada del razonamiento del abulense, pasa a exponer la *opinión verdadera*. Esta consiste en decir que si la terminación *ia* no es disílaba a principio y en medio de verso tampoco lo es al final³². El ejemplo de los versos de Góngora en el *Panegírico* al Duque de Lerma muestra que las palabras con estas terminaciones no son esdrújulas en medio del verso. Tres argumentos prueban que las terminaciones *ia*, *io* no son esdrújulas: 1) si fueran esdrújulas, al suprimir en medio del verso la *i* el verso tendría una sílaba menos, pero no ocurre así; sin embargo, cuando de un auténtico esdrújulo en medio del verso se suprime una sílaba, el verso falla; 2) si se sustituye la palabra en *io*, *ia* en medio del verso por una palabra grave, el verso se mantiene, pero falla si se cambia por esdrújula; 3) en la sinalefa se eliden las dos vocales (*io*, *ia*) y no solo una de ellas. El acento en la *i* o la *e* de las terminaciones *ía*, *ío*, *éo*, *éa* hace grave la terminación de estas palabras. En

³¹ CARAMUEL, J.: *Primer cálamo*, cit., p. 97.

³² *Ibid.*, pp. 71-75. Caramuel se centra especialmente en las terminaciones *ia*, *io*, aunque dice que *láurea* es disílabo grave como *gloria*, *Denia*, *Mantua*, *Porcia*, *Julia*, *Livia*.

cuanto al argumento de la opinión de los poetas, esta no vale: hay poetas que no conocen las reglas, que versifican de oído.

En la *silva* de esdrújulos, advierte que añade también los asonantes, dado que es la parte más pobre, «por si el poeta quisiera componer aquellos Poemas que llamamos Romances». Antes había señalado que si la terminación común del verso es la grave, los agudos son pocos y los esdrújulos poquísimos. La *silva de voces proparoxítonas* sigue fielmente la de Rengifo, organizada por vocal antepenúltima y penúltima³³.

Caramuel establece la doctrina común de la prosodia rítmica española respecto de los esdrújulos que hemos calificado de *medios*. Por esto, y por la desvinculación del verso esdrújulo de un género poético especial (el italiano de *versos esdrújulos*), representa el giro hacia la teoría moderna del esdrújulo.

De poco nos sirve para la teoría del esdrújulo el *Laverintho poético* (1691) de Gabriel de Castillo Mantilla y Cossío, especie de enciclopedia de nombres ordenados por terminaciones con vistas a la rima consonante. Y no ayuda porque no hay una identificación de las terminaciones esdrújulas, sino que se mezclan con las llanas siempre que coincidan en sus finales. Pero de esta forma, si *Icaro* está en el grupo de la terminación *ARO* no sabemos si es que se pronuncia como palabra llana o es que solo se tiene en cuenta el final. Lo mismo ocurre con *Socrates* en el grupo *ATE*, o con *Piramo, Alamo* en el grupo *AMO*. En el prólogo, el autor solo añade confusión: «Hallase en los consonantes comunes, muchos que son esdruxulos, y otros ambiguos, que sin embargo he puesto, no para que se abuse de la voz, sí para que no sirviendo en verso ofrezca su noticia en prosa». Es más, la lista final de consonantes que no tienen compañero o lo tienen muy difícil va precedida de una aclaración en que se reconoce que «en esta obra se hallan algunos consonantes sin compañero». Es decir, que no riman todas las palabras que forman grupo tras el enunciado de una terminación en orden alfabético (alfabeto «en Poéticas cadencias»)³⁴.

³³ *Ibid.*, pp. 381, 432-437. Si acaso, corrige alguna errata. Por ejemplo, en AA*, *Algarraue* sustituye a *Algarue*, o *Almojabana* a *almojaba*, palabras que en la forma que tienen en la lista de Rengifo no son esdrújulas.

³⁴ CASTILLO MANTILLA Y COSSÍO, G. DE, 1691: *Laverintho poético*. Madrid: Melchor Álvarez, 1691, pp. 78, 133, 164, 733 ss.

Siglo XVIII

No es de extrañar que el profesor barcelonés, Joseph Vicens, sintiera la necesidad de completar la doctrina de Rengifo sobre el esdrújulo cuando publica en 1703 el *Arte poética española* del abulense «aumentada en esta última impresión». Síntoma de la atención que Vicens presta al uso contemporáneo es la observación sobre los monosílabos átonos a final de verso: si van separados de la palabra anterior se hacen *largos* (*La acción religiosa de*: octosílabo), y si unidos serán *breves* formando palabras llanas (*El sabio sabe vencerse*: octosílabo) o esdrújulas (*Pues te humillas conociéndote*: octosílabo).

El capítulo XIII, «Del verso esdrújulo, y de su quebrado» se ve aumentado con observaciones que doblan su extensión. Merece la pena reproducir lo añadido por Vicens:

Están ya oy en dia tan introducidos los Esdruxulos vocablos en el fin del verso, y algunos al principio, que de quantos generos de metros, diximos hay en el *cap. 8.* se hallan exemplos con Esdruxulos, como en sus Capitulos mas largamente se tratará, y se puede vér en esta Redondilla.

*Excelso honor de Príncipes,
Tercer Filipo Maximo,
Sabio, prudente, místico,
Devoto, pio, y candido.*

Adviertase, que quantos generos de versos tienen sus finales Esdruxulos, constan de una sylaba mas, que si tuviesen el accento predominante en la penultima: la razon es, porque si la penultima es larga, nos detenemos mas en ella para el perfecto sonido del verso, y gasta el tiempo, que dos breves; como se dexa considerar quando es larga la postrera, que consta entonces el verso de una sylaba menos: asi lo enseña Antonio de Nebrixa en su Prosodia: *Syllaba longa duo consumit tempora, sed quae dicitur esse brevis, tempus sibi vindicat unum.* De donde se sigue, que cualquier final Esdruxulo, como tiene la penultima breve, gasta menos tiempo, para cuyo cumplimiento, sonido, y constancia se ha de añadir al verso una sylaba mas, que sin Esdruxulo. Adviertase mas, que en todos los versos consonantes Esdruxulos, empieza la constancia de la penultima sylaba, hasta la ultima, como : *Theologo, Astrologo*: de que se trata en el *cap. I.* de la *Sylva* comun de consonantes: pero en los asonantes Esdruxulos solamente hacen asonancia la antepenultima sylaba, y la postrera, quedando la

penúltima disonante, como: *Oraculo*, *Tartago*: como se explica en los asonantes después de la *Sylva* de consonantes Esdruxulos³⁵.

Vicens nos informa puntualmente del abundante y artificioso uso de esdrújulos a final y a principio de verso (con ejemplo de Sor Juana Inés que dará después), en toda clase de versos (con ejemplo de una redondilla heptasílaba asonante en *a-i-o* en los pares). Sigue la explicación cuantitativa (sílabas larga y breves) de la equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos, y la caracterización de la consonancia y la asonancia esdrújulas. En esta adición, Vicens consagra la diferencia del uso del esdrújulo en el barroco tardío frente al del siglo XVI.

El capítulo XL de Rengifo, «De las composiciones en verso italiano», es el LX de Vicens, y las doce maneras de composiciones se convierten en una lista en la que se incluyen, además de las doce de Rengifo, las siguientes: *pareados* o *parejas*, *quintillas*, *liras* y *ecoicos*. El esdrújulo, pues, continúa en la serie de formas de composición en verso italiano. El capítulo XC de Vicens, «De los esdruxulos», correspondiente al [LXV] de Rengifo, solo añade que en esdrújulos, además de todo género de poesía italiana, puede hacerse «todo género de Poesía Española». Está clara la conciencia de *españolización* del verso esdrújulo. Sin embargo, no añade nada a las explicaciones de Rengifo en la lista (*Sylva*) de consonantes esdrújulos, ni indica adición de ningún término con asterisco, como hace con las adiciones en toda la obra, y en la *silva* de consonantes cuando añade una palabra. Tampoco modifica la explicación de Rengifo sobre los que hemos llamado esdrújulos «medios». No incorpora, pues, las razones que había dado Caramuel para desechar tales esdrújulos (*noticia, injuria...*)³⁶.

En el breve tratado de asonantes que añade al final del rimario de Rengifo, Vicens establece la teoría moderna de la asonancia, poco desarrollada por el abulense, y observa que en el caso del esdrújulo basta la asonancia de tónica y átona final, aunque la penúltima vocal sea diferente: *Tártago* y *Oráculo* asuenan.

³⁵ RENGIFO: *Arte poética española* [1703]. Edición aumentada por Joseph Vicens. Barcelona: María Ángela Martí, sin año [1759], pp. 14, 21-22.

³⁶ *Ibid.*, pp. 373-388.

El asonante esdrújulo es una de las tres clases de asonancia: álamo, pájaro, cántico, báculo asuenan en *ao*. El uso de los romances con esdrújulos, de los que trata en el capítulo 46, así lo demuestra, «y siguen todos los Poetas», aunque la penúltima vocal sea diferente³⁷.

La entidad del verso esdrújulo en formas distintas de las italianas se consagra, por ejemplo, en el capítulo 46, «De los romances con Esdruxulos». Uno de los ejemplos, con todos los octosílabos esdrújulos, asuena en *ao* en los pares. El otro es de la *Lyra poética* (Zaragoza, 1688), de Vicente Sánchez, donde los versos impares son esdrújulos sin rima y los pares son graves con asonancia en *ae*³⁸. Este mismo autor, Vicente Sánchez, le proporciona a Vicens el ejemplo de romance heptasílabo con versos impares esdrújulos sueltos y pares asonantes agudos en *i*. Son estos rebuscamientos del barroco tardío que anuncian los artificios románticos de combinación de versos de distinta terminación. Este último ejemplo está en el capítulo L, «De las endechas con esdruxulos». La explicación de Vicens ilustra bien el campo de experimentación de los finales esdrújulos en la segunda mitad del siglo xvii. Dice este capítulo L de Vicens³⁹:

Entre la asonancia campean mas facilmente los Esdruxulos, que entre la consonancia; y asi à todas las especies de versos asonantes se acomodan bien, con los quales se componen elegantissimas Endechas llevando el verso, que tiene final Esdruxulo, una sylaba mas, que pide su especie, como está dicho en el Capitulo quarenta y seis. Pueden ser Esdruxulos todos los quattro versos de cada Copla; ó dos engeridos, esto es; o el segundo, y el quarto, ó el primero, y tercero, como lo practica la Lyra Poetica en estas à la Purísima Concepcion de nuestra Señora.

<i>Aquella flor esplendida</i>	---- A
<i>Verde honor al jardin,</i>	---- B
<i>Suave lisonja al zafiro</i> ⁴⁰ ,	---- C

³⁷ *Ibid.*, p. 418.

³⁸ *Ibid.*, pp. 62, 63.

³⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 65. Vicens cambia el *céfiro* del original, que es esdrújulo (Vicente Sánchez, *Lyra poética*, Zaragoza, Manuel Román, 1688, p. 155) por *zafiro*, que no es esdrújulo y destruye la medida del heptasílabo esdrújulo. Otras dos correcciones introduce Vicens: en el verso 15 Sánchez dice: *Porque en el respeto timido*, octosílabo; la corrección de Vicens hace heptasílabo el verso, como corresponde; la otra está

*Rubia pompa al Abril.
Rosa, que supo candida
En su punto eximir
Puros fragrantes ambares
De el azar infeliz.
Leyes dá al pensil diafano
En solio de zafir;
Sobre esmeralda nitida
Magestad de rubí.*

---- B
*Y a toda flor en nacares
Enciende su matiz:
Porque en respecto timido
Le hace el color salir:
De verla el clavel pálido,
Y corrido el jazmin:
Aquébé nevado es purpura,
Y este roxo marfil, etc.*

Añádase la nota sobre el invento de Sor Juana Inés («la Americana Poesia Musa Decima») de «un singular romance de diez sylabas, cuyos primeros vocablos son Esdruxulos», que empieza *Lámina sirva el Cielo al Retrato*⁴¹.

Si la teoría del verso esdrújulo había sido incorporada a la teoría general del verso español por Juan Caramuel en 1665, Vicens tiene el interés de integrar algunas muestras del muy artificioso empleo del barroco tardío. No podía conformarse con la teoría de Rengifo, en la que el verso esdrújulo es solo una forma de composición de verso italiano.

En *La Poética* (1737) de Ignacio de Luzán el verso esdrújulo se explica desde los principios de la métrica clásica: el heptasílabo esdrújulo es un verso de ocho sílabas dímetro (cuatro pies bisílabos), cuyo último pie es un yambo, es decir, con la séptima breve y sin acento, «el cual pudiera darle la apariencia de larga». El endecasílabo esdrújulo es un trímetro (con seis pies bisílabos)

en el verso 19, donde Sánchez dice: *aquel, nevada es púrpura*, en el que *nevada* concuerda con *púrpura*, lo mismo que *rojo* concuerda con *marfil*, en el verso siguiente. Vicens destruye el paralelismo. La composición de V. Sánchez continúa con tres estrofas más. El juego con el esdrújulo que practica Vicente Sánchez ofrece un ejemplo como el del conjunto de ocho estrofas de cuatro heptasílabos con asonancia *ao* en todos los versos pares y que introduce entre los versos tercero y cuarto una palabra esdrújula a modo de quebrado. Léase como ejemplo la primera de las estrofas de la glosa: «Sol, que en azul quadrante, / por ver qué horas de Carlos / se han de rayar sin sombras, / índice / las señala con rayos.»

⁴¹ En el citado trabajo de Antonio Alatorre se leerán ejemplos de muy artificiosas combinaciones de versos esdrújulos en los siglos XVII y XVIII. El colombiano Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647-1703), admirador de Sor Juana Inés, hará un romance decasílabo con principio y final de verso en esdrújulo. La asonancia esdrújula usada por Álvarez de Velasco puede no incluir la vocal postónica. Así, en esta composición, con asonancia esdrújula *a-i-a*, entran palabras como: *pálidas, ásperas, tártaras, cláusulas, áridas, lámparas*.

y con el último pie yambo (undécima breve y sin acento). «Pué-dese también decir que los esdrújulos de ocho y de doce son lo mismo que los versos de siete y de once, con la diferencia que el último pie ha de ser dáctilo. Por ejemplo:

Espíritu profético
el gran Baptista tuvo, y vida angélica».

En el capítulo sobre la rima que se añade a la segunda edición de *La Poética* (1789), define la consonancia entre esdrújulos (*ri-dículo / adminículo*) y «conviene advertir que así como de los esdrújulos que se forman con los acentos nace la armonía usándolos al principio o medio de los versos, la destruyen estando al fin; por lo que se necesita mucha consideración para usarlos como rimas fuera de los asuntos jocosos». En el capítulo añadido en 1789, «Del buen uso de la rima», da por sentado que en endecasílabos y heptasílabos «suenan desagradablemente las rimas agudas y los esdrújulos», finales de verso⁴². Parece percibirse en Luzán un rechazo o hartazgo de los experimentos barrocos.

En 1777, Tomás de Iriarte, en su traducción del *Arte poética* de Horacio, había señalado la dificultad del consonante esdrújulo, por lo que su uso supone «una sujeción más digna de aprecio, por la dificultad de encontrar con abundancia voces esdrúxulas que consuenen». El traductor de las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* de Hugo Blair, José Luis Munárriz, considera «duros e intempestivos» los endecasílabos esdrújulos en composiciones serias; «solo pueden recibirse bien, y en corto número, en las jocosas, irónicas y ridículas»⁴³.

Siglo XIX

En la primera poética publicada en el siglo XIX, el *Arte poética fácil*, de Juan Francisco de Masdeu, leemos un pasaje que

⁴² LUZÁN, I. de: *La Poética* [1737, 1789]. Edición de Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008, pp. 395, 408-409, 426.

⁴³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Contribución a la historia, cit.*, pp. 306, 184. Iriarte censura en la traducción de la *Poética* de Horacio que hace Vicente Espinel en endecasílabos sueltos el que «se toma la licencia de acabar demasiados versos en esdrúxulos». Es decir, critica la excesiva presencia de versos esdrújulos entre llanos. IRIARTE, T. de: *El arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones*, traducida en verso castellano. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1777, p. XX.

interesa a la teoría del esdrújulo, especialmente a su uso en pasajes simétricos de la estrofa a modo de clase de rima. Comentando un ejemplo de estrofa de seis versos con el esquema 7 esdr. / 11A / 7 esdr. / 11A / 7b / 11B, pregunta Sofronia, uno de los personajes del diálogo, «por qué los dos versos, que no tienen consonante, los hiciste esdrúxulos». Responde Metrófilo, el maestro: «Los hice así, no porque sea necesario; sino porque faltándoles el armonía de la rima, se les añade alguna gracia mayor con aquel poco de semejanza que se nota en la correspondencia de dos esdrúxulos⁴⁴».

Aunque métricamente los finales graves, agudos y esdrújulos son equivalentes, Andrés Bello describe el uso de tal mezcla en su tiempo:

[...] en el día se mira como necesario que todos los versos de una misma especie, en una misma composición, sean constantemente graves, agudos o esdrújulos; o que alterne una forma con otra según leyes fijas, que el poeta se impone al principio, y de que luego no se le permite apartarse.

Sin embargo, en ciertos metros y géneros de composición el poeta puede mezclar a su arbitrio las terminaciones, sobre todo las graves y agudas: redondillas, quintillas, décimas, y en general composiciones octosílabicas, especialmente en el diálogo cómico⁴⁵. Como se ve, el margen para la invención individual de combinaciones no está restringido, es el poeta quien fija la norma. En ediciones posteriores amplía Bello con ejemplos, que en el caso del esdrújulo es una estrofa de Leandro Fernández de Moratín en una oda a la memoria de don José Antonio Conde: seis heptasílabos de los que los cuatro primeros consuelan alternamente (*abab*) y los dos últimos van sueltos (el quinto es esdrújulo y el sexto es agudo). En cuanto a la mezcla arbitraria de terminaciones, suprimirá la referencia a las composiciones octosílabicas y al diálogo cómico, para decir sobre esta combinación arbitraria: «Ni ha sido uniforme en esta parte la práctica de los poetas castellanos en diferentes épocas, como después

⁴⁴ MASDEU, J. F. de: *Arte poética fácil*. Valencia: Burguete, 1801, p. 113.

⁴⁵ BELLO, A.: *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Santiago de Chile: Imprenta de la Opinión, 1835, pp. 68-69.

veremos». Y en nota a esta observación precisa: «Don Nicolás de Moratín y sus contemporáneos no usaban mezclar los finales esdrújulos con los graves arbitrariamente; licencia que se ha frecuentado mucho de poco tiempo acá». Noticia interesante sobre el momento de cambio del uso en este punto que vive Bello. Observa, por último, que las palabras terminadas en dos vocales llenas (*a, e, o*) inacentuadas, seguidas o no de consonante, funcionan como graves o como esdrújulas. *Purpúreo* es grave en un ejemplo de Nicolás Moratín, pero puede pasar por palabra esdrújula en una composición de versos esdrújulos. Y en nota observa la mayor libertad de los italianos, que hacen esdrújulas palabras que terminan en diptongos propios, como hace, por ejemplo, Monti con la palabra *patria*⁴⁶. Nótese que este ejemplo entra dentro de la categoría de esdrújulos «medios», discutidos por Rengifo y rechazados por Caramuel.

El consonante puede ser esdrújulo y aun sobresdrújulo (*orgánica / botánica, trayéndotela / véndotela*)⁴⁷. En la edición de Bogotá, 1882, de la obra de Bello ilustrada con notas y nuevos apéndices por Miguel Antonio Caro, una nota de este se refiere a Rengifo y las rimas esdrújulas Ávila / águila, zánganos / carámbanos, fáciles / frágiles, frívolos / ídolos, píldora / víbora, y dice Caro: «Las rimas esdrújulas son festivas, y en ellas no vienen bien licencias tales, porque precisamente contribuye al donaire, el vencer dificultades como solía vencerlas Bretón de los Herreros». En cuanto a la rima de un sobresdrújulo con un esdrújulo (*encontrándosele / condenándole*) «es un capricho ideado por Vicente Salvá»⁴⁸.

⁴⁶ BELLO, A.: *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros escritos*, en *Obras Completas, VI. Estudios Filológicos, I.* Caracas: La Casa de Bello, 1981, pp. 137, 139.

⁴⁷ BELLO, A.: *Principios de la ortología*, cit., pp. 91-92.

⁴⁸ BELLO, A.: *Principios de la Ortología*, cit., p. 188. El ejemplo de Vicente Salvá, inventado por él mismo, está en su *Gramática de la lengua castellana*, Valencia, 1837, y dice así: *Es cierto que no encontrándosele / Las alhajas que robó, / Sin justicia el rey obró / A la muerte condenándole*. Véase J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: *Contribución a la historia*, cit. p. 313. Mario Méndez Bejarano empieza su capítulo sobre la *rima perfecta* con las siguientes palabras: «*La rima perfecta exige una conveniencia real de vocales y consonantes. Tan meridiana resplandece la diferencia entre consonantes y asonantes, que no podemos admitir con el Sr. Caro en las notas a Bello, la discusión de los dislates que estampó Rengifo queriendo sancionar la consonancia entre píldora y víbora, zángano y carámbano, con otras*

La asonancia es de dos vocales en las dicciones graves, esdrújulas y sobresdrújulas: *pena, trémula, trajérasela; mustio, fúlgido, púsoselo*. Y una observación sobre el uso de la época:

No se estila en el día que las dicciones graves asuenen con las esdrújulas arbitraria y promiscuamente, sino graves con graves o esdrújulas con esdrújulas, o alternando ambas especies en un orden determinado y constante. De las dicciones sobresdrújulas no se hace ningún uso en la rima⁴⁹.

Este párrafo queda redactado de la siguiente manera en ediciones posteriores:

Es una irregularidad, aunque no desconocida en lo antiguo, que las dicciones graves asuenen con las esdrújulas arbitraria y promiscuamente. Lo regular es que graves asuenen con graves, y esdrújulos con esdrújulos, o que alternen ambas especies en un orden determinado y constante. Pero en el día se admiten sin escrúpulo graves y esdrújulos promiscuamente. De las dicciones sobresdrújulas apenas se hace uso en la rima⁵⁰.

Se nota la ampliación de los márgenes para la mezcla de graves y esdrújulos; el uso va haciéndose menos estricto. Aunque Vicens había establecido que la asonancia esdrújula tiene en cuenta las vocales antepenúltima y última, hasta Bello no se establece la teoría moderna que señala la posibilidad de asonar esdrújulos y llanos, y aun sobresdrújulos, como se ha visto⁵¹. Cuando Rengifo hablaba del uso de asonantes por consonantes estaba pensando en diferencias de algunos sonidos consonánticos, pero con igualdad de las vocales de las tres sílabas. Vicens admite la desigualdad de la penúltima vocal, y Bello lleva a sus últimas consecuencias el que la igualdad de vocal tónica y última haga posible la rima asonante de llanos, esdrújulos y sobresdrújulos⁵².

por el estilo». MÉNDEZ BEJARANO, M.: *La ciencia del verso. Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española*. Madrid: Victoriano Suárez, 1907, p. 197.

⁴⁹ BELLO, A.: *Principios de la ortología*, cit., p. 94.

⁵⁰ BELLO, A.: *Principios de la Ortología*, cit., p. 195.

⁵¹ Aunque el uso medieval de la asonancia admitía la de esdrújulos y llanos. Véase CLARKE, D. C.: «El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro». *Revista de Filología Hispánica*, 1941, III, p. 372.

⁵² Por eso dirá Robles Dégano que no hay asonancia esdrújula, ya que solo son dos las

Una observación sobre la poca presencia de la consonancia esdrújula:

Las consonancias esdrújulas, ya continuas, ya interpoladas en cierto orden con las graves, son poco usadas en castellano, acaso por la tremenda dificultad que ofrecen, cuando el poeta se desdeña de recurrir a los prosaicos y triviales esdrújulos que podemos formar a cada paso con pronombres enclíticos⁵³.

En ediciones posteriores se suprime en esta observación el fragmento «ya interpoladas en cierto orden con las graves». La supresión está más que justificada, pues amplía A. Bello con el ejemplo de la «bella muestra de endecasílabos aconsonantados» de Tomás de Iriarte en su fábula *El Gato, el Lagarto y el Grillo*, destacando que el fabulista no usa como esdrújulos vocablos terminados en diptongos inacentuados (*gracia, gloria, serie, arduo*), «licencia que se permiten los italianos» (la cuestión de los esdrújulos «medios» sigue viva en la teoría métrica), y los que «terminan en combinaciones de vocales llenas inacentuadas, como *línea, purpúreo, héroe*». Bello se muestra favorable a la consideración amplia de los esdrújulos. Dice: «La dificultad sería mucho menor imitando la práctica de los italianos, harto menos justificable en su lengua, que en la nuestra»⁵⁴.

El esdrújulo tiene un papel importante en la invención de nuevas estrofas:

Combinando las diferentes especies de versos, los finales agudos, graves y esdrújulos, variando la distribución de las rimas tanto consonantes como asonantes, y distribuyendo adecuadamente las pausas, tenemos una abundancia inagotable de recursos para la construcción de nuevas estrofas. No hai [sic] lengua moderna en que los accidentes métricos sean capaces de tanta variedad de combinaciones⁵⁵.

sílabas que se tienen en cuenta; o R. Baehr hablará de asonancia proparoxítona perfecta para el caso de igualdad vocalica de las tres sílabas finales a partir de la tónica.

⁵³ BELLO, A.: *Principios de la ortología*, cit., p. 95.

⁵⁴ BELLO, A.: *Principios de la Ortología*, cit., p. 196. En Bartolomé Cairasco de Fígueroa, máximo productor de esdrújulos en nuestro Siglo de Oro, se encuentran como terminaciones de verso esdrújulas palabras como *purpúreo, línea, argéntea, aérea, empírea, etérea*, etc. López de Úbeda emplea *empíreo* como esdrújulo, según vimos.

⁵⁵ BELLO, A.: *Principios de la ortología*, cit., p. 117.

Esta observación permanece inalterada en ediciones posteriores. En una nota en que se critica la relación establecida por Francisco Martínez de la Rosa en su *Poética* entre la equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos y la equivalencia de las cantidades de la métrica clásica, dice Bello que

la interpolación de finales agudos o esdrújulos entre los graves es más bien una licencia autorizada que una práctica regular y lejítima [sic]; a menos que sobreviniendo a intervalos iguales, se convierta en un accidente métrico, cuya recurrencia periódica deleite al oído⁵⁶.

Esta nota de la primera edición de su *Métrica* será notablemente ampliada en el Apéndice VII, sobre la misma cuestión de la equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos y su relación con la cantidad de la sílaba en la métrica clásica. A la teoría de F. Martínez de la Rosa se añade la discusión de la opinión de Vicente Salvá, quien piensa que la *pronunciación* de agudos y esdrújulos es grave: *desdén* se pronunciaría *desdéen*; *línea* y *máxima* se pronunciarían *lina*, *maxma*. Fácil resulta a Bello demostrar que en interior de verso estas palabras no son graves. Aunque Arriaza ha usado de la licencia de rimar en *ismo* los superlativos en *ísimo*, no riman nunca *pardo* / *árido*, *Pablo* / *pábulo*, *divina* / *Virginia*, *sincero* / *etéreo*⁵⁷.

La cuestión del verso esdrújulo está muy presente en la teoría de Bello desde la primera edición de su *Métrica*, en 1835, y las pequeñas modificaciones en ediciones posteriores de su obra demuestran una constante preocupación por el asunto. En este sentido, hay que destacar la ampliación con ejemplos de usos modernos (los de Moratín, Iriarte...) o la vigencia del problema de los esdrújulos medios (terminaciones en diptongo átono). En este sentido, llama la atención que se muestre favorable a la aceptación de tales palabras como esdrújulos a final de verso (cuando comenta la fábula de Tomás de Iriarte); incluso

⁵⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁷ BELLO, A.: *Principios de la Ortología*, cit., pp. 293-295. ¿Considera Bello palabra esdrújula *Virginia*, como podían hacer los italianos? Sigue el apéndice explicando por posible sustitución de troqueo por dáctilo o de yambo por anapesto algunas irregularidades en versos cantados de Tirso de Molina y de Calderón. En el apéndice VII desaparece la observación, que hemos reproducido, sobre la interpolación de finales distintos como licencia.

considera la palabra *Virginia* como esdrújulo que no consuena con *divina*, lo mismo que árido no rima con *pardo* en consonante.

Si Rengifo teorizaba el primer empleo del verso esdrújulo español como forma de combinación limitada al verso de origen italiano (s. XVI), Caramuel recoge la extensión del esdrújulo a toda clase de verso español en el s. XVII, Joseph Vicens se hace eco de las artificiosas combinaciones del barroco tardío, y Bello teoriza el uso neoclásico y la apertura romántica a una mayor libertad.

En otros autores del siglo XIX, si no la amplitud del tratamiento de la cuestión comparable al de Bello, sí encontramos alguna nota interesante. Idea de la sutileza con que se llega a pensar sobre el asunto nos la da Miguel Agustín Príncipe, en el *Arte métrica* (1862) que sigue a sus *Fábulas en verso castellano*. Señala la particularidad de la asonancia esdrújula, donde puede variar la vocal de la sílaba postónica de las palabras que asuenan: relámpago, galápago, gráfico, gaznápiro, obstáculo, análogo, asuenan en *ao*. Por eso los esdrújulos pueden asonar con palabras llanas (*aprieto / médico*)⁵⁸. Un apartado especial se titula «Observaciones sobre el uso del endecasílabo, considerándolo como llano, como esdrújulo y como sono-final». *Sono-final* es el término usado por Príncipe para *agudo*. Empieza observando que el poeta no es libre «en echar mano indistintamente de cualquiera de esas clases de versos, como lo es en el octosílabo». Por un lado, el endecasílabo agudo es utilizable no al tun tun sino en condiciones de simetría y regularidad, como, por ejemplo, que el verso agudo esté en posiciones pares de estrofas pares de un poema. Entonces puede mezclarse con llanos y aun con esdrújulos. Para eso, el endecasílabo es mejor, piensa Príncipe, si tiene cuatro acentos y no lo tiene en sexta, es decir, si es sálico con acento en 1.^a o 2.^a, 4.^a, 8.^a y 10.^a. Un ejemplo de Arriaza, manipulado y adaptado por Príncipe, demuestra la posibilidad de mezcla de endecasílabos agudos (pares) y esdrújulos (impares) de esta clase. Tienen los versos así acentuados un «carácter eminentemente musical». Esto por lo que se refiere a la poesía seria, pues «en las de carácter festivo es la MÉTRICA más ancha de manga,

⁵⁸ PRÍNCIPE, M. A.: *Fábulas en verso castellano, ... seguida de un «Arte métrica»*. Madrid: Imp. de D. M. Ibo Alfaro, 1862, pp. 479-480.

exigiendo como exige de ella la Musa retozona y traviesa que la inspira, una tal cual expansión en esto». Bretón de los Herreros, por ejemplo, en su poema satírico *La Desvergüenza* (Madrid, 1856), en octavas llanas, introduce octavas con todos sus versos agudos o esdrújulos «o mistos de unos y otros con *llanos*, sin ceñirse en ninguno de dichos casos a acentuación precisa y determinada». Aun así, a Príncipe no le gusta el agudo en posición impar. Norma general del uso del esdrújulo es que

en el estilo serio y tratándose de versos no *cantables*, no deben sino muy rara vez ingerirse endecasílabos esdrújulos en la generalidad de los llanos; pero sí cabe escribir con éxito, aunque no sin dificultad, toda una composición en esdrújulos, como lo hizo Arguillo en cierta epístola, de la cual citaré los siguientes, todos ellos blancos o libres, y notabilísimos todos, ya por el tono que los caracteriza, ya por las imágenes que nos presentan:

Armó de rayos el tonante Júpiter
[...]⁵⁹

Príncipe se extiende más en los detalles del verso agudo que del esdrújulo, pero no deja de observar: la ordenación simétrica, el carácter musical o cantable, la inconveniencia de la mezcla en estilo serio, la posibilidad de composición completa en esdrújulos sin rima (al estilo del verso esdrújulo de las poéticas del siglo xvi).

El chileno Eduardo de la Barra se alinea con Andrés Bello⁶⁰. La teoría métrica expuesta por Felipe Tejera en su *Manual de Literatura* (Caracas, 1891) se inspira en Bello también y tiene algunas observaciones de interés. Recuérdese que el término de *encabalgamiento*, consagrado ya en la métrica española, se registra por primera vez en esta obra. Pues bien, en lo referido a la cuestión que nos ocupa, hay que notar: la necesidad de que agudos y esdrújulos mezclados con llanos sigan un orden fijo en su localización en la estrofa; a veces están mezclados a su arbitrio, como hace Espronceda en *El Diablo Mundo*; palabras como áureo, línea y *fluído* son esdrújulas, pero los poetas las usan como graves «y aun parece que es como suenan mejor».

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 607, 610-613.

⁶⁰ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Contribución a la historia, cit.*, pp. 186-187, 339-340.

Clasifica las rimas en masculina (*flor / amor*), femenina (*canto / levanto*), dactílica (*clámide / pirámide*) y peónica (*véndotela / rigiéndotela; amatorio / infamatorio*)⁶¹. No se trata, pues, en el caso de la rima peónica, de consonancia entre esdrújulo y sobresdrújulo, como notaba Vicente Salvá, sino de una auténtica consonancia de cuatro sílabas (vocal tónica más tres sílabas postónicas). Por lo demás, anota F. Tejera el uso esproncedaico del esdrújulo en determinados pasajes mezclado con el agudo, con el ejemplo siguiente, de *El Diablo Mundo*:

Lanzando bramidos hórridos
Y tronchando añosos árboles,
Irresistible su ímpetu,
Tenida en colores lívidos,
Gigante forma flamígera
Cabalga en el huracán⁶².

Respecto a la métrica antigua, tal como la describe Rengifo, hay innovaciones en la de hoy, según Eduardo Benot, como la de poner esdrújulos al fin de los versos de seis, siete, ocho y diez sílabas, y no solo en los de once como antes⁶³. Y pone un ejemplo de octavilla heptasílaba con los impares esdrújulos sin rima, segundo y sexto llanos, cuarto y octavo agudos; los versos llanos y agudos consuelan entre sí: 7 esdr., a, esdr., b', esdr., a, esdr., b'⁶⁴; otro ejemplo con esdrújulos es el de una quintilla octosílaba

⁶¹ TEJERA, F.: *Manual de Literatura*. Caracas: Imprenta del Gobierno Nacional, 1891, pp. 193-195, 223. Es muy llamativo que considere rima peónica (de cuatro sílaba o sobresdrújula) la que se da entre *amatorio* e *infamatorio*. Efectivamente, la igualdad fónica afecta a las cuatro sílabas finales, pero sin tener en cuenta el acento, según el cual estas dos palabras riman en *orio*, no en *amatorio*. Se trataría de un ejemplo de lo que en otro lugar hemos tratado como rimas *extrasistématicas*.

⁶² *Ibid.*, p. 234.

⁶³ BENOT, E.: *Prosodia castellana i versificación*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez, 1892, III, p. 9.

⁶⁴ Este mismo esquema de octavilla pero en versos pentasílabos se encuentra en el *Attilio Regolo* (1750), de Metastasio. Para esta cuestión, otros esquemas de Metastasio en el romanticismo americano y la influencia del esquema estrófico del famoso poema de A. Manzoni, *Il cinque maggio* (1822), véase CARILLA, E.: «El verso esdrújulo en América». *Filología*, I, pp. 172-177. En este trabajo, E. Carilla distingue tres épocas en el verso esdrújulo usado en América: siglos XVI y XVII, donde brilla especialmente Sor Juana Inés de la Cruz; siglo XVIII, con influencia de Metastasio; siglo XIX, con dominio del modelo de Manzoni. Por nuestra parte, pensamos que el esdrújulo en el siglo XVI tiene características diferentes de las del XVII y se justificaría una consideración distinta. También, para la influencia de

sin rima formada por cuatro esdrújulos seguidos de un agudo⁶⁵. Llama la atención el que Benot, tratando del tema de a cuántos versos de distancia dejan de sentirse las rimas, afirme que «los esdrújulos dejan de sentirse a muy cortas distancias», frente a los agudos, que duran «considerablemente más que cualquier otro género de asonantes»⁶⁶. Se refiere a distancia de versos interpuestos. Probablemente, Benot está pensando en igualdad de sonidos –los esdrújulos son los que admiten más diferencias entre ellos, hasta el punto de no necesitar la rima– no en terminación esdrújula.

Siglo xx

En el siglo xx, Felipe Robles Dégano llama *esdrújulas* o *dactílicas* a las palabras que tienen el *tono* o acento tónico en la antepenúltima sílaba, y justifica en nota la denominación de *dactílicas*⁶⁷. Al tratar, en el capítulo dedicado al ritmo en la cadencia, del verso esdrújulo o *dactílico*, se refiere a la introducción en nuestra lengua de esta clase de verso por Bartolomé Cairasco de Figueroa, «según dicen»⁶⁸. Muy sutilmente dice Robles Dégano que el calificativo de agudo, grave y esdrújulo no debe aplicarse al verso, ya que «todo lo que hay detrás del acento se cuenta por un tiempo». Sí son agudas, graves o esdrújulas las rimas consonantes; «no hay asonancia esdrújula». Llamar esdrújulo a un

Manzoni en España, véase Gasparini, Mario: *Traducciones españolas del 'Cinco de Mayo' de Alejandro Manzoni*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1948. La estrofa de Manzoni es una sextilla heptasílaba con los versos impares esdrújulos sin rima, segundo y cuarto llanos consonantes entre sí, y sexto agudo: 7 esdr., a, esdr., a, esdr., agudo. Parece muy oportuno el término de *rima rítmica* utilizado por Pietro Beltrami «per indicare il caso dei versi sdruccioli non rimati usati, nell'ode-canzonetta (v.), come se fossero in rima tra loro». BELTRAMI, P. G.: *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino, 1991, p. 355.

⁶⁵ Se trata de los mismos versos de Espronceda citados por F. Tejera, en los que Benot suprime el verso que dice *Tenida en colores lívidos*. No da Benot el nombre de Espronceda como autor de estos versos.

⁶⁶ BENOT, E.: *Prosodia, cit.*, III, p. 377.

⁶⁷ ROBLES DÉGANO, F.: *Ortología clásica de la lengua castellana*. Madrid: Marceliano Tabarés, 1905, p. 46.

