



# Universidad de Granada

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

PROGRAMA DE DOCTORADO

“TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA”

TESIS DOCTORAL

**EL ENDECASÍLABO Y SU COMBINATORIA EN**

***EXTRAVAGANTE JERARQUÍA***

***(POESÍA 1961-1981)***

**DE ANTONIO CARVAJAL**

DOCTORANDO

DIONISIO PÉREZ VENEGAS

DIRECTORA

DRA. CARMEN MARTÍNEZ ROMERO

Vº Bº

GRANADA

2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Dionisio Pérez Vargas

ISBN: 978-84-9125-606-9

URI: <http://hdl.handle.net/10481/43014>

## ÍNDICE

[PROLEGÓMENOS]

ELECCIÓN DEL DOMINIO DE INVESTIGACIÓN

ASPECTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

ESTRUCTURA

SECCIÓN PRIMERA

TEORÍA MÉTRICA Y PRÁCTICA POÉTICA DE ANTONIO CARVAJAL

CAPÍTULO I: ANTONIO CARVAJAL Y LA MÉTRICA DEL VERSO

I.1: Bosquejo de la figura de Antonio Carvajal

I.2: Análisis de comentarios sobre aspectos métricos en la obra teórica y poética de Antonio Carvajal

I.3: La actitud de Antonio Carvajal ante la métrica.

CAPÍTULO II: LA PRÁCTICA POÉTICA DE ANTONIO CARVAJAL

II.1: Il Miglior Fabbro

—El semillero métrico de Antonio Carvajal

II.2: Vocabulario métrico de Antonio Carvajal, usado en este trabajo

II.3: El modelo de verso. El acento

II.4: Licencias en *Extravagante Jerarquía*

—Pautas para la escansión silábica y su aplicación a *Extravagante Jerarquía*

—Licencias con ejemplos de *Extravagante Jerarquía* comentados

—Un poema escrito con norma desviada: “A la Poesía”.

II.5: Modelos de endecasílabo según el acento

—Reglas métricas para eufonía del verso

II.6: La cesura

—Modelos de endecasílabo según la cesura

—La cesura como pauta para la clasificación

—Procedimientos para el jalonamiento del verso

—Cesuras de posición cierta

—Composición de los versos

## CAPÍTULO III: COMBINATORIA DEL ENDECASÍLABO

### CONCLUSIONES

#### SECCIÓN SEGUNDA

#### COMBINATORIA. METROS Y FORMAS DE *EXTRAVAGANTE JERARQUÍA*

I: Combinatoria.

I.1: Estrofas

I.2: Versos ordenados por metro

II. Presentación de *Extravagante Jerarquía*

—Epílogo de Ignacio Prat

#### SECCIÓN TERCERA:

#### BIBLIOGRAFÍA

##### I. BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO CARVAJAL

###### 1. POESÍA

1.1. Libros unitarios

1.2. Recopilaciones y antologías individuales

1.3. Cuadernos

1.4. Colaboraciones en monografías

1.5. Obra traducida a otras lenguas

###### 2. PROSA

1.1. Libros unitarios

1.2. Contribuciones y capítulos de monografías, artículos, etc.

##### II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO CARVAJAL

2.1. MONOGRAFÍAS. TESIS DOCTORALES

2.2. CAPÍTULOS DE MONOGRAFÍAS, ARTÍCULOS

#### ANEXOS. DOCUMENTOS DEL ARCHIVO DE ANTONIO CARVAJAL

1: Discurso en Pistoia

2: Muestras de correspondencia literaria

3: Antonio Carvajal, Creador de espacios

4: *Un belvedere y vistas al mar.*

## ELECCIÓN DEL DOMINIO DE INVESTIGACIÓN

La lectura del estudio preliminar que José Domínguez Caparrós (Caparrós, 2003: p17-27) dedica a la versificación de Antonio Carvajal en *El corazón y el lúgano | Antología plural*, es el punto de partida de este trabajo. Gracias a él entendimos que aquel poeta que conocimos como director del Aula de Poesía de la Universidad de Granada, siempre humildemente al servicio de sus invitados, que como profesor ocasional en el Seminario de Métrica (1996) nos había sorprendido por su amenidad expositiva, el profesor de Teoría de la Literatura (1997-1999) que explicaba y decía de memoria los poemas ajenos con entusiasmo, el analista del verso endecasílabo que nos enseñó durante el curso monográfico de Doctorado (2000) cómo se detecta y valora un recurso métrico al servicio de la poesía, era autor de una obra “que probablemente sea el más amplio y original registro de recursos técnicos del verso en la poesía española actual” (Caparrós, 2003: 18). El primer párrafo de este estudio nos suministró el tema y los pasos a seguir para su desarrollo:

“La forma métrica, como quería el teórico de la estética Luigi Pareyson, es un estímulo para la creación, una ayuda en la consecución del éxito expresivo, y, conseguido éste, llega a ser un modelo artístico. Así es como el esquema métrico se convierte, no en una etiqueta común a obras buenas y menos buenas, sino en aspecto esencial e inseparable de la totalidad artística. Este creo que es el lugar de la métrica en la poesía de Antonio Carvajal, y este debía ser el punto de partida para el detallado estudio que su técnica del verso necesita en función de su poética, de la que repito es inseparable.” (Caparrós, 2003: 17).

Estas palabras confirman las de otro estudioso, José Mercado Ureña, que orientan el sentido de nuestra investigación:

“Encierra una incógnita de difícil respuesta la constante endecasílabo en la poesía de Antonio Carvajal. No es exclusivo de este poeta, pero no es el momento de un análisis comparativo. Las desviaciones hacia el alejandrino no abandonan esa constante. Sus series numéricas se mantienen en torno al siete y hacia el dos por reducción de  $10 + 1 =$

1 + 0 + 1 = 2 como números pitagóricos y embastados en la razón mística como generadora de la lírica.” (Mercado, 2015: 317).

Resolver en la medida de nuestras posibilidades la incógnita que Mercado plantea es el fin de nuestro trabajo.

## ASPECTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

Para dar respuesta a la incógnita que Mercado plantea y cumplir un mandato formulado como amable sugerencia por nuestro maestro el profesor Antonio Chicharro (“habría que recoger el caudal de conocimientos que Carvajal derrocha y no aprovecha”), hemos procedido a

1º: Esbozar la figura del poeta Antonio Carvajal como teórico, delineada y coloreada con los comentarios de sus críticos más relevantes.

2º: Elaboración de un vocabulario con los términos métricos que usa, documentados con textos ensayísticos del poeta.

3º: Medir y agrupar todos los versos de *Extravagante Jerarquía | 1961-2001* según el metro y ordenados por su esquema acentual a partir de la posición de la primera sílaba tónica. Con autorización expresa del autor, se transcribe el libro íntegro con los esquemas estróficos, transcripción que se aporta como último capítulo.

4º: Examinar y caracterizar endecasílabos acentuados en cuarta, sexta y octava sílabas, dado que tales posiciones posibilitan la combinatoria con pentasílabos, heptasílabos, alejandrinos y eneasílabos, así como algunos que se desvían de esta pauta.

5º: Describir y agrupar las estrofas de Carvajal con criterios estrictamente métricos, con y sin endecasílabos, y analizar los textos en prosa.

6º: Aportar documentos pertinentes, debidamente comentados.

7º: Tras desarrollar este trabajo, llegar a conclusiones razonadas sobre la función estética de la Métrica en Carvajal.

8º: Aportar finalmente la Bibliografía, organizada y comentada desde el por qué y para qué se divide en bloques en pro de su funcionalidad en nuestro trabajo.

9º: Como último aspecto consignamos lo que tal vez debiéramos haber situado como

nota previa: Poeta antes que profesor, Antonio Carvajal es, a la vez, sujeto paciente y sujeto agente en este nuestro dominio: paciente, porque parte de su obra poética es la materia de nuestro trabajo y agente porque sus enseñanzas son herramientas que usamos con una prodigalidad que quisiera ser un pálido remedo de la suya. Lo diremos con claras palabras de otro profesor nuestro, Antonio Chicharro, con “toda la generosidad de un maestro que [nos abrió] un horizonte amplísimo de poesía y vida.”

## ESTRUCTURA

Se presenta el trabajo dividido en secciones integradas a su vez por capítulos que se detallan al comienzo de cada una. Son estas:

### SECCIÓN PRIMERA

TEORÍA MÉTRICA Y PRÁCTICA POÉTICA DE ANTONIO CARVAJAL

### SECCIÓN SEGUNDA

COMBINATORIA. METROS Y FORMAS DE *EXTRAVAGANTE JERARQUÍA*

### SECCIÓN TERCERA: BIBLIOGRAFÍA

### ANEXOS



## SECCIÓN PRIMERA

### TEORÍA MÉTRICA Y PRÁCTICA POÉTICA DE ANTONIO CARVAJAL

#### CAPÍTULO I: ANTONIO CARVAJAL Y LA MÉTRICA DEL VERSO

I.1: Bosquejo de la figura de Antonio Carvajal

I.2: Análisis de comentarios sobre aspectos métricos en la obra teórica y poética de Antonio Carvajal

I.3: La actitud de Antonio Carvajal ante la métrica.

#### CAPÍTULO II: LA PRÁCTICA POÉTICA DE ANTONIO CARVAJAL

II.1: Il Miglior Fabbro

—El semillero métrico de Antonio Carvajal

II.2: Vocabulario métrico de Antonio Carvajal, usado en este trabajo

II.3: El modelo de verso. El acento

II.4: Licencias en *Extravagante Jerarquía*

—Pautas para la escansión silábica y su aplicación a *Extravagante Jerarquía*

—Licencias con ejemplos de *Extravagante Jerarquía* comentados

—Un poema escrito con norma desviada: “A la Poesía”.

II.5: Modelos de endecasílabo según el acento

—Reglas métricas para eufonía del verso

II.6: La cesura

—Modelos de endecasílabo según la cesura

—La cesura como pauta para la clasificación

—Procedimientos para el jalonamiento del verso

—Cesuras de posición cierta

—Composición de los versos

#### CAPÍTULO III: COMBINATORIA DEL ENDECASÍLABO

## CONCLUSIONES



## CAPÍTULO I: ANTONIO CARVAJAL Y LA MÉTRICA DEL VERSO

### I.1: Bosquejo de la figura de Antonio Carvajal

El 14 de agosto de 1943 nació Antonio Carvajal Milena en la casa marcada con el número 1 de la calle Real de Albolote, un pueblecito al noroeste de Granada, de la que dista apenas siete kilómetros; a un kilómetro escaso tenía estación de ferrocarril y, un poco más allá, la carretera nacional, ambas vías de comunicación con origen en Madrid. Desde la casa en que nació, el poeta podía ver perfectamente la capital de su provincia coronada por la Alhambra, dato que nos permite entender por qué en su madurez tituló *La presencia lejana* el conjunto de poemas que dedicó a dicho monumento (incluido en *Testimonio de invierno*), visitado por primera vez cuando tenía diez años y era alumno interno del colegio de los Escolapios. La calle Real, con origen en la iglesia de la Encarnación (vecina pues de su casa natalicia) y fin en el cementerio, era un segmento de cañada, recorrida dos veces al año por rebaños de ovejas y prietas manadas de toros bravos, trashumantes entre las sierras Morena y Nevada. Su padre, labrador, erigió una nueva casa en el pago de Tíñar, un lugar donde estuvo emplazado el poblado de igual nombre quizá ya desaparecido en época nazarí, y allí se trasladó la familia en 1949: en pleno campo, casi oculta por una espesa chopera a las vistas del pueblo, el niño fue perdiendo contacto con sus paisanos, con los que había compartido escuelas (la de la calle Rosa, recordada en las “pinas incompletas de mi historia social” de *Siesta en el mirador*, y la de la calle Granada, hoy ambas desaparecidas, así como la casa natal del poeta) y, con unos pocos, la privada de Don Juan, donde preparó el ingreso de bachillerato. El internado, donde tuvo compañeros de diversas provincias, diversos a su vez en modos de hablar y costumbres, le sirvió para fortalecerse en la soledad acompañada y para avivarle la curiosidad por otros lugares, primero conocidos por conversaciones o lecturas, luego muchos incorporados como vivencia. En 1958 pasa al externado y un compañero, Juan Ortega, le da a conocer dos libros que le dejarán honda huella, la antología de Rafael Millán *Veinte poetas españoles* y *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez. En 1959, a consecuencia de la quiebra de la economía familiar, tiene que abandonar los estudios, recién obtenido el grado de bachiller superior en

Ciencias, y asume funciones de casi capataz en el cortijo de Las Chozas, que su padre cultivaba en aparcería; allí, sin luz eléctrica, sin apenas agua, aprendió la que él llama “cultura de la sed” (véanse los poemas “Lluvia en la Quintería” y “El deseo es un agua”<sup>1</sup>, dos piezas magistrales (en *Alma región luciente*) e, hijo de casa con libros, ocupó sus ocios en ávidas lecturas (Gracián, Unamuno, Baroja, etc.) y en traducir poemas de Horacio, usando una edición francesa anotada y teniendo como modelo las versiones de Fray Luis de León. En Las Chozas lee, por puro azar, el poema “Generalife” de Juan Ramón Jiménez y entiende, con enorme turbación, que no había sabido ver ni oler ni vivir, en suma, un lugar que tantas veces había visitado. Es su primera inmersión en la poesía simbolista, en la primera modernidad, aunque su devoción por Garcilaso lo ancle, en un principio, en tan glorioso eslabón de nuestra cultura; como ha explicado en muchas ocasiones, José Hierro lo llevó a Lope de Vega para localizar el verso “Con las piedras, con el viento”, Blas de Otero le hizo leer a Góngora en pos de su “ángel fieramente humano”, Gracián lo reafirmó en Góngora y lo abrió a Luis de Camões (“el que amo es”, en expresión del retorcido y prudente jesuita), y todos lo llevaban a Garcilaso, no al “garcilasismo” como pastiche, sino al poeta que estableció la amistad y el buen hacer como fuentes inagotables de poesía.

1961 es un año clave en su vida: en marzo escribe su primer soneto sin falsillas y que lo satisface como poema, texto que no conserva; un mes más tarde, Yuri Gagarin realiza el primer viaje espacial. Si Alberti escribió “Yo nací, perdonadme, con el cine”, Carvajal se permite decir: “Yo quise mi poesía de altos vuelos”. En agosto conoce al que será su maestro decisivo, el profesor Carlos Villarreal, quien le dirá de memoria poemas de Vicente Aleixandre y Federico García Lorca, lo incitará a reanudar los estudios, pondrá a su disposición una magnífica biblioteca nutrida especialmente de poesía, de novela universal de los siglos XIX y XX y de excelentes libros de historia; por él conoce a poetas y artistas granadinos contemporáneos, en especial a Elena Martín Vivaldi (ella le regaló la *Métrica española* de Tomás Navarro Tomás, diciéndole: “Niño, toma este libro, que le sacarás más provecho que yo”) y al escultor Bernardo Olmedo, que le supo inculcar el amor y la exigencia de rigor en el arte. La vuelta a los estudios le supone, entre otros reajustes, simultanear el trabajo rural con el intelectual, los desplazamientos cotidianos en tranvía, la incorporación a las tertulias donde era efectivamente “el niño”, habitualmente callado pero con los ojos y los oídos muy despiertos. Siempre con Carlos

Villarreal, ve por primera vez el mar en 1962 y conoce París en 1963. Cuando no tenía conciencia de serlo aún, el poeta sólo había realizado un viaje con su padre hasta Sevilla y Jerez de la Frontera (1959). La experiencia francesa fue decisiva: ciudades que en el viaje de ida lo deslumbraron le desagradaron a la vuelta: Barcelona y Valencia, como Madrid (ya en 1965) le parecieron grandes aldeas pretenciosas y, para provincia, buena era la suya. En París, donde está desde mediados de septiembre a finales de octubre, el excelente caricaturista Andrés Vázquez de Sola (colaborador de *Le canard enchaîné* y *L'Humanité*) le presenta a Rafael Alberti y le facilita la asistencia a la inauguración de la Bienal, donde saluda al entonces ministro de Cultura André Malraux; visita museos, monumentos, teatros, callejea mucho, asiste a mítines del Partido Comunista Francés, y aumenta *Casi una fantasía*, el primer poema donde se oía su voz auténtica y distinta, según Villarreal, cuya primera versión, de sólo 24 estrofas, había escrito en el mes de febrero pero que se publicará, en su versión definitiva y depurada, en 1975. Vuelto a Granada, se matricula en la Facultad de Derecho pero apenas la pisa. Un año más tarde lo hace como alumno libre en la Facultad de Filosofía y Letras y comienza a trabajar en academias privadas como vigilante de estudios y preparador de grupos de reválida, lo que le permite irse emancipando de casa y adquirir una sorprendente soltura en el comentario de textos con lo que implica de conocimientos técnicos de lengua, métrica y retórica, pero a la vez es una rémora para sus estudios universitarios, que culmina tardíamente si bien con cierta brillantez, pues se le concedieron los premios extraordinarios de fin de carrera (1981) y, años después, el de doctorado. Dice estar orgulloso de estos premios, reconocimiento a su trabajo, y agradecido por los demás (entre otros, la medalla al mérito de la ciudad de Granada, medalla de la Fundación Rodríguez-Acosta, premios de la Crítica nacional y andaluza, ciudad de Baeza, Villa de Madrid y Villa de Oria) pues se le han otorgado sin mediar petición suya: “lo mejor de mi vida se lo debo a la poesía”, suele declarar, y entre los muchos bienes recibidos por ella, la amistad con Vicente Aleixandre, iniciada en 1965, cuando Carvajal ya tenía material suficiente y sobrado para construir su primer libro, *Tigres en el jardín*, publicado en la colección “El Bardo” de Barcelona, en 1968, dos años después de haberlo entregado al editor. “Así aprendí paciencia y humildad”. Este primer libro fue recibido con una mezcla de alegría y estupor por su insólita mezcla de formas heredadas (en especial, los sonetos en versos alejandrinos, con recuerdos de la musicalidad

modernista de Rubén Darío) y el desenfado moral cargado de ironía, en una amalgama de expresiones extraídas de la más pura tradición literaria y de un campo de referencias agrestes y cotidianas que lo erigen como hito de la renovación poética española producida en la década de los 60. *Serenata y navaja* se publica en 1973; libro complejo de temática (con especial protagonismo de las artes), en el que las formas renacentistas se someten a tensiones casi irresistibles por una estructura gramatical que las violenta y una imaginería verbal nutrida de las experiencias de la vanguardia, supone la quiebra con el mundo feliz anterior y la incorporación del dolor y el desapego social que adquirirán una expresión a veces más directa, en ocasiones más agresiva, en su obra siguiente, *Siesta en el mirador* (1979). Para entonces ya ha recibido un elogio de doble filo, se le reconoce como “il miglior fabbro” contemporáneo; este elogio, aplicado por Dante al trovador provenzal Arnaut Daniel y, modernamente, por T. S. Eliot a Ezra Pound, así como el adjetivo “neogongorino”, que tantas veces se le aplican, pueden dar la impresión de que Carvajal es un poeta donde prima la forma sobre el contenido, lo que es radicalmente injusto por ser manifiestamente incierto; son muy pocos los poetas contemporáneos que alcanzan su elevación moral, su compromiso vital y social, su carga de pensamiento. Para Carvajal, quede claro, la plenitud de la forma es, ante todo, una exigencia ética, porque, son palabras suyas, “no hay ética sin estética, y viceversa”. En 1983 la editorial madrileña “Hiperión” edita con el título de *Extravagante jerarquía* la obra de Carvajal comprendida entre 1968 y 1981. Dicha editorial entrega un año después a los lectores una nueva sorpresa: *Del viento en los jazmines*, que el profesor y excelente crítico Andrés Amorós saludó como mejor libro del año... y de otros muchos. Si, como antes había sentenciado Ignacio Prat, “Carvajal escribe setenas y sextinas, y los novísimos no”, la variedad formal y temática traen un aire, a veces refrescante, a veces melancólico, siempre nuevo e intenso, que nutrirá otras obras futuras, como *De un capricho celeste* (1988), *Miradas sobre el agua* (una especie de cancionero con los sentimientos “in crescendo”) y las recopiladas en *Columbario de estío* (1999), a más de *Raso milena y perla* (1996), libro en que recoge gran parte de su caudalosa colaboración en catálogos de pintores, escultores, estampadores y fotógrafos, programas de recitales y conciertos, etc. Para esa fecha ya ha intervenido como recitador solista en los festivales de música de Granada y Aviñón: el poeta es un excelente lector de poesía, por lo que puede comunicarla con plenitud e inmediatez, bien en sus propios recitados, bien en

compañía de músicos como el pianista Guillermo González o diversos cuartetos de cuerda.

Los ya mencionados *Testimonio de invierno* (1990) y *Alma región luciente* (1997) son libros de apariencia formal abierta aunque, como en toda su obra, el rigor compositivo y el principio de que cada idea requiere su forma son de una evidencia que sorprende por su naturalidad. Pero, a medida que avanza en años, Carvajal muestra un espíritu cada vez más juvenil, incluso juguetón, experimentando formas y saltándose “a la torera los preceptos / de los que fingen no imponerlos” (véase “Corónica angélica”, *Siesta en el mirador*), como ocurre en su producción siguiente, *Los pasos evocados* (2004) y *Una canción más clara* (2008; premio Piero Bigongiari de la Academia del Ceppo de Pistoia, Italia), cuyos textos han motivado a compositores tan dispares en edad y renombre como Antón García Abril y Héctor Eliel Márquez. Dos obras maestras, *Pequeña patria huida* y *Un girasol flotante* (ambos de 2011) son sus últimas publicaciones, en espera de la aparición de *El fuego en mi poder* (Madrid: Hiperión, en prensa).

Sus incursiones en la literatura dramática se han reducido, hasta ahora, a la ópera; para el compositor Alberto García Demestres escribió el libreto de *Mariana en sombras*, que se ha representado con éxito en diversas ocasiones desde su estreno en 2002, y *Don Diego de Granada*, publicada en 2004, sobre la que compone Héctor Eliel Márquez. Su producción en prosa se concentra en libros de su especialidad (desde 1981 hasta 2011 ha sido profesor de la Universidad de Granada, en el Área de Teoría de la Literatura), la métrica: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica* (1995) y *Metáfora de las huellas* (2002), además de numerosos prólogos; en este campo, porque así se lo han reconocido los mejores especialistas sobre la materia, ha recuperado el concepto de compás métrico y ha aportado nuevos conceptos, tales como la rima en caída y el verso de cabo doblado y, si un día le apetece, se atreverá a concluir su definición de la cadencia del verso, tema de su discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras de Granada. Otros volúmenes de prosa, *Costumbre sana* (2007) y *Vuelta de paseo* (2009) son selecciones de artículos periodísticos que traslucen siempre la no fácil simbiosis de vida y poesía.

Quienes lo conocemos coincidimos en considerarlo sabio y cordial. Generoso lo llamó José Antonio Muñoz Rojas; por ello, traslado aquí las palabras finales con las que el intenso y bondadoso poeta antequerano prologó *Alma región luciente*:

“...pero ahora, como entonces, sigue inmutable la invasión de mi jazminero en la ventana, llenando el aire y el alma, con su olor, poesía de la mejor, gratuita e indefinible como la de este libro.”

Hasta aquí, el texto que redactamos en 2012 para presentar al poeta en un acto celebrado en Guardamar del Segura (Alicante) ante un público vario y, expresamente declarado por los organizadores del acto, prácticamente ignorante –salvo el profesor y poeta Juan Ramón Torregrosa allí presente y pocos más– del lenguaje técnico de la poesía, que para muchos no iba más allá de los vagos recuerdos del bachillerato. Pasa poco tiempo, la vida sigue y lo que no se podía imaginar ocurrió: durante la estancia en la casa de campo de Guardamar, donde disfrutamos de la hospitalidad del citado profesor y poeta Juan Ramón Torregrosa, Carvajal escribió prácticamente sin retoques el poema que cierra su libro de publicación más reciente (no nos atrevemos a decir último): *El fuego en mi poder* (2015, Madrid, Hiperón) epígrafe extraído de una cuarteta de Lope de Vega: *Blanca solía yo ser / antes de que el sol me diese / mas no quiso el sol que fuese / blanco el fuego en mi poder /* que durante mucho tiempo rebuscamos por las comedias sacras de Lope, sin éxito. El poeta nos comenta que no es problema, pues durante años buscó en las obras de aquel Fenix de los Ingenios el verso “con las piedras, con el viento”, lo tuvo con frecuencia ante los ojos y no lo vio. Tuvo que ser José Hierro, autor del libro titulado con dicho verso de Lope de Vega, quien le dijera el lugar exacto: *El caballero de Olmedo*. Localizado el verso, la estrofa a la que pertenece es glosada posteriormente por Carvajal para homenajear a Hierro; el poema se incluye en *Del condestable cielo* (2011) antología prologada por Antonio Chicharro y posteriormente por nosotros en nuestra edición de *Sol que se alude y otros poemas afines* (2013). Pues bien, nos consta que las bromas de Carvajal sobre la precisión en las citas son innumerables y no siempre recibidas con agrado, pues admirador de don Juan Valera no pierde puntada y abusa del ingenio. Suele afirmar que los versos ajenos que alojamos en la memoria o son ya bienes mostrencos, “cabras sin dueño que balan perdidas en la sombra” (parodia uno de sus versos, *Tigres en el jardín*, “Poemas de Valparaíso”, IX) o son frutas que desbordan las bardas de los cercados ajenos y que puede coger cualquiera, pues nos saben más dulces y sabrosas que las propias (y esta es una paráfrasis de Garcilaso, *Égloga III*): aquí tenemos una explicación de sus múltiples

intertextos, a la que debemos añadir esta otra: “si lo que debemos decir está ya bien dicho por otro, lo tenemos incorporado en el caudal de nuestra lengua como parte de la herencia cultural, ¿para qué romperse la cabeza en decirlo de otra manera y peor? No se nos reclama la nota a pie de pina de un refrán; tampoco debemos ponerla al verso ajeno. Y hay otro aspecto de la intertextualidad quizá más importante: cuando un lector reconoce al autor latente, robado, saqueado y deturpado, añade un placer nuevo, el gusto que le da saberse en posesión de la clave que le permite acceder a un tesoro oculto cuyo acceso se le facilita y, de esta manera, el poema reciente se entiende gravado con una servidumbre de paso, de modo que el poeta citado y el lector actual se pueden comunicar por el sendero que el saqueador les abre.” (Priego-2014, *Leer y entender la Poesía*, curso monográfico dedicado a Antonio Carvajal, coloquio). Estas palabras fueron motivadas por la pregunta de un oyente, tras haber leído el poeta “Corónica angélica”, ejecutado en su parte inicial, prosa y verso, a la manera del trujimán del *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla y el resto como una escena teatral, con apartes muy marcados, y entonaciones características para algunos intertextos de San Juan de la Cruz, Alberti, etc. En dicho coloquio el profesor Carvajal nos dejó boquiabiertos cuando refirió que durante años había citado a Leopardi como autor del verso *Sdegno il verso che suona e non che crea*, hasta que el profesor Trovato le advirtió que era de Foscolo, “porque Trovato<sup>1</sup> es italiano y sabe poesía verdadera, no como algunos españoles que durante mucho más tiempo me están oyendo atribuir a Lope estos versos, era un hermoso rubí partido por gala en dos, y nadie me ha corregido sabiendo lo que corregí por mi cuenta al releer en Zorrilla su delicioso romance en cuartetas consonantes, que esa es otra, que comienza por *Dueña de la negra toca, / la del morado monjil, / por los besos de tu boca / diera su reino Boabdil*. Que nadie me corrija implica que nadie lee a Zorrilla ni a Lope de Vega, y he comprobado que pocos usan el derecho a la servidumbre de paso con el que he gravado algunos de mis poemas para transitar hacia los autores implicados.” Estos párrafos son una muestra de las

---

1

Trovato corrige a Carvajal porque este le atribuye a Leopardi el verso de Foscolo en su discurso de agradecimiento al recibir en Pistoia el I Premio Internazionale Piero Bigongiari dell’Accademia del Ceppo. Inédito, lo aportamos en la sección de Anexos.

trampas que el tratadista de métrica aplicada a su poesía suele tender a sus oyentes y lectores: al usar la expresión “autores latentes” nos remite a las *Soledades* con el repetido latir del can y a *Casi una fantasía* y uno de sus ecos gongorinos, perros latentes. La mala memoria de Carvajal le gasta bromas pesadas: Hemos citado arriba cuatro versos que, según él, son de Lope de Vega; no, el segundo es lo que en el ámbito teatral se llama una morcilla, entremeter el actor versos de su propia cosecha en lugar de los olvidados, “en griego es más fino, palimpsesto”, (AC 2007, carta al compositor Héctor Eliel Márquez), pues en *El gran Duque de Moscovia y emperador perseguido*, Lope de Vega escribió:

*Blanca solía yo ser  
antes que a segar viniese,  
mas no quiso el sol que fuese  
blanco el fuego en mi poder.*

Un rápida busca por internet nos ha dado fértiles resultados, frente a la aparente esterilidad del ojeo a los dramas de Lope, tan rica en deslumbrantes momentos, tan placentera aun en la rapidez del rastreo; podemos concluir con una frase muy de ahora que “la servidumbre de paso funciona”.

Carvajal suele ser cauto por escarmentado: Solo usa los dos últimos versos citados como lema de su nuevo libro. Un escarmiento comprobado: su apresuramiento le llevó a redactar mal un texto sobre la azeuxis que Francisco Acuyo publicó, provocó una corrección privada de Domínguez Caparrós y Carvajal pidió y obtuvo la retirada de su texto. Y otro ejemplo de cautela: antes de enviar su libro al editor preguntó a un selecto grupo de amigos qué opinión les merecían las setenas, quartinas y otras novedades que les enviaba. Alguien ha pregonado la suya: “Desde Dante no se ha visto nada igual”. Domínguez Caparrós (2015, p 392), uno de los amigos consultados refiere que en mayo de 2013 Antonio Carvajal le hizo llegar los textos de cuatro composiciones, que forman un conjunto de 270 endecasílabos, a las que llamaba “frutos, aún en agraz”, y en septiembre de 2013 le confirmó que eran “ejercicios sobre el modelo de la sextina”, al tiempo que le manifestaba su intención de incluirlos en un posible libro futuro, y que si le servían para algo los podía usar con toda la libertad del mundo; así lo hizo nuestro excelente tratadista y opina:

“Como conclusión del análisis métrico de la estructura estrófica de los cuatro poemas

(inéditos tres de ellos) de Antonio Carvajal, conviene destacar: la maestría en la experimentación fundada en la métrica tradicional y la originalidad formal lograda por esta vía. El prodigio de ingeniería métrica está al servicio de la expresión personal, cuyo análisis desborda los límites del presente trabajo: temas, sentimientos, actitudes, afectos, componentes todos de su mundo poético, entran de forma natural en esos moldes métricos y son potenciados por el rigor formal. Obsévese cómo en el poema reproducido [“Canción del sol en primavera”], a pesar de la repetición de las palabras-rima, los frecuentes encabalgamientos desvinculan dicha repetición de todo encorsetamiento, y de ninguna manera se asfixia o entorpece lo que el poeta quiere decir. (Domínguez Caparrós, 2015, p. 397).

Repitamos y demos otro toque a este esbozo del autor cuya *Extravagante Jerarquía* hemos convertido en dominio para nuestra tarea: “El prodigio de ingeniería métrica está al servicio de la expresión personal, cuyo análisis desborda los límites del presente trabajo: temas, sentimientos, actitudes, afectos, componentes todos de su mundo poético, entran de forma natural en esos moldes métricos y son potenciados por el rigor formal”. Domínguez Caparrós traza con mano maestra el perfil del poeta, el teórico-práctico cuyos poemas nos tientan continuamente a desbordar los límites de nuestro trabajo, y, de paso, nos permite entender mejor qué es la métrica expresiva: se trata de considerar cómo los moldes métricos están al servicio de la expresión personal, potenciada por el rigor de la forma.

Nos falta el fondo, que tomamos de un temprano artículo<sup>2</sup> de Mirta Camandone de Cohén, profesora de la Universidad de Toronto, artículo que reproduce su ponencia presentada en el congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Madrid (1983). Lo dejamos en lo que nos parece esencial para encuadrar *Extravagante Jerarquía* en su momento, con alguna nota breve de tipo cronológico:

“La década del 70 es un período fructífero dentro de la lírica peninsular. Es un fenómeno de escasos precedentes en su campo, dada la calidad y pluralidad de sus voces. Pluralidad que adquiere «homogeneidad al caracterizarse por negar el dogma fundamental del realismo de posguerra [...] y pasa a desempeñar función simbólica y

---

<sup>2</sup> AIH. Actas VIII (1983). “Notas para el estudio de la poesía española del 70”. MIRTA CAMANDONE DE COHÉN

autónoma hasta convertir el poema en un objeto autosuficiente e independiente. [...] Ante la necesidad de historiar, se podría decir que el número multitudinario de poetas que continúa incorporándose [...]a «nueve novísimos» —sólo para citar un discutido punto de iniciación— confunde y desorienta. Sin la perspectiva temporal necesaria, la dificultad de estudiar la poesía de este ayer tan vivo se acrecienta ante el aluvión de antologías, revistas literarias y colecciones poéticas [...] De ahí que nos preocupe [...] destacar en tan abigarrado panorama, una obra de innegable valor y originalidad, la obra del poeta granadino Antonio Carvajal, que no ha recibido, en nuestra opinión la atención crítica que merece. [...] Sus poéticas aparecidas en la antología de Enrique Martín Pardo, 1970, y en la de José Batlló, 1974, inteligentes y precisas, sintetizan, sin concesiones, su posición ante la poesía y la vida, fusionadas éstas tan indisolublemente que constituyen, en sus propias palabras, una forma de «entrega». [...] Aunque en la reseña de *Extravagante jerarquía*, aparecida en *El País* el 25 de julio de 1983, se estime exagerada la afirmación tajante estampada en la solapa del libro: «Sólo la ceguera, más o menos voluntaria, de determinados críticos ha podido eliminar de antologías y panoramas de la lírica española contemporánea el nombre y la obra de Antonio Carvajal», es preciso reconocer que sólo tres historias de la poesía española de los últimos cuarenta años<sup>3</sup> incluyen la obra de nuestro poeta, y con un brevísimo comentario. [...] La primera referencia crítica a la obra de Carvajal la encontramos en un artículo de José Olivio Jiménez quien, al hablar de la atención a los valores rigurosamente estéticos del lenguaje que prestan los poetas del 70, le califica de «pulcro y a la vez recreador original de voces del pasado»<sup>4</sup>. Más tarde, Vicente Granados<sup>5</sup> señala la renovación de las formas métricas tradicionales que nuestro poeta logra en *Serenata y navaja*. La más reciente referencia se halla en el artículo [...] de G. Carnero<sup>6</sup> en el que,

---

<sup>3</sup> Mirta Camandone escribe su comunicación de 1983, publicada un año más tarde. Por entonces Mercado redactaba *Piezas de armar*. Prat había muerto. Las historias que cita son: F. RUBIO y J. L. FALCÓ, *Poesía española contemporánea* (Madrid, Edit. Alhambra, 1981); JOAQUÍN MARCO, «La poesía», en *Época contemporánea*, Vol. VIII de *Historia y crítica de la literatura española* (Barcelona, Editorial crítica, 1980), pp. 109-317; EMILIO MIRÓ, «La poesía desde 1936», en *Siglo XX*, Vol. IV de *Historia de la literatura española* (Madrid, Taurus, 1980). pp. 327-389.

<sup>4</sup> J. O. JIMÉNEZ, *Diez años de poesía española: 1960-1970*, en el libro del mismo nombre (Madrid, Ínsula, 1972), p. 26.

<sup>5</sup> «Notas sobre la última poesía española (1965-1974),» en *La poesía y los poetas*, eds. M. ALVAR y col. (Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1974), pp. 127-141.

<sup>6</sup> GUILLERMO CARNERO, «La corte de los poetas». *Revista de Occidente*, Abril (1983), pp.

al estudiar las características de la última promoción poética de posguerra, el crítico señala como constante de la misma «la atención a un lenguaje lo más rico posible» y cita como ejemplo «la recreación de la poesía del Barroco», que se puede constatar en la obra del poeta granadino. [...]

Si emprendemos la lectura de la misma desde las coordenadas estéticas de la época, vemos que, en efecto, integra y ayuda a configurar esas tensiones fundamentales que, continua e intensivamente, se delinean desde 1966 [...] a 1979.

El poema «Servidumbre de paso», que abre el libro<sup>7</sup> del mismo nombre, describe metafóricamente las etapas de su poesía en el proceso de reinención de la lengua. Al cotejar este texto sintetizador con su propia producción y la de otros miembros del grupo advertimos que ese preciosismo lingüístico responde a una poética original que, partiendo de la reprimada base común, se ha enriquecido desde los comienzos mismos, con aportes personales y se mantiene integrada, metamorfoseándose de continuo en él la obra hasta ahora publicada [...]

*Casi una fantasía* poema-libro, aunque obra de un precoz joven de veinte años, revela una unidad cíclica, en cuanto al tema biográfico que desarrolla y musical, en lo relativo a la idea y a la forma. También refleja de manera ejemplar la intención poética inferible por vía simbólica de todos los textos del autor; crear una poesía para ser dicha, en la cual la melodía de la idea se enlace a la melodía de la palabra con el propósito de formar un todo bello y perfecto. [...] Con la lectura de la obra comprobamos que detrás de la taraceada superficie de cada libro hay una obra que es original<sup>8</sup> [...] \*1 En ese proceso dialéctico se pasa de la alegría y el gozo de la naturaleza sensual y emblemática, al dolor y al desencanto originado por el cambio de la escena pastoril a la ciudadana y sus consecuencias en lo individual y social. Se revela la preocupación por el hombre, por la realidad, por la política. El lenguaje preciosista esconde dura crítica, se enfrenta a la

---

44-60.

<sup>7</sup> No incluido en *Extravagante Jerarquía* por hallarse recién editado. Mirta Camandone demuestra estar al día y es la primera que recoge este título de Carvajal es una publicación académica. Excluido de nuestro dominio de investigación aunque la nota previa nos advierte de que el poeta recoge obra muy anterior a 1981: “median más de diecisiete años entre [“El silbo”, escrito en París en 1963] y el último poema aquí recogido” y son poemas coetáneos de los de *Extravagante Jerarquía*, como lo son los sonetos de “Itinerario”, exclusivos (sic) de *Serenata y navaja*, recogidos en *De un capricho celeste*. La cronología textual de Carvajal es prácticamente imposible de establecer; lo intenta hasta 2012 José Manuel Fuentes en su ensayo bibliográfico publicado en *Júbilo del corazón*.

<sup>8</sup> Extractamos y marcamos con asterisco y número los elementos del proceso que expone la autora.

actitud de los demás con decidido tono y acusado carácter pugnativo. [...]

\*2 El cultivo de las formas estróficas tradicionales alcanza el grado de virtuosismo en complejísimas estructuras musicales estrechamente vinculadas a ideas y sentimientos expresados. Las equivalencias de sonidos se proyectan en las secuencias como principios constitutivos, de tal manera que implican equivalencias semánticas inevitables. Baste citar como ejemplo la elección y número de los sones, la combinación de los motivos en contrapunto, la arquitectura y léxico musical del poemalibro *Casi una fantasía* y los doce sonetos que integran cada una de las dos partes de *Sitio de Ballesteros*.

\*3 El uso de referencias culturales no comunes en la poesía de la década, en una fundición asombrosa de textos [...Las ilustraciones de la *Iconología Deorum*, de Nurnberg, 1680, y de los otros muchos aspectos gráficos, evidentemente ostensivos, que transcriben las propiedades culturales que se atribuyen a los objetos en *Casi una fantasía*. [...]] Las expresiones lexicalizadas, sintagmas fijos consagrados por el uso, refranes y dichos, versos ajenos copiados de la literatura española que van desde los Siglos de Oro hasta los textos suyos propios y los traducidos de los simbolistas franceses [...] todos juntos producen el efecto de extrañamiento que desautomatiza el lenguaje creando, como en los casos anteriores, nuevos significados que surgen según el ideolecto que organiza el poema. Esos textos trabajados, entretnejidos, con su referencialidad cruzada, subvertidos por ciertas prácticas discursivas, obligan a una lectura intertextual, la cual descubre una obra que va más allá de la «recreación del barroco». Música, belleza, perfección revelan no sólo la imagen de la existencia centrada en un amor, en un éxtasis amoroso que trasciende el gozoso erotismo andaluz al transmutar en alegría y victoria del rechazo del mundo, sino que descubren las situaciones socioculturales concomitantes a la aparición de este tipo particular de poesía en la década del 70 [...]

Por otra parte, muchas reflexiones nos ha provocado la poesía de los 70 en estrecha relación con la bibliografía sobre teoría literaria que día a día se publica. Así, la poesía de Carvajal, con sus lexías, con sus emulaciones, con sus músicas, nos hace pensar que no es producto aislado, resultante de un caprichoso afán individualizador, de originalidad, sino que es el fruto verificable de una tradición cultural de lecturas,

modelos y motivos trabajados, pulidos, inventados.<sup>9</sup> El conocimiento profundo que Carvajal tiene de las formas métricas españolas —su tesis doctoral<sup>10</sup> es el estudio de las mismas— le ha permitido, junto a sus inegables cualidades de creador, aportar una obra singular que ofrece notas positivas de riqueza en cuanto al uso del lenguaje en el ambiente lírico de la década. Su afán de crear una poesía para ser dicha, en la que la melodía de la idea vaya unida a la melodía de la palabra, alcanza plenamente su cometido en la obra hasta hoy publicada.”

---

<sup>9</sup> [...] Así, la obra del profesor Antonio García Berrio nos ha demostrado la necesidad de «globalizar resultados analíticos y ampliar el contorno general de una entidad textual», para definir a cada autor en contraste por las vías de la tradición que sigue o que elude. «Forma, autor y poema son productos y precipitaciones de una energía que llamaremos tradición. \* S. PETÓFI y A. GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria* (Madrid, Alberto Corazón, editor, 1978).

<sup>10</sup> La profesora Camandone llegó a conocer la memoria de Licenciatura de Antonio Carvajal, embrión de la tesis que tardará diez años en desarrollar, por lo que la forma verbal ‘es’ resulta inadecuada; quizá otra expresión, ‘versa sobre’ o ‘trata de’ convendría más en el texto que transcribimos.

## I.2: Análisis de comentarios sobre aspectos métricos en la obra teórica y poética de Antonio Carvajal.

El profesor José Enrique Martínez (Martínez, 2011: 302-303)<sup>11</sup> resume magistralmente algunos problemas que la crítica ha planteado al comentar la obra de nuestro poeta: “Se ha insistido demasiado en el Carvajal barroquizante, en el poeta de extraordinaria maestría técnica, de hábil manejo de todos los recursos retóricos y de indiscutible perfección formal. Es casi un tópico -y a él se ha referido el propio poeta en alguna composición- aludir a Antonio Carvajal como *il miglior fabbro* de la poesía contemporánea, sin que dejen de expresarse en el tópico algunas reticencias, tal vez por no ver la tensión dramática o la intensidad significativa que anidan bajo la sabia construcción del poema. Raramente se alude, en cambio, al hecho de que en sus versos hay tanto de tradición como de ruptura. En el asunto que venimos desarrollando, se trata de una ruptura desde el interior de los metros clásicos, forzándolos, violentándolos desde dentro, por dos razones principales, a mi parecer: la primera tiene que ver con el conocimiento exhaustivo de todos los recursos métricos que históricamente han fructificado en la poesía española y que han originado distintas teorizaciones a lo largo del tiempo; tal conocimiento lleva al poeta, en diferentes ocasiones, a contradecir los preceptos teóricos con una práctica efectiva de aquello que tradicionalmente había sido vedado (por ejemplo, el fin de verso en partícula átona); la segunda razón alude al hecho de que el cultivo de diferentes formas métricas no obedece al mero capricho de un hábil versificador o a propuestas previas a la composición del poema concreto, sino a necesidades expresivas (Chicharro, 1999: 41).”

### **IGNACIO PRAT**

A partir de 1982, la obra de ineludible referencia para conocer la poesía de Carvajal es *Extravagante jerarquía*, por dos motivos fundamentales: primero, porque reunía casi todos los libros de Carvajal hasta 1981, con la inclusión de *Sol que se alude* y la exclusión de *Servidumbre de paso* (motivada por encontrarse este libro en prensa

---

<sup>11</sup> Martínez, José Enrique, “Final de verso en partícula átona”, Signa, nº10, 2011, p 302-303

cuando se compiló *Extravagante jerarquía*); segundo, porque incluye cuatro artículos de Prat (uno sobre *Serenata y navaja*, otro sobre *Casi una fantasía* y dos sobre *Siesta en el mirador*), sustitutivos del prólogo que el poeta le había pedido pero que Prat no pudo escribir, dada su temprana y lamentable muerte en febrero de 1981. Dichos artículos constituyen un punto de referencia ineludible, como hemos dicho, y son fuente inagotable de sugerencias para interpretar desde el punto de vista métrico la obra anterior y posterior de nuestro poeta.

Escribe a propósito de *Siesta en el mirador*: “El cuarto libro de Antonio Carvajal [...] se compone de treinta poesías: setenas, silvas, romances heroicos, cuartetos de heptasílabos y eneasílabos, romances decasílabos, versos monorrimos, sáfico-adónicos, versículos, sextinas, tercetos y prosa que termina en verso. (Que Antonio Carvajal sea *il miglior fabbro* entre los poetas españoles de hoy no cabe ponerlo en duda; véase si no la receta seguida para componer uno de los poemas del libro: dado un endecasílabo heroico de siete palabras y veintiocho letras, tómese cada letra como la inicial de un verso heptasílabo; rímense los versos pares según la fórmula vocálica de la tercera palabra del verso endecasílabo matriz; estas y las otras palabras deben completar un mensaje-dedicatoria”.

En este artículo (*Ínsula*, enero 1981) Prat descubre y describe el acróstico que incluye la dedicatoria, como descubrió y describió el acróstico-dedicatoria de *Casi una fantasía* (*Ínsula*, diciembre de 1977); a este mismo poema “Divertimento” le había dedicado una sutil observación, (*Hora de poesía*, nº 9, 1980), dice: “Otro desafío: Rímese ópalo con desamparo”, observación tanto más curiosa por cuanto supone un percatarse, sin dar explicaciones, de la que Carvajal denomina asonancia en caída (una de sus aportaciones métricas, reconocida y recogida por Domínguez Caparrós en su *Diccionario de métrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1999). En el artículo de *Ínsula*, glosando los versos del poema-prólogo ‘Pero qué ha muerto en mí? La gallardía. / El desparpajo o el soneto’, subraya la enorme dosis de ironía que todo el libro contiene, y este poema en especial, y añade: “Efectivamente, murió el soneto en *Siesta en el mirador*, y, quizá como compañeros de aquél, cierta gallardía y cierto desparpajo, todo en beneficio de una ‘verdad’ no menos gallarda, puesto que aparece ‘a medias entre obscena y elegante’ o, lo que es lo mismo, tan inasible como la altivez fenecida. Murió el soneto, sí, pero nacieron la setena (ya en el poema-prólogo) y la sextina.”

Es una pena que la muerte segara la atención crítica que Prat dedicaba a Carvajal, pues al crítico aragonés le debemos certeras observaciones, muy puntuales pero muy eficaces, que nos permiten adentrarnos por caminos insospechados en la que Antonio Chicharro llama “la re métrica carvajaliana”. A propósito de *Casi una fantasía*, anotaba Ignacio Prat: “La mirada, que también ve y lee, pasa, pues, del examen del todo al análisis de la unidad; y aquellas medidas de amplio alcance [analizadas a propósito de la estructura global del poema] se acoplan a microestructuras homólogas. Las simetrías del número versal y de la fórmula rimaria engendran (el vector, de hecho, revierte constantemente) variaciones a que se adapta el pensamiento lingüístico en la sintaxis y aun en el plano fonológico. Por ejemplo, la combinación de dos tipos de aberturas y timbres vocálicos (‘Aes continuas pronunciadas broncas / y oes de lentas resonancias roncacas’) dibuja el sistema

o o o a o o o o a o o o

equivalente al verso

rotos los lazos, pronto el alborozo.

Y en otros casos el recurso se apoya en consonantes:

vencejos                      jóvenes

El quiasmo enriquecido por oposiciones de morfemas (según el modelo ‘abran los ríos y la mar les abra’) se alza, sin embargo, como la figura que, dentro de la exhibicionista anulación de sus semejantes, testimoniaría mejor la tensión de los contenidos.”

Estas observaciones casan perfectamente con los subrayados que el poeta realiza, como profesor, a propósito de ciertos versos; por ejemplo, cuando comenta el quiasmo de sinalefas en el verso endecasílabo de Góngora

*en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*

que responde al paradigma / ae oe oe ae /, o el fervor con que analiza el último verso del soneto “Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco, pintor” del mismo Góngora:

*corteza funeral de árbol sabeo*

con un paralelismo sintáctico (y, por lo tanto, generador de estatismo) dinamizado por tres factores:

- a) el quiasmo de tónicas, según el paradigma / e a a e /;
- b) el contraste de dominio de las consonantes sordas en la primera rama y de las fricativas sonoras en la segunda (rama 1ª, /k/ /t/ /n/ /z/ /f/; rama 2ª, /d/ /b/ /s/ /b/), todo

ello vibrando por las aliteraciones de /r/ y //

y c) el énfasis generado por el cambio de compás y de cadencia mediante la acentuación de las sílabas contiguas 6 y 7.

Considerado el verso aislado, Carvajal explica que, para muchos autores, estos acentos son antirrítmicos (desde Bello a la mayoría de los metristas actuales, Quilis entre ellos, pasando por Príncipe, Navarro Tomás, Balbín de Lucas, etc) mientras Jaimes Freyre lo describiría como un verso constituido por dos períodos prosódicos trisílabos puros, un período monosílabo puro y un período ternario compuesto; para Carvajal, el verso es enfático por la mezcla de la cadencia del verso endecasílabo llamado melódico (con sus dos cláusulas iniciales ternarias progresivas) con el endecasílabo de cláusulas ternarias regresivas (llamado de gaita gallega) y, por ende, de la alteración radical del compás, que deja de ser simétrico como en el melódico y uniforme como en el de gaita gallega para convertirse en vario, según la teoría de Príncipe (APUNTES 97-98 89/90):

Paradigma acentual del verso melódico:            3    6        10

Paradigma acentual del verso de gaita gallega: 1    4    7    10

Paradigma acentual del ejemplo de Góngora:    3    6 7    10

Hay, pues, en Carvajal una proximidad crítica con el crítico sin duda más destacado de su generación, que he intentado poner de manifiesto comparando los análisis que uno realiza de Góngora y el otro de *Casi una fantasía*, con la intención de demostrar hasta dónde afinaba Prat en sus observaciones cuando escribía: “Como sus contemporáneos, tan fatal y tan selectivamente como ellos, Carvajal ha aprendido lo mucho que demuestra saber en lecturas caracterizadas por un inteligente ‘revisionismo’ sincronizado con otras exigencias de la época; ha aceptado seguramente la gran revisión de los años sesenta, y ha rechazado quizá lo que sus iguales en edad han rechazado, y ha preferido lo que éstos han preferido; pero no ha querido sentir el frisson nouveau, el estremecimiento generacional, hasta el extremo de emitir los nuevos saberes y gustos en exclusiva hacia el vértice de lo que es, o parece, significativamente histórico. (*Insula*, 1981)

Prat pone el dedo en la llaga cuando sitúa ‘coetáneamente’ a Carvajal en la corriente de reevaluación de la herencia cultural recibida; si entre sus coetáneos se dan posturas tan

extremas como la de quienes renunciaron al español de sus primeras obras<sup>12</sup> para no expresarse literariamente sino en la lengua cooficial de su comunidad autónoma, y la de Guillermo Carnero, elevando las vivencias de los hechos de cultura –contemplación de la obra de arte, lectura del libro literario o científico– a experiencia estético-poética, como vía de enajenación o alejamiento de la intimidad, con rechazo de la vivencia anecdótica cotidiana, los rechazos de Carvajal no son menos extremos: Ataque frontal a quienes trataban de imponer el verso libre como única forma canónica de escritura en los años 60, ataque a las modas como formas puramente miméticas (lo que le llevará a reiterar, desde las charlas con Guatelli hasta las conversaciones con los alumnos, poetas o no, el rechazo del “mismismo”); reclamo del listado de lecturas teóricas de cada poeta para configurar su cosmovisión (no sólo la de José Hierro y la suya misma, como pidió en el curso de Priego de Cuenca, 2000) frente al listado de meros poetas citados para “configurar una herencia imposible”, etc. Carvajal sostuvo en presencia de José Hierro, que asintió, cómo los conceptos métricos del autor de *Alegría* dependen en gran parte de cuanto dice en su *Métrica española* Navarro Tomás y cómo su versificación por cláusulas ternarias está directamente condicionada por el concepto de anacrusis<sup>13</sup>, hasta el punto de que un metrista tan meticuloso como suele serlo Domínguez Caparrós da como ejemplo de versificación semiversolibrista “rítmica” en Hierro lo que es una

---

<sup>12</sup> Jusep Piera nos comentaba que él, nacido y hablante valenciano, no se sentía seguro en español y que fue un consejo de Carvajal lo que le llevó a resolver sus vacilaciones y a expresarse en su lengua materna. Manuel Vilanova, doctorado con una tesis pionera sobre Luis Cernuda, asumió la tarea de enriquecer su gallego convivido, pero la política de su comunidad autónoma, poco propensa a editar obras en español, hizo que fuera Carvajal quien publicara su libro en español *El quinto cáliz* (Diputación de Granada, en la colección Genil de Literatura que Carvajal dirige desde 1990), como hizo con *Suena* de alabastro del músico y libretista de casi todas sus óperas, Alberto García Demestre, rechazada “por no estar escrita en catalán” según expresión airada del discípulo y amigo de Luciano Pavarotti, que destacaba cómo su obra es una amalgama de idiomas, catalán incluido. Incluso Carvajal revisó, ritmó y leyó junto a su autor un poema de Felipe Juaristi en la primera sesión del ciclo “Disfraces de noviembre”, desarrollado en la casa natal de Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 2008). No se habla de estos poetas ni de tantos otros que conciben su obra en una lengua y que, como hemos oído comentar a los aquí mencionados, no traducen, escriben de nuevo. El ataque de Carvajal, del que nos hacemos eco, apunta hacia alguno que se permitió menospreciar a quienes habían sido sus mentores, y hasta sus ayos, para engrandecerse en un idioma donde suponía que tendría menos competencia y mucho apoyo oficial, y acertó en lo segundo. Carvajal denuncia el hecho y omite el nombre de la persona: seguimos su ejemplo.

<sup>13</sup> En su artículo, que extractamos y comentamos en su lugar, “La métrica poética cuantitativo-musical en España”, Antonio Pamies considera innecesario el grecismo anacrusis usado por Navarro Tomás y expandido por todos sus seguidores, porque ya estaba españolizado y ampliamente usado: anacrusa. Mantenemos la forma neológica por ser la que usaron los profesores (a excepción de Pamies) y poetas del Seminario de Métrica-1996. Por esta vez, dos términos hermanos matizan la diferencia entre el uso métrico, anacrusis, y el uso musical, anacrusa.

secuencia variable de versos sostenidos por un compás uniforme (*Métrica española*, Madrid, 1993). La recuperación de la sextina en el ámbito catalán, realizada por poetas de una y otra lengua, no es fruto sorprendente y caprichoso de un afán arcaizante por parte de Joan Brossa y de Jaime Gil de Biedma, sino ante todo, de la labor investigadora y docente de Martín de Riquer (Apuntes, 98-99). Como veremos más adelante, en la obra de Carvajal se distinguen las huellas teóricas de Navarro Tomás en *Tigres en el jardín*, de Miguel Agustín Príncipe para explicar *Serenata y navaja* (Guatelli, Archivo) y de Jaimes Freyre en la interpretación de la versificación por cláusulas, autor del que echa mano para explicar alguna rima de Bécquer y gran parte de la versificación acompañada de José Hierro y de otros autores (Silva, Villaespesa, etc.). A partir de entender la postura formal de nuestro poeta como consecuencia de un rechazo de la norma del presente mediante una evaluación de lo heredado se entiende mejor su entusiasmo por una frase de Príncipe, que éste toma de Quintana y éste, a su vez, de Horacio en la "Epístola a los Pisones": "A cada idea, su forma". (*De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, 1995); Ignacio Prat, que reclama y practica la inserción crítica de Carvajal en la poesía contemporánea por la doble vía de la negación frente a los novísimos y de afirmación de su actitud "coetánea", nos está poniendo, a la vez, en la pista de cuánto le debe el Carvajal poeta a la lectura de los ensayos que Ignacio Prat dedicara al *Aire nuestro* de Jorge Guillén y al Juan Ramón Jiménez pintado con trazos sorprendentes en *El muchacho expatriado*, lo que viene a confirmar el interés por la teoría literaria en general y la teoría métrica, en particular, que como profesor y como poeta Antonio Carvajal manifiesta en las más diversas ocasiones.

Moría Ignacio Prat dejando el mínimo gabejo de artículos reseñados sobre los tres libros de Carvajal (*Serenata y navaja*, *Casi una fantasía*, *Siesta en el mirador*). Uno de los tres que dedicó a este último libro no se recogió en *Extravagante jerarquía*; remitido por la viuda de Prat, se publicó (1984) en *Cuadernos del mediodía*, suplemento cultural del desaparecido periódico *Diario de Granada*, y fue recogido por Miguel Ángel Ordovás en el nº 34 de la serie *Poesía en el campus* (1996), en cuaderno monográfico dedicado al poeta con ocasión de su lectura en la Universidad de Zaragoza; aún hay otro trabajo de Ignacio Prat, éste inédito y en colaboración con su mujer, Carmen Jiménez: *Índice de rimas para una extravagante Jerarquía*, trabajo minucioso y completo, cuya consulta se permite pero que, dada la carencia de comentarios, de poco sirve para el tema

estrictamente métrico que nos ocupa; pues Carvajal disocia el estudio de la rima del estudio del metro; no ignora la rima, fenómeno sonoro y de tanta fuerza en la configuración rítmica, ni en su práctica ni en su teoría; pero al no ser elemento imprescindible para la constitución del verso, remite su estudio a un momento intermedio, la combinatoria de versos, donde la rima es factor esencial pues establece expectativas de cumplimiento en posiciones fijas y por ello codificables, en momentos intermedios de codificación situado entre el estudio del verso referido a un modelo y la consideración de los “complementos rítmicos”; es más, siguiendo el magisterio de Navarro Tomás al aplicar el concepto de “complementos rítmicos”, manifiesta su desacuerdo con este autor, y tantos otros, sobre que las pausas y las cesuras no son codificables: al menos, la pausa final de verso es constante y “definitoria”; y los versos de arte mayor distribuibles en hemistiquios o en ramas proporcionales tienen cesuras fijas tan definitorias como las pausas versales, y en todo verso de arte mayor hay que considerar, para adscribirlo a un modelo, si él tiene o no cesura y si ésta es fuerte o débil: «Puestos a reducir los elementos constantes mínimos del verso, la única acentuación que debe enunciarse es la estricta de la cadencia, que es la acentuación dominante, como en ocasiones hace Jaimes Freyre; si se complican los modelos con la referencia a la acentuación de marca de compás, o sea la acentuación secundaria, es indispensable que las cesuras y las pausas se contemplen, pues su incidencia sobre el compás es decisiva, ya que el silencio también es medible, porque ocupa tiempo como cualquier otro elemento sonoro y es tan decisivo para la configuración del ritmo como las sílabas, tengan éstas la cualidad de tónicas o de átonas.» (Apuntes, 98-99)

Curiosamente, las mínimas aportaciones que Ignacio Prat hace, con respecto a sus anteriores artículos, en esta publicación póstuma se refieren a dos elementos constructivos: la rima y los acrósticos. Así, después de transcribir las cuatro estrofas iniciales del poema-prólogo de *Siesta en el mirador*, escribía: “A este primer poema, sin título y escrito en setenas monorrimas, siguen otros veintinueve, con títulos y estrofas tan variadas como silvas asonantadas, romance heroico, cuartetos de heptasílabos/eneasílabos, romances decasílabos, sáfico-adónicos, versículos, sextinas, tercetos y otra vez setenas. Se utilizan, pues, estructuras muy complicadas, resueltas admirablemente; señalo, porque no es fácil hallarlo, un largo acróstico en segunda letra (‘setenas’, p 75-77), además de un acróstico común, precioso, en “Divertimento” (p 46).

Sabe Carvajal que, como en Provenza, como siempre, el ejercicio del trobar ric se justifica únicamente por la emulación (la imitación, sí, no disimulada como en otros géneros, pero desembocando en la superación); que resulta arcaizante y manierista, por ejemplo el cultivo de formas como la sextina, si no se establece un auténtico debate de destrezas con los grandes modelos, [...] con el modelo estructural en sí, y si no se está dispuesto a pagar la prenda debida por la muy probable derrota (prenda que consiste en el ridículo, pero que debería llevar aparejada, como mínimo, una tanda de azotes que se administrara el propio poeta públicamente)”.

Ignacio Prat, cuyo entusiasmo por Antonio Carvajal es puesto en duda, pinas adelante del mismo cuaderno, por Manuel Vilas en supuesto un ajuste de cuentas que establece entre el crítico (y también poeta) y el poeta criticado, pero que, en realidad parece saldar una vieja deuda de Prat con Vilas, o viceversa, echa el resto: “*Siesta en el mirador*, libro prodigioso tanto por su ‘antigüedad’ (su sabiduría, su anti-arcaísmo, su anti-manierismo) como por su ‘modernidad’ (su osadía: otro de los valores que impregnan el término rimbaldiano)”. A cualquier lector le podría parecer que no cabe más entusiasmo por la obra de un poeta coetáneo que el que sucesivamente manifestó Ignacio Prat por Antonio Carvajal, entusiasmo justificado con muy diversas razones. Por eso sorprende leer lo que Vilas escribe pocas pinas más adelante (16-23): “Lo más peculiar del episodio primero de esta original o cuando menos inusitada recepción crítica de Antonio Carvajal es que en ningún momento hallamos en las pinas de Prat una verdadera admiración humana hacia el poeta o su obra.” (Vilas:17). Preguntado por el sentido de la admiración humana, Carvajal declara no entender el adjetivo, e ironiza: “Nada más humano que el crimen organizado, pues sólo los seres humanos son capaces de conspirar para matar a otro; si lo echamos por lo sublime, nada más humano que el arte, y ahí la admiración manifestada por Prat es tan patente que casi me sonroja”. (Guatelli, Archivo)

Pero seguimos leyendo a Manuel Vilas y encontramos este comentario: “El propio Carvajal en su no lejano *De un capricho celeste* dedica un delicado y apasionado poema, a modo de juguete verbal, a quien fuera –aunque yo, personalmente, no esté tan seguro– su acérrimo valedor, me refiero al texto titulado, con obligado anagrama, ‘Tarpia’, y que es un excelente homenaje o, según se mire, un bellissimo punto final para la historia de un malentendu». (Vilas: p19).

Otro indudable “acérrimo valedor” y, según cuentan el propio poeta y los amigos íntimos, su verdadero “maestro”, Carlos Villarreal, dejó escrito en sus notas a *De un capricho celeste* y en relación con el poema “Tarpia” lo siguiente: “La ausencia del anagrama fácil, patria, refuerza el homenaje al autor de *El muchacho expatriado*”. Nada más y nada menos, ahora sí que según se mire. Porque Villarreal, que comparte dedicatoria con Ignacio Prat en *Del viento en los jazmines*, (a él, en acróstico con iniciales de serie poemática; a éste con palabras inesperadas de la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, de donde nuestro poeta extrajo el título) y que quizá sí pudo percatarse de una “trans-parencia-homenaje” tomada del mismo Prat editado póstumamente por Antonio Carvajal (Prat, Ignacio: *Contra ti / Para ti*, 1983, Granada, Don Quijote): “los místéricos rosas, los azules”, dada en *Noticia de setiembre* (1984) como “abren místéricos rosas y azules” (en “Ronda de gloria del pobre cuestor”), digo que Carlos Villarreal usa una expresión inequívoca: “refuerza el homenaje” del poeta a su crítico, con el que no tuvo más relación personal que un manojo escuálido de cartas breves, pero “humanamente” nutridos ambos, en una “peculiar” amistad que se mantiene de examinar y gozar recíprocamente sus obras respectivas. Véase, como una muestra más de la aceptación por parte de Carvajal, o de la confirmación de las aseveraciones de Prat, cómo juega el poeta con el que “su” crítico señala como “anagrama luz – azul” ,en el citado poema:

*Súplica frágil del pobre cuestor*  
*Abre místéricos rosas y azules,*  
*Albas del alma los ojos traslucen*  
*Luce en los ojos un valle sin sol*

donde el oído, más certero que la vista, oye: “azules, traslucen, luzen.” Dijo Prat: “Algunos recursos, como las ilustraciones (procedentes de una *Iconologia Deorum* de 1680), el colofón latinizado, la caja limpia y neta, la falta de paginación o los tipos azules y las capitales iniciales rojas, contribuyen a singularizar el texto en la dirección clásica y simbólica que propone la nota previa”. Y sugiere, como nota, que “en los dos comienzos del poema (estrofas 1 y 9) se nota el anagrama intercambiable luz-azul (¿a-luz?): Amanezca otra luz, si el fuego sabe; Esta parte de luz que hay en mis sienas. (Cf. el primer verso de la parte [III]: Con lunas y luciérnagas quisiera.)” (*Ínsula*, 1977).

## JOSÉ MERCADO

En la estela de Prat, que no pudo escribir el solicitado prólogo para *Extravagante jerarquía*, está el inconcluso capítulo 11 del libro *Piezas de armar* (2015), del profesor José Mercado Ureña. La inesperada muerte del profesor Mercado, en 1986, truncó entre otros proyectos la conclusión de este estudio sobre la poética de *Extravagante jerarquía*; no obstante la falta de retoques, remates y redacción final y a pesar de la evidente quiebra de algunos capítulos, entre ellos éste del que vamos a ocuparnos, la obra de Mercado es imprescindible para un conocimiento mejor de la poesía de Carvajal, incluidos los aspectos métricos. Escribe José Mercado: “El poeta ofrece en su espectáculo el más difícil todavía. Me refiero concretamente a Antonio Carvajal. Rompe, disloca, violenta el orden sintáctico, amplía, reduce, subvierte los valores semánticos y en cambio se somete, por lo general, a la rigidez, a la ordenación matemática, al cuasi orden espacial de la métrica tradicional. Podría ser un ejercicio de desafío a lo exclusivamente formal. El repudio de la métrica, más que nada, fue el resultado de verla convertida en ejercicio de forzudos en el que se sospechaba la existencia de tongo. Solamente se pretendía salir airoso en la lucha con la precisión de sílabas por verso y en la machacona rima, de tal forma que se ajustase el producto obtenido al modelo propuesto en los tratados de métrica al uso. Para ello no sólo existían, y existen, perfectos recetarios sino también los tan difundidos diccionarios de rimas que facilitan una buena excreta al rimador que padezca de angurria de consonantes.”

Como se deduce de lo anterior, Mercado centra el problema del metricismo carvajaliano en el fuerte contraste que se establece entre el rigor formal y la subversión practicada en la sintaxis y en la semántica. Explica en clase Carvajal que el rigor de la métrica sólo muestra el conocimiento del oficio, oficio que, por otra parte, es exigible a todo artista, desde posiciones de extrema izquierda política (Trotsky) o estética (Baudelaire), extremos ampliamente desarrollados por Joëlle Guatelli en su tesis, a partir de las conversaciones con Carvajal. Mas sigue Mercado: “Me he preguntado muchas veces por la razón de ser de la métrica. Sobre la conveniencia de su aceptación o rechazo por el poeta. El abandono basado en un aumento de la capacidad expresiva, en la adquisición de una mayor libertad del discurso poético. [...] La poesía no es por fortuna una creación natural. Le es obligado someterse a ciertos rigores formales que reducen su absoluta

libertad. La lengua ya es, en sí, un medio coercitivo, limita de tal forma que condiciona nuestra libertad expresiva.”

A propósito del poder coercitivo de la lengua, Carvajal recuerda, cuando viene a cuento, que “la poesía es la única de todas las artes que usa siempre como materia propia un material de segunda mano, una lengua, mancillada por todo tipo de usos, desde lo más utilitarios a los más sublimes, y con la dificultad añadida de que dicho material significa previamente por sí mismo; ahí reside la gran diferencia con la música, donde los sonidos nada significan fuera de su combinación por el compositor y de su ejecución por el intérprete.” (Calpe). Coerción de la lengua que explica el poeta al glosar el verso de Bécquer “domando el rebelde mezquino idioma” y al poner en duda opiniones de autores extranjeros (Baehr entre otros) “que no oyen como materna la lengua española”. (Apuntes, 98-99). Continúa Mercado: “Por su índole incuestionable, el poeta está siempre dispuesto a poner en vigencia la vieja, gloriosa e instintiva manía del hombre de someter sus palabras a cadencias, rimas, metros y asonancias –cuando de oración, dolor o alegría se trata– para que adquieran el aire festivo o luctuoso que su estado anímico o circunstancias significativas le requieran. En poesía cada uno de los elementos a los que se recurre y componen el poema tiene un valor irrenunciable. No sólo lo será el fondo, también los componentes sonoros. El uso de un vocablo determinado no solo obedece al significado sino que el poeta habrá tenido en cuenta los grados, tonos de los fonemas. Entre dos significantes, que en su significado jueguen en el mismo campo semántico, el poeta elegirá aquel que en su tesitura esté más acorde con lo que Aristóteles estimaba como melos. La situación de los acentos en el verso es el resultado de un sentido del ritmo sin el cual el verso resultaría desafinado y brincante perdiendo la cadencia exigida. No es esto solo. El poeta para armonizar ritmos contrapuestos echa mano al encabalgamiento o inicia el poema con grupos fónicos afines; este es el caso de su ‘Oda a la música’:

Baja del cielo la pura  
música eterna que el sentido embarga

cuyo esquema acentual<sup>14</sup> sería: [ ] y aprovecha el acento latente marcado con acento

---

<sup>14</sup> Mercado no trazó el esquema. Es este: *Bája del ciélo la púra / música etèrna que el sentido embàrga* : 1-4-7 / 1-4-7-10. Armoniza un octosílabo y un endecasílabo, práctica poco común.

grave en 6ª tras la cesura (marcada //).”

José Mercado, desgraciadamente, no sólo no da el esquema acentual sino que, en la copia que nos ha quedado, señala en mal lugar la cesura, que en el verso endecasílabo citado está tras 5ª sílaba. Por suerte, tenemos el comentario del propio poeta en su tesis doctoral, que comentamos en el capítulo segundo.

Prosigue diciendo José Mercado: “Una preocupada regularidad métrica preside cada uno de los grupos poemáticos incluidos en *Extravagante jerarquía*. La armonía de los distintos microcosmos la determina el poeta por su inclinación al uso de concretas formas estróficas y la frecuencia de sistemas métricos precisos. El mayor número de sonetos (como estrofa dominante: 63 sonetos de 137 poemas) al tiempo que una paridad entre sonetos endecasílabos y alejandrinos demuestra un obsesivo celo por un equilibrio que consagre un resultado final de justa proporción. El recto empleo de los sistemas formales conduce a obtener una perfección estética que podría resolverse en insospechados efectos gráficos si un editor con fina y aguda sensibilidad se percatara de los valores plásticos que la disposición métrica lleva consigo. Sobre la maravilla de la palabra como materia e instrumento, capaz de una infinita gama de ideas y sensaciones, se alzan, con significaciones estéticas propias, los recursos rítmicos y plásticos presentes en la obra del poeta granadino.”

Ignacio Prat ya había adelantado, en la reseña de *Casi una fantasía*, parte de los valores visuales añadidos<sup>15</sup> que contiene la primera edición del poema. Vuelvo a traer a colación parte de una cita correspondiente a dicho artículo y transcrita anteriormente: “Algunos recursos, como las ilustraciones (procedentes de una *Iconologia Deorum* de 1680), el colofón latinizado, y la caja limpia y neta, la falta de paginación o los tipos azules y las capitales iniciales rojas, contribuyen a singularizar el texto». Recursos de singularidad que se emplearán en otros libros, acudiendo a la limpieza tipográfica (*Sitio de Ballesteros* –además, en pliegos sueltos e intonsos–, *Servidumbre de paso*, *Raso milena y perla*) o la combinación de tipografía e ilustraciones (*Rimas de Santafé*, segunda serie, *Silvestra de sextinas*), llegando a las ediciones de arte, como en las carpetas de serigrafías (*Rimas de Santa fé*, primera serie, *Lettere veneziane*), grabados (*El viaje*, *Las ruinas del aura*, *La puerta grande*) y fotografía (*Baeza para mirar*).

---

<sup>15</sup> También los contempla Mirta Camandone en su ponencia, en el pasaje que hemos macado como \*3 (vid. supra).

Mercado, tras el párrafo que se ha transcrito, entra en una serie de consideraciones interesantísimas sobre la estructura del poema y su equiparación con la obra arquitectónica. Luego enumera el listado de los recursos «sonoros, espaciales o temporales» que verifica el poeta y, posteriormente, declara que es su intención “hallar unas claves simbólicas en las estructuras métricas de la poesía de Antonio Carvajal. Deseo encontrar y creo tener en la mano la cifra de cada uno de los instrumentos métricos, con ella descubriremos la intencionalidad en el uso y la adecuación al tema poetizado”. Y, tras otra serie de reflexiones, añade: “Líneas más arriba he hecho una afirmación que contiene cargas de peligrosa explosividad [...] hablo de haber encontrado la clave del uso de formas determinadas de la métrica y de adecuarse estas formas al fondo y contenido de la poesía de Antonio Carvajal. He vuelto a repetir, sin más, un principio establecido por Aristóteles en su *Poética*: La elección del metro más adecuado al tema según la naturaleza enseña. La elección de una u otra forma obligada por el tema: dado que la poética establecía metros graves y ligeros no podía aplicarse un metro ligero propio de situaciones diferentes a la gravedad que la tragedia exigía. ‘Componiendo el asunto de acuerdo con los versos y disponiendo los versos en consonancia’, repetía San Isidoro.”

Aquí Carvajal asiente, como se ha visto al comentar el prólogo de Chicharro a *Una perdida estrella* y he podido documentar con APUNTES 97-98 tomados en clases del poeta .Y asiente a pesar de que José Mercado advierte: “Aunque no aceptada actualmente esta vinculación de las estructuras métricas al tema, no obstante existe una tendencia en el poeta a la adopción de una u otra forma para establecer distinciones entre sujetos de tono y timbre distintos. No creo que haya poeta que use versos cortos para expresar emociones de alto patetismo y sí lo hará para cancioncillas que por lo liviano de su tema se adaptan fácilmente. Los ejemplos serían múltiples”.

Un ejemplo, como vimos, lo aduce Chicharro en labios de Carvajal: Pleno acierto de Lorca y error de Alberti al elegir las formas para llorar la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. ¿La seguidilla no sirve para asunto de un patetismo tan alto como la muerte de un ser querido? Sí, pero... No se equivocó José Martí al escribir *Ismaelillo* en series de seguidillas romanceadas ni se equivocó Miguel Hernández en las “Nanas de la cebolla”, seriando seguidillas de rima autónoma. Es más, “Vicente Aleixandre remata “El niño murió (Nana en la selva)” de *Historia del corazón*, posiblemente uno de sus poemas de

mayor patetismo, con un versículo de 17 sílabas y dos cesuras que es, en realidad, un bordón de seguidilla. Transcribo en forma de seguidilla moderna, con lo que doy a las cesuras valor de pausas versales:

Más allá de la muerte,  
canta la madre,  
duerme la selva.

Aleixandre concluye su poema con una nana interminable que, más allá de la muerte, nos presenta a la madre con el niño en el regazo, no en trance de extinción sino de dormición.” (Guatelli, Archivo). Y, a renglón seguido, con el desparpajo que lo caracteriza, en el más puro estilo llano de la Vega, agregó: “Hay científicos metidos a teóricos de la poesía que por negar la evidencia lo niegan todo: el simbolismo fónico de las vocales y las connotaciones añadidas de la aliteración de las consonantes, las onomatopeyas como hechos de cultura (¡ya sabemos que todas son arbitrarias!) y la adecuada correspondencia de la métrica a los asuntos. El pueblo llano, más sensible a las formas que los tontos estropeados por el estudio como decía Gonzalo Martín Vivaldi, entiende las cosas mejor y reprende con gracejo los errores. Oíd este cantar que tanto le gustaba a Claudio Rodríguez y que es una excelente e inolvidable lección de crítica literaria:

No me vengas con palillos  
ni me cantes ni me bailes.  
¿No ves que estamos de luto,  
me cago en tu puta madre!.

Y que no os malsuene ninguna palabra. Ésa está autorizada por Fernando de Rojas, Delicado, Cervantes y toda la corte celestial –y celestinesca–, a pesar de los remilgos pequeñoburgueses de la España clerical de la post-restauración (de la del siglo pasado y de la del actual, remilgos de gente que se asusta de las palabras y no de los hechos”. Valga este botón de muestra para entrever la faz que, hasta ahora, no ha enseñado el poeta en sus versos, llenos de alusiones escatológicas si viene a cuento, pero siempre pulcro en su escritura. Y valga como entrada para estas palabras de José Mercado:

“Todos los recursos que le ofrece la lengua –escrita y hablada– son instrumentados por A.C. aunque desdeñe aquellos que puedan imponer un tono grandilocuente tan lejano del tono coloquial de su poesía. Tiene en cuenta, sin embargo, en la utilización de los

resortes que le son ofrecidos, que el arte de poetizar, a pesar de una aparente libertad que pretende ser soberana, no puede romper las formas existentes pero que éstas pueden ser multiplicadas poniendo a prueba sus capacidades como creador. En todo arbitrio la libertad no posee limitación; en la creación artística, por tener que someterse a unas normas de artificio, el impulso creador se ve circunscrito a unas fronteras infranqueables.” El profesor Carvajal repite con insistencia que no se puede valorar un desvío sin el contraste de una norma que lo valide: “Ya va siendo hora de que se diga bien alto que en arte no vale todo lo mismo. Si el artista lo es por la gracia de Dios o del diablo, también lo es por el estudio y la disciplina y el esfuerzo, como recordaba García Lorca. Si el arte es un juego tiene sus reglas; si el arte es la forma suprema de integración y superación social tiene que tener en cuenta las normas sociales para cumplirlas o para transgredirlas: Sólo así reconoceremos la verdad del artista. Lo dijo Goethe: El genio se reconoce en sus límites. La expansión del artista más allá de los límites convenidos sólo se reconoce desde el más acá de la norma; el más allá artístico no suele ser alcanzable en toda su magnitud ni siquiera por el propio artista que lo ha establecido y sólo unos cuantos receptores privilegiados, impulsados por un viento del espíritu que es tan creativo como la propia actividad artística, pueden llegar, casi siempre coetáneamente, al nuevo límite señalado por los bordes difusos de tal expansión.” (DOCTORADO, 2000). Este párrafo nos permite afirmar, frente al párrafo anterior de José Mercado, que el poeta-profesor también sabe ponerse grandilocuente. Y esa grandilocuencia claro que aparece alguna vez en su poesía: Véase como ejemplo irrefutable la parte más seria de “Corónica angélica”, precisamente cuando habla el yo, el propio poeta inconfundible; una grandilocuencia cargada de grave ironía, de la amarga ironía de los moralistas que se dan por derrotados de antemano; como se pone grandilocuente al comienzo del quinto fragmento de “Enero en las ventanas”, cuando repite “una frase de Marco Aurelio, aunque muy ladinamente se dice no recordar al autor, para poner de relieve la esquizofrenia del poeta, disociado entre su ordenada vida cotidiana y su íntima alucinación, no menos cotidiana, pero más sujeta al control de las formas. *Prosa de la razón, brisa de enero* se predica de la máxima estoica, del aforismo sensato que le hace dudar de la expresión de una vivencia en un vacío lleno de niebla, una niebla en la que se ve caminar de espaldas a sí mismo, instalado en la seguridad de un entorno doméstico que lo sorprende, también, trayéndole a la memoria un verso de

Camoões que rompe sus inercias. Algún crítico [Fernando Ortiz] me sugirió que eliminara la cita de Marco Aurelio porque en su opinión rompía la unidad del poema. Pero yo necesitaba precisamente eso, romper, enfriar antes de narrar el episodio del desdoblamiento. Y tenía que romper ahí, en el momento de la transición episódica, porque me lo exigían el ritmo del poema y la adecuada proporción.”

Para Mercado, la proporción es un concepto-clave para penetrar en la poesía de Carvajal: «Proporción abandona su atadura geométrica impuesta por los teóricos de la arquitectura renacentista [...] y vuelve a adquirir su propio significado: correspondencia de las partes con el todo. Desde esta perspectiva se ha de buscar una justa apreciación de su cometido en la poética de A.C. [...] La dependencia de un “ordo mensurabilis” transportable a números (sílabas contadas, pies, rimas, frecuencia modular de los significantes sonoros) confiere a la poesía un carácter cósmico al encuadrarse en los fenómenos reducibles a leyes, a ecuaciones numéricas. Su tono mágico arranca de su integración en la armonía pitagórica. [...] Encierra una incógnita de difícil respuesta la constante endecasilábica en la poesía de A.C. [Subrayado mío] Las desviaciones hacia el alejandrino no abandonan esa constante. Sus series numéricas se mantienen en torno al siete y hacia el dos por reducción de  $10 + 1 = 1 + 0 + 1 = 2$  como números pitagóricos y embastados en la razón mística como generadora de la lírica».

Mercado que, quizá, pudo hablar mucho de números y poesía con Carvajal, como lo hizo también con otro poeta obseso por el número, Francisco Acuyo, y que fue capaz de ordenar *Extravagante jerarquía* como un largo y solo poema de amor paulatinamente desarrollado hasta cerrar el círculo, el ciclo completo (Vid. su “Informe extravagante para una *Extravagante jerarquía*”), incide en el que él mismo llama “ordo mensurabilis” carvajaliano como lo hizo Ignacio Prat al hablar de los números en *Casi una fantasía* y, como años más tarde lo hace Antonio Chicharro en su artículo “Siete veces siete (acerca de la poesía última de Antonio Carvajal)”, un título que enlaza con estas palabras de Mercado: “Los estudiosos de la significación simbólica definen al número siete como orden completo, compuesto del ternario y cuaternario, de especial valor para interpretar el doble sentido del mundo espiritual (trimurti, trinidad); material (fuego, agua, aire, tierra). Gama esencial de los sonidos, de los colores, etc. De las virtudes, de los pecados. Del dolor. El catorce (7+7) mantiene los valores de sus componentes simples a los que se une el valor de la oposición, de la bipolaridad de los dos.”

No es capricho de Mercado traer a colación estas consideraciones sobre los números para plantear el estudio de la métrica carvajaliana. *Tigres en el jardín*, libro que se inicia con dos series de siete sonetos de versos alejandrinos: 7.2.14 = 14.14 = 72.22, presenta esa bipolaridad señalada por Mercado, evidente por su exacta correspondencia numérica, bipolaridad entre la aventura erótica vivida en un paraíso cerrado y la relación amistosa que se concreta en una naturaleza ofrecida. Como número del dolor, el siete preside, desde el título, un poema en que el locus amoenus se le convierte al poeta en locus horrendus: “Siete de espadas”, según comenta mi compañero y buen amigo Francisco Montero Rastrero, que estudia la obra de Carvajal, junto a las de Muñoz Rojas y Rafael Juárez, para demostrar la posible configuración de una nueva pastoral andaluza (Montero, 2000, inédito). Orden numérico manifiesto con evidencia en *Sitio de Ballesteros* (12 + 12 sonetos endecasílabos) y *Silvestra de sextinas* (3 secciones de tres poemas cada una), etc., y que preside siempre la configuración de los libros de Carvajal, que no son amontonamientos de poemas unidos por temas relativamente afines, sino que en su disposición muestran el desarrollo complejo de una idea matriz, o motriz. Llegamos al final de la exposición de las pocas pinas que José Mercado<sup>16</sup> dejó redactadas sobre la métrica carvajaliana. Promete una sinopsis métrica, que no se conoce, y termina con una larga cita del poema “A la poesía”. Y antes ha dejado escrito: “El once tiene un carácter infernal de desmesura frente al diez = uno, y participa de la conducta del número resultante de la adición mística: dos. [...] El simbolismo numérico en los metros poéticos es una recurrencia mantenida más o menos conscientemente por los poetas. Sirve de base para una integración en lo musical o para sus implicaciones místicas. Existirá un rechazo de estas afirmaciones por parte de quienes pretenden aplicar un llamado “rigor científico” a estudios de esta clase. Olvidan que desde

---

<sup>16</sup> Cuando redactábamos estas pinas recibimos el grato anuncio de que el libro de José Mercado *Piezas de armar* está en proceso de impresión, presentado por el profesor de la Universidad de Málaga Antonio Garrido Moraga, revisado, prologado y anotado por José Luis López Bretones, alumno de Antonio Carvajal en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada por las fechas en que José Mercado moría (1986). *Piezas de armar*, cuyo apógrafo hemos estudiado, estamos seguros de que, aun en su incompletud, se convertirá en obra de referencia inexcusable para quienes quieran saber qué dice, para qué lo dice y por qué lo dice Antonio Carvajal en *Extravagante Jerarquía*. Al cabo de más de treinta años de su redacción, conserva toda la frescura de lo recién creado y es una muestra de la fecundidad de la lectura cuando el lector aplica los conocimientos que ha ido acopiando durante toda su vida a una obra ajena que, prácticamente, convierte en sustancia propia. Esperemos que el servicio de publicaciones de la Diputación de Málaga, editora del libro en la colección Puerta del mar, ponga pronto en circulación esta obra.

Phalaikos (siglo IV a.C.), a quien se le atribuye el esquema del endecasílabo, hasta los poetas más recientes mantienen una actitud idólatra por los esquemas numéricos.”

Sigamos con el enlace entre Mercado y Carvajal, quien explica en clase algunos valores simbólicos de los números: El uno, soledad absoluta, lo solo en sí, necesita el complemento del dos, lo maternal, lo femenino. El tres es el primer número masculino, no el uno, que es neutro (ni par ni impar: solo, ni uno ni otro); el tres se sublima en el nueve, su cuadrado, como el dos lo hace en el cuatro. La suma de uno (el punto), dos (la línea), tres (primera superficie, el triángulo) y cuatro (primer volumen, la pirámide) da el diez, símbolo de la perfección que, a su vez, se reduce al uno. Una perfección angustiosa, que necesita al “otro”, también uno, para generar la siguiente decena: El once es inestable: “nunca he conseguido explicarme, y nadie me lo explica, por qué los endecasílabos estables y eufónicos funcionan mediante la proporción (6+4; 4+6), mientras que la equidistribución (5+5) resulta inestable y poco armoniosa”. El cinco, suma del primer par y el primer impar, es dinámico, optimista, multiplicador; el seis, primer número perfecto por ser el resultado de la suma de sus divisores (1+2+3) es un número par, femenino, resultado de la anulación de lo masculino por su multiplicación por lo femenino. Lo femenino absoluto, el dos multiplicado tres veces por sí mismo, engendra lo infinito: 8,  $\infty$ . El siete, suma del primer impar y del cuadrado del primer par, es la aspiración a lo infinito, la vitalidad generadora que rompe las aguas maternas del seis y, como una llama, se propaga hasta la extinción: Signo de vida y de muerte, rige las fases lunares, insertas en nuestras vidas por los 280 días de gestación, los diez meses que atinadamente señaló Virgilio en sus *Bucólicas*; el fatídico número 280 es resultado de  $5 \times 7 \times 23$ , y tiene en ese elemento par, femenino absoluto, el reflejo agónico, premortal, que nos acecha desde “el difícil trance de Lucina”, como llamó Garcilaso al parto.” (Apuntes, 98-99)

### **CARLOS VILLARREAL**

Prosigo la recapitulación iniciada con el dúo fundador, Prat y Mercado, con el que Carvajal considera su maestro, el “no poeta” Carlos Villarreal, del que sólo se conoce un soneto. Famoso por su manera de explicar y leer en voz alta, los muchos años de amistad y de convivencia con el poeta generaron un riquísimo anecdótico que este no se cansa de repetir. Una de esas anécdotas la sitúa Carvajal en la primera visita de

ambos a Velintonia 3 (septiembre, 1965): “Me pidió Vicente Aleixandre que leyera un poema; lo hice, nerviosísimo, procurando corregir mi pronunciación veguera. Cómo lo haría que, al terminar, Aleixandre se volvió hacia Carlos Villarreal y le dijo: Por favor, ¡enséñalo a leer!. Tardé doce años en decidirme a leer en público y lo hice por primera vez en Jerez de la Frontera en 1977. Desde entonces no he parado, pero casi un cuarto de siglo después todavía me tiemblan un poco las piernas hasta que entro en calor.” (Guatelli, Archivo).

Si le dura el temblor de piernas, también le dura el modelo de ejecución aprendido, como demuestra su análisis del “Romance de la muerte del Camborio” inserto en su tesis doctoral (1995). De cualquier manera, creo conveniente recordar ahora que la valoración de los factores acústicos del poema, del “dezir” (para usar el término que Antonio Carvajal emplea como alternativo de “ejemplo de ejecución” y de recitado), es en el poeta anterior a su relación con el maestro y la adscribe a “herencia materna”, así como la insistencia en que Villarreal siempre le corrigió, hasta la negación total de los poemas en algunas ocasiones, pero nunca le dijo lo que tenía que escribir, “ni siquiera una coma”. (continuamos citando por Guatelli). Prácticamente ágrafo, Villarreal sólo ha dejado un soneto, como se ha dicho antes, un primoroso trabajo sobre los siete primeros poemas de *Animal de fondo* (memoria de Licenciatura, inédita), sendos textos en catálogos de exposiciones de la pintora Ania Nicolas y del fotógrafo Fernando Morales Henares y unas pocas pinas sobre la poesía de Carvajal, imprescindibles a efectos del estudio de su métrica. El año de su muerte (1989) se habían insertado unas “Notas” suyas como epílogo del libro *De un capricho celeste* (ps. 83-92). En la primera, además de advertir que “el título de cada poema se integra fonéticamente en el texto mediante la asonancia con los versos pares en la serie “Fiestas del calendario”, señala un caso de asonancia en caída, la describe y remite a la nota que el propio poeta puso a “Paralipómenos (o crónicas)” en *Pliegos de poesía* Hiperión, nº 3. Hoy esa remisión no es necesaria, ya que Carvajal ha desarrollado su idea en amplio y documentado capítulo de *Metáfora de las huellas* y que José Domínguez Caparrós ha incorporado el concepto de rima en caída en su *Diccionario de Métrica española*. En la p. 84 dice de la cuarta décima de la sección “Diezmos” que “el autor propone un doble juego métrico: aplicar, mediante la “emancipación de las conjunciones /o/ e /y/ la teoría de Sinibaldo de Mas (*Sistema musical de la métrica española*) de que el añadido de un bisílabo a un verso

dado, en su comienzo, no lo afecta en su ritmo (caso de la /o/), y aplicar la sinalefa con ligadura, (caso de la /y/), según Miguel Agustín Príncipe en su *Arte métrica elemental*. La “emancipación” de ambas conjunciones las convierte en tónicas por posición, pero con distinto resultado: la /o/ equivale a un bisílabo y la /y/ hace larga la vocal precedente de su misma naturaleza.”

Resulta curioso que Villarreal no diga, en el caso de la /y/, que se trata de una sinafía y remita para su explicación a la métrica de Príncipe. Para Domínguez Caparrós “la sinafía, lo mismo que la compensación, se da entre versos cortos o en combinaciones de versos cortos y largos. Este fenómeno demuestra la falta de autonomía total del verso corto, y se explica por esta misma falta de autonomía. [...] Sólo excepcionalmente se encuentra ya la sinafía en el siglo XVIII. Los ejemplos citados del siglo XX [de Valle-Inclán y Alberti] son muestras de la percepción culta moderna de este fenómeno métrico antiguo.” (vid. *Diccionario de Métrica*)

El ejemplo de la /y/ en Carvajal se da entre versos largos y se justifica con teóricos del siglo XIX, lo que demuestra que el poeta, hasta en estas cuestiones, va a su aire y, por esta vez, contagia a su maestro. De la pina 84 a la 85 se extiende la nota al poema “Confidencias de un hijo de este tiempo”: “Hay una trampa métrica en el v. 9; ritmo y número exigen la sinalefa de la conjunción y con engaste, pese al punto y coma y previa a la cesura. Se consigue, así, un tiempo de suspensión, parecido al que Juan R. Jiménez usa en el verso 3 del poema “Entre una nauseabunda fragancia de mimosas...” Que el punto y coma no impide la sinalefa se comprueba en este mismo libro, “Impresiones y fuga”, v 5, donde se da el mismo fenómeno. Más llamativos son los casos de “Carmen”, v 6, entre dos frases interrogativas; de “Inscripción para la tumba de la madre de un pintor”, v 13, entre interrogación e interjección, y sobre todo en “Dafnis”, v 13, y “Elegía segunda”, v 4, con quiebra de la línea y, por tanto, una pausa equivalente a la versal. La trampa de este soneto está en que el autor juega con la inercia del lector.”

El profesor Villarreal no advierte de que el poeta actúa, en este caso, en contra de lo preceptuado por Miguel Agustín Príncipe, a quien no le gustaba que se “ligaran” los hemistiquios del alejandrino ni de que la “inercia del lector” va en el sentido progresivo de marcar la cesura tras la séptima sílaba y no hacer sinalefa, mientras que la comprobada hipermetría resultante le obliga a una evaluación retrospectiva, más propia de la prosa, y a reajustar el verso mediante una relectura. Se podría hablar de sinafía

entre hemistiquios, con lo que una lectura inquisitiva de los alejandrinos de los siglos XIX y XX podría suministrar quizá casos muy abundantes de este recurso usado por necesidades métricas y no por “la percepción culta moderna de este fenómeno métrico antiguo”, como dice Domínguez Caparrós. Al menos en estos dos ejemplos de *De un capricho celeste*, me parece que el poeta busca el alarde métrico por el moderno afán de contravenir las normas, además del gusto viejo de demostrar su “maestría”, y posiblemente Villarreal, sin declararlo expresamente, apunte en este sentido cuando anota en este soneto los APUNTES 97-98 de pedantería en busca del subrayado irónico; pero como también destaca el arcaísmo poridad, todo se complica, quizá porque en el anotador hay tanta ironía como en el anotado.

Entre las palabras que Villarreal dedica a “Tiempo de soneto” (pina 85) declara el profesor Antonio Carvajal haber encontrado el sentido y el título de su tesis doctoral, que, además de ser una tesis sobre la métrica de Príncipe es, ante todo, un ensayo de aplicación de su teoría. Subrayo la frase de Villarreal en cuestión:

–El v 4, de catorce sílabas pero no alejandrino, es un caso de métrica expresiva o, si se prefiere, de imagen del significante: el ritmo se tuerce y rompe la simetría de los restantes versos, como una corbata torcida lo hace con el atuendo general.

La nota más sorprendente es el breve apunte que sigue (pina 88):

–La especie de ‘coda de transición’ que introduce el soneto de “Cuentas de vidrio”, estrambote inverso que no figura en la redacción original, recoge en su ‘así’ los temas de “Itinerario”.

Más que recoger, el así de “Cuentas de vidrio” (en *Serenata y navaja*, de 1973) anticiparía los temas de los diez sonetos incluidos en libro distinto al cabo de quince años (*De un capricho celeste*, 1988). Lo importante, desde el punto de vista métrico, es que Carlos Villarreal llama a la introducción o silva breve de “Cuentas de vidrio” coda de transición o estrambote inverso, pensando sin duda en el borrador primitivo del poema que era un soneto canónico. Posiblemente Antonio Carvajal, en la redacción definitiva de este soneto, tuvo presente el poema “A un olmo seco” de Antonio Machado, y para esta suposición me apoyo en su comentario oído en la conferencia inaugural del curso 1999 en la Universidad Internacional de Andalucía, sede Antonio Machado de Baeza:

–“A un olmo seco” es un soneto en toda la regla, soneto con estrambote, como

demuestra la consonante en –era que enlaza los tres versos finales con los tercetos del soneto en sí, sólo que Antonio Machado, con una intuición rítmica maravillosa, intercala una larga coda, con suspensión temporal, mediante el recurso a la anáfora de antes, que detiene el flujo poético de la idea principal y propicia, por la sucesiva aparición de los elementos anaforizados, la contemplación del destino futuro de la madera, con una técnica de superposición temporal que ya ha descrito oportunamente Bousoño en otros poemas. Entre los dos milagros, el exterior del reverdecimiento del olmo y el interior que espera el poeta, la coda implanta la desnaturalización del olmo, con una técnica casi de fuga, servida por su apariencia de silva. Ese antes machadiano viene directamente de Garcilaso, viene del *carpe diem*, y se instala en un presente, la primavera, que es el tiempo común a los dos poetas, sea real como en Machado o sea simbólico como en Garcilaso:

coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto, antes que el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.

El amigo íntimo, que conoce el proceso de escritura y los estados de cada poema, nos va mostrando los trucos de taller del artista. En la misma p. 88, con grafía contradictoria (sin duda una errata, pues en la p. 41 aparece “cánjeles”) se lee: “Zumba en mi corazón bando de arcángeles”, v 4, “cángeles”: imperativo que supone un verbo “canjar” por “canjear”, con síncope de la /e/, tal vez justificada por la rima”.

Mediante breves fogonazos, como relámpagos, se muestra el quehacer del poeta, se trata de justificar teóricamente, en teorías leídas, sus desvíos de la norma, de autorizar los recursos con grandes modelos; se despliega un conjunto de conocimientos que solamente puede dar el trato íntimo y continuo. Villarreal, más que como testigo de excepción, actúa como notario. Véase la siguiente larga nota (ps. 88-89):

–“Tres estampas de Venecia». En la estampa 3 se usa una variante ampliada y polirrítmica de la estrofa safico-adónica. Llamo la atención sobre esta estrofa para que se perciba el efecto de mayor amplitud expresiva y más fácil y dilatada andadura, casi de oleada, frente a la rígida forma tradicional, y para señalar el contraste con “A la poesía” (*Extravagante jerarquía*, p. 260), donde la métrica expresiva es fundamental: al leer el poema en voz alta, el lector, habituado a la forma, encuentra que el poema no es lo que parece; los acentos no se marcan en posiciones preestablecidas, el cómputo

silábico resulta inexacto y, fruto de ello, el poema es atonal. Hay, por tanto, que ir contra los hábitos de lectura: cada vocal o semivocal o semiconsonante constituye sílaba, con lo que la sinalefa queda desterrada, y no hay acentos dominantes por posición: así se logra el “número” del verso (endecasílabos y pentasílabos) y una sensación de fatiga morosa que es el estado de ánimo que desea transmitir el autor.

Aquí debemos introducir un inciso que nos impone la lectura de los textos del reconocido maestro Villarreal sobre el aplicado discípulo Carvajal: la notoria influencia del discípulo sobre el maestro. Cuando leemos a Villarreal estamos oyendo y releendo al autor de la memoria de licenciatura sobre el *Arte Métrica Elemental* de Príncipe: la concisión de Villarreal resalta que el vocabulario y el método analítico le han sido contagiados. A nadie, y menos a nosotros, nos debe ser permitido pensar en plagio ni en otras prácticas afines: se trata de constatar los datos que demuestran lo fructífero de una larga convivencia, de mucha conversación sobre poesía, de un saboreo prolongado de los mismos frutos compartidos, de un diálogo que requiere al menos dos interlocutores y que posibilita el trasvase de sentires y conocimientos, en resumen, que nos instalan en ese flujo mutuo y vivo que llamamos influencia.

Las dos notas de Villarreal a *De un capricho celeste* que nos quedan por transcribir no entrarían, según sostiene hoy el poeta, en los estudios del metro sino en los de combinatoria rítmica, pues tratan de la rima. Se lee en la p. 90:

–“Crónica”, v 7: Transcribo la nota del autor a esta rima consonante en –éne: “Es muy tenue, pero yo lo he notado antes”.

En el *Índice de rimas para una extravagante Jerarquía* (de versos rimados) se aprecian las progresivas transgresiones del poeta con la rima, desde neutralización de rasgos fonéticos en *Tigres en el jardín*, a la consonancia por encabalgamientos léxicos o sirremáticos y aglutinación de monosílabos en *Serenata y navaja* y *Casi una fantasía*, hasta la aparición, en *Siesta en el mirador*, de la “asonancia en caída”.

Y dice Villarreal en la nota de la p. 91:

–“Octava de consonancias en caída”. Véase nota del autor en *Pliegos de poesía Hiperión*, nº 3. El poema surge de una conversación sobre los cambiantes criterios acerca de la consonancia y la necesidad de la rima en la *Commedia dantesca*.

Retengo una palabra: “necesidad”, reiteradamente puesta en boca de Carvajal por Joëlle Guatelli, tantas veces aducida por ella misma a partir de Valéry. Y otro detalle: desde

Ignacio Prat a Joëlle Guatelli Tedeschi, pasando por Mercado, Carlos Villarreal y Antonio Chicharro las referencias al número: “La idea, como señala Valéry, surge del manejo de la forma, y por ello en este poema (*Le Cimetière marin*) elige este tipo de estrofa, por ello tiene el poema 144 versos que es 12 elevado al cuadrado, la idea de la plenitud, 144 es el número de horas multiplicado por sí mismo...» (Carvajal en conversaciones con Guatelli).

Cierro este capítulo con otra alusión numérica que hace el poeta al comentar *Casi una fantasía* y la transmutación del verso *Oh prado, oh fuente, oh río*, de la “Oda a la vida retirada” de Fray Luis de León, en *o prado o fuente o río*, del borrador de su poema para “La Vega”, de Albéniz, comentario en el que intercala una breve paráfrasis de la “Oda a Salinas” del mismo Fray Luis, Dice:

“La auténtica simpatía se establece en música, en poesía, en cualquier manifestación artística, cuando el tiempo interior del artista se trasvasa, por sujeción a los números, al interior del receptor. La simpatía no es otra cosa que la “consonante respuesta”, una “pitagorización de las constelaciones” en palabras de Rubén Darío, constelaciones humanas agrego yo, y que Fray Luis practicó como pocos:

*Y como está compuesta  
de números concordados luego envía  
consonante respuesta  
y entre ambas a porfía  
se mezcla una dulcísima armonía.*

## **ANTONIO CHICHARRO**

La voluntad o finalidad didáctica del profesor Antonio Chicharro al construir *Una perdida estrella* es evidente dada su organización por temas nucleares y, dentro de cada tema que se desarrolla y explica sabiamente, la selección de los poemas por orden cronológico, con lo que el lector puede seguir el proceso poético de Carvajal desde que una idea generatriz se manifiesta hasta su última aparición. Y queda reflejada dicha voluntad didáctica en el capítulo 4 del prólogo, "De la poetización y de los recursos y usos expresivos de *il miglior fabbro*, sección 4.1, "*De re metrica* carvajaliana" que, por su interés para este trabajo, extractamos:

«La crítica ha venido hablando de las excelencias del poeta en cuanto a [...] su

conocimiento teórico y empleo práctico de la métrica [...] los conocimientos métricos de Carvajal y su indudable pericia creadora no deben pensarse accesoria o externamente en relación con el conjunto de su obra y global proyecto poéticos [...] Máxime si tenemos en cuenta que Antonio Carvajal no solo es poeta, sino también infatigable lector, lo que le ha permitido tener conciencia de ciertas estructuras mentales rítmicas que condicionan y terminan fraguando ciertas estructuras mentales rítmicas que condicionan y terminan fraguando convenientemente en una dirección los discursos poéticos, lo que subraya otro rasgo sobresaliente de su obra: el diálogo que establece con la tradición literaria» [...]

En mi opinión, y siguiendo a Ignacio Prat, esta condición de lector infatigable hay que ampliarla desde la tradición a la modernidad absoluta (contemporánea y postcontemporánea). Prat señala que Carvajal no sólo dialoga con los escritores del pasado sino con los contemporáneos; pero ahora interesa aducir palabras del poeta: «No se olvide que soy contemporáneo de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, pues hubo tramos de nuestras vidas coincidentes; como soy contemporáneo, no coetáneo, de los poetas jóvenes». (Vid. APUNTES 97-98). Parece necesaria esta precisión sobre el concepto de “contemporaneidad” con el que Carvajal opera, pues conviene dejar claro que su diálogo con el pasado se establece desde aquí y desde ahora y mirando al futuro (Vid. APUNTES 97-98). Sigamos con Chicharro y su modo de situar al poeta en nuestra tradición literaria:

«Los críticos del poeta no albergan ninguna sombra de duda al respecto. [...] Por ejemplo, José Mercado afirma del aspecto métrico a propósito de *Extravagante jerarquía* lo siguiente: [...] "me atrevo a afirmar que un aspecto notable consiste en la recuperación de la métrica de la que hace oficio de maestría Antonio Carvajal. Con la vuelta, vuelta revolucionaria y renovadora de la preceptiva clásica, el autor se somete a la dura prueba de la pericia, del dominio del oficio. Lo consigue, pues el conocimiento seguro de los resortes que articula el verso lo incita y no se deja llevar por prosaísmos poetizados. [...] Una proeza que pone a prueba el portentoso dominio del verso lo manifiesta en la hábil utilización del encabalgamiento; su verso adquiere una cadenciosa ductilidad, lima las asperezas que pueden crear las aristas de la rima y le hace fluir cálido, ardoroso, casi táctil, por supuesto musical, acreciendo el ritmo".»

A continuación de otras referencias críticas, el profesor Chicharro aporta citas del

propio poeta, extraídas de su tesis doctoral, concretamente del momento en que se propone rebatir la afirmación de Domínguez Caparrós de que el compás métrico de Príncipe le parecía un "galimatías". Carvajal explica en clase el compás métrico con mayor sencillez que en su tesis. Los APUNTES 97-98 tomados registran lo siguiente: «El verso es una unidad sonora comprendida entre dos silencios absolutos; el primer silencio viene dado siempre, bien porque el poema arranca naturalmente a partir del silencio, bien porque, terminando un verso con su silencio propio, el verso siguiente se inicia a partir de él; si el silencio inicial del que arranca el poema es una realidad física impuesta, externa, el silencio final que delimita el verso, llamado comúnmente pausa versal, es absolutamente arbitrario, aun en los casos en que se produce esticomitia, o sea coincidencia de pausa sintáctica con pausa versal; no es un silencio externo sino un silencio interno, artístico, impuesto por la determinación del poeta de dotar a tal unidad sonora con determinado número de sílabas; un verso aislado no es en sí mismo unidad rítmica, sino unidad melódica; es, como quería Príncipe, una "frase musical" que termina con una sílaba tónica en posición predefinida y un silencio subsiguiente. La unidad rítmica mínima es la estrofa, llamada copla por nuestros antepasados medievales y renacentistas; Príncipe, recogiendo una larga tradición, es bien claro al respecto: "Un verso no se reconoce como tal hasta que no cae en copla". Se adelanta así a los conceptos de "modelo" y de "ejemplo" de verso formulados por Jakobson, pues un verso aislado se puede reconocer como tal remitiéndolo a un "modelo" que abstrae sus características esenciales; reconocemos como verso un enunciado como "Antonio Sánchez Trigueros" o porque lo acoplamos a otra unidad similar, "Antonio Torres Heredia", verso que el lector vulgar del Romancero gitano de García Lorca lleva impreso en la memoria, o porque abstraemos sus características esenciales y lo remitimos al molde mental

/- ó - ó - - ó - #/

que contiene las características comunes a los dos ejemplos propuestos. El modelo se leerá así: Frase musical que consta de siete unidades sonoras mínimas o sílabas, comprendidas desde la sílaba pronunciada tras el silencio inicial hasta la última sílaba acentuada; esta última sílaba acentuada va seguida siempre de un tiempo de reposo, marcado en el modelo con el signo correspondiente a una sílaba átona, y un silencio, marcado con el signo #. Para Príncipe la frase musical constituye por sí misma el verso,

y la presencia de ninguna, una o dos sílabas de reposo ante el silencio final es indiferente, y se resuelve con el valor de un sílaba (larga para Nebrija, que considera el pie final de los versos castellanos final como siempre espondeo) bien por resonancia de la tónica ante silencio, bien por la presencia de una sílaba átona, bien por la síncopa de la postónica; la síncopa de la postónica no es un capricho métrico ni una licencia está en la base de la formación de nuestra lengua a partir del latín, y es regla elemental de la evolución fonética que en el paso del latín al español las postónicas caen. El hecho de que el verso como unidad sonora mínima queda constituido al llegar a la última sílaba tónica y el silencio subsiguiente se comprueba con los versos de cabo roto; el ejemplo cervantino "escribe a tontas y a lo—" remite al molde mental antes propuesto, con ausencia de sílaba átona ante la pausa; parodiando el verso de Cervantes podemos proponer el ejemplo "escribe a tontas y a pécoras", donde la síncopa de la postónica final es perceptible.» (APUNTES, 98-99).

Después de transcribir textos del poeta, Antonio Chicharro ve muy clara «su radical concepción de la métrica como métrica expresiva frente a otras concepciones puramente mecánicas de la misma.» (p. 39). En las pinas sucesivas subraya el predominio casi absoluto de los valores orales en la concepción métrica de Carvajal y su tendencia a la estructura y desarrollo musical de poemas y libros (Lo que Chicharro, citando a Ignacio Prat, aplica a *Casi una fantasía*, es aplicable a otras obras) y se detiene especialmente en la consideración de «su apertura a todo molde rítmico, a todo modelo estrófico, ya sea de corte tradicional o moderno o incluso innovado.» Considera tal apertura como uno de los rasgos característicos de la obra de Carvajal, quien en efecto no tiene ni un solo libro escrito en un molde único de verso o estrofa, ni siquiera aquellos que se presentan con aspecto cerrado: En *Casi una fantasía*, regularmente escrito en sextetos de endecasílabos con rima consonante según el esquema fijo AABCCB, el tema de Valery, que forma parte indisociable y esencial del texto, como un verso del "Scherzo" son heptasílabos; uno de los veinticuatro sonetos endecasílabos de *Sitio de Ballesteros* tiene quince versos; en *Silvestra de sextinas*, la titulada "Alcores claros" tiene un verso dodecasílabo de seguidilla, además de que varían las extensiones de las conteras, que llegan hasta los cinco versos, frente a los tres preceptivos, etc. Antonio Chicharro explica estas alteraciones con palabras de Carvajal, extraídas del prólogo a *Ciudades de provincia*: «Cualquier lector de mi poesía puede apreciar, con una simple mirada, la

evidente quiebra de las formas, manifestación sensible de una subversión más honda: El acompasado fluir de los alejandrinos, los equilibrados endecasílabos, casi siempre unos y otros agrupados en sonetos en *Tigres en el jardín*, se ven sustituidos en *Serenata y navaja* por una versificación generalmente abrupta, en que la melodía del verso y el fluir de los conceptos entran en colisión. La lira, la silva, otras estrofas polimétricas, delatan una nueva visión, alterada, deformada, del mundo.» De ahí que Chicharro justifique las rupturas: «Tampoco extraña que esta actitud creadora de radical apertura le conduzca a romper muchas veces las inercias rítmicas de un poema con la inclusión de algún verso con acentuaciones irregulares o que la misma afecte al uso de la lengua en los niveles morfosintáctico y léxico-semántico.» Tanto afecta el uso que Carvajal hace de la métrica que «sus formas de organización textual [...] acaban, como afirmaba Lotman [...], semantizándose.» (p 42-43).

La amplia atención que el profesor Chicharro Chamorro concede a la métrica carvajaliana y que ocupa ocho pinas de un estudio de sesenta pinas densas de citas extraídas de los críticos y estudiosos de mayor prestigio y rigor, más sus aportaciones personales y los fragmentos teóricos y ejemplos aducidos del propio poeta, lo convierten en punto de referencia ineludible<sup>17</sup> para hablar de métrica de Antonio Carvajal.

## JOËLLE GUATELLI

En junio del año 2000, Joëlle Guatelli Tedeschi, profesora de Civilización francesa en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, defendía en la de Filosofía y Letras su tesis doctoral titulada *Comme le fruit se fond en juisseance: Fruición de lo francés en Antonio Carvajal*. Joëlle Guatelli había sido alumna de Carvajal en la Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes (curso 1983/84) y coincidió como compañera de estudios con Antonio Pamies, primer alumno de Carvajal que ha realizado una tesis doctoral sobre métrica (en su caso, y por su dominio de las lenguas, comparada en siete idiomas). La tesis de Joëlle Guatelli tiene un capítulo

---

<sup>17</sup> Ineludible en casi todo: biografía, bibliografía, crítica, fijación de textos... y “canonización” del poeta, que lo llama afectuosamente “mi sanantonio de la guarda, y no mi ángel porque eres tan generosamente humano que te impide serlo fieramente”: otra cita de Góngora, esta con servidumbre de paso en Blas de Otero. (e-mail, septiembre 2015.)

completo, el tercero, dedicado a la relación de Carvajal con Valéry; dentro de dicho capítulo, en la sección titulada “De lo mítico y lo métrico”, estudia el aspecto métrico de *Casi una fantasía*, que paso a extractar:

El poeta granadino quería ilustrar las andanzas de un héroe caminante y sabía que “necesitaba para *compasar* su poema un *pie* rítmico asaz justo y una composición que sirviera los designios de un mito que exaltaba la *marcha*.” Tras anotar que la profesora Camandone de Cohen había señalado el Tema, que Carvajal recoge de Valéry, como posible modelo métrico del poema (las vacilaciones de Camandone que advierte Guatelli se deben sin duda al hecho de que el tema equivale a un heptasílabo español y sólo un verso del poema repite esa medida) y cómo Prat afirma sin vacilaciones esta procedencia, aunque dicho modelo está indicado ‘sibilinamente’, escribe: “La pista en realidad no tenía pérdida y estrofa y metro, que tan férrea unidad dan al poema según [Emilio] Miró, tuvieron en el poema de Valéry su origen”.<sup>18</sup> En efecto, y salvo una estrofa, todo el poema está compuesto en el sexteto isométrico de endecasílabos con rimas consonantes AABCCB, importado de *Le Cimetière Marin*, estrofa elegida por Valéry y, por supuesto, por Carvajal como molde adecuado para el sentido de progresión. Así pues, hay que negar que (solamente) la forma en Carvajal obedezca a un simple deseo de homenaje y la afirmación de García Posada de que se trata de un juego intertextual que le hace adoptar “esquemas constructivos típicos de una escuela”; Carvajal elige la estrofa, además y sobre todo, porque “emanó de la necesidad impuesta por el género escogido.” Tras citar palabras del poeta en conversaciones en que éste analiza el sexteto de Valéry como estrofa dinámica, no cerrada sobre sí misma, como ocurre en la sexta y octava rimas que difícilmente permiten la transición y parecen interrumpir continuamente el proceso narrativo, mientras Valéry pone punto tras el tercer verso como norma general y cierra un periodo configurado por un pareado con rima femenina y un tercer verso con rima masculina que remite hacia delante y cierra simétricamente la estrofa, sí, pero dinamiza la andadura de los versos, nota Guatelli que “el poema de Carvajal viene determinado por un Tema tomado del primer verso de la única estrofa encabalgada del poema de Valéry (XXIII-XXIV). En *Le Cimetière marin*,

---

<sup>18</sup> Citamos por los apógrafos, documentos manuscritos y grabaciones de la profesora Guatelli, por lo que no podemos aportar datos concretos de fecha y paginación.

el dinamismo de la estructura parece retenerse, acumularse a lo largo del poema hasta estallar en las dos últimas estrofas, desbordando las barreras entre sextetos. Carvajal, a través de su Tema, da la sensación de situarse en la vorágine de esta aceleración propiciada por el desajuste estrófico que se convierte en una característica de su poema. Lo que José Hierro llama ritmo sentimental adquiere en Carvajal toda la premura concentrada en Valéry, engendrándose una enorme velocidad narrativa (CON [versaciones sobre] C[asi una]F[antasía]), al precipitarse sextetos encabalgantes en sextetos encabalgados, propulsando las estrofas hacia delante en larguísimos encabalgamientos seguidos [...]. Si el sexteto decasilábico francés suele venir emparejado con cierta tradicional capacidad didáctica y sentenciosa del metro [autoriza esta opinión con cita de Benoist], el irrumpir del encabalgamiento violenta la expectación y actúa como subrayador del sentido. [...] Carvajal prolonga la convulsión por el uso continuado de este complemento rítmico (Navarro Tomás), imprimiendo así, con inusitada beligerancia, una andadura épica a su poema”.

A continuación destaca que “otro rasgo que previene contra un total sometimiento del granadino al francés en cuanto a la estrofa, es la ruptura de la perfecta isometría característica del poema valeryano.” Carvajal recurre a la heterometría (inserción de un heptasílabo) “en el momento en que se habla de la mentira, como si todo quedara absolutamente decapitado, cortado...”, según el propio poeta (Guatelli, Archivo), pero su comentarista va más allá y añade que “a nuestro parecer, esta cojera súbita del verso puede sugerir, desde la misma métrica, la tullidez del modelo heroico, expresándola y al mismo tiempo imprimiéndole razón de ser y significado.”

Estas palabras delatan cómo el profesor imbuyó en su antigua alumna la idea de la “métrica expresiva” hasta el punto de que el uno y la otra le conceden valor simbólico a una síncopa métrica. Guatelli, además, aduce comentarios de H. Walzer sobre el decasílabo de Valéry y subraya uno que sin duda hace las delicias de Carvajal: “el llamado por Bonaventure des Périers verso taratántara, de problemática equidistribución (...), su fórmula  $-5 + 5 - (...)$ ”. Tras abundantes comentarios sobre la versificación de Valéry y de Carvajal, contrastando opiniones de críticos y poetas, llega a esta formulación propia: A Carvajal “la versificación francesa tan dependiente de la lengua – este francés ‘parole plane’ decía Valéry– no le ofrecía un modelo que le satisficiera. Se fue a su equivalente español, el endecasílabo, verso prestigioso de la poesía española, y

que marcó el paso del peregrino gongorino de las *Soledades*. El endecasílabo carvajaliano es pues, ante todo, deudor de su propia tradición y es en este marco donde cae las *Soledades*. El endecasílabo carvajaliano es pues, ante todo, deudor de su propia tradición y es en este marco donde cabría interesarse por la métrica de *Casi una fantasía*, pista que, esperamos, será un día explorada”.

La pista es antigua, pues Ignacio Prat, en 1977, llamó a *Casi una fantasía* nuevas *Soledades*, apartándose de lo que la disposición visual le presentaba (un parecido estrófico con la *Fábula de Polifemo y Galatea*) y percibiendo lo que el ritmo le hacía oír, su filiación coreográfica (uso el término transmitido en clase por Carvajal) con las *Soledades*. Tras comentar brevemente la lección magistral carvajaliana, “El ‘itálico modo’ en *Le Cimetière marin* de Paul Valéry”, Joëlle Guatelli concluye que ambos poetas se zambullen en la mediterraneidad, con la inevitable referencia a Italia, y aduce un texto del profesor Tito Furnari, que integra a Carvajal en la tradición italiana: “l’uso magistrale e disinvolto dell’endecasilabo ci fa pensare anche in virtù delle sue modulazioni ritmiche e dei sapienti enjambements ai *Sepolcri* del Foscolo, al “Giorno” del Parini, e a qualche epistola del Leopardi, salvo il procedimento carvajaliano, piú libero e fluente, secondo i numeri tipici della lirica contemporanea.”