⁶⁸ Según Elías Zerolo, la consideración de Cairasco como *inventor* del verso esdrújulo español arranca de la referencia de Juan López de Sedano, en el *Parnaso español*, a «consonantes esdrújulas, cuya invención se debe a nuestro Cairasco». ZÉROLO, E.: «Noticias de Cairasco de Figueroa y del empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI», en *Legajo de varios*. París: Garnier Hermanos, 1897, p. 68.

verso «es una denominación puramente extrínseca, que ni quita ni pone en la medida». La equivalencia de agudo, grave y esdrújulo en fin de verso no es tal en la combinación de consonantes «puesto que en ellos se exige absoluta igualdad de número y sonido». Refuta la explicación de la equivalencia propuesta por Salvá, quien pensaba que los agudos y los esdrújulos se pronuncian como llanos, y la de Bello por la sustitución de yambo por anapesto y de troqueo por dáctilo y viceversa⁶⁹.

Tratando del cómputo de sílabas, Martín de Riquer dice que en el caso de la terminación esdrújula «no se tiene en cuenta la última sílaba del verso»⁷⁰. La rima, sin embargo, cuando existe, tanto consonante como asonante, prueba que la última sílaba suena y cuenta.

En los tratados de métrica del siglo xx la cuestión del verso esdrújulo se limita al aspecto técnico: equivalencia de finales y características de la rima (consonante y asonante) esdrújula. No se regula, después de la apertura de la métrica modernista y la libertad de los poemas contemporáneos, un uso del esdrújulo sometido a normas precisas. Sí se informa, lógicamente, de la práctica tradicional. En este sentido, es destacable que en la *Métrica española* (1956) de Tomás Navarro Tomás se dedica un epígrafe a los endecasílabos agudos y esdrújulos en el Siglo de Oro, pero no se atiende de la misma forma a las características del verso esdrújulo en períodos posteriores (especialmente, barroco tardío, neoclasicismo y romanticismo). El espacio dedicado al endecasílabo esdrújulo sintetiza perfectamente las notas características del mismo:

En el Renacimiento y en el Siglo de Oro, la actitud de los poetas españoles respecto al endecasílabo esdrújulo fue en general más tolerante que con el agudo. Herrera lo empleó unido al heptasílabo en la traducción de una oda de Horacio, y Góngora en una composición

⁶⁹ Sobre la idea de Salvá dice Robles Dégano: «*Jástima grande que no fuera verdad tanta belleza!*». Garcilaso o Meléndez, entre otros, cuando quieren que el esdrújulo *espíritu* se mida en interior de verso como bisílabo dicen *espíritu*. La explicación natural es que la pausa que sigue al acento final tiene la virtud de equivaler a un tiempo en nuestro oído; tiempo más o menos largo, pero *uno* solo en el que caben dos sílabas, y aunque no suene en él nada. La medida del verso termina en el último acento y habría que recuperar las denominaciones de Caramuel. ROBLES DÉGANO, F.: *Ortología*, cit., pp. 94-96.

⁷⁰ RIQUER, M. de: *Resumen de versificación española*. Barcelona: Seix Barral, 1950, p. 7.

dedicada a *Os Lusiadas*. Se le aceptaba sobre todo en las poesías en versos sueltos. Parece que el efecto cómico que hoy produce en español la insistencia en la rima esdrújula no había desarrollado aún este sentido. Lope, sin embargo, evitó tal rima en escenas serias desde principios del siglo XVII y la utilizó ya con intención burlesca en algunas ocasiones⁷¹.

Rudolf Baehr trata del asunto al explicar la rima consonante esdrújula. Menciona composiciones en esdrújulos de Gaspar Gil Polo en la *Diana enamorada*, sonetos esdrújulos de Lope de Vega, la fábula XLII de Iriarte. En los cancioneros del siglo XV, «los versos esdrújulos llegaron a servir para efectos análogos a los de la rima, y esto se hizo más sistemático en el Romanticismo». Nótese cómo la terminación esdrújula en sí es rítmica, productora de equivalencia fónica. Nada añade a lo ya sabido la síntesis histórica que hace R. Baehr, donde se hace eco de algunos de los tópicos tradicionales referidos al verso esdrújulo, como: su uso en determinados géneros no serios, y en versos sin rima. No reproduce ningún texto como ejemplo⁷².

Puede decirse que, aparte de su papel histórico, el verso esdrújulo desaparece como tal en la conciencia teórica moderna. Por supuesto, siempre se hablará de la equivalencia de finales de verso, pero ni su expresividad ni su función rítmica ni su papel en la construcción de formas poemáticas ocuparán lugar preciso en los tratados de métrica.

Una prueba práctica de lo que digo nos la proporciona el examen de la presencia del verso esdrújulo en dos obras capitales de Tomás Navarro Tomás, *El arte del verso* (1959) y *Repertorio de estrofas españolas* (1968). El verso esdrújulo está ausente tanto como forma de composición especial como en la calificación de otras formas (por ejemplo, romance esdrújulo, soneto esdrújulo...). El contraste con lo que ocurre con el verso agudo salta inmediatamente a la vista: cuarteto agudo, quinteto agudo, sexteto agudo, septeto agudo, octava aguda, décima aguda, soneto agudo, en *Repertorio de estrofas españolas*.

⁷¹ NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1972 [1956]: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* [1956]. Madrid: Guadarrama, 1972, tercera edición corregida y aumentada, p. 262.

⁷² BAEHR, R.: *Manual de versificación española* [1962]. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1970, pp. 64-65.

Solo de pasada, en una ocasión, aparece el esdrújulo para describir una modalidad de estrofa: la octavilla aguda heptasílaba, en la que «solía darse terminación esdrújula a los versos primero y quinto», con ejemplo de José Zorrilla, *La leyenda de Alhamar*: 7 esdr., a, a, b', esdr., c, c, b'. Los esdrújulos del ejemplo (*música, mística*) no riman⁷³. El análisis de los escasos ejemplos de versos esdrújulos -cuya relación omitimos para no alargar el trabajo- en las dos obras de Tomás Navarro Tomás nos da índices sintomáticos de la moderna teoría y práctica del verso esdrújulo, que podemos resumir así:

- a) ausencia de composiciones exclusivamente esdrújulas;
- b) aparición en todo tipo de versos;
- c) manifestación casual junto a llanos y agudos:
 - con consonancia esdrújula,
 - en asonancia con llanos,
 - sin rima en composiciones que riman.

El verso esdrújulo está integrado en los versos de otras terminaciones, y mantiene la posibilidad de sustituir la rima (asonancia o consonancia) por el efecto especial de la terminación dactílica. Su uso moderno parece obedecer a razones en que pesa más lo expresivo que las normas métricas precisas⁷⁴.

Diccionarios de la rima del siglo XIX

Un espacio interesante para conocer la teoría, si no explícita sí implícita, sobre el verso con final esdrújulo es el de los diccionarios de la rima que empiezan a publicarse sobre la base de los diccionarios académicos a partir del s. XIX. Algunos detalles hablan de su concepción de la rima. El primer diccionario de este

⁷³ NAVARRO TOMÁS, T.: *Arte del verso* [1959]. México: Colección Málaga, S. A., 1968, cuarta edición, p. 121; *Repertorio de estrofas españolas*. Nueva York: Las Américas, 1968, p. 124.

⁷⁴ La expresividad especial del esdrújulo, tanto en interior de verso como en final, ha sido analizada por Arcadio Pardo en la poesía española desde el modernismo, con amplia muestra de poetas (Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti...). PARDO, A.: «El caso del endecasílabo esdrújulo». *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada* (Sevilla), 2008, V-VI, pp. 175-211.

tipo es el de Agustín Aicart, *Diccionario de la rima o consonantes* (1829), en cuyo prólogo el autor justifica el dar una lista de *Consonantes esdrújulos*, porque los esdrújulos no pueden rimar con palabras que no lo sean «aunque tengan igual terminación». El vocabulario de esdrújulos comprende 1359 palabras, prescindiendo de las que se pueden formar sobre verbos. Su ordenación es original: empieza en la vocal tónica, no tiene en cuenta la consonante o consonantes entre esta y la postónica, y considera todo lo que sigue a la postónica. Dentro del conjunto, las palabras están agrupadas por su número de sílabas. Por ejemplo, en el grupo Á - ITO entran las palabras *hábito, hálito, tácito, tránsito, zápito*. Como puede verse, ninguna de ellas consuena estrictamente con las otras. Lo mismo en A - INA, donde entran *lámina, máquina y página*; o en Ó - AMO, con las palabras *monógamo, hipopótamo y paralelogramo*; y así en todos los grupos. Pueden encontrarse palabras que riman perfectamente dentro del conjunto, como, por ejemplo, en el grupo Ú - ULO están, entre otras, *cútulo, lúpulo, músculo, sírculo, túmulo, carbúnculo, corpúsculo, crepúsculo, escrúpulo, esdrújulo, opúsculo*. Rimán *músculo, corpúsculo, crepúsculo y opúsculo; lúpulo y escrúpulo*, pero no todas las del conjunto. Parece que se concibe el consonante esdrújulo como una rima a medio camino del consonante y el asonante: coincidencia de tónica, postónica y todo lo que sigue. Por supuesto, no son raros los casos en que no hay más que una palabra dentro de un grupo, como, por ejemplo: Ó - ERA, *cólera*; Ó - EDA, *bóveda*; Á - ATRO, *báratro*; A - ENO, *cárdeno*; Á - APA, *sátrapa*. ¿Por qué las registra, si no riman con ninguna otra? ¿Para la asonancia y para el verso suelto? Nada nos dice Aicart sobre esto. No tiene en cuenta la equivalencia de *i, u* finales a *e, o*, pues él piensa en rima consonante⁷⁵.

El *Diccionario de la rima de la lengua castellana* (1842), de Juan Peñalver, reeditado a lo largo del s. XIX, dice en la *Advertencia del principio*: «Respecto de los esdrújulos nos ha parecido preferible el asonantarlos, ya porque esto es lo que más comúnmente se usa en la rima ya porque habría infinitos sin

⁷⁵ AICART, A.: *Diccionario de la rima o consonantes precedido de los elementos de poética y arte de la poesía española* [1829]. Valencia: Librerías París-Valencia, 1995, edición facsímil, pp. 388-402.

consonante». Llama la atención el que diga que hay infinitos esdrújulos sin rima, cuando lo normal es la afirmación de la escasez de voces esdrújulas en español. Lo que no considera Peñalver es el uso del esdrújulo sin rima, y quizá cuando está hablando de que lo que se hace más comúnmente es asonantarlos piensa en un margen mayor de tolerancia en las rimas esdrújulas. Organiza la lista, con el título de *Esdrújulos*, por las vocales de la sílaba tónica, la postónica y la final: A A A...U U O. No tiene en cuenta la equivalencia de *i* en sílaba final a *e* en la asonancia, pues incluye en grupo aparte, por ejemplo: A A I, *Ácali*, *Fálaris*, *Paráfrasis*; A E I, *Fáleris*, *Támesis*; A I I, *Análisis*, etc. Tampoco considera la *u* final equivalente a *o* en la asonancia, pues, por ejemplo, incluye I E U, *ímpetu*; I I U, *agílibus*, *espíritu*; O I U, *insolidum*. Parece que el asonante esdrújulo comprende la igualdad de las vocales de las tres sílabas⁷⁶.

En el *Novísimo diccionario de la rima* (1867), de Juan Landa, la lista va encabezada por el título de *Esdrújulos*, sin especificar si se trata de consonantes o asonantes. Landa sigue bastante de cerca a Peñalver, como indica en el prefacio; coloca bien alguna palabra que no estaba alfabéticamente en su sitio, pero modifica poquísimo. Quita, por ejemplo, de A A E la palabra *algárabe*, que figura en Peñalver, o añade en A O I la palabra *Pentápolis*; en O A I, *prótasis*; o en O U E, *incólume*, etc... Todo lo que hace son cambios mínimos de este tipo. Nada de teoría explícita sobre la rima⁷⁷.

El último diccionario decimonónico de la rima es el de Eduardo Benot, *Diccionario de asonantes i consonantes* (1893). En lo que se refiere a la rima esdrújula, nos interesa la observación del prólogo sobre la asonancia de llanos y esdrújulos: se tiene en cuenta la vocal tónica y la final. Una sección especial está dedicada a los *Esdrújulos*, sin especificar más. La organización se hace, como ya hacía Juan Peñalver, teniendo en cuenta las vocales de las tres sílabas (tónica, postónica y final), aunque en el encabezamiento cada página es identificada como *asonante*

⁷⁶ PEÑALVER, J.: *Diccionario de la rima de la lengua castellana* [1842]. Paris: Librería de Rosa y Bouret, sin año, pp. 184-187.

⁷⁷ LANDA, J.: *Novísimo diccionario de la rima*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Ramírez y C.ª, 1867, pp. 369-382.

en aa...asonante en ue. Benot sí tiene en cuenta la equivalencia de *i*, *u* finales a *e*, *o* en la asonancia, y de hecho ninguno de los grupos termina en *i* ni en *u*, al tiempo que palabras como ímpetu está en el grupo de *Í E O*, o *hipóstasis* y *prótasis* en el de *O A E*; el grupo *I U E* solo contiene las palabras *tílburi*, *intríngulis*. No hay ninguna palabra en los grupos *U O A*, *U O O*, *U U E*. En total son 72 las combinaciones registradas por Eduardo Benot, y en ellas se integran palabras que consuelan y las más que asuenan. En Benot no hay ningún grupo con una sola palabra, es decir, que no rima. Por ejemplo, en el grupo *A U E*, donde Landa solo incluye la palabra *cuádruple*, Benot añade *páculas*, *párulis*, *lapislázuli*. En el grupo *U E E*, con solo *fúnebre* en Landa, Benot incluye *cuadrípede* y muchos plurales del tipo de *púberes*, *resúmenes*... Curiosamente no aparece *fúnebre* y sí *lúgubre* en este grupo, si bien *lúgubre* pertenece a *U U E*, aunque asuena en *ue*. Parece una contaminación del sentido. En Landa *lúgubre* está solo en *U U E*, combinación no registrada por Benot⁷⁸.

Después de la lista completa de esdrújulos, Benot, puesto que muchos de ellos «no son voces apropiadas para fin de verso», hace una selección de sustantivos y adjetivos esdrújulos «más empleados en poesía». Y en la sección siguiente argumenta Benot contra los «versificadores que, cuando escriben estrofas cuyos versos terminan sistemáticamente en voces esdrújulas, habilitan de esdrújulos las palabras llanas terminadas en *ea*, en *eo*, en *ao*, en *oa* i en *oe*, deshaciendo al efecto el diptongo final». Por ejemplo, *pur-pú-re-o*. Aunque él piensa que estas palabras son llanas, dado que hay «quienes consideran lícita la licencia del desatado diptongal de que se trata», hace una lista con «palabras usuales que pueden habilitarse de esdrújulos a fin de verso»⁷⁹.

Diccionarios de la rima del siglo xx

En la línea decimonónica de los esdrújulos está la lista de *voces esdrújulas* que trae N. Sanz y Ruiz de la Peña, al final de

⁷⁸ BENOT, E.: *Diccionario de asonantes i consonantes*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez, 1893, pp. 975-1022.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 1019, 1023-1024. Aicart considera esdrújulas estas palabras, como puede verse en el grupo *A - EO*. Ni Peñalver ni Landa incluyen palabras con estas terminaciones en los esdrújulos.

su *Iniciación a la poesía. Manual de composición y de la rima* (1940)⁸⁰. Se organiza por vocales de las tres sílabas y trae muchas menos voces que Benot. Forma un apartado propio para grupos terminados en *i* y en *u* (por ejemplo: AA I, IA I, II U); es decir, no tiene en cuenta, como hacía Benot, la equivalencia de estas vocales en la sílaba final de la asonancia a *e* y a *o* respectivamente. En los grupos hay esdrújulos consonantes y asonantes. Muy parecida a esta es la lista de J. Horta en su *Diccionario de sinónimos e ideas afines y de la rima* (1991). En comparación rápida, añade alguna terminación (AA I: *análisis, parálisis*), suprime la terminación O A E (*cónclave* es la única palabra con esta terminación en Sanz); suprime en la terminación O I A los femeninos de la terminación O I O.

El más original de los diccionarios de la rima del siglo xx, el de Pascual Bloise Campoy, *Diccionario de la rima. Precedido de un tratado de versificación* (1946), integra los esdrújulos en la clasificación general de las terminaciones. Las cinco vocales de la sílaba tónica determinan las cinco *fases* (1.^a á; 2.^a é; 3.^a í; 4.^a ó; 5.^a ú) y la postónica identifica a cada una de las cinco *secciones* que comprende cada fase (á - a será 1.^a fase, sección 1.^a; í - o será 3.^a fase, sección 4.^a; é - e será 2.^a fase, sección 2.^a, ...). En 25 cuadros se hace el índice de cada una de las 25 combinaciones posibles de la vocal tónica con las cinco átonas (índices intervocálicos) y en estos cuadros se incluyen en orden alfabético las terminaciones agudas, llanas y esdrújulas correspondientes. En cada terminación se indica el número del grupo de palabras que constituyen esta rima y la página en que se encuentran. Cada palabra va acompañada de una pequeña definición. Después de la identificación de cada fase y sección en su respectivo cuadro, y antes de la lista de terminaciones, hay una relación de las *rimas que contiene*. Por ejemplo, el cuadro número 6, correspondiente a la segunda fase (é) primera sección (a), contiene rimas: llanas consonantes y asonantes, esdrújulas consonantes y asonantes, diptongos consonantes y asonantes, sobresdrújulas asonantes. Son palabras sobresdrújulas asonantes en este grupo, por ejemplo: *décimonovena, décimoquinta*,

⁸⁰ SANZ Y RUIZ DE LA PEÑA, N.: *Iniciación a la poesía. Manual de composición y de la rima*. Barcelona: Editorial Apolo, 1940, pp. 520-536.

*décimosexta, décimotercia*⁸¹. Parece que considera sobreesdrújulas estas palabras porque tiene en cuenta nada más que el acento de la primera parte del compuesto. Pero no explica Bloise en qué se basa, pues a final de verso estas palabras serían llanas; nunca se cuentan como una sílaba métrica final las cuatro o cinco sílabas que siguen a la primera tónica⁸². En la tercera fase (i) segunda sección (e) considera como rima la terminación -ímicamente (*alquímicamente, jurídicamente*) sobreesdrújula consonante⁸³. Pero, repetimos, métricamente esto no se da; se hacen palabras llanas.

Como vemos, la terminación esdrújula, o el final esdrújulo de verso, tiene unas características que lo singularizan en la teoría y en el uso del verso.

Bibliografía utilizada

- AICART, Agustín: *Diccionario de la rima o consonantes precedido de los elementos de poética y arte de la poesía española* [1829]. Valencia: Librerías París-Valencia, 1995, edición facsímil.
- ALATORRE, Antonio: *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, 2007.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: *El «Discurso sobre la poesía castellana»* [1575]. Edición de E. F. Tiscornia, prólogo de José Romera. Madrid: Visor, 1995.
- BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española* [1962]. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1970.
- BALAGUER, Joaquín: *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*. Madrid: CSIC, 1954.
- BECHARA, Zamir: «La moda de los *sdruccioli* en España y en el nuevo reino de Granada». *Thesaurus*, 1995, L, pp. 406-442.

⁸¹ BLOISE CAMPOY, P.: *Diccionario de la rima. Precedido de un tratado de versificación*. Madrid: M. Aguilar, 1946 p. 657.

⁸² Al tratar, sin embargo, del final de verso en el *Tratado de versificación* que precede al diccionario, no explica la terminación sobreesdrújula. Los versos esdrújulos, nos dice, son raros; solos, se han usado en composiciones festivas. Califica de curiosos unos esdrújulos de Espronceda, en *El Diablo Mundo*, «muy eufónicos, sin necesidad de haber recurrido a la rima». Son los siguientes: *Relámpago rápido / del cielo las bóvedas / con luz rasga cárdeno, / y encima descubrese / jinete fantástico, / quizá el genio indómito / de la tempestad*. *Ibid.*, pp. XXV-XXVI. Parece que no ha visto la asonancia en *ao* de los versos 1, 3 y 5. Al hablar de la rima, dice que puede ser de una, dos, tres o cuatro sílabas, y, según eso, se llama *masculina, femenina, dactílica o peónica*. En los ejemplos que cita a continuación no hay ninguna de cuatro sílabas (*peónica*).

⁸³ *Ibid.*, p. 979.

- BELLO, Andrés: *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Santiago de Chile: Imprenta de la Opinión, 1835. Disponible en: http://books.google.com/books?id=iEPWAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=m%C3%A9trica+Bello&hl=es&ei=NY1TTsrnGYrOsgwrbQe&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CC-8Q6AEwAQ#v=onepage&q&f=false (Consulta 20-X-2013)
- Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros escritos*, en *Obras Completas, VI. Estudios Filológicos, I*. Caracas: La Casa de Bello, 1981.
- BELTRAMI, Pietro G.: *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino, 1991.
- BENOT, Eduardo: *Prosodia castellana i versificación*. Madrid, Juan Muñoz Sánchez, 1892, 3 vols.
- Diccionario de asonantes i consonantes*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez, 1893.
- BLOISE CAMPOY, Pascual: *Diccionario de la rima. Precedido de un tratado de versificación*. Madrid: M. Aguilar, 1946.
- BRITO DÍAZ, C.: «*Luz meridional: Cairasco de Figueroa y la escuela andaluza*». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2001, 19, pp. 47-63.
- BUCETA, Erasmo: «*Una estrofa de rima interior esdrújula en el Pastor de Filida*». *Romanic Review*, 1920, 11, pp. 61-64.
- «*Proparoxitonismo y rima encadenada*». *Romanic Review*, 1921, 12, p. 187.
- CARAMUEL, Juan: *Primer Cálamo, tomo II, Rítmica* [1665]. Edición y estudio preliminar de Isabel Paraíso. Valladolid: U. de Valladolid, U. de Murcia, UNED, Junta de Castilla y León, 2007.
- CARILLA, Emilio: «*El verso esdrújulo en América*». *Filología*, 1949, I, pp. 165-180.
- CARVALLO, Luis Alfonso de: *Cisne de Apolo* [1602]. Edición de Alberto Porqueras Mayo. Madrid: CSIC, 1958, 2 vols.
- CASTILLO MANTILLA Y COSSÍO, Gabriel de: *Laverintho poético*. Madrid: Melchor Álvarez, 1691.
- CERVANTES, Miguel de: *Coloquio de Cipión y Berganza*. Edición de Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Espasa-Calpe, 1969, Clásicos Castellanos, 36.
- CLARKE, Dorothy Clotelle: «*Agudos and esdrújulos in Italianate verse in the Golden Age*». *Publications of the Modern Language Association of America*, 1939, LIV, pp. 678-684.
- «*El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro*». *Revista de Filología Hispánica*, 1941, III, pp. 372-374.
- A chronological sketch of castilian versification together with a list of its metric terms*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1952.
- CUEVA, Juan de la: *Ejemplar poético* [1609]. Edición de José María Reyes Cano. Sevilla: Alfar, 1986.
- DEVOTO, Daniel: *Para un vocabulario de la rima española*. Annexes des *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* (Paris), 1995, volume 10.

- DÍEZ ECHARRI, Emiliano: *Teorías métricas del Siglo de Oro* [1949]. Madrid: CSIC, 1970, reimpresión.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC, 1975.
- ENCINA, Juan del: *Arte de poesía castellana* [1496], en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Edición de Francisco López Estrada. Madrid: Taurus, 1984. Col. Temas de España, 158.
- GASPARINI, Mario: *Traducciones españolas del 'Cinco de Mayo' de Alessandro Manzoni*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1948.
- HERRERA, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* [1580]. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001. Letras Hispánicas, 516.
- HORTÀ MASSANES, Joaquín: *Diccionario de sinónimos e ideas afines y de la rima*. Madrid: Thomson, Paraninfo, 1991.
- IRIARTE, Tomás de: *El arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones*, traducida en verso castellano. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1777.
- LANDA, Juan: *Novísimo diccionario de la rima*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Ramírez y C.ª, 1867.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Philosophia Antigua Poética* [1596]. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC, 1973, reimpresión, 3 vols.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco: *La pícara Justina* [1605]. Edición de Luc Torres. Madrid: Castalia, 2010.
- LUZÁN, Ignacio de: *La Poética* [1737, 1789]. Edición de Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008. Letras Hispánicas, 624.
- MASDEU, Juan Francisco de: *Arte poética fácil*. Valencia: Burguete, 1801.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *La ciencia del verso. Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española*. Madrid: Victoriano Suárez, 1907.
- MICÓ, José María: «Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la 'canción esdrújula'». *Criticón*, 1990, 49, pp. 21-30.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* [1956]. Madrid: Guadarrama, 1972, tercera edición corregida y aumentada.
—*Arte del verso* [1959]. México: Colección Málaga, S. A., 1968, cuarta edición.
—*Repertorio de estrofas españolas*. Nueva York: Las Américas, 1968.
- NEBRIJA, Antonio de: *Gramática de la lengua castellana* [1492]. Edición de Antonio Quilis. Madrid: Editora Nacional, 1981.
- PARDO, Arcadio: «El caso del endecasílabo esdrújulo». *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2008, V-VI, pp. 175-211.
- PEÑALVER, Juan: *Diccionario de la rima de la lengua castellana* [1842]. París: Librería de Rosa y Bouret, sin año.
- PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano, ... seguida de un «Arte métrica»*. Madrid: Imp. de D. M. Ibo Alfaro, 1862.
- REID, John T.: «Una curiosidad métrica en la literatura colombiana». *Universidad de Antioquia*, 1939, VIII, 29, pp. 5-16.

- RENGIFO [Juan Díaz Rengifo]: *Arte poética española* [1606]. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, facsímil de la segunda edición.
- Arte poética española* [1703]. Edición aumentada por Joseph Vicens. Barcelona: María Ángela Martí, sin año [1759].
- Arte poética española* [1592]. Edición, introducción y notas de Ángel Pérez Pascual. Kassel: Edition Reichenberger, 2012.
- RIQUER, Martín de: *Resumen de versificación española*. Barcelona: Seix Barral, 1950.
- ROBLES DÉGÁNO, Felipe: *Ortología clásica de la lengua castellana*. Madrid: Marceliano Tabarés, 1905.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Luis Barahona de Soto: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel: *El arte poética en romance castellano* [1580]. Edición de Rafael de Balbín Lucas. Madrid: CSIC, 1944.
- SANZ Y RUIZ DE LA PEÑA, N.: *Iniciación a la poesía. Manual de composición y de la rima*. Barcelona: Editorial Apolo, 1940.
- TEJERA, Felipe: *Manual de Literatura*. Caracas: Imprenta del Gobierno Nacional, 1891.
- ZEROLO, Elías: «Noticias de Cairasco de Figueroa y del empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI», en *Legajo de varios*. París: Garnier Hermanos, 1897.

UNA INCURSIÓN MÉTRICA EN LA POESÍA DE NICANOR PARRA

A PROSODY FORAY INTO NICANOR PARRA'S POETRY

CARLOS MÁRMOL

Universidad de Sevilla

Resumen: El objeto de este artículo es hacer una incursión métrica en el código lírico sobre el que se sustenta la denominada antipoesía de Nicanor Parra a partir de la comparación crítica de dos de sus antipoemas con referentes procedentes de la tradición de la mejor poesía escrita en español del siglo xx (Machado y Borges). De dicho contraste se desprende que el discurso poético presente en la obra del poeta chileno cuestiona una serie de convenciones del discurso lírico tradicional con el afán de superarlas. Dicha renovación lírica, sin embargo, no se reduce a la mera oposición con respecto a la tradición, sino que busca reorientar la enunciación lírica hacia una sensibilidad más acorde con el hombre de nuestro tiempo.

Palabras clave: Nicanor Parra, poesía, antipoesía, tradición, prosaísmo, lírica.

Abstract: The purpose of this article is to make a foray into the lyrical metric code which the antipoetry of Nicanor Parra is based in though a review of two of its antipoems with references from the best poetry written in Spanish during xx Century (Machado and Borges). From this contrast it appears

clearly that the poetic discourse in the work of Chilean poet challenges a number of conventions of traditional lyrical speech in an effort to overcome them. This lyrical renewal, however, is not based solely on opposition to tradition, but seeks to reorient the lyrical enunciation sensitivity much more in line with the man of our time.

Keywords: Nicanor Parra, poetry, anti-poetry, tradition, prosaism, lyric.

I

*El verdadero Cristo es lo que es
en cambio yo qué soy: lo que no soy¹*

NICANOR PARRA

La obra del chileno Nicanor Parra ha sido definida por el crítico norteamericano Harold Bloom² como un ejercicio «persuasivamente irreverente» sobre la función de la poesía en los tiempos contemporáneos. Si damos por válida dicha aseveración, lo cual supone no tanto aceptarla en su integridad, sino concederle al menos el crédito necesario para poder cuestionarnos el fondo a partir del cual nace su argumentación, convendría preguntarse exactamente sobre qué o quién proyecta Parra su famosa irreverencia. ¿Sobre la poesía tal y como la hemos entendido a lo largo de los siglos? ¿Sobre el lenguaje poético? ¿Sobre una determinada sensibilidad lírica?

Responder no es fácil. Una de las características de la producción poética del escritor chileno es su constante mutación. Su poesía es la protagonista pertinaz de un proceso de cambio continuo que, aunque anclado en la realidad, ha dado lugar a diversos experimentos y atrevimientos poéticos; en algunos casos

¹ PARRA, Nicanor: *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso: Ediciones Ganymedes, 1979. *Obras completas & algo + (1975-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011, p. 37.

² BLOOM, Harold: Prefacio a PARRA, Nicanor: *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 28.

sorprendentes, en otros algo más discutibles si los contemplamos desde la perspectiva ortodoxa del ejercicio del verso. Con independencia de cuál sea la opinión al respecto, e incluso si ésta es negativa, existe un cierto consenso general sobre el impacto que en su día supuso la irrupción del singular discurso lírico de Parra. Según la mayor parte de la crítica, el poeta chileno alteró la poesía escrita en español en 1954, fecha de la publicación de *Poemas y antipoemas*, su segundo libro³, que instauró una manera de decir el verso que coloca al prosaísmo como eje central de una producción lírica que cuestiona la tradición heredada, pero también supera a las distintas corrientes de poesía coloquial que venían cultivándose en Hispanoamérica desde la época del Modernismo tardío –cuando el cisne ya no tenía cuello, por usar el famoso símil del mexicano Enrique González Martínez⁴– hasta nuestros días, todavía marcados por el acercamiento de la poesía a la sensibilidad del hombre moderno.

Parra expresa muy bien en su obra esta voluntad de su tiempo de desmitificar la enunciación poética a través de un registro que en ocasiones ha hecho dudar sobre la naturaleza del propio hecho lírico. En paralelo a la crisis de la poesía clásica, en apariencia alejada de las necesidades del hombre de nuestros días, el escritor chileno ha construido su propia tradición, aunque en vez de hacerlo mediante una oposición directa al canon lírico occidental, su poesía buscaría renovarlo a través de una profunda limpieza del andamiaje retórico y crítico surgido a su alrededor. Su intención última es devolver el lenguaje poético a su raíz esencial. «En la poesía se permite todo», ha defendido el poeta chileno, marcando distancias con quienes conciben la lírica exclusivamente como un conjunto de normas métricas y reglas fijadas a lo largo de la historia de la literatura.

Las apariencias, no obstante, dejan cabos sueltos. Para burlarse de cualquier tradición conviene antes conocerla en profundidad. Este rasgo es justo el que diferencia a Parra de otros muchos *provocadores líricos*: al dominar la tradición su ruptura no es completa ni frontal, sino irónica y lateral. Mucho más inteligente.

³ PARRA, Nicanor: *Poemas y antipoemas*. Santiago: Nascimento, 1954.

⁴ Escritor mexicano autor del poemario *Los senderos ocultos*. México: Porrúa Hermanos, 1911.

Aunque el poeta opta por temas y motivos de clara índole prosaica, en buena parte de su producción poética compensa esta elección estética con una relativa estabilidad rítmica caracterizada por el uso del endecasílabo y otros versos de ritmo impar. La tendencia al versolibrismo y la presencia de lo prosaico son síntomas de la voluntad de arrancar de la poesía todo aquello que se ha convertido en convención o retórica muerta. Pero esto no implica necesariamente el destierro de algunas formas métricas consideradas útiles. Decir que la poesía de Parra está marcada por el coloquialismo, que opta por el habla común y que recuerda el afán contestatario de las vanguardias no es sino hacer un análisis epidérmico. Para comprender en su integridad la renovación poética del escritor chileno debemos profundizar en el punto de partida sobre el que trabaja el poeta, estudiar sus procedimientos líricos y evaluar el resultado final. Dichas fases están desarrolladas en la teoría del antipoema esbozada por Iván Carrasco⁵ hace ya un cuarto de siglo, cuyas líneas generales son una buena guía para el acercamiento a la lírica de la antipoesía.

II

*Me parece que el éxito será completo
Cuando logre inventar un ataúd de doble fondo
Que permita al cadáver asomarse a otro mundo⁶*

NICANOR PARRA

Iván Carrasco⁷ parte de la idea de que la obra de Parra no es sólo coloquial, sino que intenta modificar la percepción misma de lo poético. A su juicio, la operativa lírica del poeta chileno persigue hacer una «reescritura» a conciencia del canon. No se trata, en su opinión, de la habitual diatriba entre el respeto o el cuestionamiento de determinadas normas métricas. Parra, según Carrasco, quiere escribir poesía desde cero. Y para conseguirlo

⁵ CARRASCO, Iván: *Nicanor Parra: La escritura antipoética*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.

⁶ PARRA, Nicanor: *Obras completas & algo, cit.*

⁷ CARRASCO, Iván: *Nicanor Parra, cit.*

aplica sobre la tradición una metodología que se resume en tres pasos. El primero consiste en homologarse, por analogía, con el objeto que se va a cuestionar: el poema. La segunda fase invierte los valores estéticos aceptados, pero no de forma rotunda, sino ambigua; sin llegar a romper del todo con la tradición. La última etapa satiriza lo literario, deformándolo, lo que obliga al lector a poner en cuestión toda la convención lírica heredada, dejándolo sin los asideros aprendidos e invitándolo así a preguntarse en qué consiste en realidad la enunciación poética. No son fases mecánicas, sino aproximativas. En la extensísima obra de Parra los ejemplos son más intensos en unos casos y menos en otros. Lo que implica que no siempre podemos hablar de cortes radicales con el cordón umbilical de la tradición, sino más bien de quiebros.

El aspecto métrico, igual que otros elementos relacionados con la enunciación lírica, también participa de esta ceremonia de desmontaje de mitos literarios que, en el fondo, es la obra de Parra. ¿Qué tipo de verso elige el poeta chileno para cumplir su objetivo? ¿Verso libre o irregular? ¿Acaso no son lo mismo? Sobre esta cuestión existe un debate entre los expertos. Quilis identifica ambas categorías⁸. Domínguez Caparros cataloga el verso libre como una variante del verso irregular⁹. A juicio de Navarro Tomás, «los versos libres son versos que no obedecen ni a la igualdad de las sílabas ni a la uniformidad de las cláusulas»¹⁰. Utrera Torremocha clasifica el verso libre dentro de las distintas formas irregulares: «Por versificación irregular se entiende siempre aquélla que no está regida por el principio de la igualdad en el número de sílabas métricas»¹¹. En muchos poemas de Parra encontramos, a pesar de su registro prosaico, una regularidad métrica. También podríamos argumentar que en realidad se trata de un verso fluctuante, que, según Utrera Torremocha, es el verso cuya «irregularidad silábica se ajusta a una ametía limitada a unas medidas próximas, mientras que los versos libres no obedecen ni a igualdad de número ni a uniformidad de cláusulas».

⁸ QUILIS, Antonio: *Métrica Española*. Barcelona: Ariel, 1984.

⁹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica Española*. Madrid: Síntesis, 1993, pp.53-59.

¹⁰ NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1991, p. 39

¹¹ UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padrilla Libros Editores, 2001, pp.13-14.

La situación, pues, induce al desconcierto si hemos aceptado sin más la opinión de la crítica que identifica la antipoesía con la ausencia de métrica. Tratar temas vulgares con un patrón métrico, por muy flexible que éste sea, quiere decir que el prosaísmo de Parra no llegaría en el fondo a despegarse del todo de la tradición métrica, aunque intente compensar dicha tendencia con elementos temáticos de orden común, cotidianos. ¿Por qué Parra no rechaza la regularidad rítmica del endecasílabo al hacer antipoesía? Para responder es preciso analizar antes cuál es la percepción del poeta sobre la naturaleza de esta forma versal¹². A juicio de Niall Binns, «el uso del endecasílabo (en Parra) es más una parodia que una vuelta a la tradición literaria». Sin embargo, no es un hecho azaroso, sino fruto de una intención: «el endecasílabo es un medio para alcanzar una poesía realmente hablada», precisa.

Según las propias palabras del poeta chileno, «si el octosílabo de la poesía popular nació de los ritmos del habla popular del medievo, el endecasílabo representa el grupo fónico que correspondería al habla más sofisticada de la burguesía moderna». Binns nos dice que, según Parra, «la transformación entre estos dos ritmos se anuncia desde las primeras palabras de *El Quijote*, donde el octosílabo inicial, escrito con el idioma de Sancho, da lugar enseguida al endecasílabo, que nos traslada en el acto a la modernidad». Dicho en palabras del propio poeta: «si no uso el endecasílabo estoy renunciando poco menos que a la columna vertebral del lenguaje, del idioma español».

Lejos de indicar un amor secreto por las reglas líricas tradicionales, la frecuente aparición del endecasílabo respondería más bien al sentido común. La antipoesía no quiere romper necesariamente con la métrica: la utiliza en función de su idoneidad. Prescindirá de dicha obligación normativa si ésta choca con su intención comunicativa, pero no rechazará su presencia cuando contribuya al objeto del poema. A medida que la obra de Parra avanza, el alejamiento con respecto a la métrica clásica se hará más intenso, pero en los primeros poemarios todavía vemos cómo coexiste el verso libre con una hábil selección de recursos

¹² Tomamos el análisis de dicha teoría de BINNS, Niall: Introducción a PARRA, Nicanor: *Obras Completas & algo + (1935-1972)*, cit., p. 52-53.

métricos ordinarios. Los antipoemas, en efecto, no obvian el ritmo. Entre otras cuestiones porque la ametría siempre tiene su razón de ser, como explicó en su momento Esteban Torre, «en los esquemas métricos, de los que representa, según el caso, una confirmación, un desvío o una expectativa frustrada». Federico Schopf¹³ arroja algo más de luz sobre las razones por las que Parra trabaja tanto con el endecasílabo al estimar que este tipo de verso no limita su libertad poética, sino que es una formal versal natural y muy próxima al famoso «fantasma de la tribu»¹⁴ que el poeta desea resucitar:

Los antipoemas [...] surgen de una ruptura con los sistemas o códigos de la poesía anterior (incluido el vertiginoso movimiento de las vanguardias). Pero no se constituyen a partir de una oposición excluyente, rasgo a rasgo, en relación con las distintas variedades de poemas anteriores. Incluso Parra ha llegado a descubrir, con el paso del tiempo, una lista de precursores antipoéticos [...] Los antipoemas como conjunto se oponen a los conjuntos anteriores de poemas, aunque tengan en común con ellos algunos de sus elementos, pero recontextualizados, esto es coexistiendo con otros componentes, reorientados en sus significaciones y referencias, que se iluminan aún más sobre el trasfondo familiar de sus significaciones normales.