Guatelli constata una idealización de la métrica en Antonio Carvajal, más allá de la búsqueda de la mayor expresividad posible, emparentándolo con el Rubén Darío de *Prosas profanas* (“Ama tu ritmo y ritma tus acciones”) y su pitagorización de la poesía, lo que la lleva a citar a José Mercado con su frase a propósito del simbolismo numérico de los metros poéticos y a recordar que “Carvajal cifró la maravillosa sabiduría poética de Valéry en el tipo de estrofa escogido y en la composición numérica del poema”. Y concluye su capítulo con un excelente y minucioso estudio numérico de *Casi una fantasía*, apoyándose en citas de las conversaciones con Carvajal y de su lección magistral, remitiendo siempre al modelo de Valéry y sus estudiosos, aunque no deja de sorprenderle que, en sus prolongados diálogos, el poeta granadino no se haya fijado en la proporción áurea del decasílabo francés (10/6), tan destacada por los estudiosos de *Le Cimetière marin*. Guatelli, con más información y más tiempo que Prat y que Mercado, progresa en la valoración de la métrica carvajaliana desde una profunda comprensión de sus componentes, en especial los numéricos, lo que le permite desvelar, por comparación con su modelo francés, cuánto de novedad y de capacidad creativa e

interpretativa hay en el granadino. Y, de paso y sin saberlo, se convierte en la primera valedora de lo que su antiguo profesor proclamaba en el discurso de agradecimiento al recibir la medalla de honor de la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada, 26 de junio del 2001):

“He intentado hacer algo que pedía el fundador, José María Rodríguez-Acosta: No he asumido la tradición ni he apostado por la novedad abandonadamente, por ser tales tradición y novedad. Mi asunción y mi apuesta por una y otra han sido siempre fruto del examen, de la valoración crítica, del desarrollo vigilante de mis aptitudes. Más cauto en mis estudios de métrica que en la difusión de mi poesía, hoy puedo reclamar con orgullo la paternidad de un nuevo concepto de la eufonía del verso español, de una redefinición de la rima, de una asunción de la métrica en su doble valor de materia de conocimiento y de instrumento para construir e interpretar los poemas: ciencia en sí, por una parte, y técnica ancilar por otra. Tareas nada fáciles si se recuerda que mi investigación y mi práctica inciden en un campo secularmente revisado y enriquecido pero también, desgraciadamente, falsificado. Y, modestamente, me parece que he dado más luz sobre la esencia de la poesía ciñéndome regularmente al estudio y la valoración de sus componentes materiales que muchos presuntos científicos modernos llenando pinas de palabras vacuas, sucias de psicoanálisis mal digerido y de historia no bien aprendida.”

### **JOAQUÍN MORENO PEDROSA**

Joëlle Guatelli-Tedeschi recoge estas palabras de Antonio Carvajal en su obra *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*, p. 236: “El germen del poema en mí es una idea central, lo que se llama intuición. Intuyo el todo y, una vez intuida la idea, inmediatamente me viene la forma. No hay nada a priori. No todas las ideas me sirven para hacer sonetos, no todas las formas me sirven para hacer verso libre. El germen son motivos muy extraños e inesperados, son asociaciones mentales que puede provocar un perfume, una variación térmica por la calle y esta sensación de inmediato suscita la imagen de un poema” y las comenta Joaquín Moreno Pedrosa (2009): Puede subrayarse, así, la alianza entre ideas y sensaciones que constituye la fuente de la poesía de Carvajal, así como su concepción del poema como unicidad indisoluble entre contenido y forma, ya desde sus orígenes. Para Antonio Carvajal, la identificación de forma y contenido constituye una característica esencial de la poesía. Por esta razón, en su tesis

doctoral destacó uno de los principios fundamentales de la poética de Miguel Agustín Príncipe: “a cada idea, su forma”. También en este sentido, el poeta granadino considera engañoso el análisis separado de ambos aspectos, asegurando, por ejemplo, que la elección de una forma métrica concreta, como el soneto, no obedece al capricho del autor, sino a la propia naturaleza de la intuición inicial, “porque lo que dice lo tiene que decir exactamente en esa forma, y no cabe en otra”. En otra ocasión, con motivo de su participación en una publicación colectiva [*Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*], ha justificado pormenorizada y razonadamente su elección de unos versos y estrofas concretos, con un patrón rítmico determinado, que debían sugerir acústicamente el asunto del poema, de forma muy similar a como hizo Edgar Allan Poe para su poema “El cuervo”. A esta naturaleza unitaria de la expresión poética obedece precisamente la variedad de formas empleadas en su poesía, desde la estrofa hasta el poema en prosa pasando por el verso libre, así como la elección del léxico; por tanto, esa unidad no se refiere sólo al empleo de las formas métricas, sino a todos los aspectos del lenguaje: así lo considera en su estudio sobre la métrica de Francisco Villaespesa, afirmando que “en el texto poético son indisociables sonido y sentido y cadencia y sintaxis”. Esta necesidad de adecuación atañe también al tono general del poema, que debe ajustarse a su expresión; de ahí que, aunque frecuentemente se vea tentado por un exceso de prosaísmo, sí considera válido recurrir, en otras ocasiones, a un tipo de expresión más coloquial o expresionista, próximo al esperpento, que se ajusta mejor a la sátira o la confidencia.

El comentario nos parece acertado porque resume muy bien las ideas de Carvajal sobre la indisolubilidad de fondo y forma, sin llegar al exceso que alguna vez le hemos oído al poeta de que “no hay más fondo que el que la forma genera, y lo digo así y no de otro modo porque si dijera no hay más fondo que el que genera la forma podríamos entender que el fondo es el generador, no el generado: como se puede deducir, cuestión de forma; pero como no hay más forma que la que el fondo genera, llego a la conclusión de que no hay ni fondo ni forma, sino un objeto sonoro que nos entra por los ojos que a su vez puede ser un objeto visible que percibimos por el oído, y vete a saber con qué lo entendemos. Nos pasa con estas banalidades como cuando se habla del cuerpo y del alma como entes aislables. No puede ser, un cuerpo sin alma no es un desalmado sino un cadáver y un alma sin cuerpo está por ver qué sea, porque verse, lo que se dice verse,

no sabemos quién la ha visto. Pero cómo se nota cuando no la hay. Pues en poesía, me atrevería a decir que en todas las obras artísticas, no hay más fondo que la forma que se nos presenta. Lo otro averígüelo Vargas.”

–O sea, le replicó un alumno, que ni los sordos ni los ciegos pueden ser poetas. –“¡No he dicho eso, he dicho que percibamos el poema por la vista o por el oído, lo que recibimos es una forma que no podemos precisar con qué la entendemos. No lo tome a irreverencia, pero cuando un creyente comulga recibe una sagrada forma, que es y no es lo que parece, una rodaja de pan: no, lo que recibe es el cuerpo de Cristo, forma sagrada en su sagrada forma. ¿Ha notado que acabo de pronunciar un endecasílabo con un retruécano en quiasmo, que genera un equívoco cuya disolución está en sí mismo, pues en realidad se trata de una paradiástole, o sea, que dos términos aparentemente sinonímicos muestran sus diferencias al enunciarse juntos? Forma de un fondo que se funda en forma, fondo formado en forma fondeada, funda de un fondo que la forma funde. Así hasta que se nos fundan los plomos.”

(Doc 2000).

Moreno suma a las citas extraídas de otros manaderos una de manantial más reciente, el artículo que Carvajal dedicó a Villaespesa: “en el texto poético son indisolubles sonido y sentido y cadencia y sintaxis”, de lo que estamos persuadidos. Y añade “el tono general del poema, que debe ajustarse a su expresión; de ahí que, aunque frecuentemente se vea tentado por un exceso de prosaísmo, sí considera válido recurrir, en otras ocasiones, a un tipo de expresión más coloquial o expresionista, próximo al esperpento, que se ajusta mejor a la sátira o la confidencia”, con lo que apunta a poemas de *Extravagante Jerarquía* como el soneto “La corbeta atrevida” (*Tigres en el jardín*) y la silva “Corónica angélica” (*Siesta en el mirador*) monstruosa construcción poemática que Prat valora especialmente: “un gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir.” La palabra “tono” que emplea Moreno para aludir al decoro la usa Carvajal con varios sentidos, uno de ellos estrictamente fonético: En el verso hay posiciones dominantes y posiciones dominadas; cuando dos sílabas contiguas son tónicas suele ocurrir que uno de los dos acentos contiguos se debilite: prevalece el acento de la palabra que está en posición dominante, el tono impera sobre el esfuerzo (AC. METÁFORA, p 58), otro estilístico: es el cambio de compás una eficazísima manera de subrayar los cambios de tono, la oposición

conceptual entre la prótasis y la apódosis (AC. METÁFORA, P 40), por semejanza con la ejecución musical al plantearse el recitado como ejecución poética: ¿Cómo saber cuándo conviene un 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? (AC. METÁFORA, P 59) y, finalmente, estético: la poesía es cuestión, también, de tono, como señaló el propio José Hierro y repite Corona Marzal y yo mismo no me cansaré de reiterar cuantas veces sea necesario. Porque el «tono» personal es lo que distingue de verdad a un poeta, y tiene la ventaja y el inconveniente de que se percibe con nitidez pero apenas se puede definir. Como el ritmo, como la belleza, como la gracia, el tono se muestra, pero escapa a nuestros límites racionales y denominativos, no se demuestra. (AC. METÁFORA, P 149). Hay más de un término métrico (armonía, ritmo) que tiene esas connotaciones musicales que tanto molestan a los tratadistas; el propio Moreno Pedrosa acaba de publicar un interesantísimo artículo en *Rhythmica* donde destaca que Carvajal es el único poeta de una promoción caracterizada por la práctica de la poesía que ha elaborado una teoría métrica, un rasgo más que lo aparta de sus coetáneos (nos atrevemos a señalar), aunque le censura su recurrencia a la música; aquí no podemos estar de acuerdo con él porque parece olvidar que la tesis de Carvajal versa sobre una “métrica elemental para quienes no saben música” a fin de que sus posibles poemas no choquen en sus acentos con los acentos musicales en el caso de que un compositor trabaje con ellos; que Carvajal usa términos musicales por analogía, como Jakobson usa los orográficos o Esteban Torre, maestro de Moreno, recurre a sus conocimientos médicos para designar como pararrítmicos los acentos que Carvajal (que también recurre a la medicina para los desplazamientos acentuales) denomina contracadentes (Márquez, ) y, finalmente, nos sentimos obligados a recordar textualmente algunos pasajes donde Carvajal delimita los territorios de la música y de la poesía, aunque pequemos de reiterativos:

“El poema se dice, con zeta, no se solfea [...] El poeta oye sonidos de palabras, no sonidos instrumentales, no su voz como instrumento del canto.” “Soy incapaz de reconocer mis textos cuando los trasponen a música, tengo que oírlos varias veces para reconocerme.” “Confundir los dos lenguajes desemboca en no entender ninguno.”

Es una pena que el profesor Moreno no recoja en su artículo este pasaje de la tesis de Carvajal:

“La forma es una intuición radical del espíritu, intuición que se concreta en tal [obra determinada], con su [aspecto definitivo] , y no en otro, y [donde] el verso deja de ser un esquema neutro para convertirse en una *figura*”, reflexión que nos parece válida para todos los dominios del arte. (Entre corchetes, las correcciones manuscritas del autor en el ejemplar que consulto.)

En su artículo<sup>19</sup> *El ritmo del verso en las poéticas contemporáneas: un ejemplo en la generación del 70*, tras señalar la casi total ausencia de estudios sobre métrica por parte de los miembros de su generación y que unos pocos de estos autores han analizado aisladamente algún fenómeno concreto en el ritmo del verso, analiza minuciosamente la indagación sistemática sobre la naturaleza de las formas métricas que viene desarrollando Antonio Carvajal, quien “a lo largo de todos sus estudios 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.” [...] “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.” “De esta inclinación [hacia la música] 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 operístico<sup>20</sup>. Por último, por esta vía puede explicarse también su definición del poema escrito como «una partitura musical, poco –y mal– anotada»<sup>21</sup>. En efecto, buena parte de las características definitorias que Carvajal le atribuye a la poesía, como forma artística

---

<sup>19</sup> *Rhythmica*, revista de métrica comparada, n° 12, 20014

<sup>20</sup> Cfr. CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, p. 19. También en CARVAJAL, Antonio: «Metáfora de las huellas», en *Metáfora de las huellas*,, p. 26.

<sup>21</sup> Cfr. CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía». *Revista Litoral*, 1997, 212-213, p. 125; A, Jesús, «El poema es una partitura mal anotada». *El País*, suplemento Signos, 16-X-2002.

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 «solfejar 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 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 insalvable nos parece la poesía.

En un primer momento [...] 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. (pp.114-115)

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 Tomás<sup>22</sup>, son los «pies de compás», dobles o sencillos, de «duración» idéntica o proporcional<sup>23</sup>. 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

---

<sup>22</sup> Cfr. NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse: New York Syracuse University Press, 1966, pp. 12-13.

<sup>23</sup> Cfr. PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, pp. 388-463.

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»<sup>24</sup>.

Hasta aquí, Moreno Pedrosa expone con nitidez absoluta, casi como la fe de nuestro poeta en la duración, que estimamos un aserto excesivo, la aceptación de la tesis de Príncipe por Carvajal. Pero continúa: “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»<sup>25</sup>.” Y aquí se omite un detalle que Carvajal señala y que parece que su analista no percibe: La métrica de Príncipe tiene como fin enseñar a los versificadores que ignoran la música cómo construir los versos para conseguir la homodinia, es decir, para que los acentos poéticos coincidan con los acentos musicales, y la palabra fluya con naturalidad entre los sonidos instrumentales. Carvajal habla de duración desde la homodinia, no desde la fonética, por lo que aducir la autoridad de Esteban Torre nos parece fuera de lugar; porque a los experimentos fonéticos podemos oponer que un compañero nuestro, Héctor Eliel Márquez, leyó en clase de Métrica un poema analizado por nuestro profesor Carvajal, pautado por compases de acuerdo con las normas de Príncipe, y todo ajustaba: Márquez era ya profesor titular de piano y es director de coro y, lo más importante, compositor de creciente prestigio. Dicho de otra manera, la teoría de Príncipe asumida por Carvajal tiene un fin más utilitario que especulativo. Fin utilitario, insistimos, porque cuando Príncipe escribe su métrica el teatro está en pleno esplendor y los poetas escriben para el teatro musical: zarzuela, género chico, tonadilla: Bécquer entre ellos.

Volviendo al modelo isócrono de Príncipe, y según esta subdivisión de los versos

---

<sup>24</sup> CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, p. 48.

<sup>25</sup> 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 p. 12, 30, 45 y 102. Vid. también TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 20.

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 la unidad rítmica no sería el verso, sino la estrofa, a no ser que ésta se vea interrumpida por una pausa especialmente marcada<sup>26</sup>.

Moreno Pedrosa continúa resumiendo con buen tino: “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 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 inclusive<sup>27</sup>”.

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 sílaba tónica de la frase música<sup>28</sup>. Y es que, según Carvajal, las palabras son «materia moldeable, elástica, plástica: se expanden ante el silencio por resonancia si terminan en sílaba tónica («platanar»), se contraen ante un silencio similar si es tónica la ante- penúltima («epicúrea»)<sup>29</sup>. Ante esta explicación, de un marcado carácter impresionístico, y carente de verificación contrastable, es preferible más bien atenerse a las demostraciones ya aducidas, que

---

<sup>26</sup> CARVAJAL, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, p 116.

<sup>27</sup> Cfr. TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*, cit., pp. 37-44. También en TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, cit., pp. 55-66.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> CARVAJAL, Antonio: «Prólogo» a Rubén Darío, *Sonetos de Azul... a Otoño*. Comentados por Antonio Carvajal. Madrid: Hiperión, 2004, p. 13.

plantean la equivalencia acústica de finales agudos, llanos y esdrújulos en términos probados por la fonética del verso”. (p 117-118)”

Pues bien, en nuestro análisis de las licencias métricas hemos encontrado que la duración que Carvajal da las sílabas y los silencios en el verso son medibles tomando la sílaba como unidad métrica del verso según mostramos en su momento adecuado. Y no entender la elasticidad de la palabra supone no aceptar que varias sílabas fonológicas se integran por sinalefa en una sola sílaba métrica. Fonológicamente, en el verso de Espronceda “Asia a un lado, al otro Europa”, tres sílabas pertenecientes a palabras distintas se reducen a una sola y, en concreto, la preposición a es tan elástica que sólo cuenta para la gramática, no en la ejecución del verso: si esto es impresionístico y no una verificación contrastable, decídanlo otros.

Con absoluta (nos parece) lealtad a sus principios, Moreno prosigue: “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»<sup>30</sup>, sigue haciendo referencia a la distinción entre sílabas largas y breves. En este sentido cabe entender su reivindicación de haber definido el lugar métrico correspondiente a los «silencios»<sup>31</sup>; con esta afirmación, parecer eferirse a su intento de establecer una gradación de esos «silencios» según su duración, que iría desde las «comas métricas» hasta las «pausas estróficas»<sup>32</sup>. 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 prosa<sup>33</sup>; en realidad, esta perspectiva vendría a

---

<sup>30</sup> CARVAJAL, Antonio: «Disputa de lo efímero y lo bello», en Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.): *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 38

<sup>31</sup> Cfr. CARVAJAL, Antonio: *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004, p. 24.

<sup>32</sup> CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía», cit., p. 126.

<sup>33</sup> 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

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 granadino<sup>34</sup>. (Pp118-119)”

El poeta granadino como sus lectores y oyentes debiéramos saber de sobra por sus muchas reiteraciones, no pretende ser original sino renovador; inventor en el sentido de mostrar lo que está oculto. Por las métricas que hemos leído, por las advertencias del propio Carvajal, siglos de práctica en el silabeo<sup>35</sup> métrico nos han habituado a la fácil percepción del acento, aunque comente Moreno Pedrosa:

“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 circunflejo<sup>36</sup>. 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»<sup>37</sup>. 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 reivindicación de este término, «que, de ser estrictamente musical en su origen y empleo, debe, en nuestra opinión, incorporarse al vocabulario métrico»<sup>38</sup>. Tal sería la definición de «cadencia» establecida por Carvajal: «En el verso, núcleo rítmico

---

Villalpando», cit., p. 86; GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle: *La poesía de Antonio Carvajal*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, p. 97.

<sup>34</sup> Vid. por ejemplo, TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, cit., pp. 62-63 y 103.

<sup>35</sup> “Siglos de práctica sobre el verso romance nos han habituado a marcar los acentos y, si acaso, la pausa interna entre hemistiquios, no en las cesuras, más laboriosas de reconocer y señalar. Deberíamos tomar ejemplo de los latinistas que sí suelen considerarlas” (Apuntes, 98-99)

<sup>36</sup> Cfr. PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, cit., p. 397-398.

<sup>37</sup> Ibid., p. 458.

<sup>38</sup> CARVAJAL, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., p. 109.

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»<sup>39</sup>. A partir de aquí, el poeta granadino establece una prolija clasificación de «cadencias», según el número de sílabas átonas (entre una y cinco) que medien entre la primera y última tónica<sup>40</sup>. Según Carvajal, esta descripción y definición de la «cadencia» constituiría una de sus aportaciones fundamentales a la métrica<sup>41</sup>.

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 otro<sup>42</sup>. Tal vez por esto, desechó el tono como elemento de versificación<sup>43</sup>. 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<sup>44</sup> 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 músicas» de los versos se vieran compensadas, bien por incrementos pares bien por incrementos impares<sup>45</sup>.

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 poeta granadino ha llegado a defender simultáneamente ambas posibilidades:

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 111.

<sup>40</sup> Ibid., pp. 115-119.

<sup>41</sup> Cfr. CARVAJAL, A.: «Disputa de lo efímero y lo bello», cit., pp. 24 y 38-39.

<sup>42</sup> Cfr. NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Manual de pronunciación española*. Madrid: CSIC, 1967, pp. 26-30 y 215-216.

<sup>43</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, cit., p. 9.

<sup>44</sup> Si lo que venimos resumiendo afectara a nuestro dominio de investigación, aquí hubiera sido oportuno aducir otro texto de nuestro poeta: *La cadencia en el verso. Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Don Antonio Carvajal Milena en su recepción pública y contestación de la Ilma. Sra. Doña Julia Olivares Barrero. Acto celebrado en el Paraninfo de la Universidad de Granada el día 11 de diciembre de 2006*. Granada, Academia de Buenas Letras de Granada, 2006 (Discursos, 31).

Este discurso demuestra que, en efecto, Carvajal no encuentra todavía la definición cumplida de la cadencia; pero no saber definir un instrumento no supone que no se le reconozca y que se ignore su utilidad. A lo largo de nuestra exposición daremos variados ejemplos de la fértil aplicación de este concepto. Parodiando a Don Antonio Machado podemos decir que no sabemos para qué sirve la sed pero sí sabemos que los vasos nos sirven para beber y quitárnosla.

<sup>45</sup> Cfr. CARVAJAL, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., p. 120.

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 acentos<sup>46</sup>. 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 acento<sup>47</sup>. 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»<sup>48</sup>, 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 aspecto<sup>49</sup>.”

Bien, por una vez parece que hay acuerdo: La valoración que Carvajal hace de las sílabas tónicas contiguas se justifica desde la teoría de Jakobson hasta los análisis de Torre. Sería curioso experimentar con varios lectores la ejecución del endecasílabo con diez acentos conjuntos que cierra el poema “Canción del sol en primavera” del que Domínguez Caparrós<sup>50</sup> nada comenta al describirlo. Y, por fin, algo que entra en nuestro dominio:

“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

---

<sup>46</sup> 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 Brihuega (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.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> JAKOBSON, Roman: *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 45.

<sup>49</sup> Cfr. TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, cit., pp. 32-50

<sup>50</sup> En *Porque eres a la par uno y diverso*, pp. 396-397.

encuentra el verso «feliz quien ya no lê y escribe bien»<sup>51</sup>, donde dice el poeta granadino haber recuperado el acento circunflejo tal como lo define Príncipe<sup>52</sup>. Se trata, en efecto, de una mala interpretación de las 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»<sup>53</sup>, «haciendo de una sílaba dos»<sup>54</sup>. 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 endecasilábicas 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 hemistiquio<sup>55</sup>.

Pues no, Carvajal no confunde los circunflejos, como tratamos de demostrar en el análisis de ese verso al considerar la sinéresis y la sinalefa. Hemos procurado respetar en su integridad el pensamiento de Moreno Pedrosa hasta el punto de mantener todas sus notas a pie de pina, para comprobar cómo un analista tan meticuloso como él o alguna vez dormita como Homero o es víctima de la máquina de que se sirve, suponemos que un ordenador similar al nuestro que carece de los signos adecuados para pautar los textos como propone Carvajal. No solo los poemas son partituras poco y mal anotadas, también los prosaicos y monótonos textos expositivos requieren a veces una notación clara.

“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

---

<sup>51</sup> CARVAJAL, Antonio: *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*. Madrid: Hiperión, 1983, p. 157.

<sup>52</sup> CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., p. 35.

<sup>53</sup> PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, cit., p. 408.

<sup>54</sup> Ibid., p. 422.

<sup>55</sup> Ibid., pp. 422 y 488.

conviven elementos basados en una supuesta isocronía, como el «compás» y la estrofa como unidad rítmica, con otros que subrayan el cómputo 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–’<sup>56</sup>.

Sin embargo, frente a los tres críticos más influidos por los ejemplos de versificación mediante cláusulas (Miguel Agustín Príncipe, Ricardo Jaimes Freyre<sup>57</sup> 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 acentuada<sup>58</sup>, corroborando parcialmente lo arguido en este trabajo. 119-120-121-122-123.”

Así concluye Joaquín Moreno Pedrosa su artículo y nosotros concluimos estimando que es hasta ahora la muestra de compilación y análisis más extensa, rigurosa y acertada de cuantos estudios métricos ha publicado Antonio Carvajal.

## FRANCISCO ACUYO

También alumno de Carvajal, Acuyo se incorpora muy joven al “círculo de Ballesteros”,

---

<sup>56</sup> CARVAJAL, Antonio: «Metáfora de las huellas», cit., p. 32.

<sup>57</sup> Para la teoría de este autor sobre los «periodos prosódicos» que fundamentan la versificación, vid. Jaimes Freyre, R.: *Leyes de la versificación castellana*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1912, pp. 98-105.

<sup>58</sup> Cfr. C 62-63.

nombre de la calle de Granada en cuya casa<sup>59</sup> marcada con el nº 4 vivía el poeta (1975-1992). Allí, en 1978, es recibido el entonces aprendiz de poeta, y acogido amistosamente por Carlos Villarreal y José Mercado. Pasados los años, Acuyo concluye los estudios de derecho, se licencia en Teoría de la Literatura y se doctora con una tesis titulada *Los fundamentos de la proporción en lo diverso: sobre la simetría y la asimetría endecasilábica* (2007), obra de intrincada sintaxis, característica de la prosa y aún de la conversación de tan singular poeta, dado a conocer por Rafael Juárez en su colección Trames y saludado por la crítica como neogongorino vivificante (García Posada, Antonio Carreira, etc.). Acuyo practica la intertextualidad con extremosidades que exceden las de Carvajal, hasta el punto de que a veces no podemos discernir cuándo habla el comentarista y cuándo el comentado, si las citas son suyas o del otro, etc. Por si no fuera bastante, es “poeta estrellero” (Carvajal dixit) y colabora en revistas de Astrofísica; de ahí su atención a los aspectos físicos y temporales de la poesía. En su tesis, notablemente influida por la de Carvajal, pero con intención distinta, nombra poco a nuestro común maestro. Editor de *Metáfora de las huellas*, libro con que inicia su colección Jizo, reseña la obra para la revista *Extramuros* bajo especie de traslado de comentarios ajenos. Extractamos algunas referencias al Carvajal teórico; desgraciadamente no encontramos alguna válida para nuestro estudio de *Extravagante Jerarquía*. Comenzamos por “Teoría del tiempo poético. Apuntes sobre *La metáfora de las huellas*”:

“En este punto parece (de forma espontánea y casi milagrosa) de veras razonable nuestro comentarista, el cual sigue arguyendo: «Si para Tomachevski<sup>60</sup> el ritmo será

---

<sup>59</sup> Casa y calle se incorporan a la obra de Carvajal como título de su libro *Sitio de Ballesteros*, rico por su ambigüedad: un lugar denominado así por el oficio de sus antiguos ocupantes (no sabemos qué ballestas fabricaban, si las armas o las suspensiones de carruajes) y a la vez la acción bélica desarrollada por un cuerpo de ejército; esta segunda acepción de sitio, asedio, corrobora la circularidad que Mercado intuye en la construcción de *Extravagante jerarquía* pues si es posible combinar el soneto inicial con el final como hace Mercado, también lo es evocar el soneto XXIV que cierra los “Poemas de Valparaíso” de *Tigres en el jardín*, libro primero, “tanto nos asediamos que nos cala hasta el hueso / este amor” (expresión ciertamente belicosa) con el título que abre el libro sexto y último en su acepción bélica.

<sup>60</sup> \*Boris Tomachevski: «Sur le vers». Akal Madrid..

Nos vemos forzados a mantener distintos tipos de entrecomillado en el texto, como en otros lugares de nuestra exposición, para diferenciar en lo posible a cada hablante; aun así, algunos solapamientos gráficos nos obligan a marcar el texto de Acuyo, como hacemos con sus notas que van señaladas con asterisco, según hacemos en esta y continuaremos en aquellas que lo requieran.

siempre posterior al verso, no será de igual modo para Príncipe,<sup>61</sup> quien manifiesta que el ritmo sólo aparece en la expresión en unión con otros versos; es decir, la estrofa sería la unidad rítmica; pero será al fin “el propio discurrir del verso” el que resuelva las contradicciones entre formalistas rusos y el metricista musical: “El impulso rítmico genera un determinado modelo de verso y el verso, a su vez, provoca un determinado tipo de impulso sucesivo”». <sup>62</sup>»

Está claro que es Carvajal quien ha reinstalado a Miguel Agustín Príncipe en el horizonte de los nuevos estudios de Métrica, como lo prueba que hasta que Carvajal lo difunde, primero en sus clases y luego con su tesis, sólo se contaban las pinas que Domínguez Caparrós le dedica en su tesis y el artículo de Navarro Tomás que tales pinas provocan: un islote no mayor que el famoso de Perejil, pero no junto a Ceuta sino en las inmensidades vacías del Pacífico. Como también parece claro que las citas de Príncipe se hacen desde la obra de su exegeta, pese a que la segunda edición de sus *Fábulas* seguidas del *Arte Métrica Elemental* se encuentra en el mercado y, por supuesto, en la Biblioteca central de la Universidad de Granada, cuya consulta por Carvajal y Pamies nos consta.

“En este instante, no creo conveniente hacer difusa y minuciosa en exceso esta exposición sin adelantar que nuestro intérprete, a pesar de su poco apta intuición exegética, ofrece con cierta habilidad alguna de las conclusiones importantes de lo ya descrito con diligencia de este primer y más largo ensayo. Nos dice: «Cabe colegirse hasta el momento una serie de graves conclusiones que merecería la pena, aunque sea sólo enumerar con algún orden respecto lo ya adelantado:<sup>63</sup> 1\* la necesidad de una redefinición del ritmo en poesía; así también, 2\* el distingo entre compás y ritmo; el ritmo sólo es totalmente perceptible de forma oral; 3\* los sistemas métricos necesitan de códigos de referencia con los cuales valorar los desvíos que se presenten respecto a los

---

<sup>61</sup> \*Miguel Agustín Príncipe: *Fábulas en verso castellano...y... Arte Métrica*. Madrid 1861-1862 Imprenta de D.M. Ibo Alfaro.

<sup>62</sup> \*Antonio Carvajal:«Metáfora de las Huellas»: Pag 25.

<sup>63</sup> Las marcas de enumeración (1\* y sucesivas) son nuestras.

sistemas. Finalmente, cabe destacar un característico eclecticismo funcional en las exposiciones, de donde se infiere la necesidad de acudir a las autoridades pertinentes cuando «la interpretación de un determinado fenómeno métrico o rítmico no sea posible de acuerdo con un solo criterio de autoridad.<sup>64</sup> «La interacción o convivencia entre los diversos sistemas métricos debe tener en cuenta, inevitablemente, tanto el reconocimiento por evidente necesidad de una normativa, pero que también las excepciones (y la aceptación de dichas normas) han de ser dilucidadas a la luz de los principios comunes de la gramática y de la métrica, es decir: a los principios fonético, etimológico y acentual, a los que, según nuestro autor, habría que insertar aquellos que se refieren al uso personal, y muchas veces intransferible del uso de la lengua del propio poeta.» Resuelve y avisa con probidad Antonio Carvajal de los posibles solapamientos de un sistema métrico de versos con el de cláusulas, demostrando con ejemplos precisos (y preciosos) este fenómeno, dejando claro que, en definitiva, «nadie puede saber lo que ocurre en el interior del poeta» (p 74-75).»<sup>65</sup>

Esta frase con que Acuyo cierra su párrafo tiene su trasfondo y alguna historieta. Nos refería el director de la Fundación Jorge Guillén, Antonio Piedra, que Carvajal, interpelado por un asistente en el coloquio que siguió a su ponencia (Valladolid 1993) había dicho “me atengo a la materia, a lo que dicen y se ve en los versos, no soy de esos necios que nos cuentan lo que pasa por el alma del poeta, porque eso ni el propio poeta lo puede contar”. ¡El interpelante había descrito lo que pasaba por el alma de don Jorge pocas horas antes, en su conferencia inaugural del congreso!

“No obstante, sería bueno añadir, porque así mismo lo establece el autor, que acaso la «individualidad rítmica de la estrofa»<sup>66</sup> proclamada por Jakobson se debe a los «cortes o fracturas acentuadas», los cuales ponen en evidencia que el concepto de frase música de Príncipe se atiene más verazmente a la realidad de lo que sea verso: Se establece este

---

64 \*idem

65 \*Antonio Carvajal: «Metáfora de las Huellas»: Pag6.

66 \*Roman Jakobson: Lingüística y poética. Ariel. Barcelona 1984.

con el cuatrísílabo<sup>67</sup> como el primer verso aceptado en nuestra lengua. Puede deducirse de este criterio que el compás puede abarcar toda la estrofa, e incluso «todo el poema si no hay un silencio tan largo que lo seccione».<sup>68</sup> De capital importancia será en este séquito de necesarias puntualizaciones metricistas, caer en la cuenta del funesto reduccionismo de determinada sistemática que sería responsable de no pocas y graves distorsiones de “conceptos esenciales y realidades audibles”, para lo cual es muy saludable recordar que la música de la palabra tiene, si expresa en el verso bien concebido, además de medida y acentuación: “morfología, sintaxis y semántica previas a su inserción en versos”». <sup>69</sup> También cabe inferir de esta afirmación que, con el número y la cadencia, la métrica debe mostrarnos su capacidad de potenciar los significados. Cosa que tampoco debe ser motivo de escándalo, será la percepción de convivencia de dos sistemas distintos de versificación. En el caso del estudio sobre el poema de Villaespesa puede observarse un modelo medido en base a la sílaba como unidad métrica, y otro en el que «el grupo uniforme de sílabas con una dominante posición fija», esto es, la cláusula, es la que sostiene la estructura versal del poema. Véase como el lenguaje poético mostrado por Carvajal en los versos de Villaespesa, esplende con una fuerza plástica considerable que, a su vez, demuestra la ductilidad y maleabilidad de nuestra lengua (p.76). [...] No obstante, sería bueno añadir, porque así mismo lo establece el autor, que acaso la «individualidad rítmica de la estrofa»<sup>70</sup> proclamada por Jakobson se debe a los «cortes o fracturas acentuadas», los cuales ponen en evidencia que el concepto de frase música de Príncipe se atiene más verazmente a la realidad de lo que sea verso: Se establece este con el cuatrísílabo como el primer verso aceptado en nuestra lengua. Puede deducirse de este criterio que el compás puede abarcar toda la estrofa, e incluso «todo el poema si no hay un silencio tan largo que lo seccione».<sup>71</sup>

El aserto de que la unidad de ritmo es la estrofa es uno de los más controvertidos de

---

<sup>67</sup> Acuyo transcribe mal; lo hace bien Carvajal al reproducir a Príncipe: cuatrísílabo.

<sup>68</sup> \*Antonio Carvajal: «Metáfora de las huellas»: Pag.56.

<sup>69</sup> \*Antonio Carvajal:«Metáfora de las huellas»: Pag 74.

<sup>70</sup> \*Roman Jakobson: Lingüística y poética. Ariel. Barcelona 1984.

<sup>71</sup> \*Antonio Carvajal: «Metáfora de las huellas»: Pag.56.

Carvajal, pues un sector muy importante de los estudiosos métricos contempla el verso como unidad rítmica. No le niega Carvajal elementos rítmicos al verso, actuales, o sea, estructurales unos (número de sílabas y acentos que se pueden percibir como fundamentales), potenciales otros (ser portador de una posible rima, su cadencia propia si el oído la percibe, y en ocasiones la presentación gráfica. De tal controversia damos somera cuenta al exponer los trabajos de Joaquín Moreno Pedrosa.

A continuación Acuyo contempla una de las aportaciones de Carvajal:

“«Sobre la asonancia en caída»,<sup>72</sup> a guisa de capítulo siguiente, sobre este libro sin duda tan recomendable; así también los juicios de este comentarista singular que, aun con las indecisiones manifiestas en la redacción de su discurso, así como lo relativo a su inseguro arbitraje crítico, deja traslucir, no obstante, junto a una intuición de dudosas y discutibles dotes de perspicacia, un indiscreto entusiasmo que contagia, a su vez, un intenso y no muy justificado optimismo. Ved si no, cuando decía respecto a este ensayo: «En este trance nuestro autor se acerca hasta la rima que, en asonancia, “se produce por separación, en una de las palabras rimadas de la primera vocal constitutiva”,<sup>73</sup> ilustrando con abundantes casos ejemplos de poetas varios,<sup>74</sup> como el de Valle Inclán, cuando decía: «por la oración de un conjuro / se deshojarán tus lirios. / De tus sueños seré íncubo». Establece –prosigue con decidido tono– posteriormente las conclusiones por las que se distinguen este tipo de rima, diciendo entre otras particularidades: “la palabra afecta[da] tiene que ser esdrújula”, matizando que dicha condición depende de que haya o no sido sometida a cambios de pronunciación o de normativa ortográfica, por ejemplo: “heróico-heroico”. También supone el salto de la norma ortográfica, pues esta supone un impedimento para su consecución; añadiendo, finalmente, que la rima en caída responde a un juego de extremar “las galas” de la versificación».”

---

<sup>72</sup> \*Antonio Carvajal:«Metáfora de las huellas»: Pag .113.

<sup>73</sup> \*Antonio Carvajal:«Metáfora de las huellas»: Pag. 114.

<sup>74</sup> \*Junto a Valle Inclán, recoge ejemplos de Jorge Guillén, Federico García Lorca, Luis Cernuda, del mismo Antonio Carvajal, Milena Jávéd, Miguel García, Francisco Pino, Antonio Piedra, Miguel de Cervantes y Francisco Acuyo.

El ejemplo que aduce de Valle Inclán no está completo, pues Carvajal considera que en la estrofa se presentan dos posibilidades rimarias: la normativa que es desviada en el poema, entre los versos 2º y 3º, en –í-o: lírios/íncubo, y la que mantiene el poeta en las demás estrofas, norma del poeta, de los versos 1º y 3º, desviada con respecto a la norma general, en –u-o (sin marcar los acentos): conjuro/íncubo.

Además, no se entiende bien la referencia a la ortografía. Carvajal se refiere a un problema concreto que se le planteaba con sus alumnos, que percibían “héroe” como llana y “heroico” como esdrújula. Problema que se le planteó concretamente con un alumno de nuestro curso de Doctorado (2000) y con el caso concreto de “heróico”: Nos recomendó que repasáramos nuestra Geografía lingüística y, para abreviar, nos dijo que los portugueses escriben tabacaria y dicen tabaquería y los valencianos escriben secretària y dicen secretaria: si concluyen la autovía de Ciudad Real a Mérida se abrirá una vía fonética entre Lisboa y Valencia cuyos períodos trazarán paréntesis que abracen el periodo castellano manchego. No lo aceptan los fonetistas, pero en amplias zonas del español los grupos átonos ae, ea y oe, por lo menos, se realizan como vocales compuestas, como monoptongos; en cambio, el considerado diptongo –io se realiza frecuentemente con separación o azuxis. Y concluyó: “acostumbrado a decir poesía con sinéresis, trisílaba, me cuesta un trabajo enorme decir como octosílabo el verso famoso de Celaya ‘maldigo la poesía’ que siempre recuerdo cantado y bien silabeado por Paco Ibáñez. Siga hablando como lo hace pero recuerde y aplique usted las normas ortográficas de la Academia, que no todos son tan condescendientes y comprensivos como yo trato de serlo.”

La exposición de Acuyo continúa centrada en la rima, que Carvajal considera un elemento no esencial del ritmo pues solo tiene valor rítmico cuando interviene en la combinatoria:

“Muestra nuestro comentarista el mismo talante y desparpajo que, desde luego, no cesa en la siguiente disertación impresa en nuestro libro motivo de apresurada reseña, y que se titula: «Rosa Chacel o las perplejidades de la rima», sobre la cual apuntaba: «En el ensayo siguiente, y después de la anterior exposición también sobre la rima, el autor parece despojarse, o al menos así me lo parece, de toda piel que vista de inquietudes con medida suficiente para envolver a un sabio; así de dificultoso nos parece cualquier

avance serio sobre el análisis poético». De este ánimo quisimos coger un poco, e inquirir en la espesura de la poesía, zambuyéndonos en las nuevas pinas de esta «Metáfora de las huellas», mas siempre de la mano de nuestro intérprete habitual, que añadía: «Juan Ramón Jiménez<sup>75</sup> sostiene que la rima es la marca que nos permite establecer un claro límite del verso; no será menor la importancia que para Rosa Chacel<sup>76</sup> tiene este elemento según cabe colegirse de la lectura de estas pinas. Así, de las consonancias inversas y otras rimas “impertinentes”, nos ofrece un amplio muestrario de contravenciones rimarias, con las que acentuar, a mi juicio, uno de los aspectos más interesantes de su función. Apoya sus tesis en el autorizado criterio de José Domínguez Caparrós,<sup>77</sup> quien establece dicha función esencial en “colocar la palabra en el tiempo vital”, y con esto entender que la rima no es la mera repetición de sonidos, pues gracias a ella “estamos dentro y fuera de nosotros mismos”, ya que “el encuentro de un sonido y el recuerdo de otro” nos remonta desde el mundo de la sensación al del recuerdo.»”

Aparece aquí un concepto, el de rima impertinente, adoptado por Carvajal a raíz de un comentario de José Hierro en el inolvidable Seminario de 1996. Le afeaba Hierro a Carvajal unas asonancias en verso que debiera ser blanco al comienzo del poema “Señor y perro” (*Testimonio de invierno*), internas y externas:

–Joven impertinente, estas rimas son tan impertinentes como Vd.

–Maestro, Vd. las elogia en Juan Ramón Jiménez.

–Sí, pero en un romance donde si no son pertinentes son muy bellas. Pero Vd. lo hace en una silva y se repiten por dentro, por fuera y seguidas.

Reconstruimos la conversación porque la copiamos inmediatamente y Carvajal la repite cada vez que lo considera oportuno, dando una muestra más de la indisoluble unión de vida y poesía. Hubo quienes no entendían el mutuo tratamiento con que reiteradamente se interpelaban en público y en privado y se preguntaban por qué el viejo maestro le

---

<sup>75</sup> \*Juan Ramón Jiménez: obras Completas. Aguilar. Madrid 1969.

<sup>76</sup> \*Rosa Chacel: «Canalillo»: obras Completas: Diputación de Valladolid 1989.

<sup>77</sup> \*José Domínguez Caparrós: Métrica Española: Ver nota 27

reñía constantemente al joven: no había sino la manifestación de un respeto y una admiración constantes, un juego que implicaba también un grácil y delicado coqueteo literario.

Volvemos con Acuyo:

“«Apuntes sobre la semantización de la rima ausente»:<sup>78</sup> «Si colocamos la rima entre el ritmo y la eufonía, consideraremos aquella no como elemento métrico en sí mismo, pero sí imprescindible “en la combinatoria de ellos”, y podremos constatar que las rimas serían hartamente más eficaces si son colocadas en las sílabas tónicas dominantes. Se verá, según nuestro autor, que el cambio de usos lingüísticos también va a reflejarse en unas “determinados tipos de rima”; pero quizá lo más destacable de este apunte sea la vindicación de un hecho en verdad importante: la ausencia de rima se puede constituir en un axioma “cuando se prescinde totalmente de ella”, caso de las estrofas que contengan asonancia o consonancia, convirtiéndolos, finalmente, en versos blancos.”

Acuyo interpreta mal lo que Carvajal sostiene, que es todo lo contrario. El poema de Rosa Chacel en verso blanco habla continuamente de la rima, directamente o mediante metáforas y alusiones, acoplamiento, eco, etc., mas la rima no aparece como “hecho” en el poema, y en dos casos que expone se trata de versos que quedan sueltos entre consonantes, en Rafael Juárez donde la palabra silencio no rima pero hay un silencio real, un verso heptasílabo no rimado que cierra un soneto de endecasílabos, y en una canción ya no puramente petrarquista de Pedro Espinosa, salmo en alabanza del Creador que no puede cerrarse: Espinosa hace que el verso suelto final de una estancia rime con el inicial de la estancia siguiente, pero la última no puede rimar sino sugerir que la alabanza no debe tener fin.

A continuación, Acuyo plantea uno de los problemas del tratadista de Métrica Antonio Carvajal que más quebraderos de cabeza le dan a él y a sus comentaristas porque señala un hecho que se declara incapaz de definir: el tono. Veamos cómo lo reseña Francisco Acuyo:

---

<sup>78</sup> \*Antonio Carvajal: «Metáfora de las huellas»: Pag.135.

“Su manejo del eneasílabo [habla de José Hierro] lo propone como poeta de singular estilo, y su uso habitual lo caracteriza de esta manera, a pesar de ser este un verso excéntrico dentro de nuestro canon literario. Sin embargo, y como demuestra magistralmente Carvajal, se ofrece como un verso que no es en absoluto incompatible con el buen quehacer poético, en tanto que este personalísimo oficio debe mucho al “tono” con el cual se manifiesta, como particular piedra de toque en el poeta verdadero. No obstante, debemos tener muy en cuenta que dicho “tono”, al margen de ser algo enigmático e intransferible, se hace expreso mediante materiales concretos y perceptibles (silencios, sonidos), y que sobre estos se pueden incidir con un buen magisterio; cosa bien distinta será hablar de enseñar un “tono” determinado. [...] De José Hierro, advierte nuestro autor ciertos elementos intrínsecos y característicos de su obra, tales como los valores “de deslizamiento”<sup>79</sup> interestrófico entre el adjetivo y sus complementos” y la ruptura del sirrema establecido canónicamente. [...] Cabe preguntarse con el autor de nuestro libro si la segunda versión del poema «Caballero de otoño» de Hierro<sup>80</sup> no adolece de aquella sintomatología descrita. Incluso nuestro irregular intérprete cae en la cuenta de esto cuando advierte de la lectura y análisis de Antonio Carvajal: «La pérdida de timbre, rimas, asonancia; la ausencia de deslizamientos, metáforas, sinéstias audaces, marcarán la diferencia de una primera y posterior versión del poema, salvando, desde luego, las distancias del poeta auténtico, y claro está, Hierro lo es: si bien el poeta adolescente era “un mago”, con los años ha pasado a ser “un cronista”, relación de diferencia que, como digo, avala la autenticidad del poeta.»<sup>81</sup>

Y concluimos esta exposición de temas métricos relacionados con Carvajal que hemos trasladado de la reseña de Acuyo:

“Esto puede observarse también en el comentario y cierre del último ensayo: «María

---

<sup>79</sup> Una errata anterior, cuatrísílabo, y otra ahora repetida, deslizamiento por deslazamiento, posiblemente no sean sino injerencias mecánicas del corrector automático de algún ordenador, porque el nuestro también nos corrige inflexiblemente. En *Diapasón de Epicuro* el ordenador de la imprenta alambra la Alhambra y estropea la edición. Fernández Serrato nos comentó que había corregido tan destructiva errata cuatro veces, sin el éxito final deseable, pese a sus advertencias al editor.

<sup>80</sup> \*José Hierro: *Caballero de otoño: Antología*. Sel. e introd. de Aurora de Albornoz. Visor, Madrid 1998.

<sup>81</sup> \*Antonio Carvajal: «Metáfora de las huellas»: Pag.160.

Victoria Atencia, o la armonía», cuando dice: «Veremos las excelencias del alejandrino en un poema de María Victoria Atencia, titulado “Laguna de Fuentepiedra”<sup>82</sup>, y donde Antonio Carvajal nos invita gratamente a distinguir entre “modelo de verso” y “ejemplo de ejecución”, para poder disfrutar del “dezir” del verso, término recuperado por Carvajal por adecuarse mejor a su concepto».”

En su tesis doctoral<sup>83</sup>, Francisco Acuyo entra en una severa reflexión para distinguir asuntos relacionados con el tiempo y su concreción en el poema para la subsiguiente percepción artística. Extraemos una sola referencia a Carvajal porque coincide con otra de Pamies que a continuación expondremos y porque, al aludir a uno de los conflictos enfrentan a tratadistas contemporáneos, nos parece ser una muestra de la repercusión obtenida hasta ahora por las aportaciones de Antonio Carvajal, su oportunidad y validez, y por incidir directamente en nuestro campo de trabajo:

“Diríase coincidir la denominada frase música con el concepto del verso que la comprende, como: el conjunto o sucesión de sonidos o sílabas a contar, desde la primera hasta su postrera acentuada». <sup>84</sup> Si lo emparentamos con el concepto, por ejemplo, de período rítmico<sup>85</sup> de Navarro Tomás, se verá que contrasta en tanto que entiende este período como una parte del verso<sup>86</sup> y no la totalidad del mismo. Diremos que se vierten ante nuestro entendimiento del fenómeno métrico aspectos que pueden ser —y son de hecho— considerados material y conceptualmente motivo de serias controversias. Nos preguntamos: si esto es precisamente así en aspectos tan precisos como importantes ¿qué sucederá a la hora de establecer criterios más generales del ser y funcionamiento de la poesía como hecho ontológico y como fenómeno expresivo de muy especial calado?”

## ANTONIO PAMIES

---

<sup>82</sup> \*María Victoria Atencia: «Laguna de Fuentepiedra»: Antología poética. Madrid, 1990.

<sup>83</sup> ACUYO, Francisco, Fundamentos de la proporción en lo diverso: nueva edición corregida y adaptada, 2009, Granada, Jizo ediciones, de Ensayo, nº 17

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., p. 16.

<sup>86</sup> Carvajal, A.: ob. cit., p. 79.

Cerramos el análisis de comentarios sobre aspectos métricos en la obra teórica y poética del autor de *Extravagante Jerarquía* con Antonio Pamies Beltrán, alumno de Antonio Carvajal en la Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, compañero de Joëlle Guatelli Tedeschi, pronto compañero de su antaño profesor en el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, que sorprendió y deslumbró con una tesis doctoral de métrica comparada en siete idiomas. Políglota por sus circunstancias vitales que le permitieron estudiar en ámbitos tan distintos como el eslavo y el románico, metricista por vocación (y aquí podemos sospechar el efecto contagioso de su profesor Antonio Carvajal), Pamies estudió Música para poder hablar de Métrica con los argumentos adecuados. Desgraciadamente su tesis doctoral permanece inédita, pero su artículo sobre *La métrica poética cuantitativo-musical en España* contiene tres menciones a la tesis de Antonio Carvajal que pasamos a comentar por cuanto suponen una muestra de la recepción reflexiva y fecundante de sus enseñanzas. Dice Pamies:

“El primer modelo cuantitativo-musical propiamente dicho es el del poeta y ensayista Miguel Agustín Príncipe (1862), fundador –no siempre justamente reconocido como tal– de esta importante corriente de nuestra métrica teórica en el ámbito hispano. La gran importancia de su figura como teórico sólo será reivindicada mucho después por las investigaciones históricas de Domínguez Caparrós (1975) y por la apasionada defensa que le dedicaría Antonio Carvajal (1995). De hecho, Príncipe se anticipa además a las teorías de Becq de Fouquières (1879) y Lanier (1880 & 1898), mejor sistematizadas pero bastante similares, que iban a renovar el panorama teórico de la métrica en Francia e Inglaterra, este último inspirado a su vez en el modelo que Gaspárov (1974) propone para el verso ruso, respectivamente, ideas que sólo mucho más tarde iban a ser propuestas para el verso ruso por Tomashevsky (1923, 1929, 1959) (cf. Pamies, 1994, 1997). También hay que decir que modelos no menos coincidentes con el de Príncipe en lo esencial ya habían sido planteados anteriormente en el extranjero, al menos por parte de Steele en Inglaterra (1775 & 1779) y de Scoppa en Francia (1811 & 1816), aunque ambos tratadistas habían pasado bastante inadvertidos en su momento (cf. Pamies 1995). Para Príncipe, los versos se dividen de forma similar a la partitura musical: obedecen a la ley superior del compás, cuyo golpeo o battuta es llevado por el acento (...) acomodándose siempre con exactitud matemática a las

exigencias del tiempo (pp. 426-428).”

Repetimos: “La gran importancia de su figura como teórico sólo será reivindicada mucho después por las investigaciones históricas de Domínguez Caparrós (1975) y por la apasionada defensa que le dedicaría Antonio Carvajal (1995).” Pamies describe sobriamente la situación: en veinte años, la Métrica de Príncipe solamente había sido mencionada y brevemente considerada por un investigador jovencísimo (hoy un tratadista reconocido con obras ineludibles de referencia) y por un poeta que la conoce en 1971 por azar, al regalarle un amigo la primera edición de la *Fábulas* de Príncipe seguidas de un *Arte Métrica Elemental*, métrica que, por declaración del poeta, condicionará su posterior práctica de la versificación y será objeto de sus investigaciones que expone tanto en su memoria de licenciatura como en su tesis doctoral. Carvajal no menciona en sus trabajos el artículo de Navarro Tomás (1976) escrito por el impulso de Domínguez Caparrós, quizá porque tal artículo sea el motivo oculto que lleva a nuestro poeta a sospechar silencios intencionados que se encarga de valorar sibilamente: Príncipe se adelanta medio siglo a los rusos y casi un siglo a Navarro. Carvajal sabe bien lo que son los silencios intencionados y los silencios forzosos: treinta años ha tardado la recuperación del libro de José Mercado sobre *Extravagante Jerarquía* y aún está por distribuir, su presentación pública en Granada está prevista para enero de 2016. Príncipe latía (usamos el gongorismo tan preciso que nos transmitió nuestro profesor) en todas las antologías de fábulas castellanas pero no constaba en el canon de la Métrica. Lo que Pamies considera ardorosa defensa no es sino manifestación del estupor ante el silencio en que el Príncipe teórico yacía, como yace el novelista cuya obra *Tirios y troyanos* se ignora y que se sospecha que puede ser un antecedente de los *Episodios nacionales* de Galdós. En nuestras consultas por internet se comprueba el poco ruido que hacen los latidos de Príncipe (en la entrada que se le dedica en Wikipedia no se lee la menor alusión a su métrica porque no se transcribe bien el título del volumen que la contiene) salvo ecos en Domínguez Caparrós, que modestamente no se reclama como el primer descubridor de Príncipe, los que Carvajal provoca en su lectores e intérpretes al haberlo convertido en protagonista de sus tesis y referente en sus clases, conferencias y artículos, y poco más: este artículo de Pamies es, y le honra, un eco de Carvajal. Volvemos a Pamies:

“Navarro Tomás le dedicó un artículo a Príncipe, pero es de 1976. Cuando redactó los

fundamentos de su análisis métrico (1922 & 1956), no conocía todavía la obra de Príncipe. Es sin embargo muy improbable que desconociera las de Becq de Fouquières, Landry, Verrier para el francés (que son muy similares), dado que Grammont, a quien Navarro Tomás llamaba mi maestro, cita y comenta sus teorías (cf. Pamies, 1995). En vez de usar el conocido término musical español anacrusa Navarro emplea el helenismo anacrusis (que es el que usan sus predecesores ingleses). El *Diccionario de Métrica Española* de Domínguez Caparrós sólo recoge la entrada anacrusis, lo que da una idea del éxito de este innecesario neologismo. Este factor durativo regulariza los versos mixtos, con lo que el verso español, de una forma o de otra, sólo puede presentar ritmos constantes: sea por el retomo matemático del acento (troqueos o dáctilos), sea por la isocronía de las cláusulas (versos mixtos): Nuestra métrica habrá dejado de ser cuantitativa por lo que se refiere a la medida de las sílabas dentro de cada pie, pero no por lo que se refiere a la medida de los pies en el verso [...] Los s con sus tiempos marcados y su duración semejante determinan el compás (...) Sílabas organizadas en cláusulas, cláusulas organizadas en s, y s regularizados proporcionalmente por los apoyos del acento constituyen los elementos esenciales del ritmo del verso [...] Lo que Navarro Tomás llama rítmico no incluye ni la anacrusa ni el último acento (que forma, sumado a la anacrusa del verso siguiente, el de enlace). Aplicando este sistema, teniendo en cuenta los acentos artificiales o apoyos rítmicos (que representamos aquí con acentos circunflejos) y el principio según el cual la cláusula no puede tener nunca más de tres sílabas, habría que deducir que, por ejemplo, el soneto XXIII de Garcilaso se descompondría del modo siguiente: anacrusa p. rítmico p. de enlace (En) Tanto quê de rósa y azu - -céna+(Se) muéstra lâ co -lór en vuêstro gésto+(Y que) vuêstro mi- rár ar- diente, ho- nésto (Con) clára lúz la têmes- tád se- réna (....) Domínguez Caparrós señaló que la división [anacrusis/ rítmico/ de enlace] coincide con la de Príncipe [antecompás / frase música], a lo que objetaba Antonio Carvajal (1995:38) que el modelo de Príncipe tenía sólo dos tramos (Príncipe mantenía el último acento dentro de la frase música y excluía sólo las post-tónicas finales), mientras que el de Navarro tiene tres (por distinguir un período de enlace que incluye el último acento), pero, en la práctica, esa diferencia sólo afecta a un verso analizado aisladamente: en la cadena rítmica de la estrofa entera las cláusulas del período rítmico no se distinguen del de enlace, en virtud de lo que Príncipe llamaba eslabonamiento de versos.”

La objeción de Carvajal llega más lejos; Pamies no puede calibrar su alcance porque no conoce la carta a Manuel Cobos, de la que extraemos:

“¡Mi tesis es mentira!

No se lo digas a nadie pero tú llevabas razón, me ha faltado trabajo de campo, he sido muy ligero. Lo malo es que mi director me ha dado el visto bueno, ya tiene apalabrado el tribunal [...] Corregir supone casi escribirla de nuevo. Así que me callaré y prepararé una buena defensa por si algún miembro del tribunal lo nota. Es un error aparentemente insignificante: Según Príncipe y Navarro Tomás, el ritmo de los versos españoles es sólo trocaico o dactílico o mixto de los dos, siempre contando los pies a partir de la primera sílaba tónica. Yo lo acepto, procedo en consecuencia, rebato las opiniones contrarias y parece que mis conclusiones son acertadas. Pues nos equivocamos los tres, hay poemas con el ritmo al revés de este, yámbico o anapéstico o mixto de ambos [...] La excusa ya está en la tesis y en mis autores, se le aplica la anacrusis al primer verso y cuadra todo. [...] la rima I de Bécquer no responde al ritmo que marcan los ojos sino al que recibe el oído. Que empieza por una sílaba tónica que es una sonorosísima mentira. Mi autor estudiado cita unos versos de un poeta con la forma de la rima de Bécquer, 10-12-10-12, yo hago el esquema y veo que los acentos van en 3-6-9 en los versos de 10 y 2-5-8-11 en los de 12 sílabas, y noto el disloque, los acentos de un verso y del siguiente van a contrapié. No apliqué bien, porque mi Sr. Príncipe tampoco se molestó en hacerlo, su teoría del compás, con la que estoy entusiasmado, y de ese modo ni él ni yo vimos ni oímos que los dos versos escritos forman una sola línea melódica de compás uniforme, que no son dos versos de 10 y de 12 sílabas respectivamente, sino que es un solo verso de 22 sílabas métricas con cesura después de la 10ª, y no se canta así:

(ala) puértadeun/ rícoava/ rién'tolle/ góJesu/ crístoili/ mósnapi/ dió//

porque se canta así:

alapuér/ tadeunrí/ coavarién/ to'llegó/ Jesucrís/ tolimós/ napidió//

sin anacrusis que valga ni otras zarandajas [...]

Si esto es verdad, la base de mi tesis es mentira.”

Si él lo dice, sabe mejor que nadie por qué y a quién. Así nos explicamos que, instado por su director, que a la sazón también lo era del Departamento, a que publicara la tesis porque todos cuantos la conocían la estimaban una aportación valiosísima y novedosa, Carvajal hizo una edición casi secreta, casera, que, según él, apenas ha tenido difusión:

“a ver quién es el guapo que ante un tribunal tiene el gesto de humildad de reconocer un error por ligereza o liviandad intelectual. Al secreto de confesión me acojo hasta que pase el trago de la defensa de la tesis.”

Acogido al secreto hasta que nos lo ha revelado, su tesis ha llegado a buenas manos, las de Pamies, que coincide con nuestro común profesor en gran medida en su distanciamiento con respecto a Navarro Tomás, sin por ello perderle el respeto ni la veneración. Pamies describe muy bien el estado de la cuestión:

“La teoría de Navarro Tomás ha sido ampliamente aceptada, elogiada de forma incondicional (p.ej. Canellada de Zamora, 1976), incluso copiada de forma tan integral como acrítica (p.ej. por Baehr 1962; 1970, o Lowry, 1972); pero también ha recibido severas y motivadas críticas, por una serie de defectos que en realidad también son herencia del modelo original de Príncipe. Schöckel (1959: 139-141), y Belič (1975: 33) le reprochan su simplificación inadmisible de los ritmos poéticos españoles al suprimir de un plumazo los pies yámbicos, anapésticos y anfibráquicos, debido a la aplicación del concepto musical de anacrusa a la poesía. Los conceptos que deberían servir para estudiar el ritmo no pueden imponerse a él para deformarlo. Esta figura musical que Becq de Fouquières o Landry aplicaron antes al francés ha recibido críticas parecidas por parte de Meschonnic: ‘L 'anacrouse est l'arte fací par excellence qui dénonce le caractère imaginaire de la métrique’ (1972: 540). Los versos de pocos acentos son naturalmente los que más chocan con este tipo de teorías, un verso como ‘Que con la primavera’ (Fray Luis de León) debería leerse de este modo para que sus cláusulas nunca superen las 3 sílabas \*(que) /côn la /prîma-/ vera. Y un verso como ‘En un anochecer de ruiseñores’ (García Lorca) exigiría algo así como \*(en) /ûn a- /-nôche- /-cér de /ruîse- /-ñóres.”

Aportemos una reflexión de Carvajal: “Criticar severamente no supone perder el respeto ni la veneración. Nos lo avisó Alberto Lista, maestro de Espronceda entre otros, que los profesores debemos señalar los defectos que encontremos en los poetas que nos sirven de ejemplo para que nuestros alumnos, cegados por el resplandor de sus obras y sordos por el ruido de quienes los aplauden, no se consideren autorizados a seguir sus yerros ni lo hagan tampoco respaldados en su autoridad” (DOCTORADO: 2000). Y cerramos con un ejemplo que muestra una afinidad, no coincidencia, en el análisis de los versos:

–Pamies [adaptado a nuestros fines expositivos]: “Los versos de pocos acentos son [...] los que más chocan con este tipo de teorías [cuantitativo-musicales], un verso como ‘Que con la primavera’ (Fray Luis de León) debería leerse de este modo para que sus cláusulas nunca superen las 3 sílabas \*(que) /côn la /prîma-/ vera. Y un verso como ‘En un anochece de ruseñores’ (García Lorca) exigiría algo así como \*(en) /ûn a- /-nôche- /-cér de /ruîse- /-ñóres.”

–Carvajal: “La brevedad de la frase música del octosílabo (siete sílabas) hace que todas las variantes señaladas puedan combinar entre sí sin que por ello la variedad rítmica se convierta en antirritmia; es más, el carácter narrativo de algunas formas poéticas, como el romance, parece exigir esa variedad de ritmos: Voces de muerte sonaron 1-4-7 / cerca del Guadalquivir 1-7 [...]: D            D            D            D            D            D

Vócesde / muérteso / nàron # /cércadel / Guádalqui / vîr.

[Y corrige con notas autógrafas, subrayadas, en el ejemplar de su tesis que consultamos:] el acento latente en Guád marcado en el esquema es un apoyo que proyectan sobre el verso la inercia de la lectura ( citar a O. Brik, impulso rítmico) y, lo que es peor, el prejuicio para encorsetar el verso en un esquema que al poeta le funciona pero no estamos seguros de que sea consciente pues le basta el número de sílabas: La cadencia que ofrece es más bella que la que le aplico. [Y más adelante: “Y cuando los cuátro prîmos 4-7 /llégan a Benamejî 1-7 /vóces de muérte cesáron 1-4-7 / cerca del Guadalquivîr 1-7 / estos versos finales confirman que el poeta no se guía por el compás sino por la cadencia, pues coinciden el antepenúltimo y el último, no los otros dos, versos desacompañados pero armoniosos”].

Prosigue Pamies:

“El círculo vicioso se cierra siempre en el mismo sitio: ¿ es el acento causa o consecuencia del esquema rítmico? Los ejemplos que acabamos de ver ponen especialmente de manifiesto hasta qué punto todo acento que no se corresponda con la realidad fonológica verificable se convierte en un arma capaz de regularizar cualquier secuencia al capricho del prosodista, y que el acento latente es un elemento subjetivo y arbitrario que rompe las propias reglas de juego del análisis prosódico. Curiosamente, es un autor que se declara seguidor de las teorías de Príncipe, Antonio Carvajal, quien nos aporta otra clave para cuestionarlas: la relación con el significado. Tras subrayar el

peligro inaceptable de que llevados de la inercia más que de la reflexión apliquemos determinadas licencias que nos puedan conducir a falsear o destruir un verso ajeno, Carvajal (1995: 88) señala que en un verso como ‘El dulce lamentar de dos pastores’, podría desembocar en una declamación aberrante que destrozaría incluso su significado: \*El dulce lamen tarde dos pastores. Y éste es precisamente el quid de la cuestión: no se puede afirmar que la disposición de los acentos propia de cada verso produce las secuencias rítmicas, y defender al mismo tiempo que unas secuencias rítmicas predefinidas le impongan al verso una acentuación que le es ajena.”

Pamies pone el dedo en la llaga que es ni más ni menos lo que Carvajal describe citando a Unamuno: “la poética no es cuestión de preceptiva sino de postceptiva; el poema pide que asumamos su ritmo, no somos sus receptores quienes hemos de imponer mecánicamente, acríticamente, nuestros moldes al poema. Definir abstractamente el verso es una cosa, reconocer el verso es otra. Y “no es la aporía de qué fue antes, si el huevo o la gallina, porque el huevo es una realidad que contiene en potencia otras realidades que pueden ser la tortilla, la gallina y más. El diccionario nos puede informar de esas realidades, pero no las engendra: la lira sale del poema de Garcilaso, no de un tratado de métrica.” (DOCTORADO: 2000)

Las opiniones que he resumido reflejan otro problema para el cultivo de nuestro dominio: la escasez de referencias a *Extravagante Jerarquía*, a excepción de Prat, motivadas sin duda porque los distintos estudiosos de Carvajal han ido pergeñando sus anotaciones al hilo de sus obras más recientes. José Enrique Martínez es la excepción por sus análisis de aspectos del verso –final en partícula átona y encabalgamiento– y de la versificación –la estrofa sáfica, la lira–, que comentamos en el capítulo dedicado a las estrofas. Isabel Paraíso de Leal estudia *Silvestra de Sextinas* pero, desgraciadamente para nosotros, no contempla detenidamente las dos que se incluyen en *Extravagante Jerarquía* y que suponen las únicas variantes de importancia de este volumen recopilatorio con respecto a las primeras ediciones de sus libros, pues la dedicada a Blas de Otero pasa al libro *Sol que se alude* y es sustituida por otra dedicada a Mario Hernández, con lo que la estructura formal del libro *Siesta en el mirador* no se altera y es prueba de su cuidadosa y consciente organización; los asuntos de ambas sextinas muestran una semejanza tal, pues son poemas cívicos, que un conocedor de la obra del

poeta no percibe el cambio sino por el nombre de los destinatarios y porque hay diferentes tesituras espirituales del autor entre ambos poemas, siendo digno de anotar que fue Mario Hernández quien propició la relación de Otero y Carvajal: en lenguaje popular, nuestro poeta no da puntada sin hilo. María Victoria Utrera Torremocha apenas se detiene en Carvajal dada la escasez de ejemplos que encuentra de nuestro poeta cuando estudia la estructura y teoría del verso libre, aunque sí recoge por extenso los comentarios de José Enrique Martínez en su reseña sobre *Del condestable cielo* (2010). Miguel Ángel Márquez dedica pinas luminosas a elementos estructurales del verso carvajaliano en *Pequeña patria huida* y *Un girasol flotante*, obras que escapan de nuestro dominio.

Y así, dados los límites impestos, no debemos considerar aquí la tesis de Ana Isabel Torres Lozano, carente de aportes sobre la métrica de Carvajal. Tampoco nos parece pertinente sobrepasar nuestros límites con la consideración de otros trabajos llenos de interés como la memoria de licenciatura de Rafael Valverde Villarreal, uno de los pioneros en mostrar la recepción universitaria de la obra lírica del poeta, y el ensayo de Francisco Montero Rastrero sobre la nueva pastoral andaluza, ambos inéditos, y otros artículos y ensayos, como la excelente monografía de Carolina Mayorga, profesora de la Universidad Nacional de Bogotá (Colombia), que se ocupa de obras de Carvajal posteriores a 1981; trabajos que se recogen en la bibliografía sobre Antonio Carvajal y que cubren un amplísimo campo temático y lo desbrozan para quien se interese por la fecunda e incesante creación del poeta. Cerramos esta enumeración de estudios imprescindibles sobre la obra poética del autor de *El fuego en mi poder* con la mención del notable prólogo con que Juan Carlos Fernández Serrato ilustra su recopilación de textos dispersos y algunos inéditos en *Diapasón de Epicuro* y la celebración del estudio y selección de Concepción Argente del Castillo Ocaña, donde el rigor, la amenidad y, por qué no decirlo, su rigurosa y convincente demostración de la indisoluble unión de ética y estética en la obra de Antonio Carvajal, del libro inicial al último publicado hasta la fecha, que levanta con *Cuerpo lento del tiempo* un monumento al poeta más durable que el bronce.

I.3: La actitud de Antonio Carvajal ante la métrica. Valoración y discusión de las teorías heredadas de Miguel Agustín Príncipe, Ricardo Jaimes Freyre y Tomás Navarro Tomás.

Antonio Carvajal demuestra que las declaraciones sobre su interés por la métrica, repetidas insistentemente en conversaciones, lecturas, conferencias y discursos, constatado por lectores y estudiosos de su obra poética, no es un vulgarísimo alarde de pedantería ni una tarea impuesta, desde fuera, por imperativos profesionales, sino que responde a una auténtica vocación, despertada en los años primeros de sus estudios de bachillerato, vocación o llamada que atendió antes que la otra, quizá más tardía, de la creación poética. Como no puede ser de otro modo en las personas con vocación, el metricista Antonio Carvajal terminará siendo inventivo, no un mero lector paciente, pasivo y acumulativo, como lo demuestran José Domínguez Caparrós al recoger los conceptos de “rima en caída” (*Diccionario de Métrica española*, 1999) y de “versos de cabo doblado” (*Métrica española*, 2ª ed., Madrid, Síntesis, 2000) y Miguel Ángel Márquez aceptando en principio el concepto y denominación de acentos contracadentes, además del eco que los comentaristas de Carvajal se hacen del concepto de “métrica expresiva”, expresión de Carlos Villarreal en las notas a *De un capricho celeste* (según hemos expuesto anteriormente) y que el poeta métrico, como lo llaman cariñosamente los amigos, convierte en la idea central de su tesis y propaga en su docencia, sea regular en la Universidad de Granada, sea por libre desde las múltiples tribunas a las que se le invita y lo confirma su pertenencia al Consejo Científico de la revista *Rhythmica*.

La llamada temprana por la métrica se le convierte en clamorosa instancia cuando Elena Martín Vivaldi le entrega la *Métrica española* de Tomás Navarro Tomás: “Toma, niño, que tú le sacarás a este libro más provecho que yo”, y cuando su amigo Gonzalo Echeverría le regala las *Fábulas* de Príncipe con su *Arte Métrica Elemental* aneja, regalo que supondrá a efectos poéticos una renovación subversiva de sus procedimientos de escritura ya en *Serenata y navaja*, y a efectos métricos una dedicación que se plasma en trabajos sucesivos: *Algunos aspectos del “Arte métrica elemental” de M.A. Príncipe* (memoria de licenciatura, 1981, inédita), primer paso para la elaboración de su tesis doctoral *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*.

(*Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe*), 1995, editada el mismo año por el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, que en gran medida es una exposición, valoración y discusión de las teorías heredadas (sic) de Miguel Agustín Príncipe, Ricardo Jaimes Freyre y Tomás Navarro Tomás. Príncipe sigue siendo autor de referencia básica en el Proyecto de Investigación que Carvajal redactó para concursar a la plaza de profesor titular de Métrica (1999), y ese proyecto, reelaborado y complementado con otros trabajos, pasa a ser el extenso capítulo inicial del libro *Metáfora de las huellas*; más de veinte años dedicado al estudio de Príncipe, más de treinta si partimos de la fecha de lectura inicial y de incidencia sobre *Serenata y navaja Casi una fantasía*, y siguiendo con las referencias, la presencia reiterada del ya mencionado Navarro Tomás, asumido como autoridad máxima en métrica española, unas veces para corroborar las teorías de ambos metricistas de su devoción, otras para rebatirlas, siempre en una relación dialéctica y apasionada en la se mezclan el respeto y la duda razonable:

“Recordarás que en mis clases me ponía pesadísimo con unos cuantos consejos, inútiles como todos los consejos, pero inevitables para mí. No digan jamás amén a ninguna afirmación categórica recibida por lecturas o en clase sin haber dudado antes; decía Gracián que el amenismo es uno de los peores vicios de los españoles. Hay autores brillantes y persuasivos que nos deslumbran por su capacidad intelectual y su bello estilo literario, capaces de hacernos asumir instantáneamente, sin que medien análisis y reflexión por nuestra parte, los mayores disparates. Por favor, no asientan a la primera, callen y no otorguen; hagan como el infante Don Sancho al oír la última voluntad de su padre:

*Todos dicen amen, amen,  
sino Don Sancho que calla,*

y callen para pensar”. (Apuntes: 98-99; Guatelli, Archivo).

El tercer teórico más citado por el profesor Carvajal es el poeta boliviano y profesor en Argentina Ricardo Jaimes Freyre, al que elogia por su claridad expositiva y la casi evidencia de sus *Leyes de la versificación castellana*, cuyo concepto del período prosódico explica detenidamente, confrontándolo con las partes de compás de Príncipe y las cláusulas de Navarro Tomás. Los explica y los pone en duda. Valga esta muestra,

traída de *Metáfora de las huellas*: “La frase música de Príncipe coincide con el período prosódico de Jaimes Freyre dentro de los límites del verso de arte menor, es decir, desde el verso bisílabo hasta el octosílabo; a partir del eneasílabo, que para Jaimes es el primer verso compuesto por más de un período prosódico, comienza el arte mayor, es decir, el verso que necesita, según el mismo autor, dos acentos rítmicos como mínimo. Ya, de paso, reiterar que para él la unidad métrica es la sílaba y la unidad rítmica el acento. Ahora bien, cuando parece que Príncipe es más exacto que Navarro Tomás y que Jaimes Freyre, según mi opinión personal que vale poco, es en la aplicación del concepto de compás métrico; más exacto que Brik, pues no confunde el impulso versal que caracteriza a la frase música con los apoyos secundarios que se manifiestan en el compás.” La cita muestra además una actitud constante del profesor Carvajal: la matización continua con adverbios de duda o con el verbo parecer, esquivando el aserto categórico, la descalificación o la adhesión radicales: procura predicar con el ejemplo.

A Príncipe, Navarro Tomás y Jaimes Freyre les reprocha lo mismo<sup>87</sup>: Su excesivo apego a una concepción musical de la métrica, la obsesión por medir los tiempos versales con la batuta o el metrónomo en mano, confundir el ritmo, que es el “despliegue coreográfico de la palabra el tiempo”, con su componente menos sutil por no decir más grosero, la percusión del acento: “El poema se dize, con zeta, no se solfea, no se canturrea; primero, porque pocos poetas contemporáneos saben música (Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego y Federico García Lorca son tres gloriosas excepciones que, por ser excepciones, se recuerdan siempre). El poeta oye sonidos de palabras, no sonidos instrumentales, no su voz como instrumento del canto. Príncipe escribe su métrica y se inventa el compás porque sabía que en su tiempo la mayoría de los poetas ignoraba los rudimentos musicales y trata de enseñarles cómo escribir para que al trasvasarse sus poemas a otro molde artístico, el musical, no se disocien los acentos musicales y los acentos versales. José Mercado le achacaba a Vicente Aleixandre que nunca cantaba. Un craso error de Mercado, que no afinó el oído ante poemas como “Nana en la selva”, “Salón” o “Dúo”, por poner varios ejemplos. Aleixandre sí “canta

---

<sup>87</sup> Vid. los resúmenes que hemos hecho y comentado del artículo de Joaquín Moreno Pedrosa *El ritmo del verso en las poéticas contemporáneas: un ejemplo en la generación del 70*, y del de Antonio Pamies *La métrica poética cuantitativo-musical en España*.

por todos” desde sus versos, sus versículos y su prosa, pero no dice su canción más que a los que van con él, a los que son capaces de percibir que la música de la palabra es distinta de la música instrumental.” (Guatelli, Archivo) “Soy incapaz de reconocer mis textos cuando los trasponen a música, tengo que oírlos varias veces para reconocermelo. García Román, cuando compuso sobre mis poemas recitados la música de *Vísperas de Granada*, me preguntaba:

–¿Tú qué oyes?”

y, para desesperación suya, le respondía

–Palabras.

Confundir los dos lenguajes desemboca en no entender ninguno.” (Coloquio en Barcelona, tras el concierto<sup>88</sup> en el Festival de Música Antigua. 2011)

A Jaimes lo elogia, frente a Navarro Tomás, por sacudirse el yugo latinizante que Andrés Bello mantuvo sobre las cervices de los poetas en español. Usar las denominaciones de la métrica clásica (dáctilo, troqueo, etc.) para las cláusulas como hace Bello y repite Navarro, induce a dos errores: Uno, equiparar intensidad con duración; otro, reducir los tiempos latinos a los romances. En efecto, en la palabra “trisque”, la sílaba larga es tris–, y la breve es –qué (preguntados en clase, todos los alumnos las confundimos y dijimos que las dos eran largas); sobre ello, un hexámetro latino tiene 24 tiempos (si la sílaba larga equivale a dos breves, tanto el dáctilo –larga y dos breves– como el espondeo –dos largas–, duran cuatro unidades temporales); un hexámetro español de cinco dáctilos y un espondeo (si se sigue a Nebrija, que da ese valor a la cláusula o pie final de verso español), alcanza diecisiete sílabas y por ello no es equiparable al latino sino por remoto parecido: Los hexámetros latinos de Virgilio oscilan entre las trece y las diecisiete sílabas romances. ¿Cómo entonará una égloga de Virgilio quien no entiende el significado de las palabras, no sabe realizar la cantidad silábica, ignora la acentuación latina, carece de la mínima noción acerca de las marcas sintácticas y su consiguiente incidencia en las características entonacionales? Las traducciones llamadas rítmicas de Virgilio que hacen algunos latinistas, cuyo mérito no

---

<sup>88</sup> 9 de abril de 2001, Auditori de Barcelona, sala B. Programa: Franz Joseph Haynd, *Las Siete últimas Palabras de Cristo en la Cruz*. Antonio Carvajal: *Paráfrasis de las Siete Palabras*. Cuarteto Vega y el autor de los poemas [recitados entre las sonatas, desde el final de la primera hasta el final de la séptima.]

discuto, a base del taratántara que llamamos cláusula dactílica, no es suenan a verso, es un martillo en el oído. (APUNTES, 98-99)

En las correcciones manuscritas sobre su tesis hay una hoja suelta intercalada entre las pinas 56 y 57, donde reflexiona sobre el compás métrico de Príncipe y apunta que puede ser el resorte que rompa el cerrado muro que separa la métrica contada de la métrica libre, para que se abra “un camino que transite sólo por parajes métricos y no por recursos literarios.” Y en el mismo párrafo hay una llamada remitiendo a la hoja intercalada tras subrayar una frase propia: siempre nos asaltará la duda de si, al prescindir de la música, la palabra poética no habrá alcanzado su plenitud: el no, tachado. Leemos en la nota: “Los latinistas se plantean si Domiciano oía o no los hexámetros latinos porque parece ser que no, salvo en los dos últimos pies. Habrá que consultarles si al autor del Poema del Cid le ocurría lo mismo no percibía la cantidad del metro imitaba a Virgilio por sílabas contadas por eso los versos del Poema oscilan entre 13 y 17 sílabas = hexam. de 5 espondeos y un dáctilo = 13 ss, de 5 dácilos y pie final con anceps = 17 / la música del verso latino no es la música del verso romance.”

Hemos procurado reproducir fielmente la escritura del poeta, bien puntuada al comienzo y sin puntuación al computar en sílabas romances los hexámetros. La anotación parece posterior a la redacción de lo que sigue:

El metro, para ser reconocido como tal, debe ser una unidad plenamente artificiosa, alejada lo más posible de nuestros hábitos locutivos cotidianos; por lo que hay que convenir la medida: Sea pie o paso, jeme o palmo, milla o kilómetro, pero una medida igual para una versificación igual, no sea que la tortuga corra por jemes y el veloz Aquiles lo haga por millas y resulte que, ambos en competición, Aquiles sea incapaz de alcanzar a la tortuga porque la haya rebasado antes de comenzar la carrera. El problema es más serio de lo que parece pues muchos metricistas no acaban de aceptar siquiera las unidades solas que ellos mismos proponen: ¿Qué hace tratadista tan reconocidamente riguroso como Don Tomás Navarro Tomás, vacilando continuamente entre la medida por sílabas y los análisis por pies, aceptando la anacrusis, reduciendo los ritmos al imperativo de troqueos y dácilos y anotando, cronómetro en mano unos resultados que son absolutamente irrelevantes, por desconocidos, para los poetas y sus lectores? ¿Qué hacer con el eje de Balbín, sea homopolar o heteropolar y su

predilección por los yambos en la serie impar y los troqueos y dáctilos en la serie par?” A todas estas interrogantes que él mismo se plantea, Antonio Carvajal da su respuesta: “Aceptemos el metro que es, aproximadamente el terreno sin huellas que debió comprender la zancada de Aquiles o, dicho de otro modo, el terreno comprendido entre sendas marcas de los pies de Aquiles; entre una y otra huella del hijo de Tetis, la tortuga, con sus cuatro patas y su menor velocidad, habrá dejado ocho, nueve, diez, once, doce marcas, tal vez más. Llamemos verso al intervalo entre las huellas de Aquiles, sílaba a cada marca de los pies de la tortuga; pero midamos por intervalos entre las huellas de Aquiles y consideremos el número de pisadas de la tortuga, no pongamos tortugas para rellenar el hueco entre zancadas.” (*Metáfora de las huellas*)

Carvajal encuentra que las teorías heredadas son razonables pero insatisfactorias; en los casos de Príncipe y de Navarro Tomás, porque no sabemos qué hacer con la sílaba (o sílabas) que preceden al primer acento del verso inicial, llamada “antecompás” por uno y “anacrusis” por otro, con una clara dependencia de la métrica con relación a la música, y la reducción a dos tipos de ritmos no congruentes, por parciales, con la realidad de la lengua: dactílico y trocaico. Crítica semejante, inversa, merece Balbín de Lucas, quien al reducir el endecasílabo al ritmo yámbico nos deja sin saber qué hacer con la postónica final a la que llama cadencia. Más claro y evidente le parece el boliviano Jaimes Freyre, quien a su condición de teórico unía la de buen poeta, el primero con reconocida autoridad a quien debemos una valoración positiva del verso libre, ya en 1912, un intento de racionalización de los distintos versos mediante la consideración de los períodos prosódicos que los componen y un claro enfrentamiento con la postura de asimilación clasicista sostenida por Andrés Bello; el inconveniente de Jaimes Freyre, según Carvajal, es que no lleva su teoría a las últimas consecuencias, no contempla la realidad acentual del poema íntegro y niega que el endecasílabo, al que reconoce armonía, tenga compás, cuando precisamente Príncipe lo usa para describir, en estrofas, la idea del compás métrico. Por ejemplo, no reconoce Jaimes Freyre que un verso como el de Rubén Darío

*Los bárbaros, Francia, los bárbaros, cara Lutecia*

sea un verso unitario, con cesura entre 6ª y 7ª, o tenerla entre 10ª y 11ª que no se atiende al paralelismo gramatical y puede resultar más expresiva desde el punto de vista retórico, formado por cinco cláusulas trisílabas neutras (supuestos anfíbracos), sino

que lo considera como verso mixto, compuesto de un hexasílabo y un eneasílabo; el resultado aparentemente viene a ser igual, pero ambas concepciones del verso son opuestas y difícilmente conciliables en realidad. Carvajal sí aplaude a Jaimes en la consideración que hace éste sobre los versos de Bécquer

*Yo sé un himno gigante y extraño  
que anuncia en la noche del alma una aurora*

donde el poeta boliviano reconoce la acentuación dominante ternaria progresiva (el falso anapesto: – – ó), en realidad, una línea melódica de veintidós sílabas y cesura tras décima y compás uniforme, algo de lo que Príncipe fue incapaz al examinar dos líneas similares de Francisco Manuel de Melo, equivalentes a tantos estribillos de letrillas barrocas, como aquel que se atribuye a Góngora:

*Porque corren suaves los aires  
y mueven las hojas de los arrayanes*

y que es, ni más ni menos, que la base melódica del canto de los campanilleros andaluces. (Apuntes, 98-99)

Este apretado resumen de notas tomadas en clase se ilustra especialmente contrastado con el comentario que Carvajal hace de unas palabras de Príncipe en su tesis doctoral: “El portugués Don Francisco Manuel hizo una Letra para cantar, en que alternan con el de diez sílabas el de doce en los términos siguientes:

*¿Qué me pides, zagal, que te cuente  
Del verde consorcio que ayer tarde vi,  
Si no han vuelto hasta ahora los ojos  
Que todos llevaron los novios tras sí?*

Sin embargo, yo no me atrevo a recomendar esa mezcla, aun cuando no me disuene tanto como otras hartamente peores, ensayadas por los partidarios de nuestra moderna ensalada”. Hasta aquí la cita de Príncipe. Comenta Carvajal: “Sorprendentemente, Príncipe no supo ver en esta estrofa el ejemplo adecuadísimo y para nosotros más convincente, de lo que él trata de demostrar: el compás métrico. Esta misma combinación métrica de Francisco Manuel [de Melo] es la que usa Bécquer, sólo que con los dodecasílabos llanos, en su rima “Yo sé un himno gigante y extraño”, con la misma acentuación en los decasílabos (3ª, 6ª, 9ª) y en los dodecasílabos (2ª, 5ª, 8ª, 11ª). El resultado es un compás uniforme, todo de pies dobles, tras una anacrusis inicial de

dos sílabas». (AC.ME,p149-150) Y traza el esquema:

A     D     D     D     D     D     D     D  
oo    óoo   óoo   óo(o   óoo   óoo   óoo   ó#

que leemos así: Antecompás (A), seguido de siete partes dobles de compás (D), con cesura ( / ) en la tercera parte y una parte de compás última con marca de silencio que indica su valor doble, siguiendo la tradición establecida por Nebrija de que todo pie final de verso es doble (espondeo) y señalando que, en esta última parte de compás, puede haber una o dos sílabas, o ninguna, pero el silencio actúa como resonancia compensatoria”. Sin embargo, en sus lecciones del curso 1998-1999, explica este compás uniforme desde otro punto de vista, más personal:<sup>89</sup> El grave problema de las métricas heredadas es que los teóricos quieren reducirlo todo a ritmos progresivos (Jaimes), ritmos regresivos (Príncipe y Navarro) o una mezcla de ambos, según sean los versos de medida par con ritmo regresivo, o de medida impar con ritmo progresivo (Balbín, seguido por Quilis); nadie considera los ritmos neutros; de manera que todo se nos reduce a supuestos yambos y anapestos, troqueos y dáctilos, y la realidad del anfibraco se les desvanece, pero el anfibraco, real o supuesto, está ahí, desde la copla castellana<sup>90</sup> de arte mayor, con su marcado dodecasílabo de cuatro cláusulas ternarias neutras, hasta Rubén Darío, Villaespesa, Alberti y tantos otros, en combinaciones uniforme o múltiples. Por razones de disciplina y de coherencia expositiva al estudiar y aplicar la métrica de Príncipe, me atuve a su sistema; pero a la razón le repugna aplicar a los versos de la “Rima I” de Bécquer y a las letras de campanilleros un esquema de ritmo dactílico previas dos sílabas en anacrusis, pues esos versos y tantos similares piden el ritmo progresivo anapéstico; de tal manera que no responden al modelo:

A     D     D     D     D     D     D     D  
oo    óoo   óoo   óo(o   óoo   óoo   óoo   ó#

sino que están reclamando el modelo

---

<sup>89</sup> En respuesta a una pregunta nuestra sobre su debate con José Hierro en el Seminario de Métrica (1996): “Hierro se basaba en Navarro Tomás y en sus conocimientos musicales, yo carezco de verdaderos y precisos conocimientos de música y partía de los conceptos de Príncipe, parecidos a los de Navarro Tomás, pero en algún momento puestos en duda por mí.

<sup>90</sup> “El recurso es fácil: se deja fuera, como anacrusis, la primera sílaba del primer verso del *Laberinto de Fortuna* y los anfibracos de toda la obra se convierten en dáctilos... hasta que al poeta o su copista se les ocurre la gracia de alterar la uniformidad con un endecasílabo que nadie se explica” (Apuntes, 98-99)

D    D    D    D    D    D    D  
 ooó   ooó   ooó   o(ooó   ooó   ooó   ooó(o)#

con la particularidad de que el ajuste a este segundo modelo pide para cantar los versos de Bécquer la anulación de los acentos que recaen fuera de esas posiciones tónicamente anapésticas (no cuantitativamente) y en algunas letras de campanilleros se activan los acentos latentes:

–yo seun hím / no gigán / te yextrá / ño(queanún / cíaen la nó / che del ál / maunauró(ra) #

donde la lectura marcada elimina los acentos, tan necesarios en prosodia de comunicación extraversal, de yo y sé, para reforzar los acentos de compás uniforme todos en posición de sílaba 3 ó sus múltiplos: 3, 6, 9, 12, 15, 18 y 21. La misma intención acompasada hay en el realce de acentos latentes en las letras de campanilleros, donde la sujeción a los acentos musicales justifica sobradamente la sujeción a las marcas del impulso rítmico:

–me despiér / tan con súS / campaní / llas ( y cón / sus guitá / rras me ‘há / cen llorár #

donde súS\* (6ª) y cón\* (12ª), habitualmente átonas, se convierten en tónicas por posición, por exigencias del compás uniforme en el recitado y del acento musical en el canto. No son caprichos rupturistas, sino sujeciones al dictado estético, la respuesta adecuada a un modelo que se trata de cumplir en ambos casos.” (Apuntes, 98-99) Así pues, el poeta-profesor mantiene una actitud permanente de análisis y de reflexión sobre las teorías ajenas y de aportación de comentarios propios<sup>91</sup> que, progresivamente, empieza a adquirir los perfiles de una teoría distinta del verso. Debemos destacar un aserto recogido en nuestros apuntes: a la razón le repugna aplicar a los versos de la

<sup>91</sup> En las correcciones manuscritas sobre su tesis hay una hoja suelta intercalada entre las pinas 56 y 57, donde reflexiona sobre el compás métrico de Príncipe y apunta que puede ser el resorte que rompa el cerrado muro que separa la métrica contada de la métrica libre, para que se abra “un camino que transite sólo por parajes métricos y no por recursos literarios.” Y en el mismo párrafo hay una llamada remitiendo a la hoja intercalada tras subrayar una frase propia: siempre nos asaltará la duda de si, al prescindir de la música, la palabra poética no habrá alcanzado su plenitud : el no, tachado. Leemos en la nota: “Los latinistas se plantean si Domiciano oía o no los hexámetros latinos porque parece ser que no, salvo en los dos últimos pies. Habrá que consultarles si al autor del Poema del Cid le ocurría lo mismo no percibía la cantidad del metro imitaba a Virgilio por sílabas contadas por eso los versos del Poema oscilan entre 13 y 17 sílabas = hexam. de 5 espondeos y un dátilo = 13 ss, de 5 dátilos y pie final con anceps = 17 / la música del verso latino no es la música del verso romance”

Hemos procurado reproducir fielmente la escritura del poeta, bien puntuada al comienzo y sin puntuación al computar en sílabas romances los hexámetros.

“Rima I” de Bécquer y a las letras de campanilleros un esquema de ritmo dactílico. Este aserto se explica con la carta a su amigo Manuel Cobos que aportamos como documento anexo.

Para concluir con este leit-motif métrico de Carvajal, procedemos a resumir brevemente las enseñanzas recibidas al respecto y a mostrar la fecundidad de sus análisis. Para ello nos es necesario reiterar el ya tan repetido verso de Bécquer, acompañado del verso siguiente, lo que constituye la estrofa primera de la Rima I:

1	2	3	4	5	6	7
yo seun hím / no gigán / te yextrá / ño( queanún / cíaen la nó / che del ál / maunauró(ra)						
#						

1	2	3	4	5	6	7
yestas pá / ginas són / dese ‘hím / no ( cadén / cias quel ái / re dilá / taen las sóm (bras)						
#						

y tratamos de entender el canto de los números: cada línea consta de 22 sílabas, cifra que se aproxima al máximo de cremas o fracciones temporales mínimas que alcanza desde una concepción actual el hexámetro<sup>92</sup> latino; cada línea consta de siete pies de compás que se agrupan desde un silencio inicial hasta un silencio final, marcado con el signo #, y a su vez cada cláusula se separa de las contiguas mediante barras inclinadas. La cesura tras la sílaba inicial del cuarto pie, marcada con barra curva hacia la derecha, coincide con una toma de aliento, no es una parada que interrumpa la melodía, y coincide con final de verso en la representación escrita habitual de este poema, con lo que se comprueba que Príncipe no se equivoca al conformar una sola casilla de compás (usamos su denominación) enlazando la sílaba átona y el mínimo silencio de la cesura con la sílaba o sílabas siguientes hasta la que es punto de apoyo del silencio. El último acento configura el pie final al que puede seguir un largo silencio, la pausa final de verso (#) en la primera línea, silencio aún más largo cuando la estrofa concluye (##). Entre la

---

<sup>92</sup> En la misma hoja donde figura la anotación transcrita en la nota anterior hay otra nota que dice: comprobar si Fray Luis trad. 2 hex. en cada terceto Buc. 1 y las demás.

“Comprobar si Fray Luis traduce dos hexámetros de la Bucólica I en cada terceto, y las demás.” Hemos hecho la comprobación del primer terceto, 3 versos multiplicados por 11 sílabas, 33 sílabas. Los dos hexámetros iniciales de la bucólica, medidos a lo romance, nos dan los resultados 17+15=32. Hemos buscado sin éxito bibliografía al respecto. Pero también le damos la razón a Carvajal cuando advierte que un pie puede partirse pero no una sílaba, por eso los pies quebrados habituales del endecasílabo son el pentasílabo y el heptasílabo, que tienen sus acentos definitivos en 4ª y 6ª, posiciones características en el endecasílabo; no lo puede ser el hexasílabo, por su definitivo en 5ª.

última tónica y el silencio puede haber hasta dos sílabas o una sola (como sucede aquí), que hemos marcado entre paréntesis porque no constan para la formación de un nuevo pie, dado que la estrofa queda cerrada en sí misma como la unidad mínima de ritmo que lo engloba todo: la igualdad o proporcionalidad en la distribución de las sílabas de los versos que la integran, la posición ajustada de los acentos fundamentales, el desarrollo completo de las cadencias, la posición exacta de las rimas (que el verso aislado no puede comportar) y la demostración palpable de que la frase música que define Príncipe, y que Carvajal repite, ya es el verso: acoplados dos versos gráficos de Bécquer en una línea, el primer verso gráfico ocupa en la línea melódica las tres primeras casillas, el segundo verso gráfico las cuatro casillas siguientes. La sílaba postónica del primer verso se integra en la cuarta casilla como elemento de enlace de la cesura, cesura que es pausa versal pero que no interrumpe la melodía porque el verso primero no contiene una idea completa, es una parte de la melodía de la idea, sintácticamente integrada como proposición principal que rige una subordinada de relativo, por lo que no es posible concluirlo con tonema descendente sino con un tonema ascendente que indica, mediante ese registro melódico de la voz, que prosigue la melodía de la idea, fragmentos melódicos deslazados gráficamente pero ligados, enlazados estrechamente en el recitado y, sobre todo, en el canto. Si el final del primer verso fuera de palabra oxítone (aguda) no importa, su silencio se integra en la casilla siguiente que agrupa, como vemos, elementos de los dos versos. Y, pues el silencio es elemento imprescindible en la constitución de la sonoridad y percibimos su duración en el tiempo, cuenta tanto como la sílaba en la configuración del ritmo. Este aserto de Carvajal es uno de los más discutidos por quienes le afean su concepción musical del ritmo que, según ellos, condiciona el resto de su pensamiento métrico. No nos parece así y tampoco este es el momento adecuado de entrar en estéril debate. Pues hay en el esquema y los versos que venimos analizando elementos muy sorprendentes que no lo serían tanto si no aplicáramos el método aprendido en clase y en conferencias y en lecturas de Antonio Carvajal:

1º : Las sílabas 22 entre paréntesis de cada línea justifican los versos de cabo roto.

2º : La sílaba 10 posicionada en casilla distinta a la de su tónica precedente justifica el cabo doblado.

3º : Tanto el cabo roto como el cabo doblado posibilitan rimas que de otra manera no se

pueden dar: dibujos y cordura no riman en absoluto; con el cabo roto dan las consonantes dibú- cordú-. Silencio rima con palabras que pueden no convenir al poeta; con el cabo doblado, en *Casi una fantasía* rima con licencio-, que no es el presente de indicativo del verbo licenciar sino parte del adverbio modal licencio/samente, con otras consecuencias no menos notables como la mostración del acento latente ahora impuesto por sístole (acepciones recogidas en el vocabulario que hemos elaborado), acento que se realiza en el lexema, y contra lo preceptivo gramaticalmente, no en el adjetivo que entra en la composición de la palabra en este caso por descompuesta necesidades rítmicas y conceptuales. Ni el cabo roto ni el cabo doblado son ingeniosidades que se puedan despreciar por vacuas, tienen su justificación teórica y una razón que nos parece irrefutable: la del poeta.

Así pues, el poeta-profesor mantiene una actitud permanente de análisis y de reflexión sobre las teorías ajenas y de aportación de comentarios propios permanentemente revisados, que adquiere a veces los perfiles de una teoría personal del verso.



## CAPÍTULO II: LA PRÁCTICA POÉTICA DE ANTONIO CARVAJAL

### II.1: Il Miglior Fabbro

Antes de entrar a elaborar el vocabulario métrico con las definiciones de Antonio Carvajal y en el análisis del endecasílabo y otros pormenores de *Extravagante Jerarquía*, parece necesaria una reflexión sobre lo que hemos expuesto. A partir de una frase del profesor Carvajal durante el curso monográfico de doctorado: “Garcilaso aporta el endecasílabo italiano en su plenitud artística. Desde el siglo XVIII recae sobre este verso una especie de condena: La excesiva estima en que lo tienen los academicistas, con lo que pasa de ser molde renovador y libre a convertirse en una suerte de azote en manos inflexibles. Lo libera Martí al titular sus poemas en endecasílabos sin rima *Versos blancos*. En el siglo XX, los grandes poetas que lo usan parecen instaurarlo de nuevo, de manera que podríamos aplicarle lo que dice Paul Valéry del mar en *Le Cimetière marin*: “Toujours recomencé”; traduzco: siempre inaugurado. Y así, podemos tomar el endecasílabo como vara de medir poetas, y valorarlos según sean capaces o no de prestarle sonido nuevo, el tono o toque personal que José Hierro reclama para reconocer la voz del poeta auténtico.” (subrayado nuestro). Dado que el profesor Carvajal ni nombró ni citó en clase al poeta Antonio Carvajal y que éste pasa por ser “il miglior fabbro” de la actual poesía española, entendimos que, con el estudio del verso endecasílabo y la aplicación al análisis de su poesía, se podía delimitar un dominio de investigación que facilitara la justificación de tal título y entregara claves expresivas del autor para entender mejor su obra poética. Leídos artículos y estudios que se le han dedicado hemos comprobado que la bibliografía específica sobre Carvajal como teórico y práctico del verso es escasa y reiterativa; parecía necesario contrastar las opiniones de los estudiosos de Carvajal que más espacio han dedicado a sus aspectos métricos, relacionarlos entre sí cuando fuera pertinente y aportar los comentarios de Carvajal (cuando los hay, sobre su obra o la de otros poetas) que puedan reafirmar o negar lo dicho por el estudioso. Tales aportaciones de comentarios nos han nutrido hasta constituir un centón cuya organización requiere mucha reflexión y mucho tiempo. Su carácter acumulativo, no orgánicamente desarrollado, procede en gran medida de nuestro intento de reproducir la manera con que el profesor Carvajal difunde sus ideas ya que durante muchos años somos, y

esperamos seguir siendo, alumno, lector y oyente.

Sobre lo antes expuesto incide el apelativo de "il miglior fabbro" con que se le designa desde la aparición de *Siesta en el mirador* (1979), en cuyas solapas se reprodujo el artículo que el poeta y crítico sevillano Fernando Ortiz redactó para la *Gran Enciclopedia de Andalucía*, y, luego, publicó en la revista *Andalucía libre* y recogió en su libro *La estirpe de Bécquer*. Con mayores autoridad y difusión, Ignacio Prat reiteró el apelativo al reseñar dicho libro. Ortiz inicia un procedimiento crítico, definir la obra de Carvajal mediante la negación de las características atribuidas a los "novísimos", cuyos mejores exponentes son el estudio de Genara Pulido en la antología *Cinco poetas de Granada* (1992) y determinados pasajes del prólogo de Antonio Chicharro a *Una perdida estrella* (1999). Son precisamente Ignacio Prat, que sigue en parte (aunque los contradiga) los procedimientos "negadores" de Fernando Ortiz, y Antonio Chicharro quienes más se esfuerzan en justificar el apelativo que Dante dedicó a Arnaut Daniel y Eliot a Ezra Pound.

En nuestra larga busca de justificación de este glorioso apelativo, debemos confesar que la tarea ha sido poco grata por la escasez de resultados, salvo en las dos excepciones reseñadas. Se comprende, pues, la ironía del poeta cuando afirma que su poesía se define, como los atributos divinos en la Escolástica medieval, por negaciones. Ejemplo: «Por fecha de nacimiento y por sus primeras publicaciones, Antonio Carvajal coincide, aunque sólo cronológicamente, con los poetas que Castellet presentó como "novísimos" [...]; hay que empezar marcando la distancia que separa a nuestro poeta de aquellos así como de la poética que Castellet ofrecía como representativa del grupo. Señalaba el crítico catalán, entre otros elementos, tres rasgos característicos de los "novísimos": en primer lugar, "donde los nueve novísimos están probablemente de acuerdo es que en su formación cultural la literatura no ha representado más que un porcentaje limitado, muy inferior al que representó para las generaciones anteriores; por otra parte, su formación literaria es fundamentalmente extranjera" [...]; en segundo lugar, "despreocupación hacia las formas tradicionales" [...]; y, en tercer lugar, la presencia de lo exótico y lo snob procedente de la influencia de los mass media.

Pues bien, si negamos estos tres presupuestos nos hallaremos ante tres características básicas de la poesía de Carvajal.» Así se expresa Genara Pulido en su ya citada obra de

1992. De manera análoga, Ignacio Prat, en reseña de *Serenata y navaja* (*Ínsula*, 1974) apuntaba por esta vía: «resulta significativa la ausencia de este nombre en recientes repertorios de poetas “neomodernistas” o “neosurrealistas”: la mala costumbre de explicar generacionalmente tendencias literarias que requieren otros métodos se ve castigada, en este como en otros casos, con la pérdida de algún miembro valioso, y quedan al margen otras motivaciones no raras en “un ambiente dominado por la prostitución moral más repugnante” (son palabras del propio poeta en el libro que comentamos, casi coincidentes con otras que abren una selección de poemas suyos en la antología de Enrique Martín Pardo, de 1970, y que resumen una postura ante la poesía que nos recuerda inmediatamente la mantenida durante tantos años por otro autor, Juan Larrea). Puritanismo, aristocraticismo, virtuosismo, son conceptos-proyectiles de eficacia probada para desmontar conatos de revolución estética». Prat, que apuesta por *Serenata y navaja* como libro estéticamente revolucionario, arriesga este juicio: el lenguaje, la construcción del poema, la habilidad técnica, la tensión trágica de cada palabra, alcanzan ese punto que muy raramente la mente lectora identifica como pertinente y necesario en su hora, y que, frente a otros mundos expresivos más descaradamente “contemporáneos”, da la medida justa de su oportunidad y exactitud». Para Ignacio Prat, Carvajal, que no es “ni un pastichista, ni neo” (subrayamos su opinión que indica que en aquel momento, 1980, otros sí lo eran, el momento duraba ya casi quince años) está perfectamente situado frente a sus coetáneos. Y escribe en *Hora de poesía*, nº 9, 1980: «Glosa a Fernando Ortiz. Antonio Carvajal escribe sextinas y setenas, y los novísimos no.» Y al año siguiente (*Ínsula*, enero-1981): «Fernando Ortiz traza en pocas pero intensas líneas las diferencias que separan, según él, la poesía de Antonio Carvajal de la de aquellos novísimos poetas de hace diez años. Acertadas o no, pertinentes o no, estas diferencias me parece que plantean un problema crítico bastante curioso, centrado en la dificultad de escribir la alabanza de Antonio Carvajal seguir los caminos de la comparación (¿negativa?) con otros poetas o, mejor, con otras poéticas contemporáneas».

Esta actitud traspasa nuestras fronteras, como efecto inevitable de la vigencia de la poesía de Carvajal y de los aportes críticos que se recogen y renuevan en cada libro. El profesor Rosario Trovato, de la Universidad de Catania, traductor y antólogo de nuestro

poeta (*Rapsodia andalusa*, 1994), escribe en su “Nota biobibliografica”<sup>93</sup>: «A buon diritto Carvajal non appare quindi tra i poeti “nuovissimi”, che anzi da questi si distanzia per alcune caratteristiche precise e vitali: l’assoluta indifferenzaa per alcune caratteristiche precise e vitali: l’assoluta indifferenzae per il cosmopolitismo e l’essotismo di moda, il palese ripiegamento nel privato e, soprattutto, la deliberata intenzione di costruzione formale.»

Antonio Chicharro adopta la vía crítica de afirmación reclamada por Prat y que, en relación a otras prácticas ante la obra de Carvajal, resulta muy llamativo pues rompe con las habituales descripciones del trabajo del poeta por vía negativa o de oposición a segundos y terceros poetas, y enlaza con la actitud de Carlos Villarreal en sus notas a *De un capricho celeste*. Escribe Chicharro: «Un poema no es sólo lo que se dice, sino fundamentalmente la manera de decirlo [...], directa consecuencia de un rigor ético: el rigor del oficio [...] Aquí alcanza su justificación plena un poema como [...] "Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León", en el que el poeta se refiere a los poemas como el resultado de una construcción, una labor de orfebrería con las palabras para tallar la idea, necesitando condiciones de reposo y consciencia [...] abierta defensa del depurado control de la creación poética, consecuencia de un sostenido modo de hacer poesía que le ha valido la consideración de il miglior fabbro de nuestro actual panorama poético.» (ps. 18-19 del estudio previo «en» la antología *Una perdida estrella*; señalo de paso que Carvajal afirma a propósito de esta antología que «es una obra de Antonio Chicharro levantada, en gran parte, con materiales míos»; por ello uso la preposición «en» y no la preposición «a», pues la primera indica inserción en un cuerpo “artístico” único, y la segunda nos coloca en una zona dividida, y tal vez opuesta, de construcción textual; dicho de otro modo, la unicidad de *Una perdida estrella* es fruto de labor constructiva del antólogo y, en esa construcción, cada elemento cumple una función precisa, indisociable del resto, aunque tales elementos (prólogo, antología, notas y bibliografía) puedan ser considerados aisladamente; que la antología tanto en su estructura como en sus fines es obra del antólogo y no del poeta lo demuestra la organización temática que rompe las estructuras organizadas por el poeta y replantea los poemas con otro aspecto funcional. Parafraseamos palabras de Carvajal,

---

<sup>93</sup> Livoti (*Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti*, Messina, 1995)

repetidas con leves modificaciones que no afectan al fondo, desde la presentación de la antología en Granada (Palacio de la Madraza, 1999, hasta la lectura en Sevilla, junio 2015). Diremos: Chicharro organiza la poesía de Carvajal con finalidad didáctica, el poeta prima la finalidad artística.

Al poeta no le agrada del todo que lo llamen il miglior fabbro y así lo hace saber en cuantas ocasiones se le brindan, en especial cuando en lecturas públicas comenta el soneto “Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero”. Extraigo de las notas tomadas en la lectura de Estepa (Sevilla), 1 de junio 2001, realizada con motivo del homenaje que le dedicó la revista *Los papeles mojados de Río Seco*: «Fernando Ortiz el primero, Ignacio Prat el segundo, me llamaron con elogio “il miglior fabbro”, el mejor orfebre o, para ser precisos, el mejor herrero. No puedo entender, sin embargo, a quienes repiten ese piropo sin pensarlo, y a veces tengo la impresión de que no me tratan como poeta sino como mecánico del verso. Pero si asumir las exigencias del oficio de poeta, como querían Baudelaire y Trotski, resulta llamativo al cabo de treinta años de publicar mi primer libro, donde ya estaban los supuestos primores de orfebre, lo único que indica es que los demás descuidan dicho oficio por ignorancia o torpeza o descuido o por seguir una moda, cierto versolibrismo no replanteado, moda de un siglo viejo y canon asumido con mimetismo mal calculado. Modernas fueron las odas de Federico García Lorca a Salvador Dalí y al Santísimo Sacramento; la “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” de Gimferrer no es moderna, es, dicho con palabra de Ignacio Prat, un “revival”. En un detalle sí han mostrado los críticos en general haber percibido la novedad de mis procedimientos: Nadie ha señalado que Darío y el Jiménez de los años 1907 -1910 están al fondo de mi recuperación, en tiempos poco favorables, del soneto en versos alejandrinos. Alguien dijo: “barroco”, y casi todos entraron por ahí; en ese desbocado e irreflexivo repetir “barroco” todos percibieron que lo era por la savia nueva que infundía en los viejos patrones aunque, equivocados con respecto al canon, no atribuyeron mi trabajo gustoso a la ética del oficio sino a una estética (purismo, aristocraticismo, neobarroco) que, inevitablemente, me colocaba al margen de la corriente dominante, no dominadora».

Estas palabras enlazan con otras del poeta, evocadas por Antonio Chicharro en su necesario prólogo a *Una perdida estrella*: «por esta razón, ha afirmado alguna vez que

la forma métrica no es resultado de una imposición arbitraria, sino de su conveniencia, poniendo de ejemplo en una ocasión las distintas soluciones métricas empleadas por Lorca, adecuada, y Alberti, inadecuada, en sus respectivos poemas que se ocupan de un mismo asunto, *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* y *Verte y no verte*. Así pues, para Carvajal, cada poema nace con su forma y por ella, siendo resultado más de una necesidad expresiva que de un capricho. En este sentido, la justificación que efectúa de la elección del sexteto, frente a otros modelos posibles, como la estrofa más adecuada y del verso endecasílabo, por su capacidad de registros, para desarrollar el poema *Casi una fantasía* no dejan lugar a dudas. Lo elige por su agilidad para contar –no se olvide su epicidad– y por ser pareados que se van alternando con versos que generan un eco, lo que le proporciona mucha más fluidez a la estrofa.»

Cerramos este excursus dedicado a ordenar los aportes críticos que justifican la denominación de Carvajal como “el mejor obrero” de la actual poesía con este apunte, debido a Antonio Livoti (*Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti*, Messina, 1995, p. 171): «La poesia di Antonio Carvajal possiede una linea fondamentale presente in tutti i suoi libri, la passione per certi schemi formali che servono da intelaiatura ad un dettato poetico limpido, di sufficiente facile accesso. Carvajal fa uso di combinazione strofiche tra le più complesse: sestina, sonetto, silva, romance, etc., esplorando le varie possibilità con una perizia che denota palesemente il collegamento con la poesia barocca. Gongora e Quevedo ritornano abbondantemente, per questi aspetti, nelle pagine del nostro poeta, e rivivono con nuova energia. Ma non è solo delle combinazione strofiche che Carvajal fa utilizzo, bensì anche di composizioni sintattiche e fonetiche come: correlazione sintattiche, allitterazione fonetiche, chiasmi, etc. Per queste sue qualità è stato chiamato *il miglior fabbro*, nel senso di cesellatore della parola, ed anche “Gongora secondo”, qualifica quest’ultima che credo vada soprattutto vista nell’ottica dell’importanza che Gongora ha avuto per molti poeti del ‘900 spagnolo, e perché in certi sia stato visto come grande profeta della poesía moderna.»

La huella de Prat se alarga década tras década. Es el tributo merecido al crítico que sí creyó en la renovación estética de Carvajal, el crítico a su vez poeta (*Scriptor ludens* lo llamó el profesor Túa Blesa), del que transcribimos<sup>94</sup> este terceto:

---

<sup>94</sup> *Hora de poesía*, nº 9, 1980

*Está en el Mirador, si está en tu libro,  
El ángel que te asiste, en luz y sombra,  
¡Oh gran Antonio, oh Góngora segundo!*

—El semillero métrico de Antonio Carvajal

El Seminario de Métrica de 1996 supuso para la mayoría de los asistentes –entre los que nos contábamos– una sorpresa: la métrica nos abría los ojos hacia un territorio inabarcable con amplias zonas sin explorar; su estudio podía ser apasionante; su recepción, placentera si quienes la enseñaban eran como el profesorado que lo impartía, incluidos los poetas invitados para explicar la aplicación de los libros estudiados a su obra, todos sabios y amenos; vivos los coloquios: hasta el punto de que unos cuantos amigos cruzamos nuestros apuntes–donde alguno registró muy sabrosas anécdotas–; algunos decidimos matricularnos como alumnos de la recién implantada especialidad de Teoría de la Literatura, en que la Métrica y la Retórica eran asignaturas optativas y se sabía que las impartiría el profesor Carvajal. Profesores y poetas coincidieron en la nominación y en el respeto al mismo tratadista: Don Tomás Navarro Tomás. El más entusiasta era José Hierro, con quien Carvajal en el coloquio debatió levemente por una cuestión de matices sobre los tipos de ritmo, pues Hierro aceptaba la anacrusis y Carvajal la ponía en duda.

Pues bien, contra lo esperado, no fueron el tratado de *Métrica Española* (1956) ni *Arte del verso* de Navarro Tomás los libros que Carvajal nos marcó para su estudio obligatorio sino la *Métrica Española* (1993) de Domínguez Caparrós pues había que seguir el curso de los tiempos, sumergirse en el fluir de la vida del que forma parte la actividad intelectual, y entre Navarro Tomás y nosotros mediaba prácticamente toda nuestra existencia, nacidos después que el gran libro de maestro. Naturalmente, los libros de Navarro Tomás figuraban en la bibliografía básica e ineludible.

Las sesiones de la primera semana del referido Seminario de Métrica las dedicó íntegramente al vocabulario y a las normas para medir versos con variadísimos ejercicios. De igual modo procedió en el curso 1998-99 y en curso monográfico de Doctorado que impartió y recibimos a comienzos del año 2000. Recogemos todas las notas que tomamos en las tres ocasiones como base para la elaboración de su vocabulario métrico que mostramos a continuación, recolección que nos sirve para

hacer acopio de algunas ideas que ha ido esparciendo a lo largo de su vida activa: ordenadamente en sus clases, sin orden pero oportunamente en conferencias, coloquios, correspondencia, etc., es decir, en sus actividades como poeta; quizá la palabra exacta no sea esparcir sino prodigar. ¡Cuántas opiniones tuyas hemos leído suscritas por otros que no se molestan en citarlo (ni falta que hace, Carvajal dijo), como aquella de que el humo que pone Góngora en el soneto “Mientras por competir con tu cabello” no proviene del latín fumum sino de humus, mantillo, estiércol, capa fértil del suelo, según comentó en Velintonia-3, la casa de Vicente Aleixandre, ante el maestro y otros contertulios de su círculo íntimo, en la Navidad de 1967, opinión luego presentada sin matices por uno de ellos comentando dicho soneto en su edición publicada por Castalia! No aportamos más datos ateniéndonos a la exigente norma de Marcial que Carvajal nos impone: callar las personas, decir los vicios.

## II.2: Vocabulario métrico de Antonio Carvajal, usado en este trabajo

Salvo aquellas entradas en que se indique otra procedencia, todos los vocablos aquí recogidos se ajustan a las definiciones del profesor Carvajal según antes hemos señalado. Cuando aportamos comentarios de otros autores o nuestros, van entre corchetes. Cuando se aduce un verso de Carvajal que aparece en cursiva y seguido por el signo  $\Rightarrow$  debe entenderse que dicho verso va seguido de un comentario nuestro, práctica que seguiremos a lo largo de toda nuestra exposición. Los distintos signos con que marcamos otros versos tienen su explicación en el lugar correspondiente.

Aunque Carvajal dedica las pinas 50-52 de su tesis a contrastar las definiciones de verso y de versificación partiendo de Príncipe y confrontándolas con las de Monlau, el DRAE, Navarro Tomás, Baehr y Lázaro Carreter, no procederemos así, sino que aportaremos en ocasiones citas de Domínguez Caparrós y de Márquez Guerrero que completen o precisen la definición que hemos aportado, extraída tanto de la tesis de Carvajal como de *Metáfora de las huellas* y otras conferencias, porque como asevera en su conferencia “Claudio Rodríguez, Don de la Armonía”:

buscar antecedentes en libros que un poeta quizá no haya conocido son ganas de lucir erudición, además de una pérdida de tiempo si no una manera de enterrarlo bajo innumerables capas de letra muerta. (Subrayado nuestro)

### **Acento**

**-anulado, nulo**, cuando se prescinde de la intensidad, para crear un rima aglutinada:

[*y su cuerpo presente en mi alma está. ¡Oh.*  $\Rightarrow$  Se anula el acento de *oh*, la interjección se aglutina con la sílaba precedente y se obtiene la rima con **vaho** en el poema “Mala hierba” de *Servidumbre de paso*.]

**-antirrítmico**. Se dice del acento en sílaba contigua a otra que es portadora de un acento fundamental, sea dominante o definitorio.

“No me gusta esta denominación, con ese prefijo anti- cargado de notas negativas por el uso social; prefiero llamarlo conjunto y, en determinados casos concretos, contracadente. Isabel Paraíso dice que acento antirrítmico es el que se halla en contigüidad con uno rítmico, a menudo precediéndole. El contacto de sílabas tónicas se

produce por motivos gramaticales y rítmicos, lo que provoca que suela desacentuarse parcialmente una de ellas, lo que Paraíso llama desacentuación rítmica secundaria.” (DOCTORADO, 2000).

[“Si la calificación de ‘rítmico’, ‘extrarrítmico’ y ‘antirrítmico’ se hace depender de las normas del modelo de verso, y si sabemos que, por lo que se refiere a la acentuación, hay propuestas distintas para explicar su organización rítmica, entonces no puede sorprender la divergencia en la consideración de algunos acentos como rítmicos en un modelo y como extrarrítmicos o antirrítmicos en otro.” (Domínguez Caparrós, José, *Métrica española*, 1993, Madrid, Síntesis, p. 96) [Es cita dictada textualmente por nuestro profesor en diversas lecciones que recibimos de él.]

Es quizá el aspecto más polémico en la concepción métrica de Carvajal, polémica que se continúa entre los tratadistas; Miguel Ángel Márquez la resume con claridad: “La distinción entre los acentos rítmico y extrarrítmico es muy clara en un plano teórico, pero en la práctica se vuelve dificultosa, como ha señalado Domínguez Caparrós en su *Diccionario de métrica española* (‘acento extrarrítmico’) “Dado que los esquemas a los que se ajustan los distintos tipos de versos no están determinados de forma clara por los tratadistas, es posible encontrar acentos que según los análisis de un autor son considerados como extrarrítmicos, mientras que en los de otro resultan rítmicos (Márquez). Carvajal nos la había delineado:

“Habrá que buscar otro adjetivo, este es equívoco y exige constantemente matices, ‘avisos y cautelas’, como dice muy bien mi amigo Francisco Castaño, y por ello no es económico. Sirva como ejemplo esta cautela de Antonio Quilis: ‘Téngase en cuenta que el término antirrítmico sólo se refiere a una determinada situación de las sílabas acentuadas, no indica una falta contra la estética del verso; como todos los recursos de la versificación, este acento antirrítmico se justifica cuando se usa para conseguir un efecto estilístico’. Suele ser contracadente, término que me gustaría más si tuviéramos claro qué es la cadencia del verso; todo el mundo la da por sabida, me estrujé los sesos cuando intenté aplicar el concepto de Príncipe, algo he escrito sobre ella y sigo sin saber bien cómo definirla.”

**-contracadente.** El contiguo que sigue a un dominante, el de 7ª junto al de 6ª en el llamado endecasílabo común, el de 5ª junto al de 4ª en el sáfico, y, a la inversa el de 9º ante 10ª, y establece una transición distinta de la esperable del acento dominante al

definitorio o entre dos dominantes. Suelen marcar un énfasis interno y resultan armoniosos si hay cesura marcada entre ambas tónicas contiguas. Estoy de acuerdo con algunos tratadistas que consideran que el endecasílabo de 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> constituye un modelo junto al común y al sáfico o que al menos, como Navarro Tomás comentando a Garcilaso, destacan sus posibilidades expresivas. El de 9<sup>a</sup> pide mucha maestría para que sea eficazmente bello, como en Góngora, García Lorca y Aleixandre. Oreste Macrí llamó contrapunto a este fenómeno métrico, pero esa denominación tampoco resulta satisfactoria, porque la técnica musical contrapuntística designa generalmente una superposición simultánea de melodías.”

Debemos, pues, seguir a Carvajal como teórico y aceptar su propuesta de llamar a estos versos contracadentes, y por tanto, a esos acentos contracadentes o enfáticos interiores. Su expresividad es reconocida por todos los estudiosos. De hecho, son susceptibles de producir efectos estilísticos admirables cuando son utilizados por los grandes poetas, opinión de Márquez comentando a Carvajal y que suscribimos.

**-definitorio.** El último del verso, que indica su fin y sostiene el final de la cadencia.

**-dominante** o **característico**, el que por su fuerza y posición sirve para adscribir un verso dado a un modelo.

[Otros autores le aplican adjetivos casi sinonímicos, que resaltan siempre su función, como **identificador**, acento que obligatoriamente aparece en cada tipo rítmico y que lo define.]

**-impuesto.** El que adquiere una palabra átona por su posición en el verso y recibe el acento definitorio:

[*lentigos como aulagas, como retamas, como.* ⇒ Se llena el metro que caracteriza al verso alejandrino y rima con plomo y asomo.]

**-irrelevante**, aquel del que se puede prescindir por recaer en la palabra de escaso contenido semántico (determinante, verbo auxiliar, etc.).

**-latente**, oculto, se manifiesta por exigencias del compás cuando hay excesivas sílabas átonas seguidas para evitar una dicción desmayada. Dámaso Alonso lo llama subsidiario. Spang lo llama intelectual y lo usa para destrozar un verso de Garcilaso, las Musas no se lo tengan en cuenta y Apolo y Mercurio lo perdonen. No es en absoluto necesario marcarlo sino cuando debe penetrar los oídos de los que Unamuno llamaba sordos de corazón.

**-prevalente**, el que se realiza con más fuerza cuando concurre con el de una sílaba contigua, sea en la cadena fónica del verso (estas que me dictó rimas sonoras), sea en una palabra (cortésmente).

**-secundario**, que tiene fuerza para percibirse y ajustar el compás pero no para inducir hacia un modelo determinado.

[Se le llama también complementario; así Miguel Ángel Márquez, al tipificar el verso que él propone llamar endecasílabo horaciano: “acento facultativo para cada tipo, por ejemplo, antes del acento identificador, acento en 1ª, 2ª o 3ª para el endecasílabo común; acento en 1ª o 2ª para el sáfico.]

**sístole y diástole del-**. Ver **homodinia**

**Antirritmia**. Cuando se usa irreflexivamente el lenguaje métrico heredado se refiere a la contigüidad de sílabas tónicas en el verso. No debe usarse salvo cuando sea razonablemente apropiado.

[Carvajal, en el prólogo de *Aulaga* de Rafael Juárez:

“Cementerio en noviembre” tiene un verso, el noveno, [‘ven a mirar. Fíjate en el tamaño’] de los que dejan sin habla a los tratadistas de métrica, por sus acentos en las sílabas cuarta y quinta, que, según ellos, produce una antirritmia, algo así como las extrasístoles cardíacas; sigue Rafael Juárez ilustres modelos, Garcilaso, en el soneto XXIII (“el dulce fruto, antes que el tiempo airado”) y Rubén Darío en su impecable poema inicial de *Cantos de vida y esperanza* (“Mi juventud... ¿Fue juventud la mía?”) y más sabían ellos por artistas que los tratadistas por manidos.]

[‘anti-’ es adecuado porque el acento antirrítmico presenta su elevación de tono ‘frente a’ la del acento rítmico, no porque ese acento se oponga a la euritmia. (Márquez)].

**Azeuxis**. Pronunciación clara y distinta de vocales plenas contiguas en el interior de una palabra.

[Respetamos la grafía consagrada en el DRAE; Carvajal escribía habitualmente aceuxis]

**Armonía**. Sensación de agrado que produce el acuerdo de la frase música oída con la frase música del modelo o entre versos acoplados.

“Al verso como frase música le conviene el concepto de melodía, pues sus sonidos se presentan sucesivamente (en horizontal), no el de armonía que se presenta ante los ojos en los esquemas gráficos y dentro del oído al acordar los sonidos que percibe con los modelos de verso que se tienen en mente. La sensación de agrado que produce el

acuerdo de la frase música oída con la frase música del modelo y el sobresalto si no el desagrado que sigue a la percepción de un desajuste son motivos que parecen suficientes para justificar el uso de este concepto desde una perspectiva meramente acústica. Nótese que empleo las palabras acordar y acuerdo: el acorde es elemento esencial de la armonía en general, no sólo acústica.” (APUNTES 97-98 97)

**Cadencia.** Conjunto de sílabas comprendidas desde la caída de un acento agudo hasta uno grave, y de este al silencio, con las sílabas finales que hubiere. (Príncipe) “La entiendo como la transición gradual hacia el final de un verso que marca el modo de enlazar con el siguiente y el de cerrar una estrofa o el poema. No entender la cadencia motiva la mala lectura de los que no saben que el deslazamiento o encabalgamiento y el enlace de estrofas exigen una suspensión del tono, y yerran porque bajan la voz donde no deben. Balbín se quedó en la parca definición lingüística”. (APUNTES 97-98 97).

**Cantidad.** Conjunto de sonidos, o sea, la materia sonora que presenta una sílaba dada en un verso dado.

“No se trata del concepto fonológico que establece como rasgo pertinente la oposición larga/breve en las lenguas clásicas asociado a la percepción de la duración de una sílaba, concretamente de su vocal, sino de la cantidad de materia sonora que presenta una sílaba dada en un verso dado, que es un concepto fonético. Soy consciente de que el uso de esta palabra induce a error, quizá fuera más adecuado hablar de la densidad sonora, el número de sonidos aglomerado en el volumen de una sílaba. Si se define la cantidad como la porción de una magnitud o un cierto número de unidades es evidente la pertinencia del uso que le doy; el cuerpo sonoro del verso consta de un número dado de sílabas, pero las sílabas fonológicas españolas constan de uno hasta cinco fonemas y es evidente que a mayor cantidad de sonidos más tiempo se necesita para su ejecución: el tamaño sonoro de una sílaba fonética puede aumentar por efecto de la sinalefa, en una frase como “la herejía de Lutero escindió a Europa”, con quince sílabas fonológicas, lo habitual es realizarla con trece, por las sinalefas prosódicas ‘lahe’ y ‘aeu’; pero puede presentarse como un verso endecasílabo, con sinéresis de ‘ía’ y con sinalefa versal aglutinante de las cinco vocales que se realiza como una sílaba métrica con seis fonemas; podemos obtener una con siete si decimos como octosílabo “la guerra repatrió a Eugenia”; no hacen falta ni cronómetro ni fonómetro para constatar que los artículos y preposiciones de ambas frases requieren menos tiempo de ejecución que las sílabas

aglutinadas; podría hablar también de masa sonora, de relieve, etc. Jakobson ya aplicó metáforas orográficas (cimas, laderas) a la intensidad silábica; si lo imitara y tomara mis metáforas de la Física, hablaría de sílabas densas y tenues, entendiendo que la densidad de una sílaba métrica es equiparable a la de una sustancia, y que es una magnitud referida a la cantidad de masa contenida en un determinado volumen. Y otra vez me asaltaría la palabra ‘cantidad’ con sus probables y muy temibles secuelas, dado lo puntillosos que solemos ser cuantos ociosos nos entretenemos en estas vagas tareas”. (APUNTES 97-98 97)

**Compás.** Escansión del verso en pies o cláusulas que producen la sensación de una equivalencia o proporción temporal entre ellos, partiendo de la primera sílaba tónica.

“Príncipe habla de regularidad matemática, al modo de la ejecución musical, donde la ejecución por parte del cantante sí demuestra la validez de su análisis. En la ejecución oral, que llamo **dezir**, tal ajuste matemático no se produce. En varias ocasiones he dicho el verso final del soneto de Góngora ‘Mientras por competir con tu cabello’ sin ajustarme al metro, sin realizar las sinalefas, tratando de invertir tanto tiempo en él como en los trece versos anteriores, y téngase en cuenta que un soneto puede silabearse bien en 75 segundos, y nadie me lo ha censurado sino todo lo contrario, pues los oyentes, con el oído preparado por los versos ya recibidos, realizan interiormente los ajustes pertinentes y reciben algo esencial en el ritmo: el tiempo, la velocidad adecuada al contenido, que no debe ser confundido con el compás, pues la lentitud, el apresuramiento, la agitación y la tranquilidad condicionan el valor expresivo de las obras musicales y, de manera análoga, el dezir poético. Se confunde el ritmo con el compás porque este es el elemento más marcado y perceptible, que es como confundir las témporas con el fluir del tiempo.”

[Carvajal estructura *Casi una fantasía* en una prelude sin marca de velocidad y que, por lo mismo, debe entenderse como neutro, y un tema en lengua extranjera y con signo gráfico que marca una entonación característica, seguidos de tres movimientos de con el mismo número de estrofas, que sugiere igualdad de extensión, pero el segundo tiene cuatro sílabas menos intencionadamente, y estos tres fragmentos o movimientos sí están marcados con su tempo adecuado: adagio, o sea tranquilo; scherzo, o broma, diversamente agitado, y allegro, más rápido como la expresión de la alegría. En el scherzo del poema se mezclan estrofas que requieren mayor velocidad con otras que

piden la lentitud, el maestoso. El verso final, donde reconocemos un eco del verso final de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora (ambos poemas concluyen con la palabra río) pide una ejecución al modo triunfal que el ilustre cordobés reduce al último vocablo y el granadino extiende a todo el verso; en ambos hay una culminación climática, en ambos hay una identificación de un personaje concreto con el río, Acis en Góngora, el tú amigo en Carvajal: Acis y el amigo siguen viviendo. La diferencia mayor entre ambos versos está en la cadencia motivada por la acentuación que también subraya la diferencia de compases y condiciona la que Carvajal llama somatización del lector, pues Góngora nos obliga a levantar la cara para decir la palabra final, con una de esas cadencias que Carvajal usa para refutar el concepto de antiritmia: los acentos en 9ª y 10ª obligan a decir más alto, hacia fuera, la aclamación gongorina: aclamó río. Lo propia ortografía subraya la conjunción acentual, que ya no es anticadente sino inversa, pues lo más agudo es lo que debería ser grave. Carvajal amplía la cadencia a 8ª y 10ª, también de acuerdo con un concepto expreso en el verso, verso que se desarrolla en armonioso crescendo, como una ola en su parte ascendente: amplio... río. ‘Dezir’ ambos versos acoplados esperamos que confirme lo que venimos exponiendo:

G) *yerno lo saludó, lo aclamó río*

C) *¡y el amplio, ardiente y belicoso río!*

Los números los cantan y los habituales términos métricos los describen:

acentos en G) 1-6-9-10, enfático; en C) 2-4-8-10, sáfico, mixto el compás de Góngora, simétrico el de Carvajal, en ambos evitada la percusión reiterada, recurso de los grandes

versificadores que, según nuestro profesor, explica la acusación de Cristóbal de Castillejo contra Boscán y Garcilaso porque Castillejo no percibía nítidamente el compás y los versos endecasílabos le sonaban a prosa... hasta que el censor imitó a los censurados.

La presentación gráfica de los acentos gramaticales entre palabras que vinculan el continente y el contenido y la impronta melódica que comporta también canta:

G) 9-10, aclamación instantánea: C) 2-10, dilatación. Entendemos que ambos versos son un verdadero alarde de maestría, más eficaces por cuanto cumplen su función sin necesidad de disecciones como la que acabamos de exponer.]

**Deslazamiento.** encabalgamiento. (Ac, APUNTES 97-98).

**Dialefa.** Si el hábito es la sinalefa, que hacemos por inercia, ir contra la sinalefa supone una violencia, muy bien indicada por el prefijo griego dia- que indica separación, desvío, y así, la sinalefa es norma y la dialefa excepción, licencia. Permítanme la pedantería de establecer un quiasmo conceptual: Al modo en que la sinalefa métrica es un desvío con respecto a la prosa, alguna dialefa versal puede responder a una norma, realizarla cuando la vocal inicial de palabra ocupa posición definitoria y, a veces, dominante. Por aquí se cuela el concepto gramatical de hiato, que procuro evitar para no confundirlo con el retórico, tenido por Cicerón y seguidores vicio censurable, parejo a la cacofonía. Estoy muy de acuerdo en que dialefa haya sustituido a diéresis en la terminología lingüística, dejando el segundo vocablo para los dos puntitos volados del signo diacrítico, pero ¿por qué no se habla, análogamente, de sinalefa en vez de sinéresis? Siendo antitéticos la sinalefa y la dialefa, carecemos de término medio equiparable a la azeuxis. Sería deseable extender a la cadena fónica este concepto que se reduce a un eslabón de la cadena, la palabra, y aplicarlo cuando la vocal átona final de palabra no se une a la vocal tónica inicial de la palabra siguiente por la presencia de un impedimento sonoro, un acento en posición dominante. La práctica de los poetas modélicos nos enseña que, cuando concurren dos vocales de palabras contiguas, la sinalefa se ve favorecida si es tónica la primera y dificultada si es tónica la segunda. Garcilaso

Dentro en mi ' alma fue de mí engendrado.

Casi todos los casos de dialefa son, en realidad, de azeuxis en la cadena fónica. Yo reservaría dialefa para cuando no se unen vocales átonas contiguas entre palabras diferentes, pues en esas ocasiones sí nos desviamos del uso; pero su misma mínima ocurrencia me parece que hace innecesario distinguir entre los dos tipos de dialefa y, hecha la aclaración, prescindiré de aplicar el término azeuxis fuera del uso consagrado por quien lo aportó, Robles Dégano, quien lo recogió en un vocabulario antes que la Academia, Eseverri, y quien lo ha actualizado y mejor lo explica, Domínguez Caparrós (DOCTORADO, 2000).

**Diéresis.** “Pues se aplican al poema los mismos signos de puntuación que a la prosa, pero requiere otros, por ejemplo, para marcar las licencias –excepción hecha de la diéresis, con uso diacrítico para señalar ortográficamente las oposiciones gue, gui / güe, gui y, por lo mismo, habitualmente abandonado ahora en poesía–, me parece que el

poema escrito es una partitura poco y mal anotada. Esto tiene sus inconvenientes cuando se aplican mecánicamente las reglas de escansión y el encanto para el lector de que le permite ajustar a sus moldes internos el metro descabalado. Hagan la prueba con los contadores de sílabas por internet y podrán entender mejor a qué llamo métrica mecánica”

**Encabalgamiento.** Prefiero el término aportado por Fernando de Herrera, deslazamiento, pero nos dejaremos llevar por la mala costumbre, que no hace daño.

**Estrofa.** Conjunto limitado de versos que se someten a normas fijas de medida y de orden; pueden aparecer rimas que deben atenerse también a un orden fijo; por ello se distinguen las estrofas blancas (que carecen de rima), de las rimadas. El sinónimo estancia se reserva para las estrofas de imitación italiana, en general al arbitrio del poeta que, una vez establecido el modelo, debe atenerse a él. Las series carecen de límite en cuanto al número; las composiciones combinan estrofas iguales o diferentes; una composición como el soneto, por la reiteración del modelo, ha pasado a confundirse con una estrofa compleja.

Figura **métrica.** Licencia, metaplasmo.

**Frase música.** Conjunto de sílabas que comprende desde la inicial a la última tónica. Es concepto de Príncipe quien añade que esta frase constituye al verso como tal, está completo y lo demuestran nuestros versos con final agudo (paroxítono). Sea consecuencia o no de los trovadores occitanos, en la práctica de hacer coincidir frase musical y verso coinciden la tradición francesa y la inglesa, entre otras. Pero italianos y españoles prefieren el verso llano como pauta, lo que es muy fecundo en métrica comparada pero genera problemas como el de la rima femenina en francés o posibilita prácticas como el cabo roto.

**Homodinia.** Coincidencia del acento prosódico con el acento musical cuando se canta el verso.

“Príncipe escribió su Métrica para enseñarnos a los poetas que no sabemos música cómo se lleva el compás con los acentos. El verso aislado puede ser un segmento meramente comunicativo, ni siquiera prosa, si el lector o el oyente no lo reconocen. Para ser cantado, el verso tiene que cumplir unos requisitos. Un músico tan excelente como Manuel Castillo no pudo hacer cantable el *Himno de Andalucía* que el santo de Blas Infante acentuó mal y la beatería institucional no permite que se corrija, por eso se

arma el confuso griterío del ‘pedid tierra y libertad’. ¿Por qué habéis chillado al cantarme ‘cúmpleaños feliz’? Pues no me lo deseáis bien, me decís ‘té deseamos tódos’ porque los dos versos anteriores que tienen apoyatura en 1ª y acentos en 3ª y 6ª los imponen musicalmente ahí, y hala, una sístole acentual y las gargantas hechas polvo. Pero se puede hacer con naturalidad, enfatizando el sujeto coral y el pronombre del felicitado, diciendo ‘tódos té deseamos’. Espero que me lo cantéis mejor el año que viene.” (14.08.2010, en Guardamar)

**Ley de Maury.** En el endecasílabo, si el acento de 4ª recae en palabra esdrújula seguida de cesura, las dos sílabas postónicas equivalen a una.

*las cruces pétreas, rígidas, severas*

Se evita con sinalefa:

*rotunda y mágica expresión de antaño.*

Para esquivar el cumplimiento de esta ley el silabeo debe ser cuidado y moroso.<sup>95</sup>

**Licencia.** Alteración de la forma y del uso de las palabras por exigencias métricas. Esta denominación aplica una alteración de la norma que la propia norma autoriza.

**-por adición:** prótesis, epéntesis y tmesis, paragoge.

**-por asociación:** sinalefa, sinéresis.

**-por disociación:** dialefa, diéresis.

**-por supresión:**aféresis, síncopa, apócope.

**Metaplasmo.** Término que aplicable a cada uno de los fenómenos enumerados como licencias.

**Rima**<sup>96</sup>

**-ausente.** La que no aparece en un contexto que la exige y cuya ausencia puede adquirir un valor expresivo.

**-al ojo,** cuyo precedente más ilustre está en la *Commedia* de Dante; los casos que he visto en la *Commedia* casi suenan y responden a la que llamo rima aglutinada<sup>97</sup>, -pur lì /

---

<sup>95</sup> Al no haber podido contactar con el poeta Francisco Castaño no nos atrevemos a mostrar su correspondencia con Antonio Carvajal acerca de sus versos con acentuación de 4ª en palabra esdrújula.

<sup>96</sup> Remitimos al *Diccionario de Métrica* de Domínguez Caparrós, cuya definición acepta Carvajal.

<sup>97</sup> Carvajal, “Vista de Badajoz al atardecer”, Serenata y navaja:

*música oscura si ve-  
hemente pájaro que al cielo escribe*

burli.

[*Qui vid'i' gente più ch'altrove troppa,  
e d'una parte e d'altra, con grand'urli,  
voltando pesi per forza di poppa.  
Percoteansi 'ncontro; e poscia pur li  
si rivolgea ciascun, voltando a retro,  
gridando: «Perché tieni?» e «Perché burli?».*

Dante. *Commedia*, “Inferno”, canto VII.<sup>98</sup>

**-aglutinada**, cuando se forma con la sílaba final de una palabra aguda y un monosílabo (si es tónico, su acento se anula)

[*y su cuerpo presente en mi alma está. ¡Oh,* ⇒ rima con vaho]

o con dos átonas, la primera con acento impuesto. o dos monosílabos átonos, el primero de los cuales se intensifica:

*en desbrozar del campesino; con la* ⇒ rima con **unión la**

**-deslazante**. Reservo este adjetivo para la aglutinación de la sílaba final de una palabra aguda y la inicial de otra, átona, deslazada entre dos versos, sobre todo para formar rimas”

*irresistible trampa go-* ⇒ consonante de relámpago, que no es palabra fénix pues tiene una rima no siempre pertinente, cámpago. (En DRAE, con acentuación vacilante en 1 ó 2).

[*del tiempo irreparable; con la unión la-* ⇒ Carvajal inventa esta consonancia en -ónla mediante aglutinación y deslazamiento.]

Se produce por tmesis; la pausa versal secciona una palabra entre dos versos contiguos; la parte encabalgante y la encabalgada pueden tener sus acentos propios y la tmesis puede entenderse como un subrayado etimológico; así procede Fray Luis de León en una estrofa merecidamente comentada y documentada por Navarro Tomás en su edición de ‘Clásicos Castellanos’:

*y mientras miserable-  
mente se están los otros abrasando  
con sed insaciable*

---

<sup>98</sup> Agradecemos al profesor Rosario Trovato su colaboración para localizar los versos de Dante y su información sobre aspectos de la métrica italiana, todos con ejemplos concretos.]

*del no durable mando,  
tendido yo a la sombra esté cantando.*

Modernamente, la osadía de los poetas llega a dislocar los acentos. Juan Ramón Jiménez deslaza la palabra bromuro en su “Lamento de primavera” y obtiene tres efectos: ajusta la medida, satisface la rima y amplía el significado por la aparente autonomía del segmento encabalgado:

*¡Oh ciego, oh sordo,  
oh mudo! Yo  
te daba opio  
te daba bro-  
muro, té, método,  
libro y reloj  
¡y estabas hecho  
para el amor!*

Así que el poeta le daba a su corazón bromuro, muro, y lo que hayamos pensado en el silencio impuesto por la pausa versal (¿quizá bromas?). Los excesos contemporáneos pueden llegar a la dislocación del acento de la palabra partida.

*[y otras cosas que callas –el silencio  
no tiene precio–. Y pasas, muy licencio-*

*+ samente, lenta, vaga sombra, y callas.]*

**-en caída.** Rima que se disocia del acento y exige para su percepción una pronunciación cuidada y morosa. Jorge Guillén asuena éxtasis en –a-e. La rima en caída responde sobre todo a la clara percepción española de las vocales, como lo demuestra la operatividad y persistencia de la rima asonante, y su breve número, cinco.

“Este poema, de garbosos cuartetos alirados con asonancia romanceada en –í, tiene otra delicia métrica: el verso cuarto, que cierra la palabra “dieciséis”, plantea la duda de si tiene una rima “al ojo”, cuyo precedente más ilustre está en la *Commedia* de Dante, o una asonancia en caída, concepto que me atreví a formular sobre la base de ciertos ejemplos encontrados en Valle-Inclán, Jorge Guillén, García Lorca y Luis Cernuda, entre otros, y que José Domínguez Caparrós, a cuya autoridad remito, ha recogido en su *Diccionario de Métrica*. La rima se disocia del acento y sólo exige para su percepción

una pronunciación cuidada y morosa.”

**-impertinente.** La ocasional, asistemática, que contraviene las normas.

**Ritmo.** Despliegue coreográfico de la palabra dicha en el tiempo.

“El ritmo es la congruencia de lo que se piensa, imagina o siente con las voces de que nos servimos para manifestar todo eso, siendo evidente que no la habrá cuando hablando de cosas suaves echemos mano de voces ásperas, sucediendo lo propio cuando nuestros períodos no sean en lo cortados u ondeantes en otros accidentes diversos fiel imagen del estado del alma que exija unos más bien que otros”

Quien así define el ritmo no es Dámaso Alonso en sus *Ensayos sobre poesía española*: “Él ha adivinado como nadie en poesía española la estrecha alianza que el verso establece entre musicalidad y representación, y sabe colocar las palabras más nítidas en la cima de la sonoridad del verso, la palabra más intensa o más sugeridora en el punto donde el ritmo alcanza mayor intensidad” (p. 205). “... Es uno de los poetas españoles que mejor han comprendido el verso como unidad expresiva y sabido ajustar los elementos externos a los internos, la musicalidad a la representación...” (p. 206) No es, tampoco, Mario Fubini, cuando dice, v. gr.: “ para un auténtico poeta, su poesía nace solo cuando encuentra su metro, que se encarna con sus propias palabras”. Ni es Dewey: “ la energía emotiva... evoca, reúne, acepta y desecha recuerdos, imágenes, observaciones, y las combina en un todo con armonía, con un único e inmediato sentimiento emotivo. El resultado es algo que está perfectamente unificado y diferenciado. La resistencia que se opone a la inmediata expresión emotiva es la que obliga a adoptar una forma rítmica...” Ni Vossler: “... para lograr el manejo artístico del idioma, la maestría del estilo, se requiere una ceñida correspondencia entre categorías gramaticales y psicológicas...” “Toda historia del verso, si quiere ser científica y mantener contacto con la poesía, debe concebirse como un intercambio incesante de formalización y espiritualización...” Ni por supuesto, Croce : “ lo que en la poesía es fundamental, lo que la distingue de la inmediata expresión arrítmica y que, por medio de ella, se transmite a la literatura, es el ritmo, el alma de la expresión poética, es decir, la expresión poética misma, la intuición y rítmica del universo, del mismo modo que el pensamiento es su ordenación” (AC.ME)

“Se llama soneto, no veduto, recuérdese bien, y tiene una melodía de la voz que debe armonizar con la melodía de la idea, o sea, que la coreografía de la palabra dicha en el

tiempo, pura materia, debe coincidir con precisión absoluta con el despliegue de la idea, puro espíritu. Por eso, los sonetos de Lentini muestran una escansión tan rígida entre la prótasis (los dos cuartetos) y la apódosis (los dos tercetos), pues expone en los ocho primeros versos y saca conclusiones en los seis últimos, siguiendo los movimientos culturales heredados (y que, por lo mismo, parecen naturales) en la comunicación habitual humana mediante el uso de la palabra.” (“El mágico prodigioso Juan Ramón Jiménez”)

“No es la repetición periódica de un determinado fenómeno, sino la manifestación del fondo poético en su forma necesaria.” (AC, tesis)

**Silencio.** “Lo único que de verdad diferencia al verso de la prosa es la arbitrariedad de los silencios, sea el último y definitivo de la frase versal, sean interiores, porque inciden en el cómputo silábico, dan relieve a las rimas y potencian las palabras según su posición. Son arbitrarios porque el poeta, de acuerdo con sus necesidades expresivas, puede cortar la cadena fónica donde necesite sin provocar necesariamente, como ocurre en prosa, la reticencia como secuela de la suspensión del sentido” (DJJ). “...muy audaz, dejar el verso final suelto, audacia que ya está en una canción de Pedro Espinosa; nótese que digo suelto y no sin rima, pues el silencio “oral” del verso oncenario consueña con el silencio “real”. Este ejemplo de Rafael Juárez, el citado de Espinosa, y otros de Emilio Prados y Rosa Chacel me sirvieron para escribir un artículo muy sesudo sobre la semantización de la rima ausente, incluido en mi libro *Metáfora de las huellas (Estudios de métrica)*.

**Sinalefa.** Reducción a una sola sílaba de dos o más vocales contiguas en la cadena fónica y pertenecientes a palabras distintas. “Siendo un fenómeno que se realiza espontáneamente en el habla, en la ejecución de la prosa escrita se ajusta a los hábitos orales del lector y no suele producirse cuando las marcas sintácticas y semánticas, representadas en el texto por signos de puntuación o impuestas por el sentido de la oración, lo impiden. En el verso, sometidas las sílabas a la tensión acentual y al número, la sinalefa se debe considerar licencia solamente si no se ajusta a los hábitos del silabeo prosódico y se unen vocales pertenecientes a palabras de enunciados distintos separados por pausa.” (AC, APUNTES 97-98).

Aglutina más dos vocales (de dos o más palabras) y de diptongos laterales en multitud

de ocasiones. Sirvan de ejemplo:

*de luz que no surgió, que no ha existido,  
hacia atrás, y veía en el camino  
exigirle a ese dios*

Si el diptongo es medial, la semiconsonante establece barrera silábica; o si concurren las conjunciones y, u:

*acogió blanca rosa' y ave grana  
¡Para, para, Amor mío, acequia i' ave,  
mi puño y mi tormenta y he nombrado*

Para su incidencia en la densidad sonora del verso, ver **Cantidad**.

**sístole y diástole**. Desplazamiento del **acento** de su posición morfológica hacia la sílaba previa (sístole) o la siguiente (diástole).

Los movimientos del corazón prestan su nombre a los desplazamientos del acento de su posición normativa a la sílaba anterior, sístole, o la siguiente, diástole. Recursos propios de la poesía festiva o satírica, Góngora emplea la diástole en un soneto satírico (Napoles, Francia) y en otro muy serio, el romance a la beatificación de Teresa de Jesús (Cordoba, Seneca) y avisa al que lo extrañare que lo autoriza Antonio -de Nebrija, se entiende. Son frecuentes en coplas para cante y baile y composiciones análogas: *Trébole, ay Jesús, cómo huele* (popular), *Pisá amigo el polvó / atán menudó* (Cervantes), *Arbolé. arbolé / seco y verdé* (García Lorca), quizá por necesidad de homodinia musical". (Ap. Sem.96)

Carvajal, que usa la palabra correctamente

*ara el cenit; su amor, rosa inmolada*

aprovecha la dicción vulgar con diástole para no rebasar el límite heptasílabo del primer hemistiquio en un alejandrino

*Con voluntad de cénit igualamos el vuelo*

e incurre en sístole para cuadrar un endecasílabo y satisfacer la rima con "silencio" mediante un desplazamiento léxico 'licéncio / siosaménte' (ver Rima **deslazante**).

"Distinto es el caso de lúgano, que acentúa siempre en primera, tanto en prosa, *el corazón no es lúgano*, como en verso, en tres ocasiones, una de ellas esta:

*Lúganos brinda el cielo y brinda halcones.*

Para mí y para los criadores de pajaritos de mi entorno granadino, donde aprendí la

palabra y conocí al ave, es lúgano. Lugano es una ciudad de Suiza, en el Tesino, y la forma admitida por la Academia en su diccionario, cuya definición sé de memoria: *Pájaro del tamaño del jilguero, de plumaje verdoso, manchado de negro y ceniza, amarillo en el cuello, pecho y extremidades de las remeras y timoneras; color pardo negruzco en la cabeza y gris en el vientre. La hembra es más cenicienta y tiene manchas pardas en el abdomen. Se adapta a la cautividad, y suele imitar el canto de otros pájaros.* La pena es que en el mismo diccionario aparece chamariz como sinónimo de lugano y ya dudo de los conocimientos ornitológicos de quien redactó ambas entradas. Los lúganos nos visitan de vez en cuando, me enseñaron que cada siete años, y los chamarines que dicen en mi pueblo son permanentes. Esto de las avecicas es muy complejo y te pueden dar un susto si el verderol de Juan Ramón Jiménez lo confundes con el marisco que tanto gusta en Valencia” (coloquio en Córdoba, 2014).

**Sinéresis.** Reducción a una sola sílaba métrica de vocales contiguas que suelen constituir por sí mismas sílaba separadas en el habla y en la prosa.

“...una contracción de las sílaba -ía (“ladran los perros. Pía la golondrina”) que está en Garcilaso y todos nuestros antecesores ilustres, Elena Martín Vivaldi y José Antonio Muñoz Rojas entre ellos.”

**Verso.** Es la palabra o combinación de palabras sujetas a cierta medida (AME, 388,389), resultando el verso tal verso por circunscribirse a un número de sílabas, por sujetarse al acento en sitios determinados, y a las pausas y silencios (AME, 461-462). El verso viene a ser la versificación lo que la parte es al todo (AME, 389), y a la inversa. “El verso<sup>99</sup>, que es una *forma*, siempre es referido, *cae en copla*, a un *molde* mental que está en la lengua y lo constituye en tal verso.

**-de cabo roto.** Aquel en que se apocopan las sílabas postónicas. Los versos así contruidos suelen producir un efecto cómico; facilitan las rimas agudas. Fue invento de Cervantes y compañeros presos en la cárcel de Sevilla, de ahí posiblemente su aire apicarado:

No te metas en dibú-

---

<sup>99</sup> Las cursivas son de Carvajal en la p 60 de su tesis, de donde procede su definición de verso que elabora a partir de Príncipe, de ahí que mantengamos las referencias a las pinas del Arte Métrica Elemental.

En este breve párrafo, Carvajal aplica los conceptos de Jakobson recibidos a través de Domínguez Caparrós, ejemplo (verso concreto) y modelo (abstracto, *forma*)

ni en saber vidas ajé-  
que en lo que no va ni vié-  
pasar de largo es cordú.

Rubén Darío recomendó a los poetas de su época que se fijaran en el género chico y la zarzuela para aprender nuevos ritmos. En *El año pasado por agua* se canta

mandar que nos preparen enseguí-  
un solomillo y unos langostí-  
y unas croquetas  
y unas chuletas...

**-de cabo doblado.** El que por tmesis léxica propaga las sílabas en el verso siguiente. Se diferencia del cabo roto en que el pliegue, la doblez, es el resultado de la tmesis o encabalgamiento léxico y la sílaba o sílabas desgajadas tienen doble función: las del verso cortado satisfacen el metro porque, aunque sean átonas, una de ellas recibirá un acento impuesto al ocupar la posición definitoria y pueden entrar en la combinatoria de rimas; las desgajadas se integran en el verso siguiente. Parece que la expresión “cabo doblado” está de sobra si ya tenemos una más técnica, tmesis léxica; no, si se usa cabo roto se puede usar cabo doblado, más fácil de entender para los profanos. O, para ser más precisos, la tmesis léxica es el procedimiento técnico aplicado para obtener los versos de cabo doblado en los que todas las sílabas se conservan, la apócope el procedimiento del cabo roto que implica la desaparición de sílabas.

**Versificación:** es ya el sistema o modo de expresar lo que se piensa, imagina o siente, recurriendo al lenguaje métrico, ya al conjunto, reunión o agrupamiento de versos de que consta un poema dado, o por lo menos alguna de sus partes, llamadas estancias o estrofas... Cada renglón métrico es verso, pero no es versificación, suponiendo ésta siempre un todo más o menos complejo, en que entran versos de una misma especie, o bien versos de especies distintas... La marcha de nuestra versificación es o bien uniforme a tiempos dobles, o bien simétrica en que alternan rigurosamente los tiempos sencillo y doble, o bien mista (...) teniendo siempre en cuenta lo debido a las pausas o detenciones, así como a los silencios propiamente dichos que en los versos hayan de hacerse (AME, 388-389 y 444)



### II.3: El modelo de verso. El acento

«Para reconocer su una secuencia fónica constituida por sonidos de palabras que previamente significan –lo que parafraseando a Larrea se podría definir como “una sucesión de sonidos llamados a esplendor”–, constituye un verso, tenemos dos procedimientos: Uno, concreto, propuesto por Príncipe: “acoplarlo con otra unidad de similares características”, hacerlo “caer en copla”; otro, abstracto, propuesto por Roman Jakobson y ampliamente difundido por Domínguez Caparrós: remitirlo a un modelo, un esquema básico que contenga sus rasgos esenciales. Estos rasgos esenciales son dos: el número de sílabas que integran la secuencia y la presencia de acentos en posiciones predeterminadas. La división tradicional entre versos de arte mayor y de arte menor no alude a grados de dificultad o a valoración de resultados estéticos sino a una realidad material: el verso de arte menor se puede constituir con un solo acento; el verso de arte mayor necesita tener dos acentos, con lo que se define, además, por una cadencia determinada. La ventaja de trabajar con modelos y no con coplas la demuestra la simplificación que se obtiene en métrica castellana frente a la complejidad, por acumulación casuística, de la métrica vascuence, donde al no actuar con modelos y sí con ejemplos, es difícilísimo obtener una visión esencial que explique los grandes conjuntos de poemas homogeneizables.» (APUNTES, 98-99))

El “modelo de verso” se tiene que establecer teniendo en cuenta las características de nuestra lengua y los hábitos de los hablantes. Al no ser la cantidad silábica un rasgo pertinente del español, la equiparación de las partes de compás o de las cláusulas rítmicas con los pies clásicos, latinos y griegos, es una falsificación. Esto no quiere decir que la cantidad silábica no influya en la configuración de los versos, pues los “modelos” se reconocen en los “ejemplos” a pesar de la diversa “cantidad de materia sonora” con que cada ejemplo se configura. En efecto, un verso formado todo por sílabas mínimas (abiertas, consonante más vocal, vocales solas) tiene menos materia sonora que otro en que haya sílabas trabadas, con consonantes líquidas aglutinadas, y diptongos y sinalefas; un verso que responda al caso primero dará sensación de más levedad, de mayor ligereza, de menos “duración” que un verso que resonda al caso segundo:

*si soy el perro de tu señorío*

tiene menos materia (con una sola sílaba trabada) que:

*tronco sin ramas, y lo que más siento*

pero ambos versos de García Lorca responden al mismo “modelo”, endecasílabos de 4ª y 10ª obligadas, sin acentos en otras sílabas que sostengan su larga cadencia (posibles en 6ª, 7ª u 8ª). No menos evidentes son estos versos octosílabos:

moro de la morería

con todas sus sílabas abiertas, simples, la última de sólo vocal, quince fonemas en total, frente a

*la luz con el tiempo dentro*

ejemplo de Juan Ramón Jiménez, que con sus veintidós fonemas y un esfuerzo supletorio más, la presencia de tres acentos, adquiere una cierta pesantez frente a la levedad del ejemplo anterior. Se impone, por tanto, establecer el marco en que se deben definir los distintos modelos de verso, marco que debe atender a características generales aplicables a todos los casos posibles, y que no debe descuidar tampoco las características de la lengua.

## II.4: Licencias en *Extravagante Jerarquía*

—Pautas para la escansión silábica y su aplicación a *Extravagante Jerarquía*

Debemos comenzar explicando los signos empleados para organizar esta parte de nuestro trabajo y prestrarle una configuración más ágil para su exposición y recepción, evitando redundancias que inevitablemente generan una monotonía contraria a nuestro fin.

Para ello, primero proponemos ejemplos con los signos incorporados, que se detallan de inmediato:

∫ : Cuando las vocales contiguas se pronuncian separadamente marcamos el verso con este signo ∫ para indicar que en él se da la azeuxis.

• : Indica verso donde se produce sinéresis.

•∫ / ∫• : Introducimos con estos signos aquel verso en que una misma palabra debe realizarse con sinéresis y azeuxis, según el orden de aparición del recurso.

~ : Indica un caso de vacilación concreta en un verso donde no se discierne con claridad qué tipo de ejecución requiere.

≈ : indica mera apariencia gráfica confundible con una posibilidad fonética.

⇒ : Lo usamos para indicar que se introduce un comentario al verso concreto, por ejemplo: • *la malvácea presencia de unos labios* ⇒ La posición postónica de dos vocales átonas contiguas favorece la sinéresis

( : cesura, silencio que no impide la sinalefa

# : pausa, silencio prolongado que escinde el verso en partes diferenciadas y lo delimita.

‘ : La vírgula en el verso advierte de la dialefa.

↑↑ : Sirve para introducir versos distintos cuando se aglomeran en una línea continua.

¨ : Reservamos este signo para su uso diacrítico prescrito por la vigente ortografía; en nuestros esquemas no lo aplicamos a la diéresis métrica, sustituido por la vírgula.

## SINÉRESIS / AZEUXIS

Presentamos versos donde aparecen palabras con vocales contiguas excepto los diptongos, que se contemplan en relación con la DIÉRESIS, y concurrencias en la cadena fónica cuyo lugar es el capítulo de la SINALEFA y la DIALEFA. Por razones de economía expositiva y para evitar listados monótonos, indicamos entre paréntesis el número de ocasiones en que se presentan algunas palabras a lo largo de toda la obra y siempre con el mismo fenómeno, sea azeuxis, sea sinéresis; si el uso es vacilante se incorpora toda la casuística. Si no aparece la indicación de frecuencia se entiende que citamos todos los casos.

**aa** : Este grupo sólo se presenta fonéticamente en “azahar”, siempre con azeuxis.

*f* de **azahar** en la boda

*f* ven a gozar mi orilla de **azahares**

*f* a remos de coral barquilla de **azahares**

**ae** : *f* **Aes** continuas pronunciadas broncas

Si la primera lleva el acento el uso es variable, condicionado por la posición y las necesidades de medida, como se comprueba con el grupo “ae”, tanto en el presente de indicativo como en el infinitivo del verbo caer:

Con sinéresis:

• ¿Siempre la sangre **cae** del mismo lado  $\hat{\uparrow}$  • y **cae** del mismo lado y llena el cáliz  $\hat{\uparrow}$  •  
como embotadas **caer** deje sus lanzas

Con azeuxis:

*f* se pliega y **cae** derramada  $\hat{\uparrow}$  *f* frutas maduras que **caen**, bien una  $\hat{\uparrow}$  *f* de la  
cuestión **caer**. Si me llamas,  $\hat{\uparrow}$  *f* Y me dejo **caer** en la rutina

~ y **cae**, extenuado,  $\Rightarrow$  Si con sinalefa, azeuxis; si la pausa se hace muy marcada, sinéresis.

Si la segunda es tónica, no importa en qué posición del verso, lo normal es que domine la azeuxis: *f* lo que me **distræ**  $\hat{\uparrow}$  *f* mente me **aherroja**  $\hat{\uparrow}$  *f* dejó en mis labios círculos,

*octaedros* y *rayas*.

En posición final, la tonicidad de la primera vocal exige la azeuxis:

*Acuden horizontes. Se sonrosan. Y cae.*

A veces, la ejecución del verso plantea la duda de cómo tratar el grupo:

~ *astros futuros, cae en los cencidos* ⇒ Se puede ejecutar con azeuxis y sinalefa (ca'een) o con sinéresis y dialefa (cae 'en).

En una misma palabra pueden darse dos parejas vocálicas y en cada una de ellas cumplirse los fenómenos que hemos descrito: sinéresis cuando ambas vocales son átonas, azeuxis cuando la segunda es tónica (ea) :

• *asaeteaba el sol lunas y estrellas.*

Hay palabras, primitivas o derivadas, que se comportan siempre igual (ver en el grupo **ea** “crea” e “idea”): *de la gracia, maestro y señor mío* ∩ *amaestrar los trémolos de los canarios flautas.*

**aí** : Todos los casos en que se presenta este grupo son de azeuxis. Se aducen sólo tres de los once con “paraíso” para mostrar su comportamiento igual en las distintas posiciones, inicial, interior, final:

*paraísos abiertos del tacto y del aroma.*    *sus primeras semillas en este paraíso.*

*ni interior paraíso con querubes*

Los restantes casos que presentan este grupo son:

*y el dolor en el juego y la caída* (4)    *Lucifer ni caído ni remoto* (2)

*el tabaco, el maíz y las enteras* (1)    *un país ilusorio y el otero* (1)

*¡Maldito prosaísmo!* (1)    *una caja de música de raíces y aromas*  
(1)

*brocadas, sustraído a la mentira* (1)    *con sus lebreles en trailla* (1)

*y ahí, si declinada, por la loma* (1)

Frecuencias: paraíso, 11; formas del verbo caer, 6; resto: 8.

La interjección **ay** siempre debe realizarse como diptongos (9 casos, de los que sólo en uno aparece en posición interior):

• *ay*, cuando se ha leído tanto, tanto. ↑ • *mi alma desbocada. ¡Ay los humanos*

La forma verbal **hay** debe realizarse como bisílaba en dos ocasiones;

∫ **hay**, queda, te consta ↑ ∫ y *falansterios no hay*

En todas las demás (veinticinco), monosílaba (damos sólo cinco casos en distinta posición):

• **Hay** momentos del día ↑ • *Pero hay también palabras carcomidas, muebles* ↑ • *latino de letanías, hay la misma floración* ↑ • *No hay error, no terror*

• *Desde la flor al pájaro hay un ala tendida*, ⇒ la palabra ocupa posición inicial de hemistiquio con pausa medial que en esta ocasión no impide la sinalefa entre ambas ramas del verso; pues siendo palabra esdrújula terminada en vocal la última del primer hemistiquio se puede unir sin violencia con la inicial del siguiente, al modo de la cesura similar en el endecasílabo.

**ao** : Este grupo no se presenta escrito así en ninguna palabra del libro; sí lo hace con la grafía **aho**, siempre con azeuxis, excepto en dos ocasiones:

• *poder sobre la hoguera, y ahora adquiere* ↑ • *mi mano, y ahora duda, lento el no*  
∫ *al aire libre, ahora que me hallo* (9) ⇒ en este ejemplo, y en los ocho restantes, siempre con azeuxis en cualquier posición, de las que aportamos casos con palabras distintas:

∫ *un vaho de cristales* (2) ↑ ∫ *que se nos ahonda en el seno* (2) ↑ ∫ *de brisa que se alza nos ahoga* ↑ ∫ *en las viejas tahonas ardió como la aulaga*

**aú** : A excepción de un solo caso, ↑ ∫ *con tu laúd de arroyos y llanuras de trigo* ⇒ los demás ejemplos presentes en *Extravagante Jerarquía*, aquí recogidos, se dan para esta agrupación exclusivamente en el adverbio “aún”. La azeuxis de aún, siempre ligada a la sinalefa, se produce en los ejemplos siguientes: ∫ *que aún le queda al mundo un pecho recio* ↑ ∫ *Pero aún era pronto para dejar los besos* ↑ ∫ *¡Dime que aún no es la esperanza vana* ↑ ∫ *él las miraba atónito, porque aún no eran suyas*

Es difícil decidir si en *~ el ritual, y aún vivo, campaneó* ⇒ procede la diéresis en “ritual” y la sinéresis en “aún” o mantener el diptongo y realizar el adverbio con azeuxis; parece más expresiva la primera lectura, que privilegia al adjetivo y potencia al

adverbio con una nota negativa, como de censura o asombro.

Presentan sinéresis: • *que **aún** recoge rocío* ↑ • *Sobre la hierba cálida que el rocío **aún** no moja* ↑ • *y **aún** vuelas en mi gesto pensativo.* ↑ • *en que tan sólo es flor **aún** la manzana*

↑ • *para que **aún** entre niebla el caminante* ↑ • ***Aún** el penacho de la nieve*

No hemos detectado ni un solo caso de empleo de la conjunción concesiva **aun** que, aunque átona, nos habría servido para considerar el comportamiento de ambos términos en el verso carvajaliano.

**ea:** Se presentan y a veces se reiteran palabras, primitivas o derivadas, que se comportan desigualmente por exigencias de la medida o de la armonía acentual:

*¿De ser **leal** respondes con tu vida* ↑ • *¡**Lealtad**, dulce actitud, duro proceso!*

*¿que suben por mi balcón de la calle **Real**, número uno* ⇒ Curiosamente, el acento que podría parecer antirrítmico e introduce la contracadencia es el que establece la armonía entre las ramas del verso. Dado el esquema: 2-7-10-13-14-16, si dividimos el verso de acuerdo con su pausa interna, nos resulta 2-7 / 10-13-14-16 = 2-7 / 3-6-7-9 y comprobamos que ambos braquístiquios tienen un acento dominante en la misma posición (7<sup>a</sup>); sería muy dura la sinéresis y, en colisión con la tónica contigua, produciría un efecto cacofónico.

• *verde, el membrillo gualda, la **realidad**, la vida* ⇒ La sinéresis se ve favorecida por la posición de ambas vocales átonas agrupadas antes de la sílaba tónica. Al derivar, se desplaza el acento; si el acento se mantiene, también lo hace el silabeo distinto:

*¿encrucijadas y veredas. ¡Tan **irreal** la calle* ⇒ verso en que desaconseja la sinéresis la armonía entre braquístiquios, eneasílabo y heptasílabo,. La armonía queda establecida por la correlación de cláusulas entre los dos miembros, con acentos en 4-8 / 4-6.

*¿que me palpen, **real**, que me concreten* ↑ *¿**irreal** o ilusorio, pero bello* ↑ *¿más **real**, al principio fue verdugo.* ↑ *¿**Real** en la memoria!*

Los casos siguientes se someten a sinéresis:

• *podemos esperar que no **sea** vana* ↑ • *de la injusticia...; Todo **sea** por ella* ↑ • *Aquí estás. Nunca es tarde aunque **sea** tarde*

pero piden la pronunciación separada estos: *¿en que un hombre no **sea** la sombra de*

otros hombres, ↑ / sin que el ocaso al ojo espanto **sea**, ↑ / mi agría condena **sea**, no un sollozo.

↑ / **sea** placer la paz y en ella plácidos ↑ / Mas todo gozo **sea**,

Salvo en el verso ~ **crea** otras formas, silba entre el centeno ⇒ en que el ajuste en las sílabas 1ª y 2ª puede conseguirse por sinéresis y dialefa: ‘crea’o’tras’, o por azeuxis y sinalefa: ‘cre’ao’, los otros casos en que aparece el mismo radical verbal piden la azeuxis:

/ y el chasquido del arco **crea** la melodía, ↑ / Las palabras **creaban** las rencillas domésticas, ↑ / mas cuando el sentimiento se **recrea** (2) ⇒ En coincidencia con este caso, se reiteran palabras, primitivas o derivadas, que se comportan siempre igual, bien con azeuxis:

/ Fundida una pasión con una **idea** (6)      / La Belleza **ideal** aquí, **creada** (1)

/ a **desear** la vida y, luz futuras (4)      / del campesino nubes **aletean** (2)

bien con sinéresis:

• a la **pleamar** rosada de la lluvia (2)      • **pétrea** de corazón y complacencia (2)

~ las cruces **pétreas**, rígidas, severas. ⇒ En este verso parece que se cumple la que Príncipe denomina “Ley de Maury”, aunque bastaría considerarlo un caso más de sinéresis.

• y **purpúrea** aridez de tanto beso ⇒ Proceden la sinéresis y la sinalefa, de modo que las tres sílabas fonológicas se reducen a una y, en consecuencia, se establece la relación armónica de los acentos en 2ª, 6ª, 8ª y 10ª.

• **purpúreamente** encienden su agonía ⇒ Situado entre dos acentos, el grupo abrevia su duración sin esfuerzo, dada su posición secundaria, al igual que sucede en el ejemplo anterior.

Se realizan con sinéresis • como **albacea** la Aurora. ↑ • de la brisa, entreabierta. Los gorriones ↑ • **férrea** guadaña’ ave ↑ • la **corpórea** presencia ↑ • **cerúlea** de ti mismo: cuanta encierra ↑ • **ladeado** campanario, mi camino. ↑ • de zafiro **salteado** entre esmeraldas ↑ • siempre viva **violácea** o pasionaria ↑ • y la naturaleza me **rodeaba** ⇒ La conjunción y establece el acento dominante en 6ª y exige la sinéresis para cumplir el definitorio en 10ª; suprimir la y supondría la sístole del acento a 5ª y el silabeo de rodeaba con azeuxis.

∫ *el gustoso **deletrear** de mis primeros libros*, ⇒ inserto en un poema de verso libre, se percibe compensación entre sus ramas 3-8 / 12-14; con cesura tras 8ª tónica, la primera rama es un eneasílabo, la segunda un heptasílabo. La sinéresis no permitiría obtener un alejandrino porque el acento recaería en 7ª.

~ *coloreados broches, centelleantes* ⇒ Las mismas vocales contiguas, ea, funcionan de distinta manera según las necesidades expresivas y su posición en el verso. En la primera palabra, azeuxis; en la tercera, sinéresis; pero si se intercambian las posiciones [centelleantes broches, coloreados] se comprueba que es la posición silábica de las vocales lo que determina la azeuxis (3ª-4ª) y la sinéresis (10ª)

• *Esta mañana, árbol de olvido, me paseaba* ⇒ Inserto en un poema de verso alejandrino, el ajuste con su entorno pide la dialefa en el primer hemistiquio, encabalgamiento entre hemistiquios y sinéresis en “paseaba”.

• **asaeteaba** el sol lunas y estrellas, ⇒ En la primera palabra se producen sinéresis ‘ae’, azeuxis ‘ea’ y sinalefa ae. [ver esta misma palabra comentada en grupo **ae**]

La posición postónica ante cesura propicia la sinéresis; en final de verso o de hemistiquio en alejandrino o de braquistiquio en versos claramente bimembres, estaría dentro de la convención métrica:

• *en la inconsciente serenidad de las guirnaldas áureas, un mártir incipiente* ⇒ el sintagma en que se integra, fácilmente perceptible por la entonación “en la inconsciente serenidad (prótasis) de las guirnaldas áureas (apódosis)” se recibe como un heptasílabo.

Se silabea con azeuxis:

∫ La ciudad, **bordeada** (1) ∩ ∫ siniestros **contornean** los ceñudos (1) ∩ ∫ **golpeado** por látigos, por dudas (1) ∩ ∫ y corre San Cristóbal y **jadea** ∩ ∫ siempre con sus escollos y sus bajas **mareas** ∫ de **orearse** en la brisa, (1) ∩ ∫ Desdeñé tus abrazos, **Melibea** (2) ∩ ∫ y fue la única sangre en la **pelea** β ∫ remen en la **oleada** de los días (4) ∩ ∫ se alimenta su cíclico **oleaje** (1) ∩ ∫ **pasear** y pasar y estar callado (3) ∩ ∫ ni gesto esquivo ni placer **reacio** (1)

∫ **rodea** el tronco del ciprés con brazos (2) ∩ ∫ nuestra lengua se **vea** (2)

**ee** : Cuando se da este grupo piden azeuxis:

∫ *y decididor y **acreedor** de estrellas* ∩ ∫ *en quién **creer**, si ya no se ejercita* ∩ ∫ *Antonio,*

*no estropees* ↑ /y no encuentra las brisas que le **oreen** ↑ /afirmar, **poseer**, no perder nunca, ↑ /que **posee**, con palpito

/del viento, **sobrehez** ⇒ Neologismo de Antonio Carvajal, sobre el modelo “sobre haz”.

En nuestra búsqueda en la red sólo hemos encontrado esta palabra precisamente en este mismo verso de *Serenata y navaja*, en la edición de la Biblioteca Virtual Cervantes.

También en *Serenata y navaja*, el corte de la palabra ‘vehemente’, encabalgamiento léxico que ajusta el metro y posibilita la rima consonante aglutinada, impone la ejecución con azeuxis entre dos /e/ átonas y un dicción con más “vehemencia” (intensidad, empuje) en la acometida del segundo verso:

*música oscura si ve-  
hemente pájaro que al cielo escribe*

/yo relatar, vos **leer**, ⇒ en infinitivo; pero el presente de indicativo exige la sinéresis:

• *Ya no se leen aquellas sales gordas* ↑ • *feliz quien ya no lê, y escribe bien* ⇒ (así en las ediciones de *Siesta en el mirador*, con circunflejo<sup>100</sup> para indicar la reducción vocálica).

La grafía puede engañar, pues la pronunciación vulgar realiza “be” y la cultista (más o menos afectada) imita el sonido del préstamo, siempre como una sola sílaba en

≈ *pusiera el pastoril Luis van Beethoven* ⇒ Previa consulta con el autor, corregimos la errata “pastoral”, término aplicable a las acciones de los pastores o a las obras musicales y literarias relativas a sus usos o en ellos inspiradas. Pastoril es lo relativo al pastor, lo que afecta a su condición, y como género literario indica que los protagonistas de la obra son pastores, y siempre adjetivo (salvo nominalización con “lo”); pastoral puede ser nombre o adjetivo: el pastoril Beethoven compuso una pastoral, su sexta sinfonía.

**eí** : No abunda: • *mente mirando. Siempre créime lejos*, ⇒ la voluntad de construir un

<sup>100</sup> Posiblemente no se entienda por algunos el valor del circunflejo ni la leve ironía en esta aplicación concreta, en que el poeta muestra un detalle aprendido de su maestro Miguel Agustín Príncipe: cuando leemos ‘lee’ emitimos una e prolongada, en una sola emisión de voz, con ascenso en lé y descenso en -è: sinéresis. Si en ese descenso la è se juntara con la - y - podría producirse sinalefa con toda normalidad; pero la conjunción se enlaza con la vocal inicial siguiente, como es habitual, y el verso consta. En esta misma anotación aparecen contiguas leemos, que exigiría el que Príncipe llama circunflejo inverso (grave-agudo) y que, por lo general, al ser tónica la segunda impone azeuxis, y lee, con circunflejo normal (agudo-grave) que pide sinéresis. Otra muestra más de la vigilancia del poeta y del control sobre los aspectos auditivos y visivos de su obra.

endecasílabo fuerza la sinéresis; la dicción “más natural” de los versos que se aportan a continuación pide azeuxis: ∫ como si el **increíble** pájaro del amor se irisara (1) ↑ ∫ ay, cuando se ha **leído** tanto, tanto (1) ↑ ∫ ay, cuando se ha **leído** tanto, tanto (1) ↑ ∫ ay, cuando se ha **leído** tanto, tanto (1) ↑ ∫ estaba **poseído** de la honda y magnífica (1) ∫ **sonreír**, el veneno (2)

**eo** : Excepto dos casos en que se produce sinéresis, sin duda motivados por ser ambas vocales átonas postónicas, • vino **marmóreo** insípido; no enciende ↑ • su **purpúreo** fulgor, ya nunca triste ⇔ uno más complejo, porque en su entorno se producen antes una dialefa y después una diéresis, y la propia palabra recibe el acento dominante de 6ª y debe reducirse por sinéresis en pro del ajuste métrico, • su **puntapié**... –Andá, **seor** malcriado ⇒ y otro de difícil valoración pues, inserto en un poema en verso libre, difícilmente podemos optar por una solución u otra: ~ de ponientes **áureos** derramara ⇔ todos los demás se dan con azeuxis, sea cual sea la átona o la tónica: ∫suspense, en el ilustre **bisbiseo** (1) ↑ ∫ el ritual, y aún vivo, **campaneo** (1) ↑ ∫ Odié el **cascabeleo** de los cascos (1) ↑ ∫ con la poda o el fuego, el **centelleo** (1) ↑ ∫ y el **deseo** es mortal como el rayo (17) ↑ ∫ y oculto **discreteo** (1) ∫ el ocio de mi edad, su falso **empleo** (1) ↑ ∫ y al rui señor, no al canto, llamo **feo** (1) ∫ y un gozoso **gorjeo** (3) ↑ ∫ para un doble **león** en su guarida (5) ↑ ∫ melancolía de los **museos** (1) ↑ ∫ bajo el **oreo** y juegan (1) ↑ ∫ es la memoria de mi tranquilo **paladeo** (1) ∫ en la prosa con brisa del **paseo** (2) ↑ ∫ El ardiente **peón**, cuyo dintorno (1) ∫ ejercer el **saqueo** (1) ↑ ∫ de arropo el **torcaceo**. Naípe saca (1) ↑ ∫ que yo saqué de entre ellos, y es **trofeo** (1) ↑ ∫ veo los hombres como el solo río (4) ~ **León** de las tinieblas, acecha mis momentos de **peor** melancolía ⇒ Que león debe decirse con azeuxis parece indudable; en cambio, es dudosa cuál debe ser la pronunciación de peor pues, al ser verso libre, con sinéresis se obtendría un heptasílabo, medida de las dos ramas precedentes y la presencia del acento en segunda sílaba, al igual que en las otras; pero es una sinéresis muy dura, y la azeuxis tiene la ventaja de que, al abreviarse la pausa por efecto del encabalgamiento del nombre sobre su complemento determinativo, no se alteran ni el compás ni la cadencia y el resultado es

más armonioso. Nos parece un excelente ejemplo para ilustrar las palabras del poeta: “la versificación provoca muy extraños fenómenos, de manera que versos correctos suenan mal y otros que no parecen ajustarse a las reglas suenan divinamente; la poesía no parece gustar de presentarse en la manipulación mecánica de las palabras, requiere algunas veces un punto de travesura o transgresión o desafío, sólo dable a quienes íntimamente dominan las reglas, pues sólo desde las reglas podremos valorar la magnitud del desvío.” (Poética y poesía, p.23).

**eú** : *∫El agua transeúnte le dio su melodía*, ⇒ es el único ejemplo encontrado.

**ía** : Este grupo es el más abundante como abunda una palabra, **alegría** que, además de manifestarse como una especie de constante en esta obra, se ve privilegiada por su empleo como rima en una sextina, con lo que sólo en un poema ya acumula siete apariciones con azeuxis, como en las veintiocho restantes. Como hicimos con **paraíso**, reduciremos los ejemplos de este comportamiento a los más llamativos. Duplicada y por sinalefa, constituye un heptasílabo:

*∫alegría, alegría.*

Aparece siempre como rima, salvo en una ocasión en que se sitúa en el interior:

*∫y la exacta alegría, que no sufre*

y otra, acompañada por el artículo, en que inicia verso:

*∫La alegría, como corza malherida* ⇒ donde una mala lectura induce a la sinéresis para obtener un endecasílabo; pero su contexto, un soneto de versos dodecasílabos, pronto hace percibir el error. También se presenta en plural:

*∫vuelvan a sus oficios y alegrías, ↑ ∫ya no sé qué navajas o alegrías,*

y cierra la oda a la poesía, en un pentasílabo que para constar exige la dialefa:

*∫su alegría.*

**Día** (43 casos) y **mediodía** (5) se dan siempre con azeuxis, con una sola excepción:

•*Un día bajé a la vera. Sentía un ímpetu* ⇒ que sólo podemos entender que debe ser endecasílabo por evaluación retrospectiva pues, siendo verso inicial de poema, no procede su ajuste, hasta que percibimos que se integra en una silva y entonces exige dos sinéresis (en ‘día’ y ‘sentía’). En □*∫ como un día, al mirarnos en el espejo* ⇒

percibimos que la sinalefa impide la sinéresis.

El resto de versos donde aparece este grupo, sea en nombres, adjetivos o adverbios, debe realizarse siempre con azeuxis. Cuando la palabra se repite, damos un solo ejemplo, indicando entre paréntesis el número total de sus apariciones. En nombres: *f* *es mi alma de mieles y **acedías*** (2) ↑ *f* *purpúreamente encienden su **agonía*** (5) ↑ *f* *cebrero azul de blanca **altanería*** (1) ↑ *f* *en la amarilla **algarabía*** (1) ↑ *f* *Todo tu ser gozaba la **armonía*** (5) ↑ *f* *yodo y cobalto el son de **batería*** (1) ↑ *f* *de esta truhanesca y torpe y atroz **caballería*** (1) ↑ *f* *y, tras descomponer su **cacería*** (1) ↑ *f* *Si callo lo de más, no es **cobardía*** (1) ↑ *f* *ironía de locos* (1) ↑ *f* *¿Pero qué ha muerto en mí? La **gallardía***. ↑ *f* *de una tenaz **melancolía***. (7)

↑ *f* *algo del as de oros que siega la **gumía*** (1) ↑ *f* *devoradoras águilas, **orgías*** (4) ↑ *f* *latino de **letanías**, hay la misma floración* (1) ↑ *f* *en la sabiduría de la entrega* (2) ↑ *f* *El agua transeúnte le dio su **melodía**,* (8) ↑ *f* *inocencia de ausencia en la **poesía*** (3) ↑ *f* *eso que llaman sueño y **utopía*** (1) ↑ *f* *con luz y sin vigías* (2) ↑ *f* *de vivir que, en su Sexta **Sinfonía*** (1) ↑ *f* *gozó hospitalidad, gozó la **umbría*** (2) ↑ *f* *tal vez no es **simpatía**, no, desde luego, adhesión* (1) ↑ *f* *por calles, por **tranvías**, por geranios, por trajes* (1)

En adjetivos y el único adverbio presente con este grupo, siempre con azeuxis:

*f* *toda de estrellas constelada y **fría*** (2) ↑ *f* *a las abejas más **tardías*** (3) ↑ *f* *con brisa poca, **umbría**, la pineda* (1) □ *f* *fermentación de pálpitos* □ *vacía*. (2) ↑ *f* *era su pluma, y **todavía** exhala* (4)

El determinante pronominalizado “mía” tiene doble comportamiento, con azeuxis en posición final, con sinéresis en el interior del verso:

*f* *de sol a sol en el trabajo. **Mía*** ↑ • *alza toda la aurora, **mía**, concreta*

Sorprenden los escasos ejemplos de sinéresis en los verbos, más aún cuando nos había advertido que “desde Garcilaso hasta hoy –Muñoz Rojas, por citar un gran poeta vivo<sup>101</sup>–, es frecuente la sinéresis en palabras con el grupo vocálico /ía/, sobre todo de verbos y en especial en las formas ‘había’, ‘podía’ y ‘tenía’, de modo similar al grupo /ea/ en la conjugación del verbo ser, quizá por su condición de auxiliares o integrados en

<sup>101</sup> Curso 1997-98: Muñoz Rojas prologó el libro de Carvajal *Alma región luciente* (1997). Según nos comentó Diego Jesús Jiménez, miembro del jurado del Premio Nacional de Poesía, prologuista y prologado quedaron finalistas y se lo adjudicaron a Muñoz Rojas por siete a seis, a lo que Carvajal añadió que como debe ser de acuerdo con el escalafón.

perífrasis muy lexicalizadas; Los editores de Garcilaso llegan a la síncopa:

*Quién me dijera, cuando en las pasadas*

*horas en tanto bien por vos me vía,*

y se rima con ‘quería’, ‘mía’ y ‘día’. Rimas pobríssimas, pero tanto más eficaces cuando están al servicio de la expresión de ideas ricas que no deben quedar veladas por sonoridades que aturdan o distraigan. Herrera percibió, en cambio, cómo el deslazamiento del adjetivo y del nombre, en estos dos versos que he citado, potencia el significado y, a través del oído, distancia el bien perdido, más lejano aún por efecto del silencio entre ‘pasadas’ y ‘horas’. Si quieren empezar a saber de poesía, lean a los comentaristas de Garcilaso y de Góngora, y apliquen lo que de ellos aprendan a la poesía actual. No saldrán de su sorpresa.” (Doctorado 2002). Sólo hemos encontrado tres casos de sinéresis, dos de ellos indudables, para cuadrar un endecasílabo y un heptasílabo: •con ser más rosas **parecían** más bellas: ↑•que me **tenía** de suerte ↑•

*neutros, nos alzaríamos* ⇒ y en este tercer caso, se trata también de ajustar un heptasílabo, pero con la particularidad de ser palabra esdrújula en posición final, con lo que la sinéresis y la reducción silábica por posición actúan de consuno. ↑ / *la grana tierra lenta abría* (4) ↑ / *a nuestro paso ardían los celajes, las frondas* (1) ↑ / *retorcida mi alma, y se caía* (1) ↑ / *En el pájaro oscuro que la tarde cernía* (1) ↑ / *y chirrían, chirrían. No está pálida* (2) ↑ / *Pepita, por tus ojos, que creía* (1) ↑ / *Yo niño entre tus brazos; pero tú no crecías* (1) ↑ / *Dímelo. Y, entre rosas, te diría* (1) ↑ / *en la hierba cencida que crujía* (1) ↑ / *que o tarde o pronto o nunca te daría* (1) ↑ / *padre, recuerdo bien que me decías* (2) ↑ / *Dormíamos felices sin oír sus murmullos* (1) ↑ / *sobre la fuente no encendía* (1)

↑ / *Envíame tu rostro desgajado de tacto* (1) ↑ / *sobre las cumbres extendía* (2) ↑ / *En mis ojos oscuros que la noche extinguía* (2) ↑ / *gemía y gemía y gemía,* (2) ↑ / *abanderado de la luz, fingía su victoria* (1) ↑ / *La minuta incluía un minué* (1) ↑ / *Los ecos y las huellas bajo el sol florecían* (1) ↑ / *Y, en cambio, qué ligero y fácil guía* (1) ↑ / *mi sangre, su tumulto. Me latía* (1) ↑ / *cuya perenne floración introducía el huerto en nuestros sueños* (1)

↑ / *tan volador que, en tu candor, no había* (1) ↑ / *Lloverá en la ciudad, como llovía* (1) ↑ / *como tú me abrazabas, como tú me mecías* (1) ↑ / *mostrarían por dentro* (1) ↑ /

*Siempre te tuve en brazos, cuando tú no nacías* (1) ↑ /y antes me saludaban y *ofrecían* (1)

↑ /*Percibía*, distinto, un brollador (1) ↑ /que el ojo vio que halcones *perseguía* (1) ↑ /de la certera soledad *prendían* (1) ↑ /de vida al sol, *pían*, se duermen, dones (2) ↑ /*podían* dispararse cerbatanas (1) ↑ /Pero el mundo, sin sueño, *proseguía* (1) ↑ /un huracán, y te *recibiría* (1) ↑ /*resonaría* sobre el mar, con ecos (1) ↑ /no *sabían*. Tiene el agua resabios (3) ↑ /*Sedía* yo una vez como suspenso (1) ↑ /un eco sensitivo, y me *sentía* (1) ↑ /*Subía*, como pluma (1) ↑ /primavera, con flechas que *serían* (1) ↑ /mi mar conseguidísimo, *traía* (1) ↑ /y ya no me *servía* mi colección de estampas (1) ↑ /mientras tantos *sufrían* (1)

↑ /*Tenía* grandes alas, como fuentes (4) ↑ /de nostalgias □ *vivías* (2) ↑ /el otoño' *iba* y venía (1) ↑ /Yo me' iba. *Volví* y, al perder las palabras (1)

**íe** : Todos los casos, con azeuxis. Hay términos que siempre intervienen en la rima:

/Y qué fundirse nardos y *alhelíes* (7) ↑ /tiene en las sienas pulsos *colibríes* (2)

↑ /Envuelto en seda y nardos, encajes y *rubíes* (4)

Otros aparecen en posición inicial o final

/ *scarmesíes* gimiendo mal de amores (1)    /Te saludan las fuentes *carmesíes* (2)

o solo interior:

/Pero no te *confíes*. No dormido,

o en posición inicial, interna y final (sean formas simples o derivadas):

/Te *ríes*, constelados los costados (2)

/y se *ríen* los muertos, y él se excita

/de nuestro mal, te *ríes*.

/Pero me has sorprendido, y te *sonríes*,

/abren grandes navajas y *sonríen*

/porque, al abrir, *sonríen*, grandes alas

/Pero *sonríen* siempre. Y la tristeza

/...y se *sonríen* de su olvido ⇒ verso que

cierra dos estrofas consecutivas, a modo de estribillo, en el poema "Mensajeros". Es uno de los frecuentes casos de epónimo en la obra de Carvajal.

*∫Su corte de querubes y jilgueros turquíes* ⇒ Aunque las figuras retóricas solo se deben contemplar en este trabajo cuando se presentan como un elemento rítmico (casi todas las de repetición –“y no olviden que la rima consonante es un caso de epífora parcial cuya repetición se espera en posiciones concretas”(Apuntes, 98-99)–, como antes hemos anotado el neologismo “sobrehez”, queremos señalar aquí la hipálage “jilgueros turquíes”: el color azul intenso propio del cielo limpio y saturado de humedad se traspasa a los pájaros multicolores que vuelan en él, además de convenir a los querubes como seres celestes; también podríamos considerar que se produce por “hendíadis de tipo horaciano, es decir, presentar como coordinados dos elementos siendo el segundo un complemento del primero; el arquetipo está en la *Epístola a los Pisones*: creció por la disciplina y el estudio, parataxis en vez de la hipotaxis: disciplina del estudio” (APUNTES 97-98 Retórica): querubes como jilgueros celestiales. En algunos diccionarios se da el color heráldico azur como sinónimo de turquí.

**ío** : *Extravagante jerarquía* es un libro de libros (¿una biblia, etimológicamente hablando?)

*∫por donde fluye un río de aroma en transparencia* ⇔ en 36 ocasiones, singular y plural, en variadas posiciones, con distintos valores, una sola vez contraído por la sinéresis y todas las demás expandido por la azeuxis. Basten el ejemplo que acabamos de citar y el único desvío de la palabra: •*cada cual río caudal bien que afluente* ⇒ verso que podría ser modelo de armonía imitativa: se inicia briosamente, ruidoso (consonancia interna en –al, paranomasia que se convierte en imagen del significante: caudal contiene a cada cual; pero “río caudal” es también un eco del “agua cabdal” de Berceo: ha contraído el nombre y sustituye el caudaloso adjetivo por otro más concentrado, más ceñido de madres y riberas, para luego dilatar su curso y expandirlo en ese “aflu’ente” donde la dilatación por diéresis es otra imagen sonora de la anchura que va adquiriendo el río y de su apaciguamiento rumoroso, rumor llevado en alas de la ele, si antes dos veces lateral y expansiva en la rima, ahora apenas un soplo líquido antes de incorporarse a otras aguas más amplias. La irrupción de río como una sola sílaba rompe el compás, rompe la progresión de las cláusulas crecientes (su acento de 4ª interrumpe la sucesión armoniosa de 1+2+3+4=10 que nos sitúa los acentos en los

lugares debidos, y que en este verso constan: 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>, pues 1+2=3; 3+3=6; 3+3+4=10, como una posible pitagorización de las que apunta José Mercado), disuena. Pero si no se hace la sinéresis para el ajuste mecánico del verso, si se silabea morosamente la palabra y se hacen notar sus dos sílabas, sin romper la melodía sino generando una distinta, obtendremos un verso de 5+7 sílabas, hipermétrico pero armonioso pues ambos metros son los quebrados naturales del endecasílabo, perceptibles por la cesura tras 5<sup>a</sup> que antes no se podía realizar; verso bimembre, con una primera rama bronca, ruidosa, que quizá esconda un eco de Góngora en la colisión de tónicas y el fuerte impulso para decir río por encima de su entorno:

*yerno le saludó, le aclamó río*

que ha motivado fervientes comentarios de Carvajal porque “Góngora modifica nuestro entendimiento y esa modificación tiene repercusiones orgánicas: para aclamar río hay que esforzar la voz, que brote como un manantial caudaloso que rompe el suelo; el poeta pudo usar el presente histórico, decir ‘aclama’ y evitar críticas malévolas; no lo hizo y lo hizo bien, porque amortiguando la voz y bajando el tono no se aclama, simplemente se reza o se chismorrea, el clamor exige sonoridades llenas, rotundas, restallantes. Pero quede claro que esta explicación no sería posible sin una norma de referencia; que para mí este verso sea una clara manifestación del ritmo en sentido estético no quiere decir que ignore que vale más porque se produce en un ámbito admirablemente armonioso, en perfecta simetría con otro empuje de voz en el verso inicial de su *Fábula de Polifemo y Galatea*:

*estas que me dictó rimas sonoras*

que no sonarían tanto si las amortiguáramos en una dicción convencionalmente eurítmica” (APUNTES 97-98 2011). Que la “pitagorización” ajustada a la norma nos sirve para medir tanto el desvío como su calidad estética, se comprueba con este elaboradísimo verso de *Tigres en el jardín*:

*Dócilmente te tiendes a mi lado*

ajustado a la progresión de las cláusulas crecientes (acentos en 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>), con una muy perceptible y matizada reiteración de la sílaba te, quizá con el modelo de Petrarca al fondo (soneto “Voi ch’ascoltte in rime sparse il suono”, verso 11)

*di me medesimo meco mi vergogno*

que ya debía conocer, aunque no lo dijera explícitamente, cuando en su tesis censura a un poeta contemporáneo sin nombrarlo y lo acusa de sugerir una rabieta de niño y un maullido (*mía como lo más mío de mí mismo*), pues ambos versos los comentó en clase como ejemplos de aliteración y de políptoton (si Carvajal omite el nombre, fiel al principio de Marcial que Príncipe cita: “*parcere personis, dicere de vitiis*”, seguiremos su ejemplo), y pensamos que el modelo puede ser Petrarca y no San Juan de la Cruz con su “qué que quedan”, evidente en los poemas “Siete de espadas” y “Corónica angélica”, porque la aliteración de San Juan tiene dos tónicas con una átona en medio (quéquequé), “el detestable maullido chilla sus cuatro mías, frente al glorioso modelo que exhibe la sutil variante de vocales entre y tras cinco emes y tres de las sílabas en progresión hacia la tónica: me-me-mo-mé ” (APUNTES 97-98 97), progresión a la que Carvajal se ajusta (te-te-tié) depuradamente y la envuelve con una sorprendente aliteración en quiasmo:

d-l-m-n-t-t-t-n(d)-m-l-d

Volviendo al grupo **ío**, en todas las palabras donde se presenta y en todas las ocasiones debe realizarse con azeuxis. Hay un par de versos que podrían ser adecuadas descripciones del libro que nos ocupa y que deseáramos que se pudiera aplicar a esta tarea nuestra, convertida ] *en un trabajo lleno de **rocío*** si fuéramos capaces de seguir al maestro en alcanzar ] *la fastu'osidad de los **rocíos*** con su diéresis amplificante que parece abarcar el ámbito lírico y empapararlo de vida.

Veinte veces, en singular o en plural, se repite el **rocío** en *Extravagante Jerarquía*, que sumadas a las manifestaciones del **río** y de la **alegría** urden la trama de optimismo que distingue a *Tigres en el jardín* y *Casi una fantasía* y nos indican que la gallardía añorada en *Siesta en el mirador* aún puede campear en *Sitio de Ballesteros*. Es notable la abundancia de estos términos positivos, frente a los pocos números de los negativos como **acedía** (que el poeta usa por *acidia*), **frío**, **hastío** y **vacío**.

↑ ] *Supe de las palabras: **albedrío*** (6) ↑ ] *y el blanco **caserío**, fijo* (2) ↑ ] *y, abrazando mi cuerpo transitado en su **brío**,* (2) ↑ ] *entras por ella en son de **desafío*** (3) ↑ ] *sé lecho, sé volcán, sé **desvarío*** (1) ↑ ] *orientar tu **desvío**: la severa* (2) ↑ ] *Dame tu mano, tórtola de **estío*** (13) ↑ ] *la muralla feroz del cielo **frío*** (6) ↑ ] *al temblor de ese pájaro, que es todo **escalofrío*** (3) ↑ ] *Ángel quizá de besos, pero no de mi **hastío*** (3) ↑ ] *puro y reciente y venturoso y **mío*** (17) ↑ ] *de la perdiz, su rápido*

*perrío* (1) ↑ ↓ *que beso; dame un dulce y quieto* *pío* (1) ↑ ↓ *enciende, encarna, eleva a un poderío* (1) ↑ ↓ *dejan los labios quietos y sombríos* (3) *dominador* y *vencedor!* – *Sonrío* (1) ↑ ↓ *Los zaguanes umbríos, las polvorientas calles* (1) ↑ ↓ *como vaso vacío*. *Vacia, siega* (5) ⇒ La acentuación ‘vacia’ es otro rasgo del habla granadina que el poeta incorpora a su obra, para quien vacío, vacía, son siempre adjetivos en tanto que vacío, vacia, vacie, son formas verbales; se ajusta al modelo de ajusticiar, espaciar, etc., y no al de ciar. Nótese la aliteración de la sílaba va, en quiasmo vá-va-vá, reforzada por la de s/z, bien continua si andaluzamente neutralizada la oposición de ambos fonemas, bien en quiasmo, s-z-z-s, enmarcada a su vez en la proximidad k/g de los extremos. Por aquí se abre una vía para penetrar en el secreto de musicalidad que tantos celebran en nuestro poeta.

**oa** : Solamente tres casos, con azeuxis: ↑ ↓ La **proa** sepulcral ↑ ↓ Mi cuerpo era un **oasis** ⇒ expresión completa reiterada en el mismo poema.

**oe** : Todos los casos se reducen a nueve versos, seis de ellos con azeuxis:

↑ ↓ *Este no es un poema, pero un prólogo* ↑ ↓ *Mas como tu poema no ha de ser*  
 ↑ ↓ *acabado poema* ↑ ↓ *poetas andaluces. Tú, andaluz,* ↑ ↓ *De la lluvia poeta con reniegos* ↑ ↓ *y oes de lentas resonancias roncadas*

Sorprende la sinéresis constante en la palabra poesía: •*inocencia de ausencia en la poesía.* ↑ • *Ningún placer le debo a la Poesía* ↑ • *¡Qué plenitud!: En blanco, la poesía* ⇒ frente a poema y poeta, siempre con azeuxis, debido quizá a que en poesía el grupo es átono y contiguo a sílaba tónica. Pero quizá, para una ejecución coherente con el poema que encabeza como título, en la oda “A la Poesía, evocando el himno *O quam amabilis est*” deba silabearse con azeuxis.

**oi** : Solo hemos encontrado una palabra con esta agrupación vocálica, ambas átonas:

↓ *a más de cohibido* ⇒ “Teniendo en cuenta que es palabra compuesta, un caso de sinalefa a la manera latina, con pérdida de la –m[<cum] que termina posibilitando la aglutinación con un participio fósil, como podemos ver y oír en exhibido e inhibido, en cohibido no se debe pensar en un diptongo ni pronunciarse como tal; para mí es un

delicado ejemplo de lo que Robles Dégano llama azeuxis, en este caso con la particularidad de que ambas vocales son átonas, y con la ventaja de que son distintas. Por cierto, el azahar huele muy bien y la vehemencia le da vigor al discurso, pero coordinar no es cohesionar elementos y reescribir es una torpeza, con lo bien que suena lo que se describe con arte. Lo digo porque cierto alumno me ha devuelto un correo subrayándome la frase le renvió su trabajo revisado con un poco de retintín. Sí, yo renvió, rescribo y describo, proscribo poco y de vez en cuando inscribo en mi memoria algún detalle, y no me cohibo sino ante quien tiene verdadera autoridad por sí” (AC, Ap. 98).

Con la grafía **hoy**, tónica la o, todos los casos se dan con la palabra así escrita; en posición final, siempre con azeuxis, bisílaba: ↑ ↓ *no haya de preguntar qué cantan hoy* ↑ ↓ *¡Ciudades de provincia! Todo es hoy*

↑• ↓ *di qué es el cielo de hoy, el hombre de hoy* ⇒ en este mismo verso se realiza en posición interior como triptongo fonético (por efecto de la sinalefa: eói), bisílaba en posición final. En los casos demás, en posición inicial o interior, siempre como diptongo:

• **hoy** señala una estrella extraviada (5) ↑• *Al fin tus brazos hoy me han recobrado* (4)

**oí** : El grupo requiere siempre la azeuxis.

Excepto un caso ↓ *como un diente roído que en la fruta se encona*  
 todos los demás pertenecen a la misma familia léxica:

↑ ↓ *Dormíamos felices sin oír sus murmullos;* ↑ ↓ *si al oírlo llorar has llorado!* ↑ ↓ *Oíd, señor leyendero* ↑ ↓ *y he mirado sin ser visto ni oído* ↑ ↓ *a tu oído las voces* ↑ ↓ *esta atención, ese oído* ↑ ↓ *tiene oídos nocturnos, grandes ojos* ↑ ↓ *tu voz en los oídos*

**oo** : Caso único: ↓ *bares de moho, pensativas lunas*

**úa** : Se dan seis casos, dos palabras aparecen una sola vez, otras dos se repiten, siempre con azeuxis: ↑ ↓ *Mas tus alas actúan* ↑ ↓ *o acaba o continúa* ↑ ↓ *que el color insinúa* y *abarca la Pintura.* ↑ ↓ *veladas, insinúan* ↑ ↓ *encubriendo las púas de la acacia* ↑ ↓ *de un fresado matiz entre las púas*

**uí** : Y para cerrar, un caso solamente, con doble posibilidad de realización. Si con azeuxis (evidente en las formas con í del verbo al conjugarse) la u se une por sinalefa con la o anterior; si con sinéresis, la posible brusquedad fonética puede convenir al efecto del súbito pavor que se sugiere: ∫ *Un grito. **Huí**. La sombra. Una mirada.*

### TRES VOCALES CONTIGUAS EN LA MISMA PALABRA

Se dan solamente seis casos, todos ellos formas del pretérito imperfecto de indicativo y siempre con azeuxis:

**aía** : ∫ *mi mar conseguidísimo, **traía** ∩ ∫ *retorcida mi alma, y se **caía** ⇒ Frente a esta regularidad, véase “caer”, grupo **ae**.**

**eía** : ∫ *Pepita, por tus ojos, que **creía** ∩ ∫ *T **reías**, qué niña, y estaban las vecinas ∩ ∫ *hacia atrás, y **veía** en el camino***

**uía** : ∫ *La minuta **incluía** un minué*

### DIÉRESIS / DIALEFA

Para quien suele ser calificado de gongorino la diéresis se podría presentar como una tentación o una práctica ostentosa. Nada de esto, salvo curiosas excepciones, detectamos en *Extravagante Jerarquía*. Bastantes casos coinciden con los que Felipe Robles Dégano considera azeuxis y que nuestro profesor de Métrica se ocupó de mostrar en Góngora como agrupaciones vocálicas de origen latino donde no eran diptongos (Apuntes, 98-99) y como tales perviven en su español, oscilando entre la aglutinación romance y la azeuxis heredada, sobre todo si la segunda vocal es tónica. Procedemos a recopilarlas y a marcarlas con vírgula, según el uso de Carvajal; el número que precede a cada verso indica su medida:

**ia** :

11 *envi'ada en tu voz, por mí asumida, ∩ 11 *extravi'adas ínsulas, los solos, ∩ 7 *el di'ablo, y el grito ∩ 11 *y me fui por los mundos, como un pobre di'ablo, ∩ 11 *la honda*****

penetración de las li'anas, ↑ 11 almi'ar de ponientes, con su sombra, ↑ 11 de un piar,  
de otro cántico

↑ 11 nos embri'ague, oh nuestro, oh regresado, ↑ 11 hoy señala una estrella extraviada  
↑ 11 solo, perdido, extraviado, incierto, ↑ 11 Andá, señor, que estáis muy mal criado  
⇒ este, cita de Cervantes destacada entre prosa y marcado con diéresis gráfica.

**io:** Brevísimo grupo que contiene los casos de oscilación más relevantes. Cuando se refiere al instrumento músico, diéresis: ↑ 7 arco de la vi'ola ↑ 11 lluvia con sus vi'olas y clemente.

cuando a la flor, diptongo: ↑ 11 que ya no existe, pones una viola.

Siempre en bandadas, los gorriones aparecen sin exigencias de una medida que los fuerce a separarse por andar entre versos libres, ↑ 8 por las cargas de gorriones, ⇔ o van a su aire, diptongados en campos y jardines, ↑ 7 de fuentes y gorriones ↑ 11 de la brisa, entreabierta. Los gorriones ⇔ Pero los ámbitos urbanos parecen alterarlos: 11 de tantos gorri'ones en los plátanos / locos de los paseos.

También con diéresis, 11 tanta ofuscada gavi'ota, tanta ↑ 7 glori'osa palabra

**ua :** Es el diptongo más frecuente, abundan en la obra las suavidades ceñidas. Inician “Clima” (Tigres en el jardín) quedando suspensas para reacer no se sabe en qué, si en adjetivo o en nombre, *Estas suaves / vagabundas, lentas olas*, luego se repiten en el mismo lugar, *suaves y vagabundas*, hasta que se expanden por todos los libros: 14 *musicales y suaves, como los crisantemos* ↑ 11 y *el conejo veloz, y la gacela suave*, ↑ 14 *desde la aurora tibia suavemente cernida*: ↑ 11 *Yo repaso el silencio suavemente*, ↑ 7 *suavemente pequeño* ↑ 7 *el suavísimo filo* ↑ 9 *Lámpara suave del poniente* ↑ 9 *o esta suavísima alegría*, ↑ 11 *remata la columna, con qué suave* ↑ *como salobre inclinación al suave* ↑ 7 *interludio suavísimo* ↑ 11 *fruta de mi niñez, suavísima manzana*. ↑ 11 *Me queda en la mejilla el surco suave*, ⇔ pero por dos veces se dilata, escindido el diptongo: 7 *un suave veneno* ↑ 11 *alimentar con música suave*.

Dos adjetivos soportan la diéresis. Uno en “El amor busca plumas clandestinas”

(*Serenata y navaja*), con epígrafe hurtado<sup>102</sup>: 11*sangre sexu'al. Buscaba plumas*. El otro tras una sinalefa dilatada, roto el diptongo para constituir el heptasílabo: *y cae, extenu'ado*.

Y queda para cerrar este grupo un adverbio de cantidad indefinida, no sabemos si arcaico o si el término musical que el poeta escamotea (o no) en el título del más musical de sus libros, *Casi una fantasía*<sup>103</sup>: Su ejecución es libre, pertenece a un poema de verso mayor oscilante, no incide en el metro si permanece inmutable o se expande por diéresis: *es cuasi monacal, como si una vidriera*.

**ue** : “Que la diacrisis ortográfica entra en conflicto con la marca habitual en métrica para la diéresis lo demuestra el nombre de ese ave que todos conocemos pero aún no hemos visto, el pingüino, grafía usada para advertir que se trata de un diptongo, como el de Huesca y cuesco, pero precedido de un grafema falaz, g, que debe sonar como en guasa, pero no como el ángel de Juan Ramón Jiménez. Y claro que hay una diéresis, pero al ojo, como la rima en el Infierno de Dante” (Apuntes, 98-99). Un adjetivo presente en *Extravagante Jerarquía* la presenta ineludiblemente, *exangües*. Debemos realizarla en (11) *La minuta incluía un minu'é, ↑↑11 sin dejar de moverse en continuas flu'encias*, y ↑↑11 *hostia de luz ilesa y conflu'ente*. Como vimos en su lugar, la sinéresis de río (en 4ª), exigida porque la tónica de caudal recibe el acento dominante en 6ª, provoca la diéresis de afluente: 11 *cada cual río caudal bien que afluente*.

Nos queda un verso con dos diptongos, ↑↑ 11 *que en liras truecan las que fueron fauces* ⇒ Frente al uso vulgar de hollas en *Casi una fantasía* por su voluntad de generar la que llama trampa a la oreja, repetido en *Sitio de Ballesteros* en el mismo verbo, *el turbio pensamiento holla la frente*, pero con otra intención, porque si diptongara le resultaría un dodecasílabo, truecas nos demuestra que el poeta conoce la norma y la sabe aplicar.

**ui** : Si es diptongo tónico, el acento recae sobre la i, nunca en la u: ↑↑ 11 *con el desvanecido fluir de un tigre ↑↑ 11 Un grito. Hui. La sombra. Una mirada*.

<sup>102</sup> Pablo Neruda, “Walking around”, *Residencia en la tierra*.

<sup>103</sup> Ignacio Prat en su reseña señala que el título procede de la anotación de una sonata de Beethoven: *quasi una fantasia*.

Cuando el acento sobre la *í* se combina con posición dominante hay diéresis:  $\hat{\uparrow}$  11 *terrible el tiempo en su perenne hu'ida*,  $\hat{\uparrow}$  7 *su corazón disminu'ido*. En un verso largo de “Clima” se puede ejecutar ad libitum:  $\hat{\uparrow}$  *en su disminuida fuerza de ataque a las orillas*. Pero son obligadas una diéresis y una dialefa en  $\hat{\uparrow}$  11 *Al conclu'ir su idilio flor y'ave*, y la diéresis en  $\hat{\uparrow}$  11 *padre, que me anunciaste ser ru'ina*.

**uo** : Curiosamente, parece que los significados condicionaran los significantes, pues no hay diéresis en *impetuoso, gualda, violeta, zarco*, pero en estos otros versos es obligada:

$\hat{\uparrow}$  11 *en la fastuosidad de los rocíos*  $\hat{\uparrow}$  11 *de suntuosa evanescente seda*.

Dos diptongos desliza Carvajal en su obra en sendas palabras cuyas formas no contempla el DRAE, anhidrios y fringilios; sí están registradas anhídrido y fringílido. Una, en el poema “Sobre el ardor de la lucha postrera” de *Serenata y navaja*, su libro más ostentosamente rupturista *no prendas los anhidrios* que no es haplogía ni simplemente síncopa, pérdida de la *-d-* para rimar con vidrios. Sea como fuere, es cultismo deturpado por anhídrido, carente de agua, reseco, frente a otros cultismos puros como sajácil y campilo. La otra es anterior, aparece en “Clima” de *Tigres en el jardín*, libro cuya aparente tersura no parece que se rompa con esta puntada ni alguna otra como el adverbio verdemente que contradice la norma que entre ambos componentes de la palabra debe haber compatibilidad semántica, norma registrada por Alcina y Blecua en su *Gramática española*:

*esta atención, ese oído  
para el eco  
y el fringilio,  
para el hueco  
del silencio,  
y el hontanar,  
y el pinar  
que silba como la mar*

¿Para evitar una rima al ojo, oído-fringílido, o para establecer una consonancia en caída,

en io, con silencio, o una rima al ojo, ahora sí? ¿Mantiene la -d- en oído para que además no le censuren el vulgarismo granadino y cacofónico, o para destacar la pequeña estrofa que sigue, 4A, 4B, 4<sup>a</sup>, 4B, 5C, 4C, 8C, falsa septimilla porque 5+4 se reduce a 8 por compensación y es en realidad una sextilla (4A, 4B, 4<sup>a</sup>, 4B, 8C, 8C)? Carvajal usa otras rimas internas, sin destacarlas; a veces sangra los versos precisamente para destacar la rima, y lo hace como en otro poema (“Siete de espadas”, *Serenata y navaja*), con tres versos monorrimos y acumulada la consonancia en el primer verso con lo que suma en veintidós sílabas cinco consonantes iguales:

*y un as dorado, degollado, aullado,  
mugriento y azuzado,  
y enterrado.*

Otro caso de diptongo, éste más entendible por nosotros se da en *Casi una fantasía* para obtener una consonancia con silencio mediante tmesis y sístole:

*su refugio, su asiento, sus avenas.  
Aquellas fueron otras lides, penas  
más que glorias, murallas y murrallas  
y otras cosas que callas –el silencio  
no tiene precio–. Y pasas, muy licencio-  
+ samente, lenta, vaga sombra, y callas.*

Estos son secretos del taller del artista.

## DIALEFA

“Si el hábito es la sinalefa, que hacemos por inercia, ir contra la sinalefa supone una violencia, muy bien indicada por el prefijo griego dia- que indica separación, desvío, y así, la sinalefa es norma y la dialefa excepción, licencia. Permítanme la pedantería de establecer un quiasmo conceptual: Al modo en que la sinalefa métrica es un desvío con respecto a la prosa, alguna dialefa versal puede responder a una norma, realizarla cuando la vocal tónica inicial de palabra ocupa posición definitoria y, a veces, dominante. Por aquí se cuele el concepto gramatical de hiato, que procuro evitar para no

confundirlo con el retórico, tenido por Cicerón y seguidores por vicio censurable, temible cacofonía.”(Apuntes, 98-99)

La sinalefa métrica se hace a pesar de la gramática y de la cesura y puede coexistir con la dialefa en un mismo verso: ↑ *Para, para, Amor mío, acequia y’ ave*, pero la pausa sintáctica evita la sinalefa en otro: ↑ *por el aire; ‘el sol, así, se irroga*, y la pausa medial del alejandrino también la impide: ↑ *el beso y la mejilla’ eran de nácar grana*, ↑ *gayombas y una aurora’ enlazada en tu talle*, o en otros versos compuestos, como este de 5+5+5:

*lumbre en tu lumbre; agua en tus aguas; vida, en el mar.*

Excepción hecha del segundo ejemplo, donde se muestran al ojo dos vocales iguales, es digno de señalarse en los otros cuatro el cuidadoso esmero con que se evita el hiato, pues se enfrentan vocales distintas que obligan a variar el grado de apertura de la boca.

Mostramos los casos de dialefa que hemos encontrado en *Extravagante Jerarquía*:

#### **a a**

*Esta mañana, árbol de olvido, me paseaba* ⇒ Es un alejandrino muy problemático porque sus marcas gramaticales parecen perder su ejecución como pentadecasílabo trimembrado, 5+5+5; para adaptarlo al molde alejandrino hay que pautarlo así: / ésta ma/ ñana, / ‘árbol # deol /vido, me paseaba #, con dialefa en 5-6 y sinéresis en 14.

#### **a e**

*Era la ‘era del granar primero* ↑ *Ya ‘eres castamente blanco y suyo*

#### **a i**

*Con la ‘ilimitada paci’encia* ⇒ Dialefa en 2-3; diéresis en 9-10

*perfil: Hijo de luz, y ahora ‘hijo*

*huésped del lirio, cálida rosa, y pensamiento.* ⇒ Otro ejemplo de aparente pentadecasílabo que, para ejecutarse como alejandrino en su contorno estrófico pide la escansión / huésped del / lírio, / cálida # / rósa, ‘y pensa / miénto /, donde la pausa medial provoca la reducción de las dos átonas que la preceden y para ajustar el segundo hemistiquio en 9-10 hay que hacer dialefa.

## **a o**

En los casos que siguen, la ola, la hora y hombres con dialefa, sea en alejandrinos:

*y, al tiempo que su torre daba el reloj la ‘ hora, ↑ se riza y, leve, pasa. Da el chamariz  
la ‘ hora, ↑ redondo como el eco del mar y de la hora;*

endecasílabos:

*las golondrinas de ultramar. La ‘ ola ↑ sobre la ‘ ola cándida espumosa!*

o heptasílabos:

*y una tranquila ‘ ola ↑ tu mirada en la ‘ hora ↑ de cualesquiera hombres*

En el endecasílabo ↑ *y su cuerpo presente en mi alma está. ¡Oh,* ⇒ es necesaria la dialefa para conseguir la rima aglutinada con vaho, con pérdida del acento en la interjección.

↑ *para sesgar, para negar, para cortar la ‘ ola* ⇒ para mantener la eufonía, puede decirse como un heptadecasílabo trimembre (5#5#7), con la tercera consonancia interna un poco menos sonora por no encontrarse ante cesura ni pausa, dado que la siguen tres sílabas, las dos últimas separadas por dialefa. Admite la ejecución rápida como pentadecasílabo trimembre si las pausas internas se abrevian como cesuras, siempre con dialefa en el tercer miembro (4(4(7)). La velocidad dependerá siempre de la decisión del lector. Este verso nos demuestra que Príncipe y Carvajal llevan razón al decir que el silencio dura, en este caso exactamente una sílaba los dos interiores si se ejecuta como heptadecasílabo, dos al menos la pausa versal si debe considerarse más larga que las pausas internas. Y también puede ser un aviso a quienes aplican el fonómetro de que la medición mecánica de los versos depende en no pequeña medida de cómo sea de expresiva la ejecución del lector grabado. Hemos usado intencionadamente los adjetivos mecánica y expresiva porque en este verso concreto, sin necesidad de contorno, pues sea una u otra la ejecución resulta eufónica en uno y otro caso. No se puede hablar, por tanto, de voluntarismo en Carvajal sino de rigor en su teoría y en su práctica, tan acordes como estamos comprobando.

## **a u**

Solamente hemos detectado dos casos, un heptasílabo:

*del mediodía* □ ‘ *hubo* ⇒ donde es necesaria la aceuxis, pero la misma forma verbal se da con sinalefa en: *y nunca hubo una sombra en su camino*,  
y otra dialefa en el endecasílabo *mi ligereza ‘ última, mi leve*

### **e a**

Por tres veces la misma expresión pide la dialefa para obtener un alejandrino, un endecasílabo y un heptasílabo que enunciaremos ordenadamente:

*un hombre que se ‘ alza y dulcemente yerra* ↑↑ *de brisa que se ‘ alza nos ahoga* ↑↑ *se ‘ alzan y respiran* ⇒ dialefa también necesaria en el endecasílabo:

*un carrero (por caso, sin que ‘ haya [...])*

*lumbre en tu lumbre; agua en tus aguas; vida, en el mar!*

y sabe( que este arroyo es la pena (y ese ‘ árbol la dicha( y aquel pájaro toda

### **e e**

El único ejemplo encontrado está entre los versos libres de “Clima” y es indiferente para su medida, dado el compás vario del poema; no obstante, parece recomendable la sinalefa en 1ª y la dialefa en la penúltima, ↑↑ *que ejecuta sobre ‘ ellas* ⇒ damos los casos examinados antes de bisílabos llanos en posición definitoria.

No pueden ejecutarse con sinafía los dos versos siguientes porque desaparecería la rima aglutinada y sería una lectura contraria a la tmesis intencionada del poeta. Hay que señalar que en el endecasílabo no se cumple la ley de Maury:

*música oscura si ve-*

*hemente pájaro que al cielo escribe*

### **e i**

Aunque entre versos libres, parece exigir dialefa este que nos suena como alejandrino:

*Yo me ‘ iba. Volvía y, al perder las palabras*

### **e o**

El uso de la palabra oro es oscilante, unas veces con sinalefa (marcamos la medida entre paréntesis): (14) *Ciñe tu anillo de oro mi caz. Y cuando todas* ↑↑(11) *todo de oro cargado*

*contra un pecho* ↑↑ *de blonda de oro, lidia* ↑↑(11) *un caballero de oro me desea,* ↑↑ (11) *te transfigures, caballero de oro.* ↑↑(7) *Hazme un túmulo de oro,*  
y otras veces con dialefa: ↑↑ (14) *algo del as de oros que siega la gumía* ↑↑ (11) *con los labios de ‘ oro y las mejillas* ↑↑ (11) *alrededor de su botón de ‘ oro*  
como la exigen: (7) *de ‘ horcas, de cuchillos,* ↑↑ (14) *se miniaban de pájaros como un libro de horas.*

La oscilación en el uso de ‘oro’ no nos permite inferir que las palabras bisílabas llanas que comienzan por vocal tónica y siguen a otra palabra que termina por vocal se deban ejecutar siempre con dialefa, pero sí nos advierte de la frecuencia de la dialefa en similares casos.

### **i a**

Otra palabra oscilante en los versos de *Extravagante Jerarquía* es alma. Se enlaza en los endecasílabos ↑↑ (11) *y su cuerpo presente en mi alma está. ¡Oh,* ↑↑ (11) *y su luz una espiga en mi alma acrece;*

pero no se enlaza en ↑↑ (11) *y es mi ‘ alma de mieles y acedías.* ↑↑ (11) *retorcida mi ‘ alma, y se caía* ↑↑ (11) *El carro de mi ‘ alma es muy pesado* ↑↑ (11) [*mi ‘ alma desbocada. ¡Ay, los humanos*], verso sangrado en el libro.

(1) *Yo te conozco y llevo aquí en mi ‘ alma* ⇒ se repiten en este verso la sinalefa propiciada por la tónica en primera posición y la dialefa exigida por la tónica en segundo lugar, como en el ejemplo de Garcilaso que el profesor aducía en clase: *í\_e, i ‘ á,* pero en orden inverso de Carvajal con respecto a su modelo: *dentro en mi ‘ alma fue de mí\_engendrado.*

### **i e**

Hemos localizado dos versos, con dialefa y coma tras la tónica, que contradicen el caso analizado antes (ver **i a**), posiblemente por efecto del timbre:

*Pleno de ti, ‘ el ángel se demuda* ↑↑ *grave de sí, ‘ e inmerso, como espuma*

### **ii**

*lo que aprendí y nunca he olvidado* (11) ⇒ Como en **i e**, con dialefa. Según Príncipe se pronunciaría una *î*, es decir, una sola vocal prolongada y modulada que duraría dos sílabas. Si se pronuncia **íi** se produce un breve pero suficiente cierre de la glotis. Claro ejemplo del cumplimiento del impulso rítmico (Brik), del compás como regulador del metro (Príncipe) y de la incidencia de la sintaxis y de la cadencia, y sobre todo del silencio (Carvajal).

#### **o a**

Solo dos ejemplos, con dialefa:

*bajo el ala febril de ángel o ‘ave* ↑ *Suspira: que otro ‘astro no es el cielo.*

#### **o e**

La oscilación<sup>104</sup> de las formas monosilábicas del verbo haber en su comportamiento acentual que podemos contemplar en el heptasílabo ↑ *perdida, cuando ‘hemos* ⇔ y el endecasílabo ↑ *y ya no ‘es, Adela, como\_has sido* ⇔ la encontramos también en las del verbo ser.

#### **o i**

Dos dialefas de bisílabos tras trisílabos:

(11) *rocío, ‘hijo yo de tanta tierra,* ↑ (9) *el otoño ‘iba y venía*

#### **o o**

Endecasílabo con dialefa: *todos, amigos todos, cuando ‘hombres*

#### **o u**

Y un verso del poema final de Serenata y navaja, “Oración umbría” para concluir este recuento de dialefas: *solo ‘huye cuando me otorgas*

---

<sup>104</sup>

El poeta no vacila, oscila en el uso. El lector quizá vacila momentáneamente.

—Un poema escrito con norma desviada: “A la Poesía”.

### A LA POESIA

[evocando el himno: “O, quam amabilis es...”]

<i>¡Oh, júbilo del corazón, solaz de</i>	1-2-8-10-
<i>la mente! Pon tu mano sobre esta</i>	2-4-6-10
<i>frente cansada y dale íntima</i>	1-4-6-9
<i>placidez y suave quietud y</i>	3-5-8-
<i>paz a su sangre.</i>	4
<i>Oh, amable, dulce y piadosa:</i>	1-2-4-7
<i>pues tú no eres de aquellos que</i>	2-3-6-
<i>venden la misericordia, mira</i>	1-7-9
<i>con tiernosojos al que te llama</i>	2-4-9
<i>con esperanza,</i>	4
<i>si no con fe; dale el refugio</i>	2-4-5-8
<i>de tu benevolencia y deja</i>	6-8
<i>le que suspire o llore cuanto</i>	4-6-8
<i>necesite, para cobrar contigo</i>	3-8-10
<i>su alegría.</i>	4

Extraño poema cuya pauta<sup>105</sup> es cada grafía de vocal se ejecuta como sílaba autónoma: no hay diptongos ni sinalefas ni convenciones de añadir una sílaba a la palabra tónica final, no hay acentos dominantes ni definatorios. Sí hay números, las líneas largas tienen once sílabas fonéticas y cinco las cortas, pero sílabas carvajalianas. Es el triunfo de la diéresis y de la dialefa. No se oyen himno ni oda porque la idea exige su forma: Es una plegaria susurrada.

---

<sup>105</sup> Notas a *De un capricho celeste*.

## II.5: Modelos de endecasílabo según el acento

«Para reconocer su una secuencia fónica constituida por sonidos de palabras que previamente significan –lo que parafraseando a Larrea se podría definir como “una sucesión de sonidos llamados a esplendor”–, constituye un verso, tenemos dos procedimientos: Uno, concreto, propuesto por Príncipe: “acoplarlo con otra unidad de similares características”, hacerlo “caer en copla”; otro, abstracto, propuesto por Roman Jakobson y ampliamente difundido por Domínguez Caparrós: remitirlo a un modelo, un esquema básico que contenga sus rasgos esenciales. Estos rasgos esenciales son dos: el número de sílabas que integran la secuencia y la presencia de acentos en posiciones predeterminadas. La división tradicional entre versos de arte mayor y de arte menor no alude a grados de dificultad o a valoración de resultados estéticos sino a una realidad material: el verso de arte menor se puede constituir con un solo acento; el verso de arte mayor necesita tener dos acentos, con lo que se define, además, por una cadencia determinada. La ventaja de trabajar con modelos y no con coplas la demuestra la simplificación que se obtiene en métrica castellana frente a la complejidad, por acumulación casuística, de la métrica vascuence, donde al no actuar con modelos y sí con ejemplos, es difícilísimo obtener una visión esencial que explique los grandes conjuntos de poemas homogeneizables.» (APUNTES, 98-99))

El “modelo de verso” se tiene que establecer teniendo en cuenta las características de nuestra lengua y los hábitos de los hablantes. Al no ser la cantidad silábica un rasgo pertinente del español, la equiparación de las partes de compás o de las cláusulas rítmicas con los pies clásicos, latinos y griegos, es una falsificación. Esto no quiere decir que la cantidad silábica no influya en la configuración de los versos, pues los “modelos” se reconocen en los “ejemplos” a pesar de la diversa “cantidad de materia sonora” con que cada ejemplo se configura. En efecto, un verso formado todo por sílabas mínimas (abiertas, consonante más vocal, vocales solas) tiene menos materia sonora que otro en que haya sílabas trabadas, con consonantes líquidas aglutinadas, y diptongos y sinalefas; un verso que responda al caso primero dará sensación de más levedad, de mayor ligereza, de menos “duración” que un verso que resonda al caso segundo:

*si soy el perro de tu señorío*

tiene menos materia (con una sola sílaba trabada) que:

*tronco sin ramas, y lo que más siento*

pero ambos versos de García Lorca responden al mismo “modelo”, endecasílabos de 4ª y 10ª obligadas, sin acentos en otras sílabas que sostengan su larga cadencia (posibles en 6ª, 7ª u 8ª). No menos evidentes son estos versos octosílabos:

*moro de la morería*

con todas sus sílabas abiertas, simples, la última de sólo vocal, quince fonemas en total, frente a

*la luz con el tiempo dentro*

ejemplo de Juan Ramón Jiménez, que con sus veintidós fonemas y un esfuerzo supletorio más, la presencia de tres acentos, adquiere una cierta pesantez frente a la levedad del ejemplo anterior. Se impone, por tanto, establecer el marco en que se deben definir los distintos modelos de verso, marco que debe atender a características generales aplicables a todos los casos posibles, y que no debe descuidar tampoco las características de la lengua.

—Reglas métricas para eufonía del verso

Carvajal explicaba las reglas de la eufonía del verso español en el tema 25 de su programa de Métrica. Resumimos rápidamente las ideas básicas:

Todo verso español se compone de una sucesión de sonidos de palabras de la lengua delimitada por dos silencios absolutos: uno, inicial, dado; el otro, final impuesto por la voluntad de medida manifestada por el poeta; frente a sistemas que consideran el verso constituido al llegar a la última sílaba tónica, el verso español es por convención llano. Y aunque esa convención parezca discutible, podemos afirmar que “todo verso castellano es llano”, frente al “verso francés, que agudo es”, y ello por convención métrica que quizá se deba a un efecto acústico que podemos comprobar fácilmente: ante un silencio inmediato posterior, la sílaba tónica adquiere un gran relieve que se proyecta en el silencio y se ha convenido que ocupa un tiempo, el tiempo convencional de una sílaba; caso contrario, las palabras esdrújulas prácticamente sincopan la postónica, con lo cual en el verso se manifiesta la tendencia secular que explica la evolución del español a partir del latín, una de cuyas reglas generales es que “las postónicas caen”.

Resonancia y síncopa regularizan la cláusula final del verso castellano estableciéndolo como llano, con lo que se amplía el campo de las palabras llanas o paroxítonas, que son las que más abundan en nuestro idioma. De esta manera podemos establecer el modelo de verso como un conjunto de sílabas sujeto a número predeterminado, realizado entre dos silencios absolutos, con un tiempo de esfuerzo, sílaba tónica, en posición penúltima, al que sigue un tiempo de reposo que dura una sílaba (real o compensada) antes del silencio o pausa versal. Esa sílaba del tiempo de reposo tras la tónica obligatoria define el cómputo “real” del verso y es común a toda la versificación española. Gráficamente se representará así: / ó (o) # / y leeremos: sílaba tónica obligatoria, sílaba de reposo, pausa.

*Sones de bandolín. El rojo vino  
conduce un paje rojo. ¿Amas los sonos  
del bandolín y un amor florentino?  
Serás la reina en los Decamerones.*

El segundo verso hace coincidir cesura y corte con sinalefa. Hay concurrencia de dos tónicas porque, a pesar de la gramática, se hace sinalefa. Ahora bien, se dice que en español la concurrencia de sílabas tónicas contiguas es desagradable, por el desmedido esfuerzo que exigen para su adecuada articulación; a la inversa, la carencia de sílabas tónicas con exceso de sílabas átonas da sensación de desmayo, de falta de fuerza, de efectiva “atonía”, con lo que se desarrolla la tendencia a tonificar algunas sílabas en determinadas posiciones; esas posiciones, en conjuntos de versos, se determinan por la presencia de sílabas tónicas en versos precedentes, en satisfacción de lo que Osip Brik ha llamado impulso rítmico y que podemos resumir así: Dado un primer verso, el modelo al que responde tiende a reproducirse en los versos sucesivos. Por tanto, las dos primeras reglas de la eufonía del verso español pueden enunciarse así:

1ª regla: No debe haber dos sílabas tónicas contiguas.

Esta regla admite otro enunciado: Entre dos tiempos de esfuerzo debe haber al menos un tiempo de reposo, sea una sílaba átona, sea un silencio equivalente en duración al tiempo de una tal sílaba, silencio que puede influir, o no, en la medida final del verso.

2ª regla: Las sílabas tónicas no deben estar tan distanciadas que provoquen sensación de debilitamiento, de atonía. El intervalo máximo de átonas entre dos tónicas puede establecerse en cinco sílabas, como se ve en los dos ejemplos siguientes, uno del

romancero (el octosílabo), otro de García Lorca (el endecasílabo):

móro de la morería

con acentos en 1ª y 7ª y, por tanto, un intervalo de cinco átonas;

para el gusáno de mi sufrimiénto

también con intervalo de cinco átonas entre acentos de 4ª y 10ª. Intervalos átonos mayores apenas si los hay, son difíciles de encontrar y su misma excepcionalidad nos debe llevar a un análisis detenido de los versos en que se produzcan pues su extraordinario desvío de la norma debe ser una llamada de atención que debemos prestarles para dictaminar si se trata de una torpeza del poeta o de un signo de auténtico valor estético que el poeta use para subrayar (métrica expresiva frente a métrica mecánica) un posible contenido que requiera ser expresado de esa manera concreta, o un efecto melodioso o armónico que provoque significados añadidos, a modo de onomatopeya, cinestesia<sup>106</sup> o cualquier otro tipo de figura retórica, de tal manera que la “megatonía” y la “atonía” se pueden encuadrar en lo que Navarro llama “complementos rítmicos”.

Pues bien, la primera regla (no debe haber dos sílabas tónicas contiguas) admite otro enunciado: Entre dos tiempos de esfuerzo debe haber al menos un tiempo de reposo, sea una sílaba átona, sea un silencio equivalente en duración al tiempo de una tal sílaba (silencio que puede influir, o no, en el cómputo final del verso). (SEMINARIO: 96; reiterado en APUNTES, 98-99), DOCTORADO: 2000)

A partir de este nuevo enunciado, Carvajal procede a configurar los modelos de verso, del final hacia el comienzo. Así, los endecasílabos eufónicos de acentuación uniforme se establecen de esta manera:

1º: Entre dos tónicas, una átona: compás binario, uniforme:

11ª átona, 10ª tónica, 9ª átona, 8ª tónica, 7ª átona, 6ª tónica, 5ª átona, 4ª tónica, 3ª átona, 2ª tónica, 1ª átona. Es el modelo “yámbico” de Balbín, el “trocaico” puro de Navarro Tomás, verso de máxima acentuación eufónica (cinco acentos) manteniendo la regularidad del compás; como se verá, caben más acentos u otros tantos, pero el compás

---

<sup>106</sup> Algunos computadores carecen de esta palabra, cinestesia, percepción acústica del movimiento sugerido por el verso, y la sustituyen por cenestesia, sensación del propio cuerpo, o por sinestesia, que es un juego de parónimos impertinente cuando se quieren precisar nociones métricas.

se altera. Enunciadas en orden progresivo, son tónicas (dominantes) las posiciones de 2ª, 4ª, 6ª y 8ª; la 10ª es definitiva.

2º: Entre dos tónicas, dos átonas: compás ternario, uniforme:

11ª átona, 10ª tónica, 9ª y 8ª átonas, 7ª tónica, 6ª y 5ª átonas, 4ª tónica, 3ª y 2ª átonas, 1ª tónica. Endecasílabo dactílico puro para todos los metricistas que usan esa terminología, denominado de gaita gallega a partir de Pedro Henríquez Ureña. Enunciadas en orden progresivo, a más de la 10ª, sílaba definitiva, son dominantes la 1ª, 4ª y 7ª. Un rápido cotejo con el modelo anterior muestra que este verso tiene sólo cuatro acentos y por lo tanto igual número de partes de compás, pero las sílabas tónicas entran en colisión entre el primer modelo y el segundo: la 2ª con la 1ª; las 6ª y 8ª con la 7ª, con lo que la mezcla de ambos modelos genera desacordes; el acorde se produce únicamente entre las sílabas 4 y 10 de ambos modelos. La combinatoria de estos dos modelos no es pues aconsejable, aunque hay ejemplos delicadísimos que muestran la oportunidad y belleza de los desacordes, ya en el mismo Garcilaso.

3º: Entre dos tónicas, cuatro átonas: Compás simétrico, con punto de simetría en 6ª.

11ª átona, 10ª tónica, átonas 9ª, 8ª y 7ª; 6ª tónica, átonas 5ª, 4ª y 3ª, tónica la 2ª, átona la 1ª. Dicho de otra manera, con acentos dominantes en 2ª y 6ª y definitivo en 10ª. Se le viene llamando tradicionalmente endecasílabo heroico. Para Príncipe tiene compás uniforme, con la sílaba 1ª en anacrusis y tres pies largos (2 tetrasílabos, más el último también largo, equivalente por definición al tetrasílabo: espondeo). Los pocos acentos le dan aire de ligereza, pero la equidistancia acentual le devuelve, con el peso inerte de las átonas, un aire de gravedad muy característico. En realidad se corresponde con el primer modelo, sustituidas las partes simples de compás por partes dobles. Pero la ausencia de acento en 4ª en este modelo y la ausencia de acento en 6ª en el modelo 2º nos puede llevar a un intento de clasificación complementario, si no distinto.