Dos ejemplos expresos de esta *reordenación* de la tradición lírica los encontramos en los poemas *Autorretrato*¹⁵ y *Quédate con tu Borges*¹⁶. El primero dinamita el género del retrato que un poeta hace sobre sí mismo. Una tradición en la historia de la literatura que podríamos exemplificar, desde una óptica cercana, en el caso del célebre *Retrato*¹⁷ de Antonio Machado.

El poema machadiano está escrito en serventesios¹⁸, una forma métrica vinculada al Modernismo de primera hora. El retrato

¹³ SCHOPF, Federico: *Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provvisorio*. Prólogo a PARRA, Nicanor: *Obras Completas & algo + (1935-1972)*, cit.

¹⁴ LEÓNIDAS MORALES, T: *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.

¹⁵ PARRA, Nicanor: *Obras Completas & algo*, cit.

¹⁶ Iván Carrasco explica en su estudio sobre la obra lírica de Parra que dicho poema no está incluido en ningún poemario. El poeta, según este relato, se lo regaló personalmente al crítico «en un gesto de amistad».

¹⁷ MACHADO, Antonio: *Campos de Castilla*. Madrid: Renacimiento, 1912.

¹⁸ El serventesio es el nombre con el que se designa a veces a la redondilla o al cuarteto de rimas cruzadas, según la denominación de NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*, cit., p. 539.

que el poeta hace de sí mismo se caracteriza aquí por el distanciamiento, perceptible desde el mismo título. Evidentemente, es un autorretrato, pero Machado evita usar este término y lo reemplaza por otro cuya connotación es bastante más objetiva: el retrato. Al tratarse de una descripción aparecen elementos íntimos del poeta, si bien contemplados con bastante desapego. Las alusiones personales son genéricas, no concretas. El individualismo del poeta además está contenido: no entra en detalles ciertos. El poema recurre a tópicos literarios bien anclados en la tradición occidental. Usa un lenguaje culto y elevado que se presenta en sociedad bajo la forma del soliloquio.

Parra, en cambio, invierte este modelo lírico tan definido y opta por otro donde el prosaísmo atenúa el tono elevado del poema machadiano.

Autorretrato

Considerad, muchachos,	7
Este gabán de fraile mendicante:	11 A
Soy profesor de un liceo obscuro,	11
He perdido la voz haciendo clases.	11 A
(Después de todo o nada	7
Hago cuarenta horas semanales).	11 A
¿Qué les dice mi cara abofeteada?	11
¿Verdad que inspira lástima mirarme!	11 A
qué les sugieren estos zapatos de cura	14
Que envejecieron sin arte ni parte.	11 A
En materia de ojos, a tres metros	11
No reconozco ni a mi propia madre.	11 A
¿Qué me sucede? ¡Nada!	7
Me los he arruinado haciendo clases:	11 A
La mala luz, el sol,	7
La venenosa luna miserable.	11 A
¡Y todo para qué!	7
Para ganar un pan imperdonable	11 A
Duro como la cara del burgués	11
Y con olor y con sabor a sangre.	11 A
¡Para qué hemos nacido como hombres	11
Si nos dan una muerte de animales!	11 A

Por el exceso de trabajo, a veces	11
Veo formas extrañas en el aire,	11 A
Oigo carreras locas,	7
Risas, conversaciones criminales.	11 A
Observad estas manos	7
Y estas mejillas blancas de cadáver,	11 A
Estos escasos pelos que me quedan.	11
¡Estas negras arrugas infernales!	11 A
 Sin embargo yo fui tal como ustedes,	11
joven lleno de bellos ideales,	11 A
Soñé fundiendo el cobre	7
Y limando las caras del diamante:	11 A
Aquí me tienen hoy	7
Detrás de este mesón inconfortable	11 A
Embrutecido por el sonsonete	11
De las quinientas horas semanales	11 A

La escansión de los versos nos descubre que el poema sigue un patrón rítmico endecasílabo: el endecasílabo se combina con heptasílabos y un solitario verso de catorce sílabas. Se trata de un conjunto de versos irregulares que componen una silva arromanzada: un poema de ritmo impar con rima en romance en los pares, según la definición de Isabel Paraíso. Se trata de una forma métrica frecuente en la poesía *libre* del siglo xx. El cálculo de sílabas nos indica también que estamos ante una pauta métrica. Dos elementos más inciden en esta misma dirección: la escasa utilización de encabalgamientos abruptos, utilizados para desmantelar el verso tradicional; y la repetición de los dos últimos grupos de versos, donde se percibe un modelo determinado de rima y medida: 11/11/7/11/7/11/11/11. Esta elección indica que Parra tiene una clara conciencia constructiva. La regularidad se percibe asimismo en la distribución de la rima y en el ritmo impar. El poeta chileno no parece querer desdibujar por completo el ritmo de poema, aunque sí el estilo, al situar el prosaísmo como elemento de referencia.

El poema de Parra se escapa de la tradición del género (el texto de Machado sería en cambio una reformulación modernista del canon) pero utilizando la métrica para resaltar el contraste existente entre la forma y el fondo, que es una manera de invertir

la convención lírica clásica. Parra no idealiza su imagen (se retrata como profesor, no como poeta) y se sumerge en una realidad vulgar. Su ideal no es la belleza, sino el prosaísmo. No se trata ya de un retrato literario, sino tomado del natural: sin referencias cultas (al contrario de Machado) y sin un lenguaje retórico. La fórmula elegida rompe cualquier tipo de decoro literario. Las descripciones no tienen piedad porque el poeta tampoco la tiene consigo mismo. Su discurso incluye exageraciones populares y, en lugar de un soliloquio, como en el caso de Machado, el texto se presenta bajo la forma de un teórico diálogo entre el profesor y sus alumnos. No hay espacio para la nostalgia. Tan sólo en la última estrofa se evoca el pretérito del profesor decrepito, que sigue dando clases en «un liceo obscuro», «sin voz», «con la cara abofeteada» y «zapatos de cura», «embrutecido por el sonsonete/ de las quinientas horas semanales».

En el caso de *Quédate con tu Borges* estamos ante un texto breve: apenas siete versos. Está construido a partir de una línea de uno de los dos poemas ingleses escritos por Jorge Luis Borges en 1934. En estos poemas, compuestos originalmente en lengua inglesa, Borges ensaya una lírica próxima a Walt Whitman y a T.S. Eliot. El verso de Borges sobre el que Parra monta su poema es el siguiente:

I offer you the memory of yellow rose seen at sunset, years before
you were born.

El poema comienza con una perifrasis casi literal del verso borgiano que se extiende a lo largo de tres versos más, distintos y construidos sin puntuación. Parra inicia su poema *in media res*, dando por hecho, de entrada, que el lector ya conoce el poema de Borges. Parte pues de la literatura.

Quédate con tu Borges

él te ofrece el recuerdo de un rosa amarilla	14
vista al anochecer	7
años antes que tú nacieras	9
interesante puchas qué interesante	12 (7-5)
en cambio yo no te prometo nada	11
ni dinero ni sexo ni poesía	11
un yogurt es lo + que podría ofrecerte	14

El poema no responde a ningún modelo cerrado de estrofa. Los versos son irregulares pero de ritmo endecasílábico. Según explica Carrasco¹⁹, Parra reproduce el verso del poema borgiano respetando su métrica, si bien distribuida ahora en tres líneas diferentes. El efecto rítmico se conserva en esta primera parte del poema, pero muta a medida que avanza el texto. El poema está concebido a partir del contraste entre estos tres primeros versos y los tres últimos, que son dos endecasílabos más un alejandrino. El texto empieza con un alejandrino y termina con otro, lo que alimenta la idea de una estructura circular. Los versos, sin embargo, dicen cosas radicalmente distintas. El primero emula el estilo poético de Borges, mientras que el segundo es de una vulgaridad notable. Puro Parra. Lo cual nos lleva a la tesis de Esteban Torre²⁰: «La poesía no tiene por qué manifestarse, necesaria y exclusivamente, a través del verso. Puede haber poesía sin versos. Y puede haber versos carentes de poesía». ¿El último alejandrino es poesía? Más bien sería su reverso: antipoesía. Construido con las mismas sílabas e idéntico ritmo que un alejandrino clásico, su sentido se aleja del referente tradicional. Todo lo que promete el primer alejandrino lo desmonta el segundo. Uno es la cara; el otro la cruz.

Esta inversión de valores se extiende al resto del poema. A juicio de Carrasco los tres primeros versos forman parte del proceso de homologación que define la fase inicial de la antipoesía. Parra replica a Borges (a quien no se cita en el primer verso, pero sí en el título del poema), se separa después de su sensibilidad y cuestiona por último su retórica con un enfoque terrestre. La métrica, sin embargo, permanece.

El cambio de tono se percibe muy bien en el cuarto verso, donde el estilo borgiano se quiebra e irrumpen el parriano. Estaríamos aquí en la segunda etapa del método antipoético: la separación de la convención lírica. El escritor chileno ironiza finalmente con la dicción de Borges —«qué interesante puchas qué interesante»— y abre el portillo al habla coloquial, alejándose rápidamente de la enunciación lírica inicial. Llegaríamos de esta

¹⁹ CARRASCO, Iván: *Nicanor Parra, cit.*, pp. 38-42.

²⁰ TORRE, Esteban; VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel: *Fundamentos de poética española*. Sevilla: Alfar, 1986. p. 15.

manera a la última etapa de la antipoesía: la deformación poética de la propia poesía. Parra hace todo este viaje sin perder nunca la forma métrica del alejandrino, que igual le sirve para ofrecer «el recuerdo de una rosa amarilla/vista al anochecer/años antes que tu nacieras» que para compensar a la amada, ante la falta de algo mejor, con un miserable yogurt. El poeta, en el texto de Borges, ofrece lo mejor de sí mismo: su propia persona. Parra, por el contrario, considera ofrenda de amor un referente prosaico. La conexión espiritual que buscaba Borges queda reducida en el antipoema a una mera vinculación material, una vulgaridad objetiva que, sin embargo, es presentada ante el lector como un regalo. Parece una ironía, pero si tenemos en cuenta el contexto literario desde el que Parra escribe –el desgaste de las convenciones líricas tradicionales– a veces la única forma de ser poético consiste en ser vulgar.

Bibliografía utilizada

- BINNS, Niall: Introducción a PARRA, Nicanor: *Obras Completas & algo + (1935-1972)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- BORGES, Jorge Luis: «Two English Poems» en *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- CARRASCO, Iván: *Nicanor Parra, la escritura antipoética*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.
- DE COSTA, René: «Para una poética de la (anti)poesía», en PARRA, Nicanor: *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra, 1988.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: *Métrica Española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- LEÓNIDAS MORALES, T.: *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.
- MACHADO, Antonio: *Campos de Castilla*. Madrid: Renacimiento, 1912.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1991.
- PARRA, Nicanor: *Poemas y antipoemas*. Santiago: Nascimento, 1954.
—*Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso: Ediciones Ganymedes, 1979.
—*Obras Completas & algo + (1935-1972)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
—*Obras Completas & algo + (1975-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- QUILIS, Antonio: *Métrica Española*. Barcelona: Ariel, 1984.
- SCHOPF, Federico: *Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provvisorio*. Prólogo a PARRA, Nicanor: *Obras Completas & algo + (1935-1972)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

- TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- TORRE, Esteban y VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel: *Fundamentos de Poética Española*. Sevilla: Alfar, 1986.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores, 2001.

**EL RITMO DEL VERSO EN
LAS POÉTICAS CONTEMPORÁNEAS:
UN EJEMPLO EN LA GENERACIÓN DEL 70**

**THE RHYTHM OF VERSE IN
CONTEMPORARY POETICS:
AN EXAMPLE FROM «THE GENERATION OF 1970»**

JOAQUÍN MORENO PEDROSA
Universidad de Sevilla

Resumen: En la literatura española de posguerra, los poetas incluidos en la llamada «generación del 70» buscan en su obra un equilibrio consciente entre tradición y modernidad. En el aspecto métrico, esto se manifiesta principalmente como un regreso a las formas métricas clásicas. Aunque no son frecuentes, se encuentran entre ellos algunos ejemplos de indagación teórica sobre los fundamentos del ritmo en el verso. Básicamente, las visiones que se plantean están divididas entre una concepción del ritmo basada en una supuesta isocronía acentual, con la estrofa como unidad rítmica, y otra que tiene el verso como unidad, definida por las pausas, número de sílabas y posición de los acentos.

Palabras clave: Poesía, Generación del 70, métrica, Antonio Carvajal, Miguel Agustín Príncipe.

Abstract: In Spanish literature after the civil war, poets included in «the generation of 1970» pursue in their work a conscious balance between tradition and modernity. In their

metrical practice, this is mainly represented as a return to classical models. Although it is uncommon, some authors show examples of theoretical research on the foundations of rhythm in verse. Basically, the views on the topic are divided into two: one with a stress-timed conception of rhythm (an assumed isochrony) with the stanza as its unit, and another with the verse as rhythmic unit as defined by its pauses, number of syllables and stress position.

Keywords: Poetry, Generation of 1970, metrics, Antonio Carvajal, Miguel Agustín Príncipe.

En la obra de los llamados «poetas del 70» (denominación que suele incluir a los nacidos entre 1939 y 1953) destaca la confluencia sincrética de estilos e influencias muy distintos, llevada a cabo con una considerable dosis de ironía y reflexión metapoética. Tal como expone la profesora María Victoria Utrera Torremocha en su *Historia y teoría del verso libre*, el versolibrismo y los experimentalismos poéticos del grupo *Cántico* y de los autores neovanguardistas del Postismo, marginados en un primer momento de la posguerra en favor de la llamada «poesía social», serán reivindicados por diversos poetas de fines de los sesenta y principios de los setenta, dentro de un movimiento generalizado de recuperación y renovación del espíritu vanguardista. Entre los referentes de este movimiento se incluyen además todos los procedimientos que pretenden lograr un efecto simbólico mediante la aproximación de la pintura y la poesía, como la poesía visual y el calígrafo, y también los experimentos con la tipografía del verso y los espacios en blanco de la página. Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, César Vallejo, Juan Eduardo Círol, Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi se convierten en referentes de algunos de los poetas de esta época, como Andrés Sánchez Robayna o José Luis Jover. En estos recursos tipográficos, más que en el cultivo del verso libre, se encontraría la verdadera ruptura con los moldes métricos tradicionales y con el lenguaje poético convencional¹.

Sin embargo, tal como expone la profesora Utrera Torremocha, las manifestaciones más radicales de esta tendencia vanguardista, como los juegos con la disposición visual de los poemas, el uso de la prosa poética o el verso libre arrítmico y

¹ *Cfr.* UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores, 2001, pp. 165-167.

prosaico, apenas experimentan un breve auge, a principios de los setenta, antes de convertirse, a finales de esa misma década, en formas que sólo unos pocos autores aislados emplean de manera habitual. La forma predominante en las últimas décadas del siglo XX será el poema asilvado, dentro de un retorno generalizado a las formas métricas tradicionales, sobre todo al verso de ritmo endecasílábico. No se trata de que se abandonen los referentes de vanguardia, como tampoco desaparecen de los poemas las citas y motivos culturales. Lo que sucede, más bien, es que se atempera el exhibicionismo culturalista de principios de los setenta, y se busca de manera cuidadosa en el poema el equilibrio entre clasicismo y modernidad. Además, se recupera el magisterio de los poetas del 50, también en lo que respecta a las formas métricas. A su vez, dentro de este clasicismo se aprecian varias tendencias. Por un lado, una poesía imprecisamente llamada «de la experiencia», y también «figurativa» o «realista»; por otro lado, una poesía «del silencio», «minimalista» o «metafísica»; y, por último, una corriente más «irracionalista», vinculada al surrealismo y a la estética *rock*. Dentro de estas dos últimas corrientes aún perviven algunos ejemplos de experimentalismo vanguardista, de poemas en prosa, versículos, y de las formas más radicales del versolibrismo. Sin embargo, la tendencia dominante es el uso del verso clásico blanco, sobre todo el endecasílabo o el alejandrino, y sus combinaciones, así como la vuelta a las formas estróficas tradicionales, como los sonetos, serventesios, décimas, liras, romances y sextinas².

En un grupo de poetas que ha dedicado tanto espacio a la reflexión teórica sobre la poesía, bien en ensayos, introducciones o trabajos críticos, bien en sus mismos poemas, no deja de resultar llamativa la casi total ausencia de estudios sobre métrica por parte de sus miembros. Aunque unos pocos de estos autores han analizado aisladamente algún fenómeno muy concreto en el ritmo del verso³, el único de ellos que ha llevado a cabo una indagación sistemática y de cierta extensión sobre la naturaleza

² Cfr. *ibid.*, pp. 168-177.

³ Puede verse, por ejemplo, el comentario que Miguel d'Ors dedica a algunos alejandrinos modernistas en ORS, MIGUEL D': *Virutas de taller (1995-2004)*. Valencina (Sevilla): Los Papeles del Sitio, 2008, pp. 49-50.

de las formas métricas ha sido el granadino Antonio Carvajal. La mayoría de sus trabajos de esta índole forman parte de su actividad investigadora como profesor de la Universidad de Granada.

A lo largo de todos sus estudios, Carvajal mantiene una concepción del poema como objeto acústico, destinado fundamentalmente a la lectura oral, condición que determina todas las características esenciales del ritmo versal. Con mucha frecuencia, esta insistencia en la oralidad de la poesía aparece entreverada de términos y conceptos procedentes de la música, cuya extrapolación al dominio del verso suele resultar, en general, poco adecuada a los fundamentos fonéticos de éste. Sin embargo, no pueden comprenderse muchas de las particularidades que presenta la teoría métrica del poeta granadino sin tener en cuenta estas injerencias del ámbito musical. Sólo en una de las contadas ocasiones en que ha hecho referencia a la diferente naturaleza de la música versal y la de los sonidos ha mencionado que «la música de la palabra tiene, además de medida y acentuación, morfología, sintaxis y semántica previas a su inserción en el verso»⁴. Naturalmente, esto es así; pero hay que añadir también que la medida, la acentuación y el ritmo de una composición musical se basan en criterios absolutamente diferentes a los que rigen para el verso, y que el uso de los mismos términos para uno y otro caso sólo resulta aceptable como vaga analogía, de igual manera que toda referencia a la «musicalidad» de los poemas. De hecho, el propio Carvajal, con independencia de su sincera afición a la música, reconoció en su tesis de doctorado tener un escaso conocimiento «del vocabulario y la técnica musicales»⁵. Sin embargo, en varias ocasiones ha manifestado que su práctica de la poesía está en consonancia con esa admiración por la música, y que en buena parte trata de satisfacer una vocación musical frustrada: «La gran ilusión de mi vida hubiera sido ser violinista... Como no pude estudiar música, intenté compensar esta falta con la musicalidad de los versos»⁶.

⁴ CARVAJAL, Antonio: «Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa», en *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*. Granada: Jizo, 2002, p. 74.

⁵ CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica. Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe*. Granada: Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, 1995, p. 20.

⁶ GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle: *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*.

Esta es la causa de las numerosas y frecuentes confusiones que, en la poética de Carvajal, se producen entre términos o conceptos musicales y métricos. Por otra parte, numerosos críticos le han atribuido a esa afición, además de los aspectos métricos de su teoría literaria, las frecuentes referencias a obras musicales y compositores que jalonen su poesía⁷. De esta inclinación proviene también su preferencia y afinidad con la métrica de Miguel Agustín Príncipe, cuyos postulados sólo ha desechado el poeta granadino en fecha muy reciente, y a la que en su tesis doctoral reconocía un indudable fundamento musical, conducente a fundir ambos tipos de expresión artística en un único género operístico⁸. Por último, por esta vía puede explicarse también su definición del poema escrito como «una partitura musical, poco –y mal– anotada»⁹. En efecto, buena parte de las características definitorias que Carvajal le atribuye a la poesía, como forma artística intermedia entre la prosa y la música, provienen de esta concepción; la poesía vendría a acumular tal cantidad de cualidades musicales que su lectura oral estaría muy lejos de cualquier otra realización lingüística, hasta el punto de que el poeta granadino afirma, a la luz de las teorías de Príncipe, que «solfear un texto poético exige horas y horas de dedicación»:

¿Cómo podremos interpretar adecuadamente un poema cuya puntuación, si la tiene, es la misma que se usa para la prosa? ¿Cómo saber si esa ley suprema que es el compás métrico nos exige que un pie trisílabo se abrevie o no? ¿Cómo saber cuándo conviene un

Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, pp. 190 y 224; puede verse también GARCÍA RODRIGO, María Luisa: «Intervista al poeta», en María Luisa Tobar (coord.), *Incontro con il poeta spagnolo Antonio Carvajal*. *Atti Academia Peloritana dei Pericolanti*, 1995, vol. LXIX, p. 180.

⁷ *Vid.*, por ejemplo, GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle: *Fruto cierto*. Granada: Ediciones Jizo-Fundación Francisco Carvajal, 2002, pp. 69-72; PULIDO TIRADO, Genara: «Poesía y arte en Antonio Carvajal», en *Debate actual de la literatura*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2003, p. 95; GALLEGUERO GALLEGUERO, Antonio: «Preludio para Antonio Carvajal», en Antonio Carvajal, *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004 p. 10.

⁸ Cfr. CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, *cit.*, p. 19. También en CARVAJAL, Antonio: «Metáfora de las huellas», en *Metáfora de las huellas*, *cit.*, p. 26.

⁹ Cfr. CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía». *Revista Litoral*, 1997, 212-213, p. 125; ARIAS, Jesús, «El poema es una partitura mal anotada». *El País*, suplemento *Signos*, 16-X-2002.

calderón, acelerar, retardar, un *piano*, una coma métrica adecuada? ¿Qué velocidad, qué tono son los adecuados? ¿Es fácil para alguien decidir en primera lectura la congruencia de expresión y contenido? Cuanto más recorremos las métricas, más perplejos nos quedamos ante los poemas, más vasta e inasible nos parece la poesía¹⁰.

En un primer momento, como demuestra su tesis de doctorado, Antonio Carvajal vino a suscribir los principios de la métrica de Miguel Agustín Príncipe. Según las ideas de Príncipe, de clara inspiración musical, la «duración» sería un parámetro gramatical vigente en el sistema del español del siglo XIX, concebido como la extensión cronológica de la pronunciación de la sílaba. A partir de ahí, Príncipe trata de establecer su sistema métrico basándose en una supuesta isocronía o equivalencia de los pies métricos, análoga a la frecuencia constante del «pulso» que marca el ritmo musical. El siguiente fragmento de su *Arte Métrica Elemental*, escrita en forma de diálogo, constituye un ejemplo suficientemente representativo de esta perspectiva y de su uso indiscriminado de términos musicales, como los nombres de figuras que expresan la duración de las notas, para referirse a realidades fonéticas:

J.- Pero Señor... por amor de Dios! ¿puedo yo engañarme al oír en el *sá* de *sábana*, por ejemplo, una sílaba más larga que las otras dos, ni más ni menos que en el *tór* de *tórtola*?

A.- Se engaña V. indudablemente. El acento es un Protéo que se reviste con mucha frecuencia de apariencias las más engañosas, y V. ve en el *esfuerzo* de la primera sílaba de *sábana* una longitud que no existe, aunque el muy fascinador la aparente. Considerada aisladamente la voz *sábana* es un grupo silábico, cuyos tres elementos equivalen exactamente á un *tresillo de tres corcheas*, todas iguales en duración; y *tórtola* otro grupo equivalente á una *corchea y dos semicorcheas*, cuyo valor en la primera es doble que en cada una de estas dos últimas¹¹.

¹⁰ CARVAJAL, Antonio, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., p. 70.

¹¹ PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros, por don Miguel Agustín Príncipe*. Segunda edición: precedida de un prólogo, que contiene la historia de la fábula desde Esopo hasta nuestros días; y seguida de un *Arte Métrica*, en la cual se analiza detenidamente la versificación castellana, explicándose al propio tiempo los distintos géneros de metro en que estas fábulas se hallan escritas. Madrid: Imprenta de D. M. Ibo Alfaro, a cargo de Gómez Vera, 1862, pp. 418-419.

De aquí procede la que Príncipe considera «ley suprema» de la versificación española, que es el «compás»: el acento, marcado al modo de la percusión rítmica en la música, agrupa un número variable de sílabas átonas (entre una y cuatro) y silencios o pausas en torno a una sílaba tónica. Estos grupos silábicos, similares en su estructura a los pies métricos de la poesía grecolatina y a las «cláusulas» de Tomás Navarro Tomás¹², son los «pies de compás», dobles o sencillos, de «duración» idéntica o proporcional¹³. En su tesis de doctorado, Carvajal demuestra una fe absoluta en la exactitud de esa «duración», considerando que el compás divide el tiempo «en partes ya iguales, ya desiguales, siempre que éstas duren las unas exactamente el doble que las otras», y que actúa también sobre los silencios, exigiéndoles «mayor brevedad que en la prosa, y le marca al tal silencio una duración exacta»¹⁴. Sin embargo, en ningún lugar del *Arte Métrica* de Príncipe ni de la tesis de Carvajal se ofrece una demostración mensurable de las tales duraciones «dobles» o «exactas». En realidad, como ha señalado el profesor Esteban Torre, a la vista de los más recientes y exhaustivos trabajos sobre el tema, habría que concluir que «tanto la isocronía silábica como la isocronía acentual son conceptos que distan mucho de tener un correlato experimental probatorio en las distintas lenguas, y desde luego no lo tienen en absoluto en la lengua española»¹⁵.

Volviendo al modelo isócrono de Príncipe, y según esta subdivisión de los versos en «pies de compás», la última sílaba tónica de cada verso constituiría la primera de un pie en el que estarían comprendidas también la pausa versal y las primeras sílabas átonas del verso siguiente, en lo que vendría a ser una suma de las sílabas integrantes del «período de enlace» y la «anacrusis» de Navarro Tomás; desde esta perspectiva, Carvajal considera que

¹² *Cfr.* NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse: New York Syracuse University Press, 1966, pp. 12-13.

¹³ *Cfr.* PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, *cit.*, pp. 388-463.

¹⁴ CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, *cit.*, p. 48.

¹⁵ TORRE, Esteban: *El ritmo del verso. Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, p. 58. En el mismo sentido, pueden verse las páginas 12, 30, 45 y 102. *Vid.* también TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 20.

la unidad rítmica no sería el verso, sino la estrofa, a no ser que ésta se vea interrumpida por una pausa especialmente marcada¹⁶.

Al estar basados en una supuesta isocronía acentual, totalmente ajena a la realidad fonética de nuestra lengua, los estudios métricos que subsumen las pausas versales en la «duración» de una «cláusula» o «pie de compás», y por tanto la unidad del verso en la de la estrofa, actualmente han sido desechados por la mayoría de los metricistas. Como ha hecho ver el profesor Esteban Torre, ha de atenderse más bien a la constitución definitiva del verso, desde su primera sílaba hasta la última acentuada, como unidad rítmica, delimitada por las pausas versales¹⁷. En este sentido, resulta llamativo que también Príncipe, de forma un tanto contradictoria con sus postulados antes expuestos, llegara a la misma conclusión al establecer su concepto de «frase música», como elemento constitutivo del verso, que comprende el «conjunto o sucesión de sonidos que todo verso encierra como tal, a contar desde su primera sílaba hasta su postrera acentuada»¹⁸. No carece, por tanto, de cierto sentido la objeción de Príncipe, acerca de que debería ser el verso de terminación aguda (que él llama «sonofinal»), en vez del verso llano, el que «constituyera tipo, por ser la última sílaba de éste la última también de su frase música»¹⁹. En efecto, en sus estudios de métrica comparada el profesor Esteban Torre ha demostrado la equivalencia acústica entre los versos que en inglés, francés, portugués y catalán se denominan «decasílabos», y los «endecasílabos» españoles e italianos, dado que, con diferente nomenclatura, se alude a versos con el mismo número de sílabas contando desde la primera hasta la última acentuada. Siempre que este cómputo silábico coincide, su distinta denominación constituye una mera cuestión de terminología, según las distintas convenciones métricas aplicadas. De aquí se puede deducir también que las sílabas posteriores a la última tónica no tienen relevancia desde el punto de vista métrico, puesto que el verso como unidad rítmica está ya

¹⁶ CARVAJAL, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., pp. 65-66 y 86.

¹⁷ Cf. TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, cit., pp. 66-70. Vid. también BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973, pp. 29-30 y 201.

¹⁸ PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, cit., p. 461.

¹⁹ *Ibid.*, p. 463.

plenamente constituido. Esto es lo que explica la equivalencia acústica de los versos con final agudo, llano o esdrújulo, siempre que tengan la misma medida hasta la última sílaba acentuada, ésta inclusive²⁰.

Sin embargo, aunque Antonio Carvajal recogió y explicó en su tesis el concepto de «frase música» de Príncipe, prefiere atribuir la equivalencia de estos finales a la «duración» de las sílabas; y, así, en el caso de las palabras agudas, o bien habla de una mayor duración del silencio que las sigue (según lo que llama «resonancia»), o bien le atribuye a la última vocal tónica un acento «circunflejo ligado» –cuya naturaleza veremos más adelante–, que la alarga. Respecto a las esdrújulas, dice que se produce una «síncopa», que subsume la duración de la sílaba postónica en la de la frase música²¹. Y es que, según Carvajal, las palabras son «materia moldeable, elástica, plástica: se expanden ante el silencio por resonancia si terminan en sílaba tónica («platano»), se contraen ante un silencio similar si es tónica la antepenúltima («epicúrea»)»²². Ante esta explicación, de un marcado carácter impresionístico, y carente de verificación contrastable, es preferible más bien atenerse a las demostraciones ya aducidas, que plantean la equivalencia acústica de finales agudos, llanos y esdrújulos en términos probados por la fonética del verso.

En cualquier caso, el fantasma de la «duración» continúa orientando muchas de las consideraciones métricas mantenidas por Carvajal; así, en su artículo «Disputa de lo efímero y lo bello», de 2003, y a pesar de reconocer que «nosotros rara vez percibimos la duración de una sílaba»²³, sigue haciendo referencia a la distinción entre sílabas largas y breves. En este sentido cabe entender su reivindicación de haber definido el lugar métrico

²⁰ Cfr. TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*, cit., pp. 37-44. También en TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, cit., pp. 55-66.

²¹ Cfr. CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., pp. 40 y 54; CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía», cit., p. 124 y 126; CARVAJAL, Antonio: «Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa», cit., pp. 88 y 90.

²² CARVAJAL, Antonio: «Prólogo» a Rubén Darío, *Sonetos de Azul... a Otoño. Comentados por Antonio Carvajal*. Madrid: Hiperión, 2004, p. 13.

²³ CARVAJAL, Antonio: «Disputa de lo efímero y lo bello», en Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Briuela (coords.): *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 38.

correspondiente a los «silencios»²⁴; con esta afirmación, parece referirse a su intento de establecer una gradación de esos «silencios» según su duración, que iría desde las «comas métricas» hasta las «pausas estróficas»²⁵. Sin embargo, tampoco en este caso ha llegado a ofrecer nunca una referencia objetiva para calibrar esa duración desde el punto de vista métrico, más allá de la propia impresión subjetiva. Otra posibilidad es que su reivindicación se refiera a su consideración de las pausas versales como elementos diferenciadores entre el verso y la prosa²⁶; en realidad, esta perspectiva vendría a reforzar el concepto de verso como unidad rítmica, delimitada por pausas versales, que él mismo había puesto en duda. Pero, en cualquier caso, el reconocimiento del valor que tiene la pausa final de verso no puede considerarse aportación original del poeta granadino²⁷.

Dentro de las cuestiones suscitadas por la métrica de Príncipe, la más confusamente descrita por Carvajal es el acento. Para Príncipe, el acento, como elemento de versificación, se manifiesta como intensidad y tono, de forma que las sílabas acentuadas obligan «a esforzar la voz de un modo más marcado que en las otras, así como a subirla o a bajarla, o a realizar ambas cosas», según que el acento sea agudo, grave o circunflejo²⁸. El acento, en su manifestación como cambio de tono, vendría a configurar la «cadencia». Este término se describe sólo sucintamente en la métrica de Príncipe, como «agradable impresión que resulta al oído del ascenso y descenso de la voz, cuando cae de un tono más alto a otro más bajo, como buscando un descanso en éste»²⁹. Sin embargo, Carvajal lo considera fundamental, ya que constituiría el mejor modo de describir el diferente sonido de dos estrofas con idéntico esquema acentual; por tanto, expresa su

²⁴ Cfr. CARVAJAL, Antonio: *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004, p. 24.

²⁵ CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía», *cit.*, p. 126.

²⁶ Cfr. CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, *cit.*, p. 96; TORÉS GARCÍA, Alberto, «Encuentro con Antonio Carvajal», *Canente. Revista literaria*, 2002, 3-4, p. 515; CARVAJAL, Antonio: «Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa», *cit.*, p. 86; GUATELLI Tedeschi, Joëlle: *La poesía de Antonio Carvajal*, *cit.*, p. 97.

²⁷ Víd. por ejemplo, TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, *cit.*, pp. 62-63 y 103.

²⁸ Cfr. PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, *cit.*, p. 397-398.

²⁹ *Ibid.*, p. 458.

reivindicación de este término, «que, de ser estrictamente musical en su origen y empleo, debe, en nuestra opinión, incorporarse al vocabulario métrico»³⁰. Tal sería la definición de «cadencia» establecida por Carvajal: «En el verso, núcleo rítmico formado por un conjunto de sílabas marcadas por un acento agudo sobre la inicial y un acento grave en la segunda tónica, anunciadora del silencio subsiguiente»³¹. A partir de aquí, el poeta granadino establece una prolífica clasificación de «cadencias», según el número de sílabas átonas (entre una y cinco) que medien entre la primera y última tónica³². Según Carvajal, esta descripción y definición de la «cadencia» constituiría una de sus aportaciones fundamentales a la métrica³³.

Sin embargo, el valor descriptivo del concepto de «cadencia» no acaba de ser evidente. Ya Navarro Tomás, aun reconociendo la presencia indiscutible del tono en el acento, había subrayado la falta de correspondencia unívoca entre acento de intensidad, por un lado, y elevación o descenso del tono, por otro³⁴. Tal vez por esto, desechó el tono como elemento de versificación³⁵. El escaso relieve que tiene esa «cadencia» en la configuración del verso como unidad rítmica fue constatado por el mismo Carvajal, al concluir en su tesis de doctorado que versos con la misma «cadencia» e incluso el mismo «compás» no sonaban bien juntos, «porque su frase música es distinta». Por tanto, más que la elevación o el descenso de tono, o aun la «duración» de los compases, la identidad de ritmo entre los versos vendría dada por su número de sílabas, y la necesidad de que las «frases musicales» de los versos se vieran compensadas, bien por incrementos pares bien por incrementos impares³⁶.

Por lo que respecta al acento de intensidad, es difícil adivinar si, en la teoría métrica de Antonio Carvajal, éste constituye una entidad absoluta o relativa dentro del verso. De hecho, el

³⁰ Cfr. CARVAJAL, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., p. 109.

³¹ *Ibid.*, p. 111.

³² *Ibid.*, pp. 115-119.

³³ Cfr. CARVAJAL, A.: «Disputa de lo efímero y lo bello», cit., pp. 24 y 38-39.

³⁴ Cfr. NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Manual de pronunciación española*. Madrid: CSIC, 1967, pp. 26-30 y 215-216.

³⁵ NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, cit., p. 9.

³⁶ Cfr. CARVAJAL, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., p. 120.

poeta granadino ha llegado a defender simultáneamente ambas posibilidades: en ocasiones, al hablar de sílabas tónicas contiguas en el verso, ha señalado la «dureza» de su «colisión», bien para criticarla, bien para realzar su valor expresivo, o ha justificado su viabilidad articulatoria por una mínima «cesura» o «pausa» intermedia que permite la pronunciación contigua de ambos acentos³⁷. Sin embargo, en otras ocasiones, ha apreciado un «debilitamiento» en una de las dos y una mayor intensidad en la otra, considerando a esta última como posición preferente del acento³⁸. Indudablemente, ésta última, que subraya la condición relativa del acento de intensidad en el verso, es la conclusión más acertada; ya Roman Jakobson había asegurado que el verso acentual está «basado únicamente en la oposición de cumbres y laderas silábicas»³⁹, que excluye la posibilidad de pronunciar dos «cumbres» juntas. Por otra parte, el exhaustivo análisis del estado de esta cuestión que ha llevado a cabo Esteban Torre se muestra también concluyente en este aspecto⁴⁰.

La teoría de Príncipe sobre el acento ha dejado además algunas huellas visibles en la poesía de Carvajal. Por ejemplo, en el poema-prólogo de *Siesta en el mirador*, se encuentra el verso «feliz quien ya no lê y escribe bien»⁴¹, donde dice el poeta granadino haber recuperado el acento circunflejo tal como lo define Príncipe⁴². Se trata, en efecto, de una malinterpretación de las

³⁷ *Ibid.*, pp. 66, 103 y 114; CARVAJAL, Antonio: «Sonetos de Vicente Aleixandre», en Francisco J. Díaz de Castro: *Comentario de textos. Poetas del siglo xx*. Palma de Mallorca: Universidad de las islas Baleares, 2001, p. 100; CARVAJAL, Antonio: «José Hierro: la desmesura de lo medido», en Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuebla (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2001, p. 60; CARVAJAL, Antonio: «Disputa de lo efímero y lo bello», *cit.*, p. 39; CARVAJAL, Antonio: «Metáfora de las huellas», *cit.*, pp. 20 y 68; Rubén Darío, *Sonetos de Azul... a Otoño. Comentados por Antonio Carvajal*, *cit.*, p. 56.

³⁸ CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, *cit.*, p. 66 y 121; CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía», *cit.*, p. 125; CARVAJAL, Antonio: «Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa», *cit.*, p. 77; Rubén Darío, *Sonetos de Azul... a Otoño. Comentados por Antonio Carvajal*, *cit.*, p. 56.

³⁹ JAKOBSON, Roman: *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 45.

⁴⁰ Cfr. TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, *cit.*, pp. 32-50

⁴¹ CARVAJAL, Antonio: *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*. Madrid: Hiperión, 1983, p. 157.