A la vista de los tres modelos examinados, clasificaremos los endecasílabos en dos grandes grupos:

Grupo A: Endecasílabos de 6ª obligada.

Grupo B: Endecasílabos de 4ª obligada.

4º: Entre dos tónicas, cuatro átonas: Acentos en 5ª y 10ª.

Presenta equidistribución progresiva entre sus dos ramas; Jaimes lo considera eufónico

y, en abstracto, nada habría que oponerle, salvo que el propio Jaimes lo presenta formado por un período pentasílabo puro y un período pentasílabo mixto, lo que introduce un factor de desequilibrio entre sus constituyentes. En su tesis doctoral Carvajal le dedica un largo examen, y llega a la conclusión de que, en serie con otros versos, supone un componente de ruptura, por desacorde completo al entrar en colisión el acento de 5ª con los dominantes de 4ª ó de 6ª que han servido para establecer los dos grandes grupos A y B antes señalados. Su empleo seriado es excepcional y su aparición motiva en los estudiosos o sospechas de impericia o sobresaltos de tipo “expresivo”, asociando su empleo a profundas alteraciones emocionales. (DOCTORADO: 2000)

Las restantes combinaciones acentuales no responden a estos criterios de uniformidad distributiva y se establecen a partir de un sistema complementario de proporciones. Hay una serie de variantes que se distinguen por no tener obligadas las sílabas 4ª ó 6ª; Carvajal las agrupa todas bajo el mismo epígrafe:

Grupo C: Endecasílabos de 4ª y de 6ª libres.

En este grupo caben desde los escasos acentuados en 5ª y 10ª, a los más frecuentes de 3ª y otra, generalmente la 8ª, hasta los supuestamente deficientes, como el de San Juan de la Cruz

*sino la que en el corazón ardía*

con acentos sólo en 8ª y 10ª.

Vistos los grupos se deduce que, si la cadencia mínima del endecasílabo requiere dos acentos, éstos pueden presentarse siempre en 10ª y, además: A) en 6ª; B) en 4ª; C) en 5ª u otra. Si se aplica el criterio de no considerar el compás marcado hasta la aparición del primer acento, la anacrusis alcanzaría las 5, 3 ó 4 sílabas (7 en el ejemplo aducido de San Juan de la Cruz), lo que desde el punto de vista musical no es aceptable, pues Navarro Tomás considera que dos sílabas constituyen el máximo admisible de la anacrusis; de ahí, la necesidad de inventar los acentos latentes, subsidiarios, intelectuales, etc., que Carvajal no acepta actualmente, les dedica largo estudio en su tesis doctoral, lo mismo que considera inaceptables determinadas denominaciones, v. gr., la de endecasílabo deficiente o primario<sup>107</sup> para el que tiene acentos solo en 4ª y 10ª,

---

<sup>107</sup> Lo primario, según Carvajal, es repetir cinco bisílabos átonos: “jamón, jamón, jamón, jamón, jamón” que unidos con su palíndromo silábico forman una pareja absolutamente primaria: “y monja, monja, monja, monja, monja: verás con cuánto\_ámór llamar porfí(a). No será tan primario cuando es tan poco

verso que, en su opinión, requiere gran capacidad de elaboración artística y buen criterio para su oportuno empleo.

Carvajal retoma los dos primeros tipos, el de cláusulas binarias y el de cláusulas ternarias y, de su combinación, obtiene los sáficos, así:

6ª libre, 8ª obligada, o sea, tiempo de compás doble más tiempo sencillo, (4+2) combinados con 1ª y 4ª obligadas, generan el sáfico-A.

6ª libre, 8ª obligada, en combinación con 2ª y 4ª obligadas, generan el sáfico-B.

6ª libre, 8ª obligada, en combinación con 4ª obligada sin otro acento previodan el sáfico-C.

Caracteriza a los versos sáficos la acentuación dominante en 4ª y la cesura tras 4ª ó 5ª, rara tras 6ª, y el intervalo interior de tres átonas; por ello no acepta como sáfico el de 4ª y 6ª obligadas y 8ª libre, dado que la cesura y la acentuación varían sus cadencias.

El endecasílabo de 6ª obligada y dominante admite acentos o en 1ª, el denominado enfático, o en 3ª, el denominado melódico, o en ambas a la vez, el enfático-melódico; los metricistas consideran irrelevante la presencia del acento en 8ª, dado el carácter dominante de la 6ª; para la cadencia el acento de 8ª si es relevante, pues la varía. El acento de 7ª tras 6ª es polémico.

La mezcla de dominante en 4ª con un segmento constituido por una rama equivalente a la inicial del endecasílabo melódico (1ª y 6ª tónicas) produce un nuevo tipo, de acentos conjuntos en 4ª y 5ª, que no son necesariamente antirrítmicos como los metricistas señalan, se salve o no la concurrencia acentual por cesura. La cadencia final suele asegurarla un acento en 8ª, pero se produce es un cambio enfático de compás, sin cesura (o con sinalefa ligada) en Garcilaso de la Vega:

el dulce fruto\_antes que el tiempo airado

con cesura en Rubén Darío:

mi juventúd...¿Fué juventúd la mía?.

La inversa, con dominante en 6ª seguida de un tramo de obligadas en 1ª y 4ª, tampoco es necesariamente antirrítmica, haya o no cesura tras 6ª; por el cambio de compás suele generar un énfasis característico que le confiere alto valor expresivo, como en el ejemplo de García Lorca

---

abundante. El verso serio acoplado es de Lope de Vega. (SEMINARIO 1996)

que si vivo sin mí, quiéro perderte.

Estas reglas, que atienden a la distribución de los acentos dado un número fijo de sílabas, permiten obtener por combinatoria de los tipos básicos los más de doscientos cincuenta modelos posibles si se consideran las cesuras. Pero conviene recordar que Carvajal opera en clase con sólo tres grandes modelos: De 4ª obligada y 6ª libre; de 6ª obligada y 4ª libre; de 4ª y 6ª libres. Esta reducción de modelos se muestra altamente operativa pues permite la comprensión global del verso y facilita, mediante juegos de simetrías, la asimilación funcional de unos modelos a otros, sobre todo el primero y el segundo en la combinación estrófica.

Pero en el verso se pueden producir cacofonías indeseadas, aún más antiestéticas que las producidas por contigüidad de tónicas. El defecto mayor es el hiato, que Carvajal define, siguiendo a los clásicos, “quedarse con la boca abierta”, y a este propósito cita el adjetivo “hiante” usado por Góngora en su “Canción a la toma de Larache”, donde el río Lucus se presenta como un animal con la boca siempre abierta. No acepta la definición académica, reiterada por los lingüistas y tratadistas de métrica de que el hiato es la pronunciación separada de vocales en contacto, y por ello adopta el término azeuxis, tomado de Robles Dégano, más general, pues significa la pronunciación separada de vocales contiguas que pertenecen a sílabas distintas en la misma palabra, acepción que Carvajal extiende a toda la cadena fónica. Se produce el hiato también y sobre todo por efecto de la sinalefa, como en el citado verso de Espronceda en la “Canción del pirata”:

Asia a un lado, al otro Europa

donde “a primera sinalefa nos deja literalmente con la boca abierta y al cerrarla para articular la sílaba siguiente parece que le damos un mordisco al aire.” (SEMINARIO: 1996) La azeuxis se confunde con la dialefa si la separación de vocales se produce entre palabras contiguas y con la diéresis si ocurre en interior de palabra. La casuística es amplia, como demostró Robles Dégano, pero el caso principal es que la pronunciación separada se produce cuando la segunda vocal en contacto entre palabras recibe acento dominante en el verso; así, en Garcilaso:

Dentro en mi ‘álma fue de mí engendrado

donde el acento dominante de 4ª impide la sinalefa; además, la azeuxis queda propiciada si las vocales en contacto son distintas.

Los pocos acentos le dan aire de ligereza, pero la equidistancia acentual le devuelve, con el peso inerte de las átonas, un aire de gravedad muy característico. En realidad se corresponde con el primer modelo, sustituidas las partes simples son de la misma naturaleza se realiza una vocal larga, flexionada, y la flexión se impone para evitar el hiato cacofónico. Robles Dégano niega que en algunas palabras haya diptongo, como en “jesuita”, para él siempre tetrasílaba. Apoyado en Robles Dégano y en la práctica de Góngora, Carvajal advierte de cómo en el autor de las *Soledades* se pronuncian con aceuxis los grupos vocálicos heredados del latín y son rarísimas las diéresis en diptongos romances.

Hemos entrado de lleno en las que Carvajal llama figuras métricas en sustitución del tradicional licencias poéticas: primero, porque la sinalefa es un hecho habitual del habla y como tal pasa al verso; si estimamos como habitual la sinalefa, lo importante es discernir cuándo y en qué condiciones no debe producirse. (Cfr. Domínguez Caparrós, *Diccionario*). Carvajal recuerda que la conjunción /y/ entre dos vocales siempre se palataliza, se convierte en consonante plena y se une a la vocal siguiente; lo mismo ocurre con el sonido de la /i/ semivocal final de diptongos o triptongos, que se separa de su vocal precedente para unirse, palatalizada, a la siguiente. De manera semejante hay que proceder con la diéresis y la sinéresis, cuya realización hay que confrontar primero con los hábitos del poeta como hablante y con la posición de las vocales con relación al acento en el interior del verso después: “poema” se realiza con azeuxis, pero es frecuentísima la sinéresis en “poesía”, pues las reglas de la evolución fonética (debilitamiento y tendencia a la caída de la pretónica en este caso) siguen activas, a pesar de todas las ultracorrecciones. El profesor Carvajal se detiene en la que Julio Herrera Reissig llamó diéresis atenuada, por su especial valor estético, discute el adjetivo, prefiere llamarla atenuante, y ejemplifica con un verso de García Lorca:

toma este vals del te quiero siëmpre,

poniendo el signo diacrítico sobre la /e/ y advirtiendo que es un caso rarísimo de diéresis en diptongo romance.

La sinafía está en íntima relación con la extensión de los versos: los muy breves apenas tienen autonomía y tienden a soldarse para formar unidades mayores, en busca de una cadencia bien perceptible; de ahí la norma de que en la seguidilla no haya concurrencia entre vocal final del heptasílabo y vocal inicial del pentasílabo, pues se

soldarían inevitablemente como endecasílabos; en este punto Carvajal cita a Unamuno y niega la teoría de éste de que el endecasílabo español surja por fusión de los “pies de seguidilla”; al contrario, examinada gran cantidad de seguidillas y de refranes suministrados en colecciones paremiológicas, llega a la conclusión opuesta, y es que los pies quebrados son el resultado del alargamiento de la cesura que, al convertirse en pausa de duración equivalente a la versal ha propiciado la escansión en dos versos de lo que era una sola línea melódica. Precisamente la abundancia de seguidillas y refranes en pareados de versos endecasílabos con acento en 5ª y cesura tras 6ª es lo que le hace sospechar el posible origen culto de este tipo de verso y casi negar la aparente irregularidad métrica de algunos ejemplos aducidos por Pedro Henríquez Ureña; “lo que ocurre es que discutir las afirmaciones de personas de tantos conocimientos y tanta autoridad no debe hacerse sino desde la certeza o la comprobada constatación de un error.” (APUNTES, 98-99). Concluye el examen de las figuras métricas con los desplazamientos del acento hacia sílaba previa (sístole) o hacia sílaba siguiente (diástole), algunos provocados por acentuaciones vacilantes (los casos más frecuentes son “océano”, “período”, “exegeta” y “cenit”), o que suelen obedecer a usos cultistas (“impio” en Herrera y Rodrigo Caro, de quienes declara tomarlo el propio Carvajal) o paródicas (“Napoles” y “Francía” en Góngora, quien se autoriza con Nebrija en el romance “A la beatificación de Teresa de Jesús” y reclama la culta prosapia de este recurso, al acentuar Córdoba, Lúcano, etc.). Pero la regla de oro es:

*EVITAR EL CACÉNFATON EN TODAS SUS MANIFESTACIONES, SEAN SONORAS O SEMÁNTICAS. NO BASTA CON SER SONORAMENTE CORRECTO, HAY QUE SER LIMPIO DE ESPÍRITU.*

(SEMINARIO: 96; reiterado en APUNTES: 98-99, DOCTORADO: 2000)

## II.6: La cesura

Carvajal dedica desde la p. 89 hasta la 103 de su tesis doctoral al estudio de la cesura. Extractamos las ideas básicas:

Los silencios (se llamen así o pausas o cesuras) son los aspectos menos estudiados del verso. La confusión terminológica es desesperante [...] En 1985, Domínguez Caparrós publicó su *Diccionario de Métrica Española* y en las entradas cesura y pausa nos parece que logró, con singular economía y acierto, mostrar la confusión terminológica y la definitiva indefinición que afecta a ambos términos. La principal confusión reside en confundir la profundidad o rotundidad de los cortes. [...] Cesura es, etimológicamente, equivalente de cortadura; pero hay diversas formas cortar. El corte tanto puede ser una leve incisión como una separación radical; entre hacerse un corte en un dedo y cortarse un dedo debiera haber la misma diferencia que entre hacer un corte en el verso y cortar el verso; la construcción verbal sin preposición indica separación de la parte afectada, mientras la construcción con la preposición en indica lo afectado, pero no su segregación.[...] El problema de la cesura, como corte leve o grave, se plantea a partir del verso alejandrino, con su escansión en dos mitades y su pausa medial decisoria del valor de la palabra precedente; en los demás versos, sobre todo los considerados simples, cesura denota un silencio breve que no impide la sinalefa. En este sentido la emplea Príncipe: “Se usa en Métrica la voz cesura para indicar la pausa o el silencio que viniendo como a cortar o dividir el verso en dos fracciones distintas, son exigencia del mismo verso con independencia absoluta de los signos de puntuación, reservándose la palabra corte para significar ese mismo silencio o pausa, cuando su existencia en el verso depende pura y exclusivamente de intervenir en él dichos signos, y de marcarse distintamente... Hay ciertas clases de endecasílabo en que es preciso marcar cesura si se han de recitar bien, aunque no coincidan con ella el punto v. gr. o la coma que exigen silencio ortográfico, sin que esto quite que con efecto puedan coincidir ambas cosas... A los cortes, para diferenciarlos de la cesura propiamente dicha, o sea cesura prosódica, les daremos el nombre de cesura ortográfica”. A Carvajal le parece mejor, en cambio, la palabra corte para designar silencios absolutos y evitar confusiones cuando usamos la palabra cesura. No hay que

entender ambos términos como sinónimos; la cesura que hacemos en el endecasílabo es un corte suave, no el corte –pausa interna fuerte– que escinde el alejandrino. El corte que Príncipe llama ortográfico, y que no impide la sinalefa, como no la impide la cesura, es más pronunciado y enfático. Aducimos un ejemplo de Cienfuegos, que trae Príncipe:

*Cedió la fuerza a la dulzura: doma  
al terrible león blanda paloma.*

El corte se produce entre dulzura y doma causado por los dos puntos; Príncipe señala dos cesuras,

Cedió la fuerza\_a la dulzura ( doma  
Al terrible león ( blanda paloma

Y dice del verso segundo que no hay corte en él, pero sí cesura, y ésta se halla tras el -on de león, pie monosílabo de tiempo doble con el silencio que le subsigue, como lo prueba su compás simétrico (*Arte Métrica*, p. 604). Pie con silencio, añadimos nosotros, que hace posible el acento en 7ª, que precisamente por ese silencio ya no es conjunto con el de 6ª y, por lo mismo, no resulta antirrítmico; menos antirrítmico resultará aún si la cesura se refuerza con el corte ortográfico y se hace coincidir el canto versal y el canto de la prosa, la melodía de la voz y la melodía de la idea, como dijo Darío, de quien son estos versos:

*Sones de bandolín. El rojo vino  
conduce un paje rojo. ¿Amas los sonos  
del bandolín y un amor florentino?  
Serás la reina en los Decamerones.*

El segundo verso hace coincidir cesura y corte con sinalefa. ¿Hay en este caso ralmente un silencio, o una modulación larga y baja de la /o/ final de rojo para permitir la sinalefa? Aquí se nos plantean, como siempre, los problemas de la realización oral de cada lector y de su habilidad para salvar como unidad lo que se le presenta momentáneamente escindido. [...] Como demuestra Príncipe en los exhaustivos capítulos dedicados al endecasílabo, éste puede ser un verso simple, sin cesuras -el que tiene 6ª obligada, o sólo 4ª sin acentuación en 8ª, y no más de tres acentos-, o un verso compuesto, precisamente el que sí tiene cesuras. En el verso último de los que

acabamos de citar de Rubén Darío, aun haciendo cesura en 5ª, con sinalefa, la unidad del verso como línea melódica no puede ser rota; para romperla, habría que acudir a un acento latente, imposible en 5ª por antirrítmico y por necesitar caer en la preposición, que concurre en sinalefa; extraño y, por lo mismo, rechazable en 6ª, sobre el artículo. [...] Es una pena que, del mismo modo que Príncipe dedicó largos capítulos al acento, no dedicara uno a las pausas. Su teoría aparece diseminada y pierde relieve precisamente por la falta de concentración.

Procede Carvajal a ordenar el pensamiento de Príncipe sobre la cesura y no se le oculta que comienzan los suyos: En los versos se hacen tantas pausas o silencios cuantas comas ortográficas hay, y otros que la Ortografía no exige, pero sí el especial carácter inherente al endecasílabo cuando consta de cierto número de acentos. Al final de cada verso hay un silencio las más de las veces; pero dentro lo exigen sólo los de cierta y determinada extensión, y es su nombre propio cesura, [...] En la Música no es todo sonidos, sino que entran también los silencios a formar parte del compás. ¿Por qué no ha de suceder en los versos lo mismo que en aquella sucede? [...] Hay cesura donde se presenta marca ortográfica, sean signos de puntuación, de interrogación o de admiración, que de por sí llevan inherente el silencio (aunque a veces mucho más breve que en la prosa, por exigirlo así el compás mismo.[...] Para saber lo que debe durar un silencio hay que atenerse a lo que el compás diga, él indicará por sí solo lo más o menos que podemos detenernos tanto en lo que hablemos como en lo que callemos (*Arte Métrica*, pp 430-431). Un pie cuadrisílabo puede admitir silencio intermedio, sin que por eso dure más que los otros, atendido lo rápido del silencio mismo, que se verifica a expensas de alguna o algunas sílabas de dicho pie, pronunciándose éstas con una celeridad proporcionada a lo que dicho silencio dure (ibid. p 433). Pues nuestras sílabas largas y breves lo son en ocasiones más o menos según el sitio que en el verso ocupan, según la mayor o menor distancia que media entre unos y otros acentos, y aún según viene a modificarlas una cesura, silencio o pausa. Las partes o pies de compás incorporan las cesuras, silencios o pausas o detenciones que se produzcan, juntamente con las sílabas, y esto da como resultado que un pie sencillo, v.gr., formado por solas dos sílabas, sea doble si incorpora un silencio. (ibid. 426). El silencio es decisivo para la cadencia y para la buena armonía de los acentos, evitando las dificultades inherentes al exceso de acentos agudos seguidos (ibid. p 459). Pero el compás puede exigir, sobre

todo en los versos cortos, que el silencio se abrevie o se anule incluso, sobre todo entre adjetivos reduplicados o antes y después de muchos vocativos (ibid. p 536). Muchas veces confundimos un silencio con la caída de tono provocada por un acento circunflejo ascendente-descendente (ibid. p 538); pero la caída de tono no implica necesariamente pausa. Nunca se debe olvidar que en múltiples ocasiones la función del silencio es la de equilibrar las duraciones de los pies métricos (ibid. p 433). En esta función equilibradora hay que tener en cuenta que el silencio que sigue a todo verso sono-final es mayor que el que sucede al verso llano o al esdrújulo; por ello es gratuito atribuir el valor de una o dos sílabas al silencio que sigue a un verso de final oxítono cuando en realidad el equilibrio o alargamiento del pie del compás viene dado siempre por el silencio (ibid. p 466). La suspensión de sentido por efecto del encabalgamiento puede llevar en algún caso a la anulación del silencio, aunque éste sea de pausa final de verso (ibid. p 440-441). La cesura es propia de los versos endecasílabos con más de dos acentos, y es independiente de los cortes exigidos acentos y es independiente de los cortes exigidos por la puntuación [...] Por breves que sean los silencios no es menos cierto que existen aunque la duración de una cesura no sea mayor de lo que duraría una semicorchea en el más vivo de los compases en que dicha nota pueda intervenir (p. 605).

Hemos subrayado aquellas proposiciones de Príncipe recogidas y ordenadas por Carvajal en su tesis, que son las más conflictivas por lo que hemos visto y expuesto al comentar el artículo de Joaquín Moreno Pedrosa. Recoger y ordenar las opiniones de otro es exponer, no asentar.

Aún así, Príncipe por medio de Carvajal señala unas pautas que parecen provechosas para un buen recitado. Se debe recordar que ambos se aplican a la métrica con un fin utilitario, uno para facilitar la versificación con destino musical, el otro para enseñar a leer los versos. Y no se puede olvidar que en el teatro musical hay recitativos.

Prosigue Carvajal su exposición de Príncipe: Las cesuras, junto con lo variado de la acentuación, la oportunidad de los cortes, el decoro y nobleza del estilo, el atrevimiento del hipérbaton y la energía de las imágenes, bastan para sostener el endecasílabo suelto o blanco (ibid. p 606-607). Pero en el endecasílabo de acento obligado en 4ª hay que observar escrupulosamente una regla de oro dictada por José María Maury: «La cuarta

sílaba acentuada no debe nunca sílaba acentuada no debe nunca ser pie de esdrújulo», precisamente porque el endecasílabo rechaza todo lo que le haga constar de dos hemistiquios, que lo reducirían a decasílabo compuesto:

Huye la tórtola ‘ del nido amado

En efecto, la cesura tras la 6ª distorsiona el compás y decide sobre la brevedad de las sílabas precedentes combinada con el acento. Mutatis mutandis, la inversa podría ser cierta; una cesura tras cuarta oxítone puede compensar una carencia de sílaba en la segunda rama del endecasílabo, como nos pareció dejar demostrado con un ejemplo de García Lorca, donde el silencio ocurre tras 6ª, o en este otro ejemplo, ya con silencio tras 4ª:

Mi corazón, pozo de agua negra,  
sólo su exacta soledad refleja.

[donde el poeta intencionadamente no ha puesto “un pozo” que habría dado el cómputo exacto, y ha preferido una dicción con énfasis en 4ª y debilitamiento de 6ª, mientras que con el determinante, que serviría de apoyatura inicial, y el cambio de tono, la 6ª se realzaría. La síncopa puede producirse por otros motivos y en otras posiciones. Este dístico, aportación del poeta comentarista, tiene otra posibilidad de lectura que su autor no señala, con dialefa:

mi corazón, pózo de ‘ águá négra

con acentos en 4ª-5ª-8ª-10ª, según el modelo de Rubén Darío que él mismo aporta. Y este soneto de Francisco Acuyo que Carvajal comenta, comentario<sup>108</sup> que vale por todos los que se nos puedan ocurrir:

[...] “Y una vez más, para mí, la evidencia de que el texto escrito es una partitura.[...]”

Veamos un caso similar, novísimo. Escribe Francisco Acuyo en su libro *Mal de lujo*:

#### AMOR, FLOR DE VIDA

Aquí con esta perspectiva indaga  
en la profundidad de lo pasado  
el origen o espejo desvelado

---

<sup>108</sup> *Metáfora de las huellas*, pp 60-62

de la imagen que su semblante halaga;

en el origen mismo de la vida  
si principia la flor en el confín,  
pues de su aroma súbito el jazmín  
nace con libertad y sin salida.

La permanencia libre y la constancia  
que surtirán si indemne estás herida,  
y de la piedra el puente a la abundancia

del agua viva en devenir eterno,  
que será  
su flora comedida  
de mi jardín cuidada en el invierno.

El verso 4º está irregularmente acentuado; no me atreveré a llamarlo defectuoso, aunque presente sus acentos en 3ª, 8ª y 10ª. Versos con acentuación similar hay algunos en Góngora, modelo reconocible, y reconocido, de Acuyo. Sirva de ejemplo, el 749 de las *Soledades*:

*señas diera de su arrebatamiento*

El verso verdaderamente problemático es el penúltimo, que al oído parece, en primera lectura, un decasílabo. La voluntad “endecasilábica” de Acuyo queda patente porque, al sangrar tras palabra aguda, nos está indicando que hemos de contar una sílaba más; con este cómputo, se establecen acentos en 6ª y 10ª y se restablece la armonía. Este ejemplo respecto al dado anteriormente de García Lorca es diferente porque la posición de 3ª sílaba no es tan relevante en el endecasílabo como la de 4ª; pero ahí está, con su tonema ascendente al final de la primera rama, la rama segunda más baja de tono, ejemplificando una tmesis audaz, por equívoca, pues parece por la entonación una construcción de participio absoluto, cuando al final resulta un sujeto paciente.

La pretensión de dotar a la Métrica de un estatuto como de ciencia exacta tropieza cotidianamente con la tozuda realidad de su práctica como arte, precisamente allí donde

el arte supera a su posible sinónima, la técnica, para convertirse en alarde virtuoso, recurso expresivo inesperado, desmentido real (de res, cosa) de la teoría o pura especulación tendente a descubrir las «leyes supremas» de la versificación.” [...]

Domínguez Caparrós, en su *Diccionario de Métrica española*, al hablar de la pausa apunta al corazón de lo que venimos persiguiendo: “La pausa es elemento esencial del verso. Su coincidencia, o no, con descansos exigidos por el sentido es un factor que produce variedad en el ritmo de la composición”. Si donde escribe pausa añadimos cesura para algunos versos, tendremos una aproximación a un arte métrica más real. Como señaló Príncipe y subrayó Domínguez Caparrós, la sílaba sólo es unidad básica de medida en cuanto está o deja de estar acentuada; pero, añadimos con Carvajal, el acento sólo tiene capacidad determinante del metro en cuanto está combinado con el silencio; todos parecemos estar de acuerdo en que el número de sílabas, el orden y el número de los acentos y la pausa final son los tres factores que se han de combinar necesariamente para obtener un verso. Y aún hay que contemplar las cesuras, que estas darán o quitarán valor a los acentos –valor rítmico y aún prosódico– según donde vayan colocadas.

De todo lo expuesto resaltamos tres ideas que servirán de guía para la tipificación de algunos endecasílabos en *Extravagante Jerarquía*.

1ª: La cesura en el endecasílabo no impide la sinalefa.

2ª: La cesura puede tener valor compensatorio del número de sílabas.

3ª: Las cesuras añaden valores estéticos y emocionales.

Para penetrar en el taller de “il miglior fabbro” de la poesía española contemporánea es necesario, parece, haber oído sus reflexiones, haberle visto demostrar en la pizarra que los poemas, tal y como se nos transmiten en las pinas impresas son partituras poco y mal anotadas:

“El lector se ve retado a suplir con su entendimiento y sensibilidad cuanto el poeta y el editor no le suministran. Veamos este verso de Garcilaso:

*gran paga, poco argén, largo camino.*

Es muy evidente: las dos cesuras y la pausa versal lo trimembran. Es menos evidente cómo se cumple en él la “ley de los miembros crecientes” (sucesión de períodos prosódicos de tres, cuatro y cinco sílabas, respectivamente) pues la ley se cumple no

porque la vista nos indique que en “poco argén” hay ese número de sílabas, sino porque el oído las acusa: Se hace sinalefa, con lo que se reducen a tres, pero la cesura de 6<sup>a</sup> tras oxítono compensa dicha pérdida. Y la ironía conceptual no sólo viene dada por la antítesis “gran / poco”, sino por el énfasis del acento en el acento en 1<sup>a</sup>, que resalta el de 2<sup>a</sup>, más fuerte; la sinalefa reductora en 5<sup>a</sup> y la dilatada cadencia (imagen del significante) de la cláusula pentasílabo final. Al analizar un verso todos estos factores latentes deben ponerse de manifiesto, por lento, demorado y enojoso que sea. Hay que dar la partitura con todos sus ingredientes.” (DOCTORADO: 2000).

—Modelos de endecasílabo según la cesura

La presencia de dos o más acentos en un endecasílabo, además del definitorio de 10<sup>a</sup>, irrelevante desde el punto de vista expresivo dada su ineludible presencia, nos obliga a dilucidar cuál es la sílaba portadora del acento dominante y cuál la del secundario o si una y otra deben considerarse de igual rango. Para ello debemos contar con la ayuda de la sintaxis y, si esta no bastase, habremos de arriesgarnos a deducir cuál de las palabras portadoras de una u otra tónica es la de mayor relieve semántico y, si aún así quedasen dudas, intentar adivinar la intención expresiva del poeta quien, como profesor, tantas veces nos advirtió a sus alumnos que decir el número y medida de los versos, la rima que se presente y la agrupación estrófica es lo mismo que no decir nada, no ir más allá de un vistazo grosero a alguna persona o cosa y, cuando nos pregunten qué hemos visto, decir: “una mujer morena de mediana estatura y no muy mayor”, con lo que habríamos tomado nota del aspecto externo (la composición), el color dominante (la rima) y la medida (la estatura); pero al no dar otras notas, como los andares, nos quedamos sin intuir el ritmo; el apunte de la edad nada nos dice de la vivacidad o lentitud de la persona. Mas también nos advirtió de que intentar “adivinar qué pasaba en el alma del poeta cuando componía su obra es un disparate, pues ni el propio autor consigue verbalizar su experiencia de creación.” Quizá lo más adecuado sea describir el verso con toda su problemática y dejar el problema sin resolver para que alguien con mejores instrumentos intelectuales y una sensibilidad literaria superior a la nuestra dé la respuesta adecuada. Estas ideas conservadas en los apuntes que tomé durante el curso sobre el endecasílabo blanco, las expone su autor con más claridad y mejor estilo en

### *Metáfora de las huellas.*

El verso endecasílabo plantea la necesidad de ser caracterizado por su acento dominante y la cesura, es decir, como verso pausado o impausado, de modo que distingamos entre los endecasílabos unitarios y los de dos o más miembros, tarea necesaria para recibir mejor una poesía como la que nos ocupa en la que la acústica es esencial, pero no solo: el poeta se vale de recursos que algunos lectores podemos entender como necesarios y otros entenderán como descuidos o tampus, por lo que no parece ocioso aducir aquí estos ejemplos: Carvajal no duda en emplear en sus poemas, aún los de mayores pretensiones artísticas como *Casi una fantasía*, términos y rasgos de su habla dialectal cuando lo considera necesario. Para que le conste la medida de un verso se ampara en la enálage: “dale a los labios del lector tu sólito”, donde “le” concuerda con “lector” – concordancia ad sensum– y no con el término debido, labios, que reclama el plural con la consiguiente hipermetría; simile modo, escribe “el turbio pensamiento holla la frente”, porque la preceptiva diptongación provocaría un desajuste en la medida; esta forma vulgar granadina aparece en *Casi una fantasía* y genera un desajuste entre la vista y el oído: los ojos acusan un desvío, que puede ser el dialectalismo o la errata por “hoya”, que es lo que el oído recibe y “funciona” doblemente como pretende el autor: que es así, lo demuestra la edición del poema en 19\_\_, donde se lee “huella”, corrección del editor que nos consta que no gusta al poeta.

—La cesura como pauta para la clasificación

Aproximadamente la mitad de los endecasílabos de *Extravagante Jerarquía* se caracterizan por presentar acentuadas sus sílabas 4ª y 6ª. Ahora bien, que haya versos con esas dos sílabas acentuadas no supone que respondan exactamente al mismo modelo, pues los hay pausados e impausados y, dentro de estos, con cesura tras 4ª o con cesura tras 6ª o con cesura antes de 4ª o con doble cesura; los que más destacan son el de cesura tras 4ª, pues bimembra el verso, que opondremos al de cesura tras 6ª, que no bimembra necesariamente pues la cesura puede ser una marca de toma de aliento o una imposición sintáctica sin relieve estético; si la cesura es anterior a 4ª habitualmente se debe al cierre de un encabalgamiento abrupto y su efecto es muy rotundo. Así mismo, la

cesura tras 4ª oxítónica (aguda, 4á/6ª) es más notoria que si ocurre tras 5ª paroxítónica (llana, 4-/6ª). Si se presenta tras 6ª proparoxítónica (esdrújula 4ê/6ª) y no hay sinalefa entre 6ª y 7ª, se puede cumplir la ley de Maury: la postónica interior se abrevia y cae, el verso se reduce por síncope, suena a decasílabo bimembre.

El primer verso que nos asalta con esta doble acentuación y cesura en 5ª es precisamente, el primero que se presenta según la ordenación acentual que hemos realizado siguiendo los criterios de señalar todos los acentos sin valorar su grado de intensidad:

↑ *no sé qué huella, ignoro qué pecado* (1-2-3-4-6-8-10)

Por si la coma no fuera suficiente índice de bimetración, la estructura sintáctica la marca inequívocamente:

*no sé qué huella / ignoro qué pecado*  
V    CD            V    CD

Esquema fácil que, sin embargo, oculta dos problemas acústicos, la sinalefa (por ello hemos hablado de cesura “en 5ª”) y el gran relieve sonoro del interrogativo de tal modo que, si los verbos se perciben con nitidez, los nombres mantienen su acento pero ligeramente atenuado por la entonación de los pronombres interrogativos. El adverbio negativo, reducido a prefijo, apenas consta; para un oído descuidado, los acentos dominantes son los de 2ª, 6ª, ambos sobre los verbos; el sentido afinado nos dice que lo fundamental está en los nombres y la materia sonora traduce la agitación interior del sujeto poético: queremos suponer que este tipo de análisis es el que Carvajal reclama para su “métrica expresiva”. Pues al constar de dos miembros acentuados suficientemente y separados por cesura perceptible a pesar de la sinalefa (vid. “Licencias métricas: Sinalefa”) el verso tiene doble cadencia si entendemos por tal “el conjunto de sílabas comprendidas desde caída de un acento agudo hasta uno grave, y de este al silencio” como la definió Príncipe y Carvajal la recoge; además, el acento de 3ª impide la cómoda escansión del compás que, al estorbarlo este acento, no podemos dar como “uniforme”; lo cómodo sería dejarlo como verso de compás uniforme formado por cinco cláusulas trocaicas y hacer la salvedad de “con acentos antirrítmicos”, cediendo a los usos de muchos analistas métricos; ni Príncipe ni Carvajal se plantean un caso semejante y, por tanto, desistimos de proponer una solución válida, pues nos parece que la supuesta antirritmia se ajusta al ritmo interior como no lo haría otra ejecución

más acompañada. El problema se complica por la presencia de la expresión “no sé qué” : En “Siete de espadas” usa “el no sé qué que” heredado de San Juan de la Cruz (y *déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo*), que en “Corónica angélica” se transforma en “si bien con un sí sé qué”, mudando a lo irónico lo que su modelo había transformado a lo divino:

*Por toda la hermosura  
yo nunca me perderé  
sino por un no sé qué  
que se alcanza por ventura.*

Tanto en la copla y sus glosas como en el “Cántico”, San Juan usa el “no sé qué” como un nombre, al igual que hace Carvajal en los poemas citados. Pero en la ocasión que nos ocupa el “qué” acompaña a sendos nombres, a los que aporta un claro matiz de indefinición, y el sintagma completo actúa como complemento directo de dos expresiones verbales sinónimas: “no sé~ignoro”; así considerado, se debería rebajar la intensidad del acento de “qué”, con lo que el esquema (1-2-3-4-6-8-10) se nos transforma a efectos de ejecución en (1-2-3-4 / 6-8-10), un sáfico a minore según la terminología al uso, endecasílabo horaciano como propone Miguel Ángel Márquez, tipificación esta muy cómoda para la problemática planteada. Pero dado que seguimos a Carvajal, preferimos usar “endecasílabos de 4ª y 6ª obligadas con cesura entre ambas posiciones”. Aplicando este criterio, podemos agrupar los siguientes versos bajo la abreviatura (4 / 6ª, c5ª):

↑↑ *no ves portada en gala de pesetas* ⇒ El lector puede vacilar en la cesura y en la intensidad de los acentos: Si esfuerza más la 2ª y tras ella marca cesura, distinguiendo el verbo y el complemento, esta sílaba marca el apoyo agudo de la cadencia, que decrece progresivamente hasta el grave de 10ª, cadencia única; por el contrario, si se esfuerza más la 4ª, la cesura pasa a 5ª y se perciben dos cadencias complementarias, pasando al modelo (4ª / 6ª). En ambos casos el compás es uniforme binario.

↑↑ *fue a tanto cuerpo lecho, fosa y cuna.* ⇒ Cópula y complemento en el primer braquístiquio, el atributo múltiple ocupa el segundo; la entonación refuerza lo que separa la sintaxis. Pasar sin cesura sobre 5ª y hacerla tras 7ª, engañados por la vista de la coma, es un error. Carvajal usa el aparente determinante como calificativo, según

declara haber aprendido de Góngora, “tanta urna” (muy grande, de alto valor) en el soneto “Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco, pintor”, no es un indefinido que indique “gran cantidad, muchos”.

↑ *un cielo errante, nube. ¿Puede ser* ⇒ Primera escisión en dos miembros por la cesura tras 5ª. Segunda cesura tras 7ª y acentos 8-10, con cambio de entonación y antitonema como índice de encabalgamiento, esencial para la correcta recepción de este verso pues, si se baja el tono al final, se engaña al oído y, por supuesto, al oyente, que puede recibir el mensaje: “un cielo errante ‘nube puede ser?’”, que demuestra, además, lo acertado de algún precepto de la no siempre bien aceptada Ortografía oficial; y todavía cabe otra falsificación, ahora con aparente Ortografía: “Un cielo errante ¿nube puede ser?”. Si nos demoramos en este verso es, además, porque nos plantea los riesgos de analizar los versos aislados, que pueden inducirnos a conclusiones falsas. Este verso, en que parece cerrarse un encabalgamiento previo y que sin duda encabalga sobre el siguiente, nos avisa de que es unidad sonora y de que tiene elementos rítmicos reconocibles (número, acentos en posiciones eufónicas y compás; la cadencia es dudosa, fonéticamente es sólo media), pero nos da argumentos para estar de acuerdo con cuantos sostienen que la unidad mínima de ritmo es la estrofa y que “una entidad sonora para ser reconocida como verso tiene que acoplarse con otra igual o semejante” (Carvajal glosando a Príncipe).

La presencia o ausencia de cesura permite distinguir dos grandes grupos: Versos unimembres y versos di- tri- o plurimembres, denominaciones que usa Carvajal en lugar de las habituales de pausados e impausados, pues el término pausados lo reserva para los que presentan un silencio en su interior que afecta a la medida y equivale a la pausa final. La pausa incide en el alejandrino y lo divide. Dicho de otra manera, y salvo raras excepciones, los endecasílabos suelen ser unitarios, presenten uno miembro o más, los alejandrinos tienden a ser compuestos.

—Procedimientos para el jalonamiento del verso

Tres procedimientos distintos propician la escansión de miembros en el verso: enumeración, incisos y deslazamiento –sea conclusivo o inicial. Los tres requieren cesuras y pueden imponer su posición: una vez más, la sintaxis no se puede dissociar del

ritmo, expresión y contenido muestran su unión indisoluble.

La enumeración suele ser de elementos homogéneos, nombres, adjetivos, verbos:

*¿Afectación? ¿Cultura? ¿Culturismo?*

Pero cabe la heterogeneidad:

↑ *Hace un instante azor, amante, ágil amaneceres, nácares, anuncia*

La tmesis es operativa en los incisos:

*melancolía, mucha; pero alguna* ↑ *Oh, no soñéis, porque es posible, hombres*

y en el encabalgamiento:

*porque nació. Feliz, pues he vivido. es su chacal, el sueño, la larvada*

*del transcurrir, mi rostro ya, sujeto para escuchar, si suena, tu magnífica*

□ Figuras retóricas como la anáfora y la antítesis y construcciones paralelísticas, en correlación o en quiasmo, se realzan con las cesuras a la vez que las favorecen:

↑ *lugar de ardor, lugar de amor, destella* ↑ *No como viento, sí como suspiro.*

↑ *Bocas de vidrio, esbozos de penumbras.* ↑ *Dame tu mano y dame cada hora*

↑ *Trueno de pulsos, lengua que se cuaja.* ↑ *Salta al camino. Enciende en el ocaso*

—Cesuras de posición cierta

—Cesura ante 5ª:

↑ *un día más* □, *remuevo tantas heces* ⇒ La grafía confirma la bimetración que el oído percibe, sin las perturbaciones y consiguientes dudas que implican las sinalefas y las carencias de marcas gráficas que indiquen la cesura.

↑ *Ya nunca más podré gozar el campo* ⇒ Los acentos conjuntos de las dos primeras sílabas parecen soldarlas en pro de conseguir un adverbio aglutinado, ‘yanuncamás’. Ejemplos de aglutinación tenemos sobrados en el idioma (correvedile, sinvivir, paraguas, sacacorchos, Fuensaldaña, sinrazón, aspaviento, etc.) y, en el habla coloquial, el que conviene al caso que nos ocupa, ‘yapaqué (más los que Carvajal propone sin éxito que se clasifiquen como adverbios de dirección según el modelo de ‘adelante, adentro’: palante, patrás, padentro, pafuera, parriba, pabajo, pallá, pacá,). Una

ejecución decorosa de este verso parece invalidar tal posibilidad y obliga a meditar sobre cómo realizarlo: estimamos que domina el acento de 2ª al recaer en palabra de mayor entidad sonora y sin la nota añadida de latiguillo o apoyatura fácil para que un verso cuadre que el lector habituado a nuestra poesía sospecha en cuanto ve el adverbio ya. No habiendo más problemas, remitimos el verso al modelo 2-4 / 6-8-10, de compás uniforme binario y cesura entre 4ª y 5ª.

↑↑ *Pleno de ti, el ángel se demuda* ⇒ La estructura gramatical impone una leve pausa y esta, la cesura, facilita la dialefa. Quizá para evitar dudas, el poeta marca la bimetración del verso con la coma.

↑↑ *lo que aprendí y nunca he olvidado.* ⇒ La dialefa se produce en el mismo sitio que en el ejemplo anterior, ahora con la particularidad de la ausencia de marca gráfica y mayor riesgo de hiato al ser iguales las dos vocales aparentemente contiguas (el espacio en blanco, huella visual, lo es también auditiva). Sobre el hiato, ver “Índice de términos”.

↑↑ *Ya no se leen aquellas sales gordas* ⇒ En la edición de *Extravagante Jerarquía*, pina 157, vemos “feliz quien ya no lê y escribe bien”. Resalta la sinéresis y le evita titubeos al lector. Hecha la gracia, no la repite en la pina 217, donde aparece este verso y parece tan necesaria como en la otra. Cesura tras 4ª, esquema: 1-4 / 6-8-10, compás mixto.

↑↑ *ay, juventud, ociosa y sin sonrisa;* ⇒ La coma tras 4ª asegura el lugar de la cesura. Si no hubiera coma, la cesura pasaría tras 7ª o no la habría.

↑↑ *quise morir. Y no lo has permitido.* ⇒ Evidente la cesura, no así la apoyatura en 6ª o 7ª; el compás mixto exige 6ª y parece más acertado que el uniforme ternario, con apoyo en una 7ª donde la sinalefa no consigue compensar la atonía del pronombre y del verbo auxiliar contiguo al participio (1-4 / 6-7-10).

Agrupamos algunos versos de estructura análoga:

↑↑ *Estimarás la rosa que atesora*                      ↑↑ *pasa a otro amor y silba entre los juncos,*

↑↑ *abre otra vez las fauces de la noche.*            ↑↑ *una ante mí, la misma en mi sentido.*

↑↑ *“Ese soy yo. Recuerdo esa mirada*            ↑↑ *dejan zumbar las labias lisonjeras*

↑↑ *brinco toral el arco se apresura*            ↑↑ *Veo también lo pobres que vivimos,*

↑ <i>del existir, vorágine de besos,</i>	↑ <i>tu corazón me dice su bucólico</i>
↑ <i>de tanto amor. Maté la hierba mala</i>	↑ <i>y el mercantil rodajas de dinero</i> □;
↑ <i>con que ligué mis rosas a tu talle,</i>	↑ <i>Desde el pinar colúmbrase el poblado</i>
↑ <i>del olivar! La orla ensangrentada</i>	↑ <i>Y hay un ayer que pesa y que lo empuja</i>
↑ <i>de la perdiz, su rápido perrío,</i>	↑ <i>en su lugar: corderos en alcores,</i>
↑ <i>De ser leal respondes con tu vida.</i>	↑ <i>Repose en ti su mano incandescente,</i>
↑ <i>y siempre tú mi curso y mi agonía!</i>	↑ <i>el sobrio mar, el monte con su nieve.</i>
↑ <i>Déjame en ti gozosamente hundido.</i>	↑ <i>atardecer verán tu cuerpo mío,</i>
↑ <i>Chalán jayán, terciada carabina,</i>	↑ <i>ojo avizor, colmillo retorcido,</i>
↑ <i>sobre la flor apenas con rocío;</i>	↑ <i>peregrinar hacia una tierra antigua,</i>
↑ <i>repose en ti y obtenga tu sosiego,</i>	↑ <i>Cuenta Gracián que el vulgo cuando</i>
<i>aplaude</i>	

#### Cesura tras 5ª

↑ *si oscuro, intacto; fértil, porque ignoto.* ⇒ Este verso reúne todos los requisitos necesarios para su adscripción al modelo: endecasílabo bimebre con dominantes en 4ª y 6ª, cesura tras 5ª. Este modelo admite variantes, con acentos previos a 4ª:

en 1ª:                   ↑ *Canten todos: los jóvenes, los viejos*

con acento en 2ª:     ↑ *El mundo, tibio; tiene en sus tinieblas*

con acento en 3ª:     ↑ *El amor busca plumas clandestinas*

sin acento previo a 4ª: ↑ *recogeremos toda la alegría*

↑ *Oh, no levantes más recuerdos yertos.* ⇒ El adverbio de cantidad en posición de tanta importancia la pierde por complementar al nombre siguiente; verbo y nombre reciben la mayor carga significativa y refuerzan sus posiciones; el acento de 2ª es mínimo,

desaparece por la fuerza de la interjección inicial y por ser un mero prefijo, como hemos señalado en su debido lugar y repetimos con el propósito de que sea la última vez. Este verso debe remitirse al modelo 4 / 6 con cesura tras 5ª.

↑ *crea otras formas, silba entre el centeno* ⇒ Con sinéresis y dialefa o aceuxis y sinalefa (*crea'o ~ cre'ao*) seguimos percibiendo como tónicas las dos sílabas iniciales, con predominio de la primera, y sinalefa notoria tras 5ª: la bimembración es evidente y el modelo 1-2-4 / 6-10, al que puede ajustarse el verso siguiente, también con acentos en sus dos sílabas iniciales:

↑ *Ay, ven conmigo. Duérmete a mi lado.* ⇒ esquema 1-2-4 / 6-10, dada la intensidad de la interjección inicial seguida de coma, que se impone sobre el acento debilitado de 2ª; el primer vocativo parece una súplica susurrada. El punto y seguido parece cargar de intensidad la segunda oración, lo que sentiríamos menos tras una coma acumulativa y uniformadora. La duración del silencio aquí sí consta.

↑ *Sólo una estrella cabe en todo el río,* ⇒ el débil acento de 2ª no consta, absorbido por la intensidad de 1ª y la sinalefa; modelo 1-4 / 6-8-10, con cesura tenue.

Otros ejemplos:

↑ *como una ropa de hondo terciopelo.*      ↑ *Y siempre avanzas, lleno de alegría*

↑ *Y van cumpliendo todas sus edades*      ↑ *dice tu nombre: Y una abeja sola*

↑ *y anfibios coros dar en las riberas*      ↑ *corderos negros y ángeles agrestes*

#### -Cesura tras 6ª

Si no la precede otra, los versos con esta marca se confunden con las múltiples variedades del llamado endecasílabo común, por ser el más abundante. La excepción suele producirse cuando se dan conjuntamente tónicas en 6ª y 7ª, que parece requerir la adscripción a un modelo característico y que, por lo mismo, consideraremos aparte. Dada su frecuencia y su habitual y fácil percepción, sobre todo en la ejecución de malos lectores (entre lo que se cuentan infinidad de poetas), estimamos que basta aducir unos pocos ejemplos de Carvajal, como este que no necesita otra marca que la sintáctica:

↑ *a una ciudad eterna donde han puesto*

↑ *negros en cielo azul, casas parduzcas* ⇒ La evidente posición de la cesura nos advierte de que el compás y la cadencia van estrechamente ligados, pues dependen del número y posición de los acentos, pero no son confundibles, y aplicando lo expuesto por Príncipe y aceptado por Carvajal nos parece que el silencio como elemento constitutivo del compás y suele delimitar los tramos de la cadencia. Este verso es una prueba de cómo la cesura ritma dos sílabas tónicas conjuntas.

Agrupamos varios versos con cesura tras 6ª o 7ª:

↑ <i>vino marmóreo insípido; no enciende</i>	↑ <i>Más allá no hay jardines. No los quiero.</i>
↑ <i>azules de pasión, no de veneno</i> □	↑ <i>me hace gemir de mí. ¡Fui tan esquivo</i>
↑ <i>donde no quepa sombra y la alegría</i>	↑ <i>tu imperfección tan viva, escaladora</i>
↑ <i>de negación oscura, en la redoma</i>	↑ <i>tu corazón pavor, que tu mirada</i>
↑ <i>mi corazón translúcido, impecable</i>	↑ <i>desolación profunda. Se levantan</i>
↑ <i>de la cuestión caer. Si me llamaras,</i>	↑ <i>Mas ¿para qué fingir? Las amapolas</i>
↑ <i>más firme ya la paz, y más cerrada.</i>	↑ <i>Un día bajé a la vera. Sentía un ímpetu</i>
↑ <i>mi ligereza última, mi leve</i>	↑ <i>el olvidado origen, la serena</i>
↑ <i>devoradoras águilas, orgías</i>	↑ <i>sino tu extraño aroma, Federico.</i>

#### -Trimembración

↑ *Ella es la rosa y, si otra hubiere, llora.* ⇒ Aunque intentamos no caer en la expresión de estimaciones personales, en este verso no nos queda otro remedio que admirar la delicada capacidad expresiva del poeta y cómo pone la métrica al servicio de la idea para despertar nuestra inteligencia y movernos la sensibilidad. Tanto en el poema en que se inscribe como aquí, aislado, la bajada de tono que conlleva la subordinada condicional escinde el verso en tres miembros decrecientes progresivos, de 5, 4 y 2 sílabas respectivamente: 1-5 / 6-9-11 / 10. La doble cesura se impone: si en otros casos el acento del indefinido puede pasar inadvertido, aquí se impone porque funciona como pronombre y no hay una apoyatura en nombre contiguo que lo debilite; la indefinición de “otra” lo es más cuando se predica de este sujeto algo no menos indefinido, con un futuro imperfecto de subjuntivo tan poco usual como adecuado al caso que nos ocupa. En principio se percibe que se contraponen dos cadencias, la principal y más elevada:

‘élla es la ròsa’, la subordinada y más baja, ‘si ótra hubière’; pero en 5ª se eleva y suspende el tono hasta completar una cadencia tercera: ‘rósa í / ...llòra’. Además, parece que entendemos clara y distintamente lo que nos dice el poeta: “ella es la rosa y lloira-si otra hubiere”, como si la rosa absoluta no consintiera rival ni parangón. Pero Carvajal no parece poeta que se contente con un detalle si puede intensificar un verso y, con él, un poema: “lloira” es forma ambigua, de la 3ª persona del presente de indicativo y del imperativo singular; funciona simultáneamente en el poema con ambos valores:

*Estimarás la rosa que atesora*

*en sí todo el rocío y que quisiera*

*ser única y ser sola y verdadera:*

*Ella es la rosa y, si otra hubiere, lloira.*

y ya no resulta tan distinto como antes dijimos porque la simultaneidad de personas nos confunde, dado que tanto puede predicar de la rosa como del ‘tú’ inequívoco presente desde el verso inicial del poema y de esta estrofa. La anadiplosis que introduce la estrofa siguiente insiste en la 2ª persona, y explicita lo dicho en los tres versos precedentes, de los que el cuarto, que nos ocupa, es epifonema:

*Lloira: porque otras rosas te han mentido.*

*Gime: que otro volcán te habrá engañado.*

*Suspira: que otro astro no es el cielo.*

Y, ya puestos a señalar valores estéticos, anotemos que este terceto repite, de forma compleja, la trimembración presente en el cuarteto anterior, verso 3, con clímax ascendente, y verso 4, con la señalada progresión descendente de tres miembros: aquí, tres versos paralelísticos se introducen por verbos en climax descendente; las subordinadas causales complementarias tienen sus tres sujetos respectivos y conforman un clímax ascendente; los tres predicados de las subordinadas parecen sinónimos; no lo son (ejemplo de paradiástole), porque hay matices progresivos hacia lo negativo absoluto que los diferencian: mentira-engaño-no ser. Este largo excursus nos permite en cambio aducir otro ejemplo del uso enfático de la inicial mayúscula tras dos puntos: frente a la subordinación de las proposiciones causales en el terceto, nótese el énfasis en el verso que comentamos y que nos depara otra sorpresa: una nueva cadencia tan amplia como envolvente, que trataremos de dibujar con el tamaño de números y letras:

1-2-4-5-6-8-10 ~ Élla és la ròsa i, si ótra hubiére, llóra.

Cadencia amplia y envolvente, sostenedora de la melodía y sutilmente subrayada por los timbres: aliteración de /ll/, /r/, /s/; alternancia del colorido vocálico que produce una grata impresión de correspondencia en torno al nombre como palabra-eje del verso (é-ó-ai(-é-ó), con las aes y las semivocales o semiconsonantes, por efecto de la sinalefa, atenuadas y contrastando grados de abertura. Verso que destaca, además de todos los elementos señalados, por su posición en el centro del poema y porque representa de manera subrepticia pero eficaz la oposición y enlace de lo subjetivo y lo objetivo, “tú(yo)/mundo”, porque ese mundo es otro “yo”, otro “tú”, partícipes todos de la aspiración a la unicidad.

↑ *sentimental, sensible y sensitiva.* ⇒ No se molesta en señalar el verso ajeno para que se distinga de los suyos ni le preocupa la acusación de plagio. Tampoco en esto es original, sus alumnos le oíamos repetir cuando se presentaba la ocasión las palabras de Lope de Vega:

*de Garcilaso es este verso, Juana;  
todos hurtan: paciencia*

(*Rimas de Tomé de Burguillos*), pero señaló en Góngora que también era de Garcilaso el *Ilustre y hermosísima María*. El verso de Rubén Darío (*Prosas Profanas*) es de aquellos que, según Carvajal, “un lector común de poesía debe tener en la memoria”. Aquí se da como ejemplo de trimembración alterada hasta parecer melódicamente una bimetración porque la conjunción copulativa en sinalefa acelera el final del enunciado.

↑ *la transparencia, amor, la transparencia,* ⇒ es otro hurto; el poeta muda el dios de Juan Ramón Jiménez (*Animal de Fondo*) por el amor.

Este y los ejemplos que siguen son muestras de trimembraciones y de los distintos modos de cadencia según la estructura sintáctica y la puntuación; no es lo igual acabar una enumeración

sean cuales sean sus elementos (nombres, adjetivos, verbos, etc) con enlace que sin él, son distintos los efectos del polisíndeton y del asíndeton, sean elementos simples

↑ *un furor y una sangre y una boca,*

↑ *brindis, fulgor y júbilo sereno,*

↑↑ *la iglesia, el alta torre, la vivienda*

o sean proposiciones:

↑↑ *le da calor, le da vigor, le acrece,*

como no es igual que el verso se componga de elementos coordinados entre los que se inserta otro con distinta función, claramente incidental:

↑↑ *conmigo. Eternamente. Con nosotros,*

o que la incidencia sea una clara aposición con respecto a un elemento previo

↑↑ *Y viviremos, unos, de alegrías,*

porque si es cierto que el metro embrida las palabras, la semántica y la sintaxis condicionan el fluir del verso, salvo que se ejecute como una cantilena monótona o la respuesta de una letanía. Las particiones sintácticas también estructuran el verso y, si además, una parte es a su vez parte de una porción mayor, deslazada por la pausa final del verso, la modulación del tono debe avisarnos de tal particularidad:

↑↑ *Sonoro pie, sonora voz, sonoro*

↑↑ *Otro mar, otro otoño, y otro hermoso*

y siempre en estos casos con dos cesuras; en los dos últimos que vamos considerando, con clara conciencia de la incompletud del verso inmediato y dudas sobre la ejecución adecuada del antepenúltimo citado que, aislado de su contexto, no sabemos si es enunciado pleno o no.

↑↑ *Y yo me iré. Tranquila, la mañana* ⇒ Dos cesuras. La primera destaca el hurto a Juan Ramón Jiménez. Hurto es excesivo, dejémoslo en sisa. Si hubo hurto (porque “y yo me iré” lo dirá cualquiera en la situación y el contexto adecuados) lo podemos sospechar por lo que sigue, la tranquilidad de la mañana va muy bien al canto ininterrumpido de los pájaros; por tanto, más guiño o alusión que sisa. No siendo estos asuntillos materia de nuestro trabajo (nos ocupan los aspectos métricos), destacamos este verso porque en él se muestra claramente el grado de intensidad de los cortes o silencios versales: El punto marca una separación radical entre una y otra rama, señala una pausa, como la señala el blanco vacío tras la última sílaba; la coma “hiende el cuerpo sonoro pero no lo desgarrar” (Carvajal, DOCTORADO: 2000), hay aquí una transición suave del adjetivo al nombre. Y, pues la ocasión se presenta, advertir del riesgo de incidir en cacofonía por duplicación contigua de la sílaba ‘la’; hasta para salvar este inconveniente es oportuna la cesura.

↑↑ *¡Qué plenitud!:* *En blanco, la poesía.* ⇒ Pausa tras 4ª y cesura tras 7ª, como en el anterior, aquí con el añadido de la sinéresis en 10ª.

↑↑ *sé lecho, sé volcán, sé desvarío.* ⇒ Este verso es casi un calco métrico de *gran paga, poco argén, largo camino* (Garcilaso, “Epístola a Boscán”), del que difiere tanto desde el punto de vista de la exposición conceptual. El modelo se construye sobre una antítesis perfecta, con la oposición de extremos “gran-poco” y el elemento medio y sintético, “largo”. Carvajal remitió este verso a Fernando Valls como perfecto microrrelato sobre la vida del soldado de fortuna y, en el curso monográfico que recibimos sobre “El endecasílabo blanco” hizo hincapié en él, resaltando los siguientes elementos: “a) El verso de Garcilaso cumple la ley de progresión de los miembros crecientes: 3 sílabas fonológicas y métricas+4 sílabas fonológicas que se reducen a tres métricas pero constan como más largas que en el primer segmento por el número de sonidos+5 sílabas; b) aunque conceptualmente podemos distinguir dos ramas opuestas, la primera constituida por la antítesis –gran / poco- y la segunda por la síntesis, la trimembración es patente; c) la aparente antirritmia que se puede establecer según la norma es el ritmo adecuadísimo que vitaliza el verso, con el brusco contraste entre esperanza y realidad y el consiguiente arrastrar de una vida mezquina; chocan aquí la normativa métrica y el valor estético de las disonancias, pero debemos entender éste como superior si aceptamos el ritmo como el despliegue coreográfico de la palabra dicha en el tiempo y no como mera repetición periódica de un fenómeno acústico en los versos; d) la contradicción escinde bruscamente el verso en dos ramas, podemos establecer una primera rama con su cadencia marcada por los acentos de 2ª y 6ª y son marcas de compás los acentos de 1ª y 4ª que trasladan a la letra muy expresivamente la agitación y el desorden espiritual que quieren significarse; la segunda rama, con su dilatada y lenta andadura y su compás uniforme es un buen trasunto de la aceptación de una realidad desilusionante”. *Mutatis mutandis*, este verso de Carvajal se puede adscribir al modelo de endecasílabo con dominantes en 6ª y 7ª, verso de brillante tradición desde Garcilaso a nuestros días, pongamos por ejemplo contemporáneo a Claudio Rodríguez y su *Siempre la claridad viene del cielo*, con Góngora (*corteza funeral de árbol sabeo*) y Juan Ramón Jiménez (*pleno de su sentir alto y profundo*) como dos referentes intermedios que nos ahorran acumular más ejemplos. Pero no es tan simple, la anáfora

carga de intención el imperativo, elemento tensivo en los tres enunciados, y los atributos forman el elemento distensivo; al decirse con notorio esfuerzo las sílabas 1ª, 4ª y 7ª, puede imponerse la cesura tras 4ª y, en consecuencia, la percepción del compás uniforme ternario, de modo que no es un calco exacto del verso de Garcilaso, donde la sinalefa entre 5ª y 6ª impide la fácil escansión entre verbo y complemento, tan nítida en Carvajal, y de ahí ese ‘casi’ restrictivo con que iniciamos este comentario.

*Un grito. Hui. La sombra. Una mirada.* 1-2 / 4-6 / 7-10

*Un grito. Hui. La sombra: Una mirada.* 1-2 / 4-6 / 7-10

Dos versos aparentemente iguales plantean dos problemas semejantes, la acentuación de los numerales y la sinalefa en 7ª tras punto y dos puntos, que plantea a su vez dos problemas, uno métrico y otro ortográfico. Con respecto a este hay que señalar que Carvajal usa la mayúscula tras los dos puntos con valor enfático,. En cuanto al acento de los numerales, en los dos casos de ‘un’, al ser verso inicial de estrofa o presentarse aislado, la sílaba inicial recibe un impulso mayor, lo que llama Príncipe “aspiración de corchea”. Por otra parte, los puntos aumentan el valor de las cesuras. En nuestra opinión, se debe mantener el acento en 1ª, que obliga a intensificar muy expresivamente el de 2ª; con respecto a ‘una’, ligada por sinalefa, estimamos que conserva su intensidad y que la sinalefa potencia su acento en lugar de atenuarlo, pues para realizar la sinalefa tras un punto, con caída del tono en 6ª según la pauta marcada por las tres cláusulas anteriores, la /a/ de “sombra” debe abrirse, la /u/ se esfuerza con acento agudo (siguiendo el concepto de Príncipe, que vincula acento y tono) y sirve de primer apoyo a la cadencia, con apoyatura grave en 10ª y reposo tras la pausa versal; ambos endecasílabos, pues, debemos adscribirlos al modelo 6ª/7ª. En fin, los dos puntos matizan expresiva e intencionadamente los conceptos. Con el punto seguido, las sustantivos integran una enumeración morosa de elementos aislados: un grito, la sombra, una mirada. Los dos puntos unen íntimamente la sombra y la mirada, y el poeta parece resumir el episodio de Gabriel Miró en esta junta de palabras, pues entendemos que la mirada turba al personaje en la plenitud gozosa del día y se ve privado de la luz por la mirada que lo espanta: un signo de puntuación basta para sugerir una perturbación decisiva del espíritu. Y la contracadencia equivale a un lúgubre doble golpe de timbal sordo que cierra sombríamente la composición.

–Cesuras de posición dudosa

↑↑ *fiel como piedra y él, voluble viento* ⇒ Aunque la coma nos induzca a la cesura tras 6ª, debe hacerse tras 5ª. La 6ª, tras cesura y seguida de un inciso más bajo de tono, adquiere un relieve inesperado, reforzado por el encabalgamiento del sujeto hacia el verbo instalado en el verso siguiente: la sintaxis impone la de modulación la cadencia, una línea sinuosa que sobrevuela de 6ª encabalgante a 4ª encabalgada, con una delicada vacilación, una volubilidad de la palabra con apoyos contrastados en 8ª-10ª-2ª que penetra en el lector como cinestesia. José Enrique Martínez<sup>109</sup> (2010), comentando *Del condestable cielo* dice: “En lo que la poesía tiene de imaginería y de artificio, Carvajal no tiene par. Lo más sorprendente es el impulso emocional que mueve las formas”. Este verso y su contorno corroboran sus palabras: los artificios métricos y retóricos se refuerzan mutuamente: no marca la cesura con una coma para mostrar más intensamente la oposición tú/él; suena la paranomasia *fiel / yél* que deja en el oído sibilinamente un regusto de hiel, de amargura, sensación que domina todo el poema, no en balde se titula *treno, canto fúnebre* que se ejecutaba en ausencia del muerto. La homofonía *y\_el / hiel* se mantiene tanto si se articulan como *yel* o como *iel*. Si lo oído deja un regusto, el poeta nos provoca una sinestesia.

*el pecho a nadie sabe qué victoria* El marcado compás binario uniforme parece llevarnos de la mano, con relieve ligero en el interrogativo; no se necesita pausa para realizar la interrogación porque es indirecta y basta para marcarla con intensificar un poco el acento.

*galopas, tú, cuatralbo, tú, jinete* Los monosílabos resaltados al estar contorneados por cesuras marcan dos puntos de apoyo muy nítidos, absolutamente necesarios para el buen entendimiento del verso; si fueran átonos, cambiaría el compás, que pasaría de ser uniforme a ser mixto, la cesura sería medial e irrelevante y, lo más importante, los nombres apostados al vocativo dejarían de ser vocativos ellos mismos referidos al sujeto, serían complementos directos y se perdería la “armonía imitativa” que producen las dos cadencias breves yuxtapuestas con la impresión acústica de saltos sucesivos que da el caballo (ver el poema “De un galope en la historia”, *Sol que se alude*); este verso es una prueba más de la pertinencia de la cesura, de cómo una lectura (ejecución) errónea

---

<sup>109</sup> MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José: “De la luz que crece y vibra”. León: “Filandón”, *Diario de León*, 25.04.2010

estropea la “lección” y, a la inversa, en un contorno determinado pausar donde no se debe puede desajustar el acuerdo casi sinestésico entre lo que se oye y lo que se “ve” mentalmente, como ocurre en *¿Tu corzo blanco puede en estos versos* donde la cesura tras 5ª impediría la sensación de marcha uniforme y veloz con que imaginamos la carrera de los corzos, contrapuesta a los saltos del caballo representados en el mismo poema.

↑↑ *donde el sabio hace a pena más que bulto.* ⇒ ‘a pena’ parece apócope y separación de palabras habitualmente aglutinadas; suena a italianismo. Si lo aceptamos como escisión y apócope de ‘apenas’, mantiene el significado de ‘casi no’; pero puede ser una expresión modal, ‘con pena’, ‘trabajosamente’, ‘con dificultad’, ‘difícilmente’. Siendo pertinentes aquí ambos sentidos, si se aceptan los dos la ironía se refuerza, el acento de 6ª adquiere mayor intensidad, y la concurrencia de tónicas en 3ª y 4ª, que obliga a reforzar esta 4ª sílaba, con la consiguiente vacilación en cuanto a la posición de la cesura (si entre el sujeto y el predicado, si entre el verbo y sus complementos) es “imagen del significante” pues la ejecución dificultosa traduce la dificultad del sabio para constar –hacer bulto- en sociedad; caiga donde caiga la cesura, el contracompás es muy marcado en las dos cláusulas iniciales, por los acentos en 3ª y 4ª, uniforme binario desde 4ª (esquema: 3-4-6-8-10).

↑↑ *De un pan que apenas fuera blanca luna* ⇒ Sorprende la debilidad de los acentos en 4ª y 6ª; la cadencia es breve, de 8ª a 10ª y el verso puede decirse sin necesidad de cesura, aunque de hacerla sería tras la 3ª; el modelo es de compás uniforme binario (2-4-6-8-10).

↑↑ *pues vuestra lengua de asno al amo...□Déjame* ⇒ La expresión *lengua de asno* funciona como un nombre compuesto, *lengua-deásno*, la cesura se impone en 7ª con sinalefa y el verso responde al esquema 2-4-6 / 8 / 10 hasta que descubrimos que es una cita de Cervantes traída del soneto “Diálogo entre Babieca y Rocinante” (*Quijote*, I, laudos), que hay un hipérbaton -por lo que el ultrajado de asno es el amo- y deducimos que quien rebuzna es ese “Antonio” que narra la “Corónica angélica” y quien se lo afea es el “amigo bien gracioso y entendido” que dialoga con él. Entendida la cita, “de asno” se desgaja de “lengua”, pasa a complemento del verbo omitido y la cesura se traslada a 5ª, por lo que el esquema métrico resultante es 2-4 / 6-8-10, como requieren la

semántica y la sintaxis:

vuestra lengua (ultraja) de asno al amo  
sujeto verbo/suplemento complemento directo.

↑ *Hace un instante azor, amante, ágil.* ⇒ La puntuación y la inercia de lectura, pues estamos habituados a que el acento dominante más frecuente en los endecasílabos sea el de 6ª, y la sinalefa inducen erróneamente a realizar la cesura tras 6ª; sin embargo, la sintaxis exige la coherente cesura tras quinta, con el modelo 1-4 / 6-8-10.

↑ *a un más allá sin fondo nuestra vida.* ⇒ De hacerse cesura debería ser tras 7ª; siendo poco apreciable el acento de 1ª, semánticamente dominan el nombre compuesto que recibe acentos en 2ª y 4ª y el nombre que recibe el acento de 10ª; el acento de 6ª conlleva una subida de tono que marca el inicio de la cadencia y parece exigir la subsiguiente cesura; el de 8ª, tanto si va tras cesura como si no, es apoyo del compás, sin apenas contenido semántico, por lo que el verso debe considerarse de compás uniforme binario con dominantes en 4ª y 6ª.

↑ *busca un calor de labios o de lava* ⇒ Los complementos preposicionales del nombre se unen a él tan fuertemente como el adjetivo; marcar la cesura tras 4ª suena a impostación, lo más acorde con la melodía habitual es realizar el verso como impausado, de compás vario. Pero en esta ocasión podemos ser víctimas de las trampas del idioma o del hábito lingüístico: la impostación señalada puede no ser tal sino una marca, un énfasis para enfrentarnos a una disyuntiva que, para colmo, puede ser identificativa a la manera de Vicente Aleixandre.

↑ *con la humedad silente del espejo* Se aduce este verso como ejemplo de la cohesión del sintagma nombre+adjetivo, considerada en el caso inmediato anterior.

↑ *y soy feliz, si ser feliz no es vano* ⇒ El carácter auxiliar del verbo ser condiciona su valor como elemento métrico según sus formas y su posición en el verso; cópula en el predicado nominal, se une íntimamente al adjetivo y puede perder su acento más debido a la posición versal que a su conjugación, como ocurre aquí, donde mantiene el acento en 2ª, lo pierde en 6ª y en 9 (pese a la sinalefa con el adverbio 'no' que también funciona gramaticalmente como un prefijo), de manera que este verso, cuyo esquema inicial hemos dado como 2-4-6-8-9-10, se debe realizar como de 2-4 / 8-10.

↑ *signo ha de ser de soles nuevos plácidos.* ⇒ (1-4 / 6-8-10). El ligero hipérbaton separa al nombre de su complemento; el núcleo del atributo y la perífrasis de obligación se presenta con gran relieve; sea esta la intención del poeta o use el hipérbaton para ajustar la medida del verso sin más (lo que es dudoso, pues el contexto nos previene de que podía contar con otros recursos, por ejemplo, el uso del futuro, ya que tanta obligación implica “ser-ha” como “ha de ser”), la cesura tras 4ª oxítonea es evidente, sin el efecto atenuante que tiene la tendencia aglutinante del sintagma N+C det. Y, sobre todo, un ejemplo más de la vinculación entre metro y sintaxis.

↑ *casi era noche y casi era otro día* ⇒ El adverbio cuantificador en 1ª y 6ª tienen acentos con la suficiente identidad para permitir la ejecución del verso ajustándose al modelo 1-4 / 6-10, favorecida por la falta de entidad de la forma copulativa “era.

↑ *más no escuchar y dar versos al aire* ⇒ La 7ª, considerada habitualmente antirrítmica, destaca por desacompañada y contracadente y porque sin duda es intencionada: otro poeta titubearía ante el hipérbaton; Carvajal demuestra en toda su obra que no, y pudo cometerlo para acompañar y dejar la cadencia en su esperado cauce: \**más no escuchar y versos dar al aire*”. No lo hizo, quizá para evitar la excesiva sonoridad de la consonancia interna entre agudas, quizá para resaltar “versos” como elemento de mayor relieve enfatizado por la posición que ocupa; la cadencia resultante, equivalente a un pentasílabo adónico, tiene tanta entidad sonora que realza por sí sola cuanto expresa.

↑ *Ya en puros huesos, ya en memoria ardiente,* ⇒ La sintaxis exige meridianamente la escansión 2-4 / 8-10. Un apoyo relativamente intenso en 1ª y 6ª, sobre todo el de 1ª que obliga a levantar sobre ella la 2ª, es adecuado para percibir mejor el quiasmo. Evidentemente, “ya” con presencia doble y con valor doble, distributivo y temporal, no es una apoyatura de ajuste métrico; siendo conjunción carece del acento característico del adverbio, aunque la tendencia habitual es a marcarlo, pero intensificarlo es falsificar el texto. Otro par de conjunciones siempre átono usado como distributivo (si... si...; o... o) nos demuestra que nuestra interpretación no es equivocada, aunque el verso pierde vigor.

*y soy feliz, si ser feliz no es vano,* ⇒ El carácter auxiliar del verbo ser condiciona su valor como elemento métrico según sus formas y su posición en el verso; cópula en el

predicado nominal, se une íntimamente al adjetivo y puede perder su acento más debido a la posición versal que a su conjugación, como ocurre aquí, donde mantiene el acento en 2ª, lo pierde en 6ª y en 9 (pese a la sinalefa con el adverbio ‘no’ que también funciona gramaticalmente como un prefijo), de manera que este verso, cuyo esquema inicial hemos dado como 2-4-6-8-9-10, se debe realizar como de 2-4 / 8-10.

Procedemos a reunir versos que presentan la sílaba 4ª tónica en nombre seguido de complemento preposicional, habitualmente introducido por la preposición de, distinguiendo los se pueden ejecutar impausados o con ligera cesura tras 4ª de los que tienen cesura después de 6ª:

↑ <i>¡Oh</i> <i>anunciación de todas las renunciadas,</i>	↑ <i>es su canción de besos y de herida</i>
↑ <i>resolución de viento y sepultura</i>	↑ <i>felicidad de ausencia sin desvelo.</i>
↑ <i>condenación de luz, en su amargura,</i>	↑ <i>el corazón del hombre, pues</i>
<i>conoce</i>	
↑ <i>resurrección del cuerpo. Ha reclamado</i>	↑ <i>de negación de besos. Huele a</i>
<i>cera</i>	
↑ <i>como un trigal en caña y, si respiras,</i>	↑ <i>y una pared con cal y una maceta</i>

¿Por qué el francés *cosmético* y *oblicuo* ⇒ Cerramos esta muestra de versos con acentos en 4ª y 6ª por su aparente escansión clara; da la impresión, como verso aislado, de que 4ª es la posición dominante a la que sigue inmediata la cesura; pero hemos mantenido la puntuación, la marca de interrogación al comienzo, para indicar que al no aparecer dicha marca en el cierre hay encabalgamiento y, sin necesidad de más indicaciones, esta ausencia de marca nos previene de que el adjetivo, *oblicuo*, puede no complementar al nombre, francés. Si ambos adjetivos complementan al nombre, la cesura es brevísima, casi imperceptible y la cadencia va de 4ª a 10ª; si *oblicuo* pertenece a otra proposición, la cesura es notoria tras 8ª, hay cadencia completa de 2ª a 6ª (señalamos las posiciones de los acentos que la marcan) y en 10ª se inicia la cadencia que enlaza las partes deslazadas, con lo que se demuestra:

1º, que los versos aislados no son plenas unidades rítmicas;

- 2ª, que la unidad rítmica es la estrofa;
- 3º, que para la tipificación de los endecasílabos es necesario considerar la cesura;
- 4º, que es la sintaxis la portadora de los elementos del ritmo interno y la cadena fónica la que aporta el ritmo externo, sonoro, de donde se deduce que el ritmo externo transporta la melodía de la voz y el ritmo interno la melodía de la idea;
- 5º, que para decidir la posición de la cesura constituida en elemento fundamental del ritmo hay que proceder al análisis gramatical;
- 6º, que ni Príncipe ni Carvajal van descaminados al insistir en el valor de los silencios porque la pusa final se abrevia como consecuencia del eslazamiento, y
- 7º, que la aparente pérdida de tiempo que supone contemplar los silencios no es tal, pues es tan veloz como la recepción de los acentos una vez adquirido el hábito de contemplarlos.

Como prueba de que estas deducciones no van tampoco descaminadas, aportamos el verso que sigue al que estamos analizando, donde la cadencia se completa y un fragmento de estrofa, con estructura gramatical completa, muestra el despliegue del ritmo:

*¿Por qué el francés cosmético y oblicuo*

*Rimbaud con Mallarmé? Lo muerto es cínico.*

1 S	2 S	3 S	4 D	5 S	6 D	7 S
/ ¿por quéel↑ / francés / cosmé / tico ↓(yo blí↑ / cuo→ rimbó / con malarmé?↓( / lo						
muér↑						
8 D						
/ toes cí(nico)↓# ⇒ Las flechas indican el primer apoyo de la cadencia ↑, el final↓						
y la suspensión del tono por encabalgamiento →						

Veintidós sílabas métricas repartidas en dos endecasílabos cuyo esquema establecido según las pautas de Carvajal nos indica que los tres primeros pies sencillos de compás marcan un paso uniforme; el cuarto es doble e incorpora la cesura y cambia el compás, que con el quinto sencillo, el sexto doble con pausa versal breve incorporada y el séptimo doble por definición, es mixto, con lo que se rompe la monotonía del paso igual. Que el compás no es un galimatías sino un fenómeno rítmico básico lo comprobamos con otros dos versos de Carvajal, estos traídos de *Los pasos evocados*,

pues no los hay similares en *Extravagante Jerarquía*:

*y las mismas abejas fecundan  
castaños y acacias y yedras y alisos.*

1 I      2 I      3 I      4 (D) I      5 I      6 I      7 D

/ y las mís / mas abé / jas fecún / dan ( castá / ños y acá / cias y yé / dras y alí(sos)#

Hemos marcado entre paréntesis la indicación de pie doble en la casilla 4 porque, siendo todos los demás indiferentes, según Príncipe, en recitación acentualmente marcada este pie funciona como los demás, incluido el último, dado que al marcar así tras cada pie hay cesura: compás progresivo ternario uniforme. Si comparamos los esquemas de las veintidós sílabas agrupadas percibimos claramente la diferencia de compás:

1 S 2 S 3 S 4 D      5 S 6 D 7 S 8D ⇒ compás mixto de binario y alterno

1 I 2 I 3 I 4 (D) I 5 I 6 I 7 D      ⇒ compás uniforme ternario

Sí, hay que tener en cuenta los silencios, duren más, pausas, o duren menos, cesuras. Su duración temporal es tan indiferente como la duración de las sílabas en el habla común y en el verso romance, no se habla de la cantidad o duración en sentido métrico grecolatino. El silencio altera el valor del pie de compás y por ello incide como elemento esencial en el ritmo. La rima pertenece a otro plano del ritmo, el timbre, y solo es fundamental en combinatoria; la intensidad, con sus cumbres y laderas (metáforas que tomamos de Jakobson a través de Domínguez Caparrós) configuran parte del paisaje sonoro; el silencio lo completa con sus valles.

Veamos dos paisajes en miniatura, que diría nuestro profesor. Primero, uno suave:

*el tacto nudo y cárcel la mirada*                      2-4-6-10

*Tenía grandes alas, como fuentes*                      2-4-6-10

El esquema acentual dice: iguales cumbres. La cesura distingue los valles: 2-4-6-10, en 5-6 en uno, en 7-8 en el otro; el cambio de posición de la cesura incide en el compás y la cadencia, en la sensación de continuidad del primero y de interrupción en el segundo. De donde se deduce que los ritmos son distintos porque la cesura incide en el compás y la cadencia y, por ello, en el modelo de verso.

Segundo, uno más abrupto:

*Ay, cuando, siendo joven, se suspira* 1-2-4-6-10

*más bella. Todo noche. ¡Serenata*

1-2-4-6 10

¿Despreciamos el acento de 1ª? No se puede. Tampoco se puede ignorar el de 2ª en el primer verso porque contraríamos la voluntad del poeta. Nada se puede ignorar. Pero los mismo esquemas acentuales tampoco igualan los versos, las cesuras los diferencian, basta la cesura tras 1ª, tras la interjección, para que la cesura tras 3ª se reciba como más tenue en el primer verso. Y si vale algo la oposición del punto y de la coma, las cesuras tras 3ª y 7ª son similares pero no iguales.

–Composición de los versos

Frente a los versos impausados, según la terminología usual, o unimembres según Carvajal, los versos con cesura, habitualmente impuesta por la sintaxis, los endecasílabos pueden tener una cesura, que los divide en dos partes, bimetración (nuestro profesor nos advertía que los tratadistas italianos consideran que el endecasílabo es un verso compuesto), dos, que lo trimembran, y hasta cinco; que la plurimetración sea poco frecuente supone que su presencia en un verso sea una llamada de atención hacia la forma y, por supuesto, hacia el contenido: “Ama tu ritmo y ritma tus ideas” solía repetir evocando a Rubén Darío, cuya lectura nos recomendaba, pues para saber de poesía y de métrica nada mejor que un Rubén diario, con uno de sus juegos paranomásticos que lo caracterizan (en *Extravagante Jerarquía* hay algunos evidentes, solidario/solitario, lugar/lugar, etc.)

Pero si clasificar acentualmente los versos de sus seis libros primeros ha sido una tarea lenta y no fácil, el intento de clasificarlos por las cesuras y, una vez hecho, acoplar unos esquemas con otros para obtener los modelos exactos a los que cada verso debe adscribirse desborda nuestra capacidad y el tiempo que debemos dedicar a tan laborioso como instructivo ejercicio. Y decimos instructivo porque, de acuerdo con las muestras que hemos venido presentando en este capítulo, permite penetrar en el arte del verso desde una perspectiva novedosa, bastante precisa y enriquecedora.

En la consideración de las licencias métricas (que hemos denominado así contra la preferencia de Carvajal, que las llama *figuras*) nos han asaltado alejandrinos trimembres, posibles pentadecasílabos que pueden realizarse como tridecasílabos, etc.

No podemos, como hemos dicho, entrar en la casuística completa. Basten lo expuesto anteriormente y las breves muestras que presentamos a continuación para comprobar la fertilidad del uso de los silencios en *Extravagante Jerarquía*:

Unimembración (ausencia de cesura):

Los cuatro casos que presentamos nos advierten de que no se puede confundir el flujo oratorio sujeto a modulación marcada por el ascenso (prótasis) y el descenso (apódosis), común a todos los hechos de habla (coloquial, y artística en prosa o verso) con la escisión y contrastes que la cesura genera, aunque estén tan íntimamente ligados. Estos versos no parecen requerir una toma de aire para decirlos, se pueden ejecutar de continuo:

↑ *un delirante campo de mimosas*                      ↑ *ojos de cierva cálida y sin lirios*  
↑ *Venga tu cuerpo en forma de querube*            ↑ *alimentar con música suave*

En muy perceptible el contraste de un verso unitario y otro cesurado:

*único canto el canto de los hombres*

*todos, y todos llenos de alegría*

contraste, este sí, producido por un recurso métrico, la tmesis, que violenta el flujo normal que exige la gramática, como corroboran los ejemplos siguientes:

↑ *fluye, □ tan sólo aurora las banderas.* ⇒ Aquí la cesura tras 2ª es obligada, pues la primera palabra es elemento deslazado de un enunciado previo, cierre de un encabalgamiento abrupto. Esta cesura exime de la posible tras 4ª, que quedaría diluida en la sinalefa. Se adscribe al modelo /4ª-6ª, al que entendemos pertenece el verso siguiente, ↑ *no dé la flor rosada que se espera*, pues entendemos que es más claro desde el punto de vista gramatical separar el verbo del complemento directo y no procede violentar sin necesidad un sintagma escindiendo el nombre y su adjetivo.

↑ ¿*Es burla ver los pájaros en vuelo?* ⇒ Se inicia el verso ligeramente hiperbatizado, con el predicado antepuesto al sujeto; la pausa debería hacerse tras 3ª. Pero en 4ª aparece el primer elemento del sujeto, un verbo monosílabo que, aunque en infinitivo, es núcleo del predicado de la proposición subordinada: el verbo, seguido de complemento directo, parece reclamar una ligera pausa que el carácter conceptualmente

unitario de la proposición parece rechazar, por mucha sonoridad que el verbo tenga. Quizá pueda parecer que nos quebramos de sutiles, pero concluimos que el verso responde al esquema 1-2 / 4-6-10.

La cesura puede aprovechar los signos gráficos para indicar mayor o menos velocidad al texto, velocidad que está en relación directa con la duración mayor o menor del silencio; leemos en un mismo soneto (“Otoño”, *Tigres en el jardín*)

↑ *Huele a boca tu beso, huele a rosa,*      ↑ *Huele a barro cocido. Huele a teja.*

versos 12° y 14° cuya dinámica es distinta, abierto en progresión el primero, rotundo y conclusivo el último.

Para concluir, presentamos una serie de versos ordenados según el número de cesuras, desde el unimembre al plurimembre, con el propósito de resaltar que el silencio, no importa su duración, es elemento esencial del verso además de ser su marca definitiva. (Cuando hay sinalefa hemos marcado la cesura ante o tras la tónica, momento en que al leer hemos tomado aliento, y no ante o tras la átona):

Unimembres:

↑ *La carne es triste y son los libros malos*      ↑ *quien no ha visto estos montes de poniente*

↑ *trae sosiego y gozo y risa y cántico*      ↑ *Lúganos brinda el cielo y brinda halcones.*

↑ *Alas la espiga tiene en cada grano*      ↑ *ojos que nunca muestran lo que han visto*

↑ *y fue más puro el gozo si más grave.*

Bimembres

↑ *padre, / recuerdo bien que me decías.*      ↑ *Llora: / porque otras rosas te han mentido.*

↑ *por no sé / qué violencia amenazado*      ↑ *que el ojo vio / que halcones perseguía*

↑ *Yo dormita / ba. Entraba apenas sol*      ↑ *viento apaisado, / chopos rumorosos*

↑ *rumor de arroyos no, / sí de cauchiles* □ □ ↑ *Tienes la cara añil, / cobre y violeta!*

↑;Yo el caballero de oro; /yo, el soberbio ↑ es tu palabra ya, / porque has vivido

↑ clama en la lluvia el viento, el /agua implora

↑ Pájaros, bosques, mares, /el espléndido

↑ Cuánta sorpresa en cada esquina, /cuánta

#### Trimembres

↑ ay, /cuando se ha leído tanto, /tanto. ↑ de mí, /la aurora en flor, /el susurrante

↑ la charla. A /media voz, /cuelga del cielo ↑ un cami /no, un jardín, /otro camino

↑ un pasquín, /ni un pregón, /ni una proclama

↑ y ha buscado un lugar /-¿puro?- /en el cielo.

↑ Ángeles, /no de llamas, /sí de yeso. ↑ pájaro / (no su nombre, /que es deseo)

↑ de amor. /No vive el hombre. /Sólo viva ↑ Triste es la noche, /triste está, y

/cautiva ↑ tocas y enciendes, /más que enciendes, /doras

↑ Hay que intentar vivir. /¡Vivir! /Y, luego

↑ No es la belleza error: /Conciencia, /tente.

#### Plurimembres (4)

↑ mirtos, /jazmines, /prímulas, /cerezos□

↑ escom/bro, hueco, /ri /pio, humo remoto

↑ Mira el paisaje: /seco, /seco, /seco

↑ El pie, /la pier/na, el mus /lo, el tron /co, el cuello,

Leamos en voz alta los tres versos siguientes, el primero ya visto con el impedimento de los jalones, dándoles lo que piden: compás uniforme binario, un-dós un-dós:

↑ El pie, la pierna, el muslo, el tronco, el cuello

↑ y todo es noche y noche y noche y sucio

↑ Zujaira es toda cielo y toda campo.

Si hemos leído bien, el primer verso nos habrá resultado más lento que el segundo porque las comas, aspirando y expirando ante las sílabas 1<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, espirando-aspirando en las sinalefas y dejando ir la voz en la espiración larga final, de modo que decimos la sílaba última átona casi sin aliento. El segundo verso mantiene su progresión continua hasta que la palabra final obliga a una súbita elevación porque rompe el sistema homogéneo gramatical, es un adjetivo que contrasta con un nombre reiterado, superlativo por triplicación a la manera bíblica y litúrgica: una noche absoluta que desemboca en suciedad. El tercer verso tiene una grata melodía ondulante, sin fisuras, desplegada en su ladera de amplios horizontes sonoros. Quizá esto sea lo que Miguel Agustín Príncipe llamaba versificar.

### CAPÍTULO III: COMBINATORIA DEL ENDECASÍLABO

En su memoria de licenciatura que versaba sobre *Algunos aspectos del “Arte Métrica Elemental” de Miguel Agustín Príncipe* (inédita), presentada en el mismo año en que el poeta cierra *Extravagante Jerarquía* (1961-1981), se lee (p. 71-72):

Un verso tiene tantos ejes como acentos fundamentales. Así, un endecasílabo trocaico cuya estructura es

$$\begin{array}{ccccccccc} - & \acute{o} & - \\ & 2 & & 4 & & 6 & & 8 & & 10 & \end{array}$$

combina con versos trisílabos, pentasílabos, heptasílabos y enneasílabos, porque cada uno de ellos atrae los acentos fundamentales de los otros cuatro referidos versos. Y el llamado dactílico combina con un octosílabo de su misma clase, por el mismo motivo:

$$\begin{array}{ccccccc} \acute{o} & - & - & \acute{o} & - & - & \acute{o} & - & - & \acute{o} & - \\ & 1 & & 4 & & 7 & & 10 & & & \\ \acute{o} & - & - & \acute{o} & - & - & \acute{o} & - & - & \acute{o} & - \\ & 1 & & 4 & & 7 & & & & & \end{array}$$

A partir de ambos esquemas podemos entender la versatilidad combinatoria tanto del endecasílabo como de otros versos cuyos acentos definitorios y dominantes concuerdan en todo, como en el esquema anterior, o en parte; un examen de los esquemas acentuales que hemos elaborado nos muestra que la constante de *Extravagante Jerarquía* es el acento de 6ª, definitorio del verso heptasílabo y dominante en la mayoría de los endecasílabos. Pues bien, los tratadistas de métrica y la tradición escolar coinciden en llamar común al verso endecasílabo con 6ª dominante; Carvajal explica que es más fácil articular un verso largo con la primera rama más extensa, desde la sílaba inicial hasta la tónica dominante, y la rama segunda más corta, desde la sílaba que sigue a la dominante hasta la pausa final, 1-6/7-10(-) y que, por tanto, la relación 6/4 en el endecasílabo es más rentable que la inversa 4/6, como lo prueban las frecuencias de ambos tipos, más alta la del primero que la del segundo; considerados los endecasílabos con dos acentos solos, son escasos por su pobre sintaxis, lo que conlleva un contenido mínimo y pérdida de tensión expresiva, por lo que se recurre a otro acento que también pasa a ser dominante, tipificador: “Castillejo detectó muy bien los apoyos tónicos interiores del endecasílabo que describió brevemente y con gracejo como dos jorobas; acostumbrado

a las cadencias y la soltura del compás vario del arte menor, en especial del octosílabo, y al compás severo y solemne, uniforme, del arte mayor, es decir, del dodecasílabo, uno y otro verso con quebrados exactos, el endecasílabo no le permitía ni apreciar las cadencias ni marcar con seguridad el compás, le sonaba a prosa.” (DOCTORADO, 2000). En cuanto al verso alejandrino es de advertir que lo característico de dicho verso son los acentos de 6ª y 13ª, no la pausa medial que puede darse o no, son muchos los alejandrinos que no la requieren; es el acento de 6ª el que facilita su integración en la silva de la serie impar, determinada por heptasílabos y endecasílabos; pero al ser el conjunto de 7 sílabas uno de los más frecuentes y ajustados al período fónico del español, “es un error considerar el endecasílabo como fundamento de la combinatoria; los núcleos rítmicos del español los constituyen sus grupos fónicos esenciales: el tetrasílabo, el pentasílabo, el hexasílabo, el pentasílabo y el octosílabo, núcleos que al tener dos acentos comportan cadencia y compás; pero el ritmo exige algo más, igualdad o proporción entre los núcleos, de ahí la escisión entre serie par y serie impar, aplicable a los tres grupos fónicos mayores: hexasílabo y octosílabo mantienen proporción equilibrada entre ellos, el heptasílabo no. Al no requerir más que un acento para ejecutarse, los grupos menores, hasta el pentasílabo, pueden combinar con los otros tres; pero si llevan solo un acento, puesto que la cadencia exige dos, tienden a unirse los pies menores en unidades superiores, tendencia que explica la compensación y la sinaffa y su frecuencia en el arte menor. Y puesto que la cadencia no sólo la configuran los sonidos sino que depende sobre todo de la sintaxis, es decir, que es la sintaxis la que marca el tono, la combinatoria de versos depende tanto de los ajustes de intensidad como de los ajustes oracionales”

No sabemos si, con lo aprendido en nuestros cursos de Métrica con el profesor Carvajal, habremos despejado la incógnita que planteaba José Mercado ante la versificación de *Extravagante Jerarquía*. El poeta mostraba simultáneamente con *Servidumbre de paso* que también cultivaba los versos de la serie par, con notable incremento de tal serie en el libro en que luego se integra, *Del viento en los jazmines*. Quizá la clave esté en la frase que hemos subrayado y en otra que el poeta-profesor repite insistentemente: de todas las artes la poesía (sin distinción de verso o prosa) es la única que usa una materia con significado propio previo a la obra. Los sonidos musicales no significan nada aisladamente, los trazos de lápiz en un papel no significan nada hasta que el pintor los

organiza; la palabra sí”. (Desde SEMINARIO,1996 hasta 2015).

La mecánica sonora del endecasílabo posibilita su combinación con otras unidades menores, bien para constituir estrofas, bien para constituir versos más amplios y complejos; el hecho de que el endecasílabo puede ser tanto un verso unitario como escindido sin perder su identidad explica su empleo en la combinatoria y que se le considere determinante, lo que según Carvajal es un error, pues las unidades mínimas de combinatoria son los versos tradicionalmente llamados de arte menor que coinciden con los grupos fónicos más frecuentes y, a su vez, con los sintagmas mínimos: con dos acentos, uno para el sujeto y otro para el predicado, se construye una oración y un verso; si el sujeto es complejo y requiere dos acentos y ocupa un verso y el predicado consta de dos elementos que implican dos acentos y ocupa otro verso el encabalgamiento se ha producido porque el sujeto y el predicado se requieren para constituir la unidad de comunicación y por sí mismos carecen de completud fónica al no tener línea entonativa completa, cerrada. Al ser una construcción casi constante, este encabalgamiento pierde relieve, pero es el básico. Lo demás depende de los hábitos gramaticales del poeta. Carvajal tiene plena conciencia de ello cuando escribe en el poema prólogo de *Siesta en el mirador*:

*Pero ¿qué ha muerto en mí? La gallardía,  
el desparpajo o el soneto*

y oye el canto de sirena de una expresión más llana:

*Verso y punto. El señuelo de la rima.*

Y aporta un testimonio ineludible, una crítica de sus prácticas innovadoras que constituye el subcapítulo III.2 de su tesis, autocrítica implacable elaborada con los instrumentos del tratadista que estudia y con sus propias reflexiones:

#### ALGUNOS VERSOS (TÍPICOS Y ATÍPICOS) EN LA OBRA DE UN POETA CONTEMPORÁNEO<sup>110</sup>

[...] Vamos a considerar en las pinas que siguen hasta qué punto se aplica sus propias lecciones ese al que se ha llamado il miglior fabbro<sup>111</sup> de la poesía española

---

<sup>110</sup> Para diferenciar nuestras notas las encerramos entre corchetes, así: [CARVAJAL, Antonio: *De Métrica expresiva frente a métrica mecánica*, pp 128-143.]

<sup>111</sup> El peligroso elogio que hizo Dante de Arnaldo Daniel y Tomás Eliot aplicó a Ezra Pound, se lo transfirió Fernando Ortiz a Carvajal, e Ignacio Prat lo divulgó ampliamente.

contemporánea. Y, si entendemos bien el término italiano *fabbro*, como obrero, forjador, herrero, la *materialidad* del verso, de que repetidamente habla Príncipe, no se le debe rebelar. [...] Que el soneto no había muerto en él, lo demuestra *Sitio de Ballesteros* (1981. EJ, 261-290), pero sí esa versificación concreta, [con predominio del alejandrino] desterrada por el endecasílabo y otros metros diversos. Entre aquellos sonetos de 1968, de clara estirpe modernista –el poeta tuvo en cuenta, para la revisión de su libro inicial, la *Métrica española* de Navarro Tomás que, en 1967, le había regalado su buena amiga Elena Martín Vivaldi, y los estudios que el mismo metricista había dedicado al alejandrino rubeniano- y su libro siguiente, *Serenata y navaja*, hay un descubrimiento confesado –la *Métrica* de Príncipe– y otro que se manifiesta en un soneto de alejandrinos dedicado a José Antonio Muñoz Rojas: el del que escribió Pedro de Espinosa a la Virgen María salvadora, merecedor de un interesantísimo estudio (ese poema es una pieza excepcional en los Siglos de Oro) por parte de Menéndez Pelayo [...] la huella<sup>112</sup> de Espinosa [...] marcó definitivamente al poeta con sus catorce versos [configurando una sola oración sin otro punto que el final,] la sintaxis manda casi tanto como el compás [...] La polirritmia busca el efecto estilístico de aproximarse a las características del ritmo variable de la conversación en prosa [...]. El prosaísmo, si no lleva a deshacer la expresión, (Cfr. “Corónica angélica”:

–¡Maldito prosaísmo  
–dijo mi amigo– y qué deshechamente  
te expresas! Con razón  
no hay ángel que te asista atribulado.

---

<sup>112</sup> [Inolvidable fue la lección (curso 1998-99) sobre el soneto gongorino que comienza con el verso de Garcilaso “Ilustre y hermosísima María” (en parte repetida en Córdoba quince años después), soneto construido también con una sola oración y con un solo punto, el final. Carvajal lo usó para demostrar que no hay que ser original para ser grande y que la emulación renovadora da frutos excelentes. Tomando por modelo el soneto “En tanto que de rosa y azucena” le comparó los dos de Góngora, el ya citado y, antes, “Mientras por competir con tu cabello”, para concluir que Góngora parecía mejor en cuanto a las armazones sintáctica y retórica al diluir el epifonema moral en sus tercetos, separado en Garcilaso, pero que no había podido superar la gracilidad cinética del segundo cuarteto de Garcilaso ni aún mediante el alarde sintáctico de mantener todos los versos encabalgados. Por las fechas que barajan los estudiosos de Góngora y de Espinosa, el soneto en alejandrinos de este es posterior, además de tener una construcción menos complicada, pues se basa en la comparación, prótasis en los cuartetos y apódosis en los tercetos, mientras Góngora comienza con un vocativo (verso 1), desarrolla la subordinación temporal (versos 2-13) y cierra con la exhortación (verso 14). Aplicada la lección a nuestro dominio, recuérdese nuestras insistentes alusiones a la simbiosis metro-sintaxis que Carvajal reitera aún con mayor insistencia que la que reflejamos.]

*Yo, que adoré la gracia achampanada  
de tus alejandrinos,  
debo dolerme de tu prosa feble)*

sí se acerca bastante a las torpezas familiares [...] [por] los efectos desestabilizadores del encabalgamiento (que atañen directamente al compás, alteran las cadencias, en algún caso afectan incluso a la prosodia, lo que es contranatural).

El estilo humilde<sup>113</sup> no es el más adecuado para mostrar el entusiasmo por el quehacer poético, al que debe acompañar una seguridad no menor en la versificación. [...] En la tan citada “Corónica angélica”:

*-Ya no sabes hablar, tanta costumbre  
de silencio adquiriste. Así me explico  
que el ángel no te asista.*

Le dijo el amigo, y el replicó:

*-Sí me asiste:*

*A veces canta en mi memoria y deja  
una imprevista miel sobre mis pinas*

Nuestro subrayado destaca esa falta de convicción que el poeta no puede disimular. Ignacio Prat, en su reseña de *Siesta en el mirador* publicada en *Ínsula* (enero 1981), llevado por un entusiasmo desmedido afirma que ““Corónica angélica” es un gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir” [...] mas pone de manifiesto algo que Prat no puede menos de aceptar: “Efectivamente, murió el soneto en *Siesta en el mirador*, y quizá, como compañeros de aquél, cierta gallardía y cierto desparpajo... murió el soneto, sí, pero nacieron la setena y la sextina...”

Nació, en el mismo libro, la estrofa sáfica. Prat no saludó su nacimiento; muerto sin ver su reseña citada, no alcanzó a leer, en *Extravagante jerarquía* (p. 260), cuyo prólogo se le había pedido, esta oda

#### A LA POESIA

[evocando el himno: “O, quam amabilis es...”]

---

<sup>113</sup> Vid. AME. Capítulo final, dedicado al ritmo y a las forma poética como onomatopeya o armonía imitativa, y el subrayado que hace Príncipe de la frase de Quintana: “El poeta que no versifica bien no es que carezca de oído, es que no tiene alma”.

*¡Oh, júbilo del corazón, solaz de  
la mente! Pon tu mano sobre esta  
frente cansada y dale íntima  
placidez y suave quietud y  
paz a su sangre.*

*Oh, amable, dulce y piadosa:  
pues tú no eres de aquellos que  
venden la misericordia, mira  
con tiernos ojos al que te llama  
con esperanza,*

*si no con fe; dale el refugio  
de tu benevolencia y deja  
le que suspire o llore cuanto  
necesite, para cobrar contigo  
su alegría.*

En lectura rápida y *normal* la primera impresión que recibimos es la de ausencia casi total de versos; lo que aquí se nos ofrece, de verdad, son unas cuantas líneas, diríamos que sin ton ni son, pues salvo la lín. 5ª de la est. 1ª, que es un pentasílabo adónico, la lín. 1ª de la est. 2ª, que es un octosílabo, y la 4ª de esta misma estrofa, un decasílabo bimenbre, las demás, carentes de acentuación regular, de plenitud sintáctica y de unas medidas relativamente fijas de referencia, no caben en esos moldes mentales llamados versos. Si intentamos analizar sus cadencias y su compás, y para muestra sobra con una estrofa, tenemos por *compás*:

S      R      D      D      S      S      D

¡oh/ júbilodelcora / zón, so / lazde la # / ménte! / Póntu / máñoso

D      D      S      S      R      S

/ breésta # / fréntecan / sádai / dále / íntima # placi / déz i /

D        D        D        D

suávequie / túd i # / paz asu / sàngre. # /

Hemos marcado todos los acentos como agudos, contra lo que Príncipe propone y nosotros aceptamos. ¿Por qué? Porque no nos es posible, tal como el poeta ofrece su texto, discernir los tonos en lectura habitual. Tendremos que acentuar como si fueran cláusulas prosarias para conseguir algo que se parezca a las *cadencias*:

¡Óh, júbilo del corazón, | soláz de la mènτε! | Pón tu màno |

sobre ésta frénτε càn sada | y dále íntima placidèz |

y suáve quietùd y | páz a su sàngre. |

No podemos transportar, alegremente, esta acentuación a las casillas de compás, salvo las de la quinta línea del texto, penúltimo y último pies de compás, cadencia adónica; se nos refuerza la impresión de que se trata de prosa cortada arbitrariamente, valiéndose el poeta de la única distinción real que hay entre prosa y verso y que, como dijimos, es la arbitraria disposición de las pausas que en el verso le está permitida<sup>114</sup>. Pero, a efectos métricos, la aceptación de las pausas versales nos plantea otro problema: ¿Son tónicas por posición la preposición *de* y la conjunción *y* en los versos 1 y 4, respectivamente? Si son tónicas ( y la pausa sigue influyendo sobre el acento, como se oye), la medida de esta estrofa es: 12+10+8 (ó 9)+10+5; si son tónicas: 11+10+8 (ó 9)+9+5. La primera línea no vale nada como verso, si es endecasílabo por sus acentos en 1ª, 2ª, 8ª, y 10ª, con ese horrible intervalo entre 2ª y 8ª contrario a todas las reglas del ritmo; si es dodecasílabo, porque no hay manera de reconocerlo como tal, máxime cuando tendríamos acentos conjuntos en 10ª y 11ª, innecesariamente antirrítmicos. El poeta ha encabalgado la preposición de la manera más ilógica que cabe en poesía, porque ni es necesario hacerlo para suavizar o llenar un endecasílabo, ni es admisible para obtener un dodecasílabo.

La línea 2ª, más acorde con nuestros moldes mentales por su acentuación en 2, 6ª, y 9ª (si no hacemos sinalefa en 9ª obtenemos un endecasílabo heroico), no consigue, tampoco, convencernos como decasílabo, porque su primer acento debiera, para que el resultado fuera armonioso, ir en 3ª. La línea siguiente admite tres medidas, aunque antes sólo la hayamos propuesto como octosílabo o eneasílabo, dependiendo de hacer o no

---

<sup>114</sup> [Carvajal no deja de plantearnos problemas. Otro: ¿por qué no metrificó la prosa de Baroja y de Miró usando la tmesis léxica?]

sinalefa en 7ª / 8ª; pero, si hacemos las dos posibles dialefas (tras 5ª, y tras ya 9ª –la que antes fue 8ª), el resultado es decasílabo bimembre, con su pausa medial marcada, absolutamente inadaptable al ritmo de la línea anterior: no caen en copla y, por tanto, no son versos del mismo tipo, lo que indica que la medida silábica por sí misma nada vale si los acentos y las pausas no guardan entre sí la debida relación. Que el poeta nos da prosa por verso lo demuestran las proximidades de las cadencias adónicas –pero estas cadencias marcan un *cursus*, no versos:

l frén-te cànsada | suáve quietud | páz a su sàngre. |

Pocas veces *la materialidad del verso* habrá sido peor tratada por ningún poeta, si es que el autor de estos desmanes se le puede dar tan honroso título: Príncipe, por todo lo que hemos expuesto, se lo negaría.

Pero siempre hay un roto para un descosido, un alma caritativa que vea el bien donde no lo hay. Carlos Villarreal, como de pasada, justifica este texto en sus notas a *De un capricho celeste*. Allí, p. 88, se lee: –“Tres estampas de Venecia”. En la estampa 3 se usa una variante ampliada y polirrítmica de la estrofa sáfico-adónica. Llamo la atención sobre esta estrofa para que se perciba el efecto de mayor amplitud expresiva y más fácil y dilatada andadura, casi de oleada, frente a la rígida forma tradicional,<sup>115</sup> y para señalar el contraste con “A la poesía” (EJ, p. 260), donde la métrica expresiva es fundamental: al leer el poema en voz alta, el lector, habituado a la forma, encuentra que el poema no es lo que parece; los acentos no se marcan en posiciones preestablecidas, el cómputo silábico resulta inexacto y, fruto de ello, el poema es “atonal”. Hay, por tanto, que ir contra los hábitos de lectura: cada vocal o semivocal o semiconsonante constituyen sílaba, con lo que la sinalefa queda desterrada, y no hay acentos dominantes por posición: así se logra el “número” del verso (endecasílabos y pentasílabos) y una sensación de fatiga morosa que es el estado de ánimo que desea transmitir el poeta.–

Pues estamos aviados. A la *furia romántica* sucede la *manía experimental*, que es tanto como decir que de aquellos polvos vienen estos lodos: más que fatiga lo que el poeta nos provoca con tanto hiato es la sensación de un ahogo casi insoportable, como si, a punto de morir de sed, atravesáramos un desierto, el desierto poético de este texto

---

<sup>115</sup> (¿Por qué no diría *preceptiva*? Tradicionales hay otras muchas formas. Estas carvajalianas estrofas de cuatro endecasílabos y un pentasílabo (*Extravagante Jerarquía*: 260) pocas cuerdas añaden a la lira española, y bien hubiera hecho su autor no intentando innovar, como le aconsejaba Príncipe desde su *Arte Métrica*, capítulo final.)

concreto, con la boca abierta, tal y como nos han dejado el poeta y su comentador.

Furia, manía o insensatez, ¿Para qué? ¿Para traslucir en la forma la misma actitud de perrillo faldero de la poesía que el autor ya nos había mostrado en *Siesta en el mirador*, tanto en el prólogo como en “Corónica angélica”, [...] intenta el poeta contrarrestar la impresión de conservadurismo que, meses antes de la aparición de *Extravagante jerarquía*, nos había provocado con el prólogo (siempre en verso, maldición)<sup>116</sup> de *Servidumbre de Paso*?

¿De que se queja el poeta? ¿De que el curso vivo de la Poesía en la historia haya invalidado procedimientos que un día fueron nuevos y expresivos, pero cuyo uso y abuso ha terminado por inutilizar? ¿De que es incapaz de remontar el vuelo lírico y cae en una parodia deprimente?

[...] Sí, murieron la gallardía y el desparpajo y el soneto, y queda la actitud mendicante de esta presunta oda, porque es incapaz de sobreponerse y sigue “cohibido / por los contra su<sup>117</sup> verbo varapalos” (EJ, 216). Aunque no se puede negar que ha logrado, en efecto, aliar “la melodía de la voz y la melodía de la idea”;<sup>118</sup> pero no con el fulgor de su antiguo modelo, de quien tomó estas palabras, Rubén Darío, sino con unos procedimientos que se pretenden o irónicos o rupturistas -y hasta cínicos-, y que no han llevado, en muchos casos, más que a la negación del mismo arte que dice practicar.

De artimañas y renunciadas este poema sabe no poco; a veces vemos en él al mejor representante de su época en lo que ésta tiene de peor: el culto y cultivo de la apariencias: donde parece piedra no hay sino escayola o recubrimiento de capas endebles; donde las maderas nobles, aglomerado con una capa mínima y mucho barniz. No nos extraña que le llamen “barroco”, y no siempre con sana intención, porque maneja los metros y las palabras como los escayolistas de su tierra, que fueron capaces de fingir cielos y mármoles, guirnaldas y jaspes, con dos golpes de gubia y tres toques de tinte. Véanse estos dos casos:

1º: En *Serenata y navaja* (EJ, 103-105), intenta recuperar la estrofa sáfica griega, dos endecasílabos de 5ª obligada, un eneasílabo y un heptasílabo; para mayor alarde, los

---

<sup>116</sup> ( Véase en Aldea y Serrano cómo Príncipe, con sus oportunas, punzantes y graciosas sátiras, consiguió casi desterrar esta palabreja de la escena romántica. Pero aquí nos parece inevitable volver a exclamarla.)

<sup>117</sup> “Corónica angélica” (EJ, 69).

<sup>118</sup> Poema-dedicatoria de *Serenata y navaja* (EJ, 69).

hace consonar, 1ª con 3ª y 2ª con 4ª. Las tres primeras estrofas mantienen el tipo; más ya en la 4ª se desdice y vuelve a las acentuaciones tópicas en 4ª o en 6ª, que no abandonará en el resto del poema. Mostremos la primera y la última, y así nos ahorraremos trabajo y tiempo, ya que tanto la una como la otra justifican cuanto decimos:

*Difícil será vivir con nosotros  
mismos si jamás nos enajenamos,  
si entre los muy trémulos potros  
del corazón no alzamos* (EJ, 103)

...

*oleadas de amor. Y ángeles puros  
pican en las campanas toques nobles  
de gloria, frente a los oscuros  
funerales redobles.* (EJ, 105)

Conste que, en nuestra opinión, el poema mejora en cuanto deja la desdichada 5ª obligada y cobra un fluir más sereno, aunque no se libre de la manía del encabalgamiento que lo afea todo y que, sin necesidad de más transcripciones de versos, las dos estrofas que trasladamos muestran sobradamente.

2º: Otro tanto le ocurre en la “Oda a la música” (EJ, 255). La armoniosa lira de Garcilaso, de San Juan, de Fray Luis, no le sirve, por lo visto, para cantar sujeto tan excelso, como ya lo hiciera el mismo Fray Luis en la suya a Salinas; no: Carvajal necesita la novedad o la desarmonía, y rompe el canón clásico, que él mismo había cultivado en *Serenata y navaja* (1973; EJ, 67-133) y en el mismo *Sol que se alude* (1982; EJ, 231- 260), en poema casi contiguo a esta desdichada oda, y combina octosílabos y endecasílabos. Mezcla más ingrata al oído no la puede haber en español. Eso sí, se vale de una artimaña inicial, que luego abandona, porque sordo no lo es del todo y sabe, porque Príncipe se lo enseñó, que nada más ingrato a la oreja que el compás uniforme. La artimaña consiste en acentuar el octosílabo en 1ª, 4ª y 7ª y repetir ese intervalo en el comienzo del primer endecasílabo:

*Baja del cielo la pura  
música eterna*

Ya está. Y nunca más. Permanentemente encabalgados los versos y las estrofas, con cortes por acá y por allá, el autor de *Tigres en el jardín* y de *Casi una fantasía* parece

empeñado en demostrar que si sabía construir poemas de ritmos equilibrados y eficaces, también puede negarse permanentemente a sí mismo.

Concluiremos este muestrario con un poema que pudo ser estremecedor y queda tan desmañado y desmayado como esto:

#### INTERLUDIO

*Para tão longo amor, tão curta a vida.*<sup>119</sup>

Luis de Camões

*¡Para tan largo amor, tan corta la vida!  
Queda el esfuerzo en piedra, pero los besos  
se van. Se va la luz. Y todo se olvida:  
recuerda el corazón, pero no los huesos.*

*La alegría, como corza malherida  
entre impasibles arcángeles ilesos,  
busca una luz perenne, la fuente frida  
donde queden los labios por siempre impresos.*

*Que el rumor de los arroyos les repita  
a las siguientes y puras primaveras  
nuestras palabras de amor y nuestro llanto.*

*¡Habemos de morir, mientras infinita-  
mente renacen estas flores primeras  
frente a nosotros, que nos queremos tanto!*

A Carvajal no le apetecía, según se desprende del verso inicial, seguir el modelo ajustado de la traducción que hizo Quevedo del Soneto camõesiano. ¿Inapetencia, o purismo? Pues Quevedo suprime el artículo femenino y Carvajal basa todo el ritmo de su poema en mantenerse fiel a la letra del original. Rompe, así, las cadencias, dilatando

---

<sup>119</sup> [Ignoramos de qué edición de Camões tomó Carvajal la cita, pues en todas las que hemos consultado el verso carece de la coma con que aquí lo presenta Carvajal, coma con que nuestro poeta parece marcar un retardante (según las pautas de Príncipe).]

la segunda transición, tanto de Camões como de Quevedo:

l longo amor | curta a vida | # llargo amor | corta la vida |

La ampliación de la cadencia, que pasa de llana a adónica, no es indiferente; su eficaz brevedad en Camões y en Quevedo, con el acuerdo pleno de significante y significado, en Carvajal hace, por una sola sílaba de más, que se incremente el pie de compás, ya de por sí doble ( es final de verso), y lo que fue epifonema en el original se transmute en sollozo. Camões alegoriza, Carvajal manifiesta su intimidad. La referencia a un texto ilustre previo, que convierte este soneto en una glosa, los arcaísmos (frida, habemos), el encabalgamiento léxico según el modelo de Fray Luis (para alargar esa expresada infinitud con el tonema ascendente, anticadente, que ha de sostener el encabalgamiento desde el verso 11, sílaba 7<sup>a</sup>, hasta el verso final, sílaba 5<sup>a</sup>), todo tiende a conseguir ese clima lastimoso y lastimero en que llora y suplica un *yo* que habla por un *nosotros*. Sorprende comprobar hasta qué punto, aplicando la métrica de Príncipe, unos recursos que en apariencia sólo son meramente cuantitativos delatan un cambio de tesitura espiritual. Este poeta, que en 1971 pasó por su primera vivencia directa y dura de la muerte, ya no es aquella criatura auroral de *Tigres en el jardín*, que se permitía contar:

*Al doblar un recodo nos detuvo la muerte,  
me llamó por mi nombre y me dijo: “Ya es hora”.  
Mas no logró arrancarme de tu abrazo. A lo lejos  
los álamos cantaban con el sol en las hojas. (EJ; 50)*

No es tampoco, el que canta el triunfo definitivo de las ganas de vivir en *Casi una fantasía*:

*«No moriré, pues a mi edad no muere  
quien no quiere morir; y este que hiera  
mensajero de astucia, y me sofoca,  
o sabrá de mi grito o mi desprecio,  
que aún le queda al mundo un pecho recio,  
un furor y una sangre y una boca.  
Vete de aquí, terrible jardinero  
de crisantemos ralos, porque quiero  
subir hasta los altos corredores,  
a los altos balcones y barandas*

*donde florecen las celestes bandas  
de los jilgueros y los ruiseñores.*

*Allí donde, feliz como una idea,  
un caballero de oro me desea,  
para su incarnación, en mi camino.  
¡Yo el caballero de oro; yo, el soberbio;  
todo volcán y primavera y nervio  
frente a la doble faz de mi destino!»* (EJ, 148-149)

Así, no es de extrañar que Carvajal, en su conferencia “Jorge Guillén: Naturaleza viva” [...] dijera claramente que, por desgracia para él, se había convertido en un poeta que nunca hubiera querido ser. En esa transformación se había encontrado con Príncipe quien, mostrándole el buen camino de la mejor versificación, le enseñó, a la par cómo ritmar sus estados de ánimo y convertirlos en materia de su poesía. Esos estados de ánimo que lo llevarán a decir en *Miradas sobre el agua*:

*Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.  
Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.  
Pero no saben darme la palabra que quiero,  
toda ella encendida de esperanza y de fe.*

*Pero no saben darme el abrazo que espero;  
porque antes que poeta, antes que artista, que  
domador del vocablo rebelde, hubo un certero  
rayo que hirió mi alma y curarla no sé.*

*Porque antes que poeta, y antes que profesor  
de vanidades, soy un varón de dolor,  
un triste peregrino que busca su alegría.*

*Tal vez cordial o vano, tal vez il miglior fabbro;  
pero pocos entienden que mis palabras labro  
esa fosa con flores que llamamos poesía.*

Ecós por todas partes: Bécquer (v. 8º), Dámaso Alonso y el *Eclesiastés* pasado por Antonio Machado (vv. 9º y 10º), Malón de Chaide (v. 10), Berceo y el libro de Job (v. 11º), Dante (v. 12º) y siempre el Rubén Darío que podía ufanarse, como recoge Navarro Tomás, de haber escrito los primeros sonetos en verso alejandrino español (la verdad

poética de su aserto puede más que cualquier azar histórico, como lo puede ser el aisladísimo soneto de Espinosa), el Rubén de lo fatal y el Rubén del “Soneto autumnal al Marqués de Brandomín”, contrahecho del triunfante *ramo de rosas* hasta convertirse en esa fosa con flores que llamamos poesía. Contrahecho, pero nunca contradicho. Carvajal fue incluido una vez en la estirpe de Bécquer; pero presume además de otros abuelos.<sup>120</sup>

Y...<sup>121</sup>

Hemos dejado hablar al poeta, aunque entrecortando aquello que escapa a nuestro dominio de investigación y entretejiendo los párrafos en pro de nuestras necesidades expositivas. No nos sentimos con los conocimientos suficientes para discutir sus ideas ni su práctica, pero sí lo han hecho y siguen haciéndolo estudiosos con los conocimientos y la autoridad de que carecemos. Ciñéndonos a los aspectos métricos, en las décadas de los años 80 y 90 del pasado siglo, Prat, Mercado, Villarreal. En este siglo, entre otros: Martínez Fernández (2001-2013), Domínguez Caparrós (2003-2013) Márquez Guerrero (2013); Paraíso de Leal (2013) y Chicharro Chamorro cuyos estudios, prólogos y antologías enlazan el pasado siglo con el actual (1997-2015), cuya constante atención parece responder a una declaración de Antonio Carvajal: “escribo

<sup>120</sup>

Por Fernando Ortiz, en su libro con ese título. Sevilla: Calle del Aire, 1982.

Los abuelos de que presumen están, casi todos (aunque alguno sea espurio), relacionados por Ignacio Prat (vid. “Apéndice” en *Extravagante jerarquía*).

NOTA FINAL: No se entiendan estos versos como declaración de aristocratismo. Véase, como trasfondo, el rechazo de

*La vergonzosa idea  
con que orgullosa la ignorancia humilla  
este celeste don, y en sus furores  
le dice vano y frívolo, y riendo  
marca en oprobio el nombre de poeta*

que escribió Quintana en su oda “Sobre el estudio de la poesía”, y de paso nótese la coincidencia del adjetivo vano en el cuarto de estos versos y en el 12º del soneto [arriba] transcrito.

Aunque...

*Cuenta Gracián que el vulgo cuando aplaude  
te está poniendo al cabo de la calle;  
mas cuando el docto acepta, teme: vale*

*dar versos al aire...*

*más no escuchar y  
(EJ, 158)*

<sup>121</sup> [Carvajal concluye así este capítulo. En la pina siguiente concluye su tesis, donde justifica este ejercicio de autoanálisis en la frase inicial: “Era nuestro propósito insistir en la recuperación de la métrica de Miguel Agustín Príncipe, mostrando la validez de sus propuestas y demostrándolas con su huella en nuestra propia obra.”]

para que me quieran”. Si J. R. Jiménez tituló un conjunto de sus poemas “Monumento de amor”, Antonio Chicharro ha ido levantando un “monumento de amistad” al que es su amigo antes de ser compañero en la universidad y colaborador en tantas empresas vitales, monumento que se eleva todavía más con esta nueva aportación, *Fulgor de un ascua*. Carvajal le corresponde: “Antonio Chicharro me ha hecho un libro sabio y generoso [se refería a *Una perdida estrella*<sup>122</sup>]. El libro es suyo, un maravilloso y generoso edificio construido con algunos elementos míos. Nunca se me hubiera ocurrido seleccionar, lo que implica valorar, y organizar mis poemas temáticamente. Él si lo ha hecho y ha conseguido que empiece a creer que soy el buen poeta que dice.”

Chicharro dice más: “No extrañará al lector saber que la crítica ha venido hablando de las excelencias del poeta en cuanto a, entre otros aspectos, su conocimiento teórico y empleo práctico de la métrica, constituyendo éste uno de los signos más visibles de su originalidad

en el panorama poético español del último medio siglo en el que tanto ha sobresalido el empleo del versolibrismo. Es más, Domínguez Caparrós resumía recientemente algunos rasgos específicos de su métrica en los siguientes términos:

\*las personales modificaciones en formas tan canónicas como el soneto, la décima, la sextina, las matizaciones de la sintaxis en la estructura métrica, los ejercicios de libertad sobre formas tradicionales, la tensión entre lo viejo y lo nuevo en la rima (rima en caída), los muchos matices personales de la morfología rítmica del verso, o la organización de la masa sonora (uso intencionado de la diéresis, paronomasia, armonía vocálica, por ejemplo). En resumen, hay una fascinación por el significante.\* (Domínguez Caparrós, 2013: 73).

Sí podemos reconocer, aparte la ironía que Moreno Pedrosa percibe en la práctica poética de Carvajal (refiriéndose a la selección y formalización de los materiales)<sup>123</sup>, que nunca hemos leído una autocrítica semejante, ni sabemos de nadie con el valor de hacerla pública como él lo ha hecho. En esto también se diferencia Carvajal de todos sus contemporáneos. Aunque algo sí nos hemos atrevido a sugerir tímidamente en el breve

---

<sup>122</sup> Presentación en Alicante (Librería 80 mundos, 1998). Agradezco a Charo Martín Zúñiga los datos que me ha suministrado de su archivo gráfico y sonoro sobre el poeta, en especial de sus actividades en dicha ciudad desde 1984.

<sup>123</sup> *Poesía y Poética...*, p 252

comentario que pinas atrás hemos hecho de su poema “A la Poesía”, oda según él, plegaria según nosotros. Pero parece claro que él habla del aspecto formal externo y nosotros de la “forma interna”, el género.

Autocrítica fértil como lo demuestran dos estudios del profesor José Enrique Martínez Fernández, de quien extractamos párrafos que suplen los comentarios personales que no nos atrevemos a formular:

—La crítica ha subrayado la pericia métrica de Antonio Carvajal desde su primer libro, *Tigres en el jardín*<sup>124</sup>(1968), bien acompasada con el uso magistral de todo tipo de recursos retóricos (de cuño barroco, se ha dicho), aspectos que han hecho de él, en frase adaptada al caso por Ignacio Prat, *il miglior fabbro* de la lírica española contemporánea. No me importaría sumarme al tópico si eso no implicara negar otros valores de igual relieve, como el impulso interior que mueve esas formas, nunca gratuitas, sino “expresivas”, es decir, necesarias, consecuentes; me refiero también a las formas métricas, conforme al título que dio a su estudio de las teorías métricas de Miguel Agustín Príncipe: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica* (1995). Se trata de enfrentar el mero ejercicio métrico con la necesidad expresiva, el molde arbitrario con la elección consecuente. Conviene afirmar que el poeta Antonio Carvajal es, por lo tanto, un profundo conocedor de los fenómenos métricos, que ha estudiado en el libro mencionado y en el más reciente, *Metáfora de las huellas (Estudios de métrica)* (2002). A tal conocimiento se añade una práctica poética que ha de entenderse como diálogo con la tradición, tal como ha explicado Antonio Chicharro (1997)<sup>125</sup>, cuyas ideas en torno a la métrica carvajaliana me atrevo a resumir en cinco puntos esenciales: 1º) El uso de determinadas formas métricas es consecuencia de «concretas necesidades

---

<sup>124</sup> *Tigres en el jardín* presenta los modelos que la preceptiva escolar viene señalando para las formas poéticas en verso:

a) estrofas: las agrupaciones cerradas de versos sujetos a metro y rima: pareados, tercetos, cuartetos.

b) series: versos, con o sin rima, agrupados o continuos: romance.

c) composiciones: combinaciones casi siempre fijas de estrofas: soneto.

d) verso libre: los versos se suceden sin regularidad reconocible ni sujeción a norma previa; admite rimas asistemáticas, incluso hay ejemplos de verso libre asonante monorrimo que no es bien aceptado por algunos tratadistas entre los que no faltan, paradójicamente, los que sostienen que la rima es un elemento caracterizador del verso porque señala su final.

<sup>125</sup> Antonio Chicharro reitera y amplía su ensayo de 1997 en el capítulo V de *Fulgor de brasa. La poesía y la poética de Antonio Carvajal*. Granada: Academia de Buenas Letras, 2015

expresivas y resultado a un tiempo de ese vivificador diálogo que mantiene con la tradición poética, tanto finisecular [alude al siglo XIX] como áurea»; 2º) «Apertura a todo molde rítmico, a todo modelo estrófico, ya sea de corte tradicional o moderno e incluso innovado»; 3º) «Combinación en un mismo libro de recursos métricos que van desde las estrofas tradicionales a las series de versos libres»; 4º) Experimentación de diferentes recursos métricos, con el fin de explotar las posibilidades rítmicas y expresivas del idioma; 5º) Evolución, manifiesta en sus últimos libros –a partir de Testimonio de invierno (1990)– hacia «un ancho horizonte creador de libertad métrica coincidente con la aparición de una mayor gravedad y sobriedad poéticas.»

Martínez Fernández estudia minuciosamente los desvíos con respecto a la norma que la lira, la sexta rima, el soneto y la estrofa sáfica presentan en *Extravagante Jerarquía*, y ve en el ágil encabalgamiento el recurso que le permite dinamizar unas formas que a priori se dan por anquilosadas, “dentro de una tradición que renueva e innova”. Moreno Pedrosa no valora tan positivamente las innovaciones de Carvajal, unas porque se hacen precisamente dentro de una tradición cuyo marco no desborda ni recurriendo al verso libre (a este propósito aduce la base endecasilábica que Utrera Torremocha detecta en Carvajal) y otras porque son escasas en su propia obra, como el cabo doblado y las rimas en caída, y no hay otros poetas que las continúen. Continuarlas, sí: Rafael Juárez, Francisco Acuyo y José Cabrera Martos han aprendido de Carvajal en sus clases y en sus libros, han suministrado ejemplos de rima en caída o corte intencionado del verso con ausencia de rima que el propio Carvajal ha contemplado y difundido (véase *Metáfora de las huellas*) e incluso han llegado a poner en práctica recursos explicados y no usados por Carvajal, la rima potencial en el caso de José Cabrera. Nada que decir del encabalgamiento léxico cuando se ignora la obra de Rafael Ballesteros, desatendiendo el estudio que José Enrique Martínez le dedica. Es normal, por habitual, que solamente sean objeto de atención los poetas de quienes “la Fama / canta con voz su nombre pregonera” (verso de Fray Luis de León que Carvajal usa con toda la ironía que cabe subrayando el hipérbaton). Es imposible conocer toda la poesía española que en nuestro tiempo se publica; por ello se nos ocurre pensar que no se deben hacer afirmaciones categóricas. No se trata, en nuestra opinión, de colocar a nadie ni en vanguardia ni en retaguardia ni de, por supuesto, dejarlo en el silencio. ¿Con qué vara se mide la calidad

de un poema si no es en relación con la tradición y con el presente que conocemos?

Y, por otra parte, ¿qué es nuevo y no tradicional? Porque el verso libre está en el canon de la métrica española desde 1912, instalado en dicho canon por uno de los tratadistas más serios y avanzados, Jaimes Freyre. Y más de un siglo de práctica continuada es tradición pura y dura.

Que Carvajal innova es evidente; que muchas innovaciones suyas ya presentes en sus primeros libros, sobre todo en *Serenata y navaja* y *Siesta en el mirador*, hayan pasado y pasen desapercibidas resulta esperable porque la apariencia del poema impreso no denota lo que la lectura detenida puede mostrarnos. Pero que Carvajal respira los aires de su época y que sus prácticas coinciden con las de una corriente actual en auge, el rap, nos lo descubre Clara Martínez Cantón, en una línea investigadora rigurosa, la más actual y vivificante, por lo que deducimos de la revista *Rhythmica* y de las publicaciones en la red y en libros, una línea que enlaza a los investigadores que antes hemos enumerado caracterizada por el orden, la sobriedad, la exposición clara y la elegancia expresiva. En su trabajo “Innovaciones en la rima: Poesía y Rap”, Clara I. Martínez Cantón sostiene que “solamente ciertos poetas, como Antonio Carvajal o el cubano Luis Ángel Casas, han realizado una apuesta fuerte y consciente por estos nuevos tipos de rima, que de no entrar en funcionamiento por otros poetas quedarán como empezaron, como un simple experimento. [...] Ciertos estilos musicales ofrecen a la rima un campo en el que, a diferencia de la poesía, sí cabe una estandarización y una utilización no marcada de estos fenómenos que en poesía parecen menos aceptados al relacionarse mayoritariamente con asuntos humorísticos o simplemente a la muestra de ingenio. [...] La aportación del hip-hop, en este caso de Violadores del Verso, es que convierten estas innovaciones, esta rima extrasistemática en algo básico para la letra-poema, en un elemento organizativo fundamental, es decir, en algo sistemático. [...] Las letras musicales, al no tener el carácter “sagrado”, serio y culto que rodea a la poesía, se arriesgan en la utilización de la rima, sin recelos hacia su sonoridad, es más, explotándola, otorgándole valores semánticos nuevos. Por ello, el estudio comparado de la utilización de la rima en diversos géneros y estilos puede resultar muy enriquecedor para cualquiera de ellos.”

No es un chiste: Príncipe, Carvajal, los Violadores del Verso, unidos por un fin utilitario,

facilitar a la poesía el tránsito a la música. Clara I. Martínez no cita, aunque puede hacerlo, a Rubén Darío en su llamada a los poetas “sagrados” para que aprendan recursos en el teatro musical de su tiempo, un tiempo en que Nietzsche contraponía a las óperas sagradas de Wagner el latido vivo de una zarzuela, *La Gran Vía*. Argumentos hay para todo, lo más y lo menos razonable, si se buscan. Volvemos a citar a José Enrique Martínez:

“Podemos concluir afirmando que en obra lírica [de Antonio Carvajal] la tradición no es un peso muerto, sino un mecanismo dispuesto para ser activado; en el diálogo que el poeta contemporáneo establece con la tradición, ésta se muestra como un operativo dinámico capaz de generar nuevas formas expresivas, las que el poeta elige o crea libremente para dar cauce a determinados impulsos artísticos y vitales.”

Para completar nuestro trabajo, hemos procedido a la recopilación y ordenación de las formas que se integran en *Extravagante Jerarquía*, que insertamos en la SECCIÓN II. Anotamos aquí que *Tigres en el jardín* presenta los modelos que la preceptiva escolar viene señalando para las formas poéticas en verso:

- a) estrofas: las agrupaciones cerradas de versos sujetos a metro y rima: pareados, tercetos, cuartetos.
- b) series: versos, con o sin rima, agrupados o continuos: romance.
- c) composiciones: combinaciones casi siempre fijas de estrofas: soneto.
- d) verso libre: los versos se suceden sin regularidad reconocible ni sujeción a norma previa; admite rimas asistemáticas, incluso hay ejemplos de verso libre asonante monorrímo que no es bien aceptado por algunos tratadistas entre los que no faltan, paradójicamente, los que sostienen que la rima es un elemento caracterizador del verso porque señala su final.

Para el análisis de las estrofas y demás formas, como nos hemos impuesto en este trabajo, respetamos las pautas del tratadista y profesor Antonio Carvajal:

1ª: Salvo que la denominación aluda a una estrofa muy clara y esté consagrada por el uso mayoritario de los tratadistas (lira, espinela, pareado) o sea costumbre determinarla por alguno de sus rasgos característicos (el metro: soneto de endecasílabos, romance de alejandrinos; la rima (cuartetos de consonantes alternas o abrazadas, sextetos de

consonantes correlativas), es lo más cauto y rentable usar el nombre numeral terminado en --eto si los versos miden más de ocho sílabas, -en illa si hasta ocho, o acompañado del adjetivo mixto si mezcla dos medidas y polimétrico si se mezclan más de dos. Hay que dejar muy claro que arte mayor y arte menor, denominaciones consagradas por el uso, no implican valoración estética, una décima de Góngora puede ser mayor artísticamente que un largo poema épico en octavas.

2ª: En los esquemas métricos se deben evitar redundancias; es redundante la costumbre de usar una letra adyacente al guarismo que resume la medida, mayúscula para el arte mayor, minúscula para el menor, letra que indica que el verso rima con aquel que la repite, y añadir la anotación de consonante o asonante; lo realmente esquemático es adjuntar al guarismo de la medida la letra correspondiente al orden de aparición de las rimas, cuya figura debe ser acorde con la cantidad de sonidos que intervienen, la mayúscula para la consonante, minúscula si asonante. Si no hay desvíos, basta con marcar la primera estrofa; si los hay, se deben resaltar allí donde se produzcan.

3ª) Los estudios de métrica, como otros métodos analíticos, imponen en pro del rigor una monotonía expositiva casi desesperante; sin dejar de ser precisos, el vocabulario métrico nos suministra abundantes términos que debemos usar con cautela para amenizar nuestras exposiciones. Daniel Devoto elaboró un diccionario de la rima con tanta tenacidad como ironía. Solo se debe innovar en el lenguaje métrico cuando se aporta un concepto nuevo; ampliar el número de sinónimos es un manera de complicar más lo que ya se tiene por difícil o confuso.

4ª: “Cuidado con los entusiasmos o los desprecios. Maticen cuanto puedan si algo les gusta o les disgusta. Si detectan algo que no se ajusta al canon aprendido, analícnolo, traten de entender por qué, cómo y para qué se ha producido; no lo califiquen de excelente o de malo porque a ustedes así se lo parezca. Me entusiasma el verso final de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, trato de explicar por qué me parece adecuadísimo al asunto, me recreo en la consideración de cómo está usada la concurrencia de acentos para que la penúltima sílaba contrarreste la tendencia a bajar la voz en el cierre de la cadencia en este verso concreto, hasta diré que es un verso eficaz donde la consonancia interna proporcionalmente dispuesta nos lleva del saludo a la aclamación; me permito repetir que es eficaz, que con su quiasmo y bimetración somatiza al lector obligándole a subir la voz para ejecutar lo sugerido, otro ejemplo de lo que llamo

cinestesia –con ce de cine, no con ese de sino- y digo: lo envidio:

*Yerno lo saludó, lo aclamó río*

pero no se me ocurre decir que es buenísimo, entre otras cosas porque me pueden llover las descalificaciones más humillantes por no señalar lo que muchos consideran antiritmia, ni hasta ahora he pensado en proponerlo como otro modelo de endecasílabo.” [Este 4º punto procede de una grabación realizada durante el curso de Doctorado-2000, con el visto bueno del profesor tras corregir la transcripción].

El endecasílabo, que habitualmente consuena con el alejandrino por la fácil escansión de este verso en dos hemistiquios heptasílabos, con lo que los acordes plenos en 6ª están garantizados para el endecasílabo llamado común y, por la relación proporcional, con los de 4ª y 8ª, cierra la dedicatoria en prosa de *Tigres en el jardín (y llamear de vida la amistad)* y se amalgama con el octosílabo y otros versos desmesurados y quebrados en la coda del poema “Clima”, aunque se detecta algún endecasílabo escrito en vertical, a la manera de Pablo Neruda en su Odas elementales, práctica que Carvajal censuró en Sánchez Robayna durante una conversación con la profesora Elsa Dehennin en la que tuve la fortuna de hallarme presente. Nuestro poeta le refería a la eminente hispanista belga una conversación con el poeta canario que le reprochó la lectura pausada de sus versos por parte de Carvajal pues marcaba la pausa tras cada corte. “No se lee así, me dijo Andrés, y yo le dije que seguía la pauta que él había marcado, porque en Neruda cabe la excusa de que tenía un contrato inexcusable para dar a su editor libros voluminosos a plazo fijo, según me contó un antiguo corrector de pruebas de Losada, pero que en él no cabe esa excusa porque no es poeta de concursos. No nos pusimos de acuerdo, naturalmente, porque en ciertas cuestiones tipográficas no es que sea muy conservador, soy intransigente. Tú me enseñaste, Elsa, el museo Plantin, y no sé si recuerdas que te comenté ante la Biblia Regia que cuando se llega a la perfección es mejor respetar el modelo que innovar caprichosamente, siglos de hábitos tipográficos no se pueden cambiar por un capricho momentáneo e irrelevante. Todavía no me he repuesto del estupor que me causaron los sonetos del Petrarca con los versos continuos de dos en dos del bellissimo manuscrito del Vaticano en la edición facsímil de Savoca, que me regaló en Catania; me parecía que el soneto no sonaba, pues no lo veía como tal soneto y, por ende, no lo oía.” (Otura, 2007).

En efecto, si se leen sintácticamente los versetes de “Clima” hay un momento

*que un soplo  
leve  
o turbio,  
ya no importa*

en que 3+2+3 (con sinafía reductora en 2+3)+4=11; pero leer así:

*que un soplo leve o turbio, ya no importa*

rompe la sensación de oleaje menudo, con una ráfaga súbita, ese ‘turbio’ que se dilata poco en el ‘ya no importa’ (hasta por aliteración), frente al suave paladeo que el poeta impone desde el comienzo, con un encabalgamiento grácil, que engaña al oído por no darle tiempo a discernir si vagabundas es nombre (que sí) o adjetivo (que no, en los dos versos iniciales; sí en el 19º), menudeo que rara vez alcanza las siete sílabas y en una pocas ocasiones entra en aparente conflicto con versículos que se extienden hasta la dieciocho sílabas, pero sin que se rompa la sensación de oleaje menudo, de brisa suave que solo una racha de viento o el estrépito de los ánades al levantar el vuelo parecen perturbar; como decimos, tras enumerar aislada y morosamente seis elementos, el único endecasílabo, ondulado con sus acentos simétricos (2-6-10) y su compás uniforme, inicia la coda y el poema se cierra suavemente con tres palabras asonantes en í-o, la dos primeras esdrújulas: son los cortes, las pausas versales, los que marcan en la imaginación ese descenso del trino desde el árbol en que se asienta hasta los oídos del plácido contemplador: las olas del agua estancada, tal vez de una laguna, llegan a los pies de los olivos...

*y mueren en la calma de un jilguero  
que ejecuta sobre ellas,  
verde la luz,  
polícromo,  
íntimo,  
su trino.*

En 1961, Carvajal ya sabía que “a cada idea, su forma”.

Es una pena pero no hemos encontrado ningún comentario del profesor Moreno Pedrosa sobre este pasaje de la tesis de Carvajal en relación con la métrica:

“La forma es una intuición radical del espíritu, intuición que se concreta en tal [obra

determinada], con su [aspecto definitivo] , y no en otro, y [donde] el verso deja de ser un esquema neutro para convertirse en una *figura*”, reflexión que nos parece válida para todos los dominios del arte.

Entre corchetes, las correcciones manuscritas del autor en el ejemplar que consulto. Un ejemplar donde se han corregido muchas erratas, no todas, con ligeras anotaciones personales y copias de documentos entre sus pinas, en papeles variados. Pues bien, en uno de esos papeles se lee lo que transcribimos entre comillas y comentamos de acuerdo con las enseñanzas recibidas:

“La estrofa es la unidad de ritmo porque en el verso aislado podemos reconocer una frase potencialmente armoniosa”; potencialmente, porque aunque percibamos en ella elementos rítmicos, como la disposición eufónica de los acentos, un aire de compás y, sin duda, una cadencia, no podremos considerarlo tal verso hasta que no se acopla con otra unidad de igual o proporcional extensión donde los elementos rítmicos se repitan. “Acoplar deriva de copla, y esta del latín copula, unión, enlace. Copla como equivalente de estrofa se usa en español desde tiempo inmemorial (copla de arte mayor, copla de pie quebrado, etc.). ” Debe definirse la estrofa como conjunto breve de versos (habitualmente, entre dos y doce) de igual medida o proporcionada, con acentos correspondientes en posiciones determinadas de tal manera que se perciban como elementos imprescindibles para marcar el compás y dejar en el oído la grata sensación de armonía al combinarse con variados silencios que también deben producirse como cesuras y pausas en posiciones concordadas (corte de hemistiquios, corte de versos), para posibilitar el despliegue coreográfico de la palabra dicha en el tiempo, es decir, para que al realizar la pausa final tengamos la sensación de haber respondido interiormente, de haber dado consonante respuesta en nuestra recepción al ritmo, que no es otra cosa que el ajuste perfecto de lo que se dice con la manera de decirlo.

Como el verso, puede deslazarse, es decir, mostrar una incompletud que exige una estrofa semejante en donde pueda concluir satisfactoriamente lo deslazado (encabalgamiento estrófico); “cuando se habla de estrofas como conjuntos cerrados debemos entender que responden a unas pautas fijas, reconocibles en sus distintas manifestaciones, aun cuando no encierren oraciones gramaticales completas. La lira primera de la canción V de Garcilaso, epónima de la estrofa, tiene su figura completa, pero no está cerrada gramaticalmente en el poema que inicia como lo demuestra el estar

constituida por una proposición subordinada condicional (prótesis) y no acabar con tonema descendente, pues quedamos en espera de la apódosis o proposición principal que no aparece hasta la tercera estrofa, estrofa que se reconoce sucesivamente, a pesar de que la primera oración se desarrolle hasta el verso 30, es decir, que ocupa 6 estrofas. Si la sílaba es unidad de medida y el verso unidad melódica la unidad de ritmo es la estrofa, y la rima es un elemento accidental de la combinatoria pues hay estrofas blancas, es decir, carentes de ese elemento tan raro del ritmo que llamamos timbre.”

La estrofa es, pues, una práctica de combinatoria, o sea, versificación. En la combinatoria estrófica no es necesario considerar la intervención de otros elementos estructurales del poema, afecten a la sintaxis (la anáfora es el más frecuente) , al número de la estrofa o al del poema total (acrósticos) o a los componentes sonoros que provocan las oscilación hacia delante –expectativa– y hacia atrás –satisfacción de lo esperado (rima)–.

Que es el número de versos combinados de una manera determinada y no el número de sílabas ni la rima lo que configura la estrofa lo demuestra un breve análisis numérico. Dada la propiedad asociativa de la suma, si  $24=4.6=12+12=2(7+5) = 3.8$ , sin rebuscar mucho tenemos:

12+12                    *Tus casos fálaces, Fortuna, cantamos,  
estados de gentes que giras e trocas.*

Mena

4.6                    *Moza tan fermosa  
non vi en la frontera,  
como una vaquera  
de la Finojosa.*

Santillana

2(7+5)                    *Mi novio es sevillano,  
pintor de lozas,  
que pinta palanganas  
color de rosa.*

Anónimo

3.8                    *Tu calle ya no es tu calle,  
que es una calle cualquiera*

De los ejemplos citados, solo los de Santillana tienen rima plena; los de Mena, extraídos de una de sus coplas, consueñan sin rima; la seguidilla tiene asonantes los pares (en el habla sevillana<sup>126</sup> son consonantes) y sueltos los impares; la soleá Machado deja el segundo suelto entre asonantes. Bien está la rima cuando viene bien; si no hace falta, quizá estorbe.

### **Soneto**

Catorce sonetos abren *Extravagante jerarquía*, veinticuatro lo cierran. En medio, apenas se muestran en *Serenata y navaja* (cuatro, pero dos sin ajustarse al canon) y solo aparece como nostálgica mención de una virtud perdida en el poema-prólogo de *Siesta en el mirador*, título de otro soneto de *Tigres en el jardín* y en este libro además de un poema homónimo.

*Pero ¿qué ha muerto en mí? La gallardía,  
el desparpajo o el soneto.*

La conjunción o es identificativa, a la manera alexandrina. Así que, establecido el binomio gallardía=soneto, no es de extrañar que asumiera la edición comentada de los de Rubén Darío (*Sonetos de Azul...a Otoño*), que dedicó a su alumnado de Métrica y de Retórica, y que prologara los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez, de donde extractamos y comentamos algunos párrafos con referencias métricas:

“Cuando decimos soneto apuntamos vagamente hacia una forma poética, producto, como la poesía misma y las formas que genera, de la actividad humana. Producto, pues, de la historia y con su historia y, por supuesto, perecedero, aunque más durable que el bronce (como nos lo advirtió desde otra forma, la oda, el poeta latino Quinto Horacio Flaco).” Interesa resaltar esta historicidad marcada con la aparente antítesis perecedero/durable, pues opone la vigencia del soneto a otras “formas que creíamos ya periclitadas” –frase de Francisco Umbral (1969) en su reseña de *Tigres en el jardín*–, como la cuaderna vía o la sextina, de cultivo esporádico; es curioso que no se cuestione

---

<sup>126</sup> Al anotar el romance de Emilio Lledó para su edición en *Consuelos de la Poesía*, detectamos un verso hipermétrico que Carvajal repite en el suyo. Nos aconsejó que leyéramos en sevillano, habla infantil del autor. Perdida la -s del plural –qué triste(s) están los lagartos– se hace sinalefa y se ajusta el octosílabo.

la espinela, quizá porque es forma viva en el pueblo, en tanto que el soneto parece marcado con los estigmas de culto y artificioso, aunque Rocío Jurado cantara alguno de Rafael de León y Lola Flores dijera con mucho desgarro flamenco los de García Lorca, y hasta “algún cantautor con petensiones de ingresar en la Academia de la Lengua pase por sonetista consumado entre el vulgo que lo aplaude y los curtos [sic] que le engrasan los ejes a su carreta” (Doctorado, marzo 2000).

Logró eludir Carvajal el dardo del garcilasismo, no pudo evitar el de barroco, con gran sorpresa por su parte, pero los críticos, como ironizó Ignacio Prat (*Contra ti*), ya le habían pegado la etiqueta de ‘nuevo Rubén Darío’ a un muchacho más precoz de su misma generación. Para nuestro autor Prat acuñó la de ‘Góngora segundo’, que Carvajal asume y parodia, hasta el punto de haberlo asumido como heterónimo, Don Segundo de Góngora, caposcuola de los “cisnes de Genil”, todos iguales a su maestro en la heteronimia y en usar nombres de pueblos granadinos y jiennenses como epónimos inversos (lo habitual es que el lugar o la época deriven su nombre de un personaje destacado, no a la inversa; quizá Carvajal, admirador de Cervantes, además de imitarlo en el aquelindo lo haga también con sus Fadrique de la Puebla, Santiago de la Espada, etc. y la suya –de cuyos certámenes hemos dado una muestra en nuestra edición de *Sol que se alude y otros poemas afines*– sea un trasunto de la academia de Argamasilla). Carvajal declara haber quedado marcado por una frase de Herrera comentando a Garcilaso –el soneto es la forma más adecuada para el epitafio, es decir, la inscripción en piedra– que se une a su visión juvenil frecuente en la granadina Carrera del Genil, compás de las Angustias, del soneto sobre lápida a Jesús crucificado, el que comienza por el famoso verso

*No me mueve, mi Dios, para quererte*

y quizá resultado de esa doble experiencia literaria, mezcla de libros y de calle, sea su afición al número como principio generador de fenómenos estéticos. Dice en el citado prólogo:

“El misterio del soneto es la proporción 8/6 (que no es la misma figura, aunque lo parezca, que 4/3, pues  $8/6=23/2.3$ , en tanto que  $4/3=22/3$ ): por ahí anda un cociente igual, 1'333333.... que se quiere aproximar al número áureo y no sabe cómo hacerlo. ¿No sabe? O tal vez no sepamos calcularlo, porque si le sumamos los silencios a los cuartetos y a los tercetos, tal vez la duración sí nos dé la proporción divina. Porque el

soneto suena, se hace con sonidos que una boca pronuncia y deben recibir unos oídos. Así de claro queda desde su primera aparición, donde el notario levanta acta de su casto y mucho amor a su mujer. Se llama soneto, no veduto, recuérdese bien, y tiene una melodía de la voz que debe armonizar con la melodía de la idea, o sea, que la coreografía de la palabra dicha en el tiempo, pura materia, debe coincidir con precisión absoluta con el despliegue de la idea, puro espíritu. Por eso, los sonetos de Lentini muestran una escansión tan rígida entre la prótasis (los dos cuartetos) y la apódosis (los dos tercetos), pues expone en los ocho primeros versos y saca conclusiones en los seis últimos, siguiendo los movimientos culturales heredados (y que, por lo mismo, parecen naturales) en la comunicación habitual humana mediante el uso de la palabra.” El profesor, a lo largo de muchas clases, lecturas públicas y conferencias nos ha ido suministrando información para que lo entendamos mejor: La forma del soneto tiende a la divina proporción como resultado de la relación entre sus dos partes, prótasis / apódosis, cuartetos / tercetos, proporción no sólo del número de sílabas y los silencios que las contornean, sino de los contenidos, exposición / conclusión; la ruptura de tal proporción suele mostrar en la superficie un conflicto interior que desajusta los moldes y que, por lo mismo, se convierte en indicio altamente significativo. Su brevedad (el buen recitado de un soneto no llega a consumir noventa segundos) permite memorizarlo para íntimos paladeos sucesivos. Que el soneto se escinde en dos bloques bien definidos lo demuestra el hecho de que los cuartetos pueden borrar entre sí barreras sintácticas, derribo de barreras mucho más perceptible en los tercetos; que no satisfagan los sonetos, que los hay, con alternancia estrófica, 4-3/4-3, nos advierte, por pocas matemáticas que sepamos, que  $4/3:4/3$  es 1, frente a  $8:6=1'3333333...$ , y, que en el soneto, como en los versos, funciona la proporción y no la equidistribución y, por lo mismo que  $4+3:4/3=1$  no resulta del todo grato al oído, no lo resulta el endecasílabo de acentos en 5ª y 10, con sus dos ramas iguales de 5+5, por mucho que el esquema escrito nos parezca meter por los ojos una apariencia de armonía.”

Otro de los fenómenos curiosos se da con la implicación de rima y sintaxis cuando los dos versos finales de una estrofa o de un poema breve, pongamos por caso la octava real y el soneto a la inglesa, resumen lo anterior a modo de epifonema, pues la octava y el soneto así cortados pueden sugerir una autonomía como el golpe de timbal, o el tamborazo para que entiendan los menos finos, que dice se acabó del todo en ciertas

obras musicales. Don Juan Valera ya se percató de que las octavas le quitaban fluidez a los poemas narrativos, “quizá la excepción más gloriosa sea el Polifemo gongorino, poema más hecho para los ojos mentales que para dormir a insomnes, una especie de colección de estampas que justificaría la condición de voyeur que alguien de cuyo nombre ni me apetece acordarme le censura a Don Luis.” Los pareados fuertemente conclusivos no facilitan la fluidez; en cambio, sí fluyen los tercetos cuya rima suelta los enlaza hacia delante, como se opone a la sexta rima con sus cuatro versos alternos ocluidos por un pareado (ABABCC) el sexteto simétrico (AABAAB) y a la octava real la romántica, con sus agudos en 4º y 8º servidos por un verso tan airoso como es el decasílabo llamado anapéstico, de excelentes resultados en tantas arias de ópera.

Inventar estrofas requiere mucha familiaridad con las palabras y los números. Dice el poeta en el prólogo que comentamos: “Nació el soneto allá por el siglo XIII, en la corte normanda de Sicilia donde su inventor, Giacomo da Lentini, ejercía de notario. Atención a este detalle: un jugador de dados, Arnaut Daniel, según Dante (que pone el dicho en boca de Guido Guinicelli) "il miglior fabbro" de la palabra en su tiempo, inventa la sextina y, para mantener en la memoria la combinatoria de las seis palabras-rima con que elabora el poema, parte de una estrofa inicial y va mudando las posiciones de las rimas de acuerdo con las tiradas de dos dados al siete, siempre uniendo regularmente lo mayor con lo menor, y en este orden, 6-1, 5-2, 4-3, de manera que en la última estrofa o coda, de solos tres versos, las palabras cierren hemistiquios en el mismo orden en que cerraron los versos de la estrofa inicial [y aquí se despista, pues tal cierre no es de Daniel sino de Dante y Petrarca]. Otro jugador, éste de cartas y "raro inventor", don Miguel de Cervantes (con esta grafía firmaba él y nadie es quién para enmendarlo), dispuso galanamente el ovillejo, jugando con los tríos: por tres veces, tres pareados de octosílabo -la pregunta- y pie quebrado trisílabo -la respuesta-, y una copla de cuatro versos octosílabos consonantes cuyo verso final se forma con los quebrados cuyas sílabas sumarían nueve pero resultan ocho por efecto de la sinalefa, por pérdida de resonancia de la aguda al no caer ante silencio o por supresión de algún determinante; o sea, en vez de 3<sup>2</sup>, 2<sup>3</sup>”.

Por aquí vamos entendiendo que la métrica en un instrumento en el taller del artista y empezamos a comprender por qué le dedica a José Domínguez Caparrós la primera sección de *Con palabra heredada* titulada “Silva de juegos y veras”, cuyo poema inicial

se abre con estos versos:

*Arte poética,  
lección primera:  
cuerda y tijera*

o sea, medida y ajuste, como un jardinero (en cuyo trabajo declara que se inspiró) o un sastre que confecciona la hermosa cobertura, texto al que sigue otro en versos de cabo doblado donde impone el patrón métrico a la prosa, encabalga léxicamente nueve de sus diez versos sobre el onceno final, con este paratexto bajo el título: “cómo conjurar una cursilada prosaria con unos cuantos versos de cabo doblado, un pseudo dáctilo cataléctico y otro quebrado”, donde resuenan el cabo roto de Cervantes y la preceptiva medieval sobre el cursus de la prosa. Silva, a la vez colección de anécdotas y forma poética, en que las burlas van de veras y las veras parecen burlas como en la glosa a un motivo de Horacio, y donde alterna aparentes formas populares, solearillas y décimas, con aparentes cultas, sonetos y madrigal, más algo que parece y no son haikus, la glosa a una jaiquilla (híbrido fértil de haiku y seguidilla, neologismo de Rosa Chacel para las tercerillas de Antonio Piedra, que Carvajal editó y a las que dedicó un breve estudio), y se cierran con un romance que parece de amor pero es un lamento por la incomunicación y una reclamación laboral,

*... mientras vamos  
de un amor nunca bien dicho  
a un trabajo mal pagado.*

Como nuestro trabajo debe ceñirse a *Extravagante Jerarquía* y el poeta nos pidió que no aduzcamos autoridades ni textos que no consten fehacientemente que él conocía cuando escribió sus seis primeros libros, procuraremos no incurrir tampoco en excursos sobre sus

obras publicadas después de 1983, ni siquiera sobre *Servidumbre de paso*, sean cuales sean los motivos de su no inclusión en esta recapitulación que, como aventura José Mercado en su reseña de *Extravagante Jerarquía*, póstuma y tardíamente editada (1984 y 1996), se desarrolla en círculo. Sigamos, pues, con el soneto, por ser la forma que más caracteriza a Carvajal desde su libro primero, y sigamos con su prólogo al sonetista J. R. Jiménez:

“Ocho siglos de práctica sobre una forma terminan depurándola, ajustándola como una

maquinaria de precisión. Poco después de inventado, el soneto ajusta las rimas por mano de los florentinos, y pasa de la secuencia original ABAB ABAB CDC DCD, a esta otra ABBA ABBA [CDE CDE]; los corchetes indican que tal combinación rimaria de los tercetos es variable, y con el tiempo habrá quienes consideren elegantísima esta otra, CDE DEC, distanciando lo más posible la percepción del cierre para evitar la contundencia del consonante (muy al contrario de la práctica inglesa, que agrupa los versos en tres cuartetos y cierra con un pareado que tiende al aforismo... o la moraleja)". Sí, pero también siglos de silencio dejan estrofas sin desbastar, de manera que de pronto parezca que hoy se acaba de crear algo nuevo, pero que ya estaba presente. "Creí que era el primero en aplicar la estrofa sáfica griega a la manera de un Horacio pasado por Garcilaso y Rubén Darío, y años más tarde de publicar "Piedra viva" vi la misma forma en un poema de Rubén; me humilló tanto que ni anoté el título del libro ni el del poema. Está en sus obras completas, aunque la estrofa no figure en el repertorio de Navarro Tomás. Si está, pero falseada métricamente por hábitos de preciosismo formal de copistas y editores, una del Arcipreste de Hita cuya disposición formal es la misma de mi estrofa en cuanto al metro. Y llegué a una conclusión humilde: en poesía quizá está todo inventado pero casi todo está por descubrir". Tal estrofa presenta dos variedades en *Serenata y navaja*; la primera, de rimas consonantes alternas y variadas de una en otra y la segunda con dos asonancias repetidas en todo el poema, ambas ajustadas al modelo métrico 11-11-9-7, medidas cuya suma es igual a la de la estrofa sáfica o sáfico-adónica tradicional, pero con efecto acústico distinto demuestra cómo el silencio –en este caso, la pausa versal– incide en el ritmo con la misma eficacia que los sonidos y que la estrofa es la verdadera unidad rítmica, pues la armonía sólo es predicable de los ajustes de unos metros a otros y esto solo puede darse en la estrofa. El verso aislado puede ser un segmento meramente comunicativo, ni siquiera prosa, pues de un cartel de carretera, que él sí percibió como un enunciado rítmico pero no sus compañeros de viaje, tomó el modelo de verso para desarrollar el tema de su discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras de Granada, segmento que, viajando con él, he tenido ocasión de oírle acoplar con el del cartel siguiente y comentar así: "En el ministerio de Fomento debe haber alguien con buen oído y lector de poesía, acabo de leer un rótulo que se ajusta a lo que mi amigo Miguel Ángel Márquez llama endecasílabo horaciano, y ahora este es un pentasílabo adónico, los dos son consonantes, / Cónchar Cozvíjar Dúrcal Albuñuelas //

Dúrcal Nigüelas /, y fijaos enmedio, otro que es un calco de Garcilaso calcado por Fray Luis, / viaducto río Dúrcal / hermosa flor de Gnido / folgaba el rey Rodrigo /. Vosotros no sois poetas métricos ni lectores memoriosos, yo tengo en la cabeza moldes y ejemplos para reconocer lo que oigo y lo que veo, muchos años escribiendo versos y casi tantos explicándolos”. Así no es raro que de la prosa artística de don Diego Hurtado de Mendoza (*Guerra de Granada*) en la que reconozce un verso que le suministra la mejor definición de la Alpujarra que jamás ha leído, tome sin modificarla una frase, “montes al cielo, valles al abismo”, que incorpora como endecasílabo al poema “Episodio en Poqueira” (*Testimonio de invierno*) o lo extraiga de Giovanni Verga, leído en italiano, calcado en español, colocado y comentado en la “Elegía catanesa”: \*Qué vaga bramosía de lo ignoto: Así, «la vaga bramosia dell’ignoto» describe la «mala voglia» Giovanni Verga, con este endecasílabo que se encuentra en los preliminares de su novela, mal traducida al español con el título de *Los Malasangre*. La brama es un deseo indefinido e indefinible que no deja sosegar al que la padece, una llamada a salir de sí para no encontrarse a gusto en parte alguna.\* (Antonio Chicharro, ed. 2015). Con la misma naturalidad que traslada segmentos de prosa a sus poemas, embute en ellos versos ajenos, *lo que me da contento y lo que quiero*, en “Mala hierba” (SN), tomado sin alterar de Fray Luis (traducción de la Égloga I de Virgilio) o descaradamente adaptado de Juan Ramón Jiménez (en *Animal de Fondo*, verso epónimo del primer poema) *la transparencia, amor, la transparencia* (CF), ejemplos bastantes para ilustrar sus tantas veces repetidas advertencias de que un verso que se incorpora a la memoria pertenece a nuestro caudal de lengua heredado, como los refranes, y podemos hacer con él lo que nos convenga, sin que haya que recurrir a la graciosa ironía de Lope de Vega, “de Garcilaso es este verso, Juana / todos hurtan, paciencia” (en las *Rimas de Tomé de Burquillos*), porque un poema no es un ensayo sobre el plagio ni una monografía académica que requiera acogerse al derecho de cita. Carvajal en sus conversaciones intercala frases ajenas con la misma soltura que en el verso, y usa a Darío para indicar una indisposición del ánimo –tengo la psique abolida–, a García Lorca para la felicidad vagorosa –hoy tengo en el corazón un vago temblor de estrellas– o la admonición –caballo que se desboca termina dando en la mar y se lo tragan las olas–, o al mismísimo Miguel Agustín Príncipe para censurar una conducta dudosa, porque –el que nace lechón muere cochino–. Por tanto no es de extrañar ni que metrifique a novelistas ni que

prosifique a poetas. En la circularidad que según Mercado caracteriza a este libro, que él ejemplifica con la trabazón del soneto inicial con el final, enlazando el punto de partida y el de llegada, podemos encontrar un juego sutil de referencias que lo traban rigurosamente; así, los ecos de un famoso título de Pedro Soto de Rojas, que se ha convertido gracias a Federico García Lorca en la definición de su ciudad (Gar nata – cueva de nata– > Granada), con el que se cierra la primera sección del primer libro, ‘paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos ‘hay en cueva de nata paladar de paloma / y en jardines cerrados para el sol que declina / paraísos abiertos del tacto y del aroma’ enlaza con un verso hurtado a Quevedo en el soneto final: ‘Yace mi vida envuelta en alto olvido’. Circularidad o línea quebrada con dos hitos, desde la mágica anunciación de la carne que no es otra cosa que la cenestesia de la aptitud para el amor pleno –soneto inicial– hasta el ajuste de cuentas del soneto final, en que dialoga con el amor y éste lo acusa de que le entrega en muerte lo vivido: del despertar de la conciencia al último examen. Nada tiene pues de extraño que en la imaginación de los lectores se asocien

indeleblemente el nombre de Carvajal y la figura del soneto.

Los tratadistas de métrica española coinciden en señalar que en España no ha tenido el amplio desarrollo que en Italia, donde las variantes que adquiere el soneto requieren por sí solas un tratado exclusivo. A este respecto, Carvajal, tan aparentemente conservador tanto en *Tigres en el jardín* cuanto en *Sitio de Ballesteros*, aporta novedades que explanaremos en su momento adecuado: el soneto de dodecasílabos mixtos, el introducido por una breve silva a manera de estrambote inverso y el soneto de quince versos por incremento entre los tercetos. Insistía nuestro profesor en 1997 en que consideráramos bien el poema “A un olmo seco” de Antonio Machado (*Campos de Castilla*). Siguiendo sus consejos hemos consultado bibliografía sobre dicho poema y sus aspectos métricos; quince años después, Alejandro Duque Amusco, viejo conocido de nuestro autor, publica un artículo, “A la luz sesgada del signo métrico: A un olmo seco” (*Alga | Revista de Literatura*, 2012) donde se lee lo que extractamos a continuación, prácticamente un resumen a su vez de lo que ya habíamos aprendido en clase:

“El arranque del poema [...] constituye un soneto típico del modernismo [...] que responde a las innovaciones formales traídas por este revolucionario movimiento, sobre

todo en los aspectos métricos: uso de serventesio en lugar de cuarteto, anisosilabismo en algún verso (v. 2), rimas diferentes entre la primera y la segunda estrofa. Su fórmula métrica queda resumida de la siguiente manera: 11A 7b 11A 11B / 11C 11D 11C 11D / 11E 11F 11E / 11F 11G 11G. Llama la atención que un experto en Machado como su editor Oreste Macrí confunda una estructura tan sencilla y vea en su lugar "cuartetos-liras y pareados". □ El segundo bloque estrófico es de mayor extensión que el soneto al que completa [...] combinación de heptasílabos y endecasílabos entrelazados por la rima, y con algún verso suelto, es una silva ajustada a la siguiente fórmula métrica: 11H 11H 11I 11J 11I 11J 7k 11K 11L 11Ø 7l 11F 11M 7f 11M 11F; el símbolo Ø representa la rima cero o, si se prefiere, el verso sin rima. Pero visto su funcionamiento interno, con esa rima que engarza con el soneto [-era: F] y pies quebrados heptasílabos, hemos de concluir que este segundo bloque del poema es algo más que una silva. Por extraño que parezca, dada su inusual extensión, es además una formidable contera o estrambote que completa el soneto. El estrambote, como coda que es, tiende a la brevedad y no suele pasar habitualmente de los tres o cuatro versos. Aunque aquí Machado utiliza algún verso de menor medida y comparte rima con los tercetos, como es regla en cualquier estrambote, ha contravenido el uso y ha creado una coda desmesuradamente larga, de dieciséis versos: dos más que el propio soneto. El poeta se ha sacado de su "máquina de poetizar" este feliz hallazgo."

Las diferencias que detectamos con nuestros apuntes son notorias: Carvajal no describió los catorce versos iniciales como soneto modernista, lo dejó en "una variante en que los cuartetos presentan la rima alterna en vez de abrazada, que no es ninguna novedad porque ya Jacobo de Lentini, creador de esta forma, los tiene así; sí es distinto con respecto al modelo primigenio el cambio de rimas de un cuarteto al otro." No emplea "serventesio, porque es palabra equívoca que designa un género, metaonomasia de sirventés, y se aplica a una combinación estrófica". Tampoco aludió a Macrí, autor que sí consta en la bibliografía de su tesis. Las diferencias más notables están en que nuestro profesor sí llamó la atención sobre el verso suelto, décimo de la coda, "porque la acción del agua no tiene un correlato en la acción humana: La sequedad del olmo por causas naturales, acción de la naturaleza, origina las humanas del leñador, para el uso fabril del carpintero o el doméstico, las del viento impulsan la anotación del poeta; pero las del río, empuje, arrastre, carecen del correlato humano, aunque las rimas las traben con los

otros elementos naturales, no solo de manera externa (blancas, barrancas, en clara oposición de lo alto y lo bajo, cumbre nevada y pie como hendidura profunda) sino con una consonancia interna en palabras agudas que, esta sí, traba lo natural con lo humano, mar / anotar”, y también comentó el verso 3º, ‘en su mitad partido’, heptasílabo: “No es simplemente un gesto atrevido, es el ajuste exacto de la forma al fondo: el olmo partido se representa con un verso partido, la métrica tiene aquí valor expresivo, se constituye en imagen del significante”, y en que pese a la rara coincidencia en aplicar el concepto musical de coda, Duque lo extiende a todos los versos que siguen al soneto, usando como sinónimos coda y estrambote, y Carvajal lo reducía al inciso entre soneto y estrambote, reducido este a los tres versos finales: “La coda es un prodigio de construcción, mucho más compleja que sus homónimas musicales porque reexpone el aparente tema principal con cuatro variaciones, el olmo seco, y da primacía al aparente tema secundario y antitético, las hojas verdes. Las variaciones sobre el tema principal van introducidas por la anáfora de ‘antes’ que, al ser una repetición, se convierte en elemento rítmico, y se presentan en orden decreciente, de más a menos versos y sílabas (11+11+11+11 / 11+11+7 / 11+11 / 11+7), número y orden que a su vez son expresivos pues el poeta contempla la actividad humana en la primera, con dos sujetos, el leñador y el carpintero, con sendas acciones, talar y elaborar; en la segunda, el fuego del hogar, también como actividad humana; el fuego enlaza la segunda variación con la tercera y la cuarta, sobre las acciones de la naturaleza, con dos agentes, el viento que arranca el tronco o troncha las nuevos brotes, y el agua que lo arrastra y precipita; ambos temas, sequedad y verdor, se funden en el vocativo olmo, palabra inicial del dístico (11+11) con que concluye la coda, de modo circular porque el poeta, al introducirse como sujeto hablante del poema, enlaza su actividad con las del leñador y el carpintero de la variación inicial, pasa de la descripción y la narración externas a la implicación personal, la tercera persona es sustituida por la segunda y la primera, en este orden de aparición, y a continuación aparece el estrambote, restableciendo la coherencia del tema expuesto y la conclusión moral, en el sentido de la conducta que se ha de adoptar ante un ejemplo determinado. Recapitulando: tres acciones humanas: talar, elaborar, escribir; tres agentes naturales, fuego, aire, agua; dos sujetos, tú (olmo) y yo; un milagro. Milagro procede que miraculo, lo que nos admira. En este poema, el poeta se asombra ante el de la primavera y realiza otro, su poema. Poema que pide más, pide que

analicemos el compás, las cadencias, los contrastes entre lo pleno y lo cortado, y consideremos la función expresiva de cada elemento. No es posible porque no podemos dedicar el curso a unos pocos trabajos monográficos, vayan Vds. haciéndolos y se los agradeceré. Quizá merezca la pena analizarlo desde el punto de vista retórico, aislado, sin conexiones con la métrica y también insertarlo en la tradición del dulce y útil horaciano, con el soneto “En tanto que de rosa y azucena” de Garcilaso, donde la moraleja ocupa el terceto final, el famoso soneto de Cervantes al túmulo de Felipe II, cuyo estrambote contiene una de las frases más mordaces sobre la vanidad mundana (‘y no hubo nada’), y remontarnos incluso al *Libro de Patronio* y sus moralejas versificadas como estrambote de la prosa, como podríamos, siempre sin entrar en la métrica que, dicho sea de paso, es la práctica común, quedarnos en la consideración de las estructuras sintácticas y mostrar la combinación de las subordinadas temporales, condicionales y comparativas en la prótasis o exposición que habitualmente ocupa los cuartetos (el citado de Garcilaso, emulado por Góngora) y cómo el imperativo suele ser la palabra inicial de la apódosis (los tercetos) tras las temporales y condicionales, con la locución conjuntiva ‘antes que’ en las temporales (Garcilaso-Góngora y tantos otros-Machado) o el adverbio ‘así’ en las modales (vean el sorprendente soneto de Pedro Espinosa en alejandrinos, según mis noticias caso único en su época), etc. Es el cuento de nunca acabar, pero espero que estén de acuerdo conmigo en que el estudio métrico ayuda más al entendimiento de los poemas que las acumulaciones de citas más o menos traídas por los pelos por los que practican la que alguno llaman crítica fontanera, con tanta malicia como gracejo. Voy a ser malo: La métrica es la criada tonta de los estudios literarios, pero es la que mejor sirve a su señora. A los hechos me atengo.” (APUNTES 98-99. Grabación transcrita y autorizada).

Las minuciosas descripciones del profesor Carvajal, aplicadas a la obra del poeta Carvajal, nos dan indicios suficientes para entender mejor su poesía y la técnica con la que la elabora –por fortuna podemos hablar en presente–; sus clases, contempladas con la perspectiva de los años, eran ante todo una lección de cómo se prepara la ejecución oral de un poema. Salvo unas pocas grabaciones de alumnos que disponían de los medios para ello, es una pena que tanto trabajo se haya perdido sin apenas dejar rastro. Dos conferencias que se pueden ver y escuchar por la red, ambas recientes y pronunciadas en Córdoba, nos hacen lamentar no haber dispuesto de buenos medios

para recoger y conservar el caudal de sus enseñanzas, teóricas y prácticas. Repasándolas (se reseñan en la bibliografía), no es de extrañar que figure entre los miembros del consejo científico de la revista *Rhythmica* ni que sea reclamado por los institutos de Bachillerato para hablar de su obra y de “por qué leer a los clásicos”... y a los contemporáneos, incluyendo al propio Carvajal; sus clases y sus conferencias acostumbraba darlas sin papeles (la lección de 2014 sobre Góngora en Córdoba es un ejemplo cabal de ello); que un alumno suyo de la primera promoción de la Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Granada, el profesor Antonio Pamies, se doctorara con una tesis de métrica comparada es muestra bastante de lo que supone el entusiasmo contagioso de un profesor que cree lo que explica y lo vive con intensidad; Pamies no es caso único. El artículo que hemos comentado de Duque Amusco es otra prueba de la expansión de sus enseñanzas. Curiosamente, casi todos sus trabajos recogidos en *Metáfora de las huellas*, así como las conferencias de los cursos “Leer y entender la poesía” de la Universidad de Castilla-La Mancha, o son de encargo o son redacciones posteriores a su ejecución como conferencias; doy fe de ello porque he tenido la suerte de asistir a muchas. Su amenidad era capaz de mantenernos atentos durante dos horas seguidas casi al despuntar el día o cuando este había declinado; pero superar las centena de asistentes a un seminario de métrica (1996) y casi triplicar esa cifra con la métrica como asignatura optativa y de libre configuración en un solo curso, y siempre sin hacer referencia a su obra poética personal, con una humildad<sup>127</sup> intelectual rayana en la timidez (“no tomen tantos apuntes, que no soy Saussure” o “de un curso monográfico sobre lenguajes interartísticos para alumnos de Bellas Artes, Ciencias de la Educación y Letras, con tres alumnas solitas, pintoras ellas, he sacado al menos una buena amiga, hoy profesora en Bellas Artes) o leer los artículos y monografías que le han dedicado los doctores Ignacio Prat, José Mercado, José Domínguez Caparrós, José Enrique Martínez, Isabel Paraíso de Leal, Miguel Ángel Márquez y Joaquín Moreno Pedrosa (éste doctorado con una tesis sobre Antonio Carvajal), los dos primeros excepcionales y prontos críticos de Carvajal, todos los demás mencionados reconocidos por sus estudios de Métrica, nos estimula por una parte y por otra nos hace temerosos de que nuestro trabajo no llegará a poder equipararse con

---

127

los suyos, aunque tengamos gracias a ellos la certeza de no haber errado ni en el camino ni en el fin propuesto.

No nos desviamos de nuestra materia, intentamos explicar en este momento en que se inicia el recuento de las formas de un poeta tildado de formalista por qué y cómo ha llegado a merecer el dictado de “il miglior fabbro de la poesía contemporánea”. Y, pues tenemos jirones de sus trabajos y lecciones, más trabajos ajenos de muchos valor y, lo más importante, sus primeras “obras completas hasta la fecha: 1961-1981”, pasamos a exponer algunas de sus reflexiones sobre la forma combinatoria que más renombre le ha dado, el soneto.

*Tigres en el jardín* consta de 41 poemas, de los que 31 son sonetos alejandrinos y 4 al itálico modo. Los de alejandrinos se presentan en cuatro bloques diferenciados, tres compactos de 7, 7 y 3 (Retablo con imágenes de arcángeles, Naturaleza ofrecida y Oda sobre tres luces diferentes) y 24 con intercalaciones de otras formas, entre ellas los cuatro sonetos de endecasílabos, que constituyen la sección tercera, Poemas de Valparaíso, sección que se inicia con un poema en verso libre (“el único salvado de la quema de mis poemas sinceros, tras decirme Carlos Villarreal que el auténtico Carvajal era el de la primera redacción de *Casi una fantasía*”) y, tras la dispersa injerencia de tres romances segmentados en cuartetos, uno de endecasílabos y dos de alejandrinos, un poema de alejandrinos agrupados en cuartetos blancos, otro en dos cuartetos de alejandrinos blancos los cinco primeros y asonantes monorrimos los tres últimos (irregularidad que pasa desapercibida) y otro en pareados alejandrinos con estribote inverso (anafórico), se cierra con el soneto cuyo título engloba al libro entero.

Veintinueve de estos sonetos coinciden en presentar sus estrofas cerradas, como unidades sintácticas coincidentes con los grupos métricos; solamente el VIII y el XXII (Poemas de Valparaíso) enlazan los tercetos en un solo período sintáctico, práctica muy extendida por lo demás, pero repartiendo muy bien la materia en ellos, de modo que el primer terceto lo ocupa la prótasis y el segundo la apódosis. El XIII se cierra con un verso aislado sintácticamente, a manera de epifonema, tras una exclamación que ocupa los versos 12 y 13, estructura que invierte en el XVI, donde dos versos enunciativos preceden a la exclamación. Este soneto XVI, titulado expresivamente “Baile en el pueblo” es excepcional también por presentar esdrújulas las rimas externas de los

cuartetos, esperables por tradición modernista en versos alejandrinos, pocos usuales en los endecasílabos, y por construir tres de sus versos en posiciones dominantes de cierre estrófico (4º, 11º) y del poema (14º) con acentos anticadentes en 6ª y 7ª, sin duda con voluntad transgresora, como son transgresoras la rimas en –ices y –oño (ambas en IV) y las ruidosas cacerolas y amolas (VIII), esta sin diptongar para mayor descaro en la vulgaridad; lo curioso es que no hemos encontrado ningún comentario contrario a estas prácticas, más propias de obras satíricas y jácaras que de las líricas, y solo Rafael Morales censuró al poeta los desmanes de fondo y forma del soneto “Luzbel”.

Tras deslizar un eco de Garcilaso tras un hurto a Quevedo (Trevor Dadson<sup>128</sup> señala el préstamo garcilasiano –*y moriré a lo menos confesado*– como epígrafe a un soneto en *De un capricho celeste*), un breve e intenso quiasmo cierra gongorinamente el soneto final de *Extravagante Jerarquía*:

*por verme vivo en pena, en pena muerto*

con aliteración de labiales, nasales y vibrantes similar a la del verso 22 contando desde el inicio del libro, octavo del segundo soneto, ‘San Gabriel’:

*perenniza mi paso de abrupto peregrino*

que es no ya un eco sino un clamor del sintagma inicial del verso inicial de las *Soledades* de Góngora: *pasos de un peregrino*. Garcilaso, Góngora, Quevedo, Darío, dejan huellas en la obra de su lector aplicado, del profesor que los transmite recreándose en la ejecución oral.

Llegados aquí, es el momento de que apliquemos la mejor lección de nuestro maestro: el ejercicio de la libertad. La lectura atenta de sus publicaciones y de muchos documentos inéditos, la actualización de nuestros apuntes revisada y autorizada por él, la audición y el visionado de grabaciones, los testimonios ajenos y sobre todo los monótonos recuentos de sílabas, la paciente localización de las cesuras, y el acoplamiento de los esquemas que hemos ido elaborando, nos parece que nos permiten emitir una opinión personal: Pamies y Moreno Pedrosa señalan que Carvajal se

---

<sup>128</sup> DADSON, T. (2005), «El arte de glosar: las ‘mudanzas’ de Antonio Carvajal y la tradición barroca andaluza», en *Breve esplendor de mal distinta lumbre (Estudios sobre poesía española contemporánea)*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005, pp. 141-179.

distancia de sus modelos, Príncipe, Navarro Tomás y Jaimes Freyre. Hemos comprobado que en una cuestión puntual, el hiato, se distancia de la norma académica e incluso de Domínguez Caparrós cuando propone que el concepto de azeuxis se aplique a la cadena fónica, y en otra cuestión importante, como la consideración de que los endecasílabos acentuados en 6ª y 7ª son eurítmicos coincide con los tratadistas más reflexivos de nuestro tiempo (Márquez Guerrero entre ellos); pero que al considerar que incluso en otras posiciones, como 4ª y 5ª y sobre todo 9ª y 10ª, los acentos conjuntos pueden resultar también eurítmicos da un paso adelante con lo que contraviene la opinión general casi unánime de que en esas posiciones hay antirritmia. Parece que tanto en su obra poética como en la teórica Carvajal es un francotirador, al menos eso se puede deducir de sus críticos, unos que lo aplauden como dinamizador de las formas, (Martínez Fernández y Clara I. Martínez que lo sitúa en la avanzadilla de los raperos) y otros que no estiman sus ataduras a la tradición (Utrera Torremocha, Moreno Pedrosa). Seguimos. Carvajal advierte que Príncipe tuvo ante los ojos un modelo perfecto del llamado compás uniforme ternario y no lo vio porque no atendió al oído: él tiene dentro y fuera de sí mismo los ejemplos de cuánto dura un silencio y no los ve ni los oye, con lo que demuestra que el control que ejerce sobre sus versos no es tan férreo como parece. Al medir algunos versos, ver las licencias aplicables y marcarles las cesuras hemos comprobado que en bastantes casos el cómputo silábico era vacilante (aunque siempre eufónico) y que es el metro de su contorno, la estrofa, el que impone la opción de una medida sin vacilaciones. Recordamos. Al comprobar las dialefas consideramos este caso:

↑↑ *para sesgar, para negar, para cortar la ‘ola*

y comentábamos que puede decirse como un heptadecasílabo trimembre (5#5#7), con las dos últimas sílaba separadas por dialefa, pero admite la ejecución como pentadecasílabo si las pausas internas se abrevian como cesuras, siempre con dialefa en el tercer miembro (4(4(7)). Y al contemplar las cesuras encontramos endecasílabos que aisladamente dan también medidas oscilantes, 11↔12 en la bimetración y la trimetración

↑↑ *palpita el aire y tú, formal y erguido*

↑↑ *un furor y una sangre y una boca, ↑↑ brindis, fulgor y júbilo sereno*

y sobre todo en las trimembraciones que arrojan casos con parecida sintaxis (paralelismos y consonancias internas) que el ejemplo propuesto, vacilante 15 $\Leftrightarrow$ 17, y los que siguen 11/13:

↑ *le da calor, le da vigor, le acrece*                      ↑ *lugar de ardor, lagar de amor, destella*

Las veladuras sonoras por sinalefa inducen a recibir como unimembres versos jalonados por la cesura, hecho tan común a todos los poetas que no se paran mientes en él. Valga este ejemplo ya comentado (vacilante entre 11 $\Leftrightarrow$ 12):

↑ *Ella es la rosa y, si otra hubiere, llora.*  $\Rightarrow$ 12 $\Leftrightarrow$ 13 en la trimembración,

Si ejecutamos largos silencios, es decir, si hacemos pausa interna, norma que es preceptiva en el alejandrino y se puede aplicar a otros, los versos miden más que si hacemos cesura o los leemos como unimembres, el endecasílabo en concreto. Sí, las palabras en el verso son elásticas, valen mucho en unas posiciones, poco en otras, por influjo de los silencios. ¿Y cuánto valen los silencios? Moreno Pedrosa y muchos otros discuten esta hipótesis de Carvajal basándose en experimentos. Aparte de que no se sabe qué lecturas de qué lectores sirven para sus análisis, porque cada lectura es un ejemplo de ejecución y aunque todas remitan a un modelo, rara vez son coincidentes, por lo que se relativiza el valor de las conclusiones, pues relativas son las duraciones de las sílabas según la velocidad de las lecturas, unas duran más y otras duran menos, o sea, requieren más o menos cantidad de tiempo, se ejecutan como largas o breves, lo que no afecta al cómputo; pero los silencios sí afectan al cómputo según su duración porque alteran el número de sílabas de las palabras a las que siguen, anulando la postónica en las palabras proparoxítonas y duplicando el valor de la tónica en las oxítonas, y para ello tienen que constar, tienen que durar, son medibles, un silencio equivale evidentemente a una sílaba en contacto con lo agudo, obliga a restar otra en contacto con lo esdrújulo. Nuestro análisis sin máquinas y sin música es un experimento del que sacamos nuestras conclusiones también relativas y una de ellas, que Carvajal no formula y nosotros sí diremos con absoluta convicción, es esta con la que concluimos:

La duración de un silencio equivale a una sílaba en el cómputo de los versos.



## CONCLUSIONES:

De todo lo expuesto, deducimos las siguientes conclusiones:

- 1) Carvajal es el único poeta de su generación que ha teorizado sobre Métrica, más allá de la consideración de aspectos particulares (Moreno Pedrosa)
- 2) Carvajal aporta conceptos originales que otros tratadistas han aceptado y han difundido incorporándolos a sus obras: la rima en caída y el cabo doblado (Domínguez Caparrós), los acentos conjuntos eurítmicos (Márquez)
- 3) Los estudios métricos de Carvajal matizan aspectos teóricos importantes de la métrica del verso cuantitativo-musical (Pamies).
- 4) La técnica del verso está en Carvajal en función de su poética, de la que es inseparable (Domínguez Caparrós).
- 5) La obra de Carvajal se caracteriza por la renovación de formas poéticas (Martínez Fernández y otros).
- 6) Las necesidades expresivas justifican el aporte a su obra de arcaísmos, neologismos y vulgarismos. Algunas aportaciones coinciden con tendencias rupturistas actuales (Martínez Cantón).
- 7) Es difícilísimo establecer la cronología de los poemas en Carvajal, porque los incorpora a sus libros no por orden de escritura sino por exigencias estéticas y comunicativas.
- 8) *Extravagante jerarquía* muestra la indisoluble unión de teoría y práctica en su autor: vida, teoría y poesía muestran un proceso evolutivo donde no caben separaciones por etapas (Chicharro, Martínez Fernández et alii).
- 9) En Carvajal son indisolubles ética y estética. (Chicharro)
- 10) Carvajal es el miglior fabbro de la poesía española contemporánea, lo que implica que pertenece a la extravagante jerarquía de los grandes poetas innovadores y soporta la equiparación con sus modelos.

COMBINATORIA. METROS Y FORMAS DE *EXTRAVAGANTE JERARQUÍA*

I: Combinatoria.

I.1: Estrofas

1.2: Veros ordenados por metro

II. Presentación de *Extravagante Jerarquía*

—Epílogo de Ignacio Prat

## SECCIÓN SEGUNDA, II

II. Presentación de *Extravagante Jerarquía (Poesía 1968-1981)* con indicación de metro y rima,

con los poemas continuos señalados con el número de pina según figuran en la primera edición y seguidos por el Epílogo de Ignacio Prat.

Agotada la obra, su rareza en el mercado nos ha parecido que debía suplirse con la reproducción de los textos íntegros pues, aunque disponemos de la edición facsímil de un ejemplar intervenido artísticamente, no es adecuada para nuestros fines.

Reseñamos dicha edición parcial:

SÁNCHEZ MUROS, Claudio, *Un Belvedere y vistas al mar*. Prólogo de Ricardo García. Granada, Diputación de Granada, 2013, colección Genil de Literatura n° 60 [reproduce parcialmente de la primera edición de *Extravagante Jerarquía (1968-1981)* de Antonio Carvajal.

1	
Hazme un túmulo de oro,	1-2-3-6
no es una congoja	1-2-3-6 ¿?
Ya está dicho: los peces	1-2-3-6
Qué importa ya. Fue todo	1-2-4-5-6
«¡Qué bien así, despierto	1-2-4-6
ya sabio cuanto hermoso,	1-2-4-6
No quiero ver tus ojos	1-2-4-6
vez más cansada, al hilo	1-2-4-6
No sabe qué es la luz	1-2-4-6
y un no entender, felices	1-2-4-6
sé qué delicias puras,	1-2-4-6
Un pájaro, una nube,	1-2-4-6
éste es el cuarzo y éste	1-2-4-6
¿Qué luz perenne y cierta	1-2-4-6
No llanto seco. Ya	1-2-4-6
más miedo en nuestra boca:	1-2-4-6
más rápido, más naufrago,	1-2-5-6
tres reyes y tres sotas	1-2-5-6
muy lejos y muy solo	1-2-5-6
ser lleve tu lamento,	1-2-6
un vaho de cristales,	1-2-6
no prendas los anhidrios	1-2-6
un suave veneno,	1-2-6
¡Oh blancas cataratas	1-2-6
un paisaje de una	1-2-6
es cierto en tu deseo	1-2-6
no expongan a los vientos	1-2-6
no tanto como estéril,	1-2-6
has muerto por el hombre	1-2-6
si es verdad que los hombres	1-2-6
este no ser más que	1-3-4-5-6
cada beso es presagio	1-3-4-6
toda luz, toda aurora,	1-3-4-6
más allá, de oro puro,	1-3-4-6
No hay error, no terror	1-3-4-6
niño, he sido pluma	1-3-4-6
de ojos muy claros, cálidos	1-3-4-6
Hoy, pues todo es presente	1-3-4-6
cada vez más hermoso	1-3-4-6
de un piar, de otro cántico	1-3-4-6
hijos de un sol poniente	1-3-4-6

Yace bajo la piedra	1-3-6
otras lunas anuncia.	1-3-6
mucho y mal anidadas.	1-3-6
¿qué mirábamos, qué	1-3-6
ya la mano los toma,	1-3-6
ya los alza, prodigio	1-3-6
no nupcial, que se yerguen	1-3-6
de otro cuerpo y su copa	1-3-6
Hay momentos del día	1-3-6
Ya caída la tarde	1-3-6
suavemente pequeño	1-3-6
de una estrella que, encima	1-3-6
que es la Luz. Por el viento	1-3-6
un recuerdo obsesivo	1-3-6
esta luz, que no quema	1-3-6
no pedir, y entregar	1-3-6
qué vicioso el acanto	1-3-6
solamente te pido	1-3-6
nuestra luz. E inventamos	1-3-6
que una figura mano	1-3-6
No eres tú, que la sueñas;	1-3-6
Ese cielo que enseñas,	1-3-6
de una vana mañana,	1-3-6
ya la tarde rocío,	1-3-6
nada? ¿Nadie tuviere	1-3-6
tiñe el campo de miel	1-3-6
y otra vez mi morada	1-3-6
puerta? Hieden a llanto	1-3-6
Todo va a su exterminio,	1-3-6
siembras; árboles, pocos;	1-3-6
Niega, niega tu voz,	1-3-6
parcamente mi olvido,	1-3-6
una sierpe de sílice.	1-3-6
Hay momentos del día	1-3-6
Hiende, busca, devora,	1-3-6
más allá de la seca	1-3-6
ángel: fuente remota.	1-3-6
no con pies, mas con todo	1-3-6
siete puntas de faca	1-3-6
de un convento ruinoso,	1-3-6
Una fila de cruces	1-3-6
muestran. Una muralla	1-3-6
labios tersos, rechoncho,	1-3-6
□oh, tan nítido□, encienden	1-3-6
muy labrada, el ladrillo	1-3-6
huye el tiempo; esqueleto	1-3-6
y un gozoso gorjeo	1-3-6

que aún recoge rocío	1-3-6
baya muy nectarífera,	1-3-6
más miseria, rutina,	1-3-6
hay, queda, te consta	1-3-6
frailes, bestias y niños	1-3-6
Nuestro afán de durar.	1-3-6
brame, mienta? (Callados	1-3-6
sucio de una promesa	1-3-6
sucio de una mentira	1-3-6
una espada infinita.	1-3-6
una gota de sol	1-3-6
Nunca hablamos bastante	1-3-6
ojo inmóvil, destello	1-3-6
de una gota de sangre,	1-3-6
muchas viejas palabras.	1-3-6
mientras tantos sufrían.	1-3-6
de una nueva agonía.	1-3-6
ha caído en la muerte	1-3-6
Habrà que preguntarse	1-3-6
has entrado en la muerte	1-3-6
Mientras tú agonizabas	1-3-6
nada cambia su curso,	1-3-6
□ tanto pesan los hijos □	1-3-6
a un espejo de gritos,	1-3-6
ya por siempre perdido,	1-3-6
Ya mi sien se desgrana.	1-3-6
casi, libre y tendido	1-3-6
Una sola doctrina	1-3-6
cuando hayamos logrado	1-3-6
me han tenido apartado	1-3-6
de ese vano tumulto	1-3-6
nuestra lengua se vea	1-3-6
ángel tanto de río,	1-3-6
Ah, pero yo ¿qué sé?	1-4-5-6
olas que van y vienen	1-4-6
nuestro excesivo vuelo.	1-4-6
te la existencia clara	(1)-4-6
No exquisitez ni exceso	1-4-6
sumo mi voz, y trato	1-4-6
huelle ni cubra. ¡Vino	1-4-6
sierras de gris o do	1-4-6
pájaros, vaga luna,	1-4-6
Huele el silencio a nube	1-4-6
música oscura si ve-	1-4-6
surge? ¿Por qué no vales	1-4-6
ámbar o niebla, dime	1-4-6

vago, si extraño, mío.	1-4-6
zoso esplendor de ilesos	1-4-6
y una tranquila ola	1-4-6
bien que mortal, distinta,	1-4-6
esa sencilla boda	1-4-6
Ni un pajarillo boga	1-4-6
de ese inocente instante	1-4-6
Amo los días de	1-4-6
férrea guadaña, ave	1-4-6
lágrimas. Tú, venera	1-4-6
mueren de amor, no fingen.	1-4-6
transe con tibias prímulas,	1-4-6
Mírale cómo lucha,	1-4-6
seco, voraz y duro,	1-4-6
pura, encendida rosa	1-4-6
cómo la estrella templa	1-4-6
sólo de rama y pluma	1-4-6
virgen el campo todo,	1-4-6
ebrios de grana. Frente	1-4-6
niado terror, la estrella	1-4-6
de húmeda plata, mienten.	1-4-6
de una mejilla nueva,	1-4-6
casi marchita, por	1-4-6
ojo avizor, colmillo	1-4-6
tal llamarada cálida,	1-4-6
concha solar crisálida	1-4-6
era la luna, el seco	1-4-6
áspero pulpo, fruto	1-4-6
la última copa, el roto	1-4-6
Mece. Reposo. Oprime.	1-4-6
Musgo y jazmín y pozo	1-4-6
Rompe el desmayo urdido	1-4-6
Súbitamente herido,	1-4-6
... Súbitamente herido.	1-4-6
súbitamente herido.	1-4-6
súbitamente herido.	1-4-6
súbitamente herido,	1-4-6
Súbitamente herido.	1-4-6
busca respuesta, insiste	1-4-6
es la verdad desnuda	1-4-6
tanto bestiario gélido,	1-4-6
Manos expertas, ojos	1-4-6
puerta ensamblada, abierta	1-4-6
Luces, y todo sueños;	1-4-6

odios, y el cielo, abajo,	1-4-6
uno y lo mismo. Estamos	1-4-6
mientras el mundo brame,	1-4-6
todo clamor □. Y ahora	1-4-6
vedlos aquí reunidos,	1-4-6
Luna entre el humo, rosa	1-4-6
No me faltaba el pan.	1-4-6
pudo entregarse al mar.	1-4-6
No me lo robes: tenlo.	1-4-6
No hubo prodigio alguno	1-4-6
diera su imagen fija?	1-4-6
más luchador de sombras,	1-4-6
tienen contado el número	1-4-6
mientras los hombres pasan	1-4-6
debe contarle al hombre	1-4-6
Cierro los ojos. Quiero	1-4-6
se alzan sobre sí mismas	1-5-6
Vienen desde muy lejos,	1-5-6
duros adolescentes	1-6
Lentos, por el camino,	1-6
pétalo de la adelfa	1-6
cálida, contra el mate	1-6
arco de la viola	1-6
cárdena contra el cobre	1-6
casi con languidez	1-6
casi, con su sofoco.	1-6
Días para la fe	1-6
a una, o que recoge	1-6
Bellos, mas sin sonido,	1-6
mente me aherroja	1-6
neutros), nos alzaríamos	1-6
músculos y calvarios	1-6
déjame que te diga	1-6
blando, acariciador,	1-6
locos de los paseos!,	1-6
último en que los pájaros	1-6
antes que por los labios.	1-6
rubias y destrenzadas	1-6
trémulos, ofrecidos	1-6
iban en oleadas	1-6
¿Cómo reconocerlo?	1-6
2	
Y el vuelo, oh gozo, oh nunca	2-3-4-5-6

su labio un ángel bueno	2-3-4-6
El día es tan hermoso,	2-3-4-6
por no sé qué misterio,	2-3-4-6
de no ser, junto al nido	2-3-4-6
terror, que es tiempo. Brisa	2-3-4-6
¿Tendrá Amor un refugio	2-3-4-6
Mi rostro era un tormento.	2-3-4-6
y estalla un hombre nuevo,	2-3-4-6
Mi cuerpo era un oasis:	2-3-4-6
que yo sé y más que espero,	2-3-4-6
pensar que un dios exista.	2-3-4-6
de sí misma, en un sueño	2-3-5-6
menor; graves besanas,	2-3-6
mi ser, lento le mece,	2-3-6
donde un ángel sostuvo	2-3-6
que no existe, mas brilla	2-3-6
De espacio, uno se abisma	2-3-6
Mas sólo este diamante	2-3-6
a brazo, ebrio clamor	2-3-6
y no vibra y no esquiva	2-3-6
el son casi olvidado	2-3-6
de ser hombre entre obras	2-3-6
Y fue todo lo mismo.	2-3-6
que fue flor para siempre,	2-3-6
El pan no nos faltaba.	2-3-6
o no existe, florece	2-3-6
el hombre es la medida.	2-3-6
y tú quieto en la piedra,	2-3-6
Porque has muerto, Guevara,	2-3-6
el sol no recubrieron	2-3-6
por una voz o un gesto	2-4-5-6
al verde más intenso	2-4-6
se ofrecen! Muere el día	2-4-6
de ardientes dos torcaces.	2-4-6
alzarse clara y grácil	2-4-6
torcaz de lengua fresa	2-4-6
de todo mal presente,	2-4-6
mejor verdad. ¡Y muévanos	2-4-6
de aquella idea pura	2-4-6
con ese antiguo amor	2-4-6
para este ser de vivo	2-4-6
que nunca fue y existe,	2-4-6
vivir sin luz ni fe.	2-4-6
de octubre, tan serena	2-4-6

vendida. No conocen	2-4-6
de octubre: no nos dejan.	2-4-6
La aurora tarda inclina	2-4-6
condena: Amor, envidia.	2-4-6
de blonda de oro, lidia	2-4-6
galante y un bouquet	2-4-6
vertí en tu copa, siento	2-4-6
del blanco más gozoso	2-4-6
la muerte y no tembló	2-4-6
al borde firme, opima	2-4-6
tu muerte tanta bruma!	2-4-6
y es, eterna, nido	2-4-6
¡Y cómo el tiempo corre	2-4-6
letal y muy hermosa.	2-4-6
prohibidos. Lento, sube	2-4-6
el aire tan gozoso,	2-4-6
mi vida, parte a parte	2-4-6
de vuestra vida acabe	2-4-6
de nuestro mal, te ríes.	2-4-6
nos pide. Así la piedra	2-4-6
Mi fruto pende ileso	2-4-6
la duda más terrible.	2-4-6
mejillas. ¡Cómo duele	2-4-6
ceder debí a la guerra	2-4-6
fusión, el dulce modo	2-4-6
pleamar, collar de avena	2-4-6
recién abierta, grana	2-4-6
de tierra blanca, llena	2-4-6
al loco fraile vuelto	2-4-6
de qué corola errada,	2-4-6
de qué jugosa, abierta	2-4-6
□por un instante□ el propio	2-4-6
dolor, preñez, sentido.	2-4-6
o mucho amor y hubo,	2-4-6
de entrega, el niño aquel	2-4-6
con huellas de unos dedos,	2-4-6
la atroz verdad del tiempo:	2-4-6
Estaba el cielo pálido,	2-4-6
total, sin sol: los labios.	2-4-6
color de vidrio y ópalo,	2-4-6
araña de otra lluvia,	2-4-6
cobarde el gesto, vanos	2-4-6
honor, promesa, orgullo.	2-4-6
Orgullo... ¡Qué sarcasmo!	2-4-6
y yo me supe ena-	2-4-6
maduros, viendo mieses	2-4-6
el campo: el río, abajo;	2-4-6

Suspensos, y no en vuelo,	2-4-6
bordó en la aurora aquello	2-4-6
y tan veloces, cuando	2-4-6
quedare. Y, era más,	2-4-6
Antonio, no estropees	2-4-6
por cuartos, siempre exactas	2-4-6
si alguna vez jugaba.	2-4-6
De todo cuanto existe	2-4-6
tu cuerpo se ha doblado	2-4-6
el mar se extiende terso,	2-4-6
el campo se abre en surcos,	2-4-6
el recio sol delira,	2-4-6
tu sangre en nuestro pecho	2-4-6
la ansiada lluvia fresca.	2-4-6
Algún riachuelo cuelga	2-4-6
de escarcha, tan risueña;	2-4-6
que el campo sólo entrega	2-4-6
más gozador de vida.	2-4-6
tranquilo, en tierra, el trigo.	2-4-6
aquí un sollozo íntimo.	2-4-6
Silencio, si algo dije.	2-4-6
(que no es pequeña herida	2-4-6
Mas todo gozo sea,	2-4-6
de trabas libre y miedo,	2-4-6
aquella sangre hermana	2-4-6
los besos, de tan sabios	2-5-6
inmersos en un mar	2-5-6
iremos donde yace	2-6
Al coro, que adivino	2-6
al claro peregrino,	2-6
y allí, desde la cumbre	2-6
cobremos la costumbre	2-6
Me ofrezco de escudero	2-6
los frutos del verano	2-6
tal íngrimo lucero,	2-6
¡salud, mi camarada!	2-6
risueño de los tréboles	2-6
lanzado desde un árbol	2-6
suaves y vagabundas,	2-6?
mi celo los violines	2-6
Subía, como pluma	2-6
la sangre. La desata,	2-6
de sueños en los ríos,	2-6
transcurso de la estrella	2-6
su espada de sopor,	2-6

sin fe, su pesadilla	2-6
vencejos o delirios	2-6
de mística reseda	2-6
terrible de tu cielo	2-6
estériles tu anhelo	2-6
del trueno y el relámpago	2-6
de luz □ tan engañosa,	2-6
no duermen los sentidos;	2-6
reciben. La tibieza	2-6
el gozo con el tedio,	2-6
el tiempo, crepitante	2-6
y puro entre los dones	2-6
nos salva, nos recrea;	2-6
perdida, cuando hemos	2-6
procuras una vez	2-6
o solas o en racimos.	2-6
veladas, insinúan.	2-6
con odio, si terrible	2-6
y el aire, inasequible	2-6
de lágrimas, “os dejo	2-6
nos guarda la alegría	2-6
de fe nos ilumina;	2-6
si culta, campesina;	2-6
la frente sosegada;	2-6
barbilla...” Me detienen	2-6
me saben y sostienen	2-6
sin máscara! Conceda	2-6
anhélicos. Y huele	2-6
de pardos alhelíes	2-6
tu puño en mis pupilas,	2-6
al mar, y los delfines.	2-6
de vidrio en la sonora	2-6
la sangre en infinitas	2-6
La proa sepulcral	2-6
su frígida cascada;	2-6
anillos, la callada	2-6
Avanza entre las olas	2-6
y cae, extenuado,	2-6
que posee, con pálpito	2-6
de bronce entre las rosas.	2-6
de besos o de flechas	2-6
como única cosecha	2-6
¿La hiedra que se enreda	2-6
del pétalo, y elevas	2-6
Las ínsulas extrañas	2-6
Amantes nos soñamos	2-6
el ave tras la rosa	2-6

rosados ruiseñores	2-6
de adioses, de desvío.	2-6
de súplicas, pared	2-6
del viento, sobrehez	2-6
y alanas y logreras	2-6
la siesta y amarillo	2-6
mugriento y azuzado,	2-6
Se vende el infinito	2-6
por toda la campiña	2-6
igual que la irascible	2-6
la escarcha del olvido.	2-6
en plenas sucesivas	2-6
al hombre. ... Las estrellas,	2-6
a herida. Nos concede	2-6
la exacta consistencia	2-6
borrosas, a la mano	2-6
estrella que se oculta	2-6
la rima que no abulta,	2-6
de pétalos. Y quedos	2-6
primera. Oh melodía	2-6
dolor, que delicada	2-6
□dolidos pensamientos,	2-6
futuros, se pasean	2-6
y oculto discreteo	2-6
desmayos y silencios	2-6
el fuego ni su mucho	2-6
□dolidos pensamientos,	2-6
y ya, cuando envejezcan	2-6
con luz y sin vigías,	2-6
de hielo y primavera,	2-6
hachones en la noche	2-6
rosado, permanece	2-6
aunque ardan las espadas	2-6
del júbilo, con cuánta	2-6
de aquel musicalísimo	2-6
durísimo, blanquísimo,	2-6
tersura tu mejilla,	2-6
de esfuerzo hasta tu orilla,	2-6
sombrío, o aunque quemes	2-6
muralla; y, entre riscos	2-6
mudéjar, la graciosa	2-6
madera entretejida.	2-6
mentira. Irreparable	2-6
de fuentes y gorriones	2-6
repara tu pasado	2-6
de invierno, reconforta	2-6
de barbas a la gula	2-6

del céfiro, la abeja	2-6	
delicia enajenada	2-6	
los hombros o desprecio	2-6	
atónitos, sudores	2-6	
al viento que aproxima	2-6	
que cantan, no interruptos,	2-6	
sin fechas, sin cesuras,	2-6	
Acopios de paciencia,	2-6	
de hombres como trapos.	2-6	
Inicua la palabra,	2-6	
opuestos su letargo	2-6	
recogen los espejos	2-6	
región del desamparo.	2-6	
de ojivas, ni las lanzas	2-6	
el tacto del azul.	2-6	
se alzan y respiran	2-6	
con él como doncellas	2-6	
morado sin amor,	2-6	
pueril entre sembrados	2-6	
Su peso, su susurro,	2-6	
Sus alas. Su gorjeo.	2-6	
sedientos degustaron□	2-6	
totales, el quietísimo	2-6	
que, oculto, nos conjura	2-6	
La noche, entre sudarios	2-6	
desnudo lapidaron	2-6	
dulcísima ufanísima	2-6	
En la árida galena	2-6	
tallada □o ilativa	2-6	
a imagen tan gozosa.	2-6	
seguro pensamiento:	2-6	
el codo en el bufete,	2-6	
la mano en la mejilla,	2-6	
a más de cohibido	2-6	
□Observa que □le expuse□	2-6	
aparte que el desierto	2-6	
tu pecho, que repose	2-6	
□¡Maldito prosaísmo	2-6	2-6
te expresas! Con razón	2-6	
y en nardos y en encajes	2-6	
y al látigo; si grita	2-6	
Real en la memoria!	2-6	
cubierta de moreras,	2-6	
reppor medias, por enteras,	2-6	
exacto de sus días;	2-6	
suprema y concederle	2-6	
Y, entonces, con la furia	2-6	

del odio y de la ira,	2-6
las armas empuñadas,	2-6
tu voz en los oídos,	2-6
del lado de la vida.	2-6
al pez por su naufragio	2-6
sin muerte, y a los árboles	2-6
en brazos de la brisa.	2-6
Nos basta su apariencia,	2-6
o acaba o continúa,	2-6
del lado de la vida.	2-6
los pasos ni los días.	2-6
Clamar por tu existencia	2-6
inmersos en sus mares,	2-6
la estrella en su silencio,	2-6
el álamo en la brisa	2-6
cruzando tus pupilas,	2-6
de ahora y de mañana	2-6
Y todos te conocen...	2-6
Llorado por algunos,	2-6
del lado de la vida.	2-6
la fronda de tu huerto...	2-6
jinetes o suspiros.)	2-6
rosado sobre el río	2-6
ni pájaro y cobijo	2-6
de horcas, de cuchillos,	2-6
opaco del martillo.	2-6

3

Pero yo no estoy preso.	3-4-5-6
Pero el hombre es más duro,	3-4-5-6
sino amor puro, sino	3-4-6
lo que nombra un deseo.	3-4-6
(pero son viejos siempre,	3-4-6
pero son siempre espejos	3-4-6
sin perder ese modo	3-4-6
□ a la empresa hoy reducta□	3-4-6
por su muerte: Este hombre	3-4-6
sobre obsceno más ávido.	3-5-6
paraíso. ¡Oh lirios	3-5-6
del que no vivió y muere	3-5-6
¿Y el futuro? ¡Qué importa!	3-5-6
con mirada no rota	3-5-6
por espinas, no tibia	3-5-6
de los hombres y es tuyo	3-5-6
y entendido, el cual, viéndome	3-5-6
a saber (según moda),	3-5-6

y pronuncia tu nombre	3-6
que ejecuta sobre ellas,	3-6?
inocentes de roces	3-6
trepidantes de ramas,	3-6
aunque pasa disperso	3-6
hasta el último extremo	3-6
soportado, el endemo-	3-6
Su cabeza, cortada	3-6
acabado poema	3-6
retorcido, adelanta	3-6
y lo más delicada-	3-6
y, si fuera posible,	3-6
moscardón enlutado,	3-6
el diablo, y el grito	3-6
la radiante mañana,	3-6
y por tanto desvelo,	3-6
y la sangre, que avanza	3-6
funerales redobles.	3-6
su hermosura a los ojos	3-6
cual cincel, y nos labra	3-6
Asomó a la ventana	3-6
la cabeza. Contempla	3-6
apiñadas, hermosas,	3-6
y el zarzal insufrible□,	3-6
sobre el campo reciente,	3-6
sus caudales la aurora.	3-6
Porque llega el ocaso	3-6
la muralla herrumbrosa,	3-6
que susurra el olvido,	3-6
que pronuncia el temido	3-6
tu mirada en la hora	3-6
solidario... Sudario	3-6
nos agrupa, y construye	3-6
el orgullo, que artero	3-6
que se ausenta de sí	3-6
al invierno andaluz	3-6
el prodigio liviano	3-6
y serena corola	3-6
una ráfaga oscura	3-6
si la luna o la sola	3-6
de lebreles, abierto	3-6
de fervor, su ignominia	3-6
pero fingen promesas.	3-6
y color del deseo,	3-6
del crepúsculo, fingen	3-6
sino vasos futuros	3-6

Cerraremos con llave	3-6
□pensamientos dolidos,	3-6
estuviera contigo,	3-6
Cuando el alba te ofrece	3-6
un jazmín que se mece	3-6
pero no, cuando llevas	3-6
el suavísimo filo	3-6
de tiniebla, que expele	3-6
Me acordaba de ti,	3-6
como en noches pasadas,	3-6
nos anuncias, con dura	3-6
Me acodé en el balcón:	3-6
las estrellas giraban,	3-6
de las huertas perdidas.	3-6
Me acordaba de ti,	3-6
ni la horrible amenaza	3-6
maderámenes, hoz	3-6
pero no me consumas,	3-6
estarcido y flagrado,	3-6
en su frente, jazmines.	3-6
con sus alas la firme	3-6
tu candor, mis jardines.	3-6
tu homicidio salvaje	3-6
de furor! Con ausencia	3-6
que pregonan, cansados	3-6
nebulosa sanguina	3-6
confusión de jazmines	3-6
sobre el odio, la impávida	3-6
sonreír, el veneno.	3-6
un momento mi olvido	3-6
donde tuvo su nido	3-6
de los blancos: delante	3-6
inmortal! Y destella	3-6
sus mensajes sombríos,	3-6
de las cúpulas! Sube	3-6
por las rosas tardías	3-6
de nostalgias □vivías	3-6
apacible, se queda	3-6
suspendida, paloma	3-6
de tu nada tranquila	3-6
como yo, como tú,	3-6
como el cáliz que apura	3-6
el calor con la altura	3-6
o la fresca espesura	3-6
de los chopos, caminos	3-6
veraniegos, serenos,	3-6
al florido estramonio	3-6

de la luz lo arrebola	3-6
de romero, y nos deja	3-6
con el ámbito: Estaba	3-6
el completo dominio	3-6
ironía de locos	3-6
y depone en el troje	3-6
de la ventana. Cuánto	3-6
de esperanza y de esperas,	3-6
Mas tus alas actúan	3-6
con su sueño, y acusa	3-6
en su sien, en su muslo,	3-6
que miraba confuso	3-6
acechando sus huellas,	3-6
Carmesí tan doliente,	3-6
por barrancos, colinas,	3-6
de azahar en la boda	3-6
de sudor, o de día	3-6
Multiplicas el eco	3-6
caminar □o delires	3-6
de nadar de la rosa	3-6
intrusión del olvido.	3-6
el reptil incoloro	3-6
el fervor amarillo,	3-6
con las sedas que temen	3-6
que de pronto me abruma.	3-6
La ciudad, bordeada	3-6
en los áridos campos	3-6
Pero bajas y, súbita,	3-6
la corpórea presencia	3-6
de la muerte: También	3-6
y tu mano, obstinada,	3-6
y que nada descubre	3-6
calideces la piedra	3-6
Pero pasas, avanzas,	3-6
ciparina, con sol	3-6
al gaitero inaudible,	3-6
y paseas, gozoso	3-6
sentimiento, interior	3-6
y reniegos, cansancio	3-6
de conciencia común	3-6
a tu oído las voces	3-6
de los siglos, gaiteros,	3-6
resonada, ladrillo	3-6
entre hartazgo y desprecio,	3-6
no pronuncian el nombre	3-6
apretados □capítulos	3-6
Acostado, escuché	3-6

asustado, asustada-	3-6
Acababa la tarde	3-6
en silencio sus halos).	3-6
de mi carne, delante	3-6
que se doblan y acuestan,	3-6
de silencio y plumaje□,	3-6
su tribuna cualquier	3-6
reposado lagarto,	3-6
de deshecha cultura	3-6
ponderada sorpresa	3-6
suspendidos, sin habla,	3-6
sospechábamos? Toda	3-6
la ternura que tuvo	3-6
se asomó a la ventana	3-6
de los cielos primeros,	3-6
interludio suavísimo	3-6
de torrente y de anillo	3-6
con humor suficiente	3-6
de los tiempos que corren.	3-6
la estrategia de hazañas	3-6
de esta crónica, cuando	3-6
con la pluma en la oreja,	3-6
que pensaba dejarla,	3-6
inicial en mis labios:	3-6
como vino infamante,	3-6
derrocado, perdido.	3-6
funeral en su origen;	3-6
pero nunca se entrega.	3-6
Lo que sé de vosotros,	3-6
remontarse a la idea	3-6
de los siempre oprimidos,	3-6
exigirle a ese dios	3-6
que nos haga justicia:	3-6
que se hunda en la nada	3-6
en el seno violento	3-6
contra tanta mentira.	3-6
los amantes se besan:	3-6
en los cielos; las nubes	3-6
al correr la noticia.	3-6
a tu lado y no miran.	3-6
el jazmín que trasmína.	3-6
Se conoce la piedra	3-6
porque vuela y que trina;	3-6
en la selva, en las aguas,	3-6
con el aire infinito	3-6
y que entregan desnudo	3-6
de un jinete futuro.	3-6

de los hombres maduros.	3-6
matinal sobre el río,	3-6
y jazmines tranquilos:	3-6
y tropieza: el abismo	3-6
las maderas del techo.	3-6
inaudible o suspenso.	3-6
mostrarían por dentro	3-6
ruiseñores de hierro	3-6
del dolor en silencio.	3-6
a los ángeles tibios.)	3-6
ejercer el saqueo	3-6
alegría, alegría!	3-6
para darte el primero	3-6
o, si acaso te place	3-6
de orelarse en la brisa,	3-6
tu sandalia cansada	3-6

4

desolación! ¡Oh sobre-	4-5-6
canicular, y un poco	4-5-6
La morbidez de un seno	4-5-6
Como la piel de un niño	4-5-6
la irisación no tiene	4-5-6
la perfección más alta:	4-5-6
el acerado olivo,	4-6
que se balbuce: todo.	4-6
que se balbuce: todo.	4-6
de eternidad. Convierte	4-6
de los recuerdos, hielo	4-6
□entre las muchas cosas	4-6
el agobiante estío□,	4-6
su percutora planta	4-6
pues quien impone el yugo	4-6
Y se detiene al borde	4-6
al contraluz, tenía	4-6
del corazón no alzamos	4-6
de resplandor, apura	4-6
del esplendor! ¡Alumbra	4-6
en la penumbra sola	4-6
de la alameda, sonos	4-6
entre las cuerdas rotas	4-6
atardecer aliento	4-6
de las monedas que	4-6
en tu jardín, oh furia	4-6
de primeriza nieve	4-6
No les llamemos ángeles	4-6

hasta la lenta luna,	4-6
hasta la injusta nieve	4-6
adormideras tibias,	4-6
como si el sol, de pronto,	4-6
contra sus duras venas,	4-6
entre tus duras plumas,	4-6
y, funeral paisaje	4-6
pero privada, sola	4-6
en su silencio, abdica	4-6
de irisación y lava,	4-6
por donde nadie anduvo.	4-6
en la perdida rosa	4-6
de abnegaciones, que	4-6
y la memoria de	4-6
de soñador, te exime	4-6
por no vivir! ¡Aspira	4-6
irresistible trampa, go	4-6
en su caída, en su	4-6
abandonados. Henos	4-6
acompañada del	4-6
que es la materia toda	4-6
su delicada idea	4-6
enajenado, ante	4-6
en el pequeño lago	4-6
que la postrera hora	4-6
entre el silencio impávido	4-6
del que no fueras nunca,	4-6
del estertor, estrega	4-6
como albacea la Aurora.	4-6
entre el dragón y el cisne.	4-6
y de sus zarpas! Líbrame.	4-6
que se encrespó, con mucho	4-6
prolongación de espuelas	4-6
de corazón, de veras,	4-6
Y cuando, al fin, llegado	4-6
del mediodía	4-6
la floración que anduvo	4-6
de las ocultas fuentes	4-6
un pedregal hirsuto	4-6
hacia poniente, vires	4-6
para obtener un nido	4-6
con tus tijeras rápidas	4-6
entrecortado; mece	4-6
inevitable gesto	4-6
que al inocente acechan.	4-6
donde trinar. Mas huye	4-6
que te promete no	4-6

mas te lo niega todo,	4-6
proclamador de horrores	4-6
en el dintel lo anuncia.	4-6
no te detienes, subes	4-6
de cualesquiera hombres	4-6
que a la memoria otorga	4-6
encogimiento de	4-6
como si en un relámpago	4-6
te respondiera cálido	4-6
que acariciabas, piedra	4-6
Me incorporé de súbito,	4-6
me traspasaba con	4-6
bajo el oreo y juegan	4-6
Naturaleza cuando	4-6
se desnudó en rocío,	4-6
□pues la amistad deshace	4-6
acurrucados, todos	4-6
Acumulados siglos	4-6
la escolopendra hirsuta,	4-6
con el papel delante,	4-6
de los sainetes, y ágiles;	4-6
y falansterios no hay	4-6
de las fecundas Cubas	4-6
que me tenía de suerte	4-6
sobre lo andado. □Tate,	4-6
la seducción de antaño,	4-6
pero imprecisa fecha,	4-6
he descubierto en mí	4-6
y las bordadas sábanas	4-6
que en su silencio abrían;	4-6
y detestado, labios.	4-6
por su reposo duro	4-6
y su mudez; al ave	4-6
por su esbeltez indemne	4-6
aniquilada, hundirse	4-6
de que surgió, pues nadie	4-6
en el camino, y todo	4-6
Se reconoce el hombre	4-6
su aparición, su aroma:	4-6
en los que nunca cupo	4-6
y que trafica espera	4-6
los impacientes frutos,	4-6
de reluciente filo	4-6
por gavilanes líricos.	4-6
mas por silencio lesa	4-6
Porque te debo, obrero	4-6

6	
y contra lo que no	6
y hasta que traficantes	6
sobre los crisantemos	6
de la melancolía	6
y como centinelas	6
para tu corazón	6
de tus alejandrinos,	6
y como desgajado	6

## 8 OCTOSÍLABO

NO HAY NINGÚN POEMA COMPLETO EN ESTE TIPO DE VERSO.