⁴² CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, *cit.*, p. 35.

teorías de Príncipe, que distinguió entre un acento circunflejo de dos emisiones de voz, y otro de una. El primero, que afectaría a los verbos «creer», «leer», etc., se marca como una diferencia de tono, de agudo a grave o de grave a agudo, en la pronunciación de ambas vocales, lo que permite «pronunciarlas clara y distintamente, cada cual en sílaba aparte»⁴³, «haciendo de una sílaba dos»⁴⁴. Naturalmente, no puede tratarse de este caso, ya que la pronunciación de «lee» como dos sílabas, en el verso de Carvajal, tendría como consecuencia un dodecasílabo, que rompería el ritmo de las setenas endecasílábicas que componen este poema. Sin duda, Carvajal lo ha confundido con el otro tipo de circunflejo, de una sola emisión de voz o «ligado», variación de tono en una vocal dentro de una sola sílaba que, sin embargo, según Príncipe afecta sólo a las palabras agudas terminadas en consonante ante final de verso o hemistiquio⁴⁵.

Como puede verse, las ideas métricas de Carvajal, tal como se manifiesta en ellas la influencia de Miguel Agustín Príncipe, constituyen una reflexión heterogénea en la que conviven elementos basados en una supuesta isocrónía, como el «compás» y la estrofa como unidad rítmica, con otros que subrayan el cálculo silábico y la unidad del verso en la definición del ritmo, como la «frase música» y el valor de las pausas versales. Años después, en su ensayo «Metáfora de las huellas», el poeta granadino consideraría que esta heterogeneidad, análoga a la división de opiniones entre los estudiosos de la métrica, tendría su origen en la vigencia de un sistema de versificación mediante cláusulas:

Nos encontramos ante el problema de la convivencia pacífica de dos sistemas métricos, uno manifiesto –la métrica de versificación silábicoacentual, cuya unidad no es la sílaba, sino el verso–, y otro oculto –la métrica de cláusulas, cuya unidad no es el pie, sino la cláusula, y cuya escansión respiratoria genera unas divisiones en la escritura que dan como resultado líneas iguales o proporcionales, relativamente asimilables al verso silábicoacentual–⁴⁶.

⁴³ PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, cit., p. 408.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 422.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 422 y 488.

⁴⁶ CARVAJAL, Antonio: «Metáfora de las huellas», cit., p. 32.

Sin embargo, frente a los tres críticos más influidos por los ejemplos de versificación mediante cláusulas (Miguel Agustín Príncipe, Ricardo Jaimes Freyre⁴⁷ y Tomás Navarro Tomás), Carvajal parece haberse decantado finalmente por considerar el verso como unidad rítmica, en atención al «valor rítmico» de la pausa versal y la cesura, y a su medida desde la primera sílaba hasta la última acentuada⁴⁸, corroborando parcialmente lo argüido en este trabajo.

Bibliografía utilizada

- ARIAS, Jesús: ««El poema es una partitura mal anotada»». *El País*, suplemento *Signos*, 16-X-2002.
- BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973.
- CARVAJAL, Antonio: *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*. Madrid: Hiperión, 1983.
- De métrica expresiva frente a métrica mecánica. Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe*. Granada: Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, 1995.
- «María Victoria Atencia, o la armonía». *Revista Litoral*, 1997, 212-213, pp. 124-127.
- «Sonetos de Vicente Aleixandre», en Francisco J. Díaz de Castro: *Comentario de textos. Poetas del siglo XX*. Palma de Mallorca: Universidad de las islas Baleares, 2001, pp. 95-105.
- «José Hierro: la desmesura de lo medido», en Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuela (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2001, pp. 47-62.
- «Metáfora de las huellas», en Antonio Carvajal, *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*. Granada: Jizo, 2002, pp. 9-72.
- «Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa», en Antonio Carvajal, *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*. Granada: Jizo, 2002, pp. 73-96.
- «Disputa de lo efímero y lo bello», en Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuela (coords.): *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 38-53.
- «Prólogo» a Rubén Darío, *Sonetos de Azul... a Otoño. Comentados por Antonio Carvajal*. Madrid: Hiperión, 2004, pp. 9-16.
- Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004.

⁴⁷ Para la teoría de este autor sobre los «periodos prosódicos» que fundamentan la versificación, *vid.* JAIMES FREYRE, Ricardo: *Leyes de la versificación castellana*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1912, pp. 98-105.

⁴⁸ *Cfr.* CARVAJAL, Antonio: «Metáfora de las huellas», *cit.*, pp. 62-63.

- GALLEGÓ GALLEGÓ, Antonio: «Preludio para Antonio Carvajal», en Antonio Carvajal, *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004, pp. 9-15.
- GARCÍA RODRIGO, María Luisa: «Intervista al poeta», en María Luisa Tobar (coord.), «Incontro con il poeta spagnolo Antonio Carvajal». *Atti Academia Peloritana dei Pericolanti*, 1995, vol. LXIX, pp. 177-181.
- GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle: *Fruto cierto*. Granada: Ediciones Jizo-Fundación Francisco Carvajal, 2002.
—*La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- JAIMES FREYRE, Ricardo: *Leyes de la versificación castellana*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1912.
- JAKOBSON, Roman: *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1983.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse: New York Syracuse University Press, 1966.
—*Manual de pronunciación española*. Madrid: CSIC, 1967.
- ORS, MIGUEL D': *Virutas de taller (1995-2004)*. Valencina (Sevilla): Los Papeles del Sitio, 2008.
- PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros, por don Miguel Agustín Príncipe. Segunda edición: precedida de un prólogo, que contiene la historia de la fábula desde Esopo hasta nuestros días; y seguida de un Arte Métrica, en la cual se analiza detenidamente la versificación castellana, explicándose al propio tiempo los distintos géneros de metro en que estas fábulas se hallan escritas*. Madrid: Imprenta de D. M. Ibo Alfaro, a cargo de Gómez Vera, 1862.
- PULIDO TIRADO, Genara: «Poesía y arte en Antonio Carvajal», en Genara Pulido Tirado, *Debate actual de la literatura*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2003, pp. 95-131.
- TORÉS GARCÍA, Alberto, «Encuentro con Antonio Carvajal». *Canente. Revista literaria* 2002, 3-4, pp. 511-517.
- TORRE, Esteban: *El ritmo del verso. Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
—*Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores, 2001.

DE LA DIVERSIDAD DEL SONETO

ON THE VARIETY OF SONNETS

ARCADIO PARDO
Université Paris X Nanterre

Resumen: El soneto ha incorporado una gran variedad de formas en todos sus componentes: metros, rimas, disposición de las estrofas, aspectos visuales, etc. Se propone este trabajo presentar las variantes más notables y también las más recientes. El soneto interpolado en un poema de dimensiones más amplias, como en el teatro, o en poemas líricos contemporáneos, permite sospechar su posible utilización como estrofa. La inmensa diversidad del soneto conduce también a plantear el problema de si debe considerarse aún como una forma fija.

Palabras clave: Soneto, variantes del soneto, soneto interpolado, sonetos experimentales, soneto-estrofa, forma fija.

Abstract: The sonnet has integrated a great variety of forms in all its components: meter, rhymes, lay-out of the stanzas, visual aspects, etc... This study proposes to present the most notable and recent variants. The sonnet, when integrated into a longer poem, like in theatre or contemporary lyrical poems, may suggest its possible use as a stanza. The wide diversity of the sonnet also leads to raise the question of whether it must still be considered as a set form.

Keywords: sonnet, variants of the sonnet, interpolated sonnet, experimental sonnets, sonnet-stanza, set form.

*y advierta vuesarcé, señora Rosa,
que le escribo, no más, este soneto
porque todo poeta aquí se roza¹.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Dios hizo al hombre y el hombre hizo al soneto².

CARLOS EDMUNDO DE ORY

Continuidad y diversidad del soneto

No es desconocida la múltiple diversidad que ofrece desde su aparición en castellano la forma «fija» del soneto. Los manuales de métrica suelen presentar las variantes más frecuentes, y en un trabajo más ambicioso Marcela López Hernández ha recogido lo más de las formas del soneto que los poetas han practicado desde su introducción³. Basta con recorrer el Índice General de este libro para comprobar la amplitud de las variantes. Es cierto que desde el siglo XVI hasta el XVIII se registra una regularidad que viene a quebrar el Modernismo con impulso renovador, hasta que en el siglo XX el soneto se impone de nuevo en su estructura más rigurosa, antes y después de la guerra civil española. Pueden recordarse los

¹ «Jocoso, a la Rosa», en *Obra selecta*. Barcelona: Planeta, 1991, p. 87. La publicación reciente o la escasa difusión de algunas de las obras aquí utilizadas, o incluso la dificultad de poder disponer de otras, justifican que este trabajo presente bastantes textos copiados íntegramente. Algunos de ellos se encuentran difundidos en línea, en cuyo caso sus referencias se recogen en nota. Las palabras o versos que conviene poner de relieve se presentan en cursiva.

² *Soneto vivo*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 11. Sobre las innovaciones que la obra de Carlos Edmundo de Ory ha aportado a la poesía española, véase PONT, Jaume: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*. Lérida: Universitat de Lleida, 1998.

³ LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela: *El soneto y sus variedades (Antología)*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998.

Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez (1916), los *Sonetos amorosos* de Germán Bleiberg (1936), los de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández (1936), los de *Espesa rama* de Francisco Pino (1942), los *Sonetos a la piedra* de Dionisio Ridruejo (1943, «los catorce martillos del soneto»), los de Manuel y Antonio Machado, los de Manuel Altolaguirre, los de Gerardo Diego, los de Guillén, los de Lorca, los de Alberti. Y los de otros muchos.

Con la llamada «Juventud Creadora», en torno a José García Nieto, ya en la posguerra, se impone el soneto clásico entre los poetas de ese grupo que proclamó en su revista *Garcilaso*, «la segunda primavera del endecasílabo». El espléndido testimonio de la colección Adonais ofrece ejemplos de libros en sonetos como son los *Poemas del toro* de Rafael Morales (1943), y *Edad de hombre* de José Suárez Carreño (1943), y otros muchos fuera de la colección Adonais. Son libros de sonetos, impecables sonetos los más, los que componen los libros *Los sonetos* (1963) y *Soneto vivo* (1988) de Carlos Edmundo de Ory, algunos libros de Carlos Murciano, tales los *Sonetos de la otra casa* (1996), los de *Música de la sangre* (2002), los de *Amatorio* (2010), los numerosos incluidos en *Algo tiembla* (2010), y muchos más. Son de recordar igualmente algunos títulos de la tan espesa obra de Mario Ángel Marrodán, libros compuestos únicamente en sonetos, como *Dossier de un cincuentón* (1990) y *Sono il sonetto Yo soy el soneto* (2003). Pocos son los conjuntos editados en el siglo pasado que no contienen sonetos, tales como *Arcángel de mi noche* de Vicente Gaos (1943), *Hoguera viva* de Manuel Alonso Alcalde (1948), *Tregua* (1951) y *La red* (1955) de José García Nieto, *Teatro real* de Leopoldo de Luis (1957). Y en tiempo más próximo el titulado *Guía lírica de Burgos* de Carlos Frühbeck de Burgos (2001), el tembloroso y elegíaco *Dolorido sentir* de Luis López Anglada (2003), o *Esta espina dorsal estremecida, Sonetos*, de Sagrario Torres, publicado en 2007.

Se observa en general en estos libros citados un respeto común al canon clásico. Las novedades o variantes proceden más bien de la poesía hispanoamericana, impulsada por el Modernismo y sus herederos, sin que ello impida el cultivo también canónico del soneto en Hispanoamérica como es el caso de los

poetas Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig o de Jorge Cuesta⁴, por no acumular otros nombres conocidos.

El cultivo del soneto en el xx ha planteado otro tipo de problemática. ¿Será la rigidez del soneto un impedimento para la libre expresión o, al contrario, esa rigidez puede favorecer su eclosión? Si «l'art est une contrainte», el soneto debe conducir a la consecución de la obra. Los poetas exponen con frecuencia esa tensión entre la rigidez de la forma y el contenido, confesando, en general, encontrar en el soneto, a pesar de sus exigencias, el lugar adecuado para plasmar sentimientos o ideas.

Los sonetos que los poetas dedican al soneto son muy numerosos desde el de Baltasar del Alcázar («Al soneto, vecinos, al malvado») hasta hoy, y pueden clasificarse según distintos criterios. Interesa aquí ver cómo el poeta se encara con esa forma, la anexiona a sí, la siente agónica o placentera. Ninguna otra composición o estrofa ha provocado tanta confesión del poeta al hacerlo continente de su pensamiento. Es muy conocido el de Juan Ramón Jiménez que expone esa preocupación:

En ti, soneto, forma, esta ansia pura
copia, como en un agua remansada,
todas sus inmortales maravillas.

La claridad si fin de su hermosura
es, cual cielo de fuente, ilimitada,
en la limitación de tus orillas⁵.

Vicente Gaos expresa rudamente esa agonía y su conformidad con la forma que le facilita el camino hacia la luz:

*Mas, no, soneto, tú no me encadenas,
conduces mi pasión, riges mi anhelo,
cauce de mi hondo río en este suelo,
lecho feliz, mi vida entera ordenas.*

*No me encadenas, me desencadenas,
órbita, estrella mía, libre cielo,*

⁴ CUESTA, Jorge: *Poemas y ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964. Un estudio importante de los *Sonetos* de Jorge Cuesta es el realizado por ALLAIGRE-DUNY, Annick: *L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les Sonnets*. Pau: Covedi-CDRLV, 1996.

⁵ *Sonetos espirituales*, «Al soneto con mi alma». Soneto inicial.

amor, errantes astros, sabio vuelo,
música de la sangre por las venas.

La luz, la luz... Delante está el camino.
Por él iré hasta tí, por él espero
poder precipitarme en mi destino.

Oh vida recta y fiel, así te quiero:
recta, fiel, estelar, fuego divino,
ciega flecha, universo verdadero⁶.

Ofrece este soneto una acumulación de atributos que el poeta ensalza progresivamente hasta erigir la composición a «universo verdadero»: cauce, lecho, órbita, estrella, cielo, amor, astros, vuelo, música, luz, recta fiel, fuego divino, ciega flecha. Comparables a estos atributos son los que ve en el soneto Blas de Otero quien ofrece en este que sigue, una serie de definiciones igualmente de excelsitud: «plumas de luz», «cárcel de mi sueño», «lenguas de Dios», «manos de Dios», etc.:

Estos sonetos son las que yo entrego
plumas de luz al aire en desvarío;
cárcel de mi sueño; ardiente río
donde la angustia de ser hombre anego.

Lenguas de Dios, preguntas son de fuego
que nadie supo responder. Vacío
silencio. Yerto mar. Soneto mío,
que así acompañas mi palpar de ciego.

Manos de Dios hundidas en mi muerte.
Carne son donde el alma se hace llanto.
Verte un momento, oh Dios, después no verte.

Llambría y cantil de soledad. Quebranto
del ansia, ciega luz. Quiero tenerte
y no sé dónde estás. Por eso canto⁷.

⁶ Soneto titulado «La forma», en *Arcángel de mi noche*. Madrid: Adonais, 1944. Otra referencia al soneto en la obra de V. Gaos se encuentra en «Soneto umbrío», *Poesías completas. II*, León: Col. Provincia, 1974, p. 197. Dice en él: «Te tendré que escribir, soneto umbrío, / y así podréis decir: ¡Literatura! / No poesía social, ¡vaya basura! / Pura música sí, concierto mío».

⁷ «Estos sonetos», en *Ancia*. Madrid: Visor, 1975, 33. Marcela LÓPEZ HENÁNDEZ lo incluye en su capítulo «Soneto a un soneto», *El soneto, cit.*, p. 358.

El que titula «Su último secreto» presenta el soneto como instrumento dócil en el que el poeta no encuentra trabas («para que dentro de él ardaz, delires»):

El soneto es el rey de los decires.
Hermoso como un príncipe encantado,
con una banda azul, cuadriculado
para que dentro de él ardaz, delires.

Es preciso que bogues raudo y gires
entre sus olas y su muelle alzado;
quede tu pensamiento destrozado
cuando te lances de cabeza y vires.

Yo tengo en cada mano un buen soneto,
como dos remos de marfil y oro.
Yo conozco su íntimo secreto.

Es un silencio pronunciado a coro
por un labio desnudo, blanco, inquieto
y otro labio sereno, abril, sonoro⁸.

Mario Ángel Marrodán interpreta el soneto como ofrenda a la vez de laboriosa faena y de encuentro feliz, «hogar de los poetas». Le denomina fervorosamente «Son total, voz profunda, relámpago, combate, verbo del corazón». Es el titulado «Soneto en son total». Su terceto final termina así:

Del verso a verso en las catorce vetas
virtud de un ejercicio atormentado,
perfección del *hogar de los poetas*⁹.

Este poeta inventa el verbo «sonetear» que viene a ser como una conducta íntima, como una manera de fundirse en la forma, «sometiéndose a su disciplina» y saliendo victorioso:

*Yo soneteo, sí, yo soneteo.
Quiero sonetear con el soneto.
Sé que a su disciplina me someto
y a la ley de la rima la rastreo.*

⁸ «De todos mis sonetos», «Su íntimo secreto», en *Expresión y reunión*. Madrid: Alianza, 811, 1985, p. 223.

⁹ «Soneto en son total», en *Sono il sonetto Soy el soneto*, Castiglione di Sicilia, 2003, p. 7.

Lo bello de lo malo y de lo feo
bajo el arco triunfal de un buen cuarteto
sé discernir. Me encanta el vericueto,
pues me sirve de trampa y de recreo.
Va el siguiente. Es terceto. Es el primero
de dos a componer, y lo que espero
salga a la luz como una carta al cielo.
Pulo la joya del tesoro entero
con un endecasílabo modelo
Llegamos al final. Fírmalo hélo¹⁰.

En otro lugar el poeta crea otro verbo: «ensonetarse»:

Pues si hay que someterlo, lo someto,
y a la pasión del canto *me ensoneto*¹¹.

«Sonetear» se refiere al ejercicio de escribir sonetos. «Ensonetarse» traduce la voluntad de investirse en la forma, voluntad de dedicación. Para, en fin de cuentas, reconocer una contradicción, que

Del soneto yo sé que no sé nada¹².

En otra dirección se encuentran las referencias de otros dos poetas. La primera en *Soneto vivo* de Carlos Edmund de Ory, que recuerda

cuántas veces metí el dedo supersónico
en *el cohete de un soneto*¹³

siendo el soneto así como una fuga espontánea, como exhalación incontrolada y la creación más alta del hombre: «Dios hizo al hombre y el hombre hizo al soneto»¹⁴. Se cierra esta serie de citas con ésta última que procede de la antología de la obra del poeta José Manuel de Lara, y que dice así:

¹⁰ Una carta de luz, *ibid.*, p. 8.

¹¹ «Abrepáginas», *ibid.*, p. 8.

¹² «Ley del soneto», *ibid.* p. 11.

¹³ «Ovario materno», en *Música de lobo*. Barcelona: Galaxia, 2003, p. 213.

¹⁴ «Oración», *Soneto, cit.*, p. 11.

El hombre que ahora soy se resiste
a contarnos su vida en este breve
*milagro de un soneto*¹⁵

que en cierto modo se acerca a la idea de Carlos E. de Ory de que el soneto viene a ser algo como relámpago inesperado, cohete o milagro que resplandece. Es de notar que esta especie de atracción que el soneto ejerce, deja traslucir como una necesidad de justificación. Como si el soneto exigiera razonar su empleo, actitud inaudita en otro tipo de composiciones o de estrofas. No es posible no ver en ello también algo como un contagio generacional.

La rima

No procede registrar aquí las numerosas variantes que el soneto ha admitido y admite en el dominio de la rima, en cuanto a su disposición en las estrofas, el empleo aleatorio de las mismas, a su utilización parcial en la composición o la ausencia total en los llamados sonetos blancos. Sí recordar la virtuosidad que han demostrado algunos poetas del pasado utilizando, en algunos sonetos, rimas en las que solamente varía la vocal tónica: Quevedo ha escrito varios con estas características. Pueden verse, por ejemplo, «Prefiere la hartura y sosiego mendigo a la inquietud magnífica de los poderosos» («Mejor me sabe en un cantón la sopa»)¹⁶ cuyas rimas son en -opa, y -apa en los cuartetos y en -ipa y -epa en los tercetos; «Felicidad barata y artificiosa del pobre», cuyas rimas son en -ucho y -echo en los cuartetos, y en -acho e -icho en los tercetos¹⁷. O este otro titulado «Pronuncia con sus nombres los trastos y miserias de la vida»¹⁸ en el que los cuartetos riman en -aca y -oco, y los tercetos en -uca y -eca («La vida empieza en lágrimas y caca»). Otros

¹⁵ *Retrato apresurado: antología poética*. Huelva: Consejería de Cultura, Delegación de Huelva, 2003.

¹⁶ *Obras completas, I, Poesía original*. Edición de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1963, p. 566.

¹⁷ *Ibid.*, p. 573.

¹⁸ *Ibid.*, p. 577. Pueden verse también los titulados «Aquí fue Troya de la hermosura» (p. 589), «Despídate de la ambición y de la corte» (p. 603), «Gabacho tendero de zorra continua» (p. 611), el que empieza con el verso «Volver quiero a vivir a trochemoche» (p. 620), y probablemente otros más.

del mismo emplean rimas en ate-ete-ite-ote (Soneto «Vieja verde...»), en ajo-eja-ojo-ujó (Soneto «Pinta el «Aquí fue Troya»), en aza-ezo-oza-uzá (Soneto «Despídense de la ambición...»), en eces-ices-oces-uces (Soneto «Leyes bacanales...»), y en ache-eche-oche-uche («Soneto»)¹⁹.

También se encuentran sonetos de este tipo en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, como en el tercer soneto «Jocoso, a la Rosa» que encabeza este trabajo y cuyas rimas son en -afa, -ufo para los cuartetos, y -afe y -ofe para los tercetos («Vaya con Dios, Beatriz, el ser estafa»)²⁰.

Algunos de los sonetos de Petrarca tienen rimas semejantes, pero no en la totalidad del soneto sino sólo en dos estrofas como en estas que siguen en las que se han utilizado rimas en -elli y -alli:

Il cantar novo e 'l pianger dellì augelli
in sul dì fanno resentir le valli,
e 'l mormur de' liquidi cristalli
giù per lucidi, Fieschi rivi et snelli.

Quella ch' à neve il volto, oro i capelli,
nel cui amor nun fur mai inganni né falli,
destami al suon dellì amorosi balli,
pettinendo al suo Vecchio i Bianchi velli²¹.

No es posible afirmar que estos sonetos sean un precedente a los arriba citados. Tampoco se puede asegurar que este empleo por parte de Petrarca sea intencionado. Como tampoco lo es la utilización en castellano de rimas derivadas de participios en -ado, -ada, -ido. Esta modalidad de rimas se ha abandonado posteriormente; y si alguna vez aparece, se trata de un empleo puramente casual, no intencionado, como en el soneto «Hablando claro» de Carlos Murciano en su libro *Como un agua escondida*; en él se utilizan rimas en -aras / -eras en los cuartetos:

¹⁹ *Ibid.*, pp. 588, 589, 603, 609 y 620.

²⁰ *Obra selecta, cit.*, pp. 87-88.

²¹ Soneto 219 del *Canzoniere*. Otros sonetos emplean rimas de este tipo como el 179 («Geri, quando talor meco s'adira») que emplea en los cuartetos rimas en -ira y en -era. El 291 («Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora») rima en -ora y -oro los cuartetos y en -uri los versos 9 y 11. Utiliza la edición bilingüe italiano/francés de Pierre Blanc. Paris: Garnier, 1989. Soneto 219 en p. 364; el 179 en p. 316. El 291 en p. 456. Pueden encontrarse otros del mismo tipo.

Las cosas claras, Dios, las cosas claras.
 ¿Acaso te pedí que me nacieras,
 que de dos voluntades verdaderas,
 de barro y llanto, Dios, me levantaras?

¿Acaso te pedí que me dejaras
 en mitad de la calle –en las aceras
 se apiñaba la vida–, y que fueras
 y que con tu desdén me atropellaras?

Las novedades más atrevidas en nuestro tiempo son las que aparecen en los sonetos monorrímos; Marcela López Hernández incluye en su libro dos de Ángel Urrutia Iturbe (1933-1994) con rima única en -ales. Uno existe, más novedoso, que tiene la particularidad de usar no sólo de la modalidad de monorríma sino de utilizar una misma palabra final en todos los versos del soneto. Es el soneto titulado «*Nada*», de Francisco Pino, que termina los catorce versos precisamente con la misma palabra *nada*:

No amo las letras, no me dicen *nada*,
 amo la vida vida que cual *nada*
 se erige hermosa en luz que es también *nada*,
 hermosa por ser luz y por ser *nada*.

Amo del hombre la ingeniosa *nada*
 que es *nada* y es el todo y a esa *nada*
 que en social forma no traduce *nada*
 y que llamo familia, mesa o *nada*;

a esa *nada* que estómago de *nada*,
 lo firme, lo seguro, techo y *nada*,
nada por cima por debajo *nada*,

y que en planeta se halla. Tierra es *nada*
 o el conjunto final. Mas en la *nada*
 la Tierra es todo, todo lo que es *nada*²².

Las experiencias de Francisco Pino le han conducido a indagar nuevas formas expresivas y merece se recuerde el intento de utilizar monosílabos en rima, esporádicamente, o con utilización frecuente como en el soneto «*El corazón*» cuyos cuartetos son los siguientes:

²² *Antisalmos, Distinto y junto*. 3. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990, p. 283.

¿Qué? ¿de ese qué qué queda? ¿Queda o *no*
 qué? ¿Qué qué? Un qué que no se sabe, *sí*,
 que no. Que ya no, nunca más. Y ahí
 por siempre ya ese qué que harto no es *o*

ni es *y*, ni significa que es justo un *no*
 que en *sí* se queda ni flor, ni luz, *ni*
 tan siquiera euforia y es más, es *oh*
 que al sentido convierte en Potosí²³.

Polimetría

Tampoco es de este lugar registrar todas las variaciones que el soneto ha admitido y admite en cuanto a los metros empleados: los endecasílabos de rigor, los de versos menores de hasta una sola sílaba gramatical, los de versos mayores de hasta dieciocho o veinte sílabas, la polimetría. Un soneto de una sola sílaba gramatical es el titulado «SON E TO» que Francisco Pino incluyó en su libro *Solar*, publicado en 1969 que se cita más abajo en el apartado *Variantes recientes del soneto*²⁴.

Se recogen en cambio a continuación los casos o novedades que merecen mayor atención.

Sonetos lipogramáticos: sin sinalefas, sin hiatos, sin vocales, con sólo una vocal

Un texto lipogramático no es actualmente una novedad desde que Francisco de Navarrete y Ribera escribió en 1640, su novela *Flor de Sainetes*, sin utilizar la letra a. Más próximo en el tiempo, Enrique Jardiel Poncela publicó, entre 1926 y 1927, cinco relatos lipogramáticos, prescindiendo cada uno de ellos de una de las cinco vocales, como *El chofer nuevo* en el que no aparece la letra a, y *Un marido sin vocación*, en el que no aparece la letra e.

Aunque también en Francia hubo antecedentes, la novela de George Perec *La Disparition* publicada en 1969 y en la que no figura la letra e, causó sorpresa y curiosidad, traducida después al español con el título de *El secuestro*, sin usar la letra a. El mismo George Perec publicó poco después, en 1972, otra novela, *Les Revenantes*, en la que sólo aparece la letra e. La curiosidad

²³ *Ibid.*, III, pp. 353-354.

²⁴ *Ibid.*, p. 135.

que estos ensayos han despertado ha pasado al cine y, en efecto, en la película *Misery* (de Rob Reiner, 1990) la protagonista se cuestra a un escritor y le ordena escriba una novela sin la letra e.

En poesía, ensayos de este tipo son más bien tardíos y marginales y no parecen haber provocado el gusto de los poetas. Hoy circulan algunos en la red, escritos por autores adscritos a grupos que al parecer intercambian sus creaciones y sus opiniones al respecto. En cambio se observa cierto afán en esos grupos por difundir los sonetos lipogramáticos que han escrito en época reciente. Pueden citarse los «Cinco sonetos sin una vocal» de Martín de San Martín; se copia a continuación solamente, a modo de ejemplo, el primer cuarteto de cada uno de ellos:

soneto sin la a

El sol en el cenit tiene esplendores,
tiene hermosos crepúsculos el cielo;
el ruiseñor sus trinos y su vuelo;
corriente el río, el céfiro rumores.

soneto sin la e

Con ojillos oscuros, luminosos,
ambas tan blancas como dos palomas,
cruzando prados y salvando lomas
hoy las vi con dos pícaros gomosos.

soneto sin la i

Blanca como la luz que el alba arroja,
pura como la flor que el aura mece,
por ella culto, pero noble, crece,
este amor que locura se me antoja.

soneto sin la o

Gime desamparada Magdalena,
víctima de pesares que la matan;
y sus pupilas el raudal desatan
de lágrimas que causan tanta pena.

soneto sin la u

Soneto me pedís en donde omita
la postrera vocal del alfabeto;
y en dos por tres pergeñaré el soneto
si no se llega a enmarañar la pita²⁵.

²⁵ Se encuentran en línea: <http://www.albaiges.com/eulogologia/lipogramas/cincosonetosvocal.htm>.

Mayor dificultad representa un soneto en el que solamente aparece una vocal, como este que sigue, de Jonh A. Redhair en el que utiliza la vocal e aunque no exclusivamente, con sus estrofas distribuidas en 4+4+4+ pareado:

El pesebre, el esqueje, el referente,
el dejé, el neceser, el requeté,
dependen de este ente referente
que es la célebre y leve letra E.

Se crece en tres esquejes hacia el este
que penden de esa especie de eje breve.
Es peine que entremete al arcipreste,
y es épsilon endeble que se embebe.

Con la E el petimetre se estremece,
ese nene entre peces se entretiene,
el ser que crece a veces se enternece,
y el perenne gerente se previene.

Que la E tiene que verse es menester
en el debe, en el tres y en el beber²⁶.

Otro ejercicio emparentado con el de la eliminación de vocales consiste en crear sonetos que evitan la sinalefa y/o los hiatos. Puede citarse el «Soneto –sin sinalefas– ante una calavera que tuve como huésped varios días en mi casa», de Sagrario Torres. Forma parte ese soneto del libro ya citado *Esta espina dorsal estremecida, Sonetos*. Explica la autora en nota que el soneto lo escribió en 1969 y que nunca había encontrado ninguno sin sinalefas en la poesía española de todos los tiempos²⁷. Es el que se copia a continuación:

Esto fue vida, terrenal latido;
hoy, sarcástico gesto belicoso.
Por defender su tuétano gozoso,
¿con qué furor habrían embestido

sus frenéticos dientes el tejido
del gusanil ejército vicioso,

²⁶ En linea: [²⁷ *Esta espina dorsal estremecida, Sonetos*. Madrid: Ediciones Torremozas, 2007, p. 72.](http://www.elreinodelsoneto.blogspot.com/2011/.../la-letra-e-sone. «La letra E», en «El soneto diario», 31 de Marzo de 2011. Soneto 345.</p>
</div>
<div data-bbox=)

si pudieron triunfar del poderoso
demoledor martillo del olvido?

En mi casa vivió la tan callada,
dándome su lección fatal y cierta
como mejor no pueden los más sabios.

En tanto que la tuve de prestada
—y porque viva fue su boca muerta—
la puse flores donde fueron labios.

La curiosidad me ha llevado a descubrir otros sonetos sin sinallefas más recientes como son los siguientes: «Hacer un soneto sin sinallefas», firmado por Artesana²⁸, «Navega mi soneto» de Fabiana Piceda, «Porque gustan los retos especiales» de Luis Pérez e «Hiato, sinalefa son hermanos» de Adriana Marta Marqués. Luis Pérez ha compuesto otro que titula «Sin hiatos ni sinallefas»²⁹.

Me han llamado la atención algunos títulos de obras de publicación reciente en las que pensé encontrar «nuevas novedades», como estos que siguen:

- Antología del soneto fúnebre por Brígido Redondo; selección arquetípica, Fredo Arias de la Canal*, en 2003;
- Antología del soneto oral-traumático, tanático, cósmico y erótico en Cuba*, por el mismo editor en 2008;
- Antología del soneto oral traumático, homosexual y lírico de Rubén Failde Braña*, en 2008;
- Antología del soneto oral-traumático, cósmico y erótico de Francisco Henríquez*, publicado en México por el Frente de Afirmación Hispánica en 2009.

Pero estas obras de títulos tan llamativos no contienen sonetos con desvíos formales aunque pueden tratar temas de mayor atrevimiento que los que se encuentran en la poesía heredada de los poetas precedentes.

²⁸ En linea: <http://www.poesiaartesana.com/> de 20 de enero de 2013. Los otros sonetos citados se encuentran igualmente en línea.

²⁹ Pueden verse en línea en la misma dirección: <http://www.poesiaartesana.com/>

Sonetos de menos o de más de catorce versos

Es muy conocido el soneto de trece versos de Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza* que, con su final en cascada, disimula el no respeto de la forma³⁰. Pero existen otros en los que la disposición de los versos resulta más novedosa. Es el caso del de Luis G. Urbina titulado «Alborada» y que se compone igualmente de trece versos distribuidos en dos cuartetos seguidos de un quinteto. Aunque el poeta no lo denomina soneto, se reconoce la proximidad a esa forma en la distribución de las rimas de los cuartetos que curiosamente se mantienen además en el quinteto final:

Blanca de leche sonrosada. Apenas
una línea de azul empalidece
el gris del horizonte. El mar parece
inundación de jugo de azucenas.

Hay en las nubes blancas y serenas
un tímido rubor que resplandece,
y sobre el carmen celestial, florece
el lirio de un lucero. En las morenas

verduras un bohío se emblanquece;
fulge una orla de espuma en las arenas,
un ocre resplandor se aviva y crece;
rompe la luz en triunfo sus cadenas
y se deshace en púrpura. Amanece³¹.

En cambio el titulado «Vespertina VIII», también de Luis G. Urbina, se compone de dos cuartetos seguidos de dos versos, separados de los dos siguientes y de un terceto final. El conjunto de quince versos presenta, como el anterior, sólo dos rimas consonantes con el esquema ABBA / ABBA / AB / AB / ABA:

Te vas por el camino polvoriento
que en la triste llanura se dilata,
mientras el gran crepúsculo de plata
se oscurece como un presentimiento.

³⁰ Sobre este soneto véase DUNY, Annick: «Rubén Darío: el soneto de trece versos». *Les Langues Neolatinas*, 1995, 294, 3er trimestre, pp. 107-119.

³¹ URBINA, Luis G.: *Poesías completas*. II. Méjico: Porrúa, 1964, p. 116.

Calladamente vas, a paso lento,
por la penumbra gris. Y se desata
el aire de la noche. —Adiós, ingrata!—
gime, en la voz del aire, el pensamiento.

Me despedí sin llanto y sin lamento.
—Qué muda está la pena que me mata—

—Ya estoy solo otra vez... —digo, y me siento
a esperar el instante que rescata

de toda angustia y todo sufrimiento...
y aun [sic] te columbro, en el confín de plata,
marchar por el camino polvoriento³².

Sonetos con disposición no tradicional

No escasean los sonetos que han sido tratados con distribución no regular de los versos, aun conservando el número de catorce requeridos. Se trata de una modalidad relativamente reciente. Ya son conocidos algunos sonetos invertidos con distribución de 3+3+4+4. Marcela López Hernández los denomina «Sonetos al revés» y reproduce uno de Ricardo Carrasquilla (1827-1885) y otro, en octosílabos, de José Bergamín³³. Actualmente otros poetas los crean con intención renovadora y, como este que sigue, de autojustificación:

En busca de solaz y alternativa,
rompí la tradición y los libretos,
y estando en sana audacia creativa,

le di un nuevo diseño a los sonetos,
con un revés actual, de abajo a arriba;
trocando a los cuartetos por tercetos.

No es este —aunque parezca entre sus males—
el caos de un poeta en ejercicio,
ni es muestra de locura o de desquicio,
sino que es una opción de liberales.

Empiezo con los seis versos finales
y acabo con los ocho del inicio,

³² *Ibid*, p. 72.

³³ *El soneto, cit.*, pp. 40 y 41.

y luego de aplicar este artificio:
Por gracia de Jesús, se oyen geniales!

Su autor es Enrique Quiroz Castro, de Pira, Perú. Ha fechado el soneto el 23 de febrero de 2006³⁴.

Este que sigue es de Anabil Cuadra. Aunque los seis versos primeros aparecen en dos grupos de tres, en realidad están constituidos por tres pareados, AA-BB-AA:

Se quedó invertido mi soneto
por capricho que vieran cuanto aprieto
es escribir de patas a cabeza.

Parece dar un poco de pereza
para inspirar un rítmico terceto
¡pero lo ves! pasamos al cuarteto.

¡Qué travieso poema puedes ver!
adornado de rimas al versar,
sin perder su armonía por crear
estrofas al revés y sin caer.

Mira cuán divertido que es hacer
que su cuerpo se quede sin variar
en locuaz posición, y así pensar:
¡no es difícil!, es cosa de querer³⁵.

De publicación muy reciente es el X, soneto invertido, polímerico y blanco, que forma parte del libro *Lectura del mundo* de Enrique Villagrasa, cuyo inicio es: «Facebook lee antes la voz del poeta»³⁶.

³⁴ En línea : <http://www.mundopoesia.com>

³⁵ En línea en la dirección: <http://www.mundopoesia.com> Pueden encontrarse otros sin esfuerzo. Véase éste, muy reciente encontrado igualmente en: <http://www.poemas-del-alma.com>. Su autor Jareth Cruz, que es pseudónimo. Soneto publicado el 25 de noviembre de 2012, perteneciente al conjunto *Poemas del alma*. SUFRIENDO POR TI IV (Soneto invertido): «He deseado acabar con mi vida / desde ese mismo día en que te fuiste / porque me afectó mucho tu partida. / Sigo creyendo que esa es la salida / para ya no sentirme solo y triste / y con esta profunda y gran herida. / Amor ¿Por qué tuviste que dejarme? / si supieras lo mucho que me duele / mi corazón sólo preguntar suele, / mientras que yo quisiera suicidarme. / Vuelve a mis brazos, vuelve a regalarme / de tu perfume que tan rico huele. / No permitas que al otro mundo vuela. / Mi amor, ven por favor a rescatarme.» Puede citarse también el titulado «Aquí están», de María Bote, fechado el 30 de octubre de 2011.

³⁶ VILLAGRASA, E.: *Lectura del mundo*. Sevilla: Edición de La Isla de Siltolá, 2014, p. 35.

Los sonetos con disposición no tradicional pueden presentar, además de los señalados como invertidos, diferentes estructuras, siendo una de ellas la que utiliza la distribución de 4+4+4+2; las tres primeras estrofas pueden ser serventesios o cuartetos aconsonantados y los dos versos finales formando o no pareado y con rima ya utilizada en alguna estrofa anterior. He aquí uno de Carlos Edmundo de Ory en el que se observa que el pareado final utiliza una rima de la segunda estrofa. Hay, además, la alternancia de la rima en -asta/-asto, aunque probablemente no conscientemente intencionada:

SONETO ESCRITO EN LA TABERNA

Es la noche y me pongo a meditar
en estos seres que construyo en lo alto
de mi alma maníaca y del mar
que salta en el amor y en el asfalto

Voy por las calles lleno de intención
lleno de nuevas llamas en canasta
y me sostiene siempre una canción
que nadie entiende y ¡bueno! a mí me basta.

Pido a los seres algo que es tan vasto
que no les cabe en la espaciosidad.
Nadie sabe que tengo un fuego casto
que arde en la Iglesia de la Libertad.

Voy por las calles lleno de intención
y me sostiene siempre una canción³⁷.

Otro del mismo poeta, «La Virgen del Aprisco», adopta la estructura 5+5+2+2, o sea, dos quintetos con distinta distribución de rimas y un serventesio presentado con los versos separados de dos en dos:

La lana de la luna la cieluna
el humo que en la loma se amotina
el traje del paisaje hecho de una
materia enmarañada mortecina
último atisbo de su sombra hombruna

³⁷ *El desenterrador de vivos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2006, pp. 46-47.

Grito despavorido del arado
 los bueyes vesperales van huyendo.
 y el labriegó férax los persiguiendo
 arando dando sin saber quién siendo
 los bueyes va guiando sosegado

Baja la Virgen por el dulce Aprisco
 trae una cesta llena de bellota

La lumbre enciende con amor y cisco
 y el humo por el aire quieto flota³⁸.

En el titulado «Poder» modifica la forma final, de modo que el pareado está formado por los versos 9 y 10, pero no separados tipográficamente de los dos siguientes. Los dos versos finales recogen rimas de los versos 12 y 11. Su estructura es, pues, la de 4+4+4+2. Se copia la estrofa 3 y los dos versos finales:

Rindo culto a la vida múltiple y a lo amable
 dejándome empapar de todo permeable
 como una esponja empezando por el pelo
 hasta los pies descalzos y nada me hace daño

Nacer para morir no es más que darse un baño
 en el océano infinito del anhelo³⁹.

Parecida distribución tiene el titulado «Esperas que el efecto...», de Amador Palacios, compuesto de tres cuartetos y dos versos finales que difieren respecto al de C. E. de Ory, en que estos dos riman con los versos del cuarteto que precede⁴⁰.

El lector encontrará sin gran dificultad otros ejemplos de sonetos en forma no tradicional en la poesía contemporánea, como

³⁸ *Soneto vivo*, cit., p. 138.

³⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁰ «Esperas que el efecto...»: Esperas que el efecto del canuto / se disipe y así coger el coche / sin problemas, llevándolo en la noche / como una góndola por mar de luto. / Luto al irse el verano, al irse aquello / que llenaba las horas de potencia / luminica, mesura, somnolencia / de colchas blancas (siempre un perfil bello). / Oyendo de Messiaen la sinfonía, / y aguardando que el globo quiebre el sino, / esperas, con el gato, hallar un fino / momento que sentir al fin del día, / estética emoción al ver la estria / del sol en horizonte peregrino.»

PALACIOS, Amador: *Licencias de pasaje*. Ciudad Real: Dip. Prov., Col. Ojo de Pez, 2007, p. 23.

en el libro *Deseo de la luz*, de Ignacio Caparrós Valderrama, cuyos sonetos VI, IX, X, XI, XII, XVI de la primera parte («Cautiverios») y XXIV, XXVI, XXVIII, XXXII, XXXIV, XXXVI, XXXIX de la tercera («Desazones»), tienen unos la estructura 4+4+6, otros la de 4+4+4+2 formando o no los dos últimos versos un pareado. He aquí uno de la primera de las estructuras señaladas. Los cuartetos respetan la forma tradicional. Les sigue un sexteto con rimas alternadas que también pudiera haber presentado como dos tercetos tradicionales:

Debiste haber previsto tanto hastío,
tanta desolación, tan vil ralea,
ciega no más luchar en la pelea
del fuego contra el ascuia, el polvo frío.

Debiste haber sabido lo que es mío,
la verdad de la luz con que se crea
de lo más ruin, la más hermosa tea
que alumbra en lo profundo lo baldío.

Mas no, tú no. Que vas cantando ciego,
negando mi presencia en cada ahora.
Te basta arder, quemarte en lo que niego
a cada entrega, a cada asoladora
combustión del instante en llama. Y luego
me dices que es mi cera la que llora⁴¹.

Emparentados con estos sonetos de distribución no regular de las estrofas pueden ser dos de Dionisia García en su libro *Señales*, titulados «Imprevisiónes» y «De lo natural», que distribuyen sus versos en grupos de 4+3+3+4, o sea, con los tercetos en posición media, por lo demás sin rima y sin medida regular⁴². Una variante más atrevida se encuentra en un soneto de Justo Alejo que utiliza a la vez palabras, o sílabas, o letras en mayúsculas, y una distribución de los versos que no aparece en los sonetos conocidos: 4+1+4+1+4. Algunas palabras se desprenden del verso y aparecen sangradas y colocadas en la línea siguiente. No conozco ningún texto en el que este poeta razone su modo de hacer. El soneto que sigue es el titulado «Por H o por B»:

⁴¹ CAPARRÓS VALDERRAMA, I.: *Deseo de la luz*. Algeciras: Col. Bahía, 1999, p. 26.

⁴² GARCÍA Dionisia: *Señales*. Sevilla: Renacimiento, 2012, pp. 36 y 64.

Vamos dESPACIO YA a Venta de BAÑOS
cuando la tarde ponga trenes a la estepa
Se encenderá el BALAR de OTROS rebAÑOS
y HABRÁ Ni-eve en la FAZ de ANAcoreta

VAGOS desPACIO YA a VENTA DE BAÑOS

Nieve de ti y más ni-eve de marías
que no faltarán plumas migratorias
al velorio sin de tardes de aves frías
donde disuelve el viento otras historias

ni aves de ti ni-a v e s de m ar í A

OTRAS, OSTRAS, HOSPICIOS, HOSPITALES
obliterada raíz cuadrada del sufragio
y que te vi venir CANTANDO TREINTA

IGUALES

PLAGIOS DE TI: IMPOSIBLE: EXACTO:

PLAGIO⁴³.

La utilización de mayúsculas y/o de caracteres tipográficos distintos (palabras en negrita, por ejemplo) tiene un antecedente, muy probablemente desconocido por Justo Alejo, en los «*Sonnets dénatrés*» de Blaise Cendras, incluidos en su obra *Du monde entier au coeur du monde*⁴⁴. Estos *sonnets dénatrés* son tres; el primero «*OpOetic*» presenta la vocal o siempre en mayúsculas, además de una O desmesurada en el «verso» final; el segundo «*Académie Médran*» utiliza caracteres diversos y una llave corchete; el tercero «*Le musickssme*», mayúsculas y una presentación tipográfica no tradicional. No se respeta en ellos la distribución de estrofas, ni el número de versos del soneto; la rima está ausente. Los tres estás fechados en noviembre de 1916.

Sonetos con versos o fragmentos de versos repetidos

Conviene señalar un soneto del siglo XVI francés que repite el primer cuarteto íntegro en el segundo y resulta ser un caso

⁴³ ALEJO, Justo: *Poesía 2*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1997, p. 434.

⁴⁴ Paris, Denoël, 1947 y varias ediciones sucesivas, pp. 111-115. La edición más reciente es la de Poésie Gallimard.

único. Es el Soneto [LXXIX] del *Second livre des Amours*, de Ronsard⁴⁵:

Estrofa 1 :

Dites, maîtresse, hé que vous ai-je fait!
 Hé pourquoi, las!, m'êtes-vous si cruelle?
 Ay-je failli de vous être fidèle,
 Ay-je envers vous commis quelque forfait?

Estrofa 2:

Dites, maîtresse, hé que vous ai-je fait!
 Hé pourquoi, las!, m'êtes-vous si cruelle?
 Ay-je failli de vous être fidèle,
 Ay-je envers vous commis quelque forfait?

Esta experiencia no ha tenido consecuencias en la poesía posterior francesa y tampoco se pueden aportar casos semejantes en poesía española. Sí, sin embargo, una multiplicidad de palabras iniciales o versos enteros que se repiten en otros versos del soneto. Se encuentran sobre todo en poetas de épocas recientes en las que la obra poética brota con una conciencia de libertad de expresión amplia y aceptada. Marcela López Hernández, que clasifica estos sonetos como sonetos con epanáfora, presenta uno de Quevedo titulado «Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas»⁴⁶. No se trata, por lo tanto, de una variedad nueva. Sí, en cambio, se observa que lo que en Quevedo es juego, en los poetas de nuestro tiempo o de épocas próximas, esta utilización de palabras o versos repetidos adquiere un significado poético que parece legítimo señalar. La repetición de los términos, la variación de los mismos de una a otra estrofa, aportan al poema una insistencia, una gravedad que sobrepasa el mero ejercicio y añade, en cambio, emoción, belleza, y densidad.

Es de sospechar que esta libertad de repetir palabras o versos enteros procede de la poesía modernista hispanoamericana, aunque tenga antecedentes remotos en los *cosautes* antiguos con

⁴⁵ RONSARD: *Œuvres complètes*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1993, I, p. 280.

⁴⁶ LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela: *El soneto y sus variedades*, cit. p. 190. Es el que empieza con este cuarteto: «Fue más larga que paga de tramposo; / más gorda que mentira de indiano; / más sucia que papel en el verano; / más necia y presumida que un dichoso». El cuarteto siguiente, y los versos 9 y 11, empiezan igualmente con el adverbio *más*.

ramificaciones en la poesía contemporánea, como en el «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías» de García Lorca o en «Barodo del Paraná» de Rafael Alberti. La repetición de versos se encuentra ya, en efecto, en el soneto «Entre dos lentes. En un establecimiento fotográfico», de Salvador Díaz Mirón, que copia en los dos versos finales los 3 y 4 del primer cuarteto, con la particularidad de que, además, el soneto se construye solamente con dos rimas. Los versos repetidos son versos contiguos y se repiten de dos en dos:

Bruno el sombrero que a lucir campea
con alto moño y superior plumaje.
*Faz que vela su olímpico linaje
y que de negro el tul raya y puntea.*

Azabache tejido el noble traje,
y al cuello en un listón rica presea:
adamantino aljófar que chispea
en dos aros que intrican maridaje.

Al pecho y relumbrando en el ropaje,
áurica soga. La beldad ladea
el torso, mas no elude mi espionaje.

Y con gesto hermosísimo florea
*faz que vela su olímpico linaje
y que de negro el tul raya y puntea*⁴⁷.

En este otro soneto, «A ti», del mismo, los versos 7-8 se repiten en 13-14, versos que recuerdan las palabras de Ruy Blas en el drama de Victor Hugo: «ver de terre amoureux d'une étoile» (Acte II - Scène II) en el que probablemente se inspiran:

Portas al cuello la gentil nobleza
del heráldico lirio y en la mano
el puro corte del cincel pagano,
y en los ojos abismos de belleza.

Hay en tus rasgos acritud y alteza,
orgullo endurecido en un arcano,
*y resulto en mi prez un vil gusano
que a un astro empina la bestial cabeza.*

⁴⁷ DÍAZ MIRÓN, Salvador: *Poesías completas*. México: Porrúa, 1966, p. 235.

Quiero pugnar con el amor, y en vano
mi voluntad se agita y endereza
como la grama tras el pie tirano.

Humillas mi elación y mi fiereza,
y resulto en mi prez un vil gusano
*que a un astro empina la bestial cabeza*⁴⁸.

Díaz Mirón utiliza este recurso en sus sonetos con cierta regularidad; se encuentra de nuevo en el titulado «Audacia» en el que los versos 13 y 14 repiten el 7 y el 8:

y en empinados vórtices pasea
*el abismo de abajo en el de arriba*⁴⁹.

No parece verosímil que Juan Eduardo Cirlot conociese la obra del poeta también mexicano Luis G. Urbina. Pero es de señalar la semejanza de algunas repeticiones en los sonetos de ambos poetas. Véase el titulado «A Thaïs», de Urbina, que parece un barrunto de los que J. E. Cirlot escribirá un siglo después. La unidad que se repite se prolonga cada vez en una oración de relativo: «mi beso que...»:

Beso tus ojos tristes como suele
sus reliquias rezar, en tanto reza,
una anciana piadosa. Y tu cabeza
que a perfumadas liviandades huele,

beso porque *mi beso* te consuele,
mi beso que es unción y que es tristeza,
mi beso que está limpio de impureza,
mi beso que no mancha y que no duele.

Yo sé bien que es romántica locura
besarte así, con beso que no alcanza
a encender la pasión sensual e impura;

mas gusto de juntar, en suave alianza,
mi aspiración de amor y de ternura
a tu ideal de ensueño y esperanza⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁰ URBINA, Luis G.: *Poesías completas*. I. México: Porrúa, 1964, p. 211.

En «Junto a la fuente de un barrio» el soneto se abre y se cierra con el mismo verso:

Las fuentes viejas y los hombres buenos
una emoción me causan parecida;
el musgo en el brocal, la piedra hendida,
y los perfiles del tazón, morenos.

Mas hace muchos años, de sus senos,
brotar se ve, como por una herida,
el agua virginal que nos convida
con sus cristales limpios y serenos.

Todo en la fuente ha envejecido, menos
el agua, la inmortal recién nacida...
(¡Oh corazones de ternura llenos

manad amor, por la incurable herida!)
¡Qué afinidad evocan en mi vida,
*las fuentes viejas y los hombres buenos!*⁵¹

Un caso curioso de esta misma utilización del primero en el último verso aparece ya en un soneto de Francisco de Figueroa (15362-1589); es el soneto XXXI que empieza y termina diciendo: «Maldito seas, Amor, perpetuamente»⁵². Puede afirmarse, sin alto riesgo, que los poemas modernistas no lo conocieron. Es posible se encuentren otros casos en la poesía clásica. Y antes, en el soneto 38 del *Canzoniere* de Petrarca, el primer verso de cada terceto es el mismo: «Et quel lor inclinar ch'ogni mia gioia»⁵³.

La repetición de versos puede tener también sus variantes. En su forma más sencilla aparece repitiendo un verso entero en lugares no contiguos del soneto. Alguna vez, se repite el verso final en el soneto siguiente cuando el poema esta construido en dos composiciones. Así en los dos sonetos «A la novia de un poeta», del mismo L. G. Urbina; ambos sonetos tienen el mismo verso final: «*su viejo vaso y su taberna oscura*»⁵⁴.

Rubén Darío, en el tan conocido «Gaita galaica», de *Poema de otoño*, da a los tercetos esta forma repetitiva, salvo la variante

⁵¹ *Ibid.*, «Junto a la fuente de un barrio», II, p. 185.

⁵² FIGUEROA, Francisco de: *Poesía*. Edición de Mercedes López Suárez. Madrid: Cátedra, p. 142.

⁵³ PETRARQUE, *Canzioniere*, cit., p. 114.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 129-130.

del verso 13. La repetición se ha ampliado de tal manera que cada miembro se repite en el segundo fragmento del verso y la totalidad de los tercetos:

tiempo de ganar, tiempo de perder,
tiempo de plantar, tiempo de coger,
tiempo de llorar, tiempo de reír,

tiempo de rasgar, tiempo de coser,
tiempo de esparcir y de recoger,
tiempo de nacer, tiempo de morir.

Ricardo Jaimes Freyre, en «Siempre», abre y cierra el primer cuarteto con el mismo verso, que cierra igualmente el soneto, con la particularidad de recogerlo parcialmente en el verso 10. El verso 5 reaparece en el en el 9 («*Vuela sobre la roca solitaria*») y, con variante, en el 8 («*sobre la adusta roca solitaria.*»). Este soneto requiere una lectura detenida:

Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;
alma de luz, de música y de flores,
peregrina paloma imaginaria.

Vuela sobre la roca solitaria
que baña el mar glacial de los dolores;
haya, a tu paso, un haz de resplandores
sobre la adusta roca solitaria.

Vuela sobre la roca solitaria
peregrina paloma, ala de nieve
como divina hostia, ala tan leve

como un copo de nieve; ala divina,
copo de nieve, lirio, hostia, neblina,
*peregrina paloma imaginaria*⁵⁵.

En el soneto «Setiembre», de César Vallejo, se encuentra un verso repetido (el 3 en el 7) aunque con distinta puntuación y, además, la misma palabra en rima en los versos 9 y 11. El verso 13 queda blanco y en el conjunto del soneto la distribución de las rimas es aleatoria:

⁵⁵ CAILLET BOIS, Julio: *Antología de la poesía hispanoamericana*. Aguilar, 1965, p. 809.

Aquella noche de setiembre fuiste
tan buena para mí hasta dolerme!
Yo no sé lo demás; y para eso,
no debiste ser buena, no debiste.

Aquella noche sollozaste al verme
hermético y tirano, enfermo y triste.
Yo no sé lo demás... y para eso
yo no sé por qué fui triste... tan triste.

Sólo esa noche de setiembre *dulce*
tuve a tus ojos de Magdala, toda
la distancia de Dios y te fui *dulce*!

Y también una tarde de setiembre
cuando sembré en tus brasas, desde un auto,
los charcos de esta noche de diciembre⁵⁶.

Manuel Machado recurrió a la epanáfora en los tercetos de su soneto «Ocaso» incluido en *Alma*:

Para mi pobre cuerpo dolorido,
para mi triste alma lacerada,
para mi yerto corazón herido,

para mi amarga vida fatigada...
¡el mar amado, el mar apetecido,
el mar, el mar y no pensar en nada!...

Anáfora y epanáfora no son privativas del soneto. De la «Elegía a Ramón Sijé», de Miguel Hernández, son estos versos tan conocidos:

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdonó a la muerte enamorada,
no perdonó a la vida desatenta,
no perdonó a la tierra ni a la nada.

Nótese que —en el primer terceto citado— la palabra repetida va seguida de verbos acentuados en su sílaba final (levantó, madrugó, estás), o de complementos construidos con el mismo

⁵⁶ *Los heraldos negros*. Buenos Aires: Losada, 138, p. 35.

ordenamiento en el segundo terceto (a la muerte, a la vida, a la tierra). También se encuentra en *El rayo que no cesa* este soneto, con repetición del fragmento inicial en los versos 1 y 9:

Soneto 13:

Mi corazón no puede con la carga
de su amorosa y lóbrega tormenta
y hasta mi lengua eleva la sangrienta
especie clamorosa que lo embarga.

Ya es corazón mi lengua lenta y larga,
mi corazón es lengua larga y lenta...
¿Quieres contar sus penas? Anda y cuenta
los dulces granos de la arena amarga.

Mi corazón no puede más de triste:
con el flotante espectro de un ahogado
vuela en la sangre y se hunde sin apoyo.

Y ayer, dentro del tuyo, me escribiste
que de nostalgia tienes inclinado
medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo.

No es novedad tampoco la repetición de una misma palabra al principio y al final de verso. Es el caso del soneto «*Fuera* menos penado, si no *fuera*», igualmente de *El rayo que no cesa*.

Más próximo en el tiempo, Juan Eduardo Cirlot consigue efectos subyugantes de letanía repitiendo la misma palabra en cabeza de versos contiguos, en preferencias de expresión bebi-das quizás en Miguel Hernández. Así en el soneto «A Osiris»:

Repartido en pedazos y en lamentos,
repartido en países y en canciones,
repartido en lejanos corazones,
repartido en profundos monumentos.

Repartido en oscuros sentimientos,
repartido en distintas emociones,
repartido en palabras y oraciones,
repartido y perdido en los momentos.

Heredero del tiempo y del espacio,
víctima de transcurtos y distancias,
ser en seres deshecho y repartido.

Yo busco tu hermosura y tu palacio,
tu boca de rubíes y fragancias
para reunirte solo en un gemido.

O en estos otros que siguen en los que el lector encuentra una impresión de embrujo prolongado. Nótese el efecto de insistencia creciente en el primer terceto, de «cava» a «excava»:

Negra de salvación como dorada
roca de soledad entre la sola
sombra que me traspasa con su nada,
océano del no en que cada ola

es una transparencia exasperada
que se rompe y rompiéndose me inmola.
Negra de salvación como negada
rosa sólo de espinas, sin corola.

Cava en el corazón de la amargura,
excava entre mis ojos y mis dientes,
desgarra mi amargura de locura;

encontrarás tu voz no pronunciada,
encontrarás tus labios ascendentes,
encontrarás tu vida y tu mirada⁵⁷.

En la misma serie este otro soneto, produce una impresión de mágicas olas que se alternan: «Señora», «Tus manos, tus brazos; toda tú», «Señora»:

Señora de las sombras, de las horas,
señora de las bestias, de las plantas,
señora de los cielos donde cantas
los astros rutilantes, donde moras.

Tus manos son azules y son santas,
tus brazos escarlatas son auroras.
Toda tú son los fuegos que devoras,
toda tú son las florlas que levantas.

Señora de los vivos, de los muertos,
señora de los reinos, de las ruinas,
señora de las brasas, de las brisas;

⁵⁷ CIRLOT, Juan Eduardo: *44 sonetos de amor. Obra poética*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 286.

los quemados desiertos ya son huertos
cuando en tu resplandor los adivinas.
 Y *cuando* entre relámpagos los pisas⁵⁸.

Obsérvese –¿será el instinto inconsciente?, ¿será el trabajo afanoso?– el encuentro en situación próxima de sonidos semejantes que, en cierto modo, contribuyen al efecto de la repetición. Así en los versos 7 y 8: «Toda tú son los *fuegos*» / «Toda tú son las *floras*» y con mayor evidencia en versos 10 y 11:

señora de los *reinos*, de las *ruinas*,
 señora de las *brasas*, de las *brisas*,

O este otro en el que, sabiamente, el poeta recupera la palabra «Princesa» inicial de los versos 1 a 8 para instalarla en posición de arranque y posición final en el verso 14, así como «La luz de tu tristeza» que reaparece en eco con variante en «La luz de tu belleza»:

Princesa prisionera de la nada,
Princesa prisionera de la suerte,
Princesa prisionera de la muerte,
Princesa del abismo en la mirada.

Princesa de la noche de la espada,
Princesa de la noche de lo inerte,
Princesa de la noche que se vierte,
Princesa sin amor y enamorada.

La luz de tu tristeza de princesa
 brilla en la claridad de este lamento,
 es luz que no comienza y que no cesa.

La luz de tu belleza de princesa
 brilla en la eternidad de este momento,
Princesa del horror de ser *princesa*⁵⁹.

Merece ser citado el soneto «A mi esposa», de Carlos Edmundo de Ory, cuyas repeticiones en cabeza de verso contribuyen también como en los ejemplos de Juan Eduardo Cirlot,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 288.

a incrementar el sentimiento de exaltación. Tiene este soneto, además de las repeticiones en cabeza de verso, las situadas en interior de verso, como en 1, 3 y 4 tales «triste cosa», «me armo un lío», «mi esposa»:

*Sin ti soy triste cosa y triste cosa
Sin ti me lleno de humo y me extravío
Sin ti me armo un lío y me armo un lío
Sin ti mi esposa busco en ti mi esposa*

*Contigo la hosca vida es cosa hermosa
Contigo sin dinero compro un río
Contigo nunca lloro y siempre río
Contigo viajo al cielo en mariposa*

Yo no te he dado nada y sin embargo
sin darte nada tú me has dado una
una mejilla donde puse un beso

*Y tú me has dado eso y me hago cargo
Y tú me has dado el queso de la luna
Y tú me has dado eso eso*⁶⁰.

Se ha insinuado en las líneas que preceden el efecto de letanía, de embrujo, de magia que estas repeticiones parciales o totales de versos pueden producir y más aún cuando la repetición se encuentra en versos contiguos. Hay en ello además como una intención de exaltación («señora, princesa») que, junto con lo ya señalado, aporta a la poesía moderna un clima, una atmósfera de estremecimiento. O de trágico instante, como en el caso de la «Elegía a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías»⁶¹.

⁶⁰ ORY, Carlos Edmundo de: *Soneto vivo*, cit., p. 82.

⁶¹ Existen otras modalidades de repetición de elementos del verso, como es el de repetir en idéntica posición, no las palabras, sino las formas gramaticales, empezando los versos con en el mismo tiempo de la conjugación, o con vocablos de grafías próximas. Se reproduce aquí uno de Luis G. Urbina reforzado por la inicial Y seguida de verbo en futuro en cada verso que parece asegura la continuidad en el desarrollo del tema. Es el titulado «Luciérnaga»: «.../Y me abandonarás! Acaso en breve / vas a decirme: adiós. Joven y bella, / después de haber oído mi querella / te irás a donde la ilusión te lleve. / Y quedará en mi vida un rastro leve, / como en la noche el brillo de una estrella, / como en la cima del volcán, la huella / del paso del viajero por la nieve. / Y tejerá la soledad su nido / de silencio, en mi alma. Y el olvido / cubrirá mi memoria con su velo. / Y tú estarás allí como la reja / de una prisión, que entre las sombras, deja / ver un pedazo del azul del cielo». (Poesías

El *Canto general* de Pablo Neruda ofrece en algunos de sus poemas, formas paraleísticas que juntan a su valor de exaltación, una impresión de letanía próxima a la devoción, como en estos versos que siguen, en los que Edmond Cros veía «un délit verbal et une expresión chaotique»:

Águila sideral, viña de bruma.
 Bastión perdido, címitarra ciega.
 Cinturón estrellado, pan solemne.
 Escala torrential, párpado immenseo.
 Túnica triangular, polen de piedra.
 Serpiente mineral, rosa de piedra.
 Nave enterrada, manantial de piedra.
 Caballo de la luna, luz de piedra [...]⁶²

Otra variante en la presentación de las formas repetidas es la que ofrece Francisco Pino en su soneto «40 (antígona con pantalón vaquero al espejo)». Consiste la novedad en que los versos están numerados del 1 al 8 en los cuartetos. La numeración en los tercetos remite a los versos anteriores, salvo el número 9 que no tiene antecedente, aunque algunos no respetan íntegramente el verso original:

1, esta m al revés que yo me miro
 2, muerte quiere decir y también vida,
 3, es trébol de la tierra impatriotero
 4, y es más silencio mientras es más lira.
 5, entre el azul del pantalón vaquero
 6, la m es v: victoria de mis piernas!
 7, pues yo soy antigona más que antígona,
 8, copa perecedera y fruta eterna.

completas, cit., I, p. 267). Un ejemplo semejante se encuentra en el soneto «Las aves nocturnas» de Manuel José Othon, en el cual las cuatro estrofas comienzan con la preposición A seguida de infinitivo: A infundir / A seguir / A lanzar / A remediar, en OTTHON, Manuel José: *Poesías y cuentos*. México: Porrúa, 1963, pp. 84-85. Son formas expresivas que no es difícil encontrar en la poesía de la posguerra, como en los poemas de *Hoguera viva* de Manuel Alonso Alcalde (Valladolid: Col. Halcón, 1948), al que pertenecen estos versos del poema «El gran silencio»: «Será cuando de todo lo que existe, / de la hierba que huele –bienamada / del toro de ojos grandes que ya embiste, / de la paloma que ni fue tocada, / de la corza, del ciervo, de la encina, / de la abeja y del mar no quede nada».

⁶² NERUDA, Pablo: *Canto general*. Canto II, poema IX. El comentario a este poema se encuentra en Edmon CROS: *Introduction à l'étude critique, Textes espagnols*. París: Armand Colin, 1972, pp. 207-229.

5, y en el azul del pantalón vaquero
3, el trébol de la tierra impatriotero
9, sin patria alguna ofrézcale al amigo.

6, la m es v: victoria de mis piernas,
8, copa perecedera y fruta eterna
1, esta m al revés que yo me miro!»

Este soneto va seguido de otros tres versos a modo de estrambote que el poeta llama *sótano* como en otros sonetos suyos. En este caso son los versos siguientes:

sótano

2, muerte quiere decir y también vida,
4, y es más silencio cuanto más es lira
7, pues yo soy antigona más que antígona⁶³.

La sílaba final aparece en mayúsculas como todos los poemas de este conjunto, *El júbilo de la última sílaba*. Conviene señalar que todas estas diversas «novedades» pueden tener antecedentes en la poesía anterior, aunque los poetas que las emplean, todavía próximos a nosotros, lo hayan ignorado o no hayan tenido conciencia de ello. Tanto que es suficiente bucear en la obra un mismo poeta de épocas precedentes para descubrir múltiples sorpresas. Por ejemplo, el soneto LXI de Boscán repite en los cuartetos expresiones paraleísticas: «Dulce soñar / dulce gozar / dulce no estar / dulce placer». Garcilaso en los dos versos finales de su soneto V escribe los tan conocidos:

por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.

Francisco de Aldana ofrece una palabra repetida en los tercetos del soneto «Por un bofetón dado a una dama»: la palabra *luz* utilizada siete veces:

¡Goza, invidiosa *luz*, goza de aquesto,
goza de aqueste daño, oh *luz* avara,
oh *luz* ante mi *luz* breve y escasa!;

⁶³ *Distinto y junto, cit.*, pp. 47-48.

que aún pienso ver, y créeme, *luz*, muy presto,
cual antes a mi *luz*, serena y clara,
y entonces me dirás, *luz*, lo que pasa.

O este comparativo *cual* repetido en posición inicial o/e interior de verso se encuentra en «A Cosme de Aldana, su hermano»:

Cual sin arrimo vid, *cual* planta umbrosa
viuda del ruiseñor que antes solía
con dulce canto, al parecer del día,
invocar de Titón la blanca esposa,

cual navecalla en noche tenebrosa
do el gobierno faltó que la regía,
cual caminante que perdió su guía
en selva oscura, horrible temerosa,

cual nube de mil vientos combatida,
cual ave que atajó la red su vuelo,
cual siervo fugitivo y cautivado,
cual de peso infernal alma afligida,
o *cual* quedó tras el diluvio el suelo:
tal quedé yo sin vos, hermano amado⁶⁴.

Recuérdese igualmente el soneto de Góngora «Mientras por competir con tu cabello» en el que se repite «mientras» en posición inicial de los versos impares de los cuartetos. O, el soneto burlesco de Quevedo «Érase un hombre a una nariz pegado» con anáfora del verbo inicial. Pero el hecho de que algunos poetas anteriores hayan utilizado formas repetitivas no afecta a la intención renovadora de los poetas modernos.

Sonetos con palabras o versos tachados

No conozco ninguna experiencia anterior a esta de Francisco Pino que se expone a continuación. Se trata de una doble intención que el poeta ofrece en un solo arranque: sonetos de tipo visual en el que algunas palabras son eliminadas, pero dejando suficiente visibilidad para que el lector las reciba e interprete. Y, además, y probablemente es lo más importante, expresar la

⁶⁴ ALDANA, Francisco de: *Poesías castellanas completas*. Edición de José Lara Garrido. Madrid: Cátedra, 1985, pp. 188 y 275.

vocación a reducir la expresión a lo únicamente fundamental, la desnudez sin atuendos: «tal absurdo es mejor que no lo escribas». Son dos sonetos: «El tachar» y «Lo indócil»⁶⁵. Ambos tienen el mismo texto, pero las palabras tachadas en el primero aparecen limpias en el segundo, y las palabras limpias en el primero se han tachado en el segundo. Lo que parece indicar que en el fondo lo que resulta legible en ambos sonetos reconstituye el texto total de un soneto cuya expresión, en fin de cuentas, resulta ser lo esencial: la totalidad de lo expresado. Y también la duda permanente del poeta acerca de aquello que una vez escrito no colma la inquietud de conseguir la expresión fundamental, desnuda, plena:

El tachar

Táchalo todo. Así, tranquilo quédate.
Una luz, un armonio... Que te obligas...
que vas a hacer... que intentas poesía...
táchalo pronto, sí para librarte.

Voy a sentirme flor... De prisa, védate,
tal absurdo no lo escribas.
¿Lo hiciste? Táchalo, que esa alegría
de asir tu absurdo nadie la comparte.

Aunque al tachar a ti también te taches
táchalo. Irás al limbo de las hachas,
eso inútil que a ti tanto te embebe.

Tacha y retacha, quédate tranquilo,
en ti, rubor, en los demás, pabilo;
a hermosa noche tu tachar te lleve.

Lo indócil

Táchalo todo. Así, tranquilo quédate.
Una luz, un armonio... Que te obligas...
que vas a hacer... que intentas poesía...
táchalo pronto, sí para librarte.

Voy a sentirme flor... De prisa, védate,
tal absurdo es mejor que no lo escribas.
¿Lo hiciste? Táchalo, que esa alegría
de asir tu absurdo nadie la comparte.

Aunque al tachar a ti también te taches
táchalo. Irás al limbo de las hachas,
eso inútil que a ti tanto te embebe.

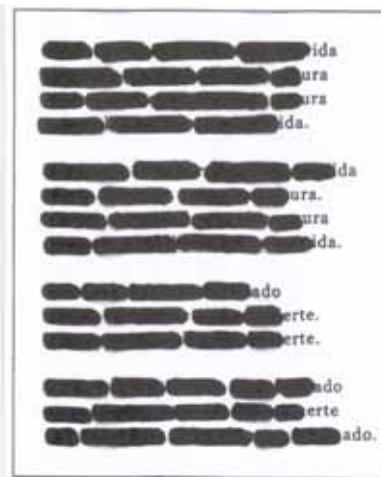
Tacha y retacha, quédate tranquilo;
en ti, rubor, en los demás pabilo
a hermosa noche tu tachar te lleve.

En fecha más reciente, Rafael Marín incluye entre sus *Sonetos experimentales* uno más atrevido que presenta todas las palabras tachadas, dejando solamente visibles las letras de las rimas; un soneto, en suma, sin palabras. La composición respeta la forma aparente del soneto en el que los «versos» se extienden ocupando el espacio que tendrían en su forma visible, con separación incluso de las supuestas palabras desaparecidas. No

⁶⁵ Distinto y junto, cit., pp. 357-358.

se trata ahora de reducir la expresión a su mínima esencialidad, sino de eliminar la expresión y transformarla en algo como su vestigio, su huella. La composición deja de ser «texto» y se cambia en «figura»; ahora lo presentado ya no se lee, se mira. No hay lectura posible sino sólo visualidad.

Evidentemente, se trata de composiciones marginales que aspiran a crear, quizás, una emoción estética ajena a la que procede de la creada por el lenguaje de comunicación. Se le atribuye la denominación de «poesía visual». El «soneto» que se reproduce a continuación tiene como título «Forma en conserva»⁶⁶:



Variaciones tipográficas

La disposición impresa de los sonetos puede dar lugar a alguna variante respecto a la costumbre de alinear todos los versos a la izquierda. Se encuentran ejemplos, efectivamente, en los que algunas estrofas aparecen sangradas respecto a las otras. No parece haya en ello una aportación al significado de la composición. Un ejemplo se encuentra en *Sono il sonetto, Soy el soneto* de Mario Ángel Marrodán, en el que todos los sonetos en las dos

⁶⁶ MARÍN, Rafael: *Sonetos experimentales*. Valladolid: Ediciones Tansonville, 2005, p. 57.

versiones, española e italiana, se han impreso con amplia sangría hacia la derecha del segundo cuarteto y del segundo terceto. También es posible que el autor no haya tenido participación en las decisiones de la editorial. Se ha reproducido más arriba uno de sus sonetos al recordar sus nuevos verbos «sonetear» y «ensonetarse».

Intencionada es, en cambio, la disposición de palabras o partes de palabras en mayúsculas, en situación de rima o en el interior del verso o en su inicio. Sólo el autor hubiera podido ofrecer el significado de esta modalidad que ahora, ya desaparecido el poeta Justo Alejo, no se alcanza dilucidar. En el apartado *Sonetos con disposición no tradicional* figura otro del mismo. Se señala en ese apartado que un antecedente ignorado se encuentra en los *Sonnets dénatrurés* de Blaise Candras publicados en 1916. Veamos ahora esta «Peluquería de señoras I»:

Blanca paloma. Y en la mano Ausencia
Olvido Bibelot Blanco, insonORO
bajo el arco del cielo y el tesORO
de las nubes azules sin ESENcia.

¿Qué buscas en la tarde aquí en PLASENCIA
mirando al SOL en su caudal de ORO
—VIEJO y abandonado— ¿Brilla en CORO
una ESTROFA DE SIGLOS Y PACIENCIA.

Brocal de abril, encaje de la espuma
viento ligero, céfiro suave
que das en alas de alusión a Una

Mente que se despuebla como bruma
ECO de vieja quilla, sueñe nave...
y Soledad Anónima y ... La Lunaaaaaa...⁶⁷

Se reproduce aquí el soneto tal como aparece en la edición de referencia: ausencia de signo final de interrogación iniciada en el verso 5. Son varios los sonetos que presentan esta modalidad de palabras o parte de palabras en mayúsculas que el poeta aplica también a otros poemas.

⁶⁷ *Poesía, 2, cit.*, p. 414.

La disposición tipográfica en mayúsculas en el poema «CATÁSTROFE BANALÍ-SIMA DEL HUESO» ataña sólo a la última vocal de cada verso, separada y aislada hacia el margen derecho, como en esta primera estrofa:

Han visto desmayarse una sonris	A
ROSA DE VIENTO	O
en ELLOS	O
un vaho	O
ya se van con cierta priS	A
¿QUIÉNES? ¿DÓNDE?	A
decliNADA en mitad del gran remid	O
de la carne lluviosa y dolorid	O
sentir	O
Así transcurre y tenue aviS	A
LA COSA	A
O cuarenta contar	A
mirar con gran piedad dándonpos pen	O
POR LA RUEDA SIN FIN de tal calvari	A
ESA CALVICIE Y NADIE	O
LIBA DE ORO EN LA LUNA EN SOLitari	A
Una colmen	O

La utilización de mayúsculas en palabras o fragmentos de palabras o la separación de la vocal final, no parecen tener una justificación evidente. No hay en cambio espacio entre las estrofas. Este tipo de composiciones no puede ofrecerse por mera transmisión oral y exige que el lector pueda ver y observar la distribución que el poeta presta a su composición. Poesía que es a la vez tradicional en apariencia y visual.