Como romance se inserta en la prosa inicial de “Corónica Angélica”

vos ausente, ella versal...	1-3-4-7
suelen ser consejos sanos.	1-3-5-7
rota, en qué lugar se esconde	1-3-5-7
tan ajena a nuestra oscura	1-3-5-7
mar, y eres todo el gozo	1-3-5-7
más excelsa en tu medida:	1-3-7
nuestras frentes, como pueda	1-3-7
yo relatar, vos leer,	1-4-5-7
esta atención, ese oído	1-4-5-7
nuestra verdad, no sabida	1-4-5-7
nuestro temblor en ti. Danos	1-4-6-7
Frágil la escala. Más frágil	1-4-6-7
vos, además descuidado;	1-4-7
Harto os he dicho: miraldo.	1-4-7
y esa cabeza en que brilla	1-4-7
toda tu altura –la vida	1-4-7
Viejas palabras gastadas,	1-4-7
Baja del cielo la pura	1-4-7
nuestros delirios de ira,	1-4-7
nítido, ya sin embozo	1-4-7
un sol puro y verdadero,	2-3-7
si bien con un sí sé qué	2-4-5-6-7
La historia está en tiernas claves;	2-4-5-7
niñez y mar, paso a paso,	2-4-5-7
Oíd, señor leyendero,	2-4-7
Dejad un poco la holganza	2-4-7

el nombre que escribe el junco	2-4-7
la sombra de un paraíso,	2-4-7
la clara verdad desnuda,	2-4-7
la triste verdad que miente;	2-4-7
que debe estar en tu antigua	2-4-7
de nuestros consuelos, dónde	2-5-7
las huellas de aquella exigua	2-5-7
tristeza y a nuestra carga	2-5-7
suspensa en su gozo sobre	2-5-7
fundieron un sol de acero,	2-5-7
de dardo que al blanco vuela	2-5-7
creyéndose huracán, lleno	2-6-7
en luces frente a la pobre	2-7
debemos como hijosdalgo.	2-7
el vuelo de las alondras,	2-7
que silba como la mar;	2-7
de besos y de palomas	2-7
perfección, copo de lava	3-4-7
del silencio. ¡Cómo tomas	3-5-7
no corrupto, donde abrevas	3-7
esperanzas! Todo acaba	3-5-7
ni sentir. Con nuestras manos	3-5-7
inocencia.¡Y danos, cada	3- 5-7
vagabundas, lentas olas,	3-5-7
que los dones más de estima	3-5-7
de la vida, hemos perdido	3-5-7
por las cargas de gorriones,	3-7?
a tu origen, a tu seno	3-7
ni en los labios ni en la frente,	3-7
entre polen y vilanos.	3-7
irisado de los ríos,	3-7
y escuchadme lo que entrambos,	3-7
de la boca que pronuncia	3-7
y lo alcanza, por ventura)	3-7
acogedora y no esquivada	4-6-7
pero constante□ una extraña	4-7
que reconocen el surco	4-7
A determinada edad	5-7

lo que como amigo os hablo: 5-7  
de las parameras hondas; 5-7

## 9 ENEASÍLABO

Oh, qué delirio intranscendente 1-2-4-8

nuestros ciegos impulsos templan 1-3-6-8  
solo huye cuando me otorgas 1-3-8  
bellas lámparas sobre el alba. 1-3-8

¿Es el amor una tormenta, 1-4-5-8  
líbrame de este ángel de sombras 1-4-5-8  
Tan alhelí cual mirabel, 1-4-5-8  
□ lengua callada, torpe y mínima 1-4-6-8  
o ese silencio, ya tormento 1-4-6-8  
Ten tu sortija amarga y rica 1-4-6-8  
llega a rozarla, la paloma 1-4-8  
súbitamente sacudida 1-4-8  
de una tenaz melancolía. 1-4-8  
bajo la rápida cuchilla; 1-4-8  
la hosca granada malherida, 1-4-8  
yemas recientes de romero 1-4-8  
Aún el penacho de la nieve 1-4-8  
Lámpara suave del poniente 1-4-8  
viejas leyendas de abandonos 1-4-8  
y otros murales de sanguina. 1-4-8  
Iba tranquilo el Isfalada 1-4-8  
Iba tranquilo el Isfalada 1-4-8  
preso de campos entrevistos 1-4-8  
bella de especies eucarísticas. 1-4-8  
o esta suavísima alegría, 1-4-8  
Una fragancia de galanes 1-4-8  
cortan alientos y claveles, 1-4-8  
fuente de mármol; sino roza 1-4-8  
Abren tu cuerpo y tu memoria 1-4-8  
Algo que brilla y me seduce, 1-4-8

Tiene lo que no tienen pájaros 1-5-6-8  
vaga por las noches remotas 1-5-8  
hombro contra tu hombro, coloco 1-5-8  
golpe sobre golpe y herida 1-5-8

es todo de cristal de roca, 1-6-8  
siempre con voluntad de ofrenda 1-6-8

vírgenes. La verdad es vida;	1-6-8
Una fulguración de estampas,	1-6-8
 Su nombre es soledad; su sombra	 2-3-6-8
 verdad que hace nuestras vidas	 2-4-5-8 ??
su espejo crespo ha derramado	2-4-5-8
la grana tierra lenta abría	2-4-6-8
ladrón de amor, ladrón lascivo,	2-4-6-8
Eternamente está Isfalada	2-4-6-8
su voz sonaba con tu nombre,	2-4-8
La gracia alada de una tórtola	2-4-8
Anillos doran el poniente.	2-4-8
Jazmín campestre que trasmina,	2-4-8
Cayó la lila del tabaco	2-4-8
el gran panal de los membrillos,	2-4-8
recién cortadas: las palomas	2-4-8
la triste plata de su voz	2-4-8
vivimos todos: cuando acabo,	2-4-8
se pliega y cae derramada	2-4-8
 el pan, la bellota del roble,	 2-5-8
gemía y gemía y gemía,	2-5-8
Su copa de aromas mojados	2-5-8
 y, urgidos por la aurora tanto	 2-6-8
y el blanco caserío, fijo	2-6-8
Pensaba en ti, la tarde hermosa	2-6-8
de grandes arrebatos íntimos	2-6-8
ceñido por camelias foscas	2-6-8
¡Eclípsala en tu mano esquiva,	2-6-8
 de gloria, frente a los oscuros	 2-8
tu empuje, para culminar	2-8
desnudo en la naturaleza,	2-8
mirándome, estremeciéndome	2-8
 el cincel dentro: ¡Qué sencillo	 3-4-6-8
el otoño iba y venía.	3-4-8
 en acequias, vivo y perenne,	 3-5-8
el otoño iba y venía.	3-5-8
 impregnaba las flores frágiles	 3-6-8
ni mentira: Que el sol se asienta	3-6-8
de la angustia futura. Dinos	3-6-8
de la fuente, trabados brazo	3-6-8

de la torre, como una rosa	3-6-8
alfileres de plata. Zumba	3-6-8
de los hombres. El hombre, dado	3-6-8
a los pies de la altiva nieve	3-6-8
 El rubor, la castidad, todas	 3-7-8
 Los cardenales de Virginia	 3-8
contra el corzo de su amenaza.	3-8
de su gloria, mientras se esconde	3-8
en su huerto las amapolas;	3-8
se exaltaban en el rosal	3-8
angustiosa de los narcisos,	3-8
 de la ebriedad. ¿Qué piensa? Vibra	 4-5-6-8
recitación de otros lamentos	4-5-8
de pedernal, jugo de hoces,	4-5-8
si entre los muy trémulos potros	4-5-8
mismo: Aquí, puente vacío	4-5-8
cordialidad, cifra de céfiros,	4-5-8
con paradigmas de esplendor	4-8
 en el otoño. ¡Cuánto enigma	 4-6-8
a las abejas más tardías.	4-6-8
para siempre el anhelo, vemos	4-6-8
a su cenit de lirio y, clave	4-6-8
por la furtiva lágrima. Toma	4-6-8
 en la amarilla algarabía	 4-8
como los puntos suspensivos	4-8
como Virginia cuando, urgido	4-8
de perdurar como los brillos	4-8
y, como el pájaro, cautivo	4-8
A borbotones destellantes	4-8
y en las riberas de Isfalada	4-8
sobre la fuente no encendía	4-8
su corazón disminuido	4-8
de mariposas y semillas.	4-8
sobre las cumbres extendía	4-8
entre fosquísimas encinas.	4-8
con sus lebreles en traílla,	4-8
y de renunciadas sorprendidas.	4-8
con sus estrellas amarillas.	4-8
en las miradas sin pupila	4-8
de las gacelas que se acercan	4-8
para beber en sus orillas!	4-8
para la música perdida?	4-8

a borbotones destellantes	4-8
en las tinieblas, de alhélés.	4-8
...y se sonríen de su olvido.	4-8
como si toda la primavera	4-8
y en los altísimos secanos	4-8
y en las recónditas umbrías,	4-8
de la hermosura de los campos.	4-8
de este quietísimo reflejo,	4-8
En las columnas del incienso,	4-8
Adelantados o doblados	4-8
en tus mejillas, para amar	4-8
del amanecer! Río en arco,	5-6-8
que se nos ahonda en el seno	5-8
nos el porvenir, y enciéndonos,	5-8
como afirmación del rocío	5-8
de masculinidad, cual turba	6-8
antes que sucumbir, gozosa	6-8

## 10 DECASÍLABO

No mires los montes que a lo lejos	1-2-5-9
no te roce un rumor sofocado,	1-3-4-6-9
blanco puro, dulce, terso, intacto,	1-3-5-7-9
Mira lunas secretas que ofrecen	1-3-6-9
esa sangre negada a los besos,	1-3-6-9
No te toque la turbia mirada,	1-3-6-9
No te cieguen miradas absortas,	1-3-6-9
no te engañen los sueños sin halo,	1-3-6-9
Nunca, nunca persigas su rastro.	1-3-6-9
Mira en lunas secretas tu rostro,	1-3-6-9
sólo el beso inicial y el postrero	1-3-6-9
tibios frutales, pozos hondísimos,	1-4-6-9
sientes la pena ajena y el llanto	1-4-6-9
sueños engendran malos deseos	1-4-6-9
almas en pena y blancos sudarios.	1-4-6-9
luz indecisa para tus labios,	1-4-9
Abro tu ventana: Furias guindas	1-5-7-9
Cierra tu ventana. ¡Nunca el mundo!	1-5-7-9
¡Ay de ti si escuchas sus gemidos,	1-5-9
El hombre es lúgubre y el cielo falso.	2-3-4-7-9
perduran. Hanse abierto en los días	2-4-6-9

y tú has nacido para arco iris	2-4-7-9
persiguen las corzas con sus látigos	2-5-9
compasión. No se trata de un ángel	3-4-6-8-9
y el deseo es mortal como el rayo.	3-4-6-9
de crepúsculo. Cierro tu ventana	3-5-9
el temblor transmiten de tus pálpitos.	3-5-9
de ponientes áureos derramara	3-5-9
si al oírlo llorar has llorado!	3-6-7-9
porque el pájaro vuela y no sabe	3-6-8-9
No confundas paisajes y olvidos:	3-6-9
que la flor permanezca en penumbra	3-6-9
y en penumbra se mueran tus manos	3-6-9
Su dispersa agrupación conmueve	3-8-9
o para luna intacta en su tránsito.	4-6-9
y como somnoliento, bebo y charlo	6-8-10
desenlazados tirabuzones,	4-9
para que nunca entren los pájaros.	4-9
melancolía de los museos.	4-9
en imprecisa blandura tibia,	5-7-9
o sobre las palmas de las manos,	5-9
porque, si el corazón te traiciona,	6-9

## ENDECASÍLABO

1-2-3-4-6-8-10 no sé qué huella, ignoro qué pecado	1-2-3-4-6-8-10
1-2-3-4-6-10 Yo fui, yo fui. Oh, castillos roqueros, qué hermoso es ser espiga de tu grano	1-2-3-4-6-10 1-2-3-4-6-10
1-2-3-4-8-10 un pasa, un ven con tu lebril de acero	1-2-3-4-8-10
1-2-3-5-6-8-10 no se sabe qué nube o qué floresta	1-2-3-5-6-8-10
1-2-3-5-6-10 Ya no sueñas, no temes, no imaginas.	1-2-3-5-6-10
1-2-3-6-7-10 Ya no sabes hablar, tanta costumbre	1-2-3-6-7-10
1-2-3-6-8-10 No hay más hombre que el hombre. Y largos siglos es más fácil que al cielo suba extático un sueño, una manzana, y no dormir,	1-2-3-6-8-10 1-2-3-6-8-10 1-2-3-6-8-10
1-2-3-6-10 tú, que has visto brotar los alhelés Yo sé qué aguas atroces se consienten Yo no se la encubrí, pero le dije ¡oh, tú, nube dichosa, que en mi cielo	1-2-3-6-10 1-2-3-6-10 1-2-3-6-10 1-2-3-6-10
1-2-4-5-6-7-8-9-10 de un solo sol. Un ojo es todo un cuerpo,	1-2-4-5-6-7-8-9-10
1-2-4-5-6-7-10 un mi menor y un la bien sostenido	1-2-4-5-6-7-10
1-2-4-5-6-8-10 lucha ha de ser, no sueño, el aire limpio	1-2-4-5-6-8-10
1-2-4-6-7-8-10 casi era noche y casi era otro día	1-2-4-6-7-8-10
1-2-4-6-7-10 más no escuchar y dar versos al aire, Un grito. Hui. La sombra: Una mirada.	1-2-4-6-7-10 1-2-4-6-7-10

Un grito. Hui. La sombra. Una mirada. sé lecho, sé volcán, sé desvarío.	1-2-4-6-7-10 1-2-4-6-7-10
1-2-4-6-8-10 un cielo errante, nube. ¿Puede ser a un más allá sin fondo nuestra vida. Y a un más allá sin fondo nuestra vida. Oh, no levantes más recuerdos yertos. un día más, remuevo tantas heces De un pan que apenas fuera blanca luna Ya no se leen aquellas sales gordas Un día bajé a la vera. Sentía un ímpetu Ya nunca más podré gozar el campo pues vuestra lengua de asno al amo...Déjame más firme ya la paz, y más cerrada. fue a tanto cuerpo lecho, fosa y cuna. Ella es la rosa y, si otra hubiere, llora. Y, en cambio, qué ligero y fácil guía Sólo una estrella cabe en todo el río. Ya en puros huesos, ya en memoria ardiente, Hace un instante azor, amante, ágil. Oh, no soñéis, porque es posible, hombres; signo ha de ser de soles nuevos plácidos.	1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10 1-2-4-6-8-10
1-2-4-6-9-10 a una ciudad eterna donde han puesto	1-4-6-9-10
1-2-4-6-10 no dé la flor rosada que se espera siente una mano eterna que le oprime no ves portada en gala de pesetas un do menor verdoso en el garrote Ay, cuando, siendo joven, se suspira Y hay un temblor remoto, que se inicia ¡Oh, qué clamor, al alba, de vencejos! más bella. Todo noche.¡Serenata No es ese Amor pagano que se exhibe, Ay, ven conmigo. Duérmeme a mi lado. ¿Es burla ver los pájaros en vuelo? y un niño hermoso y lúdico a su lado, tiene otra brega y lunas en su casa. crea otras formas, silba entre el centeno pasa a otro amor y suba entre los juncos, y ése es el hombre y ángel de tu crónica, Y hay un ayer que pesa y que lo empuja abre otra vez las fauces de la noche. una ante mí, la misma en mi sentido.	1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10 1-2-4-6-10

Oh tú que al tiempo vences, alegría.	1-2-4-6-10
1-2-4-7-8-10 de un tal cadáver que fue hombre y quiere	1-2-4-7-8-10
1-2-4-7-10 sangre -oh, Mañana ilusorio- que lanzas, Todo es renuncia: de tanto aroma	1-2-4-7-10 1-2-4-7-10
1-2-4-8-9-10 no tanto día para amar dos luces.	1-2-4-8-9-10
1-2-4-8-10 no sé si esquivas o, por contagio, hermosa. Hoy hay de todo, como bien sabías vino es la muerte de metal fundido. y un as dorado, degollado, aullado, un tibio trino, un cristalino vaho, hubo un estanque para cada rama, qué mal lo entiendes. Si te quieres dar, No tanta noche para ver estrellas, pasa a otra noche que se llama tierra, es pobre y triste aunque lo ves esbelto Un San Cristóbal imponente suda no de un guerrero por la muerte armado.	1-2-4-8-10 1-2-4-8-10 1-2-4-8-10 1-2-4-8-10 1-2-4-8-10 1-2-4-8-10 1-2-4-8-10 1-2-4-8-10 1-2-4-8-10 1-2-4-8-10 1-2-4-8-10 1-2-4-8-10
1-2-5-6-10 más bello por más fácil la victoria, ¡ser única y ser sola y verdadera: de un nombre que no es junco entre la niebla	1-2-5-6-10 1-2-5-6-10 1-2-5-6-10
1-2-6-7-8-10 no lámparas: tu fe. Da luz bastante No mires hacia atrás: Ya nada queda: un hágase la mar, un yo te venzo,	1-2-6-7-8-10 1-2-6-7-8-10 1-2-6-7-8-10
1-2-6-7-10 □... yo veo un caballero, oro la frente, No pido compasión; sangre te pido y hoy tengo que acechar, tigre ante el puma un triste corazón doble y distante; No existo sino en ti. Quiero tus manos,	1-2-6-7-10 1-2-6-7-10 1-2-6-7-10 1-2-6-7-10 1-2-6-7-10
1-2-6-8-10 de un par de golondrinas, que han volado de un arpa que no tocan esos dedos	1-2-6-8-10 1-2-6-8-10

qué mano sosegada, qué pupila 1-2-6-8-10  
 + talmente sumergido, nunca en luces. 1-2-6-8-10  
 te he visto aparecer ileso y puro, 1-2-6-8-10  
 más blanco porque el cielo es más oscuro, 1-2-6-8-10  
 Ya eres castamente blanco y suyo, 1-2-6-8-10  
 sí acaso con la mosca tras del tímpano. 1-2-6-8-10  
 Un rostro fragmentado. Y todo el cielo. 1-2-6-8-10  
 Es algo que se aspira, y no es perfume; 1-2-6-8-10  
 Un pájaro en el aire, no su hueco, 1-2-6-8-10  
 Qué súbita la paz! Cerróse el cielo. 1-2-6-8-10  
 ¡qué frío, Melibea, y cuánto cielo! 1-2-6-8-10  
 diste una capital con nombre propio: 1-2-6-8-10  
 No todos que parecen hombres hombres 1-2-6-8-10

1-2-6-9-10

qué límites de sombras nos ha impuesto 1-2-6-9-10  
 dio nunca su verdad como aquí sale: 1-2-6-9-10  
 de un cielo al que aspiré y en que no existo. 1-2-6-9-10

1-2-6-10

un pozo de indolencia, y porque sabes 1-2-6-10  
 y aún vuelas en mi gesto pensativo. 1-2-6-10  
 Un quiebro en el tobillo del zorongó, 1-2-6-10  
 tuyo es el vellocino de la suerte, 1-2-6-10  
 tal vez como tormento si delicia, 1-2-6-10  
 tal vez como placer si te amenaza. 1-2-6-10  
 muy púberes los lirios sobre agraces. 1-2-6-10  
 soy yo quien la contempla que la vive. 1-2-6-10  
 es foso de leones o manida 1-2-6-10  
 ¡Qué escándalo de plumas! Centinelas 1-2-6-10  
 ¡Ay, vuelos de palomas, brisa de 1-2-6-10  
 no hay ángel que te asista atribulado. 1-2-6-10  
 ya poso de renunciadas en tu seno. 1-2-6-10  
 No es esos ruborosos peregrinos 1-2-6-10  
 más lúgubre la sombra en que se inunda. 1-2-6-10  
 un eco sensitivo, y me sentía 1-2-6-10  
 de un fresado matiz entre las púas 1-2-6-10  
 No más la bellorita, no la trémula 1-2-6-10  
 cantan en la hoguera consignada 1-2-6-10  
 No pálido: transido de candor. 1-2-6-10  
 un fruto inagotable que morder. 1-2-6-10

1-2-8-10

es arma de desolación. Consumas 1-2-8-10  
 ¡Oh, júbilo del corazón, solaz de 1-2-8-10

1-3-4-6-7-8-10

Cuerpo y alma otra vez... ¿Cuándo hombre entero?	1-3-4-6-7-8-10
1-3-4-6-7-10	
un camino, un jardín, otro camino	1-3-4-6-7-10
cada cual río caudal bien que afluyente,	1-3-4-6-7-10
un pasquín, ni un pregón, ni una proclama,	1-3-4-6-7-10
y ha buscado un lugar -¿puro?- en el cielo.	1-3-4-6-7-10
de una cuerda, un horror, una locura...	1-3-4-6-7-10
1-3-4-6-8-10	
“Ese soy yo. Recuerdo esa mirada	1-3-4-6-8-10
Otro mar, otro otoño, y otro hermoso	1-3-4-6-8-10
un furor y una sangre y una boca.	1-3-4-6-8-10
Más allá no hay jardines. No los quiero.	1-3-4-6-8-10
una huerta de fresas donde puedes	1-3-6-10
donde el sabio hace a pena más que bulto.	3-4-6-8-10
Más acá de ese cielo donde habita	1-3-4-6-10
puede ser caza de un artista puro,	1-3-4-6-8-10
Y este sol, tan gozoso y tan maduro,	1-3-4-6-8-10
1-3-4-6-10	
mala hierba es el sueño, cuando trunca	1-3-4-6-10
Este no es un poema, pero un prólogo:	1-3-4-6-10
Cada vez que una mano se me ofrece	1-3-4-6-10
ves la paz un escándalo inminente.	1-3-4-6-10
más allá de un suspiro su tormento.	1-3-4-6-10
hoy señala una estrella extraviada	1-3-4-6-10
fluye□ tan sólo aurora las banderas.	1-3-4-6-10
más acá de ese signo perseguido,	1-3-4-6-10
donde no quepa sombra y la alegría	3-4-6-10
1-3-4-8-10	
ojos no son para mirar despacio	1-3-4-8-10
1-3-5-6-8-10	
muy lejana, muy nuestra, muy de lirios	1-3-5-6-8-10
No imagines, no sueños, no delires:	1-3-5-6-8-10
¡Para, para, Amor mío, acequia y ave,	1-3-5-6-8-10
Todo pasa. Y no queda de esta hora	1-3-5-6-8-10
de una edad que no fue, mas siempre aceda?	1-3-5-6-8-10
1-3-5-6-10	
He vivido y ya canto mi destino;	1-3-5-6-10
Ya se escucha más cerca su murmullo.	1-3-5-6-10
cuanto halagos. No vive, pues ajeno	1-3-5-6-10

1-3-5-8-10 una tralla dura, como un martillo	1-3-5-8-10
1-3-5-10 stable cielo, ciegos del reverbero	1-3-5-10
1-3-6-7-8-10 qué sigilo mortal, qué luz de olvido. y estoy blanco de luz, tan blanco y frío uña y nácar de luz... Oh, vete, cesa,	1-3-6-7-8-10 1-3-6-7-8-10 1-3-6-7-8-10
1-3-6-7-10 Esta parte de luz que hay en mis sienas, No la nieve o jazmín: canta la espuma; soles cuyo fulgor casto resisto, esta cueva de mosto, este veneno nunca vea la luz. Fui desdichado Oh ebriedad de la luz, tú que resides Sólo le vence el sol; sólo se rinde que ha cazado el chalán áspero y muere Verso y punto final. Acre filaucia siempre dentro de sí. Pisa, no pasa, y he mirado sin ser visto ni oído. Dime si este candor que he conservado un momento fugaz: toda la vida.	1-3-6-7-10 1-3-6-7-10 1-3-6-7-10 1-3-6-7-10 1-3-6-7-10 1-3-6-7-10 1-3-6-7-10 1-3-6-7-10 1-3-6-7-10 1-3-6-7-10 1-3-6-7-10 1-3-6-7-10
1-3-6-8-9-10 tenuemente se irisa. No hay más tiempo dulces nombres hermosos, es un largo todo de oro cargado contra un pecho.	1-3-6-8-9-10 1-3-6-8-9-10 1-3-6-8-9-10
1-3-6-8-10 Nube. Gajos de sol. Rompí el espejo. que una lluvia agostera no respeta. a un impulso anterior, a tanta gula; Yo repaso el silencio suavemente, este campo solar y nido oscuro deja el beso a hurtadillas una orgía Todos vibran y cantan. Todos vuelan y es cantar y volar el bien que anhelan. Todos vibran y cantan. Todos vuelan y es cantar y volar el bien que anhelan... Todos vibran y cantan. Todos vuelan y es vivir y cantar el bien que anhelan, Riza el ala en su roce raudas olas;	1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10

bajo el ala febril de ángel o ave	1-3-6-8-10
una triste mitad de sombra: dones	1-3-6-8-10
mares cuyos secretos son celestes,	1-3-6-8-10
ya te invade y te eleva, ya te enlaza.	1-3-6-8-10
no es augurio de nieblas, no es destino	1-3-6-8-10
tú, conmigo, a quedar, a ser la ira	1-3-6-8-10
una concha sin luz. ¿De dónde sales,	1-3-6-8-10
Quiero nubes de plomo, quiero roca	1-3-6-8-10
tanto hastío feroz? ¿La eterna fuente	1-3-6-8-10
de una piedra sobre otra piedra; trabo	1-3-6-8-10
es de gozo. Cumplido todo, aumenta	1-3-6-8-10
más real, al principio fue verdugo.	1-3-6-8-10
de un ataque de sombra, no de espada,	1-3-6-8-10
nunca, nunca? Paciencia, triste amiga,	1-3-6-8-10
nuestra lenta labor, la dura entrega	1-3-6-8-10
tiene oídos nocturnos, grandes ojos,	1-3-6-8-10
nunca torres al viento. Buen compadre,	1-3-6-8-10
levemente acaricia? Niega el alba	1-3-6-8-10
esta niebla difusa, niega el pleno	1-3-6-8-10
«Oué felices vivían nuestros padres»,	1-3-6-8-10
dijo el mujik que nadie quiso esclavo.	1-3-6-8-10
Todo noche del mundo, y tan lograda	1-3-6-8-10
Cuando el hambre, la sed, la asfixia toma	1-3-6-8-10
hunde en oros bruñidos su hosca frente	1-3-6-8-10
Gime: que otro volcán te habrá engañado.	1-3-6-8-10
Otros son los horrores, no la vida.	1-3-6-8-10
Cuando llegues al reino, no suspires	3-6-8-10
Dame, dame la aurora, rompe el nudo	1-3-6-8-10
nubes prietas de abril que traigan justa	1-3-6-8-10
tristemente maduros, y tan bellos,	1-3-6-8-10
rama joven de muerte. Yo he sabido	1-3-6-8-10
Nadie sepa de mí. Silencio. El río	1-3-6-8-10
alza toda la aurora, mía, concreta,	1-3-6-8-10
una plaza festiva y un bullicio	1-3-6-8-10
1-3-6-9-10	
Y es que tengo las ingles de cal viva,	1-3-6-9-10
un reloj detenido entre dos besos,	1-3-6-9-10
Y los membrillos otoñales penden	1-3-6-9-10
1-3-6-10	
Dócilmente te tiendes a mi lado,	1-3-6-10
parras dando su verde melodía.	1-3-6-10
Estos versos repiten su mensaje,	1-3-6-10
Todos cantan: Los jóvenes, los viejos.	1-3-6-10
Este duro rocío que en tu ropa	1-3-6-10
Todos cantan: los jóvenes, los viejos.	1-3-6-10

y un arroyo cargado de esmeraldas.	1-3-6-10
alza un cáliz de flor que te intimida.	1-3-6-10
Cuaja un grumo violento el horizonte	1-3-6-10
más que glorias, murallas y morrallas	1-3-6-10
y otras cosas que callas □ el silencio	1-3-6-10
nada saben del cielo hasta que, abiertas,	1-3-6-10
Es el coro de sus generaciones.	1-3-6-10
es posible que en todas las esquinas	1-3-6-10
¡Tú, el arcángel feudal de los paisajes,	1-3-6-10
»Yo, que no lo busqué, pero esperaba	1-3-6-10
Todos cantan, los jóvenes, los viejos,	1-3-6-10
Verso y punto, el señuelo de la rima.	1-3-6-10
más aprieta el estío, sosegando	1-3-6-10
estos restos que fueron manantial	1-3-6-10
Este arcángel si alsófilo que tigre	1-3-6-10
más aprieta el estío, sosegando	1-3-6-10
estos restos que fueron manantial	1-3-6-10
Este arcángel si alsófilo que tigre	1-3-6-10
Hablo de una canícula, canícula	1-3-6-10
miles de halcones sacres encendidos	1-3-6-10
nubes muy cenicientas, aparecen,	1-3-6-10
Es la luz del infierno, donde nunca	1-3-6-10
que ha saltado silvestre a mi camino.	1-3-6-10
Somos todos los hombres, la alameda	1-3-6-10
a un afán que nos burla o que nos niega.	1-3-6-10
y es feliz con sus plumas de abandono,	1-3-6-10
uno ya en el silencio de su piel	1-3-6-10
Y otra vez en su seno cristalino	1-3-6-10
de una sed en los labios apretada,	1-3-6-10
Súbito y rojo un pájaro □ la aurora □	1-3-6-10
un carrero (por caso, sin que haya	1-3-6-10
poco puede servirme como estímulo	1-3-6-10
□ no apoyado en los labios ni en la frente	1-3-6-10
labios cuando de súplicas. Repose.	1-3-6-10
algo intacto que pasa, y no relámpago;	1-3-6-10
nunca vista oropéndola cantaba.	1-3-6-10
hoy, como un limonero que te sufre	1-3-6-10
ese pecho de niño donde sufre	1-3-6-10
no es probable que vuelvan ni que puedan	1-3-6-10
son mis carnes de gozos y castigos	1-3-6-10
y es mi alma de mieles y acedías.	1-3-6-10
Llega hasta ese momento, sin exceso	1-3-6-10
y una música sola le pronuncia	1-3-6-10
Un secreto, ocultísimo sopor	1-3-6-10
es mejor que el candor de los corderos	1-3-6-10
¡Oh caricias soñadas e infrecuentes,	1-3-6-10
de una tarde de mayo, porque miras	1-3-6-10

de una acequia entre mimbres; porque tiras	1-3-6-10
Dame, dame la siesta de tu boca,	1-3-6-10
Dame, dame la noche del desnudo	1-3-6-10
Sólo manan delicias de la herida.	1-3-6-10
□¿Qué me quieres, Amor? □Lo prometido.	1-3-6-10
de una buena cosecha, y en los ojos	1-3-6-10
y es el agua tu canto, despojado	1-3-6-10
una sola mirada de sosiego.	1-3-6-10
bajo cuyas umbrías la violeta	1-3-6-10
nueva edad con discurso de alegría.	1-3-6-10
parte y juez de tu tiempo, la trompeta	1-3-6-10
ni es ciudad defendida ni murada.	1-3-6-10
un país ilusorio y el otero	1-3-6-10
de otras vidas, hicieron la alegría	1-3-6-10
Te hizo el alba cuatralbo de galeras	1-3-6-10
y esas manos que pulsan en los sauces	1-3-6-10
1-3-10	
Es el coro de sus generaciones.	1-3-10
es el coro de sus generaciones.	1-3-10
1-4-5-6-8-10	
lleva a su pecho un ala, tiene todas	1-4-5-6-8-10
qué mezquindad no yela en flor los frutos,	1-4-5-6-8-10
1-4-5-6-10	
ritmo que amable es más que el alborada.	1-4-5-6-10
lágrima cuando es luz consoladora.	1-5-6-10
1-4-5-7-8-10	
que alguien llamó cuerpo de un cristo vivo	1-4-5-7-8-10
1-4-5-8-9-10	
un rebullir, un borbollar, un quiero,	1-4-5-8-9-10
1-4-5-8-10	
campo solar, última voz de espejo,	1-4-5-8-10
Vente conmigo a esta caliente fosa,	1-4-5-8-10
miro hacia atrás, miro hacia dentro, y veo	1-4-5-8-10
cupó el amor. Sube el clamor del agua,	1-4-5-8-10
¿qué quedará de esta ciudad sin fechas,	1-4-5-8-10
sáciate ya, sáciate ya de sangre	1-4-5-8-10
Un paraíso es mutación de nubes	1-4-5-8-10
... Es el temor, es el horror, el hueco	1-4-5-8-10
¡Dime que aún no es la esperanza vana,	1-4-5-8-10
1-4-6-7-8-10	

sombra entre sí, de sí llene este cáliz.	1-4-6-7-8-10
me hace gemir de mí. ¡Fui tan esquivo...	1-4-6-7-8-10
Un paraíso siempre es un comienzo,	1-4-6-7-8-10
un paraíso siempre es una meta,	1-4-6-7-8-10
Antes el fuego como un bien pasaba	1-4-7-8-10
1-4-6-7-9-10	
suenan mejor que el verso. Hay quien no puede	1-4-6-7-9-10
1-4-6-7-10	
¡Tienes la cara añil, cobre y violeta!	1-4-6-7-10
Y ebrio de nunca sé qué presentidos	1-4-6-7-10
Tierra en la tierra ya, nuestro costado	1-4-6-7-10
No perdonó Rimbaud nunca a Verlaine.	1-4-6-7-10
negros en cielo azul; casas parduzcas	1-4-6-7-10
ara el cenit; su amor, rosa inmolada.	1-4-6-7-10
donde debiera pan, agua y aroma,	1-4-6-7-10
no hay corazón que pueda un sentimiento	1-4-6-7-10
quise morir. Y no lo has permitido.	1-4-6-7-10
y una pared con cal y una maceta	1-4-6-7-10
1-4-6-8-9-10	
era mejilla ardiente ya no casta.	1-4-6-8-9-10
pueden llamarse: alguno no fue limpio,	1-4-6-8-9-10
1-4-6-8-10	
Huele a boca tu beso, huele a rosa,	1-4-6-8-10
Huele a barro cocido. Huele a teja.	1-4-6-8-10
Déjame en ti gozosamente hundido.	1-4-6-8-10
Y es que el dolor destroza nuestro mito	1-4-6-8-10
Lúganos brinda el cielo y brinda halcones.	1-4-6-8-10
no trasluciendo vida y sí gozosa	1-4-6-8-10
viene de ti, pues yo la sé venida,	1-4-6-8-10
Hay que intentar vivir. ¡Vivir! Y, luego,	1-4-6-8-10
dice tu nombre: Y una abeja sola	1-4-6-8-10
¡Cuánta sorpresa en cada esquina, cuánta	1-4-6-8-10
es tu palabra ya, porque has vivido;	1-4-6-8-10
tocas y enciendes, más que enciendes, doras	1-4-6-8-10
¡Yo el caballero de oro; yo, el soberbio;	1-4-6-8-10
dice tu nombre: Y una abeja sola	1-4-6-8-10
pájaro (no su nombre, que es deseo)	1-4-6-8-10
sobre tu piel serpientes de zafiro,	1-4-6-8-10
cielo, el alzado cisne, el muy remoto	1-4-6-8-10
mi agria condena sea, no un sollozo.	1-4-6-8-10
una esperanza, bien que vana, hermosa:	1-4-6-8-10
nuestra labrada fe su fruto doble:	1-4-6-8-10
más horizontes claros, más caminos,	1-4-6-8-10

ávidos, muy fervientes, muy calizos,	1-4-6-8-10
ya con mi nombre! Muy cansado, a veces	1-4-6-8-10
vuelvo a soñar y espiro. ¿Qué esperaba?	1-4-6-8-10
Yo dormitaba. Entraba apenas sol	1-4-6-8-10
ay, cuando se ha leído tanto, tanto.	1-4-6-8-10
salen los dedos falsos, no la orgía	1-4-6-8-10
Yo te conozco y llevo aquí, en mi alma,	1-4-6-8-10
tiende su mano y ya la lluvia clama	1-4-6-8-10
de esta ciudad sin nombres, de este súbito	1-4-6- 8-10
Ángeles, no de llamas, sí de yeso.	1-4-6-8-10
abro mi mano y tiendo hacia esa mano	1-4-6-8-10
leve la espiga. Luego, qué sosiego.	1-4-6-8-10
Alas la espiga tiene en cada grano.	1-4-6-8-10
□dijo mi amigo□ y qué deshechamente	1-4-6-8-10
¿Siempre la sangre cae del mismo lado	1-4-6-8-10
sólo la luz que quiere ser su sangre;	1-4-6-8-10
trino inaudible que un suspiro iguala.	1-4-6-8-10
Una oquedad. ¡Escucha, escucha! Y, trémula,	1-4-6-8-10
fiel como piedra y él, voluble viento,	1-4-6-8-10
mente mirando. Siempre créime lejos,	1-4-6-8-10
no es el dolor, mas sí su tenue anuncio.	1-4-6-8-10
este amor que de mí hace ostensorio,	1-4-6-8-10
Llora: porque otras rosas te han mentido.	1-4-6-8-10
No es la belleza error: Conciencia, tente.	1-4-6-8-10
Cuando corté la rosa vi tu gesto,	4-6-8-10
Salta el jilguero la celeste comba,	1-4-6-8-10
Triste es la noche, triste está, y cautiva	1-4-6-8-10
□Yace mi vida envuelta en alto olvido	1-4-6-8-10
clama en la lluvia el viento, el agua implora	1-4-6-8-10
trae sosiego y gozo y risa y cántico	1-4-6-8-10
hombres que cuestan menos que un caballo	1-4-6-8-10
□bultos campales, toros, noche□ impura	1-4-6-8-10
tiende su lengua. Acaso hay una estrella	1-4-6-8-10
un horizonte en sangre. Adelfa, Adela,	1-4-6-8-10
□otros nosotros que otro sol concita□;	1-4-6-8-10
brazo de amor con un clavel armado!	1-4-6-8-10
sea placer la paz y en ella plácidos;	1-4-6-8-10
¿qué se verá? Quizá los valles plácidos,	1-4-6-8-10
de aves exenta y cualquier verbo acedo.	1-4-6-8-10
todos, amigos todos, cuando hombres	1-4-6-8-10
antes que el tiempo expire en nuestros brazos!	1-4-6-8-10
calle al callado clama, muerte augura	1-4-6-8-10
Mira el paisaje: seco, seco, seco:	1-4-6-8-10

1-4-6-9-10

Este papel de tigre que me ha impuesto	1-4-6-9-10
e íntimamente bellos y tan ebrios	1-4-6-9-10

ojos que nunca muestran lo que han visto,	1-4-6-9-10
1-4-6-10	
huele a sudor, y aliento de trompeta	1-4-6-10
Huele como una fruta que sujeta	1-4-6-10
huele a clavel y a tierra reventada	1-4-6-10
Huele a boca tu beso, generosa	1-4-6-10
Este recinto prieto, donde presos	1-4-6-10
yodo y cobalto el son de batería,	1-4-6-10
ocre la axila y nítrico el bigote:	1-4-6-10
Canten todos: los jóvenes, los viejos,	1-4-6-10
marca con hierro ardiente los errores.	1-4-6-10
antes de abrirse al pasmo de las flores.	1-4-6-10
rotos los lazos, pronto el alborozo.	1-4-6-10
Todo tu ser gozaba la armonía	1-4-6-10
Este sonoro río, que palpita	1-4-6-10
Campo solar, solado de jacintos,	1-4-6-10
ven a gozar mi orilla de azahares».	1-4-6-10
Oyes su tibia voz y te conmueves	1-4-6-10
bajas del campo al eco de los mares.	1-4-6-10
Pleno de ti, el ángel se demuda	1-4-6-10
una rizada nube que se enciende.	1-4-6-10
entras por ella en son de desaffo.	1-4-6-10
□brazo amistoso echado sobre el cuello	1-4-6-10
¡Mira la aurora enamorada, mira	1-4-6-10
hombres feroces, lumbres enemigas,	1-4-6-10
blandas espadas, frígidas espigas,	1-4-6-10
vuelto hacia el amplio río, hacia su origen,	1-4-6-10
»Ah, la dudosa y pálida exigencia,	1-4-6-10
»y este clamor, al alba, de vancejos.	1-4-6-10
Has descubierto en todas las esquinas,	1-4-6-10
□perros latentes, chopos y altramuces□□	1-4-6-10
astros futuros, cae en los cencidos	1-4-6-10
toda la mar y todos los torrentes	1-4-6-10
siempre en acecho, siempre en la sabana	1-4-6-10
esta primera imagen que acidula	1-4-6-10
»Vete de aquí, terrible jardinero	1-4-6-10
un caballero de oro me desea,	1-4-6-10
Súbitamente surge la paloma,	1-4-6-10
última estrella el nardo en tus ventanas.	1-4-6-10
vago, vagare el alma por el clima	1-4-6-10
nuestra mirada, blanca, sucesiva,	1-4-6-10
¡Pobre enemigo! Triste. Y aproxima	1-4-6-10
nada, ciudad perdida? Oh, exhales	1-4-6-10
turbios de cada día y emociones,	1-4-6-10
esta ciudad sin ser por su hermosura!	1-4-6-10
Veo también lo pobres que vivimos,	1-4-6-10

busca un calor de labios o de lava	1-4-6-10
vino marmóreo insípido; no enciende	1-4-6-10
Este alomorfo arcángel que me exige	1-4-6-10
es su canción de besos y de herida.	1-4-6-10
tiene en las sienes pulsos colibríes	1-4-6-10
planos como una barca cristalina,	1-4-6-10
más venenosa o menos enemiga,	1-4-6-10
dejan zumbar las labias lisonjeras	1-4-6-10
brinco toral el arco se apresura	1-4-6-10
brindis, fulgor y júbilo sereno:	1-4-6-10
□siete en el naipe, muchas al tablero□	1-4-6-10
mente posible se abre un agujero	1-4-6-10
de una sonrisa rápida, del mínimo	1-4-6-10
Vuerto de verbo bárbaro y cosmético	1-4-6-10
oh estaciones, ¿hay almas sin defectos?	1-4-6-10
ay, juventud, ociosa y sin sonrisa;	1-4-6-10
Cuenta Gracián que el vulgo cuando aplaude	1-4-6-10
tibio en invierno, o no, amoroso.	1-4-6-10
sube el clamor, que aterra, de mi sangre,	1-4-6-10
tensos, el agua en arcos conducida.	1-4-6-10
quién compadece o gime o con su cara	1-4-6-10
Tibias de nieblas, húmeros de espanto,	1-4-6-10
luna ilusoria huidiza cuando nubes	1-4-6-10
de una ciudad llamada de provincias,	1-4-6-10
ya para qué! Mis labios. Y el silencio.	1-4-6-10
Pájaros, bosques, mares, el espléndido	1-4-6-10
No es para ti el arcángel de tinieblas,	1-4-6-10
Yo, que adoré la gracia achampanada	1-4-6-10
(dado que forma tal involuciona	1-4-6-10
canta y proclama y clama en el desierto	1-4-6-10
que hemos de hacer cantando, que se pueda	1-4-6-10
faro de amor extenso sobre el mar.	1-4-6-10
una imprevista miel sobre mis páginas.	1-4-6-10
ah, como perro tibio de ensenadas	1-4-6-10
montes las cejas, frondas las pestañas,	1-4-6-10
fueron la cumbre excelsa y la honda playa,	1-4-6-10
vegas el iris, fondo la pupila	1-4-6-10
todo el paisaje encima. Se acercaba	1-4-6-10
Trueno de pulsos, lengua que se cuaja.	1-4-6-10
es su chacal, el sueño, la larvada	1-4-6-10
¡Oh anunciación de todas las renunciadas,	1-4-6-10
No como viento, sí como suspiro.	1-4-6-10
no como viento, sí como susurro,	1-4-6-10
gema y metales nobles en la aurora.	1-4-6-10
Bocas de vidrio, esbozos de penumbras.	1-4-6-10
¡Alma! Mejor dijérase silencio.	1-4-6-10
□nube de estaño roja y escamada□	1-4-6-10

Mano y canto que oprimen libertades,	1-4-6-10
padre, recuerdo bien que me decías.	1-4-6-10
seca la piel que hinchara la postema.	1-4-6-10
de una costumbre. Fe, la prometida;	1-4-6-10
mientras su propio llanto le redime.	1-4-6-10
Ábrete solo y casto en tu sentido	1-4-6-10
Salta al camino. Enciende en el ocaso	1-4-6-10
Dame tu mano tibia, que la aurora	1-4-6-10
Dame tu mano y dame cada hora	1-4-6-10
ave feliz, extática y cantora.	1-4-6-10
Dame tu mano, tórtola de estío,	1-4-6-10
sienta latir tu sangre turbadora.	1-4-6-10
tan amarilla esplende en la gayomba.	1-4-6-10
ascua del beso y tacto en la cadera.	1-4-6-10
Bajas, Amor, Amor, por la ladera,	1-4-6-10
hiende también tu beso prolongado.	1-4-6-10
Yo te diré si tu rumor de vado	1-4-8-10
vaso febril de piel alucinante,	1-4-6-10
y es que mi sed, mi carne crepitante,	1-4-6-10
Venga tu cuerpo en forma de querube,	1-4-6-10
blanco lebrel en lid de crisantemos,	1-4-6-10
cauce a su curso y lágrima vencida.	1-4-6-10
dejan los labios quietos y sombríos.	1-4-6-10
mirtos, jazmines, prímulas, cerezos	1-4-6-10
piras tus labios hacen a la fresa.	1-4-6-10
un delirante campo de mimosas.	1-4-6-10
Todo sucede puro y esperado	1-4-6-10
dique a la luz y espejo a su belleza.	1-4-6-10
Ya primavera joven. Todavía	1-4-6-10
de una alcayata oscura que traspasa	1-4-6-10
ojos de cierva cálida y sin lirios.	1-4-6-10
Tiene Zujaira límites de almendro	1-4-6-10
queda tranquilo en tierra, como queda	1-4-6-10
viento apaisado, chopos rumorosos	1-4-6-10
sueños que, cuando siembra, lo deslumbran;	1-6-10
sueños que siempre mata la cosecha.	1-4-6-10
llama en tu llama, hierro que el herrero	1-4-6-10
Toda la tarde cupo en mi mirada,	1-4-6-10
¿Curo tu historia? ¿Exprimo su perfume?	1-4-6-10
todo verdad presente, sin historia,	1-4-6-10
vuelos los puños piñas en tu ruedo;	1-4-6-10
que ha de venir, cogidos por mi mano;	1-4-6-10
únicos astros fueren las banderas,	1-4-6-10
único canto el canto de los hombres	1-4-6-10
todos, y todos llenos de alegría.	1-4-6-10
Cuando en la cumbre estemos del otero	1-4-6-10
llenen memoria y pecho de los hombres.	1-4-6-10

bosque de luto fue con sus banderas.	1-4-6-10
unos los hombres y una la alegría.	1-4-6-10
surtas en tinta y secas capitales	1-4-6-10
¡Qué plenitud!: En blanco, la poesía.	1-4-6-10
planos sin fin por sabia perspectiva.	1-4-6-10
ramo de amor, peligro al caminante,	1-4-6-10
□ que es lo que el culto llama bicicleta	1-4-6-10
eso que llaman sueño y utopía,	1-4-6-10
donde el tomillo aroma a quien lo pisa,	1-4-6-10
tanto de sal y tanto de rocío,	1-4-6-10
de uvas de paz que pises, peregrino,	1-4-6-10
hostia de luz ilesa y confluyente.	1-4-6-10
1-4-7-8-10	
puño y te ahondas, y no llegas: ved	1-4-7-8-10
1-4-7-9-10	
frutas maduras que caen, bien una	1-4-7-9-10
Vete a saber lo que pienso y no digo.	1-4-7-9-10
1-4-7-10	
e íntimo y cálido, y muy melancólico.	1-4-7-10
pasa el amor con la noche en los hombros.	1-4-7-10
Vuerto de verbo cosmético y bárbaro	1-4-7-10
1-4-8-9-10	
Huele a jazmín, porque el jazmín no es vano	1-4-8-9-10
□ «Toma mi mano, pues miré, y he visto	1-4-8-9-10
sí una sorpresa, al comprobar que un grupo	1-4-8-9-10
1-4-8-10	
donde me vieras sin estar conmigo.	1-4-8-10
fluyen las horas, y en su claro signo	1-4-8-10
lucha es la vida con caudal de grito,	1-4-8-10
riegan de semen el adiós del día,	1-4-8-10
Piernas, si leves en el ritmo, cónicas,	1-4-8-10
tamo dorado en las redondas eras,	1-4-8-10
toda de estrellas constelada y fría	1-4-8-10
abran los ríos y la mar les abra,	1-4-8-10
Hice promesa de extender banderas,	1-4-8-10
puro y reciente y venturoso y mío.	1-4-8-10
Aes continuas pronunciadas broncas	1-4-8-10
y oes de lentas resonancias roncás	1-4-8-10
liras y lauros y un lirial de lises	1-4-8-10
Era la era del granar primero;	1-4-8-10
Sientes hervir tu intimidad oscura	1-4-8-10
toda la flora que en la mar se extiende.	1-4-8-10

y alza en el cielo, entre inestable y muda,	1-4-8-10
es porque un lirio matinal delira	1-4-8-10
Yergue su cuerpo la ciudad enfrente	1-4-8-10
última parva en las redondas eras.	1-4-8-10
¡Salta a la brisa a la jineta, ponte	1-4-8-10
se abre el acecho y se entrecierran puertas.	1-4-8-10
busca panales, jazmineros, copa,	1-4-8-10
«No moriré, pues a mi edad no muere	1-4-8-10
toda la sombra de tu imagen culta	1-4-8-10
boga un suspiro. El corazón resiste	1-4-8-10
siesta indefensa entre su luz y el ángel,	1-4-8-10
Hablo de guerras que ocurrieron, días	1-4-8-10
bajo el rocío inesperado y nuevo.	1-4-8-10
toda la selva por tu fuego, toda	1-4-8-10
la hosca defensa de tu sueño, este	1-4-8-10
tanta ofuscada gaviota, tanta	1-4-8-10
un agruparse de jazmines, toda	1-4-8-10
nácares últimos. Grité. Salpica	1-4-8-10
... y hemos subido la ladera, cuando	1-4-8-10
Cuánto de sed. Y de sigilo, apenas.	1-4-8-10
hieres su carne, su silencio drenas	1-4-8-10
Cuánto de sed. Y de sigilo, apenas.	1-4-8-10
hieres su carne, su silencio drenas	1-4-8-10
y habla y nos oye y nos acecha. Y muere.	1-4-8-10
sangre a mi sed; para mis huesos, nieve.	1-4-8-10
pese al mordisco del poniente, nada	1-4-8-10
Dardo de luz acomodé en tu lecho,	1-4-8-10
culmen mi cuerpo de tu cuerpo y techo!	1-4-8-10
este acechar en el silencio agreste	1-4-8-10
era su pluma, y todavía exhala	1-4-8-10
veo los hombres como el solo río,	1-4-8-10
liquen de labios, desplegó sus alas.	1-4-8-10
flechas extintas como espejos sucios.	1-4-8-10
bares de moho, pensativas lunas,	1-4-8-10
Acre filaucia me lanzó al espejo.	1-4-8-10
Tibio en verano, le llamamos pozo;	1-4-8-10
parte y asciende por colinas verdes,	1-4-8-10
he consistido, con estar pacible,	1-4-8-10
tiemblo de sombras, a su luz me entrego	1-4-8-10
casi de ausencia perseguido y ciego,	1-4-8-10
algo futuro: libertad o amigos,	1-4-8-10
hizo la lluvia fecundar los trigos,	1-4-8-10
debo dolerme de tu prosa feble	1-4-8-10
dale a los labios del lector tu sólito	1-4-8-10
es porque teme que el castigo cese:	1-4-8-10
forme carece del soldado de	1-4-8-10
cuanto debiéramos besar. Y queda	1-4-8-10

Canten jilgueros donde el odio lanzas	1-4-8-10
Ávida tierra que tu espina lanzas	1-4-8-10
logre romper, ni corromper su sangre;	1-4-8-10
Cáliz como amapola, verde cáliz	1-6-8-10
huésped sugiere en abandono al mirto;	1-4-8-10
le hace atisbar amaneceres tantos,	1-4-8-10
Cuerpo de amor para la luz, abierto;	1-4-8-10
tumba de horror para el amor, cerrado.	1-4-8-10
no le defienden, pero más le oprimen:	1-4-8-10
mano extendida y su imprevisto bulto	1-4-8-10
vive pendiente de cualquier perfume,	1-4-8-10
teme al futuro, pues será tu olvido.	1-4-8-10
teme a tus fuerzas, pues están gastadas;	1-4-8-10
solo, perdido, extraviado, incierto,	1-4-8-10
sólo la paz al corazón le cabe.	1-4-8-10
bebe el olvido: Y cobrarás, con creces,	1-4-8-10
¡alas de amor para los grandes vuelos,	1-4-8-10
□No has olvidado, porque no perdonas	1-4-8-10
alas de gozo para inmensos cielos,	1-4-8-10
hazme entregado, reposado y mudo.	1-4-8-10
hazme violento, bullidor y rudo.	1-4-8-10
dame la tarde de tu piel, tu pelo:	1-4-8-10
una lejana y primitiva estrella	1-4-8-10
menos del cielo que del campo, y sabe	1-4-8-10
Hombres maduros, como pasto y silo,	1-4-8-10
una bandera las que son banderas	1-4-8-10
muchos torcieron los decursos plácidos	1-4-8-10
□sordo a lisonja, a vanidad inculto □	1-4-8-10
música eterna que el sentido embarga,	1-4-8-10
1-4-10	
un huracán, y te recibiría	1-4-10
nunca soberbio con los enemigos»,	1-4-10
Mira adelante, aunque te retroceda	1-4-10
1-5-6-8-10	
sátiro, no de un bosque, ya no apura	1-5-6-8-10
1-5-6-10	
nuestra sinrazón de aire que delira	1-5-6-10
1-5-10	
mismos si jamás nos enajenamos,	1-5-10
1-6-7-8-10	
no haya de preguntar qué cantan hoy	1-6-7-8-10

1-6-7-9-10	
Todo lo que anhelé, tú me lo has dado;	1-6-7-9-10
1-6-7-10	
tandas de percusión roncadas y afónicas.	1-6-7-10
pesa en el corazón cuanto le plugo	1-6-7-10
negro de mi rencor, filo de plata.	1-6-7-10
súbita del cabello. Niega, ciega,	1-6-7-10
siento en mi corazón la acre dulcísima	1-6-7-10
Quiera tu voluntad, tu ánimo pueda.	1-6-7-10
salve mi soledad. Ven, enamora,	1-6-7-10
1-6-8-9-10	
todo lo que viví, por ti está vivo;	1-6-8-9-10
ay, pero que no canta! El cielo es duro,	1-6-8-9-10
lirio de oscuridad, pero es un sórdido	1-6-8-9-10
□bien que sin consonar□ de hacer más lato.	1-6-8-9-10
1-6-8-10	
esa enajenación reciente y pura	1-6-8-10
mientras un caracol marino suena	1-6-8-10
brillan tus sucesivas y ebrias fuentes,	1-6-8-10
cáliz para el veneno, o ella misma	1-6-8-10
pájaro de la sombra, boca impura	1-6-8-10
ansias de pervivir! Y tú le quitas	1-6-8-10
fúnebres de mis labios, mientras hilas	1-6-8-10
sorben, caliginosos, tu ebria rosa	1-6-8-10
unos en el obrar. Las piedras vivas	1-6-8-10
pican en las campanas toques nobles	1-6-8-10
hombre. Pues me gobiernan. Dejo el fondo	1-6-8-10
de uno de sus arroyos. Pasa cerca	1-6-8-10
Clama, por el barranco, el agua oculta	1-6-8-10
todo lo que el entorno exige, obliga	1-6-8-10
ya sobre el olivar que, allá en poniente,	1-6-8-10
busca tu destrucción como un obseso	1-6-8-10
ay, con indiferencia, todo bruma;	1-6-8-10
sólo su cuchillada enciende, y deja	1-6-8-10
que haya entre intimidad y aspecto externo,	1-6-8-10
de un otoño fugaz, con cuánta estrella,	1-6-8-10
padre, que me anunciaste ser ruina	1-6-8-10
sombras; si esclavitud tasó tu precio	1-6-8-10
teme a la libertad, pues no eres recio;	1-6-8-10
pétalos sobre el agua y no suspiras,	1-6-8-10
Roncos y en desbandada, aquí, los pájaros,	1-6-8-10
1-6-9-10	
corre por los pinares como un alma	1-6-9-10

daban su plenitud de emoción virgen	1-6-9-10
1-6-10	
Huele como las mies en el verano	1-6-10
sigue las pulsaciones de tu herida.	1-6-10
remen en la oleada de los días,	1-6-10
vuelvan a sus oficios y alegrías,	1-6-10
esa enajenación que en el costado	1-6-10
rompe su corazón equidistante	1-6-10
□ ¡Es el afilador de las cuchillas,	1-6-10
fuelle de mis desgracias. ¡Que redima	1-6-10
límite del poniente, sobrehumana	1-6-10
ángeles, que no humanos, inconfesos	1-6-10
fuera, o en el dintel de los molinos	1-6-10
pétreo de corazón y complacencia	1-6-10
niega tu corazón como amapola;	1-6-10
duras palpitaciones y rubíes.	1-6-10
Labios que te invocaron, como a diosa,	1-6-10
y uñas escodadoras del sentido.	1-6-10
ávidas y veloces y constantes	1-6-10
no con el esplendor enamorado	1-6-10
la honda penetración de las lianas,	1-6-10
únicos, encendidos! Al regazo	1-6-10
iba por avenidas y jardines	1-6-10
nácar de empuñadura de navaja,	1-6-10
tétricas y vacías se destacan	1-6-10
montes impenetrables sus perfiles.	1-6-10
manos como los astros que en las ramas	1-6-10
siempre la incertidumbre. La hojarasca	1-6-10
cruje bajo los pasos, pero suena	1-6-10
prados y en el jardín de tu mirada.	1-6-10
□ perla de las Antillas □, el uni-	1-6-10
sáltate a la torera los preceptos	1-6-10
quédese para Adonis en la cruz	1-6-10
y antes me saludaban y ofrecían	1-6-10
peces de la penumbra, con su eléctrico	1-6-10
Lunas como oropéndolas, diamelas,	1-6-10
muy acariciadora de la espera	1-6-10
Fundida una pasión con una idea,	1-6-10
dios al que ni se siente ni se nombra,	1-6-10
de una palpitación en la penumbra.	1-6-10
Dímelo. Y, entre rosas, te diría	1-6-10
víctima iridiscente de la aurora,	1-6-10
Muérdeme tal relámpago a la nube	1-6-10
sombra de que surgimos, que se queda	1-6-10
no para amanecer de cianuro.	1-6-10
de una suspiradísima ventana:	1-6-10

2-3-4-5-6-8-10	
Ayer, no más □siempre es ayer si se ama	2-3-4-5-6-8-10
si ser nada es ser tierra. ...tan callada	2-3-4-5-6-8-10
quizá no más que un cielo cuyos, limpio,	2-3-4-5-6-8-10
-3-4-5-6-9-10	
Aquí estás. Nunca es tarde aunque sea tarde;	2-3-4-5-6-9-10
2-3-4-5-6-10	
de vuelo, oh vuelo, oh nítido gorjeo	2-3-4-5-6-10
2-3-4-6-7-10	
aquí, donde es de amor lazo el cabello,	2-4-6-7-10
2-3-4-6-8-10	
que ya no existe, pones una viola	2-3-4-6-8-10
La carne es triste y son los libros malos,	2-3-4-6-8-10
Su voz no amó Narciso. Amaba el eco.	2-3-4-6-8-10
de amor. No vive el hombre. Sólo viva	2-3-4-6-8-10
y todo es noche y noche y noche y sucio	2-3-4-6-8-10
Zujaira es toda cielo y toda campo.	2-3-4-6-8-10
2-3-4-6-9-10	
y fue más puro el gozo si más grave.	2-3-4-6-9-10
y ya no es, Adela, como has sido	2-3-4-6-9-10
2-3-4-6-10	
quien no ha visto estos montes de poniente	2-3-4-6-10
La carne es luna allá por los barrancos.	2-3-4-6-10
que el sol es fijo e ínsito en el cielo	2-3-4-6-10
y nunca hubo una sombra en su camino,	2-3-4-6-10
por no sé qué violencia amenazado	2-3-4-6-10
con ser más rosas parecían más bellas:	2-3-4-8-10
y en solo un hombre los que fuimos hombres,	2-3-4-8-10
2-3-5-6-7-10	
aquí mismo está el bien, cuya morada	2-3-5-6-7-10
2-3-5-6-8-10	
en sí mismo. No piensa. Late. El crisma	2-3-5-6-8-10
2-3-5-8-10	
rencor: Odia y teme la luz, y el sueño	2-3-5-8-10
2-3-6-7-10	
Te odié. ¡Cuánto te odié! ¡Cómo te amaba!	2-3-6-7-10

también sabe que el hombre es para el lobo	2-3-6-7-10
¡Lealtad, dulce actitud, duro proceso!	2-3-6-7-10
2-3-6-8-10	
será un arpa que tañe el Sol □su dueño□	2-3-6-8-10
Su espada es el rencor, sus labios tristes.	2-3-6-8-10
Quien no ha visto la luz, que venga; hiede	2-3-6-8-10
que no mires el rostro de este dios	2-3-6-8-10
perfil: Hijo de luz, y ahora hijo	2-3-6-8-10
¿Aquel sol inicial? ¿Aquel arroyo	2-3-6-8-10
Y no sueña quien vive. Acecha. El otro	2-3-6-8-10
Pasó un pájaro blanco, alegre, extenso.	2-3-6-8-10
de sí yace en penuria. No es tu amigo,	2-3-6-8-10
También tiene la luz su envés de sombra;	2-3-6-8-10
también tiene el pudor su cara oculta.	2-3-6-8-10
Como ha tiempo dejó de estar presente	2-3-6-8-10
que malo es que me busque y no me encuentre	2-3-6-8-10
lluvia con sus violas y clemente.	2-3-6-8-10
Allá, lejos, la hoguera. El cielo yergue	2-3-6-8-10
Callar: Nada se otorga; más se afirma	2-3-6-8-10
allí, rojas banderas, cielo limpio,	2-3-6-8-10
2-3-6-9-10	
Vendrán nubes y naves, y qué orgía	2-3-6-9-10
2-3-6-10	
el sol pinta la aurora con brochazos.	2-3-6-10
en sí todo el rocío y que quisiera	2-3-6-10
poner una corona de verano	2-3-6-10
para un doble león en su guarida:	2-3-6-10
tendrá pájaros ebrios en su frente:	2-3-6-10
como un campo de lirios y cerezos	2-3-6-10
O el mundo era sorpresa y aventura,	2-3-6-10
O el mundo era sorpresa y desagrado,	2-3-6-10
O el mundo era otro rostro en el espejo,	2-3-6-10
como un cuerpo moroso e infinito,	2-3-6-10
□Amigo, es un dolor si te deslumbra.	2-3-6-10
Aquél fue el caballero de las penas;	2-3-6-10
por un súbito embate de carena,	2-3-6-10
mi cuerpo: ¡Oh conjunción, oh, la amorosa	2-3-6-10
poder frente a las islas de la noche	2-3-6-10
La carne es como el cielo, como marzo.	2-3-6-10
Así gana la Nada la partida,	2-3-6-10
y no puede borrarse sin palabras.	2-3-6-10
que ya no significa, aunque se nombre;	2-3-6-10
Sedía yo una vez como suspenso,	2-3-6-10
de luz, no soportando la sospecha	2-3-6-10

aquel trozo de mar encandilado	2-3-6-10
y muy lejos de todos. Sin saberlo	2-3-6-10
y no encuentra las brisas que le oreen	2-3-6-10
y fue la única sangre en la pelea	2-3-6-10
Pepita, uñas de nácar, y la fresa	2-3-6-10
2-4-5-6-7-10	
en quién creer, si ya no se ejercita	2-4-5-6-7-10
2-4-5-6-8-9-10	
mi sangre. Ya soy tierra, ya soy nada	2-4-5-6-8-9-10
2-4-5-6-8-10	
Así la carne es triste. Así se es	2-4-5-6-8-10
feliz quien ya no lee, y escribe bien?	2-4-5-6-8-10
si no final, tal vez fecundo y trémulo.	2-4-5-6-8-10
□se dijo□ no habrá niebla. No tendremos	2-4-5-6-8-10
como esta lid de un pecho en otro pecho.	2-4-5-6-8-10
terrible Ayer, hoy sucia a nuestro lado	2-4-5-6-8-10
que beso; dame un dulce y quieto pío,	2-4-5-6-8-10
Durmió. Soñó. Ni un grito ni un anhelo:	2-4-5-6-8-10
mentira hallar donde se busca vida),	2-4-8-10
2-4-5-7-10	
rumor del monte □agua, pájaro, abeja□,	2-4-5-7-10
2-4-5-8-10	
Aquel galán lleva en la capa oculta	2-4-5-8-10
de vida al sol, pían, se duermen, dones	2-4-5-8-10
si el viento cede. Es primavera. Nadie	2-4-5-8-10
Dormir. Pasar. No desear. ¡Deseos,	2-4-5-8-10
Mi torre tiene un mirador y espejos.	2-4-5-8-10
gemidos son no de candor mas yelo;	2-4-5-8-10
La boca sola una oquedad persigue,	2-4-5-8-10
tu afán por mí y esa afición que usas	2-4-5-8-10
Porque un sillín a un manillar cruzado	2-4-5-8-10
□si a cal y canto, un alhelí en las nieblas□	2-4-5-8-10
2-4-6-7-8-9-10	
a flato, y no de voz□□. ¡Todo es tan serio!	2-4-6-7-8-9-10
2-4-6-7-8-10	
que aún le queda al mundo un pecho recio,	2-4-6-7-8-10
iremos. Una luz que es toda fuente.	2-4-6-7-8-10
repose siempre en ti. Todo es desierto.	2-4-6-7-8-10
2-4-6-7-10	

□rumor de arroyos no, sí de cauchiles□□	2-4-6-7-10
ponemos un común astro de besos,	2-4-6-7-10
del cuello duro y vil, blanco y oblongo.	2-4-6-7-10
zarpé hacia el mundo: el mundo era una herida.	2-4-6-7-10
quien no quiere morir; y este que hiere	2-3-6-7-10
los mece y todo adquiere una belleza	2-4-6-7-10
la triste luz, la siempre ávida sed.	2-4-6-7-10
penada: Pena, hastío. Es el hastío	2-4-6-7-10
Al fin tus brazos hoy me han recobrado	2-4-6-7-10
Amor, Amor, Amor, qué primavera	2-4-6-7-10
Difícilmente abril lanza encendida	2-4-6-7-10
Precisamente allí, junto a la rosa	2-4-6-7-10
escombros, hueco, ripio, humo remoto	2-4-6-7-10
la charla. A media voz, cuelga del cielo	2-4-6-7-10
de mano en mano □y no como moneda□	2-4-6-10
enciende, encarna, eleva a un poderío	2-4-6-7-10
2-4-6-8-9-10	
□aquí la boca que una vez qué labios	2-4-6-8-9-10
y soy feliz, si ser feliz no es vano,	2-4-6-8-9-10
De tanto amor, la muerte. ¿Qué más queda?	2-4-6-8-9-10
2-4-6-8-10	
Allí, el otero; allí, los valles plácidos;	2-4-6-8-10
El pie, la pierna, el muslo, el tronco, el cuello,	2-4-6-8-10
Alegre, sí. Mi imagen, ese olivo	2-4-6-8-10
enseñas de un amor invicto y limpio	2-4-6-8-10
Hacia esos tiempos y esos valles plácidos	2-4-6-8-10
que yo saqué de entre ellos, y es trofeo	2-4-6-8-10
rumor de fuentes más que parla vana,	2-4-6-8-10
vinieron a una puerta no sellada,	2-4-6-8-10
¿Por qué precisamente allí, emboscada?	2-4-6-8-10
precisamente allí, de nuevo enhiesto,	2-4-6-8-10
Si alguna vez la vida entera estalla,	2-4-6-8-10
¿Por qué precisamente allí, taimada?	2-4-6-8-10
¿Por qué precisamente allí, serena?	2-4-6-8-10
Cerró su casa al mundo: Nadie, nada.	2-4-6-8-10
pasó junto a un cadáver: Y era el suyo.	2-4-6-8-10
y huele a sangre seca, a cuerpo muerto,	2-4-6-8-10
al alba en que has vivido, en que has llegado	2-4-6-8-10
Suspira: que otro astro no es el cielo.	2-4-6-8-10
a ser volcán y rosa y astro en vuelo.	2-4-6-8-10
soberbia siempre contra el mismo pecho,	2-4-6-8-10
y cae del mismo lado y llena el cáliz,	2-4-6-8-10
de aquellos diez caballos □una banda	2-4-6-8-10
azul miraba el cielo: todo en vano:	2-4-6-8-10
e irguió la frente. Y dijo: «Ya es mañana».	2-4-6-8-10

La mano tiente, busca, avanza, cede	2-4-6-8-10
la piel, la joven piel, la ardiente luna.	2-4-6-8-10
que □toda flor□ la virgen piel exuda.	2-4-6-8-10
para unos ojos limpios o unos labios.	2-4-6-8-10
cristales pone en unos labios: gustan	2-4-6-8-10
siempre la luz futura y más gloriosa	2-4-6-8-10
la muy cansada carne ya no estiva,	2-4-6-8-10
vivimos un festín de fiebre y besos.	2-4-6-8-10
y a veces un sollozo y un letargo.	2-4-6-8-10
y el dulce amor nos sabe tan amargo	2-4-6-8-10
Amarga el mar si el sol le sorbe el jugo:	2-4-6-8-10
Cantar, cantar, cantar nuestro destino:	2-4-6-8-10
Te pone el sol la mano, errante amigo,	2-4-6-8-10
Sonoro pie, sonora voz, sonoro	2-4-6-8-10
rozadas levemente, voz de espuma,	2-4-6-8-10
rocío, hijo yo de tanta tierra,	2-4-6-8-10
mis labios, ya te sé. Sabemos. Remes	2-4-6-8-10
a muy remota lluvia, a muy cansada	2-4-6-8-10
clamor de nuestra sangre? Ponte ahora,	2-4-6-8-10
obscenamente enturbia, obsceno abreva.	2-4-6-8-10
y el oro en paño bien se guarda. Fueras	2-4-6-8-10
o tarde o pronto o nunca o quién lo sabe	2-4-6-8-10
Aquellas fueron otras lides, penas	2-4-6-8-10
+ samente, lenta, vaga sombra, y callas.	2-4-6-8-10
lugar de ardor, lagar de amor, destella	2-4-6-8-10
le da calor, le da vigor, le acrece	2-4-6-8-10
La lengua opaca tristemente adula	2-4-6-8-10
Y subes, siempre asciendes, siempre aspiras	2-4-6-8-10
decir mi nombre, y una abeja sola	2-4-6-8-10
bajo tu vientre ya volcán obsceno,	2-4-6-8-10
su cuello leve, brevemente humano;	2-4-6-8-10
mi mano, y ahora duda, lento el no	2-4-6-8-10
al hueco en que un arcángel nunca anida;	2-4-6-8-10
cumplir de nuestro amor y ver la cima	2-4-6-8-10
palpita el aire y tú, formal y erguido,	2-4-6-8-10
y mansamente pueda darte cada	2-4-6-8-10
muy bien que mana y corre). Tan sajácil	2-4-6-8-10
el paso; y tanto olvida el brío aquel	2-4-6-8-10
ya prócer, ora humilde, siempre bellas,	2-4-6-8-10
de pura luz, de eterna luz, cupiera.	2-4-6-8-10
silencio. Ya refleja nada el río,	2-4-6-8-10
Visten color de amor, color de olvido	2-4-6-8-10
llevando tanta aurora en nuestras manos	2-4-6-8-10
Tendió la mano Arturo y Pablo el pie.	2-4-6-8-10
De pronto, nubes rojas, nubes pardas,	2-4-6-8-10
Latir. Urgente azul. Estoy despierto.	2-4-6-8-10
entró un amigo mío bien gracioso	2-4-6-8-10

que, falto de ese rumbo y esos ímpetus 2-4-6-8-10  
 en mí desprecio a oficio tan extinto, 2-4-6-8-10  
 Y cuando nazca el hombre nuevo, el hombre 2-4-6-8-10  
 que ves el cielo falso, el hombre lúgubre, 2-4-6-8-10  
 di qué es el cielo de hoy, el hombre de hoy 2-4-6-8-10  
 que el ángel no te asista. -Sí me asiste. 2-4-6-8-10  
 por verme vivo en pena, en pena muerto? 2-4-6-8-10  
 Vivir, velar<sup>5</sup> dormir, morir, soñar: 2-4-6-8-10  
 y te he vivido, Amor, y te he olvidado. 2-4-6-8-10  
 con lluvia canta o gime o duda o llora 2-4-6-8-10  
 el pecho a nadie sabe qué victoria 2-4-6-8-10  
 Pero este marzo urgido, tan esbelto, 2-4-6-8-10  
 galopas, tú, cuatralbo, tú, jinete 2-4-6-8-10  
 de ser ceniza y no tener sentido. 2-4-6-8-10  
 ¿Tu corzo blanco puede en estos versos 2-4-6-8-10  
 por donde dar alcance en lance subes, 4-6-8-10  
 pero es verdad, la gran verdad, la única 2-4-6-8-10

2-4-6-9-10

Aquí los huesos silban, y qué hermosa 2-4-6-9-10  
 y allí, a los pocos pasos, con qué rasgos 2-4-6-9-10  
 Pero es la mano sola, que no dice 2-4-6-9-10

2-4-6-10

de orgullo el pecho vano, y nos elevas 2-4-6-10  
 pureza nuestra, eterna y delicada 2-4-6-10  
 mañana, el ser de luz ante la nada! 2-4-6-10  
 en coplas limas pasa a los reclusos, 2-4-6-10  
 que el pueblo lleva a lomos de esperanza, 2-4-6-10  
 que el pueblo lleva a campos de alegría. 2-4-6-10  
 el tacto nudo y cárcel la mirada 2-4-6-10  
 nubes confunde y plumas en el lienzo, 2-4-6-10  
 cetrero azul de blanca altanería. 2-4-6-10  
 que el ojo vio que halcones perseguía 2-4-6-10  
 de mí, la aurora en flor, el susurrante 2-4-6-10  
 delicia intacta, cálido camino 2-4-6-10  
 que en nuestras vidas deja en ocasiones 2-4-6-10  
 como esa flor □ si en tránsito no extinta 2-4-6-10  
 sobre una vasta hoguera o sobre espuma 2-4-6-10  
 Tenía grandes alas, como fuentes, 2-4-6-10  
 al aire libre, ahora que me hallo 2-4-6-10  
 noviembre: vino nuevo y crisantemos. 2-4-6-10  
 ¡Y qué fundirse nardos y alhelíes, 2-4-6-10  
 del monte más temible destrozada 2-4-6-10  
 cortado más allá de su maceta; 2-4-6-10  
 en un trabajo lleno de rocío, 2-4-6-10  
 y no esta flor quemándose en tu brillo. 2-4-6-10

abona en gracia vida y embelesos.	2-4-6-10
supuran ron y cítrica alegría;	2-4-6-10
dirá su adiós sereno y empapado.	2-4-6-10
Jamás mis labios rompan la palabra;	2-4-6-10
con arcos de hosco fuego, con arpones;	2-4-6-10
la luz que cupo, digo, entre mis bienes,	2-4-6-10
y en uno y otro crece y se alimenta.	2-4-6-10
¡Oh, qué clamor, al alba, de vencejos!	2-4-6-10
No el hombre tal, perdido en ilusiones.	2-4-6-10
y anfibios coros dan en las riberas	2-4-6-10
Profunda y ronca voz de caracola	2-4-6-10
Adiós, zarzal, libélula, vencejo,	2-4-6-10
perenne estrella, el nardo en tus ventanas.	2-4-6-10
Y siempre avanzas, lleno de alegría	2-4-6-10
Y queda largamente el corazón to-	2-4-6-10
que o tarde o pronto o nunca te daría	2-4-6-10
no tiene precio□. Y pasas, muy licencio-	2-4-6-10
purpúreamente encienden su agonía	2-4-6-10
y anfibios coros dan en las riberas	2-4-6-10
Profunda y ronca voz de caracola	2-4-6-10
Avanza un poco más, que la alegría	2-4-6-10
corderos negros y ángeles agrestes...	2-4-6-10
Así pasé por todas mis edades,	2-4-6-10
y anfibios coros dar en las riberas	2-4-6-10
profunda y ronca voz de caracola	2-4-6-10
como una anguila tétrica y solemne	2-4-6-10
en tanta huesa amante y cavernosa.	2-4-6-10
tus manos estas losas, no sintiera	2-4-6-10
de sangre, no de pétalos de rosa.	2-4-6-10
Gozar y hacer de piedra la manzana,	2-4-6-10
el mar de tantas ínsulas extrañas	2-4-6-10
Chalán jayán, terciada carabina,	2-4-6-10
Si alguno es no venal, con acomodo	2-4-6-10
de lucha, no callada por la música	2-4-6-10
de labio oscuro o sávida renuncia.	2-4-6-10
conmigo. Eternamente. Con nosotros.	2-4-6-10
la carne apenas hecha todavía,	2-4-6-10
la iglesia, el alta torre, la vivienda	2-4-6-10
Mas tú no tienes precio, como esa	2-4-6-10
Mi nombre es Nadie; Nada, mi primor.	2-4-6-10
¿La que he llamado carne y lobreguez?	2-4-6-10
te está poniendo al cabo de la calle;	2-4-6-10
¿Por qué el francés cosmético y oblicuo	2-4-6-10
las cruces pétreas, rígidas, severas.	2-4-6-10
con brisa poca, umbría, la pineda.	2-4-6-10
incendian todo el cielo y me lo anegan	2-4-6-10
El mundo, tibio; tiene en sus tinieblas	2-4-6-10

perfectamente ignoto e ignorante,	2-4-6-10
por más que el mundo huérfano de arcángeles	2-4-6-10
que brote al mundo bien: el sufrimiento	2-4-6-10
por tanto ayer, ni juzgues que mereces	2-4-6-10
estabas, muerte, frente a los colores,	2-4-6-10
suspiro al pecho, al viento mariposa.	2-4-6-10
Y van cumpliendo todas sus edades	2-4-6-10
De ser leal respondes con tu vida.	2-4-6-10
Oh, muerto no; la historia que, asumida,	2-4-6-10
la sed le abrasa, el hambre le consume;	2-4-6-10
y suena y canta y vence entre lo oscuro.	2-4-6-10
en dos o tres monedas sin sonido,	2-4-6-10
y en un sollozo el hombre se desploma	2-4-6-10
o acaso turbia y leve polvareda.	2-4-6-10
Quedó entre vidrios gélida la luna	2-4-6-10
a rayo muerto en aras de la sombra.	2-4-6-10
la vida que has perdido en el camino.	2-4-6-10
Palpita todo el cuerpo acariciado,	2-4-6-10
por una grieta estrecha en las penumbras,	2-4-6-10
grave de sí, e inmerso, como espuma	2-4-6-10
como esa lid de espuma contra rocas,	2-4-6-10
con flechas no, con piedras como estrellas.	2-4-6-10
El ojo vio y guardó. Sus miradores	2-4-6-10
repose en ti y obtenga tu sosiego,	2-4-6-10
Repose en ti su mano incandescente,	2-4-6-10
sobre una misma sien, que los hundidos	2-4-6-10
como una ropa de hondo terciopelo.	2-4-6-10
como una nota acorde y constelada,	2-4-6-10
y tuvo aquellos labios por destino,	2-4-6-10
feliz de aroma y culto de alegría.	2-4-6-10
picó los mustios pétalos. Rociada,	2-4-6-10
Hacia otra luz que no la de los días	2-4-6-10
y amigos, y serenos. Que clemente	2-4-6-10
Allí la gloria, el gozo, la tranquila	2-4-6-10
sabor que no es saber, mas se aproxima	2-4-6-10
que sé vivir y tengo compañeros.	2-4-6-10
y olvida en vida al hombre que te sufre.	2-4-6-10
ni Olvida al hombre, tuyo, y que te sufre,	2-4-6-10
y crezca indemne y fácil a tu lado;	2-4-6-10
rendir la nieve al centro del verano.	2-4-6-10
a ti, discreto amigo, me dirijo	2-4-6-10
rompí también a tiempo del futuro	2-4-6-10
después de tanta flor en el costado!	2-4-6-10
y siempre tú mi curso y mi agonía!	2-4-6-10
Y yo me iré. Tranquila, la mañana	2-4-6-10
el sobrio mar, el monte con su nieve.	2-4-6-10
Si fue el olvido culpa, confesado	2-4-6-10

¡la aurora! Arriba, pálido, el Amor.	2-4-6-10
Morir, soñar, dormir o despertar.	2-4-6-10
aurora blanca, ocaso y su rubor.	2-4-6-10
Velar, vivir, obrar y consumir	2-4-6-10
de luz solar destruye mi frontera.	2-4-6-10
verás tu propio cuerpo como extraño.	2-4-6-10
quedó en mis días, súbita ceguera	2-4-6-10
como un trigal en caña y, si respiras,	2-4-6-10
Zujaira tiene límites de bruma	2-4-6-10
y corre San Cristóbal y jadea	2-4-6-10
y no hubo ya ni penas ni murmullo.	2-4-6-10
y, hasta una vez, fugaz e indiferente,	2-4-6-10
y a veces faltan fuerzas al trabajo.	2-4-6-10
si oscuro, intacto; fértil, porque ignoto.	2-4-6-10
□si arroyo en valles tales de alegría	2-4-6-10
cayó a tus senos trémula cigarra	2-4-6-10
Que nunca más el polvo del camino	2-4-6-10
2-4-7-8-10	
intacto el cielo que allí cabe. Tienen	2-4-7-8-10
2-4-7-10	
nos a un paisaje perfecto! Defiéndonos	2-4-7-10
2-4-8-9-10	
Está marchito aunque lo ves tan joven;	2-4-8-9-10
mas no te acusas de tu olvido. □Es cierto.	2-4-8-9-10
2-4-8-10	
que usabas sólo para ver, he visto	2-4-8-10
y en cuya luz, pues me consumo, vivo.	2-4-8-10
de cuanto viste en sus moradas lóbregas	2-4-8-10
terrible el tiempo en su perenne huida,	2-4-8-10
tus muslos tibios, tu silencio grana.	2-4-8-10
feliz el cielo en su certero engaño,	2-4-8-10
el tibio beso y su temblor alado.	2-4-8-10
la carne ardiente y para siempre ardida,	2-4-8-10
y no pasar; pero, sin ser, estar.	2-4-8-10
de dos amantes en la hora trémula	2-4-8-10
que el viento pasa me arrebató rosas	2-4-8-10
estrella vésper en la faz del río□	2-4-8-10
aquella parte que cayó en olvido,	2-4-8-10
tu gracia esbelta hasta mi sien, rozaba	2-4-8-10
hemente pájaro que al cielo escribe	2-4-8-10
de nuestro breve, aunque dichoso, predio.	2-4-8-10
y gesto a gesto! En el milagro quieto,	2-4-8-10
de mano rota o que, recién cortada,	2-4-8-10

u obscena eleva entre su puño un lirio.	2-4-8-10
de hazaña tanta. Si al tocar, piadosas,	2-4-8-10
Procaz el muslo cuanto quieto extiende	2-4-8-10
por una mano que la piedra oprima	2-4-8-10
Así, rodado, crepitado, ungido,	2-4-8-10
el ángel era demasiado viejo,	2-4-8-10
mirar al sol, hasta quedarse ciego.	2-4-8-10
de sol a sol en el trabajo. Mía	2-4-8-10
el alba fija tus contornos tibios.	2-4-8-10
Tus alas puras lo tocaron todo	2-4-8-10
o quede todo en la penumbra hermosa,	2-4-8-10
Acaso labios como armada lava	2-4-8-10
acaso labios como pluma y gozo,	2-4-8-10
A manos llenas me entregó su vida.	2-4-8-10
Rompió el espejo con su voz transida,	2-4-8-10
rompió su vida con su espejo roto.	2-4-8-10
la parte arisca de tu ayer, que aman.	2-4-8-10
La parte aquella que cayó en olvido,	2-4-8-10
ni gesto esquivo ni placer reacio.	2-4-8-10
El campo entero se llenó de franjas	2-4-8-10
que suma a sí, en el esplendor de un grito.	2-4-8-10
mirar al sol, hasta quedarse ciego.	2-4-8-10
Que nunca acabe, con la paz, la guerra,	2-4-8-10
te atreves, entras, te sumerges, suma	2-4-8-10
de ramos brazos y delfines piernas.	2-4-8-10
la mano blanda y la penumbra bella.	2-4-8-10
el paso firme y su rumor alado.	2-4-8-10
Así, anegado, descubierta, amado,	2-4-8-10
dorada espera para el pecho hueco!	2-4-8-10
está a la vuelta de la esquina... ¡El día	2-4-8-10
recién alzado en pedestal sonoro,	2-4-8-10
¡y el amplio ardiente y belicoso río. »	2-4-8-10
inquieta lumbres, pero no descansa,	2-4-8-10
al otro borde de su cuerpo, al cuerpo	2-4-8-10
el diente lento de las lentas horas	2-4-8-10
mayor error que la belleza? ¿Acaso	2-4-8-10
están ceñidas con el mar. Estamos	2-4-8-10
□ la senda jaque, el pedregoso entuerto	2-4-8-10
Acacias, gritos, campanadas, sombras,	2-4-8-10
buzones, fechas, compasión, sollozos:	2-4-8-10
las alas cubren con temor su torso,	2-4-8-10
que no es de cruz ni soledad, mas tiene,	2-4-8-10
a trechos rotas o cortadas, que	2-4-8-10
¿a qué fingir, difuminar tu escorzo?	2-4-8-10
rotunda y mágica expresión de antaño.	2-4-8-10
sí el que se envuelve en sedas y rubíes	2-4-8-10
A veces canta en mi memoria y deja	2-4-8-10

Y todo vuelve a su costumbre casta,	2-4-8-10
Resbala en hielo musical la noche,	2-4-8-10
y así, en la flor, la plenitud que transe	2-4-8-10
y que es verdad, pues lo conoce el hombre,	2-4-8-10
Así se niega al que nombró las luces	2-4-8-10
repose en ti. La destrucción consume,	2-4-8-10
hacia ese cuerpo que se sabe y consta,	2-4-8-10
nació el amor, y se llamó albedrío,	2-4-8-10
herida finjan ni rebosen cáliz,	2-4-8-10
ni espigas teman ni lamenten lanzas.	2-4-8-10
que siempre sufre con la misma sangre.	2-4-8-10
corona apenas que despunta el cáliz	2-4-8-10
la estéril niebla y, aunque sigue oscuro,	2-4-8-10
rodea el tronco del ciprés con brazos	2-4-8-10
Silencio, no. Ni dejadez: desgana.	2-4-8-10
y dio a la sombra el paraíso esquivo	2-4-8-10
Erguido en luces, propagado en flor,	2-4-8-10
y no le cupo al corazón la pena.	2-4-8-10
Aquella mano que apresó el rocío	2-4-8-10
ni yerre el fin ni le vacile el paso.	2-4-8-10
dictado heroico cuando no divino.	2-4-8-10
Ni flor ardiente o ruiseñor con celo	2-4-8-10
y yo he tenido que aprender: Testigos	2-4-8-10
la casa, el sitio, la ciudad, el soto,	2-4-8-10
que sólo cantan herrumbroso el paso	2-4-8-10
que rompe gemas, que inaugura el puro	2-4-8-10
y cobra el brazo que recoge el cuello;	2-4-8-10
que en lirás truecan las que fueron fauces	2-4-8-10
de sangre exentas, y el recuerdo limpio.	2-4-8-10
deseos buenos y recuerdos plácidos	2-4-8-10
Haced promesas de extender banderas	2-4-8-10
gozar recuerdos y olvidar la prisa.	2-4-8-10
que linfa clara entre las peñas mana	2-4-8-10

2-4-10	
en ti, la inmóvil pero sucesiva	2-4-10
aplauden fuerte para que les bises	2-4-10
y al sol naciente, con feliz destello	2-4-10
acordes ya con la naturaleza:	2-4-10
de estar luchando por lo que queremos	2-4-10
de malas noches y bienagoreras	2-4-10
feroz, elásticos, y decididos	2-4-10
como un espíritu de contradicción:	2-4-10?
de lentas ondas para su renuncia	2-4-10

2-5-6-7-8-10	
El carro de mi alma es muy pesado	2-5-6-7-8-10



desdén o la feroz crítica interna.	2-6-7-10
con un niño de dios. Lejos, pasaban	2-6-7-10
que llevan a la mar llanto y rocíos!	2-6-7-10
del vértigo infeliz lo han arrastrado.	2-6-7-10
Ni el hambre ni la sed: todo le quema,	2-6-7-10
El turbio pensamiento holla la frente	2-6-7-10
(Espuelas de tiniebla han agujado	2-6-7-10
de luz y de salud, Mayo, al brindártelas.	2-6-7-10
2-6-8-9-10	
podemos esperar que no sea vana,	2-6-8-9-10
nocturno y rencoroso, a mí, que he sido	2-6-8-9-10
¡Ciudades de provincia! Todo es hoy,	2-6-8-9-10
el ánimo: El futuro no está roto:	2-6-8-9-10
Partí de ti atrevido, y ya no vivo.	2-6-8-9-10
2-6-8-10	
se esconde la verdad de nuestra vida	2-6-8-10
sonaste y detuviste al sol su curso.	2-6-8-10
rugiente arroyo de espumosa tromba.	2-6-8-10
Me queda en la mejilla el surco suave,	2-6-8-10
el sueño con la aurora, y verlo arder	2-6-8-10
Que toda plenitud me sepa a poca,	2-6-8-10
su carro a ti mi alma si es llevado	2-6-8-10
unánimes nos damos un seguro,	2-6-8-10
y al paio restará tu trigo alado.	2-6-8-10
y mueren en la calma de un jilguero	2-6-8-10
y mueren en la calma de un jilguero	2-6-8-10
edén casi posible de alba y fresa,	2-6-8-10
alzó los pabellones contra el viento	2-6-8-10
muy largo, pero acorde, el nuevo eco.	2-6-8-10
vinieron con el viento y sus corolas	2-6-8-10
como un adolescente bruno, esquiva	2-6-8-10
»Allí donde, feliz como una idea,	2-6-8-10
y tengo para siempre en nuestra tierra	2-6-8-10
recuerdo: te lo vuelvo, amigo mío:	2-6-8-10
transida de blancura. Pronto acaba	2-6-8-10
el ámbar de la miel cubriendo lava	2-6-8-10
su espada de terror, su triste amor	2-6-8-10
de luz que no surgió, que no ha existido,	2-6-8-10
fracaso y voluntad de ser dichoso.	2-6-8-10
y presencia que se agosta. Muerde. Pido	2-6-8-10
undoso el pelo como el crespo helecho.	2-4-8-10
patena de la noche, te he entregado	2-6-8-10
mi puño y mi tormenta y he nombrado	2-6-8-10
Agujas y sedales han cosido	2-6-8-10
Desnudo me dejó. Buscaba herirme,	2-6-8-10

apenas si nacida. Tú has buscado	2-6-8-10
que al fondo de sus ojos viste, y era	2-6-8-10
poder sobre la hoguera, y ahora adquiere	2-6-8-10
en piedra la palabra luz futura.	2-6-8-10
cerúlea de ti mismo: cuanta encierra	2-6-8-10
fugaz, la melodía dura y bella	2-6-8-10
de arcángel imprevisto y muy hermoso,	2-6-8-10
el duro polen, el cuajado semen,	2-4-8-10
la hoz y sus zafiros. Dame, dame	2-6-8-10
distinto, exhalación: El aire libra	2-6-8-10
memoria de la sombra, al fin cumplida.	2-6-8-10
completa, y permanente y justo y bello.	2-6-8-10
dulcísimo, le asestas una espada	2-6-8-10
dorsal, intercostal, cordial, fullero	2-6-8-10
de arrope el torcaceo. Naípe saca:	2-6-8-10
se eleva entre nosotros: ¡Qué graciosa	2-6-8-10
que nace con el día, nuestro anhelo?	2-6-8-10
y brinda a la salud de nuestra muerte	2-6-8-10
corcel de la lujuria estiva, abelfa	2-6-8-10
rompiera al porvenir su doble cara	2-6-8-10
el paso de los vientos nuestra espiga,	2-6-8-10
de sangre sexual. Buscaba plumas	2-6-8-10
el ocio de mi edad, su falso empleo.	2-6-8-10
¿A qué la lobreguez, el grito, el pasmo?	2-6-8-10
Rimbaud con Mallarmé? Lo muerto es cínico.	2-6-8-10
¡Hablar en la espesura! ¿Quién escucha,	2-6-8-10
con labios de jazmín la muerte avanza.	2-6-8-10
intruso en sus olvidos, yo, su olvido?	2-6-8-10
Dormido entre los muros de este huerto.	2-6-8-10
en toda la apacible y triste España.	2-6-8-10
poetas andaluces. Tú, andaluz,	2-6-8-10
□ Señálame el modelo, qué ministro	2-6-8-10
y muy desarbolado en cuanto a temas,	2-6-8-10
y frágil estelaria; sí a lo más	2-6-8-10
fundidos en la misma arena, tú	2-6-8-10
lugar donde se halló con hombres. Dijo	2-6-8-10
del lúgano primero que alza el vuelo;	2-6-8-10
y sólo por la aurora nace y sufre:	2-6-8-10
Jilgueros que al rigor le den de lado	2-6-8-10
dejáis entre mis labios ese extraño	2-6-8-10
Y todo tan jocoso. En ese juego	2-6-8-10
y juntos, como granos de una espiga,	2-6-8-10
gozó hospitalidad, gozó la umbría,	2-6-8-10
y en medio del estío, claro, urgente	2-6-8-10
Velado por la luna tantos días,	2-6-8-10
y que es su voluntad vivir presume;	2-6-8-10
Precisamente allí, con cada cosa	2-6-8-10

vilanos en suspenso, abeja en flores,	2-6-8-10
el vértigo te acecha, sé constante:	2-6-8-10
Durmió. Y se soñó, infinitamente.	2-6-8-10
Vivir en libertad suspiro y quiero,	2-6-8-10
de brazos. Su reposo son las hoces	2-6-8-10

2-6-9-10

remata la columna, con qué suave	2-6-9-10
mi lengua al paladar, donde tú abrías	2-6-9-10
tus manos en el barro. ¡Con qué arte	2-6-9-10
terribles como falsas, como un muerto	2-6-9-10
para esa convivencia que no es sueño	2-6-9-10
irás a la ventana: Te hará daño	2-6-9-10
el iris permanente quedar, seda	2-6-9-10

2-6-10

que el rayo de la luz en tu ventana.	2-6-10
la mente! Pon tu mano sobre esta	2-6-10
Pepita, por tus ojos, que creía	2-6-10
a veces con rumores sin mejilla.	2-6-10
anuncios, telegramas y sonrisas;	2-6-10
responde con espumas velocísimas,	2-6-10
la noche ni tenaz ni intempestiva,	2-6-10
a tono con las quietas melodías	2-6-10
brocadas, sustraído a la mentira	2-6-10
los pájaros perfectos de las nuevas	2-6-10
que en cumbre respiremos del otero.	2-6-10
jamás. Pero recógenos y anida	2-6-10
terrores, las renuncias! De la parra	2-6-10
que embriden mis caballos, que sujeten	2-6-10
Llegados a la cumbre del otero	2-6-10
la selva de rumor inusitado.	2-6-10
la noche, la mañana con su aurora,	2-6-10
y, amándonos, quemarnos y existir.	2-6-10
me tiene entelerido de rocío	2-6-10
se horada de pañuelos y veleros;	2-6-10
y azul como el romero y el collado.	2-6-10
llegaron a juntarse de la mano	2-6-10
si tú eres el blancor de mis candores.	2-6-10
furioso entre mis piernas belicosas.	2-6-10
hacia una primavera indiferente	2-6-10
la luz. Y sin mis besos en la herida,	2-6-10
Amarte porque tienes la pereza	2-6-10
Si algo de mis cielos olvidado	2-6-10
en alas del amor y la alegría:	2-6-10
Amarte porque tienes la tibieza	2-6-10
Amarte porque tienes en la mano	2-6-10

el puño generoso del etano.	2-6-10
y en zumo de naranja amamantada.	2-6-10
y damos los recuerdos al olvido.	2-6-10
Espasmos de guitarras electrónicas	2-6-10
de lágrimas hialinas y anacrónicas.	2-6-10
luchando entre sus límites, la vida.	2-6-10
Oigamos el clamor de los vencejos.	2-6-10
acordes en su vuelo hacia la aurora;	2-6-10
silente como arcángel con un dejo	2-6-10
violeta en las palabras y el vestido.	2-6-10
arcángel primitivo del paisaje	2-6-10
la aurora, entre amarantos y topacio,	2-6-10
avanza con los vuelos recortados	2-6-10
de pájaros al canto arrebatados	2-6-10
Libélulas y juncos y zarzales,	2-6-10
El ángel de la brisa te atormenta:	2-6-10
pelícano escarlata en las vidrieras.	2-6-10
Con lunas y luciérnagas quisiera	2-6-10
el mundo por montera! El horizonte	2-6-10
se llena de silbatos, de viseras	2-6-10
subir hasta los altos corredores,	2-6-10
las viejas vendedoras de alhelíes,	2-6-10
aroma del aroma del aroma	2-6-10
alzó los pabellones contra el viento	2-6-10
del árbol del amor, a sus manzanas.	2-6-10
y mueren cuando muere rojo el día,	2-6-8-10
Y alondras, y malvises, y pinzones...	2-6-10
y todos los crepúsculos estaba	2-6-10
con todos los sollozos y alegrías,	2-6-10
con toda la esperanza y acedías	2-6-10
aquél, el segador de las avenas;	2-6-10
aquél, afilador de las cuchillas.	2-6-10
Supe de las palabras: albedrío,	2-6-10
seguro de ti mismo en ti y el día,	2-6-10
«Libélulas y juncos y zarzales,	2-6-10
palomas de esperanza, de consuelo,	2-6-10
los suspiros, y pobres los remedos	2-6-10
estrella la brizaren. Pero asola	2-6-10
sedientas de la mies, y las aplaca.	2-6-10
mi mar conseguidísimo, traía	2-6-10
extático, mi musgo, mi aprendido	2-6-10
que aloja cada noche su colmillo	2-6-10
oprime entre tus labios la manzana,	2-6-10
como una mariposa de silencio	2-6-10
invadan con su lepra perezosa,	2-6-10
velero, los jacintos, y aunque clame	2-6-10
del tiempo irreparable; con la unión la-	2-6-10

mentable del olvido y del deseo,	2-6-10
y allí, sobre el collado, entre el romero,	2-6-10
la boca del torrente. Por el puerto	2-6-10
crujiente de la plaza, al redor	2-6-10
la piedra conjuntada y el remate	2-6-10
creyéndose verdad que hay amorosas	2-6-10
de lobos, de pinares trajinantes,	2-6-10
El alma con defectos. ¿Y su envés?	2-6-10
que trepa por paredes y desliza	2-6-10
a medias entre obscena y elegante.	2-6-10
¡Los tibios, al infierno! Te conozco.	2-6-10
ladeado campanario, mi camino.	2-6-10
de piedra, desde el raso del convento,	2-6-10
las cruces del camino, mi camino,	2-6-10
siniestros contornean los ceñudos	2-6-10
de drogas□, los silencios montaraces	2-6-10
corola de la adelfa encarnizada:	2-6-10
perenne de tu pecho, cuando tuve	2-6-10
rodando por los nombres de los meses,	2-6-10
errando las ambiguas direcciones,	2-6-10
encorvado de piedras y deseo...	2-6-10
que incuban sus estrellas, sus acíbares,	2-6-10
podían dispararse cerbatanas,	2-6-10
no acosa como hiena, como hombre,	2-6-10
por cactus polvorientos, por yacijas	2-6-10
las lumbres del ocaso, y en la noche	2-6-10
□igual que las secuelas de las lágrimas□	2-6-10
pinares incipientes entre rocas,	2-6-10
de tantos gorriones en los plátanos	2-6-10
moradas como cuevas de ladrones;	2-6-10
Los bosques, crepitando. Los destellos.	2-6-10
relato de inconstantes y viajeros.	2-6-10
Comprende mi difícil equilibrio	2-6-10
de tantos quebraderos de cabeza.	2-6-10
pensando en el asunto y en la forma	2-6-10
y ayuno de la exégesis del día	2-6-10
estaba decidido a licenciarme	2-6-10
o Cristo en los cristales de Narciso.	2-6-10
la fe, sino el convulso o el crispado	2-6-10
aquello de que abunda el corazón.	2-6-10
el signo de mi ser entre vosotros.	2-6-10
Palabras que se olvidan o se ignoran.	2-6-10
ofrécnos su sol, si claudicante	2-6-10
al próximo y risueño amanecer	2-6-10
el sol nos oiga, el tiempo nos bendiga.	2-6-10
Jilgueros y amapolas por la sangre,	2-6-10
la angustia de mi origen por mi frente	2-6-10

del metro y de la rima de la mano;	2-6-10
mis días ni conservo ni desgrano,	2-6-10
los días, que se van pero se quedan:	2-6-10
La luna, sonrosada en la humareda,	2-6-10
Odié el cascabeleo de los cascacos	2-6-10
de burla a sus deseos de inminencia,	2-6-10
de vientos como llamas, los narcisos	2-6-10
suspensio, en el ilustre bisbiseo	2-6-10
del grito y de las llamas... Mas repose,	2-6- 10
se embosca entre los nombres, se disfraz	2-6-10
las malvas y las sierpes de las zarzas...	2-6-10
gozoso, retozando, derribándome	2-6-10
mi sangre, su tumulto. Me latía	2-6-10
el cielo, acariciándome, dejándome	2-6-10
caída entre el follaje, despertábanme	2-6-10
el aire con aromas de la siega!	2-6-10
que fulgen y que besan, pero oscuros	2-6-10
de seda que, ceñidas las anémonas,	2-6-10
la mano se demora en el contacto	2-6-10
ni cuerpo sin rubor que se desnuda,	2-6-10
lo poco que quedó de su albedrío.	2-6-10
«Las penas, para ti; las alegrías,	2-6-10
la nube jazminera en su rumor.	2-6-10
El pálido ostensorio, sin ninguna	2-6-10
pasión que recoger, si sensitivo	2-6-10
Sin nubes del incienso del oriente,	2-6-10
feliz en sus celajes, se acostumbra	2-6-10
un sol entre las lentas melodías	2-6-10
mas cuando el sentimiento se recrea	2-6-10
La lumbre del hogar interioriza	2-6-10
Membrillos que si fueran corazones	2-6-10
y dejan para el alma el estribillo	2-6-10
los campos el verdor de las promesas	2-6-10
desliza su monólogo de plata	2-6-10
destello de esperanza en la mirada	2-6-10
Jinete, y en silencio. Se adivina	2-6-10
Perdida tu arboleda, retornaste	2-6-10
saliste hacia poniente y, en la orilla,	2-6-10
y el trueno de los fuegos de artificio	2-6-10
la música del agua, el ejercicio	2-6-10
en cada corazón se conservaba.	2-6-10
perdidos en la Historia para siempre.	2-6-10
 3-4-5-6-8-10	
Pero tú ya no sueñas, no imaginas;	3-4-5-6-8-10
la moneda de un sol festivo y claro,	3-5-6-8-10

3-4-5-6-10 Mi memoria es un tenso diccionario	3-4-5-6-10
3-4-6-7-8-10 lo que no fuiste tú, sombra es de un sueño que, si fue luz de amor, fue sed de duna.	3-4-6-7-8-10 3-4-6-7-8-10
3-4-6-7-10 Conocer es morir: Alguien lo exclama. y viril sólo ya lo es la alegría. que si no exhala amor rinde rubores, tras las plumas de amor, y ha sorprendido	3-4-6-7-10 3-4-6-7-10 3-4-6-7-10 3-6-7-10
3-4-6-8-10 a orillar este césped, junto al muro se concreta una sombra. Escucha: canta. Desde aquí miro y toco y gozo y siento. El futuro ha de ser mejor por fuerza y su luz una espiga en mi alma acrece; acogió blanca rosa y ave grana. porque oprime un deseo, no una duda. y el olvido es perdón, y tú me acusas, a cuanto es mundo, carne y vano amor. Y la vida es belleza compartida, pasear y pasar y estar callado,	3-4-6-8-10 3-4-6-8-10 3-4-6-8-10 3-4-6-8-10 3-4-6-8-10 3-4-6-8-10 3-4-6-8-10 3-4-6-8-10 3-4-6-8-10 3-4-6-8-10 3-6-8-10
3-4-6-10 Deshojar un recuerdo se convierte libertad, más conciencia, compromiso compasión. Sólo vibra la coraza El amor busca plumas clandestinas, ¿Pero qué ha muerto en mí? La gallardía. mi lector, no te enceñes, porque nadie y, por ser más preciso que prolijo, Pero el ojo es insomne y su vigilia y que el hombre es verdad, pues que conoce. Pero dos manos limpias, delincuentes en que tan sólo es flor aún la manzana. Cortarás toda yerba que en la aurora	3-4-6-10 3-4-6-10 3-4-6-10 3-4-6-10 3-4-6-10 3-4-6-10 3-4-6-10 3-4-6-10 3-4-6-10 3-4-6-10 3-4-6-10
3-4-7-10 compasión? ¡Oh compasión o mentira	3-4-7-10
3-4-8-9-10 O tal vez digo lo que fue y ha sido	3-4-8-9-10
3-4-8-10	

pero yo acecho, yo acechaba, yo del Amor. Cabe en ti el olvido, viva	3-4-8-10 3-4-8-10
3-5-6-7-10 Y tampoco no sé cómo encajar nos embriague, oh nuestro, oh regresado,	3-5-6-7-10 3-5-6-7-10
3-5-6-8-10 Replegado en mí mismo, ¿qué esperaba? del recuerdo □, tan triste, tan gozosa Mas ¿por qué si soy nada no abandonas Pero en cielo tan grande no ha cabido	3-5-6-8-10 3-5-6-8-10 3-5-6-8-10 3-5-6-8-10
3-5-6-9-10 Que el tormento no exista. Que no exista	3-5-6-9-10
3-5-6-10 a la escena más cruda: el panadero De la urbe que es ubre del romero, El gusano no puede con el sueño, del anhelo. ¡Qué lunas, todavía el ritual, y aún vivo, campaneo; sometida no puede a su dominio. la belleza no es fruto del acaso.	3-5-6-10 3-5-6-10 3-5-6-10 3-5-6-10 3-5-6-10 3-5-6-10 3-5-6-10
3-5-7-10 no sabían. Tiene el agua resabios a los tres □Bernardo, Carlos, Antonio□, de los besos tantos pierden relieve,	3-5-7-10 3-5-7-10 3-5-7-10
3-5-8-10 impetuoso, gualda, violeta, zarco	3-5-8-10
3-5-10 te mejor, enséñanos a buscar	3-5-10
3-6-7-8-10 como entonces. Calláis. Un vivo rayo nos envuelve el amor más solo y puro, »Contra todos luché, y he sido mío. Florecer y morir, qué triste júbilo. acertara a brotar limpia una fuente, Si te agobia la sed, tú mismo el vaso;	3-6-7-8-10 3-6-7-8-10 3-6-7-8-10 3-6-7-8-10 3-6-7-8-10 3-6-7-8-10
3-6-7-10 para nota de honor de aves y cauces entre espadas clavel, vivo y lejano,	3-6-7-10 3-6-7-10

La suprema verdad lo alza y columbra	3-6-7-10
para darle al Amor nuestro sonido.	3-6-7-10
placentero y feroz, une tu boca	3-6-7-10
desarrolla un cartel: Son de las cosas	3-6-7-10
en aquel corredor, ¿qué se columbra?	3-6-7-10
un camino, un jardín. Y otro camino.	3-6-7-10
Con tu pie de carmín hollas la arena	3-6-7-10
oleadas de amor. Y ángeles puros	3-6-7-10
Percibía, distinto, un brollador,	3-6-7-10
tu esperanza común; insta al lector	3-6-7-10
que me obliga a tender larga la oreja	3-6-7-10
esa furia feroz que es el deseo,	3-6-7-10
y ordenó que la luz fuera su cuna,	3-6-7-10
se abandona en la piel tibia que tiembla,	3-6-7-10
como embotadas caer deje sus lanzas,	3-6-7-10
contemplación, la luz, el todo amor,	4-6-8-10
de amargura total, no sucesiva.	3-6-7-10
si en ti yacen también fuegos primeros,	3-6-7-10
3-6-8-9-10	
mi cansancio. □La carne cuánto es triste;	3-6-8-9-10
de pupila y carmín, pero es un fétido	3-6-8-9-10
tu calor, tu color, que soy más río	3-6-8-9-10
elevarme hasta Ti, mi Bien, Dios mío,	3-6-8-9-10
Y para esa Belleza ya estoy ciego.	3-6-8-9-10
3-6-8-10	
¿O me engaña el terror y nada queda	3-6-8-10
deslumbrante. Dorado está el sagrario,	3-6-8-10
Como carne apretada a nuestros huesos	3-6-8-10
Amanezca otra luz, si el fuego sabe	3-6-8-10
enviada en tu voz, por mí asumida,	3-6-8-10
claroscuros. Salvabas tú las zanjás	3-6-8-10
sino que haya por siempre en esta tierra	3-6-8-10
le responde en el fondo de un acanto.	3-6-8-10
en los hombros huidizos. Quema el trigo	3-6-8-10
novedad de mirada y gesto. en tanta	3-6-8-10
le responde en el fondo de un acanto.	3-6-8-10
de galanes de noche, y tanto estío.	3-6-8-10
y en tu entrega de luz ya no supones	3-6-8-10
responderle en el fondo de un acanto.	3-6-8-10
que esperar y esperar exige, exigen.	3-6-8-10
»sonreír... ¡Sonreír! ¡... Vivir! Y, luego,	3-6-8-10
gemidora □ dibuja: De iris rica	3-6-8-10
y chirrían, chirrían. No esta pálida	3-6-8-10
de muguete. La lluvia puede que	3-6-8-10
por el aire; el sol, así, se irroga	3-6-8-10

para siempre. ¡Feliz quien ve su cara	3-6-8-10
de morir, el recuerdo”. ¡Ten clemencia,	3-6-8-10
Si a tu puerta se acerca, no has de abrirle;	3-6-8-10
y purpúrea aridez de tanto beso	3-6-8-10
pero no me abandones, no me rompas	3-6-8-10
como vaso vacío. Vacía, siega	3-6-8-10
pero déjame ver las bellas pompas	3-6-8-10
El relámpago apenas tiene vida	3-6-8-10
que el amante, feroz como un guerrero,	3-6-8-10
en la pierna febril como un torrente	3-6-8-10
porque quiero morir, y no me mientes;	3-6-8-10
porque quiero matar, y nadie implora.	3-6-8-10
a tu sien la humedad, el lento velo	3-6-8-10
a imponerle su luz al nuevo día,	3-6-8-10
y su cuerpo presente en mi alma está. ¡Oh,	3-6-8-10
y se ríen los muertos, y él se excita	3-6-8-10
afirmado: ¡Las doce venlo indemne	3-6-8-10
en su trémulo aroma. Crezco, nazco,	3-6-8-10
de cerezos en flor? ¿Aquella nava	3-6-8-10
de incipiente ternura? ¿Aquel apoyo	3-6-8-10
de tus besos? ¿Quizá que el grito mío	3-6-8-10
la muralla feroz del cielo frío,	3-6-8-10
acezado, insistente, voto a Dios,	3-6-8-10
la figura en la dura esbelta linfa	3-6-8-10
Pero no te confíes. No dormido,	3-6-8-10
sus sangrientas entrañas de ocre rojo	3-6-8-10
del que siempre habitó en tus aguas, triste	3-6-8-10
depositan mejillas. Nunca el vértigo,	3-6-8-10
te detienes. Y allí, vacío, urdido	3-6-8-10
escuchar en su voz tu voz; que nadie	3-6-8-10
de silencio adquiriste. Así me explico	3-6-8-10
Y vosotros, corales, conchas, perlas,	3-6-8-10
no rimaba la luna. Un buen esteta	3-6-8-10
automóvil, sofá, vilanos, alma...	3-6-8-10
la malvácea presencia de unos labios	3-6-8-10
huésped del mar □ también dormido,	3-6-8-10
Lo que sé de vosotros, dulces nombres,	3-6-8-10
impasible el lucero, agria la luna,	3-6-8-10
su rodar entre el yelo, hacia unos labios	3-6-8-10
que el rumor de su propia sangre escucha	3-6-8-10
azuzada de sed, de sol se dora.	3-6-8-10
Acogido en su lecho, allí en su lecho	3-6-8-10
entregado su pecho en otro pecho,	3-6-8-10
y detrás de los fuegos de otro estío,	3-6-8-10
Apretada su seno de una mano,	3-6-8-10
Y vivir y velar. Por fin, tener	3-6-8-10

la corola dudosa de una hora;	3-6-8-10
con la misma pasión e igual tristeza	3-6-8-10
mi tortura será tu seno ardiente,	3-6-8-10
para hundir mi mejilla en ese valle,	3-6-8-10
a mi cuerpo, y al sol diademas de aves.	3-6-8-10
lo que siempre desea y siempre añora	3-6-8-10
Apoyado en tu pecho, pasa leve	3-6-8-10
Condenado a vivir, vivir blasfema	3-6-8-10
sus entrañas, y el duro surco imprime	3-6-8-10
La Belleza ideal aquí, creada.	3-6-8-10

3-6-9-10

con elástico salto de pie joven.	3-6-9-10
Que de pronto me duele como un vino	3-6-9-10
perspectiva de nieblas, a muy triste	3-6-9-10
los partidos espejos, y ¿qué queda?	3-6-9-10
de terror y/o placer, y el no sé qué	3-6-9-10
afirmar, poseer, no perder nunca,	3-6-9-10
opresor, detenido, como un nudo	3-6-9-10
de tu estío sediento como un cáliz,	3-6-9-10
y la exacta alegría, que no sufre	3-6-9-10
eslabones, me fuisteis, me estáis siendo.	3-6-9-10
discurrir, no le turben; que no pase	3-6-9-10
a los labios del niño, y un profundo	3-6-8-10
y el rumor de los yunques bajo el golpe	3-6-8-10
lo que pesa la vida cuando tiene	3-6-10
el monólogo quieto de una estrella,	3-6-8-10

3-6-9-10

de la gracia, maestro y señor mío,	3-6-9-10
si disforme solícito en ser grato	3-6-9-10

3-6-10

necesita tu beso y tu saliva.	3-6-10
y la tierra será en que nos amemos	3-6-10
Y abriré, como siempre, la ventana	3-6-10
del cenit del amor; que tu albedrío	3-6-10
por el pecho se muestra y en el vientre	3-6-10
de mi vida entre encinas y jilgueros	3-6-10
como doble canción de ruiseñores.	3-6-10
al mirarte al espejo, dolorida,	3-6-10
y pasiones e instintos en collera,	3-6-10
pero fuiste o audaz o equivocado	3-6-10
vegetal, en la palma de la mano.	3-6-10
por la primera herida de la reja.	3-6-10
interiores de concha y amaranto;	3-6-10

que, apartados del mundo y su conjuro,	3-6-10
Contagiados de mundo, sin embargo,	3-6-10
Avinagra caderas la trompeta,	3-6-10
Lloverá en la ciudad, como llovía	3-6-10
y en la copa feliz de las esperas	3-6-10
el tabaco, el maíz y las enteras	3-6-10
Lloverá en tu desnudo fervoroso,	3-6-10
lloverá entre mis labios. Y el estío	3-6-10
inocencia de ausencia en la poesía.	3-6-10
a su latir al ritmo de la hora.	3 -6-10
intenté un resplandor de primaveras,	3-6-10
Inocente de aquél que me miraba,	3-6-10
Lucifer ni caído ni remoto.	3-6-10
La que entre un ciclamor y un pensamiento	3-6-10
de la equívoca y frágil siempreviva.	3-6-10
te empujó, tan ardiente, a la alegría,	3-6-10
de vivir que, en su Sexta Sinfonía,	3-6-10
entre grandes moreras y se agita	3-6-10
y con niños □ apenas los sucintos □	3-6-10
que se cuentan a saltos las espaldas.	3-6-10
los gusanos de seda, los zorzales	3-6-10
Y a tu paso se agitan las moreras	3-6-10
Mas te sigue la luz de los espejos	3-6-10
y el extraño fulgor de los reflejos	3-6-10
y un latido de niebla en su hermosura	3-6-10
«Mi desnudo en tus labios se apacienta;	3-6-10
con su coro de cóncavas cavernas.	3-6-10
un celaje en la frente y, al costado,	3-6-10
las transporta a rubores a corolas,	3-6-10
por su cenit posible de zafiro.	3-6-10
y, no sé si aturdido, si valiente,	3-6-10
y descuelga sus alas por el monte	3-6-10
orientar tu desvío: la severa	3-6-10
imagen de la noche y sus cintiles	3-6-10
con la poda o el fuego, el centelleo	3-6-10
su refugio, su asiento, sus avenas.	3-6-10
con los labios de oro y las mejillas...	3-6-10
de la estrella fugaz y del relente!	3-6-10
tu inocente sonrisa sofocada.	3-6-10
mensajero de astucia, y me sofoca,	3-6-10
o sabrá de mi grito o mi desprecio,	3-6-10
a los altos balcones y barandas	3-6-10
Y a tu paso se agitan las moreras	3-6-10
Te saludan las fuentes carmesíes,	3-6-10
a la luz, a los labios, a las piras	3-6-10
y como una centella navegante	3-6-10
entre el labio, los labios y el rocío,	3-6-10

entre rosa y jazmín, entre celajes.	3-6-10
la que entre un ciclamar y un pensamiento	3-6-10
de la equívoca y frágil siempreviva	3-6-10
de la mortal si cándida memoria□,	3-6-10
la de niño inicial, la de olvidado,	3-6-10
la del joven erguido y aquiescente,	3-6-10
la del gran negador y muy ausente,	3-6-10
y el dolor en el juego y la caída,	3-6-10
por la perla translúcida en su lecho!	3-6-10
»y a mi paso agitarse las moreras	3-6-10
de preciosos metales transparentes	3-6-10
... Pero me has sorprendido, y te sonríes,	3-6-10
como alondras, malvises y pinzones.	3-6-10
los gusanos de seda, los zorzales...	3-6-10
de tristeza y aroma, los frustrados	3-6-10
La minuta incluía un minué	3-6-10
cogedora armonía de la nube	3-6-10
silenciosa. Recuerdo la armonía	3-6-10
las cosechas tardías, las tempranas	3-6-10
o a inminente venero de metales	3-6-10
perturbar, con tu golpe en la sellada	3-6-10
□nos parece decir□, para que viejo	3-6-10
y desata torrentes carmesíes;	3-6-10
Y vivir y cantar y la condena	3-6-10
Generoso de celos, no de aromas,	3-6-10
agresivo y hermoso, entre las frondas.	3-6-10
en el vino, en los labios y en la copa,	3-6-10
con su pluma y mi sangre mi derrota:	3-6-10
al rumor veraniego de las tórtolas;	3-6-10
pesantez de tu mano con los rojos	3-6-10
de las crines cencidas, y perenne-	3-6-10
de las cimas, se yergue y aproxima	3-6-10
de la brisa, entreabierta. Los gorriones	3-6-10
al olvido, al silencio y a la bruma	3-6-10
almiar de ponientes, con su sombra,	3-6-10
o de heridas, de llantos o de gozos	3-6-10
hacia atrás, y veía en el camino	3-6-10
profusión de cimbeles, que □garganta	3-6-10
por las algas finales. Como coda	3-6-10
sumergir: Te conozco, no me mientes.	3-6-10
equivoca mi nombre, desorienta	3-6-10
como pez, como halcón, como tormenta,	3-6-10
de mejilla y mordisco, y, con el zumo	3-6-10
que la capa pluvial de mi sentido	3-6-10
y custodias manchadas, esta hermosa	3-6-10
de desdén, de temor, de suspicacia;	3-6-10
encubriendo las púas de la acacia	3-6-10

en los troncos helados y desmiente	3-6-10
que declara su amor sobre las fosas,	3-6-10
de la capa del cielo, en la montiña	3-6-10
desde el águila esbelta de amaranto,	3-6-10
la despierta fontana (que sabemos	3-6-10
en su tenue cadencia, nos contemplan	3-6-10
de lugares comunes, de cortada	3-6-10
libertad por el puño que zahiere.	3-6-10
de su propia fruición en la sorpresa.	3-6-10
detuviera las horas, derribara	3-6-10
embriaguez, tu jardín, esta mañana.	3-6-10
clandestinas, covachas, paraísos	3-6-10
terrenales, ocultos, donde el hombre	3-6-10
como cedros, crepúsculos, alondras;	3-6-10
El amor se resiste a los acosos,	3-6-10
De la lluvia poeta con reniegos	3-6-10
segador de sus cañas con su foz,	3-6-10
de los dados procaces. Y se abisma	3-6-10
interior, como Atila cuando prímulas	3-6-10
tu cadáver, tu olvido. Tu palabra.	3-6-10
me elevó del espejo hasta tu casa.	3-6-10
de muchachas acrílicas, procaces	3-6-10
por colinas rapadas y amarillas,	3-6-10
cual de barro cocido, y sus pináculos	3-6-10
la rodean; abajo, la almenada	3-6-10
como mares sangrientos. En los múrices	3-6-10
golpeado por látigos, por dudas,	3-6-10
por mentiras, por labios como rocas,	3-6-10
como rama en astillas. Y el silencio	3-6-10
de la lluvia de marzo como blanca	3-6-10
desazón, como burla que nos hiere	3-6-10
salpicada de gotas, tu mejilla	3-6-10
retenciones de cólera, tensiones	3-6-10
en la prosa con brisa del paseo	3-6-10
el continuo derribo y levantar	3-6-10
amplitudes de olivos, sensación	3-6-10
los joyantes vestidos de tu frase,	3-6-10
amovible principio que me acaba.	3-6-10
se acostumbra a las suelas y a las piedras	3-6-10
Pero debo callar, pues con el dedo	3-6-10
como antaño de escudos y ducados;	3-6-10
y nació del sosiego de la luna,	3-6-10
y las rosas □jilgueros por testigos □	3-6-10
desbandada de doce perdigones	3-6-10
de zafiro salteado entre esmeraldas	3-6-10
su aterrada hermosura, su escondida	3-6-10
mas, seguras del curso de su pecho,	3-6-10

de tu invierno sin labios y sin sangre.	3-6-10
y diamelas, confusa y dolorosa,	3-6-10
de satanes fiscales □ y admiré	3-6-10
el incierto arabesco de las llamas.	3-6-10
El ardiente peón, cuyo dintorno	3-6-10
el rastrojo encendido siniestraba,	3-6-10
A través del visillo, delicado	3-6-10
verticales de cal, se desmintiera	3-6-10
de la gloria total que resplandece.	3-6-10
de anhelante tiniebla esperanzada	3-6-10
Las estrellas repiten su tortura	3-6-10
y las cuatro paredes de su estancia	3-6-10
taladrar los afanes, sin renuncia;	3-6-10
resplandor de las lámparas marchitas	3-6-10
la mejilla si mármol, los horrendos	3-6-10
como sierpe de estío, sus colmillos	3-6-10
en la hierba cencida que crujía	3-6-10
el olor, la delicia de la tarde,	3-6-10
las carretas de garbas, por el sol	3-6-10
ni las hierbas que orillan mi camino	3-6-10
la centaura escabiosa con pezones	3-6-10
penitente de olvidos o abandonos	3-6-10
el amor a la ofrenda y su victoria.	3-6-10
se nos quedan pudriéndose, pesándonos,	3-6-10
eruditos □ aquí del entrañable	3-6-10
de mi ser, con la misma diferencia	3-6-10
se alimenta su cíclico oleaje.	3-6-10
caballeros de espuma, inflorescencias	3-6-10
suspirado, y puntillas y entredoses	3-6-10
compromiso, el entero; la debida	3-6-10
tu memoria proyecte dirimente	3-6-10
y tus ojos serán el instrumento.	3-6-10
pero llega el dolor, y se resume,	3-6-10
pasarás por los campos de batalla,	3-6-10
Pero aquellas alondras, que del frío	3-6-10
consintió en su tiniebla sosegada.	3-6-10
Pero el mundo, sin sueño, proseguía	3-6-10
para ser compartidas con amigos;	3-6-10
Y me dejo caer en la rutina,	3-6-10
reflejó la vidriera, vengativo	3-6-10
Las palomas lo cercan de candor,	3-6-10
las abejas, de mieles, y la juncia	3-6-10
a las blancas y serias alegrías.	3-6-10
como nube envidiosa y aterida;	3-6-10
con la fe como fruto y alimento,	3-6-10
para que aún entre niebla el caminante	3-6-10
si te cansa lo andado, si delante	3-6-10

de clamores, de tapias, de fusiles,	3-6-10
pero el hombre que suda y que trabaja	3-6-10
suceder a los pétalos fugaces	3-6-10
(Por el valle tendido galopaban	3-6-10
Y sucumben las cosas esenciales	3-6-10
si te amé, si me amaste. Suspendida	3-6-10
irreal o ilusorio, pero bello	3-6-10
domicilio del sueño y del sentido;	3-6-10
para el canto y la sed nos destinaba,	3-6-10
ni interior paraíso con querubes	3-6-10
del mañana encumbremos el otero:	3-6-10
aurorales condúzcannos banderas,	3-6-10
se llamaba dolor, y te llamaba	3-6-10
tu sermón escuchó sobre los ángeles.	3-6-10
Y en la otra vertiente del otero	3-6-10
el rumor cotidiano de la dicha,	3-6-10
asumidos, terrestres, en la íntima	3-6-10
te podemos decir, a ti, la fuente	3-6-10
de desdén ni pureza pretendida,	3-6-10
o seré, si prefieres, tu hortelano	3-6-10
que la sombra que al pecho se me enreda	3-6-10
Desdeñé tus abrazos, Melibea,	3-6-10
indecisa la frágil lamparilla,	3-6-10
de tus besos? Tus labios: mi deseo.	3-6-10
retorcida mi alma, y se caía	3-6-10
que me palpen, real, que me concreten,	3-6-10
de la alegre victoria del deseo.	3-6-10
3-7-10	
a los llanos que limitan, ausente	3-7-10
3-8-10	
necesite, para cobrar contigo	3-8-10
4-5-6-7-8-10	
promiscuidad de un sol y un labio obsceno.	4-5-6-7-8-10
4-5-6-8-10	
como derrama un niño cuenta y cuenta	4-5-6-8-10
le supliqué: «¡No quiero estar herido!»	4-5-6-8-10
y al ruiseñor, no al canto, llamo feo....	4-5-6-8-10
como a la estrella es poco todo el cielo,	4-5-6-8-10
4-5-6-10	
como la sed de un páramo infinito.	4-5-6-10
que fabricar un ángel a medida	4-5-6-10
cintilación no hiriera las pupilas	4-5-6-10

como la mar es poca para el río.	4-5-6-10
derrocador de un cielo moribundo;	4-5-6-10
con la ilusión de un plano que genera	4-5-6-10
4-5-8-10	
le supliqué: «Rompe tu hielo, acaba»,	4-5-8-10
del corazón una fragancia □ anduve	4-5-8-10
correspondencia a otra actitud. E ileso	4-5-8-10
4-6-7-8-9-10	
□ porque luchar agota un día, un día,	4-6-7-8-9-10
4-6-7-8-10	
Ante nosotros se abre un tiempo nuevo.	4-6-7-8-10
mientras preside el cielo un sol sereno.	4-6-7-8-10
y la recoge siempre un mismo cáliz?	4-6-7-8-10
como vecinas. Ya no sale más	4-6-7-8-10
aparición, y ya no vista, y solo	4-6-7-8-10
4-6-7-9-10	
para seguir mirando esta luz triste,	4-6-7-9-10
Y ante sus ojos ya no hubo más día	4-6-7-9-10
4-6-7-10	
como ese dios venal, máscara y ropa	4-6-7-10
resurrección del cuerpo. Ha reclamado	4-6-7-10
a su esplendor se humilla, álzase poco	4-6-7-10
¡Oh conseguido Amor, dios si palabra	4-6-7-10
y sobre el campo hostil dejan cristales,	4-6-7-10
su puntapié... □ Andá, seor malcriado,	4-6-7-10
asaeteaba el sol lunas y estrellas,	4-6-7-10
Que para ver el mar basta un suspiro	4-6-7-10
el pensamiento claro es bienvenida	4-6-7-10
Naturaleza muerta. Esta mañana	4-6-7-10
4-6-8-9-10	
de lo que nunca pudo ser, o ha sido,	4-6-8-9-10
4-6-8-10	
sin que el ocaso al ojo espanto sea,	4-6-8-10
a que poderse asir, si quiera el eco	4-6-8-10
apaciguar su sed? Responda, nuncio	4-6-8-10
la proyección final de nuestro olvido	4-6-8-10
del porvenir. Aquí, sobre este puente	4-6-8-10
Indefinidamente estar, pasar,	4-6-8-10
y el acabado y puro pecho mío	4-6-8-10
porque me diste en muerte lo vivido.	4-6-8-10

atardecer verán tu cuerpo mío,	4-6-8-10
Inevitablemente bello y fuerte,	4-6-8-10
se te acelera el pulso, mientras dora	4-6-8-10
y la esperanza de otra vida, y vida,	4-6-8-10
y la certeza de otro pecho, y pecho.	4-6-8-10
Por donde no anduviere nadie, por	4-6-8-10
del porvenir□ perenne, tan hermosa	4-6-8-10
entre los días, reto al rostro vago	4-6-8-10
del transcurrir, mi rostro ya, sujeto	4-6-8-10
a la perenne hermosa tierra, queda	4-6-8-10
porque nací. Feliz, pues he vivido.	4-6-8-10
a su agresiva punta, sorbe, acaba,	4-6-8-10
aunque te ofrezca un ramo de albas rosas	4-6-8-10
tus esperanzas. Nada queda. Nada	4-6-8-10
de la injusticia... Todo sea por ella	4-6-8-10
de negación de besos. Huele a cera	4-6-8-10
indefinidamente blanda y malva	4-6-8-10
Esta mañana, siempre, nunca. ¿Existe	4-6-8-10
desde el erguido mar de fronda en celo,	4-6-8-10
de tanto amor. Maté la hierba mala	4-6-8-10
sobre la antigua torre, el cielo raso,	4-6-8-10
Entre las muchas cosas, esas rosas	4-6-8-10
la prometida nieve, el duro celo,	4-6-8-10
se te acelera el pulso, mientras dora	4-6-8-10
y la certeza de otro pecho, y pecho.	4-6-8-10
y la esperanza de otra vida, y vida,	4-6-8-10
Inevitablemente bello y fuerte,	4-6-8-10
lo que aprendí y nunca he olvidado.	4-6-8-10
mas cuando el docto acepta, teme: vale	4-6-8-10
a la mirada. Más arriba, canta	4-6-8-10
con su iglesia mayor dorada, altísima,	4-6-8-10
acontecer del día, niega, aplasta	4-6-8-10
porque la angustia tiene bulto, y consta.	4-6-8-10
el abandono de una gloria antigua	4-6-8-10
Pero que emerge y surge y brota y nace	4-6-8-10
a desear la vida y, luz futuras.	4-6-8-10
de los que fingen no imponerlos, y	4-6-8-10
Al concluir su idilio flor y ave	4-6-8-10
como se acuna el mar por una frente,	4-6-8-10
El pensamiento grave nunca un pecho	4-6-8-10
el sentimiento ciego lado a lado	4-6-8-10
que por corola ostente intacto un pecho,	4-6-8-10
entre la hiedra hostil. El cuerpo, nublo	4-6-8-10
Que eternamente gire el mismo cielo	4-6-8-10
Pero repose en ti, repose en ti,	4-6-8-10
que se llamaron labios; no es ninguna	4-6-8-10
sino que, muy morosa y muy tranquila	4-6-8-10

a la perenne unción, dulzura extrema,	4-6-8-10
peregrinar hacia una tierra antigua,	4-6-8-10
a la perenne unción, dulzura extrema,	4-6-8-10
peregrinar hacia una tierra antigua,	4-6-8-10
aunque rebose el vaso. No besamos	4-6-8-10
que libertades buscan, mientras huye	4-6-8-10
la libertad y el canto: El agua fluye	4-6-8-10
arribarás a puerto, tan consciente	4-6-8-10
pero la carne acecha, virgen, vuela	4-6-8-10

4-6-9-10

acongojado. Dime, ¿de qué sales	4-6-9-10
serenidad del cielo, y allí escribe	4-6-9-10
que como el mar se agita entre dos noches;	4-6-9-10
□Te prometí la vida. □Y me la has dado;	4-6-9-10

4-6-10

recogeremos toda la alegría.	4-6-10
de renovadas y altas primaveras,	4-6-10
sobre la flor apenas con rocío;	4-6-10
que en el amor, si en vida, se sustenta,	4-6-10
con consonantes líquidas te llaman;	4-6-10
sentimental, sensible y sensitiva.	4-6-10
a inaugurado y cálido suspiro.	4-6-10
de las inciertas citas, que el oscuro	4-6-10
Si la espinosa zarza se renueva	4-6-10
Mas ¿para qué fingir? Las amapolas	4-6-10
y, con su larga espada pensativa	4-6-10
de crisantemos ralos, porque quiero	4-6-10
frente a la doble faz de mi destino!»	4-6-10
el campanil despierto y exclaustrado.	4-6-10
sentimental, sensible y sensitiva;	4-6-10
porque entre risa y palpito y gemido	4-6-10
y el no mentado crimen y el temor;	4-6-10
la del terrible en manos del ardor	4-6-10
tu sosegada sombra que suspira	4-6-10
¡la transparencia, amor, la transparencia,	4-6-10
el encontrado fuego en las mejillas!	4-6-10
en los ausentes nidos de torcaces,	4-6-10
de su jugosa pulpa, sus manzanas,	4-6-10
tu corazón me dice su bucólico	4-6-10
de las laderas, aguas del Guadiana,	4-6-10
de negación oscura, en la redoma	4-6-10
y la tiniebla alumbra y por la torre	4-6-10
del existir, vorágine de besos,	4-6-10
condenación de luz, en su amargura,	4-6-10
melancolía, mucha; pero alguna	4-6-10

con la humedad silente del espejo	4-6-10
a reventadas nubes y a marchitas	4-6-10
resolución de viento y sepultura.	4-6-10
tu corazón pavor, que tu mirada	4-6-10
azules de pasión □no de veneno□	4-6-10
con decisión mis venas, las espumas	4-6-10
mi ligereza última, mi leve	4-6-10
devoradoras águilas, orgías	4-6-10
con el temblor sediento de la espada.	4-6-10
o nos enlaza en víboras de hiedra	4-6-10
de estremecidos lúganos□, te mido	4-6-10
sobre la ola cándida espumosa!	4-6-10
en la corola brusca de un topacio;	4-6-10
el olvidado origen, la serena	4-6-10
la serenata hambrienta de tu boca.	4-6-10
con sus florales cirios y estuarios,	4-6-10
mi corazón translúcido, impecable	4-6-10
como quien mata un pájaro. Adorable	4-6-10
Entre las muchas cosas que detesto	4-6-10
□fermentación de pálpitos□ vacía.	4-6-10
del comenzado beso. Cada vez	4-6-10
del olivar! La orla ensangrentada	4-6-10
contra el soberbio hirsuto en su guarida,	4-6-10
contra el marfil ajeno que no cede,	4-6-10
a la pleamar rosada de la lluvia	4-6-10
lo que me da contento y lo que quiero	4-6-10
de la memoria y, bello, me complazco	4-6-10
como sonrisa cómplice, ni escándalo.	4-6-10
pero temió las cárdenas navajas	4-6-10
Por la tronera trémula del pino	4-6-10
iridiscentes ásteres□, intactos	4-6-10
tu corazón me dice su bucólico	4-6-10
porque entre risa y pálpito y gemido	4-6-10
en los ausentes nidos de torcaces,	4-6-10
de su jugosa pulpa, sus manzanas,	4-6-10
en los ausentes nidos de torcaces,	4-6-10
y el no mentado crimen y el temor;	4-6-10
la del terrible en manos del ardor	4-6-10
tu sosegada sombra que suspira	4-6-10
¡la transparencia, amor, la transparencia,	4-6-10
el encontrado fuego en las mejillas!	4-6-10
de las inciertas citas, que el oscuro	4-6-10
Si la espinosa zarza se renueva	4-6-10
Mas ¿para qué fingir? Las amapolas	4-6-10
y, con su larga espada pensativa	4-6-10
de crisantemos ralos, porque quiero	4-6-10
no consintió. Mi verso, a la deriva:	4-6-10

¿Afectación? ¿Cultura? ¿Culturismo?	4-6-10
de la cuestión caer. Si me llamaras,	4-6-10
si me leyeras. sí! Pero te callas.	4-6-10
desolación profunda. Se levantan	4-6-10
Desde el pinar colúmbrase el poblado	4-6-10
como cualquier sendero de los hombres,	4-6-10
inevitablemente en la esclerosis),	4-6-10
para la lucha heroica, entre nosotros;	4-6-10
porque recogen sólo la belleza,	4-6-10
Indiferente todo a mi partida,	4-6-10
si lo sacuden, nunca en la carrera	4-6-10
o entendimiento apenas recordado.	4-6-10
con que ligué mis rosas a tu talle,	4-6-10
como la luz distante y vencedora.	4-6-10
tu imperfección tan viva, escaladora	4-6-10
antes de estar tendida en mi costado.	4-6-10
para encargar programas tropológicos;	4-6-10
que a sus devotos dona la lingüística	4-6-10
del menester dictado de versero.	4-6-10
o estructural o parietal o vete	4-8-10
para escuchar, si suena, tu magnífica	4-6-10
sino en legales normas □ se me dice	4-6-10
que mi opinión contraste mas concurren	4-6-10
frente a la doble faz de mi destino!»	4-6-10
sentimental, sensible y sensitiva;	4-6-10
el campanil despierto y exclaustro.	4-6-10
las amapolas duras de su sangre	4-6-10
con la inicial de amor sobre su pecho.	4-6-10
bajo las mismas lanzas contra el pecho	4-6-10
Entre el rumor veloz de los caballos,	4-6-10
si la brumosa gris de los luceros	4-6-10
el corazón del hombre, pues conoce	4-6-10
que la armonía existe, mas tenerla	4-6-10
mas que se acune en ti, que se acurruque	4-6-10
sensación de las cosas. Y el silencio	4-6-10
de los calveros. ¡Cómo aleteaba	4-6-10
de amaratadas flores □ y las hojas	4-6-10
su sigilosa palma con aromas	4-6-10
mas como rayo oblicuo que se infiltra	4-6-10
Y viviremos, unos, de alegrías,	4-6-10
de la perdiz, su rápido perrío,	4-6-10
desde lo más profundo de los cielos	4-6-10
bajo el febril rumor que lo sostuvo.	4-6-10
en su lugar: corderos en alcores,	4-6-10
sobre el puñal clarísimo del río.	4-6-10
la libertad completa hacia el futuro.	4-6-10
Pero si te has vendido a las pasadas	4-6-10

felicidad de ausencia sin desvelo.	4-6-10
pero en el viento encuentra su anatema.	4-6-10
y apagarás la lava con tu mera	4-6-10
Estimarás la rosa que atesora	4-6-10
amaneceres, nácares, anuncia	4-6-10
alimentar con música suave;	4-6-10
de los dorsales montes sus arañas	4-6-10
sobre la nieve. En el arroyo queda	4-6-10
del campesino nubes aletean,	4-6-10
sino tu extraño aroma, Federico.	4-6-10
de cancionero en tierra. La mañana	4-6-10
Con los zapatos puestos, a la gloria	4-6-10
y el mercantil rodajas de dinero□;	4-6-10
4-7-8-10	
arebatados o, más bien, por vieja	4-7-8-10
4-7-10	
caliginosa, donde hundes el huero	4-7-10
atropellados lugares comunes,	4-7-10
inevitable tristeza, ciencia	4-7-10
4-8-9-10	
El desparpajo o el soneto. Oh, crítica	4-8-9-10
que el de la propia consunción. Muy triste	4-8-9-10
4-8-10	
de soledad, consoladora y larga	4-8-10
Que al reflejarse en el arroyo limpio	4-8-10
al general frente al espejo: muera.	4-8-10
ante la luz inesperada fuera	4-8-10
entre el bostezo y el insulto, y dame	4-8-10
Si tu niñez y mi niñez un día	4-8-10
sobre la huella que dejó la herida.	4-8-10
hacia la lluvia o hacia el sol naciente,	4-8-10
sino la boca que sedienta bebe	4-8-10
mi pensamiento y mi actitud al in-	4-8-10
todo volcán y primavera y nervio	4-8-10
tan volador que, en tu candor, no había	4-8-10
y, equivocando con jazmines nieves,	4-8-10
su acostumbrado recital de canto.	4-8-10
el corazón y en las pupilas, oro;	4-8-10
de las mejillas se marchita pronto.	4-8-10
te transfigures, caballero de oro.	4-8-10
donde florecen las celestes bandas	4-8-10
todo volcán y primavera y nervio	4-8-10
su acostumbrado recital de canto.	4-8-10
desde tu luz hacia el amor, las piras	4-8-10

dominador y vencedor! □ Sonrío.	4-8-10
la del que supo del furor soldado	4-8-10
su acostumbrado recital de canto;	4-8-10
que no termina, con la paz, mi guerra,	4-8-10
transfigurado, al caballero de oro.	4-8-10
desolación de quien mató, la sávida	4-8-10
para arrojarte contra mí. Destila	4-8-10
y, si devueltos al afán del día,	4-8-10
el hortelano con extraños mimos	4-8-10
adelantado hacia la mano, toca	4-8-10
con su tizón, su ciclamor, sus vidrios.	4-8-10
con imprevista languidez, la fría	4-8-10
para el guerrero, vencedor y roto,	4-8-10
a tus orillas, mi desnudo viste,	4-8-10
mi yugular en los arroyos, dime	4-8-10
de tus pupilas el rayar del alba,	4-8-10
su mentirosa transparencia, como	4-8-10
contra el cristal de tu ventana, romo	4-8-10
de los suspiros □. Suspirar... ¿no es cierto?	4-8-10
sobre el tambor de los oteros, quina	4-8-10
lo que viví, lo que vivieran, cuanto	4-8-10
como la sola encarnizada lanza,	4-8-10
en desbrozar del campesino; con la	4-8-10
en mis mejillas la rosada nube	4-8-10
y el matorral y el caballito de	4-8-10
caparazones de marfil, diademas	4-8-10
de la certera soledad prendían	4-8-10
Oh los deseos que en el tiempo anidan,	4-8-10
la del que supo del furor soldado	4-8-10
su acostumbrado recital de canto;	4-8-10
su acostumbrado recital de canto.	4-8-10
de las mejillas se marchita pronto.	4-8-10
donde florecen las celestes bandas	4-8-10
te transfigures, caballero de oro.	4-8-10
dominador y vencedor! □ Sonrío.	4-8-10
que no termina, con la paz, mi guerra,	4-8-10
desde tu luz hacia el amor, las piras	4-8-10
transfigurado, al caballero de oro.	4-8-10
de horizontales hendeduras, cerca	4-8-10
de las colinas, se prolonga. Y es	4-8-10
la precipitan al olvido, intacta	4-8-10
que el que la sangre, al transitar, nos marca,	4-8-10
a su elegante displicencia, en suma.	4-8-10
sobre las aguas que, quietadas, fulgen,	4-8-10
de su aparente inanidad, perfuma	4-8-10
y decidor y acreedor de estrellas	4-8-10
de la cardencha con su pan de pluma	4-8-10

de la corona, ni los cardos, ni	4-8-10
la matricaria con su estrella blanca	4-8-10
alrededor de su botón de oro.	4-8-10
y tras los bosques que el ensueño acuna	4-8-10
de suntuosa evanescente seda.	4-8-10
como salobre inclinación al suave	4-8-10
en el cavado resonar del órgano	4-8-10
y matizadas, con ocultos chistes	4-8-10
carminativo, que reduce el verso	4-8-10
sabiduría por la luz conclusa.	4-8-10
del poderoso, esclavitud del bajo.	4-8-10
que en el remanso se refleja. Es ella	4-8-10
4-10	
de los jilgueros y los ruiseñores.	4-10
cuando se vive, cuando se convive,	4-10
Y al repasaros y al clasificaros	4-10
6-7-8-10	
donde mi corazón sueña un gemido;	6-7-8-10
en la serenidad de un cielo cárdeno.	6-7-8-10
para que el corazón no salte, y calle:	6-7-8-10
6-7-10	
para que el corazón salte y estalle:	6-7-10
en cuya exhalación cabe la aurora,	6-7-10
para tu destrucción! ¿No te socorre	6-7-10
por aniquilador, grave de brumas,	6-7-10
y, para completar nuestro delirio,	6-7-10
se nos manifestó en una bandada	6-7-10
6-8-9-10	
como para morir!» Y ya, bien muerto,	6-8-9-10
6-8-10	
bajo la irisación solar, o tremes	6-8-10
y en la desolación del cielo cárdeno,	6-8-10
Mas como tu poema no ha de ser	6-8-10
de la felicidad que yo he sabido,	6-8-10
6-10	
con las modulaciones del jilguero,	6-10
para su incarnación, en mi camino.	6-10
y solidaridad y soledades.	6-10
»Porque, para luchar contra el espejo,	6-10
y con la plenitud de las auroras	6-10
Con el presentimiento de la aurora,	6-10

para su incarnación, en mi camino.	6-10
Con el presentimiento de la aurora,	6-10
y solidaridad y soledades.	6-10
»Porque, para luchar contra el espejo,	6-10
y con la plenitud de las auroras	6-10
la fastuosidad de los rocíos,	6-10
de la melancolía, su perdido	6-10
entre los encinares. Mas inventes	6-10
de la desolación y de la carne	6-10
Con la ilimitada paciencia	6-10
entre las muselinas del balcón.	6-10
por los contra mi verbo varapalos,	6-10
y la naturaleza me rodeaba	6-10
entre inmisericorde y entregado,	6-10
lo que en el corazón se le acumula;	6-10
en la sabiduría de la entrega.	6-10
como crepitación o como urgencia,	6-10
por entre los cadáveres se erige.	6-10
y, tras descomponer su cacería,	6-10

#### ENDECASÍLABOS DE “A LA POESÍA”:

frente cansada’ y dale’ íntima	1-4-7-9
Oh,’ amable, dulce’ y pi’adosa:	1-3-5-10
venden la misericordi’a, mira	1-7-10
pues tú no eres de aquellos que	2-3-6-10
si no con fe; dale’ el refugi’o	2-4-5-9
con ti’ernos ojos al que te llama	3-5-10
placidez y su’ave qui’etud y	3-6-10
le que suspire’ o llore cu’anto	4-7-10
de tu benevolenci’a’ y deja	6-10

#### DODECASÍLABO

¿12-13-14?	
sin dejar de moverse en continuas fluencias,	3-6-9-11?
no sé qué olvido glorioso en el tocado	1-2-3-4-7-11
busca una luz perenne, la fuente frida	1-2-4-6-9-11
este anillo risueño, su ágil diamante	1-3-6-8-11
mente renacen estas flores primeras	1-4-6-8-11
Queda el esfuerzo en piedra, pero los besos	1-4-6-11
de oro y cinceles. Míralo, deslumbrándote:	1-4-6-11
de una terrible mano dominadora.	1-4-6-11

nuestras palabras de amor y nuestro llanto.	1-4-7-9-11
mano de hombre, o sol que rompe lunas!	1-4-7-9-11
frente a nosotros, que nos queremos tanto!	1-4-8-11
de aves cautivas, como trópico súbito	1-4-8-11
de esta esplendente irisadísima joya,	1-4-8-11
□globos crepusculares, llamas canoras □	1-6-8-11
por ser ya lenta y vaga y tímida luna.	2-3-4-6-8-11
ladrón de iris zurito. Frígida y frágil,	2-3-6-8-11
que es dulce vanidad, lágrima impura.	2-3-7-8-11
se van. Se va la luz. Y todo se olvida:	2-4-6-8-11
y el triste aroma quemado de las mieses.	2-4-7-11
de obreras dulces avaladas, alado	2-4-8-11
¡Habemos de morir, mientras infinita-	2-5-6-11
exóticos: labor y arte y la paciencia	2-6-7-11
se entrega a su renuncia de hosca penumbra	2-6-8-11
recuerda el corazón, pero no los huesos.	2-6-9-11
tu calor, que no queremos ni pensar	3-5-7-11
melancólicamente preso, y tan fatuo	3-6-8-11
de románticas cartas de amor, que dicen	3-6-9-11
donde queden los labios por siempre impresos.	3-6-9-11
La alegría, como corza malherida	3-7-11
Que el rumor de los arroyos les repita	3-7-11
de la novicia, ella, tan nueva, entrada	4-6-8-9-11
de los canarios, ponen lágrimas rojas	4-6-8-11
¡Para tan largo amor, tan corta la vida!	4-6-8-11
de los canarios, ponen lágrimas rojas	4-6-8-11
desde punzados dedos con invisibles	4-6-11
coloreados broches, centelleantes	4-6-11
de los peligros del mar, marino casi	4-7-9-11
para mayor confusión del iris, húmedo	4-7-9-11
entre impasibles arcángeles ilesos,	4-7-11
a las siguientes y puras primaveras	4-7-11
a la ilusión y a la esperanza secreta	4-8-11
entre la agria orquestación del otoño	4-8-11
familiaridad risueña que me indica	5-7-11
Y como arrullado y como sumergido	5-11

### TRIDECASÍLABO

#### APARECE SOLAMENTE EN POEMAS DE VERSO LIBRE

Judas del pueblo, restallante de petardos:	1-4-8-12
--	----------

nada se percibe, como en la muchedumbre	1-5-12
social; no con intimidad, pero con cierta	2-3-8-12
Pero hay también palabras carcomidas, muebles	2-4-6-10-12
están los labios sin piedad, la soledad	2-4-8-12
como tú, ternura, mi inmadura palabra.	3-5-9-12
y en el polvo gustamos todos los manjares	3-6-8-12
con moreras y negros rebaños de cabras	3-6-9-12
hacia falaces cielos la mirada, cada	4-6-10-12
o pertinaces en su insomne palidez	4-8-12
Y se propagan y se ofrecen y su obsequio	4-8-12
12, 13, 14?	
sin dejar de moverse en continuas fluencias,	3-6-11?
13, 14?	
es cuasi monacal, como si una vidriera	1-2-6 -9-12
Pero una tarde el pan me faltó de las manos	2-4-6-9-12
ardió como retama en los viejos alfares,	2-6-9-12
con éste o con aquél, sin elección, sin otro	2-6-10-12
en el rastro veloz de los cometas, abre	3-6-10-12?
que sostiene la flor de la mariasalada,	3-6-12?
Y deliré de luz, no de fe, de impaciencia	4-6-7-9-12
el pensamiento grave apresado entre párpados	4-6 -9-12 ¿?
13, 15?	
donde nací, donde crecí, donde escuchaba	4-8-12 o 4-9-14?