Variantes recientes del soneto

Se encuentran en el ya citado libro *Sonetos experimentales*, de Rafael Marín. Ofrece el poeta en él sonetos hechos a base sólo de vocales o sólo de consonantes, emparentados por lo tanto con los llamados lipogramáticos. Algunos respetan aproximadamente el

⁶⁸ *Ibid.*, p. 405.

cómputo endecasílabo, como en el caso del soneto que se copia en sus dos versiones: sin vocales y sin consonantes en páginas enfrentadas del libro (44 y 45). El lector podrá restituir el texto completo cuyo primer verso es «Cuántas noches me he acostado con ganas»:

SONETO~VOCALES

Uaa oe e e aoao o aa
e ae e ao u o ueia;
oeo o oi o ua aa
ue o u aaia e aeia.
Uao eeaee o a aaa
uie e aea ue o eia;
u oo e ioaa a eaa
ue e ao u eeo oeia.
I ueo ao e aiaoe
ia a ia e eeia oo
ua iea ue i uiia e aoa.
E aioio eeo e oe
e eaa e ue eoe a oo
oo aueo ue e eao eoa.

SONETO~CONSONANTES

Cnts nchs m h cstd cn gns
d her l mr y t n qrs;
mlst pr drmr en n rn
q cn s pt m mlhr.
Cnts dsprtrs pr ls mñns
sfrst l mlstr q y tn;
my pc t mprtb l dsgn
q p mr ts dss cnsntn.
M crp flt d stsfccns
d d rsnt cm
n trr q sn llv gstd.
L mtrmn rplt d dns
m djb vr q ntncs y sms
cm qlls q l dsmr dnst.

Es evidente que ante estos ejemplos de supresión de las consonantes o de las vocales, la lectura se cambia en una búsqueda de palabras amputadas y pierde el valor estético y emocional del lenguaje sin que alcance quizá, en estos casos, un valor visual o gráfico.

Menos disconforme con la norma es el que el autor compone a partir de títulos de libros. Marín lo titula «Soneto libresco» en el que cada verso viene a ser una entidad en sí sin relación con el contexto:

El coronel no tiene quien le escriba.
El gran momento de Mary Tribune.
El miedo del portero ante el penalty.
El obsceno pájaro de la noche.

La insoportable levedad del ser.
La sombra del ciprés es alargada.
La tía Julia y el escribidor.
La soledad del corredor de fondo.

Sesenta y dos: modelo para armar.
 Jardín de los senderos que se bifurcan.
 Encerrados con un solo juguete.

El laberinto de la soledad.
 Historias fingidas y verdaderas.
 Retrato del artista adolescente⁶⁹.

El «Soneto al infierno» está compuesto por las palabras que designan los siete pecados capitales. Éste, y los que siguen, entrarían como sonetillos en una clasificación que atendiera al tipo de metro empleado, pero utilizando a la vez la polimetría. Se copia aquí en disposición horizontal por razones de economía de espacio:

primera estrofa:	segunda estrofa:	tercera estrofa:	cuarta estrofa:
soberbia	soberbia	pereza	pereza
lujuria	lujuria	gula	gula
avaricia	avaricia	ira	ira
envidia	envidia		

El que el autor titula «Soneto pluscuamperfecto» es el compuesto por una letra repetida seis veces en cada verso, siguiendo el orden del alfabeto:

primera estrofa:	segunda estrofa:	tercera estrofa:	cuarta estrofa:
aaaaaa	aaaaaa	ccccc	ddddd
bbbbbb	bbbbbb	ddddd	ccccc
aaaaaa	aaaaaa	ccccc	ddddd
bbbbbb	bbbbbb		

Este otro utiliza casi todas las letras del alfabeto dispuestas de dos en dos. Se titula «Soneto literal»:

ab	hi	op	uv
cch	jk	qr	wx
de	lm	st	yz
ef	nñ		

En ellos la composición ha dejado de ser significante. Puede que la simetría que presenta el «Soneto pluscuamperfecto» conlleve una intención de armonía visual difícil de dilucidar.

⁶⁹ *Sonetos, cit*, p. 49.

La última composición del libro es la frase que dice «esto es un intento de soneto», dispuesto a modo de un acróstico, una sílaba para cada verso:

primera estrofa:	segunda estrofa:	tercera estrofa:	cuarta estrofa:
es	in	so	per
to	ten	ne	fec
es	to	to	to. ⁷⁰
un	de		

Hasta aquí las composiciones que, en ese libro, utilizan letras, sílabas o palabras de la lengua y que, a sabiendas o no del autor, tienen una relación con el movimiento letrista, inventado por Isidore Isou que dio de él la definición siguiente: «Art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes»⁷¹. Se trata pues de independizar el poema de su significado y de utilizar otra forma de significante inusual que pretende aportar una coherencia inédita sin relación con lo que el poema tradicional dice o pretende decir. La poesía se distancia así, voluntariamente, del contenido para ceder a una estética visual emparentada con la obra pictórica.

Es posible que estas experiencias de Rafael Marín deriven de la poesía visual de Francisco Pino quien, entre otras muchas manifestaciones consideradas sino ejemplares al menos precursoras, ha dedicado buena parte de su obra a la poesía visual. Ya en su obra *Solar* (1969) aparece un soneto, con el título de «SON E TO» que se compone de catorce veces la letra E dispuestas en vertical y mayúsculas, añadiendo a la última, pero espaciadas, la letra h y un signo final de exclamación: «E h !»⁷²

Otros «sonetos» de Rafael Marín, en su mismo libro, prescinden totalmente del lenguaje formando conjuntos de 4+4+3+3 de

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 57 («Forma en conserva»), 45 («Soneto-consonantes»), 44 («Soneto-vo-cales»), 41 («Soneto al infierno»), 23 («Soneto pluscuamperfecto»), 18 («Soneto literal») y p. 60.

⁷¹ *Bilan letriste*, 1947. El primer manifiesto se encuentra en su obra *Principes poétiques et musicaux du mouvement letriste* (1946).

⁷² *Distinto y junto*, 3, cit. p. 135.

objetos diversos: naipes, improntas de manos, bolígrafos, cerillas, una quiniela, etc., formando así como breves ilustraciones en monocromía o polícromía.

El soneto interpolado

Jacques Roubaud, en un estudio bien conocido, afirma rotundamente que: «Tout sonnet est une unité autonome. Même si un sonnet s'inscrit dans un ensemble, il peut exister seul; il constitue à lui seul un poème autonome, ayant un sens plein.» Y añade que: «Un sonnet n'est jamais une strophe d'un poème plus étendu. Le caractère quasi-universel de ce trait est un phénomène remarquable»⁷³.

Un soneto es siempre, efectivamente, un poema autónomo. Sin embargo, también cabe la sospecha de que el lector, o el espectador en el teatro, que no son expertos metricistas, acojan en su lectura o en su escucha, un soneto integrado en un poema dramático, o en un poema no dramático de amplias dimensiones, como unidad estrófica de ese mismo poema. Sería de desear disponer de reacciones de lectores y de espectadores que aportaran su juicio a este propósito.

Desde que el soneto existe, muchos poetas han compuesto conjuntos formados por ese tipo de composición en torno a un tema, amoroso generalmente en los primeros tiempos. Recuerdan Navarro Tomás y Rudolf Baehr algunas de las series modernas de sonetos más conocidas como son las de Salvador Rueda: *El friso del Partenón*, Amado Nervo: *El prisma roto*, Leopoldo Lugones: *Los doce gozos*, Antonio Machado: *Los sueños dialogados*, Alfonso Reyes: *Jornada en sonetos*. Y apunta Baehr que, aparte de Zorrilla y Núñez de Arce, Verlaine también podía haber servido de modelo, especialmente en *Sagesse*. Los sonetos en serie de José Zorrilla son los de su «Roma y Cristo», y los de Núñez de Arce los de su «Crepúsculo vespertino» y «El único día del paraíso».

Hay igualmente ejemplos de poemas compuestos en sonetos en serie en otras lenguas entre los cuales son los más conocidos

⁷³ ROUBAUD, Jacques: «La forme du sonnet français de Marot à Malherbe, recherche de seconde Rhétorique». *Cahiers de Poétique comparée*, 1900, 17, 18, 19, Publications *Langues O*, Paris.

los de Shakespeare (*Shake-Speares Sonnets*, 1609), los de *Sagesse* de Verlaine ya citado, y los de Rilke (*Sonetos a Orfeo*, 1922).

En nuestros días, basta establecer una llamada en línea para que se ofrezcan series recientes de sonetos, como esas «Vacaciones en seis sonetos encadenados» que aparecen en pantalla, sin nombre de autor, y que respetan la forma tradicional⁷⁴.

El soneto interpolado en el teatro clásico aparece siempre íntegro, recitado por un solo personaje, y nunca fragmentado en diálogo. Generalmente interrumpe una tirada en formas métricas distintas –romances, redondillas, quintillas o décimas– que pueden reanudarse una vez el soneto recitado. Suele aparecer en monólogo de un personaje solo en escena, lo que le da, efectivamente, cierto carácter de expresión autónoma. Pero también pueden encontrarse sonetos contiguos (en *El príncipe constante*, de Calderón, Fernando recita el famoso soneto «Estas que fueron pompa y alegría» que Antonio Machado juzgó como ejemplo de poesía que no es «palabra en el tiempo»; Fénix le contesta poco después con otro soneto: «Esos rasgos de luz, esas centellas»), o dichos por dos personajes que se ignoran (Acto III de *Los embustes de Celauro*, de Lope, escena XVIII).

En general, el soneto suele aparecer cuando la intriga ya está avanzada; no así en *Peribáñez*, del mismo Lope, donde hay dos, el primero ya en la escena II del Acto I: Luján dice «Esto escriben de Medoro», siguiendo el soneto «Reinaldo fuerte en roja sangre baña».

Alguna vez se ha utilizado el soneto como elemento que llega del exterior y viene a anunciar algo inesperado. Así en *El caballero de Olmedo*, un corto diálogo en redondillas entre Inés y Leonor (vv. 491-502) se cambia en soneto cuando la primera anuncia: «Leerte unos versos quiero». Y lee el que empieza: «Yo vi la más hermosa labrador». Estos ejemplos no son, naturalmente, exhaustivos.

Si se considera que una comedia es un largo poema, aunque dramático, quizás se pueda plantear la pregunta de si el soneto, interpolado entre otras formas métricas, bruscamente, sin transición ninguna, puede ser percibido como estrofa y es recibido como tal por el espectador.

⁷⁴ En línea: <http://personales.ya.com/emsajosep/poesia/vacaciones.pdf>

Una experiencia más reciente es la que ha realizado Rafael Morales intercalando sonetos en poemas compuestos por diversas formas, incluso sin separación ninguna entre ellas. En su libro *La máscara y los dientes*, 1962, incrusta sonetos en el poema «La calle». Este poema se compone de un soneto inicial seguido de un romance endecasílabo, así como en el poema «El tranvía» en el que el soneto va seguido de una silva polimétrica en la que aparece una asonancia -áa desordenada. En «La oficina» hay un soneto incrustado entre otras partes de formas diversas. «Amor, dolor» empieza con soneto que continúan sin transición cuatro serventesios y una redondilla. La inclusión de sonetos a manera de estrofas se encuentra igualmente en el libro *La rueda y el viento*, 1971, del mismo Rafael Morales, cuya primera parte viene a ser un largo poema polimétrico en el que se intercalan tres sonetos seguidos que difieren del resto por su apariencia visual. Y es de notar que esa utilización del soneto como fragmento integrado en poemas de considerable extensión, no ha sorprendido ni sorprende ni a los tratadistas ni a los lectores. Es probable que otros poetas hayan escrito poemas con sonetos interpolados.

Estas consideraciones no pretenden sino llamar la atención sobre la oportunidad de considerar o no el soneto, en ciertas posiciones dentro de una obra mayor, como una estrofa más del poema en que se encuentra incluido. No se trata de negar el carácter autónomo del soneto, sino sólo de ampliar sus posibilidades cuando, en un conjunto mayor, es utilizado sin solución de continuidad, como partícula del poema.

El soneto, forma fija

En un soneto publicado en 2004, Enrique Badosa expresa el desdén que sufre esta composición entre los poetas de su época, y cuya primera estrofa dice así:

Hoy la moda abomina del soneto
—poco moderno, poco progresista,
de derechas quizá, misoneista—,
y me ordenas el riesgo del cuarteto⁷⁵.

⁷⁵ Otra obediencia a Violante, *Otra silva de varia lección (1950-2002)*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, Col. Cortalaire 50, 2004, p. 102.

Hay ahí argumentos de carácter social y político, quizás porque esta composición nos llega asimilada a ideas impregnadas del clasicismo («poco moderno») y también porque el soneto «exaltado» por la *Juventud creadora* de José García Nieto ha sido la forma más frecuente en la poesía de los primeros años de la posguerra («de derechas quizá»). Badosa se alza contra ese criterio. Como se ha visto en los ejemplos que se citan en este trabajo, no parece que ese desamor del soneto al que se refiere Badosa corresponda a la realidad actual. Más bien puede afirmarse que el soneto mantiene su vitalidad en sus formas clásicas, pese a las numerosas variantes aquí recogidas. La revista actual de poesía *Piedra de molino*⁷⁶, por ejemplo, presenta en casi todos sus números una página inicial con un soneto referido precisamente a la piedra del molino.

Sí es cierto que las numerosas variantes señaladas en este trabajo provocan la duda de si se puede considerar el soneto aún como una forma fija. Parece se imponen dos definiciones de esta composición: la que recoge las características del soneto ortodoxo, tradicional, clásico, endecasílabico, aconsonantado y distribuido en grupos estróficos de 4+4+3+3, o sea, dos cuartetos y dos tercetos. Y otra definición menos rigurosa que admite todo tipo de variantes: polimetría, rimas desordenadas, ausencia de rimas, número variable de versos, apariencia tipográfica diversa, sonetos sin una vocal, o sólo compuesto de vocales, o sólo compuesto de consonantes, o con palabras tachadas, o sin palabras, o con la lengua sustituida por figuras, etcétera, y un amplio etcétera.

Será prudente en adelante reservar la denominación de forma fija únicamente para el soneto tradicional y admitir también que otras formas de soneto reclaman también su legitimidad.

⁷⁶ *Piedra de molino, Revista de poesía*. Arcos de la Frontera. El número 19 corresponde al otoño de 2013.

¿ACENTOS CONTIGUOS EN EL VERSO ESPAÑOL?

CONTIGUOUS STRESSES IN SPANISH VERSE LINES?

ESTEBAN TORRE
Universidad de Sevilla

Resumen: Un exhaustivo análisis de los versos endecasílabos del libro de poemas *Ancia* de Blas de Otero, así como el estudio métrico de algunos otros textos poéticos, pone de manifiesto el papel de los acentos principales o *rítmicos*, y los secundarios o *metarrítmicos*. En un eventual choque de sílabas tónicas, pertenecientes a palabras adyacentes, la prominencia del acento rítmico o metarrítmico anula o debilita el acento de la sílaba contigua. Podemos llamar *pararrítmico* este acento.

Palabras clave: Choque acentual, acentos rítmicos, acentos metarrítmicos, acentos pararrítmicos, Blas de Otero.

Abstract: A thorough analysis of the hendecasyllabic lines of Blas de Otero's collection of poems, *Ancia*, as well as the metrical study of certain other poetic texts, highlights the role of the main or *rhythmic* stresses involved, as well as the role of those which are secondary stresses (and may be termed *metarhythmic*). In an eventual clash of tonic syllables, belonging to adjacent words, the prominence of the rhythmic, or *metarhythmic* stress, as the case may be, nullifies or weakens the degree of stress in the adjacent syllable. This may be called *pararhythmic* stress.

Keywords: stress clash, rhythmic stress, metarhythmic stress, pararhythmic stress, Blas de Otero.

En la línea sintagmática del lenguaje poético, al igual que en el decurso del lenguaje ordinario, se aprecia la existencia de un cierto patrón rítmico, consistente en la alternancia de sílabas acentuadas e inacentuadas. El *principio de alternancia*, o lo que es lo mismo, de *eufonía* o *eurritmia* (prefiero esta grafía, *eurritmia*, a la académica *euritmia*, que puede llevar y lleva a una errónea prosodia), parte de la observación de que las lenguas evitan la sucesión de sílabas con el mismo grado de tensión, haciendo que alternen con mayor o menor regularidad las sílabas *fuertes* con las sílabas *débiles*.

En algunas lenguas, puede llegarse al desplazamiento acentual con el objeto de asegurar el principio de euponía. Así, en inglés, mediante la regla de «inversión yámbica», se impide la sucesión de dos sílabas tónicas. Es bien conocido el ejemplo del sintagma *thirteen men*. Como palabra aislada, el acento de *thirteen* recae en la segunda sílaba (*thirtéen*); pero, en la frase, la mayor prominencia de *men* (mén) impide la pronunciación *thirtéen mén* y determina la inversión del acento de la primera palabra: *thírteen mén*. Tiene lugar, así pues, un desplazamiento acentual (*stress shift*). En otros casos, el choque acentual que produciría la presencia de dos acentos consecutivos se resuelve mediante la anulación de uno de los dos acentos. Así, en italiano¹, *la cittá véccchia* pasa a ser *la cittavéccchia*. Del mismo modo, en catalán², secuencias como *molí nét* (molino limpio) y *molinét* (molinillo) se perciben como homófonas. En español, nombres de pila como *Miguel Ángel* o *José Luis* se pronuncian

¹ NESPOR, Marina e Irene VOGEL: «On clashes and lapses». *Phonology*, 1989, 6, pp. 69-116.

² PRIETO, Pilar: «Efectos de coarticulación tonal en choques acentuales», en HERRERA, Esther y Pedro Butragueño (eds.), *La tonía: dimensiones fonéticas y fonológicas*. México: Colegio de México, 2003, pp. 187-218.

respectivamente *Miguelángel* y *Joseluís*. La pérdida del acento en una de las dos palabras se puede dar también en ausencia del choque acentual: *José Antonio* > *Joseantonio*, *José María* > *Josemaría*.

Algunos estudios han puesto de manifiesto la existencia de formas de rechazo al choque acentual, que tendría lugar sólo en determinadas circunstancias³. El sintagma *primer niño* (*primér niño*) pasaría a ser *primerniño*. Sin embargo, en la expresión *azul claro* (*azúl cláro*) conservarían el acento tanto la palabra *azul* como la palabra *claro*. Habría entre ellas un cierto intervalo de silencio o pausa. Parece esto aceptable en el lenguaje ordinario. Pero, en el verso, con sus hábitos y modelos rítmicos peculiares, las cosas podrían ser diferentes. Veamos las siguientes secuencias versales:

un cielo de azul claro entre las nubes
este cielo de azul claro entre nubes

Ningún lector avezado en la escansión del verso pondría reparos a la siguiente medida:

un.cie.lo.dea.zul.clá.roen.tre.las.nú.bes
es.te.cie.lo.dea.zúl.cla.roen.tre.nú.bes

La neutralización del acento en la primera o en la segunda de las dos sílabas tónicas depende del contexto rítmico. No constituye el acento en la línea del verso una entidad absoluta, sino relativa. La sílaba acentuada lo es siempre en relación a un entorno. Una sílaba, con relieve acentual en la palabra aislada, puede perderlo en la línea del verso. Y, a su vez, una sílaba menos relevante puede experimentar un incremento acentual por su posición en el verso, la entonación o el énfasis que se ponga en la lectura para destacar el sentido.

La posición de los acentos en el verso coincide, generalmente, con la de las sílabas tónicas de cada una de las palabras que lo integran. Pero no siempre es así. Puede ocurrir, como es el caso que nos ocupa, que entren en contacto dos sílabas tónicas,

³ ALMEIDA, Manuel: «Alternancia temporal y ritmo en español». *Verba*, 1993, 20, pp. 433-443.

pertenecientes a palabras consecutivas. En estas circunstancias, como quiera que la sílaba tónica o *más* acentuada lo es siempre en relación a un entorno de sílabas átonas o *menos* acentuadas, una de las dos sílabas en contacto deberá ser *relativamente más acentuada*, asumiendo así el papel de sílaba tónica. La imposibilidad de que existan dos acentos rítmicos contiguos⁴ viene a confirmar el principio de eufonía o eurritmia.

Podemos denominar *acento pararrítmico* al de la palabra aislada que ocupa una posición menos relevante en la línea del verso, quedando neutralizado ante la presencia del *acento rítmico*. En el primero de los ejemplos más arriba propuestos, la palabra *azul* pierde el acento de su sílaba final ante la prominencia de la sílaba inicial de la palabra *claro*. En el segundo ejemplo, es la sílaba final de la palabra *azul* la más prominente en relación con la sílaba inicial de la palabra *claro*, que queda neutralizada. En ambos casos, la sílaba 6^a es la más prominente, y sobre ella recae el acento rítmico: *clá-* (de *claro*), en el primer ejemplo, y *zúl-* (de *azul*), en el segundo.

Con el fin de obtener un correlato físico, objetivo, de los fenómenos fonéticos implicados en la escansión del verso, se llevaron a cabo en 1998 diversas experiencias⁵ en el Laboratorio de Fonética de la Universidad de Sevilla. Fueron oportunamente publicadas las gráficas que recogen tanto el *oscilograma* de las intensidades acústicas como el *espectrograma* de la curva melódica, realizadas por ordenador a partir de los siguientes versos del *Romancero gitano* de Federico García Lorca:

¿Qué es aquello que reluce
por los altos corredores?
Cierra la puerta, hijo mío;
acaban de dar las once.

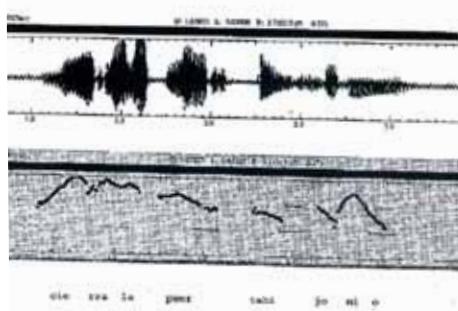
Como es sabido, el *oscilograma* recoge las intensidades de los sonidos emitidos en el decurso de la lectura de cada uno de los versos, considerándose como *intensidad acústica* la cantidad de energía que, en la unidad de tiempo, atraviesa una unidad de

⁴ *Vid.* PAMIES BERTRÁN, Antonio: «Los acentos contiguos en español». *Estudios de fonética experimental*, 1994, 6, pp. 91-111.

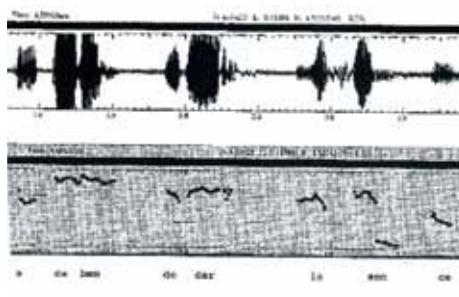
⁵ *Vid.* TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

superficie situada perpendicularmente a la dirección de propagación de las ondas sonoras. Se mide en Watios/m² y es proporcional a la *amplitud de la onda*. Por su parte, el *espectrograma* de la curva melódica nos da el *tono* musical, esto es, la *frecuencia* o número de ciclos por segundo de los sonidos emitidos. Se mide en Hercios. La frecuencia que se recoge en esta curva melódica es la *frecuencia fundamental*, que es precisamente la que constituye el tono musical, si bien existe un cierto número de *armónicos*, que determinan el *timbre*.

Se puso en estas experiencias de manifiesto que el *acento rítmico* está en función no sólo de la intensidad acústica, sino también de la frecuencia fundamental o tono de cada una de las sílabas. En cambio, la duración o cuantificación temporal, en fracciones de segundo, carece de relevancia. Tanto el oscilograma como el espectrograma del verso tercero, de ritmo marcadamente ternario (*cié.rra.la.pué:r.tahi.jo.mí.o*), nos proporcionan los datos más significativos. La secuencia *puerta hijo* aparece en el oscilograma como un grupo trisílabico con acento sobre la primera sílaba: *puér-tahi-jo*. Existe zeuxis o unión silábica (sínairefa, si se quiere) entre *-ta* (de *puerta*) e *hi-* (de *hijo*). El acento de la palabra aislada *hijo* queda anulado en la línea del verso. Por su parte, el espectrograma de frecuencias recoge lo que ya habíamos observado por simple audición directa: un cambio de tono, concretamente un semitono descendente, entre *puér-* y *-tahi-*, lo que confiere una matización acústica a la segunda sílaba de la secuencia trisílabica, en virtud de la cual la palabra *hijo* conserva una cierta independencia acentual con respecto a la palabra *puerta*.



El análisis acústico de las sílabas finales, »mí-o», presenta asimismo un gran interés. El oscilograma no acusa prácticamente diferencia alguna entre las intensidades de las dos sílabas y, al no existir entre ellas ningún tipo de cerrazón consonántica, no aparece señal alguna que nos permita establecer un límite silábico. Ahora bien, el espectrograma muestra con toda claridad la gran diferencia tonal que existe entre ambas sílabas. En otras palabras: los correlatos físicos del acento y de la frontera silábica residen, en este caso, en el tono y no en la intensidad. Pero hay que advertir que un desdoble del tono no implica necesariamente una duplicidad silábica. El espectrograma del cuarto y último verso nos muestra cómo la sílaba final tónica, *on-* (de *once*), sufre un desdoblamiento tonal muy marcado, con un segundo tono que corresponde a la sonoridad de la coda nasal, si bien la unidad de la sílaba permanece inalterada.



En cualquier caso, conviene no perder de vista que las nociones de sílaba y acento, que constituyen en definitiva el armazón rítmico del verso, tienen una base fundamentalmente intuitiva, y su análisis corresponde al dominio de la métrica, la poética y la estética. La Fonética acústica, por una parte, y la Fonología métrica, por otra, proporcionan al metrista una ayuda sin duda valiosa; pero en la ciencia del verso intervienen factores que van más allá de lo estrictamente gramatical o lingüístico. Se trata de elementos fónicos peculiares, de cuya combinación oportuna surge el efecto acústico agradable que llamamos *eufonía*, debiendo tenerse en cuenta que esta combinación de elementos

puede también conducir al fenómeno contrario a la eufonía, esto es, a la *cacofonía*. La diferencia es de orden estético. Es evidente que los meros criterios fonéticos y fonológicos no nos proporcionan un instrumento de análisis que pueda ser aplicado, sin más, al estudio de la métrica.

Los mismos conceptos de sílaba y acento son problemáticos. La noción de sílaba es tan poco clara, desde un punto de vista científico, como intuitiva en la conciencia de todo hablante. Si para la Real Academia Española se trata efectivamente de una noción más intuitiva que científica, para la Academia Húngara la sílaba carece prácticamente de función lingüística y consiste tan sólo en una unidad rítmica, de base fisiológica y acústica, cuya existencia depende de la convención y el uso de una determinada comunidad lingüística⁶. En realidad, la sílaba no tiene en sí misma valor fonológico alguno, a no ser como unidad portadora de un acento. Pero 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 rendimiento del acento, como unidad suprasegmental, fonológica, distintiva de significados, es realmente insignificante en español, y nulo en otras lenguas. Lo que de verdad interesa en el acento es su carácter melódico, que se inserta en la línea discursiva o versal con una alternancia de sílabas tónicas, o más acentuadas, y átonas, o menos acentuadas, lo que origina una especie de pulso o latido rítmico.

Generalmente se adscribe el acento, considerado como el alma indiscutida del ritmo, a la *intensidad* del sonido, esto es, a la cantidad de energía acústica. Pero, además de la intensidad, hemos de tener en cuenta, como hemos visto en el verso citado de Federico García Lorca, el *tono*, esto es, la frecuencia o número de ciclos vibratorios por segundo. Habría que considerar también otra cualidad del sonido, el *timbre*, determinado por los armónicos que acompañan a la frecuencia fundamental del tono. Como es sabido, el timbre no depende de la fuente del sonido, sino de la caja de resonancia, que en el caso que nos ocupa es la cavidad bucal. Podríamos así hablar de un cierto timbre

⁶ *Vid.* TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

vocálico. Combinado este timbre con el juego aliterativo de los sonidos consonánticos, puede reforzarse y afinarse el ritmo básico que produce la mera distribución acentual. Veámoslo en el siguiente poema de Blas de Otero:

Es a la inmensa mayoría, fronda
de turbias frentes y sufrientes pechos,
a los que luchan contra Dios, deshechos
de un solo golpe en su tiniebla honda.

A ti, y a ti, y a ti, tapia redonda
de un sol con sed, famélicos barbechos,
a todos, oh sí, a todos van, derechos,
estos poemas hechos carne y ronda.

Oídos cual al mar. Muerden la mano
de quien la pasa por su hirviente lomo.
Restalla al margen su bramar cercano

y se derrumban como un mar de plomo.
¡Ay, ese ángel fieramente humano
corre a salvarnos, y no sabe cómo!

Se trata del soneto inaugural del libro *Ancia*. La solemnidad y el dramatismo del poema encuentran un adecuado punto de apoyo en la fuerza expresiva del *endecasílabo* sáfico. Diez de los catorce versos llevan el acento en las sílabas 4^a y 8^a. Como más adelante tendremos ocasión de ver, esta clase de versos es generalmente muy inferior en número a la de los endecasílabos comunes, acentuados en la sílaba 6^a. En el presente soneto, en cambio, sólo son endecasílabos comunes los versos 5, 6, 7 y 9. De estos cuatro versos, tres (5, 6 y 9) llevan el acento de la sílaba 6^a sobre monosílabo tónico, existiendo acento pararrítmico en la sílaba 7^a en los versos 5 y 9:

a ti, y a ti, y a ti, tapia redonda
oídos cual al mar. Muerden la mano

Prestemos atención al choque de los acentos de las sílabas 6^a y 7^a, acentos «rebotados», o *ribattuti*, en el sentir de algunos metristas italianos. En el primero de estos dos versos, la insistencia

aliterativa de la dental sorda culmina en el encuentro *ti-ta*, con contraste en el timbre de *i* y *a*. En el segundo verso, el encuentro *mar-muer*, con contraste en el timbre de *a* y *e*, se prolonga en una aliteración de nasales. El choque de las sílabas tónicas de las palabras aisladas (*ti* y *tapia*, *mar* y *muerden*) es un elemento más que se añade a las similitudes y a los contrastes de la expresividad fónica. Obsérvense ahora los versos 6 y 7:

de un sol con sed, famélicos barbechos
a todos, oh sí, a todos van, derechos

El lector avezado en la audición del verso endecasílabo percibirá fácilmente cómo el modelo básico de los cuatro versos citados es idéntico: acento rítmico en la sílaba 6^a. Pero, evidentemente, hay otras facetas rítmicas, entre las que cabe destacar el contraste aliterativo entre *sol* y *sed*. En el último de estos versos, existe unión silábica o zeuxis entre *sí* y *a*, unión que conforma la sílaba 5^o, contigua a la 6^a tónica. En este caso, es clara la neutralización del acento pararrítmico de la sílaba 5^o, *sia*, frente a la 6^a, *tó-*, de mayor prominencia.

En cuanto a los endecasílabos sáficos del citado soneto, son de destacar las aliteraciones y el simbolismo fónico de los versos de los versos 2 y 12:

de turbias frentes y sufrientes pechos
y se derrumban como un mar de plomo

El armazón rítmico del verso consiste ahora en acentuación de las sílabas 4^a y 8^a, además (obviamente) de la 10^a. En lo que concierne al endecasílabo, que es el verso más estrictamente pautado de la versificación española, tales son los esquemas acentuales básicos: acentos rítmicos en la sílaba 6^a y 10^a, en el llamado endecasílabo común, o bien en las sílabas 4^o, 8^a y 10^a, en el denominado endecasílabo sálico.

Pero, naturalmente, además de estos acentos principales o predominantes, que pueden ser considerados fundamentales o constituyentes del verso y que venimos llamando rítmicos, existen otros acentos secundarios, que podemos llamar *metarrítmicos*, que contribuyen a mantener y flexibilizar el ritmo, evitando el riesgo de la monotonía. En el endecasílabo común, el acento

metarrítmico puede incidir sobre alguna o algunas de las sílabas 1^a, 2^a, 3^a, 4^a y 8^a. Los acentuados en 1^a, 2^o o 3^a suelen denominarse enfáticos, heroicos y melódicos respectivamente. En lo que respecta al endecasílabo sálico, el acento metarrítmico puede corresponder a las sílabas 1^a, 2^a o 6^a.

Son acentos pararrítmicos los situados en sílabas contiguas a los acentos rítmicos. Ocurre esto antes o después de la sílaba 6^a, y antes de 10^a, en el endecasílabo común, es decir, en las sílabas 5^a, 7^a y 9^a. En el endecasílabo sálico, son pararrítmicos los situados antes o después de las sílabas 4^a y 8^a, es decir, en las sílabas 3^a, 5^a, 7^a y 9^a. También son pararrítmicos los situados en sílabas contiguas a cualquiera de las portadoras del acento metarrítmico.

Conviene distinguir claramente entre los acentos rítmicos y metarrítmicos, por una parte, y los acentos pararrítmicos, por otra. Los primeros son realmente acentos del verso, mientras que los pararrítmicos son acentos de la palabra aislada, que se encuentran neutralizados en la línea del verso, pero que juegan también un papel importante en la matización del ritmo con el breve silencio que se inserta entre las sílabas afectadas y con la inflexión tonal que se da entre ellas. Esto viene a sumarse al juego aliterativo de las consonantes y el fluctuante timbre de las vocales.

Con el fin de precisar el valor de estos términos, atendamos al silabeo o escansión de los versos del citado soneto. Se marca con una tilde los acentos rítmicos y metarrítmicos:

é.s.a.lain.mén.sa.ma.yo.rí.a.frón.da

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, y metarrítmico en 1^a.

de.túr.bias.frén.tes.y.su.frién.tes.pé.chos

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, y metarrítmico en 2^a.

a.los.que.lú.chan.contra.diós.des.hé.chos

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^o y 10^a.

deun.só.lo.gól.peen.su.ti.nié.bla.hón.da

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, metarrítmico en 2^a y pararrítmico en 1^a.

a.tí.ya.tí.ya.tí.ta.pia.re.dón.da

Acentos rítmicos en las sílabas 6^a y 10^a, metarrítmicos en 2^a y 4^a, y pararrítmico en 7^a.

deun.sól.con.séd.fa.mé.li.cos.bar.bé.chos

Acentos rítmicos en las sílabas 6^a y 10^a, metarrítmicos en 2^a y 4^a, y pararrítmico en 1^a.

a.tó.dos.óh.sía.tó.dos.ván.de.ré.chos

Acentos rítmicos en las sílabas 6^a y 10^a, metarrítmicos en 2^a y 4^a, y pararrítmico en 5^a.

és.tos.po.é.mas.hé.chos.cár.ney.rón.da

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, y metarrítmicos en 1^a y 6^a.

o.id.los.cual.al.már:muer.den.la.má.no

Acentos rítmicos en las sílabas 6^a y 10^a, metarrítmico en 2^a y pararrítmico en 7^a.

de.quien.la.pá.sa.por.suhir.vién.te.ló.mo

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a.

res.tá.llaal.már.gen.su.bra.már.cer.cá.no

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, y metarrítmico en 2^a.

y.se.de.rríum.ban.co.moun.már.de.pló.mo

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, y pararrítmico en 7^a.

ay.é.se.án.gel.fié.ra.mén.tehu.má.no

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, metarrítmicos en 2^a y 6^a, y pararrítmico en 1^a.

có.rrea.sal.vár:nos.y.no.sá.be.có.mo

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, metarrítmico en 1^a y pararrítmico en 7^a.

No cabe duda de que el choque acentual más llamativo es el que tiene lugar entre las sílabas 6^a y 7^a del endecasílabo común. Para mejor precisar el alcance de este fenómeno acústico, en el presente trabajo se ha llevado a cabo un análisis rítmico de la totalidad de los versos endecasílabos del libro *Ancia* de Blas de Otero. Hacen un total de 1026 endecasílabos, de los que 560

corresponden a 40 sonetos y 466 a otras composiciones. De estos 1026 endecasílabos, 824 llevan acento en las sílabas 6^º y 10^a, y 202 en 4^a y 8^a. Como podemos ver, la cifra de endecasílabos comunes cuadriplica la de los sáficos.

De los 824 endecasílabos comunes, se da el choque acentual entre las sílabas 6^a y 7^a en 112 ocasiones. Casi siempre ocurre que el acento de la sílaba 6^a corresponde a un monosílabo tónico o una palabra aguda. Sólo en 9 casos el acento rítmico de la sílaba 6^a incide sobre palabra llana. En estas circunstancias, tiene lugar la unión silábica o zeuxis entre la sílaba postónica de la palabra llana y la inicial tónica de la palabra siguiente:

desesperadamente, esa es la cosa
 ser hombre, y estar solo es estar solo
 humanamente hablando, es un suplicio
 ser hombre y soportarlo hasta las heces
 el abismo adelante abre sus hélices
 humanamente hablando, es lo que digo
 la sombra es brava y vivo es el cuchillo
 humanamente en tierra, es lo que digo
 tu sed de Dios. Mi reino es de este mundo

Lo más frecuente es que el choque acentual de las sílabas 6^a y 7^a se produzca cuando el acento de la sílaba 6^a corresponda a un monosílabo tónico o a una palabra aguda. Ocurre esto 103 veces. He aquí la lista completa de los casos, que nos ilustra sobre la gran frecuencia con que se da esta circunstancia métrica:

a ti, y a ti, y a ti, tapia redonda
 oídos cual al mar. Muerden la mano
 por las manos de Dios, ¡cómo procura
 la tierra: girasol, poma madura
 del ansia, ciega luz. Quiero tenerte
 oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
 y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo
 y sigo, muerto, en pie. Pero te amo
 dentro del corazón, cargas de nieve
 oh témpano mortal, río que vuela
 ancléame en tu mar, no me desames
 y todo lo demás? Basta la muerte
 pero mortal, mortal, rayo partido
 tu silencio inmortal; quiere que grite

mas no todo ha de ser ruina y vacío
y, entre raíz mortal, fronda de anhelo
mi corazón en pie, rayo sombrío
oh, cállate, Señor, calla tu boca
se oye del corazón casi parado
dentro del corazón cava su nido
como atándome a Él... Solo y desnudo
clamoreando amor, tiendo, sacudo
los brazos bajo el sol: signos lejanos
al cielo! Mudo soy. Pero mis brazos
me haces daño, Señor. Quita tu mano
tengo bastante. Oh Dios, si eres humano
compadécete ya, quita esa mano
y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío
no se sabe por qué. Quiero cortarte
arriado de raíz, sobre la tumba
dirán: Esto que veis, fue Blas de Otero
vivir. Saber que soy piedra encendida
y yo de pie, tenaz, brazos abiertos
gritando no morir. Porque los muertos
se mueren, se acabó, ya no hay remedio
en cal hirviente, en pie, patas arriba
pero vivir, seguir, aunque se hundiesen
aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero
escucha cómo estoy, Dios de las ruinas
no sé quién eres tú, siendo Dios mío
hincando en Dios el pie, parto de vuelo
Le da miedo mirar. Cierra los ojos
un algo, qué sé yo qué, misterioso
capaz de comprender esta agonía
y el viento, vengador, viene y va, estira
nadie, nadie; caer, no llegar nunca
y el abrazo final es esa franja
entonces, y además cuando da miedo
hemos sufrido ya tanto silencio
del hombre; hambre inmortal; sed siempre en vilo
somos pasto de luz. Llama que va
cuerpo de la mujer, alma de oro
al Inasible. ¡Ah, sí! Pero el suplicio
y fui llama en furor. Pasto de luz
en finísima luz y aguas de oro
qué hacer, hombre de Dios, sino caerte
de púrpura hasta el pie. Tañen mis dedos
mademoiselle Isabel, rubia y francesa
Isabel..., tu jardín tiembla en la mesa

al ras del mirabel, tiros donceles
 esa tierra con luz es cielo mío
 música celestial, dame tu vida
 y yo quiero escuchar sólo esa herida
 de unas alas de Dios, de una luz rosa
 cuerpo de la mujer, río de oro
 un relámpago azul, unos racimos
 cuerpo de la mujer, fuente de llanto
 la soledad de dos. Y una cadena
 que no suena, ancla en Dios almas y limos
 tiras de mi raíz, subes mi muerte
 porque busco ese horror, esa cadena
 sintiendo, ¡por qué, oh Dios!, que eso no basta
 de Dios, hambre de Dios, sed abrasada
 trago trozos de mar y agua rosada
 senos las olas son, suave el bandazo
 labio con labio, ¿ves?, esto es un beso
 y encizañó la luz ante los ojos
 con los puños... Mujer, dame tu hombro
 dije: Mi soledad es como un árbol
 dije: Mujer, mi mal no tiene origen
 sufro, no sé por qué. De esto hace mucho
 abre tu soledad. Deja que el llanto
 un perpendicular pie sobre el suelo
 caiga quien caiga, ¡ahé!, pese a quien pese
 poetas tentempié, gente ridícula
 y cuerpo. Y por mi voz toman el aire
 que os unja de agua y luz, bajo la carne
 de cuerpos. Sobre Dios saltan de golpe
 ¿os da miedo, verdad? Sé que es más cómodo
 os ayude a ser. Soy. Luego es bastante
 de ansia de Dios. Con ser hombres os basta
 que ya no puede más. Pero nosotros
 limosna: manos no, garras insomnes
 no son ángeles ya, no voladores
 no son ángeles ya, sino quemadas
 y un golpe, no de mar, sino de guerra
 besas y lloras. ¿Ves? Yo beso, lloro
 al principio creó Dios cielo y tierra
 ¿qué podemos hacer, qué luz alzarles?
 tiempo de soledad es éste. Suena
 ellos, en son de sol; ellas, de blanco
 siempre la sangre, oh Dios, fue colorada
 ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra

Tras una sílaba 6^a acentuada, correspondiente a monosílaba tónico o palabra aguda, puede ocurrir que todas las sílabas siguientes sean átonas hasta la 10^a. Sucede esto en 79 casos. Veamos algunos ejemplos:

sostenernos en pie y en hermosura
archivando la luz en la garganta
imagine mi horror por un momento
cadáver interior apuntalado

Puede existir también acento metarrítmico en 8^a. Sucede esto en 102 ocasiones. He aquí algunos ejemplos:

nadie quiso nacer. Ni nadie quiere
silencio. Yerto mar. Soneto mío
nuestros cuerpos a Dios, desnudos, bellos
grima me da vivir, pasar el rato

También podemos encontrar un acento pararrítmico en 9^a. Se dan 10 casos. He aquí algunos:

que tiene corazón y que está vivo
no sé en qué sangre o red, como un pez rojo
saber que somos luz, y sufrir frío
del vivir y el morir. Lo demás sobra

En 5 ocasiones existe acento metarrítmico en 8^a y pararrítmico en 9^a:

verte un momento, oh Dios, después no verte
entonces ¿para qué vivir, oh hijos
trabas al sueño. Oh Dios, si aun no estoy muerto
Isabel, canta en él o si él es esa
a ver si vuelve Dios. A ver qué pasa

En total, encontramos 399 endecasílabos con acento rítmico en la sílaba 6^a, correspondiente a monosílaba tónico o palabra aguda. Si tenemos en cuenta que la cifra de endecasílabos comunes es 824, vemos que la proporción aquí entre monosílabos tónicos o palabras agudas y la totalidad de las palabras, incluidas las llanas y esdrújulas, es aproximadamente de 1:2, es decir,

muy superior a la del uso habitual de los vocablos en la lengua española, donde, como es sabido, predomina la palabra llana. Se trata, sin duda, de un rasgo estilístico del dramático clamar de la poesía de Blas de Otero⁷. El carácter incisivo del monosílabo tónico o de la sílaba tónica de la palabra aguda en posición 6^a cumple, sin duda, un importante papel de expresividad fónica.

En 408 casos el acento de la sílaba 6^a incide sobre palabra llana. Por ejemplo:

esta rosa redonda, reclinada
mientras la Tierra sigue a la deriva
montañas que se yerguen como altares
plumas de luz al aire en desvarío

En 17 casos, incide sobre palabra esdrújula. He aquí algunos de estos endecasílabos:

de un sol con sed, famélicos barbechos
desolación y vértigo se agolpan
y yo sabré la música ardorosa
del clavel, con la rúbrica del labio

Que el acento de la sílaba 6^a incida sobre palabra aguda, llana o esdrújula, y que tras esa sílaba no haya más acentos hasta la 10^a, o que por el contrario exista acento metarrítmico en 8^a, o pararrítmico en 7^a o 9^a, no son más que matices o variedades del ritmo fundamental del endecasílabo común. Y, a todo esto, hay que añadir la posible existencia de acentos metarrítmicos o pararrítmicos antes de la sílaba 6^a. Pero extremar las distinciones y los criterios taxonómicos a nada conduciría.

Quizá el choque acentual de las sílabas 6^a y 7^a sea el que ha suscitado un mayor interés. Para el profesor Márquez Guerrero,

⁷ Un análisis rítmico, por ejemplo, de los 770 endecasílabos contenidos en los 55 sonetos del libro *Sonetos espirituales*, de Juan Ramón Jiménez, nos muestra la existencia de 575 endecasílabos comunes, de los cuales 179 llevan el acento de la sílaba 6^a sobre monosílabo tónico o palabra aguda (35 de ellos con choque acentual). Como puede verse, la proporción entre monosílabos tónicos o palabras agudas y la totalidad de las palabras es ahora aproximadamente 1:3, sensiblemente inferior a la proporción 1:2 de los endecasílabos de *Ancia*. En ambos casos, es llamativa la frecuencia del acento de la sílaba 6^a sobre monosílabo tónico o palabra aguda, con o sin choque acentual, lo que nos debe llevar a considerar este tipo de acentuación como algo habitual en la métrica española.

«la secuencia de los dos acentos facilita que el verso se realice y se oiga como un verso con dos hemistiquios», por lo que esta variedad de endecasílabo tendría «cierto aire de seguilla»⁸. Se trata de una atinada observación, que no obstante convendría matizar. ¿Es el choque acentual el que posibilitaría la lectura del verso como un dodecasílabo del tipo 7+5? ¿No sería más bien el acento de la sílaba 6^a sobre palabra aguda, por sí solo, sin necesidad de un acento pararrítmico en 7^a, el que podría incitar a la audición del endecasílabo como verso compuesto? Cualquiera de las formas ya analizadas serviría para tal efecto:

- *a ti, y a ti, y a ti, / tapia redonda
- *sostenernos en pie / y en hermosura
- *nadie quiso nacer. / Ni nadie quiere
- *que tiene corazón / y que está vivo
- *verte un momento, oh Dios, / después no verte

Todas estas formas podrían funcionar, desde luego como dodecasílabos 7+5 en un contexto dodecasílábico. Y también, en lo que respecta al endecasílabo sálico, podemos encontrar choques acentuales entre las sílabas 4^a y 5^a:

no sin temblor, sí con vaivén de vela
muro de luz. Leve, sellado, ilesos

Y, sin choque acentual, hallamos endecasílabos sálicos cuyo acento de sílaba 4^a incide sobre monosílabo tónico o palabra aguda:

ahoga mi voz en el vacío inerte
mástil, bauprés, arboladura mía

En todos estos casos, sería posible efectuar una lectura de los versos como dodecasílabos 5+7:

- *no sin temblor, / sí con vaivén de vela
- *muro de luz. / Leve, sellado, ilesos
- *ahoga mi voz / en el vacío inerte
- *mástil, bauprés, / arboladura mía

⁸ MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel: «Endecasílabos con acentos en 6^a y 7^a sílabas». *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2012, X, pp. 115-132.

También ahora es el acento de la sílaba 4^a sobre monosílabo o palabra aguda, por sí solo, y no el choque acentual de 4^a y 5^a, la causa de una posible lectura como verso compuesto.

A propósito de los endecasílabos con acento en la sílaba 4^a, correspondiente a monosílabo tónico o sílaba tónica de palabra aguda, hemos de recordar lo que sucede en el llamado «endecasílabo a la francesa», que aparece en alguno de los poemas del libro *Baladas de primavera* de Juan Ramón Jiménez:

Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la cruz⁹ de primavera.
¡Vivan las rosas, las rosas del amor
entre el verdor con sol de la pradera!
(«Balada de la mañana de la cruz»)

Quédate en mí, soy pobre y soy poeta,
huyó en blanco pegaso la fortuna,
y quiero oír tu alegre pandereta
cuando florezca la nieve de la luna...
(«Balada de la mujer morena y alegre»)

Los versos que llevan el acento de la sílaba 4^a sobre monosílabo tónico o palabra aguda serían aquí, como versos simples, endecasílabos comunes, ya que tienen acento en la sílaba 6^a y no en la 8^a. Pero los versos restantes, cuyo acento de sílaba 4^a incide sobre palabra llana, constan indudablemente de doce sílabas. ¿Cómo podrían ser llamados endecasílabos? ¿Considerándolos como versos compuestos, con cesura tras la sílaba 4^a de palabra aguda o monosílabo tónico, o tras la sílaba 5^a de palabra llana? Si así fuera, nos encontraríamos ante una serie de versos dodecasílabos del tipo 5+7:

Dios está azul. / La flauta y el tambor
anuncian ya / la cruz de primavera.
¡Vivan las rosas, / las rosas del amor
entre el verdor / con sol de la pradera!

Quédate en mí, / soy pobre y soy poeta,
huyó en mi blanco / pegaso la fortuna,
y quiero oír / tu alegre pandereta
cuando florezca / la nieve de la luna...

⁹ En una variante, aparece *luz* en lugar de *cruz*. Es irrelevante a los efectos métricos.

Si recurrimos a los criterios de la métrica francesa, que no computa como sílabas métricas las postónicas de palabra final de verso o hemistiquio (que, en la lengua francesa, tienen que construirse necesariamente sobre la llamada *e muda* como núcleo vocálico), haríamos la siguiente escansión:

diós.es.taa.zúl / la.fláu.ta.yel.tam.bór
 a.nún.cian.yá / la.crúz.de.pri.ma.vé.[ra]
 ví.van.las.ró.[sas] / las.ró.sas.del.a.mór
 en.treel.ver.dór / con.sól.de.la.pra.dé.[ra]

qué.da.teen.mí / soy.pó.brey.sóy.po.é.[ta]
 hu.yóen.mi.blán.[co] / pe.gá.so.la.for.tú.[na]
 y.quié.roo.ir / tua.lé.gre.pan.de.ré.[ta]
 cuan.do.flo.réz.[ca] / la.nié.ve.de.la.lú.[na]

Es cierto que, contando las sílabas «a la francesa», serían versos de 4+6 sílabas, esto es, *décasyllabes*, que en español equivalen a los endecasílabos. Pero no tiene sentido aplicar unos criterios que, de ser generalizados, nos obligarían a llamar dodecasílabos a los versos alejandrinos, heptasílabos a los octosílabos del romance y decasílabos a los endecasílabos del soneto, sin hacer distinción alguna entre versos simples y compuestos en lo que concierne al cómputo silábico.

Los citados versos de Juan Ramón Jiménez son, sin lugar a dudas, versos compuestos, dodecasílabos del tipo 5+7, que se adaptan muy bien al conjunto de los poemas del libro *Baladas de primavera*, en el que encontramos abundantes ejemplos de dodecasílabos del tipo 5+7, y del 6+6, así como decasílabos simples con acentos en las sílabas 3^a, 6^a y 9^a, y decasílabos compuestos 4+6 y 5+5, ritmos todos ellos propios del movimiento modernista en que se insertan. Nada de esto tiene que ver con el libro *Ancia*, ni con el conjunto de la obra juanramoniana, ni con la poesía clásica, ni con la poesía actual, donde el predominio del endecasílabo hace impensable una segmentación de este verso en dos hemistiquios.

En el ritmo del verso intervienen, así pues, muchos factores. En el caso concreto del verso endecasílabo, el armazón básico viene dado por la posición de los acentos principales que

venimos llamando *rítmicos*. Otros acentos, secundarios, han recibido a veces el nombre de extrarrítmicos, término híbrido de una etimología latina (*extra*) y otra griega (*rhythmós*). Sería preferible decir *metarrítmicos*. Por otra parte, no existen acentos obstrucciónistas o antirrítmicos, que vendrían a contradecir la eufonía del verso. No hay acentos contiguos en la línea del verso. Por definición, la sílaba acentuada lo es en un entorno. No es que las sílabas contiguas carezcan de acento, ya que todas las sílabas han de tener una determinada intensidad acústica para que sean perceptibles, sino que su acento es menor que el de la sílaba que ocupa la posición privilegiada. Veamos, finalmente, un ejemplo muy sencillo e ilustrativo en la «Sonatina» de Rubén Darío:

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
 La princesa está pálida en su silla de oro,
 está mudo el teclado de su clave sonoro,
 y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

En estos alejandrinos, versos compuestos 7+7, cada hemistiquio tiene un ritmo marcadamente ternario, con acentos en las sílabas 3^a y 6^a. Este ritmo es, por lo demás, simple y reiterativo, y nos induce a leer «está triste» como «estatriste», «está pálida» como «estapálida», y «está mudo» como «estamudo»:

*la.prin.cé.saes.ta.trís.te / que.ten.drá.la.prin.cé.sa
 la.prin.cé.saes.ta.pá.[li].da / en.su.sí.llá.de.ó.ro
 es.ta.mú.doel.teclá.do / de.su.clá.ve.so.nó.ro*

Es evidente que el acento de la palabra *está* ha desaparecido en la línea sintagmática. No funciona en el verso. Si queremos referirnos, en la línea del verso, al acento de la sílaba -tá de la palabra aislada, podemos utilizar el término *pararrítmico*, que no es propiamente acento del verso, pero que está ahí, como matiz de la sílaba en la palabra aislada, y que contribuye a flexibilizar y enriquecer la eufonía rítmica.

Quizá pueda pensarse que ese acento pararrítmico no ha desaparecido totalmente, sino que está sólo atenuado, o que se ha

producido un cambio tonal entre la sílaba que soporta el acento rítmico o metarrítmico y la sílaba contigua, o que se ha intercalado un breve silencio entre las dos sílabas. En cualquier caso, esto ocurrirá siempre que tenga lugar un choque acentual entre una sílaba tónica en la palabra aislada y una sílaba tónica marcada por el acento rítmico o metarrítmico, en todo tipo de versos y en todas las posiciones. La casuística de estos hipotéticos choques acentuales sería interminable, y su estudio a nada nos llevaría.

En definitiva, y hablando con propiedad, no existen, no pueden existir, acentos contiguos en el verso español. De las supuestas sílabas tónicas en contacto, una de ellas, la que ocupa la posición marcada por el acento *rítmico* o *metarrítmico*, es la que posee la *más alta intensidad acústica*, es decir, ese latido rítmico que llamamos *acento*. Los relieves acústicos de la sílaba o las sílabas adyacentes, acentos realmente existentes en las palabras aisladas, quedan neutralizados en la línea del verso. Nos hemos venido refiriendo a ellos con el nombre de *pararrítmicos*.

Bibliografía utilizada

- DARÍO, Rubén: *Obras completas. V Poesía*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas. I Verso*. Madrid: Aguilar, 1989.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Baladas de primavera*. Edición y Prólogo de Francisco Garfias. Buenos Aires: Losada, 1964.
—*Sonetos espirituales*. Prólogo de Allen W. Phillips. Madrid: Taurus, 1982.
- OTERO, Blas de: *Ancia*. Madrid: Visor, 1971.

CARTA A MI MADRE DE JUAN GELMAN

JUAN GELMAN'S *LETTER TO MY MOTHER*

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA
Universidad de Sevilla

Resumen: En este trabajo se estudia *Carta a mi madre* de Juan Gelman en el marco de la tradición musical del poema libro, con especial atención a dos procedimientos rítmico-estilísticos contrapuntísticos: el encabalgamiento y, sobre todo, el contraste y complemento rítmico entre la línea tipográfica y la división de las barras diagonales. A este respecto, si la línea tipográfica parece sugerir una lectura rítmicamente más libre, aunque siempre dentro del orden endecasílábico, las barras diagonales revelan claramente el general ritmo endecasílábico del poema.

Palabras clave: Juan Gelman, *Carta a mi madre*, verso libre, ritmo endecasílábico.

Abstract: In this study, an analysis is carried out of Juan Gelman's *Letter to My Mother*, within the musical tradition of the songbook, while paying specific attention to two stylistic-rhythmic contrapuntal procedures: enjambment, on the one hand, and, above all, the rhythmically-based contrast and complementarity between the typographic line as such and the divisions via diagonal bars. In this regard, if the line, typographically speaking, seems to give rise to a freer rhythmical pattern, although always within the

hendecasyllabic domain, the diagonal bars clearly reveal the composition's overall hendecasyllabic rhythm.

Keywords: Juan Gelman, *Letter to My Mother*, free verse, hendecasyllabic rhythm.

Juan Gelman publicó en 1989 *Carta a mi madre*, una amplia composición que pertenece al género epistolar, pero también a la modalidad de la elegía, pues comparte con ésta rasgos como la lamentación, el elogio o la consolación final. Pero lo que me interesa destacar en *Carta a mi madre* no es tanto la adscripción al género, sino otra característica que entraña con el poema largo moderno: la concepción de *poema-libro* o, si se quiere, de *poema-universo*. En la literatura contemporánea la idea mallarmeana del poemario como Libro ha sido determinante en la estructuración rítmica, retórica y semántica del poema largo. Por ese motivo, el texto de Gelman se sustenta no tanto en una progresión argumentativa y de carácter expositivo, propio de la epístola, sino en el desarrollo emotivo en el que la exposición se vuelve obsesiva y se basa en recursos retóricos y rítmicos.

El poema extenso, sea concebido como libro o como parte dentro de un libro, suele estar fundamentado en versos de arte mayor. Existen excepciones notables, claro está, como las *Coplas a la muerte de su padre*, de una calidad excepcional. Sin embargo, para el recorrido del pensamiento, la meditación, la exposición, la confesión o la narración se han utilizado de forma magistral estrofas, con predominio del arte mayor, que permiten la variación de la rima, como los tercetos encadenados –*Divina Comedia*, *Epístola Moral a Fabio*–, la silva –*Soledades*–, las estancias en las canciones y églogas de Garcilaso, etc. También han sido empleados los versos blancos, generalmente el endecasílabo. Un texto a este respecto emblemático es *Águila o sol* de Octavio Paz, que es también un único libro. El ritmo endecasílabico domina *Espacio* de Juan Ramón Jiménez. En los *poemas-libro* de Pere Gimferrer, *Alma Venus* o *Rapsodia*, que la crítica califica de verso libre, los versos son mayoritariamente endecasílabos

con algún verso de ritmo endecasílábico intercalado.

Los *poemas-libro*, así como otros poemas largos, obedecen a menudo a un principio *musical* que tiene su base en la teoría de Mallarmé sobre el poema como variación y manifestación rítmica de la idea. Gelman en *Carta a mi madre* responde igualmente a esta misma visión. En este sentido, es ilustrativo el comentario que hace Delfina Muschietti sobre la edición original. En la cubierta se dibuja el título del poema, con las dos primeras palabras del mismo tamaño y tipografía, el posesivo MI en negrita algo más elevado y la palabra MADRE en cuerpo de letra mayor y también en negrita¹. Este aspecto tiene que ver igualmente con la consideración del poema-libro moderno como texto metaliterario o vinculado de alguna manera al proceso de escritura o a la reflexión sobre la lengua, algo que también está presente en el poema de Gelman, donde la madre está ligada a la lengua.

Por otra parte, el poema extenso en esta dimensión rítmica mallarmeana enlaza con otro concepto que me interesa subrayar por lo que afecta a la *Carta a mi madre*: la *continuidad rítmica*. Gelman ha declarado en varias ocasiones que su creación poética nace siempre unida a una obsesión: «cada obsesión busca su expresión»². El peculiar estilo gelmaniano tiene relación con la insatisfacción ante el lenguaje. Como ha declarado el autor argentino, «el lenguaje es siempre insuficiente para la poesía»³. El poeta ha de perseguir y buscar nuevas formulaciones. En la poética de Gelman y, en particular, en *Carta a mi madre* un elemento nuclear es precisamente el de la incertidumbre que conduce a la búsqueda. Su lenguaje y su poesía se caracterizan por lo antinómico y la antítesis, de ahí la tensión rítmica a la que luego me referiré. En una entrevista con Jorge Bocanera, el poeta argentino declara: «Creo que los contrarios nunca se resuelven en una síntesis: viven tensionados y viven uno del otro»⁴. Esta idea tiene que ver directamente con la práctica de su supuesto verso

¹ MUSCHIETTI, Delfina: «El quantum formal: la madre se interroga», en Aníbal Salazar Anglada (coord.), *Juan Gelman: poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: Universidad, 2012, p. 164.

² PORTILLA, Enrique F.: «Las circunstancias del corazón». *La Jornada Semanal*, 4 de agosto de 1996. Consultado en www.literatura.org.

³ *Ibid.*

⁴ BOCCANERA, J.: «Conversaciones con el poeta Juan Gelman». *Inti*, 2003, 57-58, p. 192.

libre. La obsesión no solamente toma cuerpo en los símbolos y motivos, sino que se vehicula, pues, a través de la forma.

La crítica suele calificar la lengua y el estilo de Gelman como coloquiales y prosaicos, carnavalescos y dialógicos⁵. En este sentido, indica María Ángeles Pérez López que todos sus procedimientos apuntan a que la palabra pierde en su obra la «vinculación con los discursos dominantes» para dejar paso a «formas de ajenidad o de extrañeza»: neologismos, incorrecciones gramaticales, uso de las barras, eliminación de puntuación, eliminación de mayúsculas, etc. Sería una lengua ajena, «exiliada de sí, que abandona los cauces reconocibles de la expresión verbal» y crea un «idiólecto propio»⁶. Es un lenguaje exiliar o extrañante, distorsionado⁷. Se habla de antipoesía, antidiscurso, lenguaje de lo indecible, lengua de ruptura, contralenguaje, desbordada libertad lingüística, desafío lingüístico⁸.

⁵ Véase Hugo ACHUGAR: «La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada» (1985), en Lilián Uribe (comp.), *Como Temblor del Aire. La poesía de Juan Gelman. Ensayos críticos*. Montevideo: Vintén Editor, 1995; Jorge BOCCANERA: *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994, pp. 35 y 53ss., «Cinco momentos de la poesía de Juan Gelman», en José Brú (comp.), *Acercamientos a Juan Gelman*. Guadalajara, Jalisco (México): Universidad de Guadalajara, 2000, pp. 33-53, «El reverso del mundo: Gelman y un decir que no cesa de «mundar»». *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, 2008, diciembre, p. 98; Miguel CORREA MUJICA: «Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana». *Espéculo*, 2001, 18, consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/gelman.html>; Pablo MONTANARO: *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*. Buenos Aires: Lea Libros, 2006, p. 51; Modesta SUÁREZ: «Un pedacito de la belleza que vendrá. Poesía y testimonio en la obra de Juan Gelman». *Revista del CESLA*, 2008, 11, pp. 69-78.

⁶ PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles: «La noche del sentido: Valente-Gelman», en Eva Valcárcel López (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2002. La Coruña: Universidad, 2005, p. 571. Véase también Lilian URIBE: *Juan Gelman: palabras como fuego*. Tesis Doctoral, State University of New York at Stony Brook, 1990, pp. 32-36.

⁷ PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles: «La visión exiliar de Juan Gelman». *América Latina Hoy*, 2002, 30, p. 93.

⁸ Véase Mario BENEDETTI: *Los poetas comunicantes*. México: Marcha, 1981, p. 191; Miguel DALMARONI: *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto, 1993, pp. 49 y 92, «El pasaje hacia el antidiscurso en la crítica poética de Juan Gelman», en *Al borde de mi fuego. Poética y poesía*. Alicante: Universidad de Alicante-Casa de las Américas, 1998, pp. 99-105, «Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado». *Orbis Tertius*, 2001, 4, 8, p. 14; Enrique FOFFANI: «La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman». *Orbis Tertius*, 2001, 4, 8, p. 5; Daniel FREIDEMBERG: «Modulaciones de la voz». *Diario*

Me referiré a este respecto brevemente a la interrogación, porque articula retóricamente *Carta a mi madre* y está en paralelo con la intensidad que se quiere transmitir rítmicamente. Si se analiza detenidamente el poema el lector comprobará que las interrogaciones se van incrementando a medida que el yo subjetivo avanza en el discurso.

Dentro de los recursos retóricos ya Cortázar⁹ destacó las interminables interrogaciones gelmanianas. La interrogación es un elemento recurrente de toda su poesía, que, según la crítica, usado en exceso, tiene el efecto de entorpecer la entonación y fracturar las expectativas ideológicas, desestabilizando el discurso, correspondiéndose con una técnica del martilleo y de contrapunto¹⁰. Montanaro vincula la interrogación a la tensión y la duda¹¹. Para Mario Benedetti también es una manera de crear tensión y «una atmósfera de diálogo». Son preguntas que «son preguntas» y que «quieren ser respuestas»¹². Según Montanaro, las preguntas sostienen rítmicamente el texto, «entre el verso y la prosa»¹³. Sin duda, las interrogaciones cohesionan el poema y contribuyen a la unidad semántica del mismo, a su continuidad

de poesía, 1990, 14, p. 35; Geneviève FABRY: *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 2008, pp. 138-139; Pablo MONTANARO y TURE (Rubén Salvador): *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*. Buenos Aires: Corregidor, 1998, pp. 109-110; Miguel GOMES: «Juan Gelman en la historia de la poesía hispanoamericana reciente: neorromanticismo y neoexpresionismo». 1997, LXIII, 181, 1997, p. 659; Yoel MESA FALCÓN: «Gelman y el exilio de la poesía» (1989), en Lilián Uribe (comp.), *Como Temblor del Aire*, cit., pp. 83-107; María del Carmen SILLATO: «Los monólogos epistolares de Juan Gelman». en María Ángeles Pérez López (ed.), *Juan Gelman: poesía y coraje*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones, 2005, pp. 99-110; Ana PORRÚA: «Juan Gelman: el monstruo está vivo». *Orbis Tertius*, 1997, 2, 5, p. 9; Jorge BOCCANERA: «Juan Gelman: poesía sin interrupciones», en Lilián Uribe (comp.), *Como Temblor del Aire*, cit., pp. 116-117.

⁹ Julio CORTÁZAR: «Contra las telarañas de la costumbre». prólogo a Juan Gelman, *De palabra*. Madrid: Visor, 1994, p. 8. Véase María Ángeles PÉREZ LÓPEZ: «Introducción» a Juan Gelman, *Oficio ardiente*. Salamanca: Universidad, 2005, p. 42.

¹⁰ Miguel DALMARONI: «Juan Gelman: del poeta-legislador...», cit., p. 10; Jorge BOCCANERA: *Confiar en el misterio*, cit., pp. 163 ss., «Cinco momentos de la poesía de Juan Gelman», cit., p. 45, y «El reverso del mundo: Gelman y un decir que no cesa de «mundar»», cit., p. 98.

¹¹ Pablo MONTANARO: *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*, cit., pp. 68-69.

¹² Mario BENEDETTI: «Gelman hace delirar a las palabras», en *La realidad y la palabra*. Barcelona: Destino, 1990, p. 296.

¹³ Pablo MONTANARO: *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*, cit., p. 69.

y fuerza emotiva creciente. No obstante, como ya he anticipado, la tensión del poema se fundamenta paralelamente en procedimientos métricos reiterativos.

Para Gelman, «la poesía actualiza lo desconocido por el choque con los límites de la lengua»¹⁴. No es extraño, pues, que su ritmo esté construido sobre el contraste en los márgenes de lo posible y lo imposible. El ritmo en él se concibe entonces como indagación y movimiento. En esta búsqueda, y como complemento a las estrategias de estilo, existen dos recursos nucleares de su poesía: el encabalgamiento y las barras.

El encabalgamiento es utilizado en *Carta a mi madre* en un 73% de los versos. Como la interrogación, es fundamento también del contraste dialógico del yo con lo expresado, lo otro y el otro, y del juego entre presencia y ausencia del poema. Forma parte también de su peculiar poética creativa, porque permite destacar las palabras por sí mismas y darles mayor protagonismo, al tiempo que se subvierte el ritmo versal. El autor, así, no deja que el lector se acomode a una cadencia cerrada. En este sentido, abundan los encabalgamientos que dejan a final de verso el artículo o la preposición, lo que contribuye, sin duda, a la idea gelmaniana de intemperie continua del yo y de búsqueda. Una cadencia cerrada y marcada por el verso esticomítico expresaría menos contundentemente esta desazón poética del autor.

Por otro lado, hay que tener en cuenta cómo afecta el encabalgamiento al ritmo de los versos. De acuerdo con la disposición gráfica de los versos (o líneas), se llega a las siguientes conclusiones, después de la medición y análisis del poema completo:

Hay una importante presencia rítmica de versos de tipo endecasilábico, especialmente de los versos heptasílabos y alejandrinos seguidos de versos eneasílabos, pentasílabos y endecasílabos. A ellos se suman versos hexasílabos, decasílabos y octosílabos, además de otros de menor frecuencia, como algunos breves, trisílabos o tetrasílabos. Sobre el total de versos

¹⁴ Domingo-Luis HERNÁNDEZ: «Retrato de Juan Gelman». *La Página*, 2006, XVIII, 1, 63, p. 74. En esta misma entrevista, comenta Gelman: «En realidad no hay centro; no hay centro. (...) y todo es intemperie porque eso es (¿cómo decirle?) trabajar en la búsqueda de la expresión sabiendo que siempre va a haber una distancia entre lo que se quiere expresar y lo que se puede expresar.» (*Ibid.*, p. 72.)

(324 líneas gráficas), 190, es decir, un 58% del total, son versos puramente endecasilábicos o de combinaciones endecasilábicas puras. El resto (41%) corresponde tanto a combinaciones que rompen parcialmente la base impar endecasilábica, como a combinaciones que, en menor proporción, suponen un completo desvío de tal modelo impar. Así, 110 (34%) son versos de combinaciones endecasilábicas y no endecasilábicas, estas últimas más escasas. Solamente un 7% corresponde a segmentos de ruptura completa respecto al ritmo dominante endecasilábico.

Tras el análisis realizado de las líneas tipográficas se observa, pues, que predomina con muchas quiebras el ritmo endecasilábico. Es clara la presencia del verso heptasílabo combinado o no con otros mayores (37%), fundamentalmente con heptasílabo (formando alejandrino) y con eneasílabo (19%) o pentasílabo (11%). Existe una moderada presencia del endecasílabo, que no llega al 8%. Muy escasos son los versos con un claro carácter rítmico par de base octosílabica. Lo predominante es el ritmo endecasilábico puro, seguido muy de cerca por la mezcla de ritmo endecasilábico y no endecasilábico. Podría entonces hablarse de cierto versolibrismo en *Carta a mi madre*, con una tensión y una desestabilización sobre el ritmo impar que la línea gráfica indudablemente imprime a la lectura. No extrañará esta mezcla de ritmos en un poeta que se ha considerado como experimental, versolibrista y que, cuando sigue un modelo métrico –el soneto, por ejemplo– lo altera sistemáticamente, de acuerdo con su poética y su peculiar estilo. Pero hay que abordar un segundo elemento: el uso de las barras.

Me detendré muy brevemente en lo que la crítica ha dicho sobre ellas. Su empleo, en general, se asocia con la lengua extrañada y exiliar de Gelman. Aparte de la ocasional función semántica, delimitadora de ciertas expresiones o imágenes, la mayor parte de la crítica explica las barras como un recurso disonante, de alteración y ruptura o fractura rítmica, en la línea de la peculiar gramática gelmaniana. A veces, se ha insistido en un uso rítmico-emotivo¹⁵; habitualmente se asocia la barra diagonal a

¹⁵ Véase Philippe FROLET: *La poétique de Juan Gelman: une écriture à trois visages (figures, formes poétiques et rythmes prosodiques)*. Tesis dirigida por Claude Fell. Sorbonne Nouvelle III, 2004, *passim*.

la respiración jadeante, de angustia, siempre de quiebra rítmica. A este respecto, Miguel Dalmaroni habla de «disonancia rítmica»¹⁶. Otros llaman a Gelman poeta «excéntrico», cuyo ritmo versal «escapa a los usos más socorridos del español» y aporta una nueva prosodia al crear una lengua imperfecta¹⁷. Boccanera señala que Gelman posee un «sistema propio de cesuras» que fomenta la ambigüedad. Y añade: «La vírgula torna telegráfico al texto, interrumpe, corta, produciendo el efecto de las luces intermitentes sobre un cuerpo en movimiento. La barra inclinada es un tajo en la respiración del poeta, «cortes y quebradas» de una danza tanguera. Según Ángel Rama hay un efecto de *luxación sonora*»¹⁸. Esta misma idea reaparece en otro artículo donde el mismo crítico se refiere a la cólera de las palabras¹⁹. Otros entienden la barra como un «corte heterodoxo del verso»²⁰. En esta línea, Modesta Suárez apunta que las barras «cortan el ritmo» y «complican la lectura hasta hacer jadear al lector, quitarle el aliento, obligarle a repensar el verso que es un obligarle a repensar el sentido»²¹. Sin duda, es cierto que las barras favorecen la desautomatización y el extrañamiento y llevan a replantearse la presentación lineal tipográfica.

¹⁶ Miguel DALMARONI: *Juan Gelman contra las fabulaciones*, cit., p. 85.

¹⁷ Martín ALMÁDEZ: «Juan Gelman o el misterio de la memoria», en José Brú (comp.), *Acercamientos a Juan Gelman*, cit., p. 116.

¹⁸ Jorge BOCCANERA: *Confiar en el misterio*, cit., p. 166, «Cinco momentos de la poesía de Juan Gelman», cit., pp. 46. Cfr. Ángel RAMA: «La poesía en el tiempo de los asesinos», *Sábado*, suplemento del *unomásuno*, México, 4-10-1980.

¹⁹ Jorge BOCCANERA: *Confiar en el misterio*, cit., p. 47, y «Juan Gelman, poeta en el destierro», en Lilián Uribe (comp.), *Como Temblor del Aire*, cit., p. 64.

²⁰ Raúl ACEVES: «Juan Gelman: Poética de la transgresión», en José Brú (comp.), *Acercamientos a Juan Gelman*, cit., p. 62. También Néstor Ponce hace mención, junto a otros procedimientos, de las barras como signo pausal de unión y desunión de segmentos en relación con la ambigüedad. Vide Néstor PONCE: «La «Nota XXII» de Juan Gelman y un soneto de Quevedo», en José Brú (comp.), *Acercamientos a Juan Gelman*, cit., p. 155; Pablo MONTANARO: *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*, cit., pp. 62, 65 y 67; Víctor RODRÍGUEZ NÚÑEZ: «Relaciones y Hechos de Juan Gelman: “Disparos de la belleza incesante”», *Revista Iberoamérica*, 2001, LXVII, 194-195, p. 153; Alberto JULIÁN PÉREZ: «Gelman y la contracultura americana de los sesenta», en Aníbal Salazar Anglada (coord.), *Juan Gelman: poética y gramática contra el olvido*, cit., p. 103; María Ángeles PÉREZ LÓPEZ: «Notas a unas notas (Paradoja y poesía en Juan Gelman)», en María Ángeles Pérez López (ed.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, cit., p. 58.

²¹ Modesta SUÁREZ: «Un pedacito de la belleza que vendrá. Poesía y testimonio en la obra de Juan Gelman», cit., p. 77.

En opinión de Miguel Gomes, las barras implican la alteración del ritmo métrico, porque su acción «prosifica, aliena externamente el verso»²². Según María Ángeles Pérez López, la barra, a modo de cesura, supone un modo de fracturar el verso en cláusulas rítmicas desiguales, violentando la lengua. La barra en la *Carta a mi madre* funcionaría como un «modo de cesura que obliga a modificar el ritmo de la respiración versal», lo que conduce a la exasperación, en consonancia con la sucesión de interrogantes presentes en el texto²³.

Según el análisis que he llevado a cabo, en el caso de *Carta a mi madre* al menos, la barra no funciona de esta manera. Sí estoy plenamente de acuerdo, sin embargo, con algunas de las opiniones expuestas: las referidas al concepto de tensión, de ambigüedad, de contrapunto. En cuanto a la interpretación rítmica, hay dos críticos que consideran el empleo de la barra como una manera de hacer una doble versificación en el texto. En este sentido se ha pronunciado Jorge Souza: «Encontramos también una doble versificación. La primera está marcada, como es tradicional, por la división espacial de las unidades versales; desde esta perspectiva, un verso es un renglón.» Y a continuación añade que «a esta versificación, se sobrepone una segunda, marcada mediante la inserción de diagonales», cortes que sirven a una lectura «más prosódica, más oral, con encabalgamientos constantes, que crea un segundo ritmo fonológico», que en ocasiones coincide con la primera versificación y otras lo contrapuntea²⁴. Para Souza las diagonales, que siguen suponiendo rupturas de carácter oral, acercarían el poema a la voz pueblo²⁵.

También Saúl Yurkievich percibe en la barra la función de crear un sistema de doble versificación. Destaca que es en los versos prosaicos, extensos y sometidos al encabalgamiento cuando «la modulación rítmica corre entonces a cargo de las barras que escanden el verso dividiéndolo internamente en he-

²² Miguel GOMES: «Juan Gelman en la historia de la poesía...», *cit.*, p. 659.

²³ María Ángeles PÉREZ LÓPEZ: «Epístolas, exilios y uniciones en Juan Gelman», en Aníbal Salazar Anglada (coord.), *Juan Gelman: poética y gramática contra el olvido*, *cit.*, p. 56.