#### **14 7/7 ALEJANDRINO**

1-2-3-4-6	
es todo un puro gozo, es todo un dulce juego,	1-2-3-4-6 / 1-2-3-4-6
y hay un nudo pequeño y un pájaro salvaje	1-2-3-6 / 2-6
1-2-3-5-6	
Ya no cabe más gozo en todo el vallecico,	1-2-3-5-6 / 2-6
1-2-3-6	
no sé qué de promesas, no sé qué de albedrío.	1-2-3-6 / 1-2-3-6
y hay un verde de gloria y un rojo de alegría	1-2-3-6 / 1-2-6

y es un recio membrillo este nudo de aurora  
Ya no cabe en nosotros más amor ni más fuego,  
ni más risa traviesa bajo la fronda amiga,  
oh Dios, dulce corbeta, amor mío, guirnalda  
¡Oh, sol mínimo y quieto de un justo mediodía,  
y hay un mundo de gozo detrás de tu presencia.

1-2-3-6 / 1-3-6  
1-2-3-6 / 1-3-5-6  
1-2-3-6 / 1-4-6  
1-2-3-6 / 2-3-6  
1-2-3-6 / 2-6  
1-2-3-6 / 2-6

1-2-4-6

Ya es todo luz, amor, ya es todo luz y beso,  
¡Oh Dios! Color de rosa, blanco mantel de miedo,  
yo sé que, poco a poco, el mundo se hace chico,  
Ya estoy sobre una peña. De lejos adivino  
¡Oh, fruta siempre débil en su velludo aspecto,

1-2-4-6 / 1-2-4 -6  
1-2-4-6 / 1-4-6  
1-2-4-6 / 2-4-6  
1-2-4-6 / 2-6  
1-2-4-6 / 4-6

1-2-6

este amor sin futuro y esta luz de los dientes.  
Yo escalo las paredes, tú apacientas un hato,  
un campo de amapolas y un oscuro barbecho.  
Un duro aprendizaje fue la luz en su pecho  
y es fuego de mi carne la flor de tu mejilla.  
No hay nada como el lirio que tanto nos estreche.  
¡Oh, quieto cantarillo que conservas el trino  
más polen que corolas-, y lluvias oportunas  
no dejes que tus ojos dibujen la amargura  
¡Oh giro inexcusable de inviernos y veranos,  
Yo niño entre tus brazos; pero tú no crecías,  
Tal ímpetu me come las entrañas, que sorbo  
que es todo un largo olvido. Y si amor te estrecha  
No quise recordarte, pero la brisa vino,

1-2-6 / 1-2-6  
1-2-6 / 1-3-6  
1-2-6 / 1-3-6  
1-2-6 / 1-3-6  
1-2-6 / 2-6  
1-2-6 / 2-6  
1-2-6 / 3-6  
1-2-6 / 2-6  
1-2-6 / 2-6  
1-2-6 / 3-4-6  
1-2-6 / 3-6  
1-2-6 / 4-6  
1-2-6 / 4-6

1-3-4-6

¿Quién forzó nuestros labios, quién forzó nuestras manos,  
Mimbres y aguas se dicen no sé qué de embeleso,

1-3-4-6 / 1-3-4-6  
1-3-6 / 1-2-3-6

¡Sernos! Como nos somos, el sol triunfa en la quilla.  
mientras un sol redondo como un membrillo vivo  
algo que es luz y, al tiempo, materia inexpugnable;  
algo que es luz y, al tiempo, materia deleznable;  
Vine por un camino de rosas y trigales,  
y eres pez, pan y vino para mi amor humano.

1-6 / 2-3-6  
1-3-4-6 / 2-4-6  
1-3-4-6 / 2-6  
1-3-4-6 / 2-6  
1-3-4-6 / 2-6  
1-3-4-6 / 4-6

1-3-6

casi flor, casi germen, casi voz, casi todo  
tan en luz peregrina, tan muchacho severo,  
bulbo, tallo o incendio, hosco arcángel soberbio.  
ciera mérito adscripto. ¿Cómo hacer que desistan,

1-3-6- / 1-3-4-6  
1-3-6 / 1-3-6  
1-3-6 / 1-3-6  
1-3-6 / 1-3-6

una lucha común, y un descanso común,	1-3-6 / 1-3-6
y una aurora común □ todo llama del día □	1-3-6 / 1-3-6
Baja sobre nosotros una luna inconstante	1-3-6 / 1-3-6
Toma un trozo de carne y un pedazo de pera,	1-3-6 / 1-3-6
Siempre naces y mueres, siempre creces y vives,	1-3-6 / 1-3-6
todo pluma incendiada, todo olor de jazmines,	1-3-6 / 1-3-6
Tigres somos de un fuego siempre vivo e ileso,	1-3-6 / 1-3-6
de un futuro de amores, mientras el sol arroja	1-3-6 / 1-4-6
agua siempre gozosa, mimbre que siempre llora!	1-3-6 / 1-4-6
hoces negras de sombra, hoces de lenguas rojas,	1-3-6 / 1-4-6
Siempre estoy en tus brazos; noche que me recibes,	1-3-6 / 1-6
blancas velas abiertas en un vientre esmeralda.	1-3-6 / 2-3-6
más feliz tu mordisco, como un nudo de sueño.	1-3-6 / 2-3-6
No un arcángel del cielo, sino un hombre en la tierra,	1-3-6 / 2-3-6
Eres bella y esperas sobre un lecho de barro	1-3-6 / 2-3-6
de un oscuro desastre. Miró; mas no vio nada.	1-3-6 / 2-4-5-6
Nuestras bocas se besan: La aurora da el aviso	1-3-6 / 2-4-6
Sirio, can y lucero, se enarca en nuestras bodas	1-3-6 / 2-4-6
un soberbio tortazo, y fui tumbado al suelo.	1-3-6 / 2-4-6
Arcos, flechas y arqueros de nuestras propias horas	1-3-6 / 2-4-6
un arroyo sereno de miel y manzanilla.	1-3-6 / 2-6
y arcos iris el río, y sol su melodía.	1-3-6 / 2-6
vino el ángel del cielo a verme una mañana;	1-3-6 / 2-6
yo encadenaba plumas de ensueño en mi ventana	1-3-6 / 2-6
Puede más que tu espada de filo caprichoso,	1-3-6 / 2-6
y un instinto en el cuerpo rebelde a su destino.	1-3-6 / 2-6
Muchas veces mis manos pasaron por tus labios,	1-3-6 / 2-6
y una cama sonora de azófares y hierro;	1-3-6 / 2-6
Bella estabas desnuda de todos los trabajos,	1-3-6 / 2-6
siempre fiel a mis brazos y llena de hermosura,	1-3-6 / 2-6
nuestros cuerpos se funden desnudos sobre el suelo	1-3-6 / 2-6
fijan su eje las noches de pardos alhelíes.	1-3-6 / 2-6
Todo vive en la luz y la luz vive en todo,	1-3-6 / 3-4-6
Ha bebido el licor que prometen las rosas	1-3-6 / 3-6
Sorbo a sorbo me chupas como pluma al tintero	1-3-6 / 3-6
Yo me iba. Volvía y, al perder las palabras,	1-3-6 / 3-6
Cantan treinta jilgueros y el pinar en la sierra	1-3-6 / 3-6
una fruta madura, con el gozo en su efecto,	1-3-6 / 3-6
Hay en cueva de nata paladar de paloma	1-3-6 / 3-6
Vi tu torso doblado de torcer las esquinas	1-3-6 / 3-6
una caja de música de raíces y aromas	1-3-6 / 3-6
y una vena fecunda que tu lengua de gato	1-3-6 / 3-6
nuestros cuerpos relucen, levantados al cielo,	1-3-6 / 3-6
¡Qué triunfal entusiasmo de la boca que besa,	1-3-6 / 3-6
y ese aroma de rosas que nos cerca y anega.	1-3-6 / 3-6

uno más entre todos, porque no diferente.	1-3-6 / 3-6
y eres una tigresa cuando el amor se acaba.	1-3-6 / 4-6
y esa joya emboscada donde fermenta el vino	1-3-6 / 4-6
este nido terrestre de codornices cautas,	1-3-6 / 4-6
ves el álamo frágil que su temblor enlaza	1-3-6 / 4-6
llora y besa sin pausa por la mejilla bella.	1-3-6 / 4-6
trocán su agria corteza para encender brasero	1-3-6 / 4-6
no podremos llegar para empujar un mismo	1-3-6 / 4-6
un silencio de pluma por tu naciente bozo.	1-3-6 / 4-6
1-4-5-6	
ha de lamer, ya claras las arrugas del ceño.	1-4-5-6 / 3-6
nombres que ya no dicen su madurez de moras,	1-4-5-6 / 4-6
1-4-6	
una esperanza chica, un temblor de linterna,	1-4-6 / 1-3-6
vive en el tiempo, y se abre; muere en el tiempo, y tiende	1-4-6 / 1-4-6
e íntimamente limpios e íntimamente nuestros	1-4-6 / 1-4-6
Lejos de ti prefiero ese recuerdo exacto	1-4-6 / 1-4-6
Dinos ¿de qué memoria nutre su luz, si exangüe	1-4-6 / 1-4-6
Toda la noche tiene manos inmaculadas	1-4-6 / 1-6
Otra copita y basta: Amor mío, qué rato	1-4-6 / 2-3-5-6
ala dorada y cálida como un haz de centeno,	1-4-6 / 2-3-6
oh, corazón de otoño tranquilamente abierto,	1-4-6 / 2-4-6
quieta en el agua ansiosa que va buscando el día.	1-4-6 / 2-4-6
mientras la muerte, afuera, descuida nuestra presa!	1-4-6 / 2-4-6
Álzate a mí, a mi boca, galvánico Amor mío,	1-4-6 / 2-5-6
donde el ocaso enciende su rosa pensativa.	4-6 / 2-6
Tiene la tierra plumas de mirlo y abubilla;	1-4-6 / 2-6
Ciñe tu anillo de oro mi caz. Y cuando todas	1-4-6 / 2-6
Pífan en nuestro abrazo canarios y jilgueras.	1-4-6 / 2-6
Vive sin tiempo el paño, y el lino primitivo	1-4-6 / 2-6
Esta mañana, árbol de olvido, me paseaba	1-4-6 / 2-6
Todas las cosas hallan su imagen encendida	1-4-6 / 2-6
huésped del lirio, cálida rosa, y pensamiento.	1-4-6 / 2-6
No te encontré en el campo de sangre y culebrinas,	1-4-6 / 2-6
fue mi primera risa de niño por el cielo.	1-4-6 / 2-6
fue mi primera risa de niño por el cielo.	1-4-6 / 2-6
Luego, pues Dios lo quiso, me llevé en las narices	1-4-6 / 2-6
yo levanté a las nubes mi eterno desconsuelo,	1-4-6 / 2-6
algo del as de oros que siega la gumiá	1-4-6 / 2-6
que hacen anillos de ébano, minúsculos y bellos,	1-4-6 / 2-6
vino el Amor, clavóme su certero venablo,	1-4-6 / 3-6
hiende mis manos tibias, destroza mi frontera,	1-4-6 / 2-6
que han de quedar comidos, mordidos por la tierra.	1-4-6 / 2-6

hinchán de miel el grano caliente de los higos,	1-4-6 / 2-6
Venas como ese río que pasa por el valle,	1-4-6 / 2-6
ebrios de tanta noche, de tanta melodía.	1-4-6 / 2-6
yerran sus gotas leves por el aire insumiso—,	1-4-6 / 2-6
mientras la tierra espera que el cielo nos bendiga.	1-4-6 / 2-6
y ese sopor tranquilo de la penumbra ociosa.	1-4-6 / 4-6
éramos un incendio de amor en la mañana,	1-4-6 / 2-6
ebrias de tanto amor y claras como copas;	1-4-6 / 2-6
hace un festín violento de lumbre cazadora.	1-4-6 / 2-6
y era tu risa un párpado de nubes, y bajados	1-4-6 / 2-6
vamos al mar sereno que nunca nos traiciona!	1-4-6 / 2-6
de esta truhanesca y torpe y atroz caballería.	1-4-6 / 2-6
él las miraba atónito, porque aún no eran suyas:	1-4-6 / 3-4-6
Siempre te tuve en brazos, cuando tú no nacías,	1-4-6 / 3-4-6
todo quedó vertido, subvertido, trizado,	1-4-6 / 3-6
Mientras dispara rosas el arquero del cielo	1-4-6 / 3-6
mientras me das la muerte contenida en un vaso.	1-4-6 / 3-6
Ángel quizá de besos, pero no de mi hastío,	1-4-6 / 3-6
púrpura y agua solas en tu extenso alborozo,	1-4-6 / 3-6
húmedos labios trémulos para tantas mejillas,	1-4-6 / 3-6
algo como una nube que transita en silencio:	1-4-6 / 3-6
Algo como una nube que transita en silencio.	1-4-6 / 3-6
¡vamos al agua quieta donde fulge el verano,	1-4-6 / 3-6
Blancas palomas siguen el camino gozoso	1-4-6 / 3-6
algo que llena el pecho de veneno y promesas.	1-4-6 / 3-6
abre sus flores tibias y de azul lo trasciende,	1-4-6 / 3-6
Todos nacimos, todos, como nace el estío,	1-4-6 / 3-6
tantas que fue costumbre calentarse en tu aliento,	1-4-6 / 3-6
Venas de azul oculto y apagados lentigos	1-4-6 / 3-6
¡Oh libertad gozosa del amor en la aurora!	1-4-6 / 3-6
Todo dolor se olvida cuando crece la espiga,	1-4-6 / 3-6
Vive sin tiempo el cuerpo de la eterna alegría,	1-4-6 / 4-6
verde, el membrillo gualda, la realidad, la vida,	1-4-6 / 4-6
vueltos a ti los ojos en el postrer sollozo,	1-4-6 / 4-6
y hemos sorbido el agua que tu contacto dora	1-4-6 / 4-6
1-6	
Mira que no hay jardines más allá de este muro,	1-6 / 1-3-6
siempre con sus escollos y sus bajas mareas	1-6 / 1-3-6
algo como fruición de unos labios seguros;	1-6 / 1-3-6
cálidos de febrero, largamente esperados,	1-6 / 1-3-6
nadie, sino el rencor, pudo anudar la muerte	1-6 / 1-4-6
Pájaros ministriles cantan al nuevo día.	1-6 / 1-4-6
antes de que la sombra cierre conmigo el pacto	1-6 / 1-4-6
quietos, el ignorado muslo sobre tapices	1-6 / 1-6

deja sobre tu cuerpo arroyos de ebria lava,	1-6 / 2-4-6
Sólo para tus labios mi sangre está madura,	1-6 / 2-4-6
fruta de mi niñez, suavísima manzana.	1-6 / 2-6
Quédate entre mis brazos, que sólo a mí me tienes,	1-6 / 2-6
chófer de los ocasos amansados del vino,	1-6 / 2-6
déjanos en los labios el agua de tu nombre!	1-6 / 2-6
y ásteres irradiantes, geranios y amapolas.	1-6 / 2-6
lejos de mis paisanos y su ambiente gazmoño.	1-6 / 2-6
bellos como el sereno fulgor del mediodía.	1-6 / 2-6
tanto nos asediamos que nos cala hasta el hueso	1-6 / 3-6
olas como el linar, como el viento cautivo,	1-6 / 3-6
coge mi corazón como dos cacerolas,	1-6 / 3-6
llena la cabellera de centeno y de trinos,	1-6 / 3-6
Solos entre las dalias, entre cedros y fuentes,	1-6 / 3-6
Yo aspiraba a la luz, pero no lo sabía.	1-6 / 3-6
rosas en la piedad. Y la noche infinita.	1-6 / 3-6
Valle del Paraíso, donde florecen trigos,	1-6 / 4-6
tan imaginativo, me preguntó la causa.	1-6 / 4-6
2-3-4-6	
con no sé qué soñada página de mi historia	2-3-4-6 / 1-6
al pie de un risco joven, al pie de un joven olmo,	2-3-4-6 / 2-4-6
y yo soy un cordero que trisca en tus apriscos.	2-3-4-6 / 2-6
Mi cuerpo era un oasis. Mis primeros amigos	2-3-4-6 / 3-6
2-3-5-6	
en que un hombre no sea la sombra de otros hombres,	2-3-5-6 / 2-4-6
Y en medio esos dos ojos de amor donde me asomo.	2-3-5-6 / 2-6
2-3-6	
tener súbitos coros más nos turba que envane-	2-3-6 / 1-3-6
sí de un astro velado, no pronunciado, vivo	1-2-3-6 / 1-4-6
ni más miel en los labios, ni más cierta armonía.	2-3-6 / 2-3-6
mi Amor nunca tocado por un dedo de bruma,	2-3-6 / 2-4-6
de plata ha levantado la muerte a nuestro beso.	2-3-6 / 2-4-6
Después fueron olivos, trigales, alamedas,	2-3-6 / 2-6
Cogí un órgano eléctrico, mis versos, mi sonrisa,	2-3-6 / 2-6
Amor mío; te ofrezco la lengua que tenía	2-3-6 / 2-6
Allí, un mapa de brisas y pájaros amigos;	2-3-6 / 2-6
sobre un mundo de insomnio sorprendida criatura,	2-3-6 / 3-6

Amor mío, te ofrezco mi cabeza en un plato:	2-3-6 / 3-6
y yo balo en la sombra como cabra sin dueño.	2-3-6 / 3-6
mi Amor nunca dejado por la indemne alegría.	2-3-6 / 3-6
Allí un mapa con lentos medallones de plomo;	2-3-6 / 3-6
También tiene el amor su barbecho y sus granos.	2-3-6 / 3-6
La luz abre de golpe su chillón abanico	2-3-6 / 3-6
y tú estabas tendida, con la mano en el viento,	2-3-6 / 3-6
Como un ascua de oro te hemos visto en la aurora,	2-3-6 / 3-6
como un diente roído que en la fruta se encona.	2-3-6 / 3-6
que no saben jamás ni a penumbra ni a fruta.	2-3-6 / 3-6
y el valle abre su mano por apresar el río;	2-3-6 / 4-6
y ya no me servía mi colección de estampas.	2-3-6 / 4-6
2-4-5-6	
De niño no fui triste, pero jugaba solo.	2-4-5-6 / 4-6
2-4-6	
La mesa estaba puesta: Dios tiene un solo dedo	2-4-6 / 1-2-3-4-6
Te ofrezco un dedo rosa y unos labios de espuma,	2-4-6 / 1-3-6
Después de tanto amor he salido de caza.	2-4-6 / 1-3-6
extraña voz, se elude, sólo el mar se convida	2-4-6 / 1-3-6
extraños a este sernos como cinto a los mares?	2-4-6 / 3-6
de frutas, besos, aires, mientras la nube espera	2-4-6 / 1-4-6
Con estos mismos labios que ha de comer la tierra,	2-4-6 / 1-4-6
tu carne palmo a palmo, cerco de llama el sexo,	2-4-6 / 1-4-6
se riza y, leve, pasa. Da el chamariz la hora,	2-4-6 / 1-4-6
y tres caballos solos. Todas las copas rotas.	2-4-6 / 1-4-6
y Dios me dio su gracia antes que pretendida...	2-4-6 / 1-6
creció entre hermosas máquinas, lucha por desangrar	2-4-6 / 1-6
En este huerto el lirio es feliz. Sólo implora	2-4-6 / 1-6
y allí bebí la muerte, y sólo vi la aurora,	2-4-6 / 2-4-6
pasó la luz del día, pasó la noche densa	2-4-6 / 2-4-6
Pasó de nuevo el día, pasó otra vez la sombra.	2-4-6 / 2-4-6
de luz, de luz de labios ardientes, no de tristes	2-4-6 / 2-4-6
tenía tres palabras: sudor, pereza y chasca.	2-4-6 / 2-4-6
su flecha aguda y viva en nuestras carnes puesta,	2-4-6 / 2-4-6
exangües cada noche, y cada aurora ilesos.	2-4-6 / 2-4-6
verás un cielo abierto detrás del llanto oscuro.	2-4-6 / 2-4-6
como un volcán de envidia, como una injusta mano,	2-4-6 / 2-4-6
de estrella y lunas fijas, de campo y campo abierto,	2-4-6 / 2-4-6
De cada boca nardos, jazmines, lirios salen,	2-4-6 / 2-4-6
atruena el aire el cómo me alegra y más me place	2-4-6 / 2-4-6
y nunca cual naufragio y siempre como arcángel	2-4-6 / 2-6
Ahora no le vemos la mano en la mejilla,	2-4-6 / 2-6
y abarca, no suspira, la noche entre sus brazos.	2-4-6 / 2-6

Nació una aurora roja, civil y campesino;	2-4-6 / 2-6
viniste entre una turba de avispas asesinas,	2-4-6 / 2-6
la tarde anuncia o, más, dibuja lo pasado	2-4-6 / 2-6
la tarde anuncia o, más, dibuja lo pasado	2-4-6 / 2-6
Como un volcán, o un dulce trinar de chamarices,	2-4-6 / 2-6
te beso limpiamente los mínimos cabellos	2-4-6 / 2-6
aquí la paz secreta de todas las fortunas.	2-4-6 / 2-6
aquí mis labios quietos que gozan tu ventalle.	2-4-6 / 2-6
y allí la brisa tenue las riza de alegría.	2-4-6 / 2-6
El agua oculta pulsa sus roncros atanores	2-4-6 / 2-6
y en ti confluyen todos los ríos y caminos.	2-4-6 / 2-6
y en otra más secreta que acepta las caricias	2-4-6 / 2-6
Aquél que hundió en la tierra su planta generosa,	2-4-6 / 2-6
dejó tu mano pálida para siempre en el fondo.	2-4-6 / 2-6
dejó en mis labios círculos, octaedros y rayas.	2-4-6 / 3-6
gayombas y una aurora enlazada en tu talle.	2-4-6 / 3-6
me hundí en tu pecho tibio y, entre veras y bromas,	2-4-6 / 3-6
a nuestro paso ardían los celajes, las frondas.	2-4-6 / 3-6
Bebimos vino añejo escanciado en las manos,	2-4-6 / 3-6
Mas no logró arrancarme de tu abrazo. A lo lejos	2-4-6 / 3-6
Desnuda estás y quieta, como el sol en su colmo,	2-4-6 / 3-6
El bosque entero mece su ferviente abanico.	2-4-6 / 3-6
como un trigal de cielo derramado en la vega,	2-4-6 / 3-6
sonando alegremente en el fondo de un pozo.	2-4-6 / 3-6
Allí corté a la aurora su postrer rizo blondo,	2-4-6 / 3-6
terriblemente impuro bajo un sol de justicia,	2-4-6 / 3-6
2-5-6	
Los álamos, más altos que nuestra blanca torre,	2-5-6 / 2-4-6
Lo veo como un faro de amor sobre la mar.	2-5-6 / 2-6
2-6	
y tengo, todavía, un no sé qué de fe.	2-6 / 1-2-3-4-6
desnudos, inocentes, tal agua, cual espliego.	2-6 / 1-2-4-6
las tórtolas parejas y ese niño que sabe	2-6 / 1-2-6
la voz de los segundos es rosa de delicias,	2-6 / 1-2-6
la brasa de tus labios, pulcros goznes del día.	2-6 / 1-3-6
Te muerdo con los dientes, te hiero en esta guerra	2-6 / 1-3-6
Y asfíxiame en el fango, y hazme sombra de nada,	2-6 / 1-3-6
de amor en que enloquezco. Sangras. Y pongo sellos	2-6 / 1-4-6
está la soledad, negra de ira, ceño	2-6 / 1-4-6
y el tajo, el misérrimo tajo de los hambrientos,	2-6 / 1-6
avanza y, si regresa, sus labios son el alba.	2-6 / 2-4-6
mi súbito rubor □ «se te ha subido el pavo»,	2-6 / 2-4-6
tus ojos en el fondo de un mar de nácar puro,	2-6 / 2-4-6

La bebo de tus manos, y llega paso a paso,	2-6 / 2-4-6
y el gozo de la sombra, como un rencor, nos niega.	2-6 / 2-4-6
abría sus balcones hacia un paisaje oscuro	2-6 / 2-4-6
estallan como platos de loza, se deslizan	2-6 / 2-6
y el lienzo de pared disuelto y los ajuares	2-6 / 2-6
Habéis tornasolado mi vida con amapolas,	2-6 / 2-6
guardaba las pupilas del dios de las batallas.	2-6 / 2-6
Dejé mi cabellera flotar sobre la brisa,	2-6 / 2-6
Cucharas y guisantes destellan con denuedo	2-6 / 2-6
navega por los ríos, navega por la espalda,	2-6 / 2-6
te devoro a caricias, y a besos, y a mordiscos.	2-6 / 2-6
Estallan en la fronda de amor los ruiseñores	2-6 / 2-6
escéptica en el coro de pájaros cantores,	2-6 / 2-6
al último cobarde y al último asesino.	2-6 / 2-6
A remos de coral barquilla de azahares	2-6 / 2-6
y es mágico y pequeño como un escalofrío.	2-6 / 2-6
de pájaros del alba, de voz en desafío.	2-6 / 2-6
tocaba con tus manos, hablabas por mi boca,	2-6 / 2-6
sus ojos nebulosos de mirto y de celinda.	2-6 / 2-6
se inflama de luceros y mudos querubines.	2-6 / 2-6
el fruto de los besos y el fruto de los nidos.	2-6 / 2-6
enhiesta sobre un campo de lirios y rubíes.	2-6 / 2-6
terrible como el rayo de sol que de la siesta	2-6 / 2-6
y quema los dorados rastrojos, la depuesta	2-6 / 2-6
Los pies en los gladiolos. Y ¿dónde la sonrisa?	2-6 / 2-6
Los pies en los gladiolos, tu mano por mi pecho,	2-6 / 2-6
Los pies en los gladiolos. Y ¿dónde la alegría?	2-6 / 2-6
los labios sin sonrisa, la voz sin movimiento,	2-6 / 2-6
los pies en los gladiolos. Y ¿dónde tu agonía?	2-6 / 2-6
allí donde la lumbre no permite el sollozo,	2-6 / 3-6
Retuércete en mis ingles, provoca un desafío	2-6 / 2-6
Acuden horizontes. Se sonrosan. Y cae	2-6 / 3-6
y nunca con los cascos de un corcel de noticias □	2-6 / 3-6
totales de los cielos y los montes y el trueno,	2-6 / 3-6
y acaba acongojando mis primeros insomnios.	2-6 / 3-6
estaba poseído de la honda y magnífica	2-6 / 3-6
Enmedio, Calderón y Barranco del Lobo,	2-6 / 3-6
mirando en tus entrañas a través de mi ombligo.	2-6 / 3-6
Dormíamos felices sin oír sus murmullos;	2-6 / 3-6
y llévalo a tu oreja, a tu tímpano acedo,	2-6 / 3-6
Nació bajo la luz de una tarde de estío.	2-6 / 3-6
por calles, por tranvías, por geranios, por trajes,	2-6 / 3-6
por vinos aromados y miradas furtivas,	2-6 / 3-6
el monte se corona de tomillo y cantueso	2-6 / 3-6
Salimos por el campo confundidos en uno,	2-6 / 3-6
mis labios te decían desde lejos los nombres	2-6 / 3-6

Los ecos y las huellas bajo el sol florecían, “Espérame a la vuelta”. Y seguí mi camino por trigos espigados y olivares y rosas. los álamos cantaban con el sol en las hojas. Titán del equilibrio del espacio y la hora, fragancia de los campos de llanura sonora. Y en medio del Amor, y en su exacta alegría, desde la rosa al llanto, desde el llanto al sollozo. caliente como el aire de tu largo suspiro, y vemos al trasluz que el Amor es hermoso. No estaba en los arroyos, ni tampoco en la brisa. □las rosas apiñadas, las montañas veloces,	2-6 / 3-6 2-6 / 3-6
Los álamos se doblan al melodioso peso lentigos como aulagas, como retamas, como despide la hermosura de su mejilla enhiesta, Los pies en los gladiolos, y el corazón clavado Rodó por archipiélagos de madreSelva húmeda,	2-6 / 4-6 2-6 / 4-6 2-6 / 4-6 2-6 / 4-6 2-6 / 4-6
3-4-5-6 desde no sé qué sombra ni qué inciertos confines, El recuerdo no es pan; pero fruto, alimenta.	3-4-5-6 / 2-3-6 3-5-6 / 3-6
3-4-6 al temblor de ese pájaro, que es todo escalofrío. Por tu amor abro pechos, corto alientos, desgarró cuando tú no llorabas, fuente sellada y pura, libertad nuestra sangre, mientras la nube llega,	3-4-6 / 1-2-6 3-4-6 / 1-3-6 3-4-6 / 1-4-6 3-4-6 / 1-6
recibir ese fuego, suspiro, vida y aire El abrazo es lo mismo si cóncavo o convexo, Pues el pueblo era pobre, las calles polvorientas pero tú no brotabas, pero tú no gemías. Para ti no es la sombra, para ti es sólo el día, Al doblar un recodo nos detuvo la muerte,	3-4-6 / 2-4-6 3-4-6 / 2-6 3-4-6 / 2-6 3-4-6 / 3-4-6 3-4-6 / 3-4-6 3-4-6 / 3-6
Pero aún era pronto para dejar los besos que el pasar este rato que llenará mi vida Y después tantos, tantos, para que fuera el luto	3-4-6 / 4-6 3-4-6 / 4-6 3-4-6 / 4-6
3-5-6 Además, allá vientos. Y quien los beba, siga. Te reías, qué niña, y estaban las vecinas desde el monte más alto al remanso más chico: Y después de estar sucios y con la carne helada,	3-5-6 / 2-4-6 3-5-6 / 2-6 3-5-6 / 3-5-6 3-5-6 / 4-6

3-6

Se asomó a la ventana. Muy próximo, un aullido.	3-6 / 1-2-4-6
te besé entre los senos. Y un vuelo de palomas	3-6 / 1-2-6
y te odiamos por libre, recio sol, mientras puentes	3-6 / 1-3-4-6
Juzgaremos nosotros, cuando llegue ese día	3-6 / 3-4-6
pero vino la noche y un secreto sopor,	3-6 / 1-3-6
y los pájaros altos burlan de vernos presos,	3-6 / 1-4-6
Corazón de la sombra, siempre fuera de alcance;	3-6 / 1-3-6
y yacente penumbra todo eco se evade,	3-6 / 1-3-6
a conjuros de amor aves vagas concita?	3-6 / 1-3-6
Aspiré a la hermosura y es mayor que mi anhelo	3-6 / 1-3-6
cuando dije tu nombre y era el eco una pluma.	3-6 / 1-3-6
y me dijo con guasa: “Vete con Dios, mozuelo”.	3-6 / 1-4-6
y el chasquido del arco crea la melodía,	3-6 / 1-6
tu silueta ondulante como las cañaveras	3-6 / 6
y me fui por los mundos, como un pobre diablo,	3-6 / 2-3-6
Te encontré entre mis brazos, mi Luz ebria de arrullos,	3-6 / 2-3-6
a cadáver; que el hombre está muerto, aunque a pie.	3-6 / 2-3-6
Y también caballero de los recios delfines,	3-6 / 2-3-6
de la mano que mima la carne que alza el vuelo,	3-6 / 2-4-6
No supieron los montes de aquella luz reciente,	3-6 / 2-4-6
y ofrecí a tu cintura mi corto pie de amigo.	3-6 / 2-4-6
Ni la muerte, ni el ansia, ni el tiempo son estorbo.	3-6 / 2-4-6
la bandera constante de nuestra nueva casa.	3-6 / 2-4-6
los jilgueros cantaban por no dejarme a solas,	3-6 / 2-4-6
de las más cotidianas y más sencillas cosas.	3-6 / 2-4-6
Ascendí a tu morada y allí gocé tu cuerpo,	3-6 / 2-4-6
indecisa la luz de labio a labio y de	3-6 / 2-4-6
con las aves, la piedra y el agua que no cesan.	3-6 / 2-5-6
con las aves, la piedra y el agua que no cesan.	3-6 / 2-5-6
y el ascenso difuso y orgiástico del polen.	3-6 / 2-6
y el ascenso difuso y orgiástico del polen.	3-6 / 2-6
empapado de rayos, de tierra y de inmundicia.	3-6 / 2-6
y desata los vientos, y el témpano más frío	3-6 / 2-6
Si crepitan los bosques de caza y aventura	3-6 / 2-6
revolcado en la muerte, como el furioso río	3-6 / 4-6
se doblaron de tristes las nuevas amapolas:	3-6 / 2-6
decoraban tu piel de ríos y lagunas.	3-6 / 2-6
pero aquel se curaba del asma y las varices	3-6 / 2-6
sus primeras semillas en este paraíso.	3-6 / 2-6
en las viejas tahonas ardió como la aulaga,	3-6 / 2-6
me encontré sin amigos, ni golfos ni inocentes,	3-6 / 2-6
Desde lejos te miro, y el sol entre las hojas	3-6 / 2-6
corazones acordes al par de sus silencios.	3-6 / 2-6
los olivos que ceden su fruto a las escarchas;	3-6 / 2-6
En la boca que besa se asientan las auroras,	3-6 / 2-6
en el trino feliz de un pájaro morado.	3-6 / 2-6

Para quienes te somos, para quien serte vale	3-6 / 3-4-6
me llamó por mi nombre y me dijo: “Ya es hora”.	3-6 / 3-5-6
pero estoy en tus brazos como el fondo de un pozo.	3-6 / 3-5-6
sin dejar de moverse en continuas fluencias,	3-6 / 3-6
sin querer recordarte, con los ojos tendidos	3-6 / 3-6
Juzgaremos nosotros, los que haremos la historia.	3-6 / 3-6
con nosotros en ti y en nosotros contigo.	3-6 / 3-6
Los naranjos, los mirtos, los frutales floridos	3-6 / 3-6
en tu cuello, lo mismo que el pinar en la sierra.	3-6 / 3-6
En el cóncavo cielo se reflejan las flores	3-6 / 3-6
se miniaban de pájaros como un libro de horas.	3-6 / 2-3-6
con olor de jazmines y canciones de ronda.	3-6 / 3-6
en el huerto encontramos las primeras cerezas.	3-6 / 3-6
y los tibios conejos y las mesas escuálidas	3-6 / 3-6
cuando el Niño gozoso de madera litúrgica,	3-6 / 3-6
Las palabras creaban las rencillas domésticas,	3-6 / 3-6
la encontré junto al fuego, resbalada, tremenda,	3-6 / 3-6
Contagiaron mis labios de sollozo y quejumbre,	3-6 / 3-6
me dejaron la sed de los besos primeros	3-6 / 3-6
atraviesa el Amor la quietud del ocaso,	3-6 / 3-6
como tú me abrazabas, como tú me mecías	3-6 / 3-6
Y sin embargo el tiempo tu cansancio inaugura.	3-6 / 3-6
pero estás en mis brazos sin cabellos ni traje,	3-6 / 3-6
Querubines que llevan la vihuela escondida	3-6 / 3-6
en el fiel puntiagudo de tus recias caderas.	3-6 / 3-6
Te mereces el corzo que a mis fauces se brinda,	3-6 / 3-6
mientras tú, en el sosiego y a la orilla del río,	3-6 / 3-6
en los pliegues del manto, mientras, muerto, te miro,	3-6 / 3-6
hasta que una oleada me devuelve a la vida,	3-6 / 3-6
En el pájaro oscuro que la tarde cernía.	3-6 / 3-6
ni secaron tus dedos el sudor de mi frente,	3-6 / 3-6
En mis ojos oscuros que la noche extinguía.	3-6 / 3-6
encontré tus pupilas horadadas de grajos,	3-6 / 3-6
que pasar por las sienas que el cansancio golpea,	3-6 / 3-6
de paciencia y de adiós, de clemencia y de olvido.	3-6 / 3-6
la atigrada guitarra de los chopos. Mañana	3-6 / 3-6
tanto amor que se logra pero no se consuma	3-6 / 3-6
elevada en las manos, si cenital, más tibia.	3-6 / 4-5-6
arbolada en su curso, contra el poniente ave	3-6 / 4-6
en silencios despego que con clamor desaire.	3-6 / 4-6
□no con tráfico y farrago, la novedad, la calle	3-6 / 4-6
semejante a la brisa primaveral y tibia.	3-6 / 4-6
y me tomó las manos, y repitió tu aliento,	3-6 / 4-6
desayuna. Te ofrezco mi corazón pequeño,	3-6 / 4-6
El Amor entre palmas es ebriedad de aurora,	3-6 / 4-6

el que alzaba su mano como si fuera un grito	3-6 / 4-6
poderoso y maduro sobre el marchito júbilo.	3-6 / 4-6
Los zaguanes umbríos, las polvorientas calles	3-6 / 4-6
hacia el llanto, el olvido, la consunción y el fango,	3-6 / 4-6
Te apreté entre mis brazos, te confundí en mi sangre,	3-6 / 4-6
y tus besos tallados como cristal de roca.	3-6 / 4-6
Y el conejo veloz, y la gacela suave,	3-6 / 4-6
con guirnaldas de sangre y corazón obscuro.	3-6 / 4-6

musicales y suaves, como los crisantemos	3-6 / 6
--	---------

4-5-6

y el corazón, tan lleno de flor y flor perenne,	4-5-6 / 2-4-6
hasta que todo es triste y triste y triste lluvia	4-5-6 / 2-4-6
cuando al volver un codo del camino, a mi lado	4-5-6 / 3-6

4-6

bajo la luna llena, se abre una rosa roja.	4-6 / 1-2-4-6
en el risueño brillo de un par de cacerolas.	4-6 / 1-2-6
del esplendor del verde que alza el reflejo airoso	4-6 / 1-3-6
adeliñando estrellas, rumbo glauco en la tarde.	4-6 / 1-3-6
y desemboca en noche, mientras el cielo raso	4-6 / 1-3-6
como romero ardido, una tarde de estío,	4-6 / 1-3-6
se almacenaban muchos años de campo y campo	4-6 / 1-4-6
y me dejó en los labios vago añorar de besos,	4-6 / 1-4-6
se emparejó la muerte, muda, silente y hosca.	4-6 / 1-4-6
en las recientes flores: primulas y claveles,	4-6 / 1-6

su corazón cobarde como un álamo chico,	4-6 / 2-3-6
mi corazón saltaba como un corzo en la aurora,	4-6 / 2-3-6
los limoneros claros con sol todas las lunas.	4-6 / 2-3-6
a las heridas tibias con besos, besos... Ellos	4-6 / 2-4-6
por la visión del sol. Su sangre es toda aurora.	4-6 / 2-4-6
por la visión del sol. Su sangre es toda aurora.	4-6 / 2-4-6
Como en aquella tarde de agosto inútilmente	4-6 / 2-4-6
mientras la mar se ensancha y en su filo te amolas.	4-6 / 2-6
la perezosa tarde con llantos y alaridos.	4-6 / 2-6
y como flechas marcan el rojo mediodía.	4-6 / 2-6
y una lechuza enciende su cruel sabiduría,	4-6 / 2-6
Los ruiseñores llevan geranios en el pico,	4-6 / 2-6
y me llamaste rayo de pájaro y de río.	4-6 / 2-6
lo coloqué en tus sienes, y un terco escalofrío	4-6 / 2-6
en los latidos cálidos del vientre y de las sienes.	4-6 / 2-6
para asolar el único vergel de la delicia.	4-6 / 2-6
donde el amor inventa su mínima aventura,	4-6 / 2-6
En la penumbra lúgubre, los ángeles llorosos;	4-6 / 2-6

adormecido: Pasa, retorna, se detiene,	4-6 / 2-6
Sobre la hierba cálida que el rocío aún no moja, con las semillas, trémulas en sus vainas de junio. sino nosotros mismos bajo el sol que enamora? con las semillas, trémulas en sus vainas de junio. con tu laúd de arroyos y llanuras de trigo. ¡Para que luego digan! Al cantar las perdices y se lo di a mi Amada para horquilla del moño. para mover la sopa como mueve las olas. Con voluntad de cénit igualamos el vuelo y en el abrazo esplende la creciente alegría. pero la estrella vino, pero vino el amor, Por los secretos picos y encorvados atajos, de los que no han llevado el amor en los huesos. con obsesión de estío preparada a tus besos, entre el amargo orgullo y la casta caricia, su intimidad de lilas y jazmín y galanes.	4-6 / 3-4-5-6 4-6 / 3-6 4-6 / 3-6
Bajo la luz tranquila se me nubló la frente, ni en el tejlar oscuro donde fragüé mi abrigo; amaestrar los trémolos de los canarios flautas. en el jardín cerrado bajo la noche oscura. te reclinaste clara sobre el brocal redondo que los demás te odian, que el corazón te acecha adormideras tibias, iridiscentes ásteres adormideras tibias, iridiscentes ásteres para que su rumor no desvele a los bosques,	4-6 / 4-6 4-6 / 4-6 6 / 1-3-6

#### 14 TETRADECASÍLABO

APARECE SOLAMENTE EN POEMAS DE VERSO LIBRE

Aunque algún verso presente acento en 6ª, al hacer pausa no responde al modelo de alejandrino

una peca, muy diminuta, muy subrepticia es la memoria de mi tranquilo paladeo.	1-3-5-8-10-13 1-4-9-13
volcó su corazón como un sauce sacudido,	2-6 -9-13
y ruborosa, de un acuciante clarinete con iridiscencias, con tulipas tamizadas las delicadezas y gracias de la niñez	4-6-9-13 5-9-13 5-8-13

#### 15 PENTADECASÍLABO

APARECE SOLAMENTE EN POEMAS DE VERSO LIBRE

nombres míos que escucho como una fuente esperada,	1-3-6-11-14
sí de labios que pronuncian la verdad y pregonan	1-3-7-11-14
lumbre en tu lumbre; agua en tus aguas; vida, en el mar!	1-4-6-9-11-14
una dentadura intacta, como el amanecer.	1-5-7-14
fértiles las corbatas como las rosas, novísima	1-6-11-14
Pero era humano vuestro clamor, vuestro dolor, ese	2-4-6-9-10-13-14
alzarse hasta la vorágine de una mancha de cloro,	2-7 / 1-3-6
imprevistas e infieles a todas las reglas, vírgenes	3-6 / 2-5-7
para sesgar, para negar, para cortar la ola	4 / 8 / 12-14 ?
callejón de las Ánimas, callejón de los Leones,	3-6 / 10-14
abanderado de la luz, fingía su victoria.	4-8-10-14
como un perenne salmodiar de muerte que se atasca	2-4-8-10-14
de las frágiles y grasas hojas del nazareno,	3-7-9-14
el gustoso deletrear de mis primeros libros,	3-8-12-14
tal vez no es simpatía, no, desde luego, adhesión,	2-3-6-7-11-14
pero algo más cotidiano quizá más displicente,	2-4-7-10-11-14
*saber, pero conoce su intimidad irisada	2-6-11-14
adquieren irisaciones atractivas, y la pana	2-7-11-14
intentó defenderse el caserío de las aguas	3-6-10-14
el sabor de ese polvo, y bien sabemos que no cabe	3-4-6-8-10-13-14
para mi insaciado repetir que el pan no nos faltaba	4-8-10-11-14
en su disminuida fuerza de ataque a las orillas	5-7 10-14

## 16 HEXADECASÍLABO

### APARECE SOLAMENTE EN POEMAS DE VERSO LIBRE

de hombres es tan sedante como alameda rumorosa,	1-3-4-6-11-15
ni un dejarme arrastrar, ni una imaginación novelesca	1-3-6-7-12-15
Calle Rosa, con sus escuelas y su aroma de lilas	1-3-8-12-15
Rosa, Aricel, Leones, Ánimas, Cabo del Lugar,	1-4-6-8-11-15
Entro en los bares y va no es sed lo que allí me conduce,	1-4-7-8-9-12-15
□ como, un día, al mirarnos en el espejo, percibimos	2-3-6-11-15
Primero fue la chacha Angustias, que nos dejó un quinqué,	2-4-6-8-13-15
vestido de penumbras, de una palabra apasionada	2-6-8-11-15
latino de letanías, hay la misma floración	2-7-9-11-15
para quien se sumerge en muerte por amor, y delira.	3-6-8-12-15
la cenital hermosura donde el amor le conduce.	4-7-12-15
encrucijadas y veredas. ¡Tan irreal la calle	4-8-10-13-15

Los que nacimos en el polvo, y en el polvo crecimos, 4-8-12-15

Se balanceaba en el moral esquina a calle Tíñar 5-9-11-13-15

## 17 HEPTADECASÍLABO

APARECE SOLAMENTE EN POEMAS DE VERSO LIBRE

Ya no espectador, sino una somnolienta prolongación 1-2-5-7-11-16  
que se abre paso entre la cuerda como un gato entre petunias; 2-4-8-11-12-16  
que suben por mi balcón de la calle Real, número uno, 2-7-10-13-14-16  
y conoció pétalo a pétalo las íntimas corolas 4-5-8-12-16  
de las chaquetas es tan acariciadora como el musgo, 4-6-7-12-16  
para calmar apenas un hambre más veloz, otras manos 4-6-8-9-11-13-14-16  
aparición de la serva confundida, desconocida, 4-7-11-16  
como si el increíble pájaro del amor se irisara 6-8-13-16

Si devolver la luz supone la tristeza de la sombra 4-6 -8-12-16

## 18 OCTODECASÍLABO

Si devolver la luz supone la tristeza de la sombra 4-6 / 9-13-17 ?

eran muy golfos, gruesos y discretos ahora, y en sus casas 1-3-4-6-10-13-17  
tan excitante como los truenos, tan sencillo como el río. 1-4-9-11-13-17  
gotas primaverales sobre un rumor recién inaugurado, 1-6-11-13-17

Cuando un joven, súbitamente erguido, considera su vida, 2-3-5-8-10-14-17  
hermosos que acogieron la espléndida vajilla hoy malgastada: 2-6-9-13-17

Pues aprendimos muerte, dolor y espera y noche y el silencio, 4-6-9-11-13-17

## 19 ENEADECASÍLABO

nunca cosidos, prometidos siempre para un gozoso mañana 1-4-8-10-13-15-18  
cuya perenne floración introducía el huerto en nuestros sueños, 1-4-8-12-14-16-18  
ternura, dulce cómoda con alcanfor, rebosante de encajes 2-4-6-12-15-18

## 20 ICOSASÍLABO

con mejillas de niño, con ojos que supe después ser del deseo□, 3-6-9-12-15-16-19  
ni la esponjosa sensación del pecho cuando encontramos

[a un amigo, 4-8-10-15-19  
un comunicativo interés por los hombres, que no es curiosidad, 1-6-9-12-15-19

19 o 21 (7+7+7)

Con los ojos abiertos mira el hondo horizonte y nada ve.  
[No puede 3-6-8-10-13-15-17-

18-19

oh custodia de sangre, yo no quiero perder ese rayo rojizo 1-3-6-8-9-10-13-14-  
16-19

Allí aprendí el fervor, la bondad de la carne, la bendición  
[del cielo 2-4-6-9-12-17-19

la equívoca fruición de adivinar las horas y callar, y ocultarlas, 2-6-10-12-16-19

## MÁS DE VEINTE SÍLABAS

APARECEN SOLAMENTE EN POEMAS DE VERSO LIBRE

### ICOSEISÍLABO

Con los ojos abiertos mira el hondo horizonte y nada ve.  
[No puede 3-6-8-10-13-15-17-18-

19

oh custodia de sangre, yo no quiero perder ese rayo rojizo 1-3-6-8-9-10-13-14-16-  
19

Allí aprendí el fervor, la bondad de la carne, la bendición  
[del cielo 2-4-6-9-12-17-19

la equívoca fruición de adivinar las horas y callar, y ocultarlas, 2-6-10-12-16-19

21 [7+7+7]

varios platos antiguos, la linda cantimplora floral y bien  
[vidriada 1-3-6-9-13-16-18-20

y cuando afloran surgen como la luz rojiza, o azul,  
[junto al sagrario. 4-6-11-13-16-20

León de las tinieblas, acecha mis momentos de peor  
[melancolía, 2-6-9-13-16-20

### 22 ICOSIDUOSÍLABO

y aquella incandescencia que ya olvidé, que no recuerdo  
[cómo se albergaba 2-6-9-11-13-15-17-21

la ruidosa alameda, los dos cerezos, los manzanos  
[múltiples, la huraña 3-6-9-11-15-17-21

con su mirada rígida, eternamente azul como las copas  
[derramadas. 4-6-9-11-13-17-21

sobre la soledad de tantas tardes risueñas, un corazón  
[que chirría, 6-8-10-13-15-18-21

**23 ICOSITRISÍLABO**

algo muy deslumbrante, como una campana de vidrio,  
[comienza a madurar. 1-3-6-9-12-15-18-22

en la inconsciente serenidad de las guirnaldas áureas,  
[ un mártir incipiente; 4-9-13-15-17-18-22

y sabe que este arroyo es la pena y ese árbol la dicha  
[y aquel pájaro toda 2-4-6-7-9-11-13-16-18-19-22

**25 ICOSIPENTASÍLABO**

y mejores simientes, como mano y mejilla, risa y rocío,  
[gracia y confidencia, 3-6-10-13-15-18-20-24

## TIGRES EN EL JARDÍN

Retablo con imágenes de arcángeles

### 13 ANUNCIACIÓN DE LA CARNE

Envuelto en seda y nardos, encajes y rubíes,	2-4-6 / 2-6	14	A íes
vino el ángel del cielo a verme una mañana;	1-3-6 / 2-6	14	B ána
yo encadenaba plumas de ensueño en mi ventana	1-3-6 / 2-6	14	B
con un candor desnudo de lino y alhelíes.	4-6 / 2-6	14	A
Su corte de querubes y jilgueros turquíes	2-6 / 2-6	14	A
cambiaba por mi leche, mi miel y mi manzana;	2-6 / 2-6	14	B
el beso y la mejilla eran de nácar grana,	2-6 / 1-4-6	14	B
de tibios surtidores y absortos colibríes.	2-6 / 2-6	14	A
Se deslizó en mis venas como pez por el río	4-6 / 3-6	14	C ío
y, al tiempo que su torre daba el reloj la hora,	2-6 / 1-4-6	14	D óra
mané sangre y luceros mezclados con rocío.	2-6 / 2-6	14	C
Me cerró las heridas su boca que enamora	3-6 / 2-6	14	D
y, abrazando mi cuerpo transitado en su brío,	3-6 / 3-6	14	C
me dijo: "Eres hermoso". Y se fue con la aurora.	2-3-6 / 3-6	14	D14

SAN GABRIEL  
SAN GABRIEL

Déjame que consiga tu insomnio de taberna,	2-6 / 2-6	14	Aérna
chófer de los ocasos amansados del vino,	1-6 / 2-6	14	B íno
para olvidar que existen una amenaza eterna	4-6 / 1-4-6	14	A
y un instinto en el cuerpo rebelde a su destino.	1-3-6 / 2-6	14	B
Cuando escucho mi nombre en tu palabra tierna	3-6 / 4-6	14	A
de arcángel generoso de asfalto, vidrio y lino,	2-6 / 2-4-6	14	B
una esperanza chica, un temblor de linterna,	1-4-6 / 1-3-6	14	A
perenniza mi paso de abrupto peregrino.	3-6 / 2-6	14	B
Tu voz dice en el vino que escancia el tabernero:	2-3-6 / 2-6	14	C éro
“Antonio, Dios te salve del sueño de la gente	2-4-6 / 2-6	14	D énte
y ante la aurora puedas mantenerte vigía”.	4-6 / 3-6	14	E ía
Y -arcángel de mis ansias- en tu copa me muero,	2-6 / 3-6	14	C
y me duele en la carne la quietud de tu frente,	3-6 / 3-6	14	D
y tu embriaguez de sangre prende fuego en la mía.	4-6 / 1-3-6	14	E

15 SAN RAFAEL

Envíame tu rostro desgajado de tacto,	2-6 / 2-6	14 A ácto
impreso en sal de plata, trazo diminutivo,	2-4-6 / 1-6	14 B ívo
antes de que la sombra cierre conmigo el pacto	1-6 / 1-4-6	14 A
de soledad y llanto y aire en que me desvivo.	4-6 / 1-6	14 B
Lejos de ti prefiero ese recuerdo exacto		
de gesto detenido y párpado furtivo.	1-4-6 / 1-4-6	14 A
Imaginate móvil, lejos de mi contacto,	2-6 / 2-6	14 B
me conduce hasta el llanto más hosco y sensitivo.	4-6 / 1-6	14 A
	3-6 / 2-6	14 B
La noche que me asedia no puede en mi retina		
con la inefable pluma de arcángel de abanico	2-6 / 2-6	14 C ína
que en las pestañas tengo para verte cercano.	4-6 / 2-6	14 D íco
	4-6 / 3-6	14 E ano
Y aunque tanta distancia me cerca y asesina,		
yo sé que, poco a poco, el mundo se hace chico,	3-6 / 2-6	14 C
y eres pez, pan y vino para mi amor humano.	1-2-4-6 / 2-4-6	14 D
	1-3-4-6 / 4-6	14 E

16 SAN MIGUEL

Tu espada de dos filos, amor, tiene una mella, y si come la carne, deja completo el hueso.	2- 5-6 / 2-3-6	14 A	élla
Por más que coma en llanto, por más que coma en beso, el esqueleto intacto no padece tu huella.	3-6 / 1-4-6	14 B	éso
	2-4-6 / 2-4-6	14 B	
	4-6 / 1-3-6	14 A	
Fosforece en la noche, gusano, espejo, estrella, costilla, fémur, radio, tímpano, siempre ileso, y el hierro de tu espada, avaricioso y preso, llora y besa sin pausa por la mejilla bella.	3-6 / 2-4-6	14 A	
	2-4-6 / 1-4-6	14 B	
	2-6 / 4-6	14 B	
	1-3-6 / 4-6	14 A	
Tu boca de dos labios, arcángel luminoso, me sacude en mí mismo, los huesos me distiende, me rinde desmayado de luz mientras me fresa.	2-5-6 / 2-6	14 C	óso
	3-5-6 / 2-6	14D	iénde
	2-6 / 2-6	14 E	ésa
Puede más que tu espada de filo caprichoso, y me hiende la boca, y la carne me hiende, y el hueso con un beso me hiende y atraviesa.	1-3-6 / 2-6	14 C	
	3-6 / 3-6	14 D	
	2-6 / 2-6	14 E	

17 LUZBEL

Me succiona tu flujo de bulla en resistero	3-6 / 2-6	14 A éro
y en brasas amarillas los bulbos del gladiolo	2-6 / 2-6	14 B ólo
trocan su agria corteza para encender brasero	1-3-6 / 4-6	14 A
en la concha de nácar y soledad del polo.	3-6 / 4-6	14 B
Sorbo a sorbo me chupas como pluma al tintero		
y me dejas vacío de esperanza y tan solo,	1-3-6 / 3 -6	14 A
tan en luz peregrina, tan muchacho severo,	3-6 / 3-6	14 B
que a gritos la saliva y en brasa el llanto asolo.	1 -3-6 / 1-3-6	14 A
	2-6 / 2-4 -6	14 B
Chisporrotea el ansia de saber hasta dónde		
no podremos llegar para empujar un mismo	4-6 / 3-6	14 C ónde
bulbo, tallo o incendio, hosco arcángel soberbio.	1-3-6 / 4-6	14 D ísmo
	1-3-6 / 1-3-6	14 E érbio
Y mientras Dios en lodo de antigüedad se esconde,		
pendiente de tu boca, me tienes en abismo	4-6 / 4-6	14 C
suspendido del habla por el cordel de un nervio.	2-6 / 2-6	14 D
	3-6 / 4-6	14 E

18 PARAISO FINAL

Luchando, cuerpo a cuerpo, nos queremos de veras y es fuego de mi carne la flor de tu mejilla.	2-4-6 / 3-6	14 A éras
El beso en su volumen iguala a la semilla que brota verdemente con dos hojas primeras.	1-2-6 / 2-6 2-6 / 2-6 2-6 / 2-3 -6	14 B ílla 14 B 14 A
En la concha del ámbar manan las primaveras un arroyo sereno de miel y manzanilla.	3-6 / 1-6	14 A
Tiene la tierra plumas de mirlo y abubilla; Pían en nuestro abrazo canarios y jilgueras.	1-3-6 / 2-6 1-4-6 / 2-6 1-6 / 2-6	14 B 14 B 14 A
El nácar se disuelve en manantial de leche, en torrente de vino, de aceite y de resina: No hay nada como el lirio que tanto nos estreche.	2-6 / 4-6 3-6 / 2-6 1-2-6 / 2-6	14 C éche 14 D ína 14 C
Hay en cueva de nata paladar de paloma y en jardines cerrados para el sol que declina paraísos abiertos del tacto y del aroma.	1-3-6 / 3-6 3-6 / 3-6 3-6 / 2-6	14 E óma 14 D 14 E

## 19 BODAS

No un arcángel del cielo, sino un hombre en la tierra, pronuncia nuestros nombres de torrente y anillo, un hombre que se alza y dulcemente yerra y deshoja una rosa de cáliz amarillo.	1-3-6 / 2-3-6 2-6 / 2-6 1-2-6 / 4-6 3-4-6 / 2-6	14 A iérra 14 B íllo 14 A yérra 14 B
Pulsa los limoneros y jazmines, y cierra los crudos surtidores de ténpano y cuchillo. Cantan treinta jilgueros y el pinar en la sierra y el júbilo amoroso nos regala su brillo.	1-6 / 4-6 2-6 / 2-6 1-3-6 / 3-6 2-6 / 2-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Blancas palomas siguen el camino gozoso de nuestro amor ingenuo hasta sus ojos niños como nidos propicios de fervor y reposo.	1-4-6 / 3-6 4-6 / 4-6 3-6 / 2-6	14 C óso 14 D íños 14 C
Ciñe tu anillo de oro mi caz. Y cuando todas las estrellas acunan arcángeles lampiños, Sirio, can y lucero, se enarca en nuestras bodas.	1-4-6 / 2-6 3-6 / 2-6 1-3-6 / 2-6	14 E ódas 14 A 14 A

Naturaleza ofrecida

23 MEMBRILLO 1

La Aurora se ha posado sobre un fruto amarillo y lo llena de gracia y una dulce amargura:	2-6 / 3-6	14 A	ílo
Aquí está el siempre humilde, siempre claro membrillo, perfecto sobre el lienzo del Alba y la Pintura.	3-6 / 3-6	14 B	úra
	2-3-4-6 / 1-3-6	14 A	
	2-6 / 2-6	14 B	
Como el pájaro, tibio; como la flor, sencillo; perenne bajo un manto de rizada verdura.	3-6 / 4-6	14 A	
Aquí está el ofrecido con calidez y brillo, reciente el blanco zumo de su áspera dulzura.	2-6 / 3-6	14 B	
	2-3-6 / 4-6	14 A	
	2-4-6 / 4-6	14 B	
El agua transeúnte le dio su melodía, de sus primeros pétalos conserva un vago rosa y el amplio y rutilante fulgor de su perfume.	2-6 / 2-6	14 C	ía
	4-6 / 2-4-6	14 D	ósa
	2-6 / 2-6	14 E	úme
¡Oh, sol mínimo y quieto de un justo mediodía, membrillo iridiscente que en sí mismo reposa, como un ojo que mira lo que no se consume!	1-2-3-6 / 2-6	14 C	
	2-6 / 2-3-6	14 D	
	3-6 / 3-6	14 E	

24 PAÑO

Vive sin tiempo el paño, y el lino primitivo	1-4-6 / 2-6	14 A	ívo
abre sus flores tibias y de azul lo trasciende,	1-4-6 / 3-6	14 B	íende
mientras un sol redondo como un membrillo vivo	1-3-4-6 / 2-4-6	14 A	
lo arrolla, lo levanta, lo recoge y lo enciende.	2-6 / 3-6	14 B	
El paño nunca amargo, nunca duro, ni esquivo,	2-4-6- / 1-3-6	14 A	
vive en el tiempo, y se abre; muere en el tiempo, y tiende	1-4-6 / 1-4-6	14 B	
olas como el linar, como el viento cautivo,	1-6 / 3-6	14 A	
como una mar cautiva que se entrega y se hiende.	2-4-6 / 3-6	14 B	
Que se entrega al membrillo como la mar al día,	3-6 / 4-6	14 C	ía
a la espuma sonora, al linar infinito,	3-6 / 3-6	14 D	íto
al tiempo aniquilado de la quieta hermosura.	2-6 / 3-6	14 E	úra
Vive sin tiempo el cuerpo de la eterna alegría,	1-4-6 / 4-6	14 C	
sin cuerpo y sin cansancio, desde su claro mito	2-6 / 4-6	14 D	
que el color insinúa y abarca la Pintura.	3-6 / 2-6	14 E	

El corazón del día palpita en su desnudo, redondo como el eco del mar y de la hora;	4-6 / 2-6	14 A	údo
se le enfrentó la noche, mas con la noche pudo,	2-6 / 2-6	14 B	óra
y es un recio membrillo este nudo de aurora.	4-6 / 4-6	14 A	
	1-2-3-6 / 3-6	14 B	
El mundo estaba sordo, y el mundo estaba mudo, esperando el prodigio de una mano pintora,	2-4-6 / 2-4-6	14 A	
una mano curvada como este mismo nudo	3-6 / 3-6	14 B	
de aroma, de sabores, de fruición que devora.	3-6 / 2-4-4	14 A	
	2-6 / 3-6	14 B	
¡Oh, fruta siempre débil en su velludo aspecto, con tacto delicado de rostro adolescente,	1-2-4-6 / 4-6	14 C	écto
tan puro cuanto quieto; si ofrecido, perfecto!	2-6 / 3-6	14 D	ente
	3-6 / 3-6	14 C	
El mundo abrió sus ojos y rodó por su frente una fruta madura, con el gozo en su efecto,	2-4-6 / 3-6	14 D	
perpetua en la delicia de un dorado presente.	1-3-6 / 3-6	14 C	
	2-6 / 1-3-6	14 D	

26 CANTARILLO

Todos nacimos, todos, como nace el estío, desde un fulgor vibrante y una caliente espada, y nacimos de barro, y nacimos de río, y nacimos de hogueras y de una brisa helada.	1-4-6 / 3-6 2-4-6 / 1-4-6 3-6 / 3-6 3-6 / 2-4-6	14 A ío 14 B áda 14 A 14 B
Crecimos con el alba por un común rocío, abierta la perpetua fuente intacta y sellada; corrimos por la senda del más libre albedrío y aquí estamos gozosos tras la ruta cansada.	2-6 / 2-4-6 2-6 1-3-6 2-6 / 2-3-6 2-3-6 / 3-6	14 A 14 B 14 B 14 A
Pero algo más humilde quedó a medio camino, y si nació de barro, de agua, de brisa y fuego, se resignó a ofrecerse para la sed del hombre.	2-4-6 / 2-3-6 4-6 / 1-4-6 4-6 / 4-6	14 C íno 14 D uégo 14 E ómbre
¡Oh, quieto cantarillo que conservas el trino del alfar en la aurora, del horno siempre ciego, déjanos en los labios el agua de tu nombre!	1-2-6 / 3-6 3-6 / 2-4-6 1-6 / 2-6	14 C 14 D iégo 14 E

Ni débil, ni vencido, ni antes de tiempo muerto:	2-6 / 1-4-6	14 A	uéрто
Ascendido en la luz con plenitud de esencia.	3-6 / 4-6	14 B	éncia
Aquí estás, aquí pones tu olor de blanco huerto	2-3-5-6 / 2-4-6	14 A	uéрто
y hay un mundo de gozo detrás de tu presencia.	1-2-3-6 / 2-6	14 B	
La mano no te oprime, pero eres fruto cierto	2-4-6 / 2-4-6	14 A	iérto
con lluvias y veranos cuidando tu existencia,	2-6 / 2-6	14 B	
oh, corazón de otoño tranquilamente abierto,	1-4-6 / 2-4-6	14 A	iérto
por donde fluye un río de aroma en transparencia.	4-6 / 2-6	14 B	
Mirarte no es mirarte, que es ver la luz del cielo,	2-4-6 / 1-2-4-6	14 C	élo
el agua de la acequia, la alegre membrillera,	2-6 / 2-6	14 D	era
el campo soleado donde el aire se tiende.	2-6 / 3-6	14 E	iénde
Estás para los labios, estás para el anhelo;	2-6 / 2-6	14 C	
pero nadie te toque para calmar su espera,	3-6 / 4-6	14 D	
pero todos te gusten cuando la sed se enciende.	3-6 / 4-6	14 E	

28 NATURALEZA OFRECIDA

Desde la flor al pájaro hay un ala tendida, ala dorada y cálida como un haz de centeno, desde la aurora tibia suavemente cernida: el horizonte claro la sostiene en su seno.	4-6 / 1-3-6 1-4-6 / 2-3-6 4-6 / 1-3-6 4-6 / 3-6	14 A ída 14 B éno 14 A 14 B
Todas las cosas hallan su imagen encendida en esta luz alada: el blando barro, el heno verde, el membrillo gualda, la realidad, la vida, el gozo siempre intacto y el siempre amor sereno.	1-4-6 / 2-6 2-4-6 / 2-4-6 1-4-6 / 4-6 2-4-6 / 2-4-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Todo vive en la luz y la luz vive en todo, y todo es una sola naturaleza acorde para el hombre y el pez, los pájaros y el lodo.	1-3-6 / 3-4-6 2-4-6 / 4-6 3-6 / 2-6	14 C ódo 14 D órde 14 C
¡Y qué hermoso es saberse llamarada del río, la sangre sin fronteras y el cuerpo sin un borde que le impida ser agua si lo anega el rocío!	2-3-4-6 / 3-6 2-6 / 2-5-6 3-5-6 / 3-6	14 E ío 14 D 14 E

29 DEDICATORIA

Irás por esos campos que tú conoces tanto, hundiéndote gozoso en la bruma lejana, y nos habrás dejado un cierto triste encanto en este cuadro abierto hacia ti en la mañana.	2-4-6 / 2-4-6 2-6 / 3-6 4-6 / 1-2-4-6 2-4-6 / 3-6	14 A ánto 14 B ána 14 A 14 B
Irás por las acequias, el ruiseñor y el canto del álamo y su risa, la luz y su ventana. Abrirán a tu paso el linar y el acanto, madurará el membrillo, el caqui y la manzana.	2-6 / 4-6 2-6 / 2-6 3-6 / 3-6 4-6 / 2-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Te irás por esos montes donde se acoda el alba, donde el ocaso enciende su rosa pensativa. Serás el oro mismo, serás el mismo malva.	2-4-6 / 4-6 1-4-6 / 2-6 2-4-6 / 2-4-6	14 C álba 14 D íva 14 C
Nos llamarás, lejano, desde un secreto vado, y, al prender el silencio su amarga siempreviva, pensativos y humildes, nos tendrás a tu lado.	4-6 / 2-4-6 3-6 / 2-6 3-6 / 3-6	14 E ádo 14 D 14 E

## 33-35 I CLIMA

Estas suaves		
vagabundas, lentas olas,	1-3	4
gotas primaverales sobre un rumor recién inaugurado,	3-5-7	8
desenlazados tirabuzones,	1-6-11-13-17	18
van,	4-9	10
vienen,	1	2
van,	1	2 a-ée
desde el verde	1	2
que sostiene la flor de la mariasalada,	3	4 a
al verde más intenso	3-6-12	13
de las frágiles y grasas hojas del nazareno,	2-4-6	7 b-éo
al verde	3-7-9-6	15 b
risueño de los tréboles	2	3 a
que las toca,	2-6	7 a
casi con recato,	3	4
en su ir	1-5	6
y venir	3?	4 C-ír
sin dejar de moverse en continuas fluencias,	3	4 C
suaves y vagabundas,	3-6-10-12?	12,
olas marginales,	2-6?	7
verdes,	1-5	6
claras de lirios,	1	2
bellas,	1-4	5
rechonchas, cálidas,	1	2
inocentes de roces	2-4	5
de sauces,	3-6	7
álamos vencidos	2	3
por las cargas de gorriones,	1-2	6
trepidantes de ramas,	3-8	9
olas que van y vienen	3-6	7
sin querer	1-4-6	7
alzarse hasta la vorágine de una mancha de cloro,	3	4
volátil,	2-7 / 1-3-6	15
rápida,	2	3 d -ái
vertiginosa,	1	2
ágil,	4	5
más grácil	1	2 d
en su disminuida fuerza de ataque a las orillas	1-2	3 d
que un soplo	6-8 / 2-6	
leve	(1)-2	3 <sup>a</sup>
o turbio,	1	2 <sup>a</sup> a
ya no importa,	2	3 <sup>a</sup>
débil,	1-3	4
lanzado desde un árbol	1	2 a
digno	2-6	7 e -áo

1	2	2-4	5 =
5	4 e	2-4	5 =
que van y vienen,		1	2
van,		2	2 =
vienen,		1-5-6	7 f-ía
se alzan sobre sí mismas		2-5	6 f
o bien de puntillas		5-9	10
o sobre las palmas de las manos,		4	5 b
sobre el cabello,		1	2
raudas,		3-6 / 2-5-7	15
imprevistas e infieles a todas las reglas, vírgenes		4-6 / 1-3-6	14
del esplendor del verde que alza el reflejo airoso		3	4
de los ánades		2	3 b
en vuelo,		1	2
olas		2	3
que van		2	3
y vienen		3	4 b
hasta el trébol,		4	5 b
el nazareno,		5	6
la mariasalada,		2-4	5 e
el jaramago,		2	3 e
el cardo,		4-6	7 a-ío
el acerado olivo,		2-6-10	11 b
y mueren en la calma de un jilguero		3-7	8
que ejecuta sobre ellas,		1-4	5
verde la luz,		2	3
polícromo,		1	2
íntimo,		2	3
su trino.			

Muchas veces mis manos pasaron por tus labios, tantas que fue costumbre calentarse en tu aliento, recibir ese fuego, suspiro, vida y aire semejante a la brisa primaveral y tibia.	1-3-6 / 2-6 1-4-6 / 3-6 3-4-6 / 2-4-6 3-6 / 4-6	14 14 a éo 14 14
Esta mañana, árbol de olvido, me paseaba sin querer recordarte, con los ojos tendidos en las recientes flores: primulas y claveles, y ásteres irradiantes, geranios y amapolas.	1-4-6 / 2-6 3-6 / 3-6 4-6 / 1-6 1-6 / 2-6	14 14 14 14
No quise recordarte, pero la brisa vino, y me tomó las manos, y repitió tu aliento, y me dejó en los labios vago añorar de besos, huésped del lirio, cálida rosa, y pensamiento.	1-2-6 / 3-6 3-6 / 4-6 4-6 / 1-4-6 1-4-6 / 1-6	14 14 a éo 14 a éo 14 a éo

No te encontré en el campo de sangre y culebrinas, ni en el tejar oscuro donde fragüé mi abrigo;	1-4-6 / 2-6	14 A ínas
viniste entre una turba de avispas asesinas, con tu laúd de arroyos y llanuras de trigo.	4-6 / 4-6	14 B ígo
	2-4-6 / 2-6	14 A ínas
	4-6 / 3-6	14 B ígo
Vi tu torso doblado de torcer las esquinas y ofrecí a tu cintura mi corto pie de amigo.	1-3-6 / 3-6	14 A
Te reías, qué niña, y estaban las vecinas	3-6 / 2-4-6	14 B
mirando en tus entrañas a través de mi ombligo.	3-5-6 / 2-6	14 A
	2-6 / 3-6	14 B
Dormíamos felices sin oír sus murmullos; una caja de música de raíces y aromas	2-6 / 3-6	14 C úllo
guardaba las pupilas del dios de las batallas.	1-3-6 / 3-6	14 D ómas
	2-6 / 2-6	14 E állas
Te encontré entre mis brazos, mi Luz ebria de arrullos, te besé entre los senos. Y un vuelo de palomas	3-6 / 2-3-6	14 C
dejó en mis labios círculos, octaedros y rayas.	3-6 / 1-2-6	14 D
	2-4-6 / 3-6	14 E áyas

Como un volcán, o un dulce trinar de chamarices,  
fue mi primera risa de niño por el cielo.

Luego, pues Dios lo quiso, me llevé en las narices  
un soberbio tortazo, y fui tumbando al suelo.

¡Para que luego digan! Al cantar las perdices  
yo levanté a las nubes mi eterno desconsuelo,  
pero aquel se curaba del asma y las varices  
y me dijo con guasa: “Vete con Dios, mozuelo”.

Cogí un órgano eléctrico, mis versos, mi sonrisa,  
y me fui por los mundos, como un pobre diablo,  
lejos de mis paisanos y su ambiente gazmoño.

Dejé mi cabellera flotar sobre la brisa,  
vino el Amor, clavóme su certero venablo,  
y se lo di a mi Amada para horquilla del moño.

2-4-6 / 2-6 14 A arices

1-4-6 / 2-6 14 B iélo

1-4-6 / 3-6 14 A arices

1-3-6 / 2-4-6 14 B uelo

4-6 / 3-6 14 A erdices

1-4-6 / 2-6 14 B uelo

3-6 / 2-6 14 A arices

3-6 / 1-4-6 14 B uelo

2-3-6 / 2-6 14 C isa

3-6 / 2-3-6 14 D ablo

1-6 / 2-6 14 E moño

2-6 / 2-6 14 C isa

1-4-6 / 3-6 14 D ablo

4-6 / 3-6 14 E oño

Huele a jazmín, porque el jazmín no es vano cortado más allá de su maceta;	1-4-8-10	11 A ano
huele a sudor, y aliento de trompeta vegetal, en la palma de la mano.	2-4-6-10	11 B eta
	1-4-6-10	11 B eta
	3-6-10	11 A ano
Huele como las mies en el verano que una lluvia agostera no respeta.	1-6-10	11 A ano
Huele como una fruta que sujeta el puño generoso del etano.	3-6-8-10	11 B eta
	1-6-10	11 B eta
	2-6-10	11 A ano
Huele a boca tu beso, huele a rosa, huele a clavel y a tierra reventada por la primera herida de la reja.	1-4-6-8-10	11 C osa
	1-4-6-10	11 D ada
	3-6-10	11 E eja
Huele a boca tu beso, generosa y en zumo de naranja amamantada.	1-4-6-10	11 C osa
Huele a barro cocido. Huele a teja.	2-6-10	11 D ada
	1-4-6-8-10	11 E eja

Deshojar un recuerdo se convierte en un trabajo lleno de rocío, como un campo de lirios y cerezos donde me vieras sin estar conmigo.	3-4-6-10 2-4-6-10 2-3-6-10 1-4-8-10	11 11 a ío 11 11 a
Dócilmente te tiendes a mi lado, extiendes tu cabello, abres al lino interiores de concha y amaranto; el alba fija tus contornos tibios.	1-3-6-10 2-6-7-10 3-6-10 2-4-8-10	11 b áo 11 a 11 b 11 a
Yo repaso el silencio suavemente, fluyen las horas, y en su claro signo ponemos un común astro de besos, y damos los recuerdos al olvido.	1-3-6-8-10 1-4-8-10 2-4-6-7-10 2-6-10	11 11 a 11 11 a
Todo lo que anhelé, tú me lo has dado; todo lo que viví, por ti está vivo; lo que no fuiste tú, sombra es de un sueño* y no esta flor quemándose en tu brillo.	1-6-7-9-10 1-6-8-9-10 3-4-6-7-8-10 2-4-6-10	11 11 a 11 11 a
Tus alas puras lo tocaron todo y aún vuelas en mis gesto pensativo. Oh, no levantes más recuerdos yertos. Déjame en ti gozosamente hundido.	2-4-8-10 1-2-6-10 1-2-4-6-8-10 1-4-6-8-10	11 11 a 11 11 a

Como carne apretada a nuestros huesos  
nos envuelve el amor más solo y puro,  
que, apartados del mundo y su conjuro,  
vivimos un festín de fiebre y besos.

3-6-8-10 11 A esos  
3-6-7-8-10 11 B uro  
3-6-10 11 B  
2-4-6-8-10 11 A

Este recinto prieto, donde presos  
unánimes nos damos un seguro,  
este campo solar y nido oscuro  
abona en gracia vida y embelesos.

1-4-6-10 11 A  
2-6-8-10 11 B  
1-3-6-8-10 11 B  
2-4-6-10 11 A

Contagiados de mundo, sin embargo,  
lucha es la vida con caudal de grito,  
y a veces un sollozo y un letargo.

3-6-10 11 C argo  
1-4-8-10 11 D ito  
2-4-6-8-10 11 C

Y es que el dolor destroza nuestro mito  
y el dulce amor nos sabe tan amargo  
como la sed de un páramo infinito.

1-4-6-8-10 11 D  
2-4-6-8-10 11 C  
4-5-6-10 11 D

## VIII

## 42 LA CORBETA ATREVIDA

La mesa estaba puesta: Dios tiene un solo dedo	2-4-6 / 1-2-4-6	14 A	edo
para mover la sopa como mueve las olas.	4-6 / 3-6	14 B	olas
Cucharas y guisantes destellan con denuedo	2-6 / 2-6	14 A	
en el risueño brillo de un par de cacerolas.	4-6 / 1-2-6	14 B	
¡Oh Dios! Color de rosa, blanco mantel de miedo,	1-2-4-6 / 1-4-6	14 A	
coge mi corazón como dos cacerolas,	1-6 / 3-6	14 B	
y llévalo a tu oreja, a tu tímpano acedo,	2-6 / 3-6	14 A	
mientras la mar se ensancha y en su filo te amolas.	4-6 / 2-6	14 B	
Toma un trozo de carne y un pedazo de pera,	1-3-6 / 1-3-6	14 C	era
navega por los ríos, navega por la espalda,	2-6 / 2-6	14 D	alda
hiende mis manos tibias, destroza mi frontera,	1-4-6 / 2-6	14 C	
oh Dios, dulce corbeta, amor mío, guirnalda	1-2-3-6 / 2-3-6	14 D	
de frutas, besos, aires, mientras la nube espera	2-4-6 / 1-4-6	14 C	
blancas velas abiertas en un vientre esmeralda.	1-3-6 / 2-3-6	14 D	

Amor mío, te ofrezco mi cabeza en un plato: desayuna. Te ofrezco mi corazón pequeño, y una vena fecunda que tu lengua de gato ha de lamer, ya claras las arrugas del ceño.	2-3-6 / 3-6	14 A	ato
	3-6 / 4-6	14 B	eño
	1-3-6 / 3-6	14 A	
	1-4-5-6 / 3-6	14 B	
Otra copita y basta: Amor mío, qué rato más feliz tu mordisco, como un nudo de sueño.	1-4-6 / 2-3-5-6	14 A	
Yo escalo las paredes, tú apacientas un hato, y yo balo en la sombra como cabra sin dueño.	1-3-6 / 2-3-6	14 B	
	1-2-6 / 1-3-6	14 A	
	2-3-6 / 3-6	14 B	
Para ti no es la sombra, para ti es sólo el día, mi Amor nunca tocado por un dedo de bruma, mi Amor nunca dejado por la indemne alegría.	3-4-6 / 3-4-6	14 C	ía
	2-3-6 / 2-4-6	14 D	uma
	2-3-6 / 3-6	14 C	
Te ofrezco un dedo rosa y unos labios de espuma, Amor mío; te ofrezco la lengua que tenía cuando dije tu nombre y era el eco una pluma.	2-4-6 / 1-3-6	14 D	
	2-3-6 / 2-6	14 C	
	3-6 / 1-3-6	14 D	

X  
44 PASIÓN

Con estos mismos labios que ha de comer la tierra, te beso limpiamente los mínimos cabellos	2-4-6 / 1-4-6	14 A	erra
que hacen anillos de ébano, minúsculos y bellos, en tu cuello, lo mismo que el pinar en la sierra.	2-4-6 / 2-6	14 B	ellos
	1-4-6 / 2-6	14 B	
	3-6 / 3-6	14 A	
Te muerdo con los dientes, te hiero en esta guerra de amor en que enloquezco. Sangras. Y pongo sellos	2-6 / 1-3-6	14 A	
a las heridas tibias con besos, besos... Ellos	2-6 / 1-4-6	14 B	
que han de quedar comidos, mordidos por la tierra.	4-6 / 2-4-6	14 B	
	1-4-6 / 2-6	14 A	
Tal ímpetu me come las entrañas, que sorbo tu carne palmo a palmo, cerco de llama el sexo,	1-2-6 / 3-6	14 C	orbo
te devoro a caricias, y a besos, y a mordiscos.	2-4-6 / 1-4-6	14 D	exo
	2-6 / 2-6	14 E	isco
Ni la muerte, ni el ansia, ni el tiempo son estorbo. El abrazo es lo mismo si cóncavo o convexo,	3-6 / 2-4-6	14 C	
y yo soy un cordero que trisca en tus apriscos.	3-4-6 / 2-6	14 D	
	2-3-4-6 / 2-6	14 E	

Venas de azul oculto y apagados lentigos decoraban tu piel de ríos y lagunas.	1-4-6 / 3-6	14 A igos
Allí, un mapa de brisas y pájaros amigos; aquí la paz secreta de todas las fortunas.	3-6 / 2-6 2-3-6 / 2-6 2-4-6 / 2-6	14 B unas 14 A 14 B
Valle del Paraíso, donde florecen trigos, más polen que corolas-, y lluvias oportunas hinchán de miel el grano caliente de los higos, los limoneros claros con sol todas las lunas.	1-6 / 4-6 1-2-6 / 2-6 1-4-6 / 2-6 4-6 / 2-3-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Venas como ese río que pasa por el valle, lentigos como aulagas, como retamas, como gayombas y una aurora enlazada en tu talle.	1-4-6 / 2-6 2-6 / 4-6 2-6 / 3-6	14 C alle 14 D omo 14 C
Allí un mapa con lentos medallones de plomo; aquí mis labios quietos que gozan tu ventalle. Y en medio esos dos ojos de amor donde me asomo.	2-3-6 / 3-6 2-4-6 / 2-6 2-3-5-6 / 2-6	14 D 14 C 14 D

Estallan en la fronda de amor los ruiseñores ebrios de tanta noche, de tanta melodía.	2-6 / 2-6	14 A ores
En el cóncavo cielo se reflejan las flores y allí la brisa tenue las riza de alegría.	1-4-6 / 2-6 3-6 / 3-6 2-4-6 / 2-6	14 B ía 14 A 14 B
El agua oculta pulsa sus roncros atanores y una lechuza enciende su cruel sabiduría, escéptica en el coro de pájaros cantores, quieta en el agua ansiosa que va buscando el día.	2-4-6 / 2-6 4-6 / 2-6 2-6 / 2-6 1-4-6 / 2-4-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Sobre la hierba cálida que el rocío aún no moja, -yerran sus gotas leves por el aire insumiso-, bajo la luna llena, se abre una rosa roja.	4-6 / 3-4-5-6 1-4-6 / 2-6 4-6 / 1-2-4-6	14 C oja 14 D iso 14 C
Nuestras bocas se besan: La aurora da el aviso de un futuro de amores, mientras el sol arroja sus primeras semillas en este paraíso.	1-3-6 / 2-4-6 1-3-6 / 1-4-6 3-6 / 2-6	14 D 14 C 14 D

Ya es todo luz, amor, ya es todo luz y beso, y el valle abre su mano por apresar el río; el monte se corona de tomillo y cantueso y es mágico y pequeño como un escalofrío.	1-2-4-6 / 1-2-4 -6 14 A eso 2-3-6 / 4-6 14 B ío 2-6 / 3-6 14 A 2-6 / 2-6 14 B
Los álamos se doblan al melodioso peso de pájaros del alba, de voz en desafío. Mimbres y aguas se dicen no sé qué de embeleso, no sé qué de promesas, no sé qué de albedrío.	2-6 / 4-6 14 A 2-6 / 2-6 14 B 1-3-6 / 1-2-3-6 14 A 1-2-3-6 / 1-2-3-6 14 B
¡Oh libertad gozosa del amor en la aurora! ¿Quién forzó nuestros labios, quién forzó nuestras manos, sino nosotros mismos bajo el sol que enamora?	1-4-6 / 3-6 14 C ora 1-3-4-6 / 1-3-4-6 14 D anos 4-6 / 3-6 14 C
¡Oh giro inexcusable de inviernos y veranos, agua siempre gozosa, mimbre que siempre llora! También tiene el amor su barbecho y sus granos.	1-2-6 / 2-6 14 D 1-3-6 / 1-4-6 14 C 2-3-6 / 3-6 14 D

La luz abre de golpe su chillón abanico	2-3-6 / 3-6	14 A	ico
y hay un verde de gloria y un rojo de alegría	1-2-3-6 / 1-2-6	14 B	ía
desde el monte más alto al remanso más chico:	3-5-6 / 3-5-6	14 A	
Pájaros ministriles cantan al nuevo día.	1-6 / 1-4-6	14 B	
Ya no cabe más gozo en todo el vallecico,	1-2-3-5-6 / 2-6	14 A	
ni más miel en los labios, ni más cierta armonía.	2-3-6 / 2-3-6	14 B	
Los ruiseñores llevan geranios en el pico,	4-6 / 2-6	14 A	
y arcos iris el río, y sol su melodía.	1-3-6 / 2-6	14 B	
Ya no cabe en nosotros más amor ni más fuego,	1-2-3-6 / 1-3-5-6	14 C	ego
ni más risa traviesa bajo la fronda amiga,	2-3-6 / 4-6	14 D	iga
desnudos, inocentes, tal agua, cual espliego.	2-6 / 1-2-4-6	14 C	
Todo dolor se olvida cuando crece la espiga,	1-4-6 / 3-6	14 D	
es todo un puro gozo, es todo un dulce juego,	1-2-3-4-6 / 1-2-3-4-6	14 C	
mientras la tierra espera que el cielo nos bendiga.	1-4-6 / 2-6	14 D	

Vine por un camino de rosas y trigales, mi corazón saltaba como un corzo en la aurora, mis labios te decían desde lejos los nombres de las más cotidianas y más sencillas cosas.	1-4-6 / 2-6 4-6 / 2-3-6 2-6 / 3-6 3-6 / 2-4-6	14 - 14 a oa 14 - 14 a oa
Los ecos y las huellas bajo el sol florecían, los jilgueros cantaban por no dejarme a solas, cuando al volver un codo del camino, a mi lado se emparejó la muerte, muda, silente y hosca.	2-6 / 3-6 3-6 / 2-4-6 4-5-6 / 3-6 4-6 / 1-4-6	14 - 14 a 14 - 14 a
Bajo la luz tranquila se me nubló la frente, se doblaron de tristes las nuevas amapolas: “Espérame a la vuelta”. Y seguí mi camino por trigos espigados y olivares y rosas.	4-6 / 4-6 3-6 / 2-6 2-6 / 3-6 2-6 / 3-6	14 - 14 a 14 - 14 a
Ascendí a tu morada y allí gocé tu cuerpo, y allí bebí la muerte, y sólo vi la aurora, tus ojos en el fondo de un mar de nácar puro, y tus besos tallados como cristal de roca.	3-6 / 2-4-6 2-4-6 / 2-4-6 2-6 / 2-4-6 3-6 / 4-6	14 14 a 14 14 a
Te apreté entre mis brazos, te confundí en mi sangre, me hundí en tu pecho tibio y, entre veras y bromas, pasó la luz del día, pasó la noche densa con olor de jazmines y canciones de ronda.	3-6 / 4-6 2-4-6 / 3-6 2-4-6 / 2-4-6 3-6 / 3-6	14 14 a 14 14 a
Los álamos, más altos que nuestra blanca torre, se miniaban de pájaros como un libro de horas. Pero aún era pronto para dejar los besos y ese sopor tranquilo de la penumbra ociosa.	2-5-6 / 2-4-6 3-6 / 3-6 3-4-6 / 4-6 1-4-6 / 4-6	14 14 a 14 14 a
Bebimos vino añejo escanciado en las manos, ebrias de tanto amor y claras como copas; en el huerto encontramos las primeras cerezas. Pasó de nuevo el día, pasó otra vez la sombra.	2-4-6 / 3-6 1-4-6 / 2-6 3-6 / 3-6 2-4-6 / 2-4-6	14 14 a 14 14 a
Salimos por el campo confundidos en uno, tocaba con tus manos, hablabas por mi boca, éramos un incendio de amor en la mañana, a nuestro paso ardían los celajes, las frondas.	2-6 / 3-6 2-6 / 2-6 1-4-6 / 2-6 2-4-6 / 3-6	14 14 a 14 14 a
Al doblar un recodo nos detuvo la muerte, me llamó por mi nombre y me dijo: “Ya es hora”. Mas no logró arrancarme de tu abrazo. A lo lejos los álamos cantaban con el sol en las hojas.	3-4-6 / 3-6 3-6 / 3-5-6 2-4-6 / 3-6 2-6 / 3-6	14 14 a 14 14 a

XVI

51 BAILE EN EL PUEBLO

Espasmos de guitarras electrónicas		
riegan de semen el adiós del día,	2-6-10	11 A ónicas
yodo y cobalto el son de batería,	1-4-8-10	11 B ía
tandas de percusión roncás y afónicas.	1-4-6-10	11 B
	1-6-7-10	11 A
Piernas, si leves en el ritmo, cónicas,		
supuran ron y cítrica alegría;	1-4-8-10	11 A
deja el beso a hurtadillas una orgía	2-4-6-10	11 B
de lágrimas hialinas y anacrónicas.	1-3-6-8-10	11 B
	2-6-10	11 A
Un quiebro en el tobillo del zorongó,		
un do menor verdoso en el garrote	1-2-6-10	11 C ongo
del cuello duro y vil, blanco y oblongo.	1-2-4-6-10	11 D ote
	2-4-6-7-10	11 C
Avinagra caderas la trompeta,		
ocre la axila y nítrico el bigote:	3-6-10	11 E eta
¡Tienes la cara añil, cobre y violeta!	1-4-6-10	11 D
	1-4-6-7-10	11 E

XVII  
52-53 ESCENA

Después de tanto amor he salido de caza. .....	2-4-6 / 1-3-6	14 A aza
Desnuda estás y quieta, como el sol en su colmo, llena la cabellera de centeno y de trinos, al pie de un risco joven, al pie de un joven olmo, y en ti confluyen todos los ríos y caminos.	2-4-6 / 3-6 1-6 / 3-6 2-3-4-6 / 2-4-6 2-4-6 / 2-6	14 B olmo 14 C inos 14 B 14 C
Desde lejos te miro, y el sol entre las hojas deja sobre tu cuerpo arroyos de ebria lava, hoces negras de sombra, hoces de lenguas rojas, y eres una tigresa cuando el amor se acaba.	3-6 / 2-6 1-6 / 2-4-6 1-3-6 / 1-4-6 1-3-6 / 4-6	14 D ojas 14 E ava 14 D 14 E aba
Ya estoy sobre una peña. De lejos adivino tu silueta ondulante como las cañaveras y esa joya emboscada donde fermenta el vino en el fiel puntiagudo de tus recias caderas.	1-2-4-6 / 2-6 3-6 / -6 1-3-6 / 4-6 3-6 / 3-6	14 F ino 14 G eras 14 F 14 G
Te mereces el corzo que a mis fauces se brinda, su corazón cobarde como un álamo chico, sus ojos nebulosos de mirto y de celinda. El bosque entero mece su ferviente abanico.	3-6 / 3-6 4-6 / 2-3-6 2-6 / 2-6 2-4-6 / 3-6	14 H inda 14 I ico 14 H 14 I
Y el conejo veloz, y la gacela suave, este nido terrestre de codornices cautas, las tórtolas parejas y ese niño que sabe amaestrar los trémolos de los canarios flautas.	3-6 / 4-6 1-3-6 / 4-6 2-6 / 1-2-6 4-6 / 4-6	14 J ave 14 K autas 14 J abe 14 K
Por tu amor abro pechos, corto alientos, desgarro la perezosa tarde con llantos y alaridos. Eres bella y esperas sobre un lecho de barro el fruto de los besos y el fruto de los nidos.	3-4-6 / 1-3-6 4-6 / 2-6 1-3-6 / 2-3-6 2-6 / 2-6	14 L arro 14 M idos 14 L 14 M
Después de tanto amor he salido de caza, mientras tú, en el sosiego y a la orilla del río, ves el álamo frágil que su temblor enlaza al temblor de ese pájaro, que es todo escalofrío.	2-4-6 / 1-3-6 3-6 / 3-6 1-3-6 / 4-6 3-4-6 / 1-2-6	14 A aza 14 N ío 14 A 14 N

Mientras dispara rosas el arquero del cielo	1-4-6 / 3-6	14 A elo
y el chasquido del arco crea la melodía,	3-6 / 1-6	14 B ía
nuestros cuerpos se funden desnudos sobre el suelo	1-3-6 / 2-6	14 A
y como flechas marcan el rojo mediodía.	4-6 / 2-6	14 B
Con voluntad de cénit igualamos el vuelo		
y en el abrazo esplende la creciente alegría.	4-6 / 3-6	14 A
Aspiré a la hermosura y es mayor que mi anhelo	4-6 / 3-6	14 B
la brasa de tus labios, pulcros goznes del día.	3-6 / 1-3-6	14 A
	2-6 / 1-3-6	14 B
En la boca que besa se asientan las auroras,		
y en otra más secreta que acepta las caricias	3-6 / 2-6	14 C oras
fijan su eje las noches de pardos alhelíes.	2-4-6 / 2-6	14 D ícias
	1-3-6 / 2-6	14 E íes
Arcos, flechas y arqueros de nuestras propias horas		
la voz de los segundos es rosa de delicias,	1-3-6 / 2-4-6	14 C
enhiesta sobre un campo de lirios y rubíes.	2-6 / 1-2-6	14 D
	2-6 / 2-6	14 E

XIX  
55 OTOÑO

Lloverá en la ciudad, como llovía  
tamo dorado en las redondas eras,  
y en la copa feliz de las esperas  
recogeremos toda la alegría.

3-6-10 11 A ía  
1-4-8-10 11 B eras  
3-6-10 11 B  
4-6-10 11 A

Vendrán nubes y naves, y qué orgía  
de renovadas y altas primaveras,  
el tabaco, el maíz y las enteras  
parras dando su verde melodía.

2-3-6-9-10 11 A  
4-6-10 11 B  
3-6-10 11 B  
1-3-6-10 11 A

Lloverá en tu desnudo fervoroso,  
lloverá entre mis labios. Y el estío  
dirá su adiós sereno y empapado.

3-6-10 11 C oso  
3-6-10 11 D ío  
2-4-6-10 11 E ado

Otro mar, otro otoño, y otro hermoso  
atardecer verán tu cuerpo mío,  
y al paio restará tu trigo alado.

1-3-4-6-8-10 11 C  
4-6-8-10 11 D  
2-6-8-10 11 E

El Amor entre palmas es ebriedad de aurora, su flecha aguda y viva en nuestras carnes puesta, terrible como el rayo de sol que de la siesta hace un festín violento de lumbre cazadora.	3-6 / 4-6 2-4-6 / 2-4-6 2-6 / 2-6 1-4-6 / 2-6	14 A ora 14 B esta 14 B 14 A
Titán del equilibrio del espacio y la hora, despide la hermosura de su mejilla enhiesta, y quema los dorados rastrojos, la depuesta fragancia de los campos de llanura sonora.	2-6 / 3-6 2-6 / 4-6 2-6 / 2-6 2-6 / 3-6	14 A 14 B 14 B 14 A
Y en medio del Amor, y en su exacta alegría, nuestros cuerpos relucen, levantados al cielo, bellos como el sereno fulgor del mediodía.	2-6 / 3-6 1-3-6 / 3-6 1-6 / 2-6	14 C ía 14 D elo 14 C
¡Qué triunfal entusiasmo de la boca que besa, de la mano que mimica la carne que alza el vuelo, mientras la muerte, afuera, descuida nuestra presa!	1-3-6 / 3-6 3-6 / 2-4-6 1-4-6 / 2-4-6	14 E esa 14 D 14 E

Siempre te tuve en brazos, cuando tú no nacías, cuando tú no llorabas, fuente sellada y pura, como tú me abrazabas, como tú me mecías en el jardín cerrado bajo la noche oscura.	1-4-6 / 3-4-6 3-4-6 / 1-4-6 3-6 / 3-6 4-6 / 4-6	14 A ías 14 B ura 14 A 14 B
Yo niño entre tus brazos; pero tú no crecías, sobre un mundo de insomnio sorprendida criatura, pero tú no brotabas, pero tú no gemías. Y sin embargo el tiempo tu cansancio inaugura.	1-2-6 / 3-4-6 2-3-6 / 3-6 3-4-6 / 3-4-6 3-6 / 3-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Siempre estoy en tus brazos; noche que me recibes, y hay un nudo pequeño y un pájaro salvaje desde la rosa al llanto, desde el llanto al sollozo.	1-3-6 / 1-6 1-2-3-6 / 2-6 2-6 / 3-6	14 C ibes 14 D aje 14 E ozo
Siempre naces y mueres, siempre creces y vives, pero estás en mis brazos sin cabellos ni traje, pero estoy en tus brazos como el fondo de un pozo.	1-3-6 / 1-3-6 3-6 / 3-6 3-6 / 3-5-6	14 C ives 14 D 14 E

Y también caballero de los recios delfines, atraviesa el Amor la quietud del ocaso, todo pluma incendiada, todo olor de jazmines, mientras me das la muerte contenida en un vaso.	3-6 / 2-3-6 3-6 / 3-6 1-3-6 / 1-3-6 1-4-6 / 3-6	14 A ines 14 B aso 14 A 14 B
La bebo de tus manos, y llega paso a paso, desde no sé qué sombra ni qué inciertos confines, y desemboca en noche, mientras el cielo raso se inflama de luceros y mudos querubines.	2-6 / 2-4-6 3-4-5-6 / 2-3-6 4-6 / 1-3-6 2-6 / 2-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Querubines que llevan la vihuela escondida en los pliegues del manto, mientras, muerto, te miro, vuelto a ti los ojos en el postrer sollozo,	3-6 / 3-6 3-6 / 3-6 1-4-6 / 4-6	14 C ída 14 D íro 14 E ozo
hasta que una oleada me devuelve a la vida, caliente como el aire de tu largo suspiro, y vemos al trasluz que el Amor es hermoso.	3-6 / 3-6 2-6 / 3-6 2-6 / 3-6	14 C 14 D 14 E oso

Les pieds dans les glaïeuls...

A. Rimbaud

Los pies en los gladiolos. Y ¿dónde la sonrisa? No estaba en los arroyos, ni tampoco en la brisa.	2-6 / 2-6 2-6 / 3 -6	14 A isa 14 A
Los pies en los gladiolos, y el corazón clavado en el trino feliz de un pájaro morado.	2-6 / 4-6 3-6 / 2-6	14 B ado 14 B
Los pies en los gladiolos, tu mano por mi pecho, un campo de amapolas y un oscuro barbecho.	2-6 / 2-6 1-2-6 / 1-3-6	14 C echo 14 C
Los pies en los gladiolos. Y ¿dónde la alegría? En el pájaro oscuro que la tarde cernía.	2-6 / 2-6 3-6 / 3-6	14 D ía 14 D
No supieron los montes de aquella luz reciente, ni secaron tus dedos el sudor de mi frente,	3-6 / 2-4-6 3-6 / 3-6	14 E iente 14 E ente
pero la estrella vino, pero vino el amor, pero vino la noche y un secreto sopor,	4-6 / 3-6 3-6 / 3-6	14 F or 14 F
y tú estabas tendida, con la mano en el viento, los labios sin sonrisa, la voz sin movimiento,	2-3-6 / 3-6 2-6 / 2-6	14 G ento 14 G
los pies en los gladiolos. Y ¿dónde tu agonía? En mis ojos oscuros que la noche extinguía.	2-6 / 2-6 3-6 / 3-6	14 D ía 14 D

## XXIV

## 60 TIGRES EN EL JARDÍN

Como un ascua de oro te hemos visto en la aurora, como un trigal de cielo derramado en la vega, y hemos sorbido el agua que tu contacto dora y ese aroma de rosas que nos cerca y anega.	3-6 / 3-6 4-6 / 3-6 1-4-6 / 4-6 1-3-6 / 3-6	14 A ora 14 B ega 14 A 14 B
En este huerto el lirio es feliz. Sólo implora libertad nuestra sangre, mientras la nube llega, se riza y, leve, pasa. Da el chamariz la hora, y el gozo de la sombra, como un rencor, nos niega.	2-4-6 / 1-6 3-4-6 / 1-6 2-4-6 / 1-4-6 2-6 / 4-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Solos entre las dalias, entre cedros y fuentes, tanto nos asediamos que nos cala hasta el hueso este amor sin futuro y esta luz de los dientes.	1-6 / 3-6 1-6 / 3-6 1-2-6 / 1-2-6	14 C entes 14 D eso 14 C
Tigres somos de un fuego siempre vivo e ileso, y te odiamos por libre, recio sol, mientras puentes de plata ha levantado la muerte a nuestro beso.	1-3-6 / 1-3-6 3-6 / 1-3-4-6 2-3-6 / 2-4-6	14 D 14 C 14 D

Oda sobre tres luces diferentes

Para Carlos Bousoño

*... Y lo más duro  
de todo es el amor.*  
Carlos Bousoño

I  
63 SUICIDIO

Por los secretos picos y encorvados atajos, allí donde la lumbre no permite el sollozo, encontré tus pupilas horadadas de grajos, un silencio de pluma por tu naciente bozo.	4-6 / 3-6 2-6 / 3-6 3-6 / 3-6 1-3-6 / 4-6	14 A ajos 14 B ozo 14 A 14 B
Bella estabas desnuda de todos los trabajos, púrpura y agua solas en tu extenso alborozo, y era tu risa un párpado de nubes, y bajados sonando alegremente en el fondo de un pozo.	1-3-6 / 2-6 1-4-6 / 3-6 1-4-6 / 2-6 2-4-6 / 3-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Ángel quizá de besos, pero no de mi hastío, te reclinaste clara sobre el brocal redondo y me llamaste rayo de pájaro y de río.	1-4-6 / 3-6 4-6 / 4-6 4-6 / 2-6	14 C ío 14 D ondo 14 C
Allí corté a la aurora su postrer rizo blondo, lo coloqué en tus sienes, y un terco escalofrío dejó tu mano pálida para siempre en el fondo.	2-4-6 / 3-6 4-6 / 2-6 2-4-6 / 2-6	14 D 14 C 14 D

II  
64 SIESTA EN EL MIRADOR

Sólo para tus labios mi sangre está madura, con obsesión de estío preparada a tus besos, siempre fiel a mis brazos y llena de hermosura, exangües cada noche, y cada aurora ilesos.	1-6 / 2-4-6 4-6 / 3-6 1-3-6 / 2-6 2-4-6 / 2-4-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Si crepitan los bosques de caza y aventura y los pájaros altos burlan de vernos presos, no dejes que tus ojos dibujen la amargura de los que no han llevado el amor en los huesos.	3-6 / 2-6 3-6 / 1-4-6 1-2-6 / 2-6 4-6 / 3-6	14 A 14 B 14 A 14 B
Quédate entre mis brazos, que sólo a mí me tienes, que los demás te odian, que el corazón te acecha en los latidos cálidos del vientre y de las sienas.	1-6 / 2-6 4-6 / 4-6 4-6 / 2-6	14 C 14 D 14 C
Mira que no hay jardines más allá de este muro, que es todo un largo olvido. Y si amor te estrecha verás un cielo abierto detrás del llanto oscuro.	1-6 / 1-3-6 1-2-6 / 4-6 2-4-6 / 2-4-6	14 E 14 D 14 E

III

65 OTRA VIDA, OTRO MAR

<p>Álzate a mí, a mi boca, galvánico Amor mío, terriblemente impuro bajo un sol de justicia, revolcado en la muerte, como el furioso río empapado de rayos, de tierra y de inmundicia.</p>	1-4-6 / 2-5-6	14 A ío
	2-4-6 / 3-6	14 B ícia
	3-6 / 4-6	14 A
	3-6 / 2-6	14 B
<p>Retuércete en mis ingles, provoca un desafío entre el amargo orgullo y la casta caricia, y desata los vientos, y el tímpano más frío para asolar el único vergel de la delicia.</p>	2-6 / 2-6	14 A
	4-6 / 3-6	14 B
	3-6 / 2-6	14 A
	4-6 / 2-6	14 B
<p>Y asfíxiame en el fango, y hazme sombra de nada, como un volcán de envidia, como una injusta mano, como un diente roído que en la fruta se encona.</p>	2-6 / 1-3-6	14 C ada
	2-4-6 / 2-4-6	14 D ano
	2-3-6 / 3-6	14 E ona
<p>Y después de estar sucios y con la carne helada, ¡vamos al agua quieta donde fulge el verano, vamos al mar sereno que nunca nos traiciona!</p>	3-5-6 / 4-6	14 C
	1-4-6 / 3-6	14 D
	1-4-6 / 2-6	14 E

Serenata  
y navaja

68

*Del mundo no se vuelve, sí del cielo.*

Juan Ramón Jiménez.