²⁴ Jorge SOUZA: «Juan Gelman: «Otras escrituras»», en José Brú (comp.), *Acercamientos a Juan Gelman*, *cit.*, p. 85.

²⁵ *Ibid.*, p. 86.

místicos visibles. A la laxa regulación de los versos con sus débiles cortes se contrapone la de las barras. Ellas hacen coexistir polifónicamente dos sistemas que acompañan en contrapunto el flujo fonético»²⁶.

Efectivamente la barra no rompe el ritmo, sino que lo refuerza frente al desequilibrio rítmico que la tipografía a veces puede causar. Así, la barra crea, dentro del ritmo que sugieren las pausas tipográficas –ritmo tensionado a menudo por el encabalgamiento–, un segundo ritmo interno, aunque ocasionalmente éste pueda coincidir con el de la línea tipográfica. Significativamente, la barra no suele apoyar rítmicamente los intensos encabalgamientos de Gelman, es decir, aquellos en los que un pronombre átono, un artículo o una preposición queda en suspenso para que su sentido sea completado en la línea siguiente. Porque las barras actúan de otra manera. Yo no diría, pues, que rompen el ritmo, sino que ordenan métricamente el texto. Al contrario, es la línea tipográfica la que subvierte visualmente el ritmo métrico que las barras imponen. Evidentemente, esta doble presentación –barra y línea– obligaría a una lectura paralela del texto: de un ritmo más libre, encabalgado y tenso, que favorecen la línea y los encabalgamientos, y de un ritmo más cadencioso que la barra marca. Este último es el ritmo que se impone de forma natural en la lectura. Es también el que Gelman sigue en la lectura pública de sus textos.

Frente al análisis basado en la línea versal tipográfica, el análisis fundamentado en la división por barras revela un cambio considerable en los resultados obtenidos. En esta segunda lectura se observan otras proporciones que demuestran la continuidad rítmica del poema basada en pautas endecasílábicas, las cuales, como se señaló más arriba, son frecuentes en los poemas largos.

Nada menos que un 90% de los segmentos entre barras son versos o combinaciones de segmentos versales estrictamente endecasílábicos. El resto (9%) corresponde a combinaciones que alteran esta regularidad: un 6% se forma sobre la unión de hemistiquios o segmentos endecasílábicos y no endecasílábicas y solamente un 3% obedece a un ritmo claramente no

²⁶ Saúl YURKIEVICH: «La violencia estremecedora de lo real», en Lilián Uribe (comp.), *Como Temblor del Aire, cit.*, pp. 129-130.

endecasílabico.

Llama la atención también que los versos endecasílabos marcados por la barra aumentan hasta casi un 18%, lo que es indicativo de la conciencia rítmica del autor. Se mantiene el predominio de alejandrinos y heptasílabos (44%), eneasílabos (20%) y pentasílabos (9%). No siempre he incluido aquí aquellos segmentos de cuatro y de dos sílabas que son asimilables al ritmo endecasílabico en el verso rítmicamente polivalente. De haberlo hecho, la cifra aumentaría a favor de la proporción endecasílabica.

Las barras en *Carta a mi madre* funcionan, pues, muy claramente como atenuadores del ritmo libre que la línea sugiere. No se puede hablar, por lo tanto, de una ruptura o de una quiebra. Al contrario, la lectura que impone la línea y el encabalgamiento se remansa en las pausas rítmicas de las barras, en un contrapunto musical que obedece a esa idea de lenguaje en tensión continua que la crítica ya ha advertido. Las barras no suponen ruptura, sino ordenación, confirmación de la tendencia rítmica ya dominante en la propia disposición tipográfica. En *Carta a mi madre* se ofrece efectivamente un doble sistema de lectura: la de la segmentación tipográfica, tendente al ritmo endecasílabico con rupturas, y la pausada por las barras, que es casi totalmente rítmica en sentido tradicional. Se puede hablar entonces de dos posibilidades de lectura, pero de una única versificación fundamentada en los ritmos impares. Entiendo que el poema largo, concebido en este caso como libro y como *continuum* rítmico unitario, tenía que utilizar como base el esquema endecasílabico tradicional de la métrica española.

¿Por qué entonces la dualidad? Sin duda, la pretensión de Gelman obedece a su poética de lo excéntrico, que afecta a la temática, a la retórica y, cómo no, al ritmo. El poeta juega con el efecto musical contrapuntístico que proyecta un verso sobre el siguiente y que contribuye decisivamente a la lectura del poema de una sola vez, con el efecto semántico y retórico de la reiteración, de índole circular, y con el apoyo métrico de variación y reiteración envolventes, que cohesiona formalmente la obsesión y el dolor ante la pérdida. La función de *continuum* rítmico es ejercida por el verso dúctil impar en combinación y contrapunto

constante, ajustándose, así, perfectamente a la noción mallarmeana del poema como variaciones musicales y rítmicas de la idea. Pero veamos algunos ejemplos puntuales.

El contraste rítmico se crea, entre otros factores, por el solapamiento de metros, que ya mencioné en mis estudios sobre el verso libre a propósito de los ritmos endecasilábicos combinados en versos compuestos y versículos²⁷. En el caso de Gelman es claro el empleo de un verso que puede denominarse *verso de ritmo polivalente*. De este modo se comprueba, por ejemplo, en la agrupación pseudoestrófica número 21:

y esta tarde / ¿no está llena de usted? / ¿de veces
que me amó? / la voz que canta al fondo de la
calle / ¿no es su voz? / ¿temblor de vientre juntos
todavía? / ¿qué es este duro amor / tan suave y
tuyo / lluvia a tu fuego / fuego a tu madera / llama
escrita en el fuego con tu huesito último...

En el siguiente análisis se ofrece la medida de la línea tipográfica versal a la izquierda y la medida de las barras a la derecha. Cuando la medida de la barra no coincide con la medida de la línea, se indica su continuidad en el verso siguiente con una flecha. En el caso del verso quinto del siguiente ejemplo, es evidente, por otra parte, el valor expresivo de la barra en la reiteración de *fuego*:

7+7 y esta tarde / ¿no está llena de usted? / ¿de veces	4/+7/+7/→
6+7 que me amó? / la voz que canta al fondo de la	11→
6+7 calle / ¿no es su voz? / ¿temblor de vientre juntos	5/+11→
7+8 todavía? / ¿qué es este duro amor / tan suave y	7/+5→
7+8 tuyo / lluvia a tu fuego / fuego a tu madera / llama	11 (5/+6)/+14→
6+7 escrita en el fuego con tu huesito último...	

Es algo propio del versículo y del verso largo la polivalencia o ductilidad rítmica, muy en consonancia con la visión musical gelmaniana. Obsérvese cómo los versos adquieren cierta ambigüedad rítmica y/o semántica en otra lectura complementaria y

²⁷ Véase M.ª Victoria UTRERA TORREMOCHA: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores, 2001, y *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010.

no excluyente de la anterior. Veamos tan solo algunos ejemplos: «no es su voz temblor de vientres juntos» (11), «no es su voz temblor de vientres juntos todavía» (14), «y esta tarde, no está llena de usted» (11), «y esta tarde, no está llena de usted de veces» (14), «lluvia a tu fuego fuego a tu madera llama» (14).

El final de este grupo de versos se enmarca en idéntica polivalencia rítmica, pero, como suele suceder en los finales de todas las pseudoestrofas del poema, el ritmo se ordena en las medidas impares, sea cual sea la lectura que se haga (desde la tipografía o desde la disposición en barras):

¹⁴ 7+9	¿cuando junto a mi cuna llorabas tantas cosas / y mi fiebre / y la fiebre de tu salvaje juventud? /	14/+4→ 14
----------------------	--	--------------

Otras lecturas rítmicas son posibles, como se comprobó anteriormente. Así, si «¿cuando junto a mi cuna llorabas tantas cosas» puede considerarse como un alejandrino, el resto se puede leer como la suma de un heptasílabo («y mi fiebre y la fiebre») y un eneasílabo («de tu salvaje juventud?»).

En el grupo de versos número 23 volvemos a encontrar el ritmo endecasílábico en las líneas últimas:

⁷⁺⁹ 9+5 5+9 (7+7) 6	¿tan duro tu olvidar? / poderosa, ¿soy el que vos morís? / ¿ceñido de tu nombre? / ¿por qué te abrís y te cerrás? / ¿por qué brilla tu rostro en doble sangre / todavía?	7/+11→ 7/+9→ 11→ 4
---	---	-----------------------------

El final de verso es un final quebrado muy frecuente también en los otros finales pseudoestróficos del poema, algo que recuerda al pie cojeante de la tradición elegíaca:

⁵⁺¹¹ 9+5 5+9 3	¿cuántas veces el mundo endureció tu leche / la que me abraza / la que me rechaza / la que te pide explicaciones? / ¿ya solísima / y tarde / y tan temprano? /	14→ 11 (5/+6)→ 9→ 11 (4/+3/+5) →
------------------------------------	--	---

La versificación predominante impar se destaca en los lugares estratégicos: los versos finales de grupos pseudoestróficos y, concretamente, el final de la *Carta a mi madre*, en que el encabalgamiento es menos frecuente para favorecer el cierre rítmico.

Ahora las barras indican no solo la armonía versal sino que son creadoras de sentido al potenciar la densidad semántica. En el cierre, también en la lectura tipográfica, se aprecian menos las disonancias y las líneas vienen a coincidir, así, en general, con las medidas armónicas de las barras. Hay barras que tienen un claro efecto retórico expresivo. El asterisco indica el endecasílabo irregular:

7	¿a quién das tregua /vos? /	7 (5/+2)
11	están ya blancos todos tus vestidos/	11
14	las sábanas me aplastan y no puedo dormir/te	14
9+7	odiás en mí completamente / se crecieron la mirra	9/+18 (11/+7)→
4+9	y el incienso que sembraste en mi vez / dejá que	7→
4+9	te perfumen / acompañen tu gracia / mi alma	7+11→
9	calce tu transcurrir a nada /	
7+11	todavía recojo azucenas que habrás dejado aquí	32 (7+11+→
14	para que mire el doble rostro de tu amor/	14)
11*+5	mecer tu cuna / lavar tus pañales / para que no me	5/+6/+11→
6	dejes nunca más /	
5+7	sin avisar / sin pedirme permiso /	5/+7
5+7	aullabas cuando te separé de mí /	5+7
7	ya no nos perdonemos /	7

No existe en Juan Gelman ruptura del ritmo, sino una renovada continuación de la métrica tradicional del poema largo.

CRÍTICA DE LIBROS
REVIEWS

GIOVAN GIORGIO TRISSINO: *La Poética*. Edición, traducción y estudio de ISABEL PARAÍSO. Madrid: Arco/Libros, 2014.

El tratado *Poetica* (1529 y 1562), una de las principales obras en lengua toscana del humanista italiano Giovan Giorgio Trissino (Vicenza, 1478 – Roma, 1550), era accesible hasta ahora a través de la oferta telemática de la casa Google. El estudioso podía acudir también a la edición facsimilar realizada, en 1969, por la editorial alemana Fink (München, *Poetiken des Cinquecento*). No disponíamos, sin embargo, de una traducción española. Esta es la empresa llevada a cabo por la profesora Isabel Paraíso, Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid.

La doctora Paraíso había ya publicado en 2010 un esclarecedor trabajo titulado «Giangiorgio Trissino: innovador, poeta y máximo teórico de la métrica italiana renacentista» (*Rhythmica*, VIII, 111-141), en el que se ponían de manifiesto los aportes y las innovaciones del tratadista en el campo de la Métrica italiana. Hacía ver Isabel Paraíso cómo sus obras *Sophonisba* e *Italia liberata da 'Goti* consagran la utilización del verso suelto (*verso sciolto*), que trata de reproducir la grandeza del hexámetro. Por su parte, la *Poetica* vendría a ser la expresión de «la teoría métrica italiana más completa, sistemática y sensible escrita hasta entonces».

Reciente es la aparición de *La Poética*, con traducción española, en cuidada edición bilingüe, de la prestigiosa editorial Arco / Libros, en la Colección *Perspectivas*, que dirige la profesora María del Carmen Bobes Naves, Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Oviedo. En la edición, al cuidado de Isabel Paraíso, aparecen enfrentados el texto italiano y el español, en páginas pares e impares respectivamente, lo que facilita en todo momento la confrontación de la versión española con la obra original. Nadie mejor para este empeño que la profesora Paraíso, licenciada y doctora en Filología Románica, y licenciada también en Filología Italiana, que une a su exquisita sensibilidad poética una extensísima

experiencia docente e investigadora. La traducción es impecable. La autora, que confiesa haber tenido siempre la fidelidad al texto como criterio rector, conserva en italiano todos los ejemplos propuestos por Trissino –poemas, estrofas, versos, incluso palabras aisladas– a fin de que el ejemplo concuerde con la doctrina del texto. Su traducción aparece en nota, al final del libro, junto con una amplia serie de oportunas observaciones eruditas.

El tratado de Giovan Giorgio Trissino (o Gian Giorgio, Giangior-
gio, Giovanni Giorgio, nombres con los que también es conocido) consta de seis divisiones, o libros, de los cuales los cuatro primeros se publicaron en 1529, y los dos últimos, con carácter póstumo, en 1562. Se ocupan de las cuestiones métricas los libros segundo, tercero y cuarto.

El libro segundo comienza con el estudio de la «rima», entendiendo por tal lo que los griegos llaman *rhythmós* y los latinos *numerus*, «por lo cual se puede decir –apunta Trissino– que rima, ritmo y número son lo mismo». Se aduce la autoridad de Marco Tulio Cicerón, quien había expresamente indicado (*Orator*, 67) que se llama «número» a lo que en griego se dice «ritmo». A este respecto, cita también Trissino a Dante Alighieri (*De vulgari eloquentia*, II, 9) y Antonio da Tempo (*Summa artis rhitimici vulgaris*, II, 39), haciendo ver que de lo que él habla es específicamente del ritmo del verso. A continuación, indica que los versos se hacen con pies, los pies con sílabas, y las sílabas con letras. Por sílaba se entiende «la primera e indivisible pronunciación de la voz articulada», y necesita el «acento».

Distingue Trissino tres tipos de acento: el «espíritu», el «tiempo» y el «tono». El espíritu puede ser tenue o aspirado. La sílaba aspirada se marca con la letra *h*, que denota que «esa sílaba se profiere con más espíritu, como *ah*, interjección». En cambio, la sílaba tenue «se escribe sin *h*, como *a*, preposición». El tiempo puede ser largo o breve. Es breve la sílaba que «se profiere en poco espacio de tiempo», y larga «la que en más», de tal manera que «se tarda tanto en proferir una sílaba larga como dos breves». Finalmente, el tono puede ser grave, agudo y circunflejo, si bien este último difiere poco del agudo. La sílaba que «se pronuncia baja» es grave, y la que «alta» es aguda. En líneas generales, puede decirse que las sílabas graves corresponden a las átonas, y las agudas a las tónicas.

Los pies son «los que gobiernan los versos», de tal manera que «casi con ellos caminan». Indica Trissino que «así como los griegos y latinos formaban sus pies con sílabas breves y largas, así nosotros los formamos con graves y agudas». Se identifica, por tanto, la sílaba

breve con la grave, y la larga con la aguda, esto es, la sílaba breve con la átona, y la sílaba larga con la tónica. La doctrina de que en la lengua italiana, o en la española, o en otras lenguas románicas, existen sílabas largas y breves ha estado vigente hasta fechas muy cercanas. Igualmente, ha venido siendo general la creencia en una cierta equivalencia de las sílabas tónicas y las largas, así como de las átonas y las breves. Era difícil sustraerse al hechizo de las métricas clásicas. Así, Trissino insiste en que, del mismo modo que los griegos y los latinos «gobernaban sus poemas mediante los tiempos», nosotros «los gobernamos mediante los tonos». En cualquier caso, piensa el tratadista que en lengua toscana sigue habiendo sílabas largas y breves, y que «todo aquel que quiera considerar la longitud y brevedad de algunas sílabas, tanto graves como agudas, extraerá mucha utilidad de tal cosa y dará mucho ornamento a sus poemas».

El yambo, que en la lengua griega y en la latina, consta de una primera sílaba breve y de una segunda sílaba larga, en la lengua toscana estaría formado por una primera sílaba grave (átona) y una segunda sílaba aguda (tónica), como en la palabra *amor*. Por su parte, el troqueo tiene la primera sílaba aguda (tónica) y la segunda grave (átona), como en la palabra *tempo*. Por lo que respecta al espondeo, con dos sílabas agudas (tónicas), no puede encontrarse en una palabra sola, ya que, en una palabra de dos sílabas, no pueden ser las dos tónicas. De ahí que se tome el ejemplo en dos palabras, como *per far*. Del mismo modo, el pirriquo, con sus dos sílabas átonas, no puede encontrarse en una palabra completa, sino en el interior de la misma, como en la palabra *dolcissimo*, donde *simo* es un pirriquo, y *dolci* un yambo.

Concluye el libro segundo con el estudio de la «remoción», la «colisión» y la «pronunciación conjunta», que disminuyen el verso en una sílaba, así como de las distintas «cesuras» del verso. La remoción es el fenómeno mediante el cual se remueve o elimina la última vocal a una palabra, como la *e* de *amore*, que se pronuncia como *amor*. La colisión se produce cuando una palabra termina por vocal, y la siguiente comienza asimismo por vocal, como en el verso de Petrarca *Voi, che ascoltate in rime sparse il suono* (*Canzoniere*, I, 1). En el *che ascoltate*, se remueve la *e* de *che*. Estaríamos en presencia del fenómeno que hoy llamamos zeuxis o sinalefa. Puede anotarse con un apóstrofo: *ch'ascoltate*. En este caso, se trataría más bien de una elisión. Por lo que respecta a la pronunciación conjunta, pone Trissino, entre otros ejemplos, el siguiente verso de Petrarca: *Il filjuol di Latona havea già nove* (*Canzoniere*, XLIII, 1). Aquí la palabra *havea* es bisílaba, porque *ve* y *a* se pronuncian conjuntamente en una sola sílaba. Se trata del fenómeno que conocemos hoy como zeuxis o sinéresis.

El libro tercero se ocupa de las «desinencias» (rimas) y «combinaciones» (estrofas). A propósito de la rima, distingue Trissino entre versos «demediados» (agudos), «cortos» (llanos) y «plenos» (esdrújulos). En la rima de los versos demediados entra en juego únicamente la última vocal, mientras que en los versos cortos hay que tener también en cuenta la penúltima vocal y la consonante o las consonantes que estén entre la última vocal y la penúltima. Los versos plenos, por su parte, «necesitan mayor concordancia», ya que es necesario reiterar tres vocales, o más si existen diptongos, así como las consonantes implicadas.

Los versos se acoplan entre sí, formando parejas, tercetos, cuaternarios, quinarios y senarios. Hay sólo dos modos de parejas: discordes (*a,b*) y concordes (*a,a*). Cinco son los modos de los tercetos: *aba, abc, abb, aab, aaa*. Los modos de cuaternarios son en total quince. Entre las formas más frecuentes, aparecen *abba* (lo que hoy conocemos como cuartetos y redondillas) y *abab* (lo que llamamos hoy serventesios y cuartetas). Siguen después los distintos modos de los quinarios, que serían al menos cincuenta y dos, y los diversos senarios.

En el libro cuarto es donde, según Isabel Paraíso, presenta Trissino «con el mayor cuidado, sensibilidad y conocimiento, el panorama de todos los tipos poemáticos usados en ese momento». Aunque se apoya en Dante y en *Tempo*, el tratado de Trissino supera ampliamente los modelos anteriores. Cinco son las formas que se estudian: el soneto, la balada, la canción, el madrigal y el *serventesio* (que no corresponde al actual serventesio, sino a los tercetos encadenados y formas similares).

El soneto, cuyo nombre significa canto pequeño (*canto picciolo*), se compone de dos combinaciones: una de cuaternarios y otra de tercetos. Trissino llama «bases» a los cuaternarios, y «vueltas» a los tercetos, que Dante y otros autores antiguos habían denominado pies y versos respectivamente. No desconocía el tratadista el hecho de que, en la antigüedad, se habían dado casos de sonetos con tres cuaternarios. Pero Dante y Petrarca, y todos los buenos autores de aquella época, jamás hicieron uso de ellos. Los modos de cuaternarios más frecuentemente utilizados son los ya mencionados *abbc, abbc, y abab, abab*. En lo que concierne a los tercetos, los modos habituales son *abc, abc; abc, bac; aba, bab; aba, aba; y abb, abb*. Escasa atención se le presta al uso combinado de versos endecasílabos y heptasílabos en el soneto, así como a las múltiples formas de los sonetos, descritos minuciosamente por Antonio da *Tempo* y recogidos más tarde por nuestro Juan Díaz de Rengifo, expresiones del juego de ingenio, más que de la auténtica poesía.

Un amplio espacio dedica el libro cuarto a la balada, poema más extenso y de estructura más compleja que el soneto, así como a la canción y el madrigal. En cuanto al *serventes*, advierte Isabel Paraíso que el nombre italiano podría hacernos pensar en el *sirventés* provenzal, o en nuestro *serventesio*. Pero su estructura métrica es totalmente distinta. Generalmente, se trata de tercetos encadenados al estilo del modelo de Dante en la *Divina comedia*, pudiendo también darse otras formas encadenadas de tercetos y cuartetos.

Tres de los seis libros o divisiones de *La Poética* están dedicados a los estudios métricos, lo cual nos da clara noticia de la importancia que el autor otorgaba a estos saberes. Pero no menos sugestivos son los libros restantes. En el primero, se examina la lengua literaria, analizando entre otros los conceptos de claridad, verdad y belleza, todo ello sobre la base de las ideas aristotélicas. El aristotelismo está especialmente presente en los libros quinto y sexto, aparecidos póstumamente, pero escritos –como indica Isabel Paraíso– antes de 1529, fecha de la publicación de la primera parte de la obra, integrada por las cuatro primeras divisiones. En el libro quinto, se desarrollan los conceptos de imitación y catarsis, la fábula y la tragedia, los hábitos, el discurso y las palabras. El libro sexto se ocupa, por último, de los tropos y las figuras, el poema heroico, la comedia, la égloga y los demás poemas líricos.

Valioso y encomiable es, sin duda alguna, el trabajo realizado por la profesora Paraíso, autora de centenares de artículos y veintenas de libros, entre los que se pueden destacar, limitándonos al terreno del metro y el ritmo, las obras monumentales *Teoría del ritmo de la prosa* (1976), *El verso libre hispano. Orígenes y corrientes* (1985), *La métrica española en su contexto románico* (2000) y *Reveladoras elecciones. Estudios de métrica y literatura* (2007). Además de la edición de la *Poética* de Trissino, ha editado *Estudios sobre el ritmo*, de Samuel Gili Gaya (1993) y *Primer Cálamo: Rítmica*, de Juan Caramuel (2007). La presente obra representa la aportación de una pieza básica para el estudio de la métrica renacentista italiana, indispensable punto de referencia de las métricas europeas.

ESTEBAN TORRE
Universidad de Sevilla

ALEJANDRO SALGADO MARTÍNEZ: *Los sonetos de José María Blanco White*. Prólogo de Esteban Torre. Sevilla: Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2013.

La figura de José María Blanco White (Sevilla, 1775 - Liverpool, 1841) es la imagen del luchador que no encuentra descanso y lleva consigo las cicatrices de sus muchos combates. La patria, la religión, la filosofía, la lengua y hasta la literatura fueron campos de batalla donde se vio obligado a batirse en defensa de sus ideales y, casi siempre, a contracorriente de lo aceptado por la mayoría de cuantos le rodearon. Tan agitada vida ha sido objeto de estudio desde los más diversos puntos de vista, aunque su valor estrictamente literario se ha visto en ocasiones oscurecido, e incluso deformado, en aras de la prevalencia de otros aspectos que, como polemista relevante de su tiempo, pasaron a ocupar en distintos momentos el primer plano de atención. Más aún, si como literato su prosa fue reivindicada prontamente, fue necesario esperar largo tiempo para que su poesía recibiera el mismo trato de la crítica especializada. En esta dirección, aparte de los trabajos muy estimables de Vicente Llorens,¹ hay que mencionar en lugar preferente los que partieron de la Universidad de Sevilla y de tres de sus más destacados investigadores, los profesores Garnica Silva y Díaz García,² catedráticos de Lengua Inglesa, y el

¹ Cfr. LLORENS, Vicente: *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954; *José María Blanco White. Antología de obras en español*, Barcelona: Labor, 1971; «Historia de un famoso soneto», en R. Pincus Sigle y G. Sobejano (eds.), *Homenaje a Calsalduero. Crítica y poesía*, Madrid: Gredos, 1972, pp. 299-313.

² Cfr. GARNICA SILVA, Antonio y DÍAZ GARCÍA, Jesús: *Obra poética competa*, Madrid: Visor, 1994; «El soneto 'Night and Death' de José Blanco White», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (eds.): *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid: CSIC, 1996, pp. 429-450. Por separado, ambos investigadores cuentan también con destacadas publicaciones sobre el tema. Entre ellas, destacaremos las siguientes: GARNICA SILVA, Antonio: «Blanco White, poeta inglés», *Filología moderna*, 1975-1976, 56-58, pp. 79-90; «Los sonetos de Blanco White (A propósito del soneto "bíblico": "El despertar

profesor Torre Serrano,³ catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, quien además encabeza como prologuista el libro que reseñamos.

En esa línea de trabajo, que pretende subrayar especialmente los logros poéticos de Blanco, se sitúa el trabajo del joven profesor Alejandro Salgado Martínez, titulado *Los sonetos de José María Blanco White*. Esta obra, que ahora ha visto la luz editada con total pulcritud por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla, le ha merecido a su autor el premio Archivo Hispalense del año 2011, en la modalidad de Literatura, por la excelencia de su tarea investigadora, fruto final de la reelaboración de la que fue su tesis doctoral, leída en 2010 en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, y con la que obtuvo asimismo la máxima calificación del tribunal.

Esta obra presenta una estructura sólida y claramente definida, acorde por completo con lo que el título del trabajo pretende elucidar. De este modo, podríamos señalar en él tres grandes bloques. En primer lugar, se esboza la situación contextual que afecta al proceso creativo y que dio lugar a la producción de estos sonetos objeto del trabajo. Aquí, el autor analiza la vida de Blanco de una manera concisa, haciendo referencia exclusivamente a aquellos aspectos de su biografía que influyen de manera decisiva en la construcción de su poesía y, por tanto, se omite cualquier casuística entorpecedora que no obedeza a sus pretensiones filológicas y poéticas. A continuación, nos ofrece un estudio de conjunto de la obra exclusivamente en verso de Blanco White, donde se indican sus correspondientes etapas y las características que ilustran cada una de éstas. Y, por último, en un breve y preciso capítulo, se desgranan las ideas del poeta sevillano sobre el soneto como estrofa particular, aduciendo los testimonios pertinentes para que se comprenda y valore adecuadamente dentro de su producción lírica.

Tras esta primera parte, Alejandro Salgado aborda lo que será el núcleo medular de su libro. Así, mientras el segundo bloque lo dedica específicamente al estudio de los sonetos ingleses –observando con todo detalle sus variantes, traducciones y fuentes–, el tercero, y último, será destinado a enjuiciar con método equivalente los sonetos que

de Adán”»), *Miscelánea Comillas*, 1983, XLI, 78-79, pp. 433-438. DÍAZ GARCÍA, Jesús: «Poemas en inglés: *Recollection of a Night at Sea*, de Blanco White», *Celacanto*, 1984-1985, 1-2, pp. 77-85.

³ Cfr. TORRE SERRANO, Esteban: «*La noche y la muerte*, de José M. Blanco White», *Anglo-American Studies*, 1988, VIII, 2, pp. 222-225; «Poesía y traducción poética: los sonetos ingleses de José María Blanco White», *Archivo Hispalense*, 2007, XC, 273-275, pp. 281-294.

Blanco escribió en castellano al final de sus días. La importancia de la tarea llevada a cabo en el estudio de los sonetos ingleses es puesta de relieve desde el mismo prólogo por el profesor Esteban Torre –experto metricista, poeta y traductor⁴ por lo minucioso del análisis efectuado de todas y cada una de las traducciones surgidas del traslado de dichos sonetos, ya se hayan vertido en verso o en prosa a la lengua española, y por el exquisito rigor filológico y comparatista con el que son analizadas. En ambos bloques se proporciona al lector un documentado conjunto de datos esclarecedores y precisos en lo que respecta a las fuentes, versiones, interpretaciones y significados de todos los sonetos escritos por el poeta oriundo de la ciudad del Guadalquivir.

Asimismo, es digno de destacar, dentro de esa labor de documentación directa que ha realizado el autor de este trabajo de investigación el estudio de los manuscritos del propio Blanco White y que se encuentran diseminados por la Sydney Jones Library de la Universidad de Liverpool, el Harris Manchester College Library en Oxford, la Firestone Library de la Universidad americana de Princeton, en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y en el Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII de Oviedo. Esta observación directa da las fuentes le ha permitido sustentar sobradamente sus afirmaciones sobre dataciones de los poemas y la consideración de sus variantes con el rigor exigido en una labor de estas características. En este sentido, es un acierto de la presente edición el breve pero suficiente número de láminas que se nos muestran a lo largo del libro para cotejo del lector interesado.

Pero lo más importante, claro está, no es sólo que la estructuración sea por completo apropiada al propósito de la obra, sino que, a lo largo de sus casi tres centenares de páginas, da cumplida elaboración a cuanto se ha señalado anteriormente con absoluta competencia. La propia extensión del trabajo, dado lo reducido del corpus objeto de análisis, esos siete sonetos –tres en lengua inglesa y cuatro en español– escritos en total por el poeta sevillano es también indicio de la minuciosidad con la que ha ejecutado su tarea Alejandro Salgado a lo largo de los distintos capítulos.

Otro aspecto interesante y digno de consideración por parte del autor es que estos sonetos fueron compuestos en dos períodos de tiempo claramente delimitados y ambos de muy escasa duración. Así,

⁴ Las traducciones que el profesor Esteban Torre ha realizado de los sonetos de Blanco figuran comentadas en el propio libro en las siguientes páginas: 137-138, 207-208 y 223-224. Es de destacar que con la del primero de estos tres poemas, «La noche y la muerte», el poeta y catedrático de la Hispalense obtuvo el Primer Premio en el II Certamen Nacional de Traducción Poética, celebrado en Cáceres en mayo de 1988.

en el caso de los escritos en lengua inglesa, su composición se encuadra en el plazo de los cinco meses que transcurren desde diciembre de 1825 a abril de 1826 y llevan por título: «Night and Death» –el más conocido y versionado de todos–, «On hearing myself for the first time called an old man» y, por último, «On my love of sublime poetry». Sólo estos sonetos, y sobre todo el primero de ellos, resultan suficientes para otorgar a José María Blanco White el derecho a pertenecer al canon de la literatura inglesa. Como señala Salgado, es de hecho el único escritor nacido en España que figura, y con una destacable extensión, en el prestigioso diccionario biográfico inglés *Dictionary of National Biography*, hecho especialmente notable si se tiene en cuenta, además de su origen, lo reducido de su producción.

Por su parte, los sonetos escritos en castellano se sitúan en un arco temporal equivalente al anterior, entre el 30 de septiembre de 1839 y el 3 de febrero de 1840, ya muy próximo el final de su vida. Dos de ellos están dedicados a su amigo, el también poeta sevillano Alberto Lista: «A Lista», «Poder del recuerdo de mi amigo Lista»; otro a su sobrina, «A D.^a Ana María Beck», y cierra la breve serie el titulado «La revelación interna». Con ello, Blanco vendría a cerrar un círculo creativo y poético que va desde sus inicios en la Academia de Letras Humanas de Sevilla, su consagración como escritor en lengua inglesa –en prosa y verso–, y su regreso postrero a esa patria imposible de olvidar que es la lengua. A punto de concluir su camino vital, Blanco se exige a sí mismo probarse en el mayor de los esfuerzos poéticos: ensayar de nuevo la forma estrófica del soneto, aquélla que él mismo calificó de gema perfecta que siempre puede llevarse en la memoria, como una preciosa joya que permite ser admirada cuando se quiera y extasiarse con deleite en su contemplación.

Sin duda, el núcleo de cuanto venimos exponiendo puede sintetizarse en el estudio que en las páginas de este libro se hace del más conocido, alabado y traducido de todos estos sonetos: «Night and Death», y que no en vano ocupa el lugar central del trabajo. Alejandro Salgado le aplica un modelo de análisis que repetirá sucesivamente en el resto de poemas estudiados. Así, se analizan sus variantes, que son comentadas en profundidad. Se presentan las distintas traducciones del soneto que en lengua española se han ofrecido a una orilla y otra del Atlántico, dando lugar así a un oportuno y fundamentado debate de Teoría literaria sobre el proceso de traducción y, especialmente, sobre la tan traída y llevada cuestión de la posibilidad o no de verter la poesía de una lengua a otra sin alterar las características formales básicas del poema primigenio, incluyendo los fenómenos de ritmo y

rima. Se enjuician además esas diferentes versiones que se presentan y se hace un oportuno ejercicio de crítica literaria; de modo que el autor de este libro no duda en manifestar sus opiniones con juicio claro y pertinente, señalando los distintos logros, vicios o libertades que encuentra en dichas traducciones con una exhaustividad digna de encomio. Asimismo, el trabajo proporciona un notable conjunto de notas a pie de página donde, sin distraer el curso principal de la lectura, se apostilla y documenta fehacientemente todo lo incluido en el cuerpo de texto, haciendo demostración de su conocimiento en los distintos campos de estudio en los que se adentra el trabajo y como testimonio de su destacada solvencia, tanto en los aspectos teóricos como en el dominio de la traducción de la lengua inglesa.

Del mismo modo, se analizan las fuentes de las que se nutren estos sonetos de Blanco, sin que esta tarea sea una mera cuestión de acopio de materiales diversos o meramente aproximativos; sino que el profesor Salgado aprovecha para señalar los parecidos y diferencias que observa con respecto a cada una de aquellas fuentes originales y el resultado final que logra el poeta sevillano, efectuando así, a la hora de enjuiciar las diversas traducciones a la que estos sonetos dan lugar, un fino ejercicio de comparatismo.

Es de destacar igualmente, dentro de la consideración del análisis formal de los textos estudiados, el estudio que presenta sobre las modificaciones que Blanco White plantea sobre el llamado soneto isabelino, y cómo ya en el primero, y más importante de todos, fijó el modelo que habría de utilizar en el resto de sus sonetos ingleses. Así, si los tres serventesios iniciales del modelo fijado en el soneto isabelino se rematan en un pareado final, Blanco cambia la primera parte de la estructura estrófica, por contaminación con la del soneto petrarquista, que había practicado en su juventud, y prefiere iniciarlos con dos cuartetos de rima idéntica seguidos de un serventesio al que se añade, como remate estrófico, el pareado final característico de la fórmula shakesperiana. Es una manera más de testimoniar la fusión entre su formación literaria inicial, de carácter clasicista acorde con la academia hispalense, y la plenitud que alcanzaría su literatura en esa singladura que lo llevó de Sevilla a Ufton, donde compuso estos poemas de singular valía.

El análisis hermenéutico ocupa también un lugar adecuado dentro de esta investigación. El profesor Salgado es consciente de la necesidad de señalar las claves interpretativas de este conjunto de sonetos para que nada quede fuera del alcance del lector de estas páginas. El poder del contexto histórico-literario, las lecturas efectuadas por

Blanco, los estudiosos de su obra, los mismos traductores, el propio y fundamentado conocimiento del autor toman la relevancia oportuna para poner de manifiesto la valía y el exacto significado de las palabras, los símbolos y la visión que Blanco White quiere transmitirnos con sus poemas. Nada queda al margen de cuanto precisa este análisis, desde la idea de lo sublime a los planteamientos de Wordsworth, desde la visión de Bacon o de Milton a la de autores contemporáneos.

La consideración de los sonetos escritos en español durante su dilatada estadía inglesa, aunque sólo los escribiera cercana ya su muerte, ocupa la parte final del libro. El profesor Salgado se detiene, en primer lugar, en el repaso de las circunstancias vitales que impulsan a Blanco a volver a su lengua materna después de tantos años de escritura en otra distinta a aquélla, y aun cuando reconoce una cierta incapacidad para el manejo del español después de haberle sido ajeno por largo tiempo a cualquier producción de carácter literario. Interesa especialmente esta cuestión cuando la forma escogida para ello es la de una de las estrofas más restrictivas y exquisitas de la panoplia poética. Para su explicación, Alejandro Salgado aduce los testimonios de primera mano que el propio Blanco manifiesta en las cartas que de él se conservan. Hace también el autor aquí un cotejo de los manuscritos conservados de todos los sonetos y examina sus variantes, proporcionando al lector tanto el contexto de cada uno como la interpretación de éstos e, igualmente, nos ofrece su opinión valorativa al lado de cuantos críticos se han acercado a esta parte de su producción literaria.

En resumen, la obra de Alejandro Salgado Martínez *Los sonetos de José María Blanco White* cumple con creces los objetivos que pueden esperarse de una investigación literaria de solvencia y sus páginas se hacen justamente acreedoras el premio otorgado por la Diputación de Sevilla, que vuelve a hacer gala con esta publicación de su exquisito cuidado en la edición de los textos que ofrece en su amplio catálogo y del fomento de estudios de envergadura en los distintos campos del saber. Sin duda, la reivindicación que hace su autor de la figura de Blanco White dentro de la poesía de su tiempo, al margen de cuestiones ideológicas y extraliterarias, y como uno de los casos excepcionales que merece figurar en el canon de dos lenguas distintas, queda plenamente atestiguada a lo largo de los capítulos de este libro.

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 en español y en inglés, nombre y apellidos del autor o autores, dirección, teléfono, población y correo electrónico, situación académica y profesional, nombre de la institución científica a la que pertenece y fecha de envío del trabajo.
4. Los trabajos se remitirán en 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 Time 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 690-2:

Libros

AUTOR: APELLIDOS (versalitas) y nombre:

TÍTULO: *en cursiva*

TOMO O VOLUMEN, SI LO HAY: t., vol.

PUBLICACIÓN: lugar: editorial

AÑO

REFERENCIA DE PÁGINA O PÁGINAS: p., pp.

Ejemplo:

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

Colaboraciones en libro

AUTOR: APELLIDOS (versalitas) y nombre:

TÍTULO DEL ARTÍCULO: entre comillas (« »), en

TÍTULO DEL LIBRO: *en cursiva*

PUBLICACIÓN: lugar: editorial

AÑO

REFERENCIA DE PÁGINA O PÁGINAS: p., pp.

Ejemplo:

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

Artículos de revista

AUTOR: APELLIDOS (versalitas) y nombre:

TÍTULO DEL ARTÍCULO: entre comillas (« »).

TÍTULO DE LA REVISTA: *en cursiva*.

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.