## 69 A CARLOS VILLARREAL

La jubilosa plenitud de nuestra amistad, cifrada aquí en tu nombre, Poema en prosa ilumine esta labor, pues mía, tuya.

El corazón no es lúgano, resuena en él la voz, hasta en sus últimos secretos, del jilguero y del mar, del torrente y de la espada. Mas cuando vuelve al mundo la palabra, suyo es el sonido de alborotada sangre, de piel sumisa, de enconradísimos sentires. No adultera su canto como el lúgano. Y es él, siempre es él quien clama o sugiere o magnífica.

También canta la razón, desde la cima de los sentidos. He buscado aliar, en estos poemas, la melodía de la voz y la melodía de la idea. Pero antes de escribirlos me dije, ya no recuerdo si tácitamente, que no eran para mi voz, sino para la tuya. Pues, aunque el corazón no es lúgano, bien cierto es que recoge y moldea la palabra de amistad, de confianza y de confidencia, y la rehace con irisaciones y con fulgores y con trémolos y acordes imprevistos y vivificantes.

¿O el corazón sí es lúgano, y aspira a la comunicación total, a la comunión de la belleza? ¿A repetir la voz, que aprendió como súbito relámpago? Sí, el corazón es lúgano, produce un eco, desdobra nuestras vidas: significa una entrega.

I: Una perdida estrella

73-74 SERENATA Y NAVAJA  
[Mozart y Salieri]

La aurora tarda inclina	2-4-6	7 A	ina
su cuello leve, brevemente humano;	2-4-6-8-10	11 B	ano
nebulosa sanguina	3-6	7 A	
que una fígara mano	1-3-6	7 B	
-trocando la navaja por el vano	2-6-10	11 B	
arco de la viola	1-6	7 C	ola
gemidora- dibuja: De iris rica	3-6-8-10	11 D	ica
pero privada, sola	4-6	7 C	
en su silencio, abdica	4-6	7 D	
nácares últimos. Grité. Salpica	1-4-8-10	11 D	
mi celo los violines	2-6	7 E	ines
y chirrían, chirrían. No está pálida	3-6-9-10	11 F	álida
confusión de jazmines	3-6	7 E	
sobre el odio, la impávida	3-6	7 F	ápida
desolación de quien mató, la sávida	4-8-10	11 F	
condena: Amor, envidia.	2-4-6	7 G	idia
La minuta incluía un minué	3-6-10	11 H	é
de blonda de oro, lidia	2-4-6	7 G	idia
galante y un bouquet	2-4-6	7 H	/ é
de muguete. La lluvia puede que	3-6-8-10	11 H	
ser lleve tu lamento,	1-2-6	7 I	ento
pero yo acecho, yo acechaba, yo	3-4-8-10	11 J	o
vertí en tu copa, siento	2-4-6	7 I	
la muerte y no tembló	2-4-6	7 J	
mi mano, y ahora duda, lento el no	2-4-6-8-10	11 J	
sonreír, el veneno.	3-6	7 K	eno
¡Pobre enemigo! Triste. Y aproxima	1-4-6-10	11 L	ima
su labio un ángel bueno	2-3-4-6	7 K	
al borde firme, opima	2-4-6	7 L	
fuelle de mis desgracias. ¡Que redima	1-6-10	11 L	
tu muerte tanta bruma!	2-4-6	7 M	uma
Te odié. ¡Cuánto te odié! ¡Cómo te amaba!	2-3-6-7-10	11 N	aba
Subía, como pluma	2-6	7 M	
de irisación y lava,	4-6	7 N	
tu gracia esbelta hasta mi sien, rozaba	2-4-8-10	11 N	
un momento mi olvido	3-6	7 Ñ	ido
y allí, donde la luz siempre amanece,	2-6-7-10	11 O	ece
donde tuvo su nido	3-6	7 Ñ	
mi ser, lento le mece,	2-3-6	7 O	
le da calor, le da vigor, le acrece	2-4-6-8-10	11 O	
ya sabio cuanto hermoso,	1-2-4-6	7 P	oso
en una primavera si fragante	2-6-10	11 Q	ante
del blanco más gozoso	2-4-6	7 P	
de los blancos: delante	3-6	7 Q	
de mí, la aurora en flor, el susurrante	2-4-6-10	11 Q	
transcurso de la estrella	2-6	7 R	ella

más bella.		1-2-		
	Todo noche.		4-6-	
				10 11 S ata
inmortal!		3-		
	Y destella		6	7 R
la sangre. La desata,		2-6		7 S
negro de mi rencor, filo de plata.		1-6-7-10		11 S

75-77 VISTA DE BADAJOZ AL ATARDECER  
[Cuadro de Francisco Pedraja]

No eres tú, que la sueñas;	1-3-6	7 A	eñas
soy yo quien la contempla que la vive.	1-2-6-10	11 B	ive
Ese cielo que enseñas,	1-3-6	7 A	
música oscura si ve-	1-4-7???	8 B	
hemente pájaro que al cielo escribe	4-8-10	11 B	
sus mensajes sombríos,	3-6	7 C	íos
no es augurio de nieblas, no es destino	1-3-6-8-10	11 D	ino
de sueños en los ríos,	2-6	7 C	
sino amor puro, sino	3-4-6	7 D	
delicia intacta, cálido camino	2-4-6-10	11 D	
por donde nadie anduvo.	4-6	7 E	uvo
Por donde no anduviere nadie, por	4-6-8-10	11 F	or
donde un ángel sostuvo	2-3-6	7 E	
su espada de sopor,	2-6	7 F	
su espada de terror, su triste amor	2-6-8-10	11 F	
sin fe, su pesadilla	2-6	7 G	illa
de luz que no surgió, que no ha existido,	2-6-8-10	11 H	ido
que no existe, mas brilla	3-6	7 G	
y es, eterna, nido	2-4-6	7 H	
de la melancolía, su perdido	6-10	11 H	
paraíso. ¡Oh lirios	3-6	7 I	irios
de las laderas, aguas del Guadiana,	4-6-10	11 J	ana
vencejos o delirios	2-6	7 I	
de una vana mañana,	1-3-6	7 J	
límite del poniente, sobrehumana	1-6-10	11 J	
desolación! ¡Oh sobre-	4-6	7 K	obre
cogedora armonía de la nube	3-6-10	11 L	ube
cárdena contra el cobre	1-6	7 K	
de las cúpulas! Sube	3-6	7 L	
del corazón una fragancia -anduve	4-5-8-10	11 L	uve
por las rosas tardías	3-6	7 M	ías
del porvenir- perenne, tan hermosa	4-6-8-10	11 N	osa
de nostalgias ´-vivías	3-6	7 M	
en la perdida rosa	4-6	7 N	
del recuerdo-, tan triste, tan gozosa	3-5-6-8-10	11 N	
de abnegaciones, que	4-6	7 Ñ	e
los ojos y sus lágrimas, los labios	2-6-10	11 O	abios
y la memoria de	4-6	7 Ñ	
los besos, de tan sabios	2-5-6	7 O	
no sabían. Tiene el agua resabios	3-5-7-10	11 O	
de mística reseda	2-6	7 P	eda
y ahí, si declinada, por la loma	2-6-10	11 Q	oma
apacible, se queda	3-6	7 P	
suspendida, paloma	3-6	7 Q	
de negación oscura, en la redoma	4-6-10	11 Q	
terrible de tu cielo	2-6	7 R	ales
acongojado. Dime, ¿de qué sales	4-6-9-10	11 S	elo

estériles tu anhelo	2-6	7 R	
surge? ¿Por qué no vales	1-4-6	7 S	
nada, ciudad perdida? Oh, exhales	1-4-6-10	11 S	
ámbar o niebla, dime	1-4-6	7 T	ime
qué mano sosegada, qué pupila	1-2-6-8-10	11 U	ile
de soñador, te exime	4-6	7 T	
de tu nada tranquila	3-6	7 U	
para arrojarte contra mí. Destila	4-8-10	11 U	
ya la tarde rocío,	1-3-6	7 V	ío
y la tiniebla alumbra y por la torre	4-6-10	11 X	orre
vago, si extraño, mío.	1-4-6	7 V	
¡Y cómo el tiempo corre	2-4-6	7 X	
para tu destrucción! ¿No te socorre	6-7-10	11 X	
nada? ¿Nadie tuviere	1-3-6	7 Y	ere
compasión? ¡Oh compasión o mentira	3-7-10	11 Z	ira
del que no vivió y muere	3-5-6	7 Y	
por no vivir! ¡Aspira	4-6	7 Z	
tú, conmigo, a quedar, a ser la ira	1-3-6-8-10	11 Z	
del trueno y el relámpago	2-6	7 A'	ago
del existir, vorágine de besos,	4-6-10	11 B'	esos
irresistible trampa, go-	4-6	7 A'	ago
zoso esplendor de ilesos	1-4-6	7 B'	
ángeles, que no humanos, inconfesos	1-6-10	11 B'	
en su caída, en su	4-6	7 C'	ú
condenación de luz, en su amargura,	4-6-10	11 D'	ura
como yo, como tú,	3-6	7 C'	
como el cáliz que apura	3-6	7 D'	
esta ciudad sin ser por su hermosura!	1-4-6-10	11 D'	

## 78-80 IMAGEN FIJA

[Ante mi retrato de barro, hecho  
por Bernardo Olmedo]

... y hemos subido la ladera, cuando	1-4-8-10	11 A	ando
más aprieta el estío, sosegando	1-3-6-10	11 A	
el calor con la altura	3-6	7 B	ura
o bajo los membrillos o los pinos	2-6-10	11 C	inos
o la fresca espesura	3-6	7 B	
de los chopos, caminos	3-6	7 C	
fuera, o en el dintel de los molinos	1-6-10	11 C	
abandonados.	4-		
Henos	6	7 D	enos
a los tres -Bernardo, Carlos, Antonio-,	3-5-7-10	11 E	onio
veraniegos, serenos,	3-6	7 D	
al florido estramonio	3-6	7 E	
atentos, su blancura -tal demonio	2-6-10	11 E	
de luz- tan engañosa,	2-6	7 F	osa
cáliz para el verano, o ella misma	1-6-8-10	11 G	isma
letal y muy hermosa.	2-4-6	7 F	
De espacio, uno se abisma	2-3-6	7 G	
en sí mismo. No piensa. Late. El crisma	2-3-5-6-8-10	11 G	
de la luz lo arrebola	3-6	7 H	ola
y una tranquila ola	1-4-6	7 H	
acompañada del	4-6	7 I	el
rumor del monte -agua, pájaro, abeja-,	2-4-5-7-10	11 J	eja
tiñe el campo de miel	1-3-6	7 I	
de romero, y nos deja	3-6	7 J	
arreatados o, más bien, por vieja	4-7-8-10	11 J	
verdad uncidos,	2-4	5 K	idos
acordes ya con la naturaleza:	2-4-10	11 L	eza
no duermen los sentidos;	2-6	7 K	
reciben. La tibieza	2-6	7 L	
los mece y todo adquiere una belleza	2-4-6-7-10	11 L	
bien que mortal, distinta,	1-4-6	7 M	inta
como esa flor -si en tránsito no extinta-	2-4-6-10	11 M	
que es la materia toda	4-6	7 N	oda
transida de blancura.	2-6-		
Pronto acaba	8-10	11 Ñ	aba
esa sencilla boda	1-4-6	7 N	
con el ámbito: Estaba	3-6	7 Ñ	
el ámbar de la miel cubriendo lava	2-6-8-10	11 Ñ	
canicular, y un poco	4-5-6	7 O	oco
de brisa que se alza nos ahoga	2-6-10	11 P	oga
casi, con su sofoco.	1-6	7 O	
Ni un pajarillo boga	1-4-6	7 P	
por el aire; el sol, así, se irroga	3-6-8-10	11 P	
el completo dominio	3-6	7 Q	inio

de nuestro breve, aunque dichoso, predio.	2-4-8-10	11 R	edio
Todo va a su exterminio,	1-3-6	7 Q	
el gozo con el tedio,	2-6	7 R	
la tierra con el mar, y sin remedio.	2-6-10	11 R	
Mas sólo este diamante	2-3-6	7 S	ante
que en nuestras vidas deja en ocasiones	2-4-6-10	11 T	ones
el tiempo, crepitante	2-6	7 S	
y puro entre los dones	2-6	7 T	
turbios de cada día y emociones,	1-6-10	11 T	
nos salva, nos recrea;	2-6	7 U	ea
y, si devueltos al afán del día,	4-8-10	11 V	ía
su delicada idea	4-6	7 U	
nos guarda la alegría	2-6	7 V	
silenciosa.	3-		
Recuerdo la armonía	6-10	11 V	
de ese inocente instante	1-4-6	7 X	ante
al aire libre, ahora que me hallo	2-4-6-10	11 Y	allo
enajenado, ante	4-6	7 X	
mi fija imagen. Callo	2-4-6	7 Y	
como entonces. Calláis. Un vivo rayo	3-6-7-8-10	11 Y	
de fe nos ilumina;	2-6	7 Z	ina
“Ese soy yo. Recuerdo esa mirada	1-3-4-6-8-10	11 A'	ada
si culta, campesina;	2-6	7 Z	
la frente sosegada;	2-6	7 A'	
la oreja pequeñita, la ovalada	2-6-10	11A'	
barbilla...” Me detienen	2-6	7 B'	enen
tus manos en el barro. ¡Con qué arte	2-6-9-10	11 C'	arte
me saben y sostienen	2-6	7 B'	
mi vida, parte a parte	2-4-6	7 C'	
y gesto a gesto!	2-4-		
En el milagro quieto,	8-10	11 D'	eto
en el pequeño lago	4-6	7 E'	ago
entre los días, reto al rostro vago	4-6-8-10	11 E'	
del transcurrir, mi rostro ya, sujeto	4-6-8-10	11 D'	eto
a la perenne hermosa tierra, queda	4-6-8-10	11 F'	eda
para siempre.	3-		
¡Feliz quien ve su cara	6-8-10	11 G'	ara
sin máscara!	2-		
Conceda	6	7 F'	eda
te la existencia clara	1-4-6	7 G'	
verdad, como por ti me la depara.	2-6-10	11 G'	

## 81 OTOÑO ANTE EL SENTIDO

Amo los días de	1-4-6	7 A	e
noviembre: vino nuevo y crisantemos.	2-4-6-10	11 B	emos
Días para la fe	1-6	7 A	
perdida, cuando hemos	2-6	7 B	
de estar luchando por lo que queremos	2-4-10	11 B	
y contra lo que no	6	7 C	o
queremos.	2-		
Desde aquí veo lejanas	6-7-10	11 D	anas
sierras de gris o do	1-4-6	7 C	
menor; graves besanas,	2-3-6	7 D	
las cosechas tardías, las tempranas	3-6-10	11 D	
siembras; árboles, pocos;	1-3-6	7 E	ocos
melancolía, mucha; pero alguna	4-6-10	11 F	una
ironía de locos	3-6	7 E	
pájaros, vaga luna,	1-4-6	7 F	
frutas maduras que caen, bien una	1-4-7-9-10	11 F	
a una, o que recoge	1-6	7 G	imos
el hortelano con extraños mimos	4-8-10	11 H	oge
y depone en el troje	3-6	7 G	
o solas o en racimos.	2-6	7 H	
Veo también lo pobres que vivimos,	1-4-6-10	11 H	
este no ser más que	1-3-4-5-6	7 I	e
fracaso y voluntad de ser dichoso.	2-6-8-10	11 J	oso
Ah, pero yo ¿qué sé?	1-4-5-6	7 I	
El día es tan hermoso,	2-3-4-6	7 J	
el aire tan gozoso,	2-4-6	7 J	
y tengo, todavía, un no sé qué de fe.	2-6-8-9-10-11-13	14 J	

82-83 PAJARO EN LA SOMBRA

Huele el silencio a nube	1-4-6	7 A	ube
o a inminente veneno de metales	3-6-10	11 B	ales
prohibidos. Lento, sube	2-4-6	7 A	
un vaho de cristales,	1-2-6	7 B	
una concha sin luz. ¿De dónde sales,	1-3-6-8-10	11 B	
casi con languidez	1-6	7 C	ez
de mano rota o que, recién cortada,	2-4-8-10	11 D	ada
procuras una vez	2-6	7 C	
y otra vez mi morada	1-3-6	7 D	
perturbar, con tu golpe en la sellada	3-6-10	11 D	
puerta?	1-		
Hieden a llanto	3-6	7 E	anto
nocturno las tristísimas maderas	2-6-10	11 F	eras
de la ventana. Cuánto	3-6	7 E	
de esperanza y de esperas,	3-6	7 F	
de malas noches y bienagoreras	2-4-10	11 F	
veladas, insinúan.	2-6	7 G	úan
Cuánto de sed. Y de sigilo, apenas.	2-4-8-10	11 H	enas
Mas tus alas actúan	3-6	7 G	
contra sus duras venas,	4-6	7 H	
hieres su carne, su silencio drenas	1-4-8-10	11 H	
con odio, si terrible	2-6	7 I	ible
por aniquilador, grave de brumas,	6-7-10	11 J	umas
y el aire, inasequible	2-6	7 I	
entre tus duras plumas,	4-6	7 J	
es arma de desolación. Consumas	1-2-8-10	11 J	
tu homicidio salvaje	3-6	7 K	aje
con la humedad silente del espejo	4-6-10	11 L	ejo
y, funeral paisaje	4-6	7 K	
de lágrimas, “os dejo	2-6	7 L	
-nos pareces decir-, para que viejo	3-6-10	11 L	
de vuestra vida acabe	2-4-6	7 M	abe
de morir, el recuerdo”.	3-6-		
¡Ten clemencia,	8-10	11 N	encia
férrea guadaña, ave	1-4-6	7 M	
de furor!	3-		
Con ausencia	6	7 N	
pétreo de corazón y complacencia	1-6-10	11 N	
de nuestro mal, te ríes.	2-4-6	7 Ñ	íes
Te ríes, constelados los costados	2-6-10	11 O	ados
de pardos alhelíes	2-6	7 Ñ	
que pregonan, cansados	3-6	7 O	
de tristeza y aroma, los frustrados	3-6-10	11 O	
anhélitos. Y huele	2-6	7 P	itas
a reventadas nubes y a marchitas	4-6-10	11 Q	ele
mejillas. ¡Cómo duele	2-4-6	7 P	
la sangre en infinitas	2-6	7 Q	
ansias de pervivir! Y tú le quitas	1-6-8-10	11 Q	

toda luz, toda aurora,  
pájaro de la sombra, boca impura  
que la postrera hora  
nos anuncias, con dura  
resolución de viento y sepultura.

1-3-4-6	7 R	ora
1-3-4-6	7 R	ora
1-6-8-10	11 S	ura
4-6	7 R	
3-6	7 S	
4-6-10	11 S	

84 NOVIEMBRE

84 NOVIEMBRE

A mi padre

Me acodé en el balcón:	3-6	7
las estrellas giraban,	3-6	7
musicales y suaves, como los crisantemos	3-6 / 6	14
de las huertas perdidas.	3-6	7
Toda la noche tiene manos inmaculadas	1-4-6 / 1-6	14
que pasar por las sienas que el cansancio golpea,	3-6 / 3-6	14
húmedos labios trémulos para tantas mejillas,	1-4-6 / 3-6	14
corazones acordes al par de sus silencios.	3-6 / 2-6	14
Me acordaba de ti,	3-6	7
del que no fueras nunca,	4-6	7
casi flor, casi germen, casi voz, casi todo	1-3-6- / 1-3-4-6	14
lo que nombra un deseo.	3-4-6	7
Aquél que hundió en la tierra su planta generosa,	2-4-6 / 2-6	14
los olivos que ceden su fruto a las escarchas;	3-6 / 2-6	14
el que alzaba su mano como si fuera un grito	3-6 / 4-6	14
poteroso y maduro sobre el marchito júbilo.	3-6 / 4-6	14
Me acordaba de ti,	3-6	7
como en noches pasadas,	3-6	7
tanto amor que se logra pero no se consuma	3-6 / 6	14
por no sé qué misterio,	2-3-4-6	7
y el corazón, tan lleno de flor y flor perenne,	4-5-6 / 2-4-6	14
de estrella y lunas fijas, de campo y campo abierto,	2-4-6 / 2-4-6	14
abría sus balcones hacia un paisaje oscuro	2-6 / 2-4-6	14
de paciencia y de adiós, de clemencia y de olvido.	3-6 / 3-6	14

## 85-86 PALABRAS EN LA PIEDRA

## Sunt lacrimae rerum

La morbidez de un seno	4-5-6	7 A	eno
adelantado hacia la mano, toca	4-8-10	11 B	oca
esta cueva de mosto, este veneno	1-3-6-7-10	11 A	
placentero y feroz, une tu boca	3-6-7-10	11 B	
a su agresiva punta, sorbe, acaba,	4-6-8-10	11 C	aba
nos pide. Así la piedra	2-4-6	7 D	edra
busca un calor de labios o de lava	1-4-6-10	11 C	ava
y, para completar nuestro delirio,	6-7-10	11 E	irio
o nos enlaza en víboras de hiedra	4-6-10	11 D	
u obscena eleva entre su puño un lirio.	2-4-8-10	11 E	
La proa sepulcral	2-6	7 F	al
desarrolla un cartel: Son de las cosas	3-6-7-10	11 G	osas
lágrimas. Tú, venera	1-4-6	7 H	era
estos restos que fueron manantial	1-3-6-10	11 F	
de hazaña tanta. Si al tocar, piadosas,	2-4-8-10	11 G	
tus manos estas losas, no sintiera	2-4-6-10	11 H	
tu corazón pavor, que tu mirada	4-6-10	11 I	ada
nunca vea la luz. Fui desdichado	1-3-6-7-10	11 J	ado
porque nací. Feliz, pues he vivido.	4-6-8-10	11 K	ido
Bellos, mas sin sonido,	1-6	7 K	
proclaman los clarines la esperada	2-6-10	11 I	
resurrección del cuerpo. Ha reclamado	4-6-7-10	11 J	
en piedra la palabra luz futura.	2-6-8-10	11 L	ura
Procaz el muslo cuanto quieto extiende	2-4-8-10	11 M	ende
su frígida cascada;	2-6	7 I	
sátiro, no de un bosque, ya no apura	1-5-6-8-10	11 L	
vino marmóreo insípido; no enciende	1-4-6-10	11 M	
ni la horrible amenaza	3-6	7 N	aza
compasión. Sólo vibra la coraza	3-4-6-10	11 N	
de un tal cadáver que fue hombre y quiere	1-2-4-7-8-10	11 Ñ	ere
andar entre los hombres, en la plaza,	2-6-10	11 N	
y habla y nos oye y nos acecha.	1-4-8-		
Y muere.	10	11 Ñ	

87-89 UNA PERDIDA ESTRELLA  
[Gustavo Adolfo Bécquer]

Para Rafael Valverde Villarreal

No sabe qué es la luz	1-2-4-6	7 A	uz
quien no ha visto estos montes de poniente	2-3-4-6-10	11 B	ente
al invierno andaluz	3-6	7 A	
ebrios de grana.	1-4-		
Frente	6	7 B	
a los llanos que limitan, ausente	3-7-10	11 B	
de sí misma, en un sueño	2-3-5-6	7 C	eño
vago, vagare el alma por el clima	1-4-6-10	11 D	ima
suavemente pequeño	1-3-6	7 C	
de una estrella que, encima	1-3-6	7 D	
de las cimas, se yergue y aproxima	3-6-10	11 D	
el prodigio liviano	3-6	7 E	ano
del anhelo. ¡Qué lunas, todavía	3-5-6-10	11 F	ía
borrosas, a la mano	2-6	7 E	
se ofrecen! Muere el día	2-4-6	7 F	
con imprevista languidez, la fría	4-8-10	11 F	
y serena corola	3-6	7 G	ola
de la brisa, entreabierta. Los gorriones	3-6-10	11 H	ones
en la penumbra sola	4-6	7 G	
de la alameda, sonos	4-6	7 H	
de vida al sol, pían, se duermen, donos	2-4-5-6-10	11 H	
de la melancolía	6	7 F	
al olvido, al silencio y a la bruma	3-6-10	11 I	uma
primera. Oh melodía	2-6	7 F	
sólo de rama y pluma	1-4-6	7 I	
rozadas levemente, voz de espuma,	2-4-6-8-10	11 I	
acabado poema	3-6	7 J	ema
de amor.	2-		
No vive el hombre. Sólo viva	3-4-6-8-10	11 K	iva
esta luz, que no quema	1-3-6	7 J	
y no vibra y no esquiva	2-3-6	7 K	
nuestra mirada, blanca, sucesiva,	1-4-6-10	11 K	
estrella que se oculta	2-6	7 L	ulta
apenas si nacida.	2-6-		
Tú has buscado	8-10	11 M	ado
la rima que no abulta,	2-6	7 L	
el son casi olvidado	2-3-6	7 M	
de un par de golondrinas, que han volado	1-2-6-8-10	11 M	
entre las cuerdas rotas	4-6	7 N	otas
de una arpa que no tocan esos dedos	1-2-6-8-10	11 Ñ	edos
de pétalos. Y quedos	2-6	7 Ñ	
los suspiros, y pobres los remedos	2-6-10	11 Ñ	
de aquella idea pura	2-4-6	7 O	ura
que al fondo de sus ojos viste, y era	2-6-8-10	11 P	era

una ráfaga oscura	3-6	7 O
de hielo y primavera,	2-6	7 P
de negación de besos. Huele a cera	4-6-8-10	11 P
virgen el campo todo,	1-4-6	7 Q
palpita el aire y tú, formal y erguido,	2-4-6-8-10	11 R
sin perder ese modo	3-6	7 Q
de no ser, junto al nido	2-3-6	7 R
te detienes. Y allí, vacío, urdido	3-6-8-10	11 R
con ese antiguo amor	4-6	7 S
que ya no existe, pones una viola	2-3-4-6-8-10	11 G
casi marchita, por	1-4-6	7 S
si la luna o la sola	3-6	7 G
estrella la brizaren. Pero asola	2-6-10	11 G
un recuerdo obsesivo	1-3-6	7 T
tus esperanzas. Nada queda. Nada	4-6-8-10	11 U
para este ser de vivo	2-4-6	7 T
dolor, que delicada	2-6	7 U
y mansamente pueda darte cada	2-4-6-8-10	11 U
atardecer aliento	4-6	7 V
para seguir mirando esta luz triste,	4-6-7-9-10	11 Y
que es la Luz. Por el viento	1-3-6	7 V
que nunca fue y existe,	2-4-6	7 Y
boga un suspiro. El corazón resiste	1-4-8-10	11 Y
hasta el último extremo	3-6	7 Z
de la injusticia...	4-	
Todo sea por ella	6-8-10	11 A'
soportado, el endemo-	3-6	7 Z
niado terror, la estrella	1-4-6	7 A'
fugaz, la melodía dura y bella	2-6-8-10	11 A'
de las monedas que	4-6	7 B'
suenan mejor que el verso. Hay quien no puede	1-4-6-7-9-10	11 C'
vivir sin luz ni fe.	2-4-6	7 B'
Quien no ha visto la luz, que venga; hiede	2-3-6-8-10	11 C'
a cadáver; que el hombre está muerto, aunque a pie.	3-6 / 2-3-6	14 B'

90-91 MASCARA IMPUNE

Cuando el alba te ofrece	3-6	7 A	ECE
su mentirosa transparencia, como	4-8-10	11 B	omo
un jazmín que se mece	3-6	7 A	
contra el cristal de tu ventana, como	4-8-10	11 B	
el suavísimo filo	3-6	7 C	ilo
del pétalo, y elevas	2-6	7 D	evas
hacia falaces cielos la mirada, cada	4-6-10-12??	13 E	ada
vez más cansada, al hilo	1-2-4-6	7 C	
del lúgano primero que alza el vuelo;	2-6-8-10	11 F	elo
pero no, cuando llevas	3-6	7 D	
a tu sien la humedad, el lento velo	3-6-8-10	11 F	
de los recuerdos, hielo	4-6	7 F	
de lo que nunca pudo ser, o ha sido,	4-6-8-9-10	11 G	ido
solamente te pido	1-3-6	7 G	
que no mires el rostro de este dios	2-3-6-8-10	11 H	os
de tiniebla, que expele	3-6	7 I	ele
la triste plata de su voz	2-4-8	9 H	oz
entre el rumor de los cipreses.	4-8-		
	10	11 I	
Huele			
a muy remota lluvia, a muy cansada	2-4-6-8-10	11 E	
perspectiva de nieblas, a muy triste	3-6-9-10	11 J	iste
embriaguez, tu jardín, esta mañana.	3-6-10	11 K	ana
Esta mañana, siempre, nunca. ¿Existe	4-6-8-10	11 J	
mayor error que la belleza? ¿Acaso	2-4-8-10	11 L	aso
podemos esperar que no sea vana,	2-6-8-9-10	11 K	
pura, encendida rosa	1-4-6	7 M	osa
que nace con el día, nuestro anhelo?	2-6-8-10	11 F	elo
Porque llega el ocaso	3-6	7 I	
sobre la antigua torre, el cielo raso,	4-6-8-10	11 L	
la muralla herrumbrosa,	3-6	7 M	
la prometida nieve, el duro celo,	4-6-8-10	11 F	
los partidos espejos, y ¿qué queda?	3-6-9-10	11 N	eda
¿La hiedra que se enreda	2-6	7 N	
en los troncos helados y desmiente	3-6-10	11 Ñ	ente
tanto hastío feroz? ¿La eterna fuente	1-3-6-8-10	11 Ñ	ente
que susurra el olvido,	3-6	7 O	ido
que pronuncia el temido	3-6	7 O	ido
clamor de nuestra sangre? Ponte ahora,	2-4-6-8-10	11 P	ora
como ese dios venal, máscara y ropa	4-6-7-10	11 Q	opa
de eternidad. Convierte	4-6	7 R	erte
tu mirada en la hora	3-6	7 p	
terrible que se anuncia. Echa en tu copa	2-6-7-10	11 Q	
un suave veneno,	1-2-6	7 S	eno
y brinda a la salud de nuestra muerte	2-6-8-10	11 R	
mientras preside el cielo un sol sereno.	4-6-7-8-10	11 S	

## 92-93 RIBERAS DE ISFALADA

Para Carmela y Gonzalo Echeverría

A borbotones destellantes	4-8	9 -
el otoño iba y venía.	3-4-8	9 a ía
Su copa de aromas mojados	2-5-8	9 -
súbitamente sacudida	1-4-8	9 a ía
impregnaba las flores frágiles	3-6-8	9 -
de una tenaz melancolía.	1-4-8	9 a
Cayó la lila del tabaco	2-4-8	9 -
bajo la rápida cuchilla;	1-4-8	9 a
el gran panal de los membrillos,	2-4-8	9 -
la hosca granada malherida,	1-4-8	9 a
y en las riberas de Isfalada	4-8	9 -
la grana tierra lenta abría	2-4-6-8	9 a
yemas recientes de romero	1-4-8	9 -
a las abejas más tardías.	4-6-8	9 a
Aún el penacho de la nieve	1-4-8	9 -
sobre la fuente no encendía	4-8	9 a
su corazón disminuido	4-8	9 -
de mariposas y semillas.	4-8	9 a
Lámpara suave del poniente	1-4-8	9 -
sobre las cumbres extendía	4-8	9 a
viejas leyendas de abandonos	1-4-8	9 -
entre fosquísimas encinas.	4-8	9 a
Iba tranquilo el Isfalada	1-4-8	9 -
-lengua callada, torpe y mínima	1-4-6-8	9 a
recitación de otros lamentos	4-5-8	9 -
y otros murales de sanguina.	1-4-8	9 a
Iba tranquilo el Isfalada	1-4-8	9 -
con sus lebreles en traílla,	4-8	9 a
preso de campos entrevistos	1-4-8	9 -
y de renunciadas sorprendidas.	4-8	9 a
Pensaba en ti, la tarde hermosa	2-6-8	9 -
con sus estrellas amarillas.	4-8	9 a
La gracia alada de una tórtola	2-4-8	9 -
gemía y gemía y gemía,	2-5-8	9 a
y en los altísimos secanos	4-8	9 -
y en las recónditas umbrías,	4-8	9 a
su voz sonaba con tu nombre,	2-4-8	9 -
bella de especies eucarísticas.	1-4-8	9 a
Eternamente está Isfalada	2-4-6-8	9 -
en el otoño. ¡Cuánto enigma	4-6-8	9 a
su espejo cesposo ha derramado	2-4-5-8	9 -
en las miradas sin pupila	4-8	9 a

de las gacelas que se acercan	4-8	9 -
para beber en sus orillas!	4-8	9 a
¿Es el amor una tormenta,	1-4-5-8	9 -
o esta suavísima alegría,	1-4-8	9 a
o ese silencio, ya tormento	1-4-6-8	9 -
para la música perdida?	4-8	9 a
Anillos doran el poniente.	2-4-8	9 -
Jazmín campestre que trasmina,	2-4-8	9 a
a borbotones destellantes	4-8	9 -
el otoño iba y venía.	3-5-8	9 a

94-95 LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS

Las ínsulas extrañas	2-6	7 A	añas
están ceñidas con el mar. Estamos	2-4-8-10	11 B	amos
sobre una vasta hoguera o sobre espuma	2-4-6-10	11 C	uma
-fermentación de pálpitos- vacía.	4-6-10	11 D	ía
Amantes nos soñamos	2-6	7 B	amos
o enemigos o bellos o cual puma	3-6-10	11 C	
feroz, elásticos, y decididos	2-4-10	11 E	idos
a imponerle su luz al nuevo día,	3-6-8-10	11 D	
nuestra luz. E inventamos	1-3-6	7 B	
equivocos felices: solitario,	2-6-10	11 F	ario
solidario...	3-		
Sudario	6	7 F	
el mar de tantas ínsulas extrañas	2-4-6-10	11 A	
nos ciñe, nos empuja, nos hereda,	2-6-10	11 G	eda
nos agrupa, y construye	3-6	7 H	uye
una esperanza, bien que vana, hermosa:	1-4-6-8-10	11 I	osa
Somos todos los hombres, la alameda	1-3-6-10	11 G	
donde trinare el ruiseñor.	4-8-		
Mas huye	10	11 J	uye
el ave tras la rosa	2-6	7 K	osa
y en su perenne unión suben al cielo	4-6-7-10	11 L	elo
rosados ruiseñores	2-6	7 M	ores
y bajan de los árboles al suelo	2-6-10	11 L	
carmesíes gimiendo mal de amores.	3-6-8-10	11 M	
Carmesí tan doliente,	3-6	7 N	ente
extraviadas ínsulas, los solos,	4-6-10	11 Ñ	olos
los solidarios: de materia sola	4-8-10	11 O	ola
mas tan huecos.	2-3-		
Nos rozarán la frente	8-10	11 N	
las golondrinas de ultramar. La ola	4-8-10	11 O	
nos llevará más altos, al profundo	4-5-6-10	11 P	undo
y oscuro cielo que, negado, insiste	2-4-8-10	11 Q	iste
en su falsa verdad. Lejos del mundo,	3-6-7-10	11 P	
tal vez la sangre sirva a la amapola	1-2-4-6-10	11 O	
su purpúreo fulgor, ya nunca triste.	3-6-7-8-10	11 Q	

96-97 MENSAJEROS

No los dejéis marchar, porque en la aurora abren grandes navajas y sonrén, acuchillan ventanas, abren bocas, en las tinieblas, de alhelés.	4-6-10 1-3-6-10 3-6-8-10 4-8	11 a o-a 11 b íe 11 a 9 b
Abridles vuestros pechos, y que enciendan -porque, al abrir, sonrén, grandes alas- sus grandes dentaduras de tinieblas, bellas lámparas sobre el alba.	2-4-6-10 4-6-8-10 2-6-10 1-3-8	11 c e-a 11 d a-a 11 c 9 d
La cierva fuente igual usa que el cisne para la sed. No pávidos, avanzan con el desvanecido fluir de un tigre contra el corzo de su amenaza.	2-4-6-7-10 4-5-6-10 6-8-9-10 3-8	11 b i-e 11 d a-a 11 b i-e 9 d a-a
Tienen la espuma, cantan y se olvidan; quemán el bermellón, los amarillos. Avanzan lentos y seguros. Citan ...y se sonrén de su olvido.	1-4-6-10 1-6-10 2-4-8-10 4-8	11 e i-a 11 f i-o 11 e 9 f
No los dejéis marchar, porque sonrén. Mirad que son violentos, y os lo envoiso. Nadie pudo apresarlos con jazmines ...y se sonrén de su olvido.	4-6-10 2-4-6-10 1-3-6-10 4-8	11 b íe 11 f io 11 b 9 f
Llenan de tiza el horizonte, avanzan como una lengua ardiente por las sienas, abren las cataratas de la espalda, cortan alientos y claveles,	1-4-8-10 2-4-6-10 1-6-10 1-4-8	11 d 11 g 11 d 9 g
y cuando el corazón se les entrega se llaman cielo, soledad, silencio. Pero sonrén siempre. Y la tristeza ya es un árbol maduro y sereno.	6-10 2-4-8-10 4-6-10 1-2-3-6-9	11 c e-a 11 h e-o 11 c 10 h

98-99 DESDENES

*Yo detesto las rosas.  
Una rosa me encanta.  
José Moreno Villa*

Entre las muchas cosas que desdeño	4-6-10	11 A	eño
-las rosas apiñadas, las montañas veloces,	2-6 / 3-6	14 B	oces
el agobiante estío-,	4-6	7 C	ío
está la soledad, negra de ira, ceño	2-6 / 1-4-6	14 A	
de pedernal, jugo de hoces,	4-5-8	9 B	
de adioses, de desvío.	2-6	7 C	
Pero odio más la lluvia, su silencio	2-4-6-10	11 -	encio
sin pavor, su reverbero	3-7	8 D	ero
de súplicas, pared	2-6	7 E	ed
caliginosa, donde hundes el huero	4-7-10	11 D	
puño y te ahondas, y no llegas: ved	1-4-7-8-10	11 E	
qué límites de sombras nos ha impuesto	1-2-6-9-10	11 F	esto
la triste luz, la siempre ávida sed.	2-4-6-7-10	11 E	ed
Entre las muchas cosas que detesto	4-6-10	11 F	
están los labios sin piedad, la soledad	2-4-8-12	13 G	ad
del comenzado beso. Cada vez	4-6-10	11 H	ez
que el viento pasa me arrebatara rosas	2-4-8-10	11 I	osas
-entre las muchas cosas	4-6	7 I	
que detesto, la maldad	3-7	8 G	ad
del viento, sobrehez	2-6	7 H	
de los suspiros-. Suspirar... ¿no es cierto?	4-8-10	11 J	erto
Entre las muchas cosas, esas rosas	4-6-8-10	11 I	
apiñadas, hermosas,	3-6	11 I	
terribles como falsas, como un muerto	2-6-9-10	11 J	
que declara su amor sobre las fosas,	3-6-10	11 I	
y se ríen los muertos, y él se excita	3-6-8-10	11 K	ita
creyéndose verdad que hay amorosas	2-6-10	11 I	
rosas en la piedad.	1-6 / G	rima interna cons.	ad
Y la noche infinita.	3-6	14 K	



torcaz de lengua fresa	2-4-6	7 R
que ha cazado el chalán áspero y muere	2-4-6	7 R
de un ataque de sombra, no de espada,	1-3-6-7-10	11 S ere
de lugares comunes, de cortada	1-3-6-8-10	11 Ñ
libertad por el puño que zahiere.	3-6-10	11 Ñ
	3-6-10	11 S

ENVÉS: Serenata de naipes.

ENVÉS: Serenata de naipes.

Asomó a la ventana	3-6	7 A ana
la cabeza. Contempla	3-6	7 B empla
cómo la estrella templa	1-4-6	7 B
la atigrada guitarra de los chopos. Mañana	3-6 / 3-6	14 A
-se dijo- no habrá niebla. No tendremos	2-4-5-6-8-10	11 C emos
sobre los crisantemos	6	7 C
la escarcha del olvido.	2-6	7 D ido
Se asomó a la ventana. Muy próximo, un aullido.	3-6 / 1-2-4-6	14 D ido
Su cabeza, cortada	3-6	7 E ada
al contraluz, tenía	4-6	7 F ía
algo del as de oros que siega la gumía	1-4-6 / 2-6	14 F
de un oscuro desastre.	1-3-6	14 G astre
Miró; mas no vio nada.	2-4-5-6	14 E
Lentos, por el camino,	1-6	7 H ino
tres reyes y tres sotas	1-2-5-6	7 I otas
y tres caballos solos. Todas las copas rotas.	2-4-6 / 1-4-6	14 I
Murió de oscuridad. Era su sino.	2-6-7-10	11 H

103-105 PIEDRA VIVA  
(AMANECER EN UBEDA)

Para Angelita y Vicente Granados

Difficil será vivir con nosotros mismos si jamás nos enajenamos, si entre los muy trémulos potros del corazón no alzamos	2-5-7-10 1-5-10 4-5-8 4-6	11 A otros 11 B amos 9 A 7 B
una tralla dura, como un martillo de amor, para firmemente clavar el cincel dentro: ¡Qué sencillo no pedir, y entregar	1-3-5-8-10 2-5-7-10 3-4-6-8 1-3-6	11 C illo 11 D ar 9 C 7 D
la vida con gozo! Bajo del conde- stable cielo, ciegos del reverbero de su gloria, mientras se esconde el orgullo, que artero	2-5- 7-10 1-3-5-10 3-8 3-6	11 F onde 11 G ero 9 F 7 G
a su esplendor se humilla, álzase poco a poco el prodigio: con qué paciencia, hombro contra tu hombro, coloco la exacta consistencia	4-6-7-10 2-5-8-10 1-5-8 2-6	11 H oco 11 I encia 9 H 7 I
de una piedra sobre otra piedra; trabo lo que viví, lo que vivieran, cuanto vivimos todos: cuando acabo, qué vicioso el acanto	1-3-8-10 4-8-10 2-4-8 1-3-6	11 J abo 11 K anto 9 J 7 K
remata la columna, con qué suave brinco toral el arco se apresura a su cenit de lirio y, clave de resplandor, apura	2-6-9-10 1-4-6-10 4-6-8 4-6	11 L ave 11 M ura 9 L 7 M
brindis, fulgor y júbilo sereno: ¡Oh conseguido Amor, dios si palabra que se nos ahonda en el seno cual cincel, y nos labra	1-4-6-10 4-6-7-10 5-8 3-6	11 N eno 11 Ñ abra 9 N 7 Ñ
únicos, encendidos! Al regazo crujiente de la plaza, al redor de la fuente, trabados brazo a brazo, ebrio clamor	1-6- 10 2-6-10 3-6-8 2-3-6	11 O azo 11 P or 9 O 7 P
se eleva entre nosotros: ¡Qué graciosa la piedra conjuntada y el remate de la torre, como una rosa	2-6-8-10 2-6-10 3-6-8	11 Q osa 11 R ate 9 Q

1-6	7 R		
del olivar!		4-	
La orla ensangrentada		6-10	11 S ada
de la capa del cielo, en la montiña		3-6-10	11 T iña
se pliega y cae derramada		2-4-8	9 S
por toda la campiña		2-6	7 T
desde el águila esbelta de amaranto,		3-6-10	11 K anto
desde el erguido mar de fronda en celo,		4-6-8-10	11 U elo
y, urgidos por la aurora tanto		2-6-8	9 K
y por tanto desvelo,		3-6	7 U
veo los hombres como el solo río,		1-4-8-10	11 V ío
como la sola encarnizada lanza,		4-8-10	11 Y anza
como afirmación del rocío		5-8	9 V
y la sangre, que avanza		3-6	7 Y
contra el soberbio hirsuto en su guarida,		4-6-10	11 Z ida
contra el marfil ajeno que no cede,		4-6-10	11 A' ede
golpe sobre golpe y herida		1-5-8	9 Z
a herida.		2-	
Nos concede		6	7 A'
nuestra labrada fe su fruto doble:		1-4-6-8-10	11 B' oble
Gozar y hacer de piedra la manzana,		2-4-6-10	11 C' ana
el pan, la bellota del roble,		2-5-8	9 B'
la radiante mañana,		3-6	7 C'
la despierta fontana (que sabemos		3-6-10	11 D' emos
muy bien que mana y corre). Tan sajácil		2-4-6-8-10	11 E' ácil
para siempre el anhelo, vemos		3-6-8	9 D'
alzarse clara y grácil		2-4-6	7 E'
la iglesia, el alta torre, la vivienda		2-4-6-10	11 F' enda
ya prócer, ora humilde, siempre bellas,		2-4-6-8-10	11 G' ellas
siempre con voluntad de ofrenda		1-6-8	9 F'
al hombre.		2-	
... Las estrellas,		6	7 G'
en su tenue cadencia, nos contemplan		3-6-10	11 H' emplan
unos en el obrar. Las piedras vivas		1-6-8-10	11 I' ivas
nuestros ciegos impulsos templan		1-3-6-8	9 H'
en plenas sucesivas		2-6	7 I'
oleadas de amor. Y ángeles puros		3-6-7-10	11 J' uros
pican en las campanas toques nobles		1-6-8-10	11 K' obles
de gloria, frente a los oscuros		2-8	9 J'
funerales redobles.		3-6	7 K'

## 106-107 ANTE UN RIO

nos el porvenir, y enciédenos,

*Hay blancos lirios, verdes mirabeles  
y azules guarnecidos alhelíes.*

Pedro Espinosa, «Fábula de Genil»

Y se detiene al borde	4-6	7 A	orde
de la ebriedad. ¿Qué piensa? Vibra	4-5-6-8	9 B	ibra
un acorde	3	4 A	
distinto, exhalación: El aire libra	2-6-8-10		11 B
su hermosura a los ojos	3-6	7 C	ojos
vírgenes. La verdad es vida;	1-6-8	9 D	ida
los abrojos,	3	4 C	
memoria de la sombra, al fin cumplida.	2-6-8-10		11 D
¡Oh blancas cataratas	2-6	7 E	atas
del amanecer! Río en arco,	5-6-8	9 F	arco
te desatas	3	4 E	
impetuoso, gualda, violeta, zarco	3-5-8-10		11 F
sobre el campo reciente,	3-6	7 G	ente
como si toda la primavera	4-8	9 H	era
en tu frente	3	4 G	
de pura luz, de eterna luz, cupiera.	2-4-6-8-10	11 H	
No hay error, no terror	1-3-4-6	7 I	or
ni mentira: Que el sol se asienta	3-6-8	9 J	enta
y el fragor	3	4 I	
es de gozo. Cumplido todo, aumenta	1-3-6-8-10	11 J	
sus caudales la aurora.	3-6	7 K	ora
Esto es amor, y eso y aquello,	1-2-4-5-8	9 L	ello
en esta hora	3	4 K	
completa, y permanente y justo y bello.	2-6-8-10		11 L
¿Y el futuro? ¡Qué importa!	3-5-6	7 M	orta
Tan alhelí cual mirabel,	1-4-5-8	9 N	bel
se recorta	3	4 M	
el paso; y tanto olvida el brío aquel	2-4-6-8-10	11 N	
que se ausenta de sí	3-6	7 Ñ	í
mismo: Aquí, puente vacío	4-5-8	9 O	ío
y, hasta allí,	3	4 Ñ	
silencio. Ya refleja nada el río,	2-4-6-8-10	11 O	
aunque pasa disperso	3-6	7 P	erso
en acequias, vivo y perenne,	3-5-8	9 Q	emne
si diverso,	3	4 P	
afirmado: ¡Las doce venlo indemne	3-6-8-10		11 Q
más allá, de oro puro,	1-3-4-6	7 R	uro
y el blanco caserío, fijo	2-6-8	9 S	ijo
en su duro	3	4 R	
perfil: Hijo de luz, y ahora hijo	2-3-6-8-10	11 S	
del esplendor! ¡Alumbra	4-6	7 T	umbra

5-8                    9 U éndenos  
y acostumbra  
nos a un paisaje perfecto! Defiéndonos  
de todo mal presente,  
de la angustia futura. Dinos  
si hay enfrente  
más horizontes claros, más caminos,  
mejor verdad. ¡Y muévanos  
tu empuje, para culminar  
en ti: Llévanos,  
lumbre en tu lumbre; agua en tus aguas; vida, en el mar!

3                    4 T umbra  
2-4-7-10                    11 U  
2-4-6                    7 V ente  
3-6-8                    9 Y inos  
3                    4 V  
1-4-6-8-10                    11 Y  
2-4-6                    7 Z évanos  
2-8                    9 A' ar  
3                    4 Z  
1-4-6-9-11-14                    15 A'



=====

Interludio

=====

113 INTERLUDIO

*Para tao longo amor, tao curta a vida.*  
Luis de Camoens

¡Para tan largo amor, tan corta la vida!	3-4-6-7-8-11	12 A	ida
Queda el esfuerzo en piedra, pero los besos	1-4-6-11	12 B	esos
se van. Se va la luz. Y todo se olvida:	2-4-6-8-11	12 A	
recuerda el corazón, pero no los huesos.	2-6-9-11	12 B	
La alegría, como corza malherida	3-7-11	12 A	
entre impasibles arcángeles ilesos,	4-7-11	12 B	
busca una luz perenne, la fuente frida	1-2-4-6-9-11	12 A	
donde queden los labios por siempre impresos.	3-6-9-11	12 B	
Que el rumor de los arroyos les repita	3-7-11	12 C	ita
a las siguientes y puras primaveras	4-7-11	12 D	eras
nuestras palabras de amor y nuestro llanto.	1-4-7-9-11	12 E	anto
¡Habemos de morir, mientras infinita-	2-6-7-11	12 C	
mente renacen estas flores primeras	1-4-6-8-11	12 D	
frente a nosotros, que nos queremos tanto!	1-4-9-11	12 E	

II: Cuentas de vidrio

117-118 ESTE PAPEL DE TIGRE

Hazme un túmero de oro,	1-2-3-6	7 A oro
equivoca mi nombre, desorienta	3-6-10	11B enta
con tus tijeras rápidas	4-6	7 Cápidas
como pez, como halcón, como tormenta,	3-6-10	11 B
el reptil incoloro	3-6	7 A
que aloja cada noche su colmillo	2-6-10	11 D illo
en la corola brusca de un topacio;	4-6-10	11 E acio
oprime entre tus labios la manzana,	2-6-10	11 F
el fervor amarillo,	3-6	7 D
el olvidado origen, la serena	4-6-10	11 G ena
pleamar, collar de avena	2-4-6	7 G
recién abierta, grana	2-4-6	7 H ana
de mejilla y mordisco, y, con el zumo	3-6-10	11 I umo
rosado, permanece	2-6	7 J ece
siempre en acecho, siempre en la sabana	1-4-6-10	11 H
como una mariposa de silencio	2-6-10	11 K encio
entrecortado; mece	4-6	7 J
mi yugular en los arroyos, dime	4-8-10	11 L ime
la serenata hambrienta de tu boca.	4-6-10	11 M oca
Mece. Reposas. Oprime.	1-4-6	7 L
Quiero nubes de plomo, quiero roca	1-3-6-8-10	11 M
donde mi corazón sueña un gemido;	6-7-8-10	11 N ido
que la capa pluvial de mi sentido	3-6-10	11 N
mi agria condena sea, no un sollozo.	1-4-6-8-10	11 Ñ ozo
Musgo y jazmín y pozo	1-4-6	7 Ñ
invadan con su lepra perezosa,	2-6-10	11 O osa
con sus florales cirios y estuarios,	4-6-10	11 P arios
músculos y calvarios	1-6	7 P
y custodias manchadas, esta hermosa	3-6-10	11 O
intrusión del olvido.	3-6	7 N
Rompe el desmayo urdido	1-4-6	7 N
con las sedas que temen	3-6	7 Q emen
la honda penetración de las lianas,	1-6-10	11 R anas
el duro polen, el cuajado semen,	2-4-8-10	11 Q
la hoz y sus zafiros.	2-6-	
Dame, dame	8-10	11 S ame
la última copa, el roto	1-4-6	7 T oto
cielo, el alzado cisne, el muy remoto	1-4-6-8-10	11 T
velero, los jacintos, y aunque clame	2-6-10	11 S
toda la selva por tu fuego, toda	1-4-8-10	11 U oda

4-10	11 V íos		
aunque ardan las espadas		2-6	7 Y adas
cerradas		2	3 Y
en el rastro veloz de los cometas, abre		3-6-10-12	13 Z abre
toda la mar y todos los torrentes		1-4-6-10	11 A' entes
en cuya exhalación cabe la aurora,		6-7-10	11 B' ora
porque quiero morir, y no me mientes;		3-6-10	11 A' entes
porque quiero matar, y nadie implora.		3-6-8-10	11 B' ora
Este papel de tigre que me ha impuesto		4-6-9-10	11 C' esto
la hosca defensa de tu sueño, este		1-4-8-10	11 D' este
inevitable gesto		4-6	7 C'
de desdén, de temor, de suspicacia;		3-6-10	11 E' acia
este acechar en el silencio agreste		1-4-8-10	11 D' este
de tus pupilas el rayar del alba,		4-8-10	11 F' alba
indefinidamente blanda y malva		4-6-8-10	11 F' alva
encubriendo las púas de la acacia		3-6-10	11 E'
más venenosa o menos enemiga,		1-4-6-10	11 G' iga
déjame que te diga		1-6	7 G'
que de pronto me abruma.		3-6	7 H' uma
Que de pronto me duele como un vino		3-6-9-10	11 I' ino
nocturno y rencoroso, a mí, que he sido		2-6-8-9-10	11 N ido
niño, he sido pluma		1-3-4-6	7 H'
de arcángel imprevisto y muy hermoso,		2-6-8-10	11 Ñ
y hoy tengo que acechar, tigre ante el puma		1-2-6-7-10	11 H'
que ha saltado silvestre a mi camino.		1-3-6-10	11 I'

119-120 EL AMOR BUSCA PLUMAS CLANDESTINAS

Nació bajo la luz de una tarde de estío.	2-6 / 3-6	14 a	ío
Súbitamente herido,	1-4-6	7	io
por calles, por tranvías, por geranios, por trajes,	2-6 / 3-6	14	ae
liquen de labios, desplegó sus alas.	1-4-8-10	11	aa
Rodó por archipiélagos de madreSelva húmeda,	2-6 / 4-6	14	ua
por vinos aromados y miradas furtivas,	2-6 / 3-6	14	ia
pero temió las cárdenas navajas	4-6-10	11	aa
que al inocente acechan.	4-6	7	ea
Por la tronera trémula del pino	4-6-10	11	io
podían dispararse cerbatanas,	2-6-10	11	aa
flechas extintas como espejos sucios.	1-4-8-10	11	uo
... Súbitamente herido.	1-4-6	7	io
El amor busca plumas clandestinas,	3-4-6-10	11	ia
rodando por los nombres de los meses,	2-6-10	11	ee
errando las ambiguas direcciones,	2-6-10	11	oe
bares de moho, pensativas lunas,	1-4-8-10	11	ua
súbitamente herido.	1-4-6	7	io
Tenía grandes alas, como fuentes,	2-4-6-10	11	
como cedros, crepúsculos, alondras;	3-6-10	11	
iba por avenidas y jardines	1-6-10	11	
encorvado de piedras y deseo...	2-6-10	11	
Súbitamente herido.	1-4-6	7	
Oh los deseos que en el tiempo anidan,	4-8-10	11	
que incuban sus estrellas, sus acíbares,	2-6-10	11	
y sobre el campo hostil dejan cristales,	4-6-7-10	11	
nácar de empuñadura de navaja,	1-6-10	11	
caparazones de marfil, diademas	4-8-10	11	
de sangre sexual. Buscaba plumas	2-6-8-10	11	
clandestinas, covachas, paraísos	3-6-10	11	
terrenales, ocultos, donde el hombre	3-6-10	11	
no acosa como hiena, como hombre,	2-6-10	11	
como sonrisa cómplice, ni escándalo.	4-6-10	11	
¡Qué escándalo de plumas! Centinelas	1-2-6-10	11	
de la certera soledad prendían	4-8-10	11	
hachones en la noche	2-6	7	
por barrancos, colinas,	3-6	7	
por cactus polvorientos, por yacijas	2-6-10	11	
donde el amor inventa su mínima aventura,	4-6 / 2-6	14	
súbitamente herido.	1-4-6	7 C	ido
El amor se resiste a los acosos,	3-6-10	11 b	o-o
súbitamente herido,	1-4-6	7 C	

tiene oídos nocturnos, grandes ojos,	1-3-6-8-10	11 b
súbitamente herido,	1-4-6	7 C
las alas cubren con temor su torso,	2-4-8-10	11 b
súbitamente herido,	1-4-6	7 C
y es feliz con sus plumas de abandono,	1-3-6-10	11 b
súbitamente herido.	1-4-6	7 C
Acacias, gritos, campanadas, sombras,	2-4-8-10	11
buzones, fechas, compasión, sollozos:	2-4-8-10	11 b
para que su rumor no desvele a los bosques,	6 /1-3-6	14
pasa el amor con la noche en los hombros.	1-4-7-10	11 b

121-122 MALA HIERBA

Con la ilimitada paciencia en desbrozar del campesino; con la inevitable tristeza, ciencia del tiempo irreparable; con la unión la- entable del olvido y del deseo, miro hacia atrás, miro hacia dentro, y veo	6-10 4-8-10 4-7-10 2-6-10 2-6-10 1-4-5-8-10	11 A encia 11 B a 11 A 11 B 11 C eo 11 C
mi corazón translúcido, impecable de tanto amor. Maté la hierba mala como quien mata un pájaro. Adorable era su pluma, y todavía exhala un tibio trino, un cristalino vaho, y su cuerpo presente en mi alma está. ¡Oh,	4-6-10 4-6-8-10 4-6-10 1-4-8-10 1-2-4-8-10 3-6-8-10	11 D able 11 E ala 11 D 11 E 11 F aho 11 F á oh
la carne apenas hecha todavía, ya con mi nombre! Muy cansado, a veces -porque luchar agota un día, un día, un día más-, remuevo tantas heces de la memoria y, bello, me complazco en su trémulo aroma. Crezco, nazco,	2-4-6-10 1-4-6-8-10 4-6-7-8-9-10 1-2-4-6-8-10 4-6-10 3-6-8-10	11 G ía 11 H eces 11 G 11 H 11 I azco 11 I
vuelvo a soñar y espiro. ¿Qué esperaba? ¿Aquel sol inicial? ¿Aquel arroyo de cerezos en flor? ¿Aquella nava de incipiente ternura? ¿Aquel apoyo perenne de tu pecho, cuando tuve en mis mejillas la rosada nube	1-4-6- 8-10 2-3-6-8-10 3-6-8-10 3-6-8-10 2-6-10 4-8-10	11 J aba 11 K oyo 11 J ava 11 K 11 L uve 11 L ube
de tus besos? ¿Quizá que el grito mío detuviera las horas, derribara la muralla feroz del cielo frío, rompiera al porvenir su doble cara y allí, sobre el collado, entre el romero, lo que me da contento y lo que quiero	3-6-8-10 3-6-10 3-6-8-10 2-6-8-10 2-6-10 4-6-10	11 M ío 11 N ara 11 M 11 N 11 Ñ ero 11 Ñ
afirmar, poseer, no perder nunca, nunca, nunca? Paciencia, triste amiga, mala hierba es el sueño, cuando trunca el paso de los vientos nuestra espiga, nuestra lenta labor, la dura entrega a un afán que nos burla o que nos niega.	3-6-9-10 1-3- 6-8-10 1-3-4-6-10 2-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-10	11 O unca 11 P iga 11 O unca 11 P 11 Q ega 11 Q

## 123-124 CENTINELAS

Ya caída la tarde	1-3-6	7 a	a-e
dolidos pensamientos,	2-6	7 b	e-o
adormideras tibias, iridiscentes ásteres-,	4-6 / 4-6	14 a	á -e
en tu jardín, oh furia	4-6	7 c	u-a
de lebreles, abierto	3-6	7 b	e-o
a la pleamar rosada de la lluvia	4-6-10	11 c	u-a
de octubre, tan serena	2-4-6	7 d	e-a
de primeriza nieve	4-6	7 e	e-e
muy lejana, muy nuestra, muy de lirios	1-3-5-6-8-10	11 f	i-o
futuros, se pasean			
duros adolescentes	2-6	7 d	e-a
ávidos, muy fervientes, muy calizos,	1-6	7 e	e-e
con mirada no rota	1-4-6-8-10	11 f	i-o
por espinas, no tibia	3-5-6	7 g	o-a
de lucha, no callada por la música	3-5-6	7 h	i-a
de otro cuerpo y su copa	2-4-6-10	11 i	u-a
de fervor, su ignominia	1-3-6	7 g	o-a
de labio oscuro o sávida renuncia.	3-6	7 h	i-a
	2-4-6-10	11 i	u-a
Vienen desde muy lejos,			
pero fingen promesas.	1-5-6	7 b	e-o
Visten color de amor, color de olvido	3-6	7 d	e-a
y color del deseo,	2-4-6-8-10	11 f	i-o
y como centinelas	3-6	7 b	e-o
de una sonrisa rápida, del mínimo	6	7 d	e-a
y oculto discreteo	1-4-6-10	11 f	i-o
de dos amantes en la hora trémula	2-6	7 b	e-o
del crepúsculo, fingen	2-4-8-10	11 d	e-a
desmayos y silencios	3-6	7 j	i-e
y un no entender, felices	2-6	7 b	e-o
de su propia fruición en la sorpresa.	1-2-4-6	7 e	e-e
	3-6-10	11 d	e-a
No les llamemos ángeles			
sino vasos futuros	4-6	7 a	a-e
de la desolación y de la carne	3-6	7 k	u-o
vendida. No conocen	6-10	11 a	a-e
el fuego ni su mucho	2-4-6	7 l	o-e
poder frente a las islas de la noche	2-6	7 l	o-e
no nupcial, que se yerguen	2-3-6-10	11 l	o-e
siempre con sus escollos y sus bajas mareas	1-3-6	7 e	e-e
hasta la lenta luna,	1-6 / 1-3-6	14 m	a-a
hasta la injusta nieve	4-6	7 i	u-a
de una mejilla nueva,	4-6	7 e	e-e
hasta que todo es triste y triste y triste lluvia	1-4-6	7 d	e-a
de octubre: no nos dejan.	4-5-6 / 2-4-6	14 i	u-a
	2-4-6	7 d	e-a
Cerraremos con llave			

3-6	7 a	a-e		
-dolidos pensamientos,			2-6	7 b e-o
adormideras tibias, iridiscentes ásteres-			4-6 / 4-6	14 a a-e
y ya, cuando envejecan			2-6	7 a e-a
(pero son viejos siempre,			3-4-6	7 e e-e
pero son siempre espejos			3-4-6	7 b e-o
neutros), nos alzaríamos			1-6	7 f í-o
con luz y sin vigías,			2-6	7 h í-a
llevando tanta aurora en nuestras manos			2-4-6-8-10	11 n a-o
-pensamientos dolidos,			3-6	7 f i-o
adormideras tibias,			4-6	7 h i-a
iridiscentes ásteres-, intactos			4-6-10	11 n a-o
e íntimamente limpios e íntimamente nuestros			1-4-6 / 1-4-6	14 b e-o
e íntimamente bellos y tan ebrios			1-4-6-9-10	11 b e-o
como si el sol, de pronto,			4-6	7 ñ o-o
estuviera contigo,			3-6	7 f i-o
conmigo.			2-	
Eternamente.			4-6-	
Con nosotros			10	11 ñ o-o

## 125-126 PROSA DEL SECO ESTÍO

Hay momentos del día	1-3-6	7 a	ía
que el amante, feroz como un guerrero,	3-6-8-10	11 b	eo
transe con tibias prímulas,	1-4-6	7 a	
con guirnaldas de sangre y corazón obscuro.	3-6 / 4-6	14 b	
Avanza entre las olas	2-6	7 c	oa
sedientas de la mies, y las aplaca.	2-6-10	11 d	aa
Hiende, busca, devora,	1-3-6	7 c	
inquieta lumbres, pero no descansa,	2-4-8-10	11 d	
y cae, extenuado,	2-6	7 e	ao
al otro borde de su cuerpo, al cuerpo	2-4-8-10	11 b	eo
que posee, con pálpito	2-6	7 e	
si no final, tal vez fecundo y trémulo.	2-4-5-6-8-10	11 b	
Mírale cómo lucha,	1-4-6	7 f	ua
almirar de ponientes, con su sombra,	3-6-10	11 c	oa
con su sueño, y acusa	3-6	7 f	
el diente lento de las lentas horas	2-4-8-10	11 c	
en su sien, en su muslo,	3-6	7 g	uo
en la pierna febril como un torrente	3-6-8-10	11 h	ee
que se encrepó, con mucho	4-6	7 g	
poder sobre la hoguera, y ahora adquiere	2-6-8-10	11 h	
prolongación de espuelas	4-6	7 i	ea
ávidas y veloces y constantes	1-6-10	11 j	ae
más allá de la seca	1-3-6	7 i	
siesta indefensa entre su luz y el ángel,	1-4-8-10	11 j	
ángel: fuente remota.	1-3-6	7 c	
Hablo de guerras que ocurrieron, días	1-4-8-10	11 a	
de bronce entre las rosas.	2-6	7 c	
Hablo de una canícula, canícula	1-3-6-10	11 a	
de besos o de flechas	2-6	7 i	
o de heridas, de llantos o de gozos	3-6-10	11 k	oo
como única cosecha	2-6	7 i	
para el guerrero, vencedor y roto,	4-8-10	11 k	
que miraba confuso	3-6	7 g	
hacia atrás, y veía en el camino	3-6-10	11 l	
seco, voraz y duro,	1-4-6	7 g	
miles de halcones sacres encendidos	1-3-6-10	11 l	
acechando sus huellas,	3-6	7 i	
palomas de esperanza, de consuelo,	2-6-10	11 b	
de corazón, de veras,	4-6	7 i	
bajo el rocío inesperado y nuevo.	1-4-8-10	11 b	

¡127 SIERPE PROFANA

Quien tanto te adoró, muerde tu pecho	2-6-7-10	11 A	echo
y desata torrentes carmesíes;	3-6-10	11 B	íes
tiene en las sienes pulsos colibríes	1-4-6-10	11 B	
y undoso el pelo como el crespo helecho.	2-6-8-10	11 A	
Dardo de luz acomodé en tu lecho,	1-4-8-10	11 A	
duras palpitaciones y rubíes.	1-6-10	11 B	
¡Y qué fundirse nardos y alhelíes,	2-4-6-10	11 B	
culmen mi cuerpo de tu cuerpo y techo!	1-4-8-10	11 A	
Labios que te invocaron, como a diosa,	1-6-10	11 C	osa
bajo tu vientre ya volcán obsceno,	1-4-6-8-10	11 D	eno
sobre tu piel serpientes de zafiro,	4-6-10	11 E	iro
azules de pasión -no de veneno-	2-4-6-7-10	11 D	
sorben, caliginosos, tu ebria rosa	1-6-8-10	11 C	
e, hidrónicos de anhélito, el suspiro.	2-6-10	11 E	

128-129 SOBRE EL ARDOR DE LA LUCHA POSTRERA

No quiero ver tus ojos	1-2-4-6	7 A ojos
planos como una barca cristalina,	1-4-6-10	11 B ina
la vespertina	4	5 B
pesantez de tu mano con los rojos	3-6-10	11 A
anillos, la callada	2-6	7 C ada
y purpúrea aridez de tanto beso	3-6-8-10	11 D eso
sobre obsceno más ávido.	3-5-6	7 E ávido
Mi fruto pende ileso	2-4-6	7 D
pese al mordisco del poniente,	1-4-8-	
nada	10	11 C
como una anguila tétrica y solemne	2-4-6-10	11 F emne
entre el silencio impávido	4-6	7 E
de las crines cencidas, y perenne-	3-6-10	11 F
mente me aherroja	1-6	7 -
con su tizón, su ciclamar, sus vidrios.	4-8-10	11 G idrio
Niega, niega tu voz,	1-3-6	7 H oz
niega tu corazón como amapola;	1-6-10	11 I ola
no prendas los anhídrios	1-2-6	7 G
maderámenes, hoz	3-6	7 H
para sesgar, para negar, para cortar la ola	4 / 8 / 12-14 ?	15 I
súbita del cabello.	1-6-	
Niega, ciega,	8-10	11 J ega
pero no me consumas,	3-6	7 K umas
pero no me abandones, no me rompas	3-6-8-10	11 L ompas
como vaso vacío.	3-6-	
Vacía, siega	8-10	11 J
con decisión mis venas, las espumas	4-6-10	11 K
del estertor, estrega	4-6	7 J
tu puño en mis pupilas,	2-6	7 M ilas
pero déjame ver las bellas pompas	3-6-8-10	11 L
fúnebres de mis labios, mientras hilas	1-6-8-10	11 M
parcamente mi olvido,	1-3-6	7 N ido
mi ligereza última, mi leve	4-6-10	7 Ñ eve
presencia que se agosta.	2-6-	
Muerde.	8-	
Pido	10	11 N
sangre a mi sed; para mis huesos, nieve.	1-4-8-10	11 Ñ

130 EBRIEDAD DE SOL

Vente conmigo a esta caliente fosa,	1-4-5-8-10	11 A	osa
al hueco en que un arcángel nunca anida;	2-4-6-8-10	11 B	ida
es foso de leones o manida	1-2-6-10	11 B	
de sangre, no de pétalos de rosa.	2-4-6-10	11 A	
Aquí los huesos silban, y qué hermosa	2-4-6-9-10	11 A	
es su canción de besos y de herida.	1-4-6-10	11 B	
El relámpago apenas tiene vida	3-6-8-10	11 B	
en tanta huesa amante y cavernosa.	2-4-6-10	11 A	
Ay, ven conmigo. Duérmete a mi lado.	1-2-4-6-10	11 C	ado
El gusano no puede con el sueño,	3-5-6-10	11 D	eño
vino es la muerte de metal fundido.	1-2-4-8-10	11 E	ido
Tierra en la tierra ya, nuestro costado	1-4-6-7-10	11 C	
será un arpa que tañe el Sol -su dueño-	2-3-6-8-10	11 D	
para darle al Amor nuestro sonido.	3-6-7-10	11 E	

## 131 CUENTAS DE VIDRIO

Así, rodado, crepitado, ungido, estarcido y flagrado, como derrama un niño cuenta y cuenta de vidrio en la sonora patena de la noche, te he entregado mi puño y mi tormenta y he nombrado como albacea la Aurora.	2-4-8-10 3-6 4-5-6-8-10 2-6 2-6-8-10 2-6-8-10 4-6	11 A 7 B 11 C 7 D 11 B 11 B 7 D	ido ado enta ora
Agujas y sedales han cosido mi lengua al paladar, donde tú abrías ya no sé qué navajas o alegrías, qué sigilo mortal, qué luz de olvido.	2-6-8-10 2-6-9-10 1-2-3-4-6-10 1-3-6-7-8-10	11 A 11 E 11 E 11 A	ías
No pido compasión; sangre te pid y músculos joyantes y agonías, devoradoras águilas, orgías y uñas escodadoras del sentido.	1-2-6-7-10 2-6-10 4-6-10 1-6-10	11 A 11 E 11 E 11 A	
Y vivir y cantar y la condena cumplir de nuestro amor y ver la cima del monte más temible destrozada	3-6-10 2-4-6-8-10 2-4-6-10	11 F 11 G 11 H	ena ima ada
por un súbito embate de carena, por una mano que la piedra oprima con el temblor sediento de la espada.	2-3-6-10 2-4-8-10 4-6-10	11 F 11 G 11 H	

132-133 ORACIÓN UMBRÍA

Este arcángel si alsófilo que tigre lleva a su pecho un ala, tiene todas en su huerto las amapolas; en su frente, jazmines.	1-3-6-10 1-4-5-6-8-10 3-8 3-6	11 a 11 b 9 b 7 a	ie oa
Su espada es el rencor, sus labios tristes. Generoso de celos, no de aromas, vaga por las noches remotas entre el dragón y el cisne.	2-3-6-8-10 3-6-10 1-5-8 4-6	11 a 11 b 9 b 7 a	
Si a tu puerta se acerca, no has de abrirle; aunque te ofrezca un ramo de albas rosas recién cortadas: las palomas mueren de amor, no fingen.	3-6-8-10 4-6-8-10 2-4-8 1-4-6	11 a 11 b 9 b 7 a	
Desnudo me dejó. Buscaba herirme, agresivo y hermoso, entre las frondas. Su nombre es soledad; su sombra la duda más terrible.	2-6-8-10 3-6-10 2-3-6-8 2-4-6	11 a 11 b 9 b 7 a	
No es ese Amor pagano que se exhibe, sin velo de pudor, sobre la airosa fuente de mármol; sino roza con sus alas la firme	1-2-4-6-10 2-6-10 1-4-8 3-6	11 a 11 b 9 b 7 a	
serenidad del cielo, y allí escribe con su pluma y mi sangre mi derrota: Abren tu cuerpo y tu memoria al mar, y los delfines.	4-6-9-10 3-6-10 1-4-8 2-6	11 a 11 b 9 b 7 a	
Sólo le vence el sol; sólo se rinde al rumor veraniego de las tórtolas; solo huye cuando me otorgas tu candor, mis jardines.	1-3-6-7-10 3-6-10 1-3-8 3-6	11 a 11 b 9 b 7 a	
Este alomorfo arcángel que me exige tus labios cada noche o me los roba, es todo de cristal de roca, una sierpe de sílice.	1-4-6-10 2-6-10 1-6-8 1-3-6	11 a 11 b 9 b 7 a	
Oh ebriedad de la luz, tú que resides en el vino, en los labios y en la copa, ¡líbrame de este ángel de sombras y de sus zarpas! Líbrame.	1-3-6-7-10 3-6-10 1-4-5-8 4- 6	11 a 11 b 9 b 7 a	

**Casi una fantasía**

**(1963)**

**ORDEN DEL POEMA**

I PRELUDIO:

*AMANEZCA otra luz, si el fuego sabe*

TEMA:

*IL faut tenter de vivre!*

II ADAGIO:

**ESTA parte de luz que hay en mis sienes**

III SCHERZO:

**CON lunas y luciérnagas quisiera**

ALLEGRO:

**SÚBITAMENTE surge la paloma**

I 139-140

AMANEZCA otra luz, si el fuego sabe	3-6-8-10	11 A	abe
nadar entre dos cielos, como nave	2-5-6-10	11 A	<u>ave</u>
toda de estrellas constelada y fría	1-4-8-10	11 B	ía
o quede todo en la penumbra hermosa,	2-4-8-10	11 C	osa
no trasluciendo vida y sí gozosa	4-6-8-10	11 C	
inocencia de ausencia en la poesía.	3-6-10	11 B	
Oigamos el clamor de los vencejos.	2-6-10	11 D	ejos
Canten todos: los jóvenes, los viejos,	1-4-6-10	11 D	
acordes en su vuelo hacia la aurora;	2-6-10	11 E	ora
remen en la oleada de los días,	1-6-10	11 F	ías
vuelvan a sus oficios y alegrías,	1-6-10	11 F	
a su latir al ritmo de la hora.	3-6-10	11 E	
Jamás mis labios rompan la palabra;	2-4-6-10	11 G	abra
abran los ríos y la mar les abra,	1-4-8-10	11 G	
luchando entre sus límites, la vida.	2-6-10	11 H	ida
Hice promesa de extender banderas,	1-3-8-10	11 I	eras
intenté un resplandor de primaveras,	3-6-10	11 I	
zarpé hacia el mundo: el mundo era una herida.	2-4-6-7-10	11 H	
O el mundo era sorpresa y aventura,	2-3-6-10	11 J	ura
esa enajenación reciente y pura	1-6-8-10	11 J	
sobre la flor apenas con rocío;	4-6-10	11 K	ío
todo era para mí juego y sorpresa,	2-6-7-10	11 L	esa
edén casi posible de alba y fresa,	2-6-8-10	11 L	
puro y reciente y venturoso y mío.	1-4-8-10	11 K	
O el mundo era sorpresa y desagrado,	2-3-6-10	11 M	ado
esa enajenación que en el costado	1-6-10	11 M	
marca con hierro ardiente los errores.	1-4-6-10	11 N	ores
Amarga el mar si el sol le sorbe el jugo:	2-4-6-8-10	11 Ñ	ugo
pesa en el corazón cuanto le plugo	1-6-7-10	11 Ñ	
antes de abrirse al pasmo de las flores.	1-4-6-10	11 N	
Replegado en mí mismo, ¿qué esperaba?	3-5-6-8-10	11 O	aba
Acaso labios como armada lava	2-4-8-10	11 O	<u>ava</u>
con arcos de hosco fuego, con arpones;	2-4-6-10	11 P	ones
acaso labios como pluma y gozo,	2-4-8-10	11 Q	ozo
rotos los lazos, pronto el alborozo.	1-4-6-10	11 Q	
Lúganos brinda el cielo y brinda halcones.	1-4-6-8-10	11 P	
O el mundo era otro rostro en el espejo,	2-3-6-10	11 R	ejo
silente como arcángel con un dejo	2-6-10	11 R	
violeta en las palabras y el vestido.	2-6-10	11 S	ido
Inocente de aquél que me miraba,	3-6-10	11 T	aba
le supliqué: «Rompe tu hielo, acaba»,	4-5-7-10	11 T	
le supliqué: «¡No quiero estar herido!»	4-5-6-8-11	11 S	

A manos llenas me entregó su vida.	2-4-8-10	11 H ida
Rompió el espejo con su voz transida,	2-4-8-10	11 H
rompió su vida con su espejo roto.	2-4-8-10	11 U oto
Estos versos repiten su mensaje,	1-3-6-10	11 V aje
arcángel primitivo del paisaje	2-6-10	11 V
Lucifer ni caído ni remoto.	3-6-10	11 U

## II 143- 146

ESTA parte de luz que hay en mis sienes, la luz que cupo, digo, entre mis bienes, que en el amor, si en vida, se sustenta, viene de ti, pues yo la sé venida, enviada en tu voz, por mí asumida, y en uno y otro crece y se alimenta.	1-3-6-7-10 2-4-6-10 4-6-10 1-4-6-8-10 3-6-8-10 2-4-6-10	11 A enes 11 A 11 B enta 11 C ida 11 11
Aes continuas pronunciadas broncas y oes de lentas resonancias roncadas con consonantes líquidas te llaman; liras y lauros y un liral de lises aplauden fuerte para que les bises la parte arisca de tu ayer, que aman.	1-4-8-10 1-4-8-10 4-6-10 1-4-8-10 2-4-10 2-4-8-10	11 oncas 11 11 aman 11 ises 11 11
La parte aquella que cayó en olvido, que ahora en mi palabra ha florecido, sentimental, sensible y sensitiva. La que entre un ciclamar y un pensamiento alzó los pabellones contra el viento de la equívoca y frágil siempreviva.	2-4-8-10 2-6-7-10 4-6-10 3-6-10 2-6-8-10 3-6-10	11 ido 11 11 iva 11 ento 11 11
Era la era del granar primero; con las modulaciones del jilguero, la aurora, entre amarantos y topacio, te empujó, tan ardiente, a la alegría, tan volador que, en tu candor, no había ni gesto esquivo ni placer reacio.	1-3-4-8-10 6-10 2-6-10 3-6-10 4-8-10 2-4-8-10	11 ero 11 11 acio 11 ía 11 11
El campo entero se llenó de franjas claroscuros. Salvabas tú las zanjitas con elástico salto de pie joven. Todo tu ser gozaba la armonía de vivir que, en su Sexta Sinfonía, pusiera el pastoral Luis van Beethoven.	2-4-8-10 3-6-8-10 3-6-9-10 1-4-6-10 3-6-10 2-6-7-10	11 anjas 11 11 oven 11 ía 11 11
Este sonoro río, que palpita entre grandes moreras y se agita como un cuerpo moroso e infinito, avanza con los vuelos recortados de pájaros al canto arrebatados que suma a sí, en el esplendor de un grito.	1-4-6-10 3-6-10 3-6-10 2-6-10 2-6-10 2-4-8-10	11 ita 11 11 ito 11 ados 11 11
¡Oh, qué clamor, al alba, de vencejos! Todos cantan: Los jóvenes, los viejos. Es el coro de sus generaciones. Todos vibran y cantan. Todos vuelan y es cantar y volar el bien que anhelan. No el hombre tal, perdido en ilusiones.	2-4-6-10 1-3-6-10 1-3-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 2-4-6-10	11 ejos 11 11 ones 11 elan 11 11

Hay que intentar vivir. ¡Vivir! Y, luego, mirar al sol, hasta quedarse ciego.	1-4-6-8-10 2-4-6-10	11 ego 11
Cantar, cantar, cantar nuestro destino: Que nunca acabe, con la paz. la guerra, sino que haya por siempre en esta tierra un camino. un jardín. Y otro camino.	2-4-6-8-10 2-4-8-10 3-6-8-10 3-6-7-10	11 ino 11 erra 11 11
Campo solar. solado de jacintos, y con niños -apenas los sucintos- que se cuentan a saltos las espaldas. Libélulas y juncos y zarzales, los gusanos de seda, los zorzales y un arroyo cargado de esmeraldas.	1-4-6-10 3-6-10 3-6-10 2-6-10 3-6-10 1-3-6-10	11 intos 11 11 aldás 11 ales 11 11
Y a tu paso se agitan las moreras y anfibios coros dan en las riberas su acostumbrado recital de canto. Profunda y ronca voz de caracola dice tu nombre: Y una abeja sola le responde en el fondo de un acanto.	3-6-10 2-4-6-10 4-8-10 2-4-6-10 1-4-6-8-10 3-6-8-10	11 eras 11 11 anto 11 ola 11 11
Mas te sigue la luz de los espejos y el extraño fulgor de los reflejos alza un cáliz de flor que te intimida. Sientes hervir tu intimidad oscura y un latido de niebla en su hermosura sigue las pulsaciones de tu herida.	3-6-10 3-6-10 1-3-6-10 1-4-8-10 3-6-10 1-6-10	11 ejos 11 11 ida 11 ura 11 11
El ángel de la brisa te atormenta: «Mi desnudo en tus labios se apacienta; ven a gozar mi orilla de azahares». Oyes su tibia voz y te conmueves y, equivocando con jazmines nieves, bajas del campo al eco de los mares.	2-6-10 3-6-10 1-4-6-10 1-4-6-10 4-8-10 1-4-6-10	11 enta 11 11 ares 11 eves 11 11
Con tu pie de carmín hollas la arena mientras un caracol marino suena con su coro de cóncavas cavernas. No la nieve o jazmín: canta la espuma; te atreves entras, te sumerges, suma de ramos brazos y delfines piernas.	3-6-7-10 1-6-8-10 3-6-10 1-3-6-7-10 2-4-8-10 2-4-8-10	11 ena 11 11 ernas 11 uma 11 11
Así, anegado, descubierto, amado, un celaje en la frente y, al costado, toda la flora que en la mar se extiende. Pleno de ti, el ángel se demuda y alza en el cielo, entre inestable y muda, una rizada nube que se enciende.	2-4-8-10 3-6-10 1-4-8-10 1-4-6-10 1-4-8-10 1-4-6-10	11 ado 11 11 ende 11 uda 11 11

Riza el ala en su roce raudas olas; las transporta a rubores a corolas, a inaugurado y cálido suspiro. Ay, cuando, siendo joven, se suspira es porque un lirio matinal delira por su cenit posible de zafiro.	1-3-6-8-10 3-6-10 4-6-10 1-2-4-6-10 1-4-8-10 3-6-10	11 11 11 11 11 11	olas  iro ira  
Adiós, zarzal, libélula, vencejo, campo solar, última voz de espejo, remanso lateral, quiebra del río. Yergue su cuerpo la ciudad enfrente y, no sé si aturdido, si valiente, entras por ella en son de desafío.	2-4-6-10 1-4-5-8-10 2-6-7-10 1-4-8-10 3-6-10 1-4-6-10	11 11 11 11 11 11	ejo  ío ente  
Te pone el sol la mano, errante amigo, en los hombros huidizos. Quema el trigo última parva en las redondas eras. Cuaja un grumo violento el horizonte y descuelga sus alas por el monte pelícano escarlata en las vidrieras.	2-4-6-8-10 3-6-8-10 1-4-8-10 1-3-6-10 3-6-10 2-6-10	11 11 11 11 11 11	igo  eras onte  
Sonoro pie, sonora voz, sonoro el corazón y en las pupilas, oro; muy largo, pero acorde, el nuevo eco. ¡Cuánta sorpresa en cada esquina, cuánta novedad de mirada y gesto. en tanta dorada espera para el pecho hueco!	2-4-6-8-10 4-8-10 2-6-8-10 1-4-6-8-10 3-6-8-10 2-4-8-10	11 11 11 11 11 11	oro  eco anta  

CON lunas y luciérnagas quisiera	2-6-10	11 era
orientar tu desvío: la severa	3-6-10	11
imagen de la noche y sus cintiles	3-6-10	11 iles
de húmeda plata, mienten.	1-4-6	7 C ente
Yo sé qué aguas atroces se consienten	1-2-4-6-10	11 C
-rumor de arroyos no, sí de cauchiles-	2-4-7-10	11
a orillar este césped, junto al muro	3-4-6-8-10	11 uro
de las inciertas citas, que el oscuro	4-6-10	11
pájaro (no su nombre, que es deseo)	1-6-8-10	11 eo
obscenamente enturbia, obsceno abreva.	2-4-6-8-10	11 eva
Si la espinosa zarza se renueva	4-6-10	11
con la poda o el fuego, el centelleo	3-6-10	11
de las mejillas se marchita pronto.	4-8-10	11 onto
Y queda largamente el corazón to-	2-4-6-10	11 zón to
+ talmente sumergido, nunca en luces.	1-2-6-8-10	11 uces
¡Salta a la brisa a la jineta, ponte	1-4-8-10	11 onte
el mundo por montera! El horizonte	2-6-10	11
-perros latentes, chopos y altramuces-	1-4-6-10	11
se llena de silbatos, de viseras	2-6-10	11 eras
y el oro en paño bien se guarda. Fueras	2-4-6-8-10	11
un huracán, y te recibiría	1-4-10	11 ía
o tarde o pronto o nunca o quién lo sabe	2-4-6-8-10	11 C abe
bajo el ala febril de ángel o ave	1-3-6-8-10	11 C <u>ave</u>
que o tarde o pronto o nunca te daría	2-4-6-10	11
su refugio, su asiento, sus avenas.	3-6-10	11 enas
Aquellas fueron otras lides, penas	2-4-6-8-10	11
más que glorias, murallas y morrallas	1-3-6-10	11 allas
y otras cosas que callas -el silencio	1-3-6-10	11 encio
no tiene precio-. Y pasas, muy licencio-	2-4-6-10	11
+ samente, lenta, vaga sombra, y callas.	2-4-6-8-10	11
Mas ¿para qué fingir? Las amapolas	4-6-10	11 olas
vinieron con el viento y sus corolas	2-6-8-10	11
nada saben del cielo hasta que, abiertas,	1-3-6-10	11 ertas
purpúreamente encienden su agonía	2-4-6-10	11 ía
y mueren cuando muere rojo el día,	2-6-10	11
se abre el acecho y se entrecierran puertas.	1-4-8-10	11
-En aquel corredor, ¿qué se columbra?	3-6-7-10	11 umbra
-Amigo, es un dolor si te deslumbra.	2-3-6-10	11
-... yo veo un caballero, oro la frente,	1-2-6-7-10	11 ente
con los labios de oro y las mejillas...	3-6-10	11 illas
-¡Es el afilador de las cuchillas,	1-6-10	11
de la estrella fugaz y del relente!	3-6-10	11

Este duro rocío que en tu ropa busca panales, jazmineros, copa, lugar de ardor, lagar de amor, destella y, con su larga espada pensativa como un adolescente bruno, esquivaba la mano blanda y la penumbra bella.	1-3-6-10 1-4-8-10 2-4-6-8-10 4-6-10 2-6-8-10 2-4-8-10	11 opa 11 11 ella 11 iva 11 11
Y ebrio de nunca sé qué presentidos astros futuros, cae en los cencidos prados y en el jardín de tu mirada. La lengua opaca tristemente adula esta primera imagen que acidula tu inocente sonrisa sofocada.	1-4-6-7-10 1-4-6-10 1-6-10 2-4-6-8-10 1-4-6-10 3-6-10	11 idos 11 11 ada 11 ula 11 11
«No moriré, pues a mi edad no muere quien no quiere morir; y este que hiere mensajero de astucia, y me sofoca, o sabrá de mi grito o mi desprecio, que aún le queda al mundo un pecho recio, un furor y una sangre y una boca.	1-4-8-10 2-3-6-7-10 3-6-10 3-6-10 2-4-6-8-10 3-4-6-8-10	11 ere 11 11 oca 11 ecio 11 11
»Vete de aquí, terrible jardinero de crisantemos ralos, porque quiero subir hasta los altos corredores, a los altos balcones y barandas donde florecen las celestes bandas de los jilgueros y los ruiseñores.	1-4-6-10 4-6-10 2-6-10 3-6-10 4-8-10 4-10	11 ero 11 11 ores 11 andas 11 11
»Allí donde, feliz como una idea, un caballero de oro me desea, para su incarnación, en mi camino. ¡Yo el caballero de oro; yo, el soberbio; todo volcán y primavera y nervio frente a la doble faz de mi destino!»	2-6-8-10 1-4-6-10 6-10 1-4-6-8-10 4-8-10 4-6-10	11 ea 11 11 ino 11 erbio 11 11
Y a tu paso se agitan las moreras y anfibios coros dan en las riberas su acostumbrado recital de canto. Profunda y ronca voz de caracola dice tu nombre: Y una abeja sola le responde en el fondo de un acanto.	3-6-10 2-4-6-10 4-8-10 2-4-6-10 1-4-6-8-10 3-6-8-10	11 eras 11 11 anto 11 ola 11 11
Te saludan las fuentes carmesíes, las viejas vendedoras de alhelíes, el campanil despierto y exclaustrado. Inevitablemente bello y fuerte, tuyo es el vellocino de la suerte, el paso firme y su rumor alado.	3-6-10 2-6-10 4-6-10 4-6-8-10 1-2-6-10 2-4-8-10	11 ies 11 11 ado 11 erte 11 11

Y subes, siempre asciendes, siempre aspiras a la luz, a los labios, a las piras del árbol del amor, a sus manzanas. Con el presentimiento de la aurora, se te acelera el pulso, mientras dora última estrella el nardo en tus ventanas.	2-4-6-8-10 3-6-10 2-6-10 6-10 4-6-8-10 1-4-6-10	11 iras 11 anas 11 ora
Y hay un temblor remoto, que se inicia tal vez como tormento si delicia, tal vez como placer si te amenaza. Ya se escucha más cerca su murmullo. Ya eres castamente blanco y suyo, ya te invade y te eleva, ya te enlaza.	1-2-4-6-10 2-6-10 2-6-10 1-3-5-6-10 1-2-6-8-10 1-3-6-8-10	11 icia 11 aza 11 ullo
¡Oh, qué clamor, al alba, de vencejos! Todos cantan: los jóvenes, los viejos. Es el coro de sus generaciones. Todos vibran y cantan. Todos vuelan y es cantar y volar el bien que anhelan... Y alondras, y malvises, y pinzones...	2-4-6-10 1-3-6-10 1-3-6-10 1-3-6-8-10 1-3-6-8-10 2-6-10	11 ejos 11 ones 11 elan
Pero tú ya no sueñas, no imaginas; es posible que en todas las esquinas te transfigures, caballero de oro. Avanza un poco más, que la alegría está a la vuelta de la esquina... ¡El día recién alzado en pedestal sonoro!	3-5-6-8-10 1-3-6-10 4-8-10 2-4-6-10 2-4-8-10 2-4-7-10	11 inas 11 oro 11 ía

III 151-154

SÚBITAMENTE surge la paloma, aroma del aroma del aroma de galanes de noche, y tanto estío. Aquel galán lleva en la capa oculta toda la sombra de tu imagen culta -estrella vésper en la faz del río-	1-4-6-10 2-6-10 3-6-8-10 2-4-5-8-10 1-4-8-10 2-4-8-10	11 oma 11 11 ío 11 ulta 11 11
y como una centella navegante rompe su corazón equidistante entre el labio, los labios y el rocío, entre rosa y jazmín, entre celajes. ¡Tú, el arcángel feudal de los paisajes, dominador y vencedor! - Sonrío.	3-6-10 1-6-10 3-6-10 3-6-10 1-3-6-10 4-8-10	11 ante 11 11 ío 11 ajes 11 11
Ahora en tu palabra ha florecido aquella parte que cayó en olvido, sentimental, sensible y sensitiva; la que entre un ciclamor y un pensamiento alzó los pabellones contra el viento de la equívoca y frágil siempreviva	2-6-10 2-4-8-10 4-6-10 3-6-10 2-6-10 3-6-10	11 ido 11 11 iva 11 ento 11 11
y al sol naciente, con feliz destello -brazo amistoso echado sobre el cuello de la mortal si cándida memoria-, te he visto aparecer ileso y puro, más blanco porque el cielo es más oscuro, más bello por más fácil la victoria,	2-4-10 1-4-6-10 3-6-10 1-2-6-8-10 1-2-6-8-10 1-2-5-6-10	11 ello 11 11 oria 11 uro 11 11
y en tu entrega de luz ya no supones una triste mitad de sombra: dones de preciosos metales transparentes es tu palabra ya, porque has vivido; porque entre risa y pálpito y gemido brillan tus sucesivas y ebrias fuentes,	3-6-8-10 1-3-6-8-10 3-6-10 1-4-6-8-10 4-6-10 1-6-8-10	11 ones 11 11 entes 11 ido 11 11
la de niño inicial, la de olvidado, la del que supo del furor soldado y el no mentado crimen y el temor; la del joven erguido y aquiescente, la del gran negador y muy ausente, la del terrible en manos del ardor	3-6-10 4-8-10 4-6-10 3-6-10 3-6-10 4-6-10	11 ado 11 11 or 11 ente 11 11
y el dolor en el juego y la caída, y la esperanza de otra vida, y vida, y la certeza de otro pecho, y pecho. ¡Mira la aurora enamorada, mira tu sosegada sombra que suspira por la perla translúcida en su lecho!	3-6-10 4-6-8-10 4-6-8-10 1-4-6-10 4-6-10 3-6-10	11 ída 11 11 echo 11 ira 11 11

-«Toma mi mano, pues miré, y he visto soles cuyo fulgor casto resisto, mares cuyos secretos son celestes, hombres feroces, lumbres enemigas, blandas espadas, frías espigas, corderos negros y ángeles agrestes...	1-4-8-9-10 1-3-6-7-10 1-3-6-8-10 1-4-6-10 1-4-6-10 2-4-6-10	11 11 11 11 11 11	isto  este igas  
»y a mi paso agitarse las moreras y anfibios coros dar en las riberas su acostumbrado recital de canto; profunda y ronca voz de caracola decir mi nombre, y una abeja sola responderle en el fondo de un acanto.	3-6-10 2-4-6-10 4-8-10 2-4-6-10 2-4-6-8-10 3-6-8-10	11 11 11 11 11 11	eras  anto ola  
»Yo, que no lo busqué, pero esperaba y todos los crepúsculos estaba vuelto hacia el amplio río, hacia su origen, con todos los sollozos y alegrías, con toda la esperanza y acedías que esperar y esperar exige, exigen.	1-6-10 2-6-10 1-4-6-10 2-6-10 2-6-10 3-6-8-10	11 11 11 11 11 11	aba  igen ías  
»Ah, la dudosa y pálida exigencia, ¡la transparencia, amor, la transparencia, el encontrado fuego en las mejillas! Aquél fue el caballero de las penas; aquél, el segador de las avenas; aquél, afilador de las cuchillas.	4-6-10 4-6-10 4-6-10 2-3-6-10 2-6-10 2-6-10	11 11 11 11 11 11	encia  illas enas  
»Contra todos luché, y he sido mío. Supe de las palabras: albedrío, libertad, más conciencia, compromiso y solidaridad y soledades. Así pasé por todas mis edades, conforme con mi edad, y algo Narciso.	3-6-7-8-10 2-6-10 3-4-6-10 6-10 2-4-6-10 2-6-10	11 11 11 11 11 11	ío  iso ades  
»Porque, para luchar contra el espejo, el ángel era demasiado viejo, muy púberes los lirios sobre agraces. ... Pero me has sorprendido, y te sonríes, tú, que has visto brotar los alhelís en los ausentes nidos de torcaces,	6-10 2-4-8-10 2-6-10 3-6-10 1-2-3-6-10 4-6-10	11 11 11 11 11 11	ejo  aces és  
»sonreír... ¡Sonreír! ¡... Vivir! Y, luego, mirar al sol, hasta quedarse ciego. He vivido y ya canto mi destino; que no termina, con la paz, mi guerra, y tengo para siempre en nuestra tierra un camino, un jardín, otro camino	3-6-8-10 2-4-8-10 1-3-5-6-10 4-8-10 2-6-8-10 1-3-4-6-7-10	11 11 11 11 11 11	ego  ino erra  

»y este clamor, al alba, de vencejos.	1-4-6-10	11	ejos
Todos cantan, los jóvenes, los viejos,	1-3-6-10	11	
es el coro de sus generaciones.	1-3-10	11	ones
Todos vibran y cantan. Todos vuelan	1-3-6-8-10	11	elan
y es vivir y cantar el bien que anhelan,	1-3-6-8-10	11	
como alondras, malvises y pinzones».	3-6-10	11	
Y subes, siempre asciendes, siempre aspiras	2-4-6-8-10	11	iras
desde tu luz hacia el amor, las piras	4-8-10	11	
de su jugosa pulpa, sus manzanas,	4-6-10	11	anas
y con la plenitud de las auroras	6-10	11	oras
tocas y enciendes, más que enciendes, doras	1-4-6-8-10	11	
perenne estrella, el nardo en tus ventanas.	2-4-6-10	11	
Ya no sueñas, no temes, no imaginas.	1-2-3-6-10	11	inas
Has descubierto en todas las esquinas,	1-4-6-10	11	
transfigurado, al caballero de oro.	4-8-10	11	oro
Y siempre avanzas, lleno de alegría	2-4-6-10	11	ía
seguro de ti mismo en ti y el día,	2-6-10	11	
recién alzado en pedestal sonoro,	2-4-8-10	11	
e íntimo y cálido, y muy melancólico.	1-4-7-10	11	ólico
tu corazón me dice su bucólico	4-6-10	11	
recuerdo: te lo vuelvo, amigo mío:	2-6-8-10	11	ío
«Libélulas y juncos y zarzales,	2-6-10	11	
los gusanos de seda, los zorzales...	3-6-10	11	
¡y el amplio ardiente y belicoso río. »	2-4-8-10	11	ío

Siesta  
en el mirador

*Ningún placer le debo a la Poesía  
que valga lo que el dulce sopor del mediodía  
o la miel de la tarde que en la indolencia muere.*

John Keats

Vuerto de verbo bárbaro y cosmético el ocio de mi edad, su falso empleo. Acre filaucia me lanzó al espejo.	1-4-6-10 o 2-6-8-10	11 a 11 a	e-
Yo fui, yo fui. Oh, castillos roqueros, oh estaciones, ¿hay almas sin defectos?	1-4-8-10 1-2-3-4-6-10	11 a 11 a	
De la lluvia poeta con reniegos y al rui señor, no al canto, llamo feo....	1-4-6-10 3-6-10 4-5-6-8-10	11 a 11 a 11 a	
Yo dormitaba. Entraba apenas sol entre las muselinas del balcón. Percibía, distinto, un brollador, segador de sus cañas con su foz, acézado, insistente, voto a Dios, como un espíritu de contradicción: Mi nombre es Nadie; Nada, mi primor.	1-4-6-8-10 6-10 3-6-7-10 3-6-10 2-6-8-10 2-4-11 ?? 2-4-6-10	11 b 11 b 11 b 11 b 11 b 11 b 11 b	o
Vuerto de verbo cosmético y bárbaro lo que aprendí y nunca he olvidado. La carne es triste y son los libros malos, ay, cuando se ha leído tanto, tanto. La carne es como el cielo, como marzo. ¿A qué la lobreguez, el grito, el pasmo? La carne es luna allá por los barrancos.	1-4-7-10 4-6-8-10 2-3-4-6-8-10 1-4-6-8-10 2-3-6-10 2-6-8-10 2-3-4-6-10	11 c 11 c 11 c 11 c 11 c 11 c 11 c	áo
El alma con defectos. ¿Y su envés? ¿La que he llamado carne y lobreguez? No perdonó Rimbaud nunca a Verlaine. Tendió la mano Arturo y Pablo el pie. Así la carne es triste. Así se es un cielo errante, nube. ¿Puede ser feliz quien ya no lee, y escribe bien?	2-6-10 2-4-6-10 1-4-6-7-10 2-4-6-8-10 2-4-5-6-8-10 1-2-4-6-8-10 2-4-5-6-8-10	11 d 11 d 11 d 11 d 11 d 11 d 11 d	e
Así gana la Nada la partida, ay, juventud, ociosa y sin sonrisa; salen los dedos falsos, no la orgía de los dados procaces. Y se abisma la figura en la dura esbelta linfa que trepa por paredes y desliza a un más allá sin fondo nuestra vida.	2-3-6-10 1-4-6-10 1-4-6-8-10 3-6-10 3-6-8-10 2-6-10 1-2-4-6-8-10	11 e 11 e 11 e 11 e 11 e 11 e 11 e	ia
Siesta en el mirador llamo a este libro. Pero no te confíes. No dormido, sí acaso con la mosca tras del tímpano. ¿Afectación? ¿Cultura? ¿Culturismo? Vete a saber lo que pienso y no digo. ¿Por qué el francés cosmético y oblicuo Rimbaud con Mallarmé? Lo muerto es cínico.	1-6-7-8-10 3-6-8-10 1-2-6-8-10 4-6-10 1-4-7-9-10 2-4-6-10 2-6-8-10	11 f 11 f 11 f 11 f 11 f 11 f 11 f	i-o

¿Pero qué ha muerto en mí? La gallardía.	3-4-6-10	11 g ía
El desparpajo o el soneto. Oh, crítica interior, como Atila cuando prímulas no consintió. Mi verso, a la deriva:	4-8-9-10	11 g
Verso y punto, el señuelo de la rima.	3-6-10	11 g
Si callo lo de más, no es cobardía.	4-6-10	11 g
Y a un más allá sin fondo nuestra vida.	1-3-6-10	11 g
	2-6-7-10	11 g
	1-2-4-6-8-10	11 g
Cuenta Gracián que el vulgo cuando aplaude te está poniendo al cabo de la calle;	1-4-6-10	11 h a-e
mas cuando el docto acepta, teme: vale más no escuchar y dar versos al aire,	2-4-6-10	11 h
nunca torres al viento. Buen compadre,	4-6-8-10	11 h
mi lector, no te enceñes, porque nadie dio nunca su verdad como aquí sale:	1-4-6-8-10	11 h
a medias entre obscena y elegante.	1-3-6-8-10	11 h
	3-4-6-10	11 h
	1-2-6-9-10	11 h
	2-6-10	11 h
¡Los tibios, al infierno! Te conozco.	2-6-10	11 i o-o
Este no es un poema, pero un prólogo:	1-3-4-6-10	11 i
Tibio en verano, le llamamos pozo;	1-4-8-10	11 i
tibio en invierno, abrazo ¡> n~ amoroso.	1-4-6-10	11 i
Y no sueña quien vive. Acecha. El otro también sabe que el hombre es para el lobo	2-3-6-8-10	11 i
hombre. Pues me gobierno. dejó el fondo	2-3-6-7-10	11 i
	1-6-8-10	11 i
de la cuestión caer. Si me llamaras,	4-6-10	11 j a-as
si me leyeras. sí! Pero te callas.	4-6-10	11 j
Conocer es morir: Alguien lo exclama.	3-4-6	11 j
Yo te conozco y llevo aquí, en mi alma,	1-4-6-8-10	11 j
tu cadáver, tu olvido. Tu palabra.	3-6-10	11 j
Verso y punto final. Acre filaucia	1-3-6-7-10	11 j
me elevó del espejo hasta tu casa.	3-6-10	11 j



165-166 ARROYO DE LOS CLAMORES

Pío Baroja: *Camino de perfección.*

La ciudad, bordeada	3-6	7
de uno de sus arroyos.	1-6-	7
Pasa cerca	8-10	11
de un convento ruinoso,	1-3-6	7
ladeado campanario, mi camino.	2-6-10	11
Una fila de cruces	1-3-6	7
de piedra, desde el raso del convento,	2-6-10	11
parte y asciende por colinas verdes,	1-4-8-10	11
por colinas rapadas y amarillas,	3-6-10	11
a trechos rotas o cortadas, que	2-4-8-10	11
sus sangrientas entrañas de ocre rojo	3-6-8-10	11
muestran.	1-	
Una muralla	3-6	7
de tierra blanca, llena	2-4-6	7
de horizontales hendeduras, cerca	4-8-10	11
de las colinas, se prolonga.	4-8-	
Y es	10	11
un paisaje de una	1-2-6	7
desolación profunda.	4-6-	
Se levantan	10	11
en los áridos campos	3-6	7
las cruces pétreas, rígidas, severas.	2-4-6-10	11
Clama, por el barranco, el agua oculta	1-6-8-10	11
a la mirada.	4-	
Más arriba, canta	6-8-10	11
con brisa poca, umbría, la pineda.	2-4-6-10	11
Desde el pinar colúmbrase el poblado	4-6-10	11
con su iglesia mayor dorada, altísima,	4-6-8-10	11
cual de barro cocido, y sus pináculos	3-6-10	11
negros en cielo azul; casas parduzcas	1-4-6-7-10	11
la rodean; abajo, la almenada	3-6-10	11
muralla; y, entre riscos	2-6	7
tensos, el agua en arcos conducida.	1-4-6-10	11
De pronto, nubes rojas, nubes pardas,	2-4-6-8-10	11
nubes muy cenicientas, aparecen,	1-3-6-10	11
incendian todo el cielo y me lo anegan	2-4-6-10	11
como mares sangrientos. En los múrices	3-6-10	11
siniestros contornean los ceñudos	2-6-10	11
montes impenetrables sus perfiles.	1-6-10	11
Es la luz del infierno, donde nunca	1-3-6-10	11
cupó el amor. Sube el clamor del agua,	1-4-5-8-10	11
sube el clamor, que aterra, de mi sangre,	1-4-6-10	11
y en la desolación del cielo cárdeno,	6-8-10	11
golpeado por látigos, por dudas,	3-6-10	11



167-169 AÑO NUEVO  
*San Juan de los Reyes, Toledo*

Como la piel de un niño	4-5-6	7
de ojos muy claros, cálidos	1-3-4-6	7
labios tersos, rechoncho,	1-3-6	7
blando, acariciador,	1-6	7
que te promete no	4-6	7
sé qué delicias puras,	1-2-4-6	7
mas te lo niega todo,	4-6	7
y tu mano, obstinada,	3-6	7
busca respuesta, insiste	1-4-6	7
y que nada descubre	3-6	7
es cierto en tu deseo	1-2-6	7
-oh, tan nítido-, encienden	1-3-6	7
calideces la piedra	3-6	7
muy labrada, el ladrillo	1-3-6	7
mudéjar, la graciosa	2-6	7
madera entretejida.	2-6	7
Pero bajas y, súbita,	3-6	7
la corpórea presencia	3-6	7
de la muerte:	3-	
También	6	7
es la verdad desnuda	1-4-6	7
mentira.	2-	
Irreparable	6	7
huye el tiempo; esqueleto	1-3-6	7
proclamador de horrores	4-6	7
en el dintel lo anuncia.	4-6	7
Pero pasas, avanzas,	3-6	7
no te detienes, subes	4-6	7
y un gozoso gorjeo	1-3-6	7
de fuentes y gorriones	2-6	7
repara tu pasado	2-6	7
terror, que es tiempo.	2-3-4-	
Brisa	6	7
ciparina, con sol	3-6	7
de invierno, reconforta	2-6	7
tanto bestiario gélido,	1-4-6	7
al gaitero inaudible,	3-6	7
al loco fraile vuelto	2-4-6	7
de barbas a la gula	2-6	7
del céfiro, la abeja	2-6	7
que aún recoge rocío	1-3-6	7
de qué corola errada,	2-4-6	7
de qué jugosa, abierta	2-4-6	7
baya muy nectarífera,	1-3-6	7

y paseas, gozoso	3-6	7
de ser hombre entre obras	2-3-6	7
de los hombres y es tuyo	3-5-6	7
-por un instante- el propio	2-4-6	7
de cualesquiera hombres	4-6	7
sentimiento, interior	3-6	7
delicia enajenada	2-6	7
que a la memoria otorga	4-6	7
dolor, preñez, sentido.	2-4-6	7
Manos expertas, ojos	1-4-6	7
atónitos, sudores	2-6	7
y reniegos, cansancio	3-6	7
más miseria, rutina,	1-3-6	7
encogimiento de	4-6	7
los hombros o desprecio	2-6	7
o mucho amor y hubo,	2-4-6	7
hay, queda, te consta		
como si en un relámpago	1-3-6	7
de conciencia común	4-6	7
te respondiera cálido	3-6	7
de entrega, el niño aquel	4-6	7
que acariciabas, piedra	2-4-6	7
resonada, ladrillo	4-6	7
con huellas de unos dedos,	3-6	7
puerta ensamblada, abierta	2-4-6	7
al viento que aproxima	1-4-6	7
a tu oído las voces	2-6	7
de los siglos, gaiteros,	3-6	7
frailes, bestias y niños	3-6	7
que cantan, no interruptos,	1-3-6	7
para tu corazón	2-6	7
sin fechas, sin cesuras,	6	7
la atroz verdad del tiempo:	2-6	7
Nuestro afán de durar.	2-4-6	7
	1-3-6	7

170-171  
LLUVIA DE MARZO

El mundo, tibio; tiene en sus tinieblas manos como los astros que en las ramas depositan mejillas. Nunca el vértigo, siempre la incertidumbre.	2-4-6-10 1-6-10 3-6-10 1-6-	11 - 11 a a-a 11 -
La hojarasca cruje bajo los pasos, pero suena siempre dentro de sí.	10 1-3-6-10 1-3-6	11 a a-a 11 -
Pisa, no pasa, luna ilusoria huidiza cuando nubes la precipitan al olvido, intacta si el viento cede.	7-9-10 1-4-6-10 4-8-10 2-4-	11 a a-a 11 - 11 a a-a
Es primavera.	5-8-	
Nadie tiende su mano y ya la lluvia clama como rama en astillas.	10 1-4-6-8-10 3-6-	11 - 11 a a-a
Y el silencio corre por los pinares como un alma penada: Pena, hastío.	10 1-6-9-10 2-4-6-	11 - 11 a a-a
Es el hastío de la lluvia de marzo como blanca desazón, como burla que nos hiere y no puede borrarse sin palabras.	7-10 3-6-10 3-6-10 2-3-6-10	11 - 11 a a-a 11 - 11 a a-a
¡Hablar en la espesura! ¿Quién escucha, quién compadece o gime o con su cara salpicada de gotas, tu mejilla levemente acaricia?	2-6-8-10 1-4-6-10 3-6-10 1-3-6-	11 - 11 a a-a 11 -
Niega el alba esta niebla difusa, niega el pleno acontecer del día, niega, aplasta las lumbres del ocaso, y en la noche -igual que las secuelas de las lágrimas- tenuemente se irisa.	8-10 1-3-6-8-10 4-6-8-10 2-6-10 2-6-10 1-3-6-	11 a a-a 11 - 11 a a-a 11 - 11 a a-a
No hay más tiempo que el que la sangre, al transitar, nos marca, que el de la propia consunción.	8-9-10 4-8-10 4-8-	11 - 11 a a-a
Muy triste se concreta una sombra.	10 3-4-6-	11 -
Escucha: canta.	8-10	11 a a-a
Tibias de nieblas, húmeros de espanto, con labios de jazmín la muerte avanza.	1-4-6-10 2-6-8-10	11 - 11 a a-a

172-173

ENGASTADO DIAMANTE

Los cardenales de Virginia	4-8	9 a i-a
-globos crepusculares, llamas canoras-	1-6-8-11	12 b o-a
en la amarilla algarabía	4-8	9 a í-a
de los canarios, ponen lágrimas rojas	4-6-8-11	12 b o-a
como los puntos suspensivos	4-8	9 c i-os
de románticas cartas de amor, que dicen	3-6-9-11	12 d i-e
de grandes arrebatos íntimos	2-6-8	9 c
desde punzados dedos con invisibles	4-6-11	12 d
alfileres de plata.	3-6-	
Zumba	8	9 e u-a
melancólicamente preso, y tan fatuo	3-6-8-11	12 f a-o
de masculinidad, cual turba	6-8	9 e
de obreras dulces avaladas, alado	2-4-8-11	12 f
ladrón de amor, ladrón lascivo,	2-4-6-8	9 g í-o
ladrón de iris zurito. Frígida y frágil,	2-3-6-8-11	12 h a-i
como Virginia cuando, urgido	4-8	9 g
de los peligros del mar, marino casi	4-7-9-11	12 h
llega a rozarla, la paloma	1-4-8	9 b o-a
se entrega a su renuncia de hosca penumbra	2-6-8-11	12 i u-a
antes que sucumbir, gozosa	6-8	9 b
por ser ya lenta y vaga y tímida luna.	2-3-4-6-8-11	12 i
Oh, qué delirio intranscendente	1-2-4-8	9 j e-e
de aves cautivas, como trópico súbito	1-4-8-11	12 k ú-o
a los pies de la altiva nieve	3-6-8	9 j
para mayor confusión del iris, húmedo	4-7-9-11	12 k
por la furtiva lágrima.	4-6-	
Toma	8	9 b o-a
este anillo risueño, su ágil diamante	1-3-6-8-11	12 l a-e
ceñido por camelias foscas	2-6-8	9 b
de oro y cinceles.	1-4-	
Míralo, deslumbrándote:	6-11	12 l
Tiene lo que no tienen pájaros	1-5-6-8	9 f a-o
exóticos: labor y arte y la paciencia	2-6-7-11	12 m e-a
de los hombres.	3-	
El hombre, dado	6-8	9 f
a la ilusión y a la esperanza secreta	4-8-11	12 m
de perdurar como los brillos	4-8	9 g i-o
de esta esplendente irisadísima joya,	1-4-8-11	12 b
y, como el pájaro, cautivo	4-8	9 g

de una terrible mano dominadora.	1-4-6-11	12 b
Ten tu sortija amarga y rica	1-4-6-8	9 a
que es dulce vanidad, lágrima impura.	2-3-7-8-11	12 i
¡Eclípsala en tu mano esquiva,	2-6-8	9 a
mano de hombre, o sol que rompe lunas!	1-4-7-9-11	12 i

Acopios de paciencia,	2-6	7
retenciones de cólera, tensiones	3-6-10	11
entre hartazgo y desprecio,	3-6	7
todo lo que el entorno exige, obliga	1-6-8-10	11
para esa convivencia que no es sueño	2-6-9-10	11
porque la angustia tiene bulto, y consta.	4-6-8-10	11
Hoy, pues todo es presente	1-3-4-6	7
cuando se vive, cuando se convive,	4-10	11
en la prosa con brisa del paseo	3-6-10	11
de una ciudad llamada de provincias,	1j4-6-10	11
perfectamente ignoto e ignorante,	2-4-6-10	11
he consistido, con estar pacible,	1-4-8-10	11
y he mirado sin ser visto ni oído.	1-3-6-7-10	11
¡Ciudades de provincia!	2-6-	
Todo es hoy,	8-9-10	11
el abandono de una gloria antigua	4-6-8-10	11
que ya no significa, aunque se nombre;	2-3-6-10	11
el ritual, y aún vivo, campaneo;	3-5-6-10	11
el continuo derribo y levantar	3-6-10	11
moradas como cuevas de ladrones;	2-6-10	11
el robo de sí mismo, el alcarrer	2-5-6-10	11
que, inmóvil de sí mismo, se devora...	2-5-6-10	11
¡Ay, vuelos de palomas, brisa de	1-2-6-10	11
pinas incipientes entre rocas,	2-6-10	11
amplitudes de olivos, sensación	3-6-10	11
de vuelo,	2-	
oh vuelo, oh nítido gorjeo	3-4-5-6-10	11
de tantos gorriones en los plátanos	2-6-10	11
locos de los paseos!,	1-6	7
¿qué quedará de esta ciudad sin fechas,	1-4-5-8-10	11
de esta ciudad sin nombres,	1-4-6-	
de este súbito	8-10	11
intruso en sus olvidos,	2-6-	
yo, su olvido?	8-10	11

176-177 CREPUSCULAR

Luna entre el humo, rosa entre polen y vilanos.	1-4-6 3-7	7 8
No tanta noche para ver estrellas, no tanto día para amar dos luces.	2-4-10 2-4-8-10	11 11
Una fragancia de galanes y diamelas, confusa y dolorosa, rodea el tronco del ciprés con brazos de suntuosa evanescente seda.	1-4-8 3-6-10 2-4-8-10 4-8-10	9 11 11 11
Entre el rumor veloz de los caballos, dulcísima ufanísima nunca vista oropéndola cantaba.	4-6-10 2-6 1-3-6-10	11 7 11 a a-a
La luna, sonrosada en la humareda, era mejilla ardiente ya no casta.	2-6-10 1-4-6-8-9-10	11 - 11 a
Odié el cascabeleo de los cascós de aquellos diez caballos -una banda de satanes fiscales- y admiré el incierto arabesco de las llamas.	2-6-10 2-4-6-8-10 3-6-10 3-6-10	11 - 11 a 11 11 a
El ardiente peón, cuyo dintorno el rastrojo encendido siniestraba, no rimaba la luna.	3-6-10 3-6-10 3-6-	11 11 a
Un buen esteta tiene otra brega y lunas en su casa. Lunas como oropéndolas, diamelas, automóvil, sofá, vilanos, alma...	8-10 1-2-4-6-10 1-6-10 3-6-8-10	11 11 a 11 11 a
¡Alma! Mejor dijérase silencio. Silencio, no. Ni dejadez: desgana.	1-4-6-10 2-4- 8- 10	11   11 a

178 VISIÓN DEL MAR UNA TARDE DE AGOSTO

En la árida galena	2-6	7
de este quietísimo reflejo,	4-8	9
grave de sí, e inmerso, como espuma	2-4-6-10	11
tallada -o ilativa	2-6	7
de silencio y plumaje-,	3-6	7
nadie, sino el rencor, pudo anudar la muerte	1-6 / 1-4-6	14
a imagen tan gozosa.	2-6	7
A través del visillo, delicado	3-6-10	11
no tanto como estéril,	1-2-6	7
la malvácea presencia de unos labios	3-6-8-10	11
huésped sugiere en abandono al mirto;	1-4-8-10	11
y así, en la flor, la plenitud que transe	2-4-8-10	11
la muy cansada carne ya no estiva,	2-4-6-8-10	11
muy acariciadora de la espera	1-6-10	11 e-a
de un otoño fugaz, con cuánta estrella,	1-6-8-10	11 e-a
la tarde anuncia o, más, dibuja lo pasado	2-4-6 / 2-6	14
como crepitación o como urgencia,	6-10	11
como salobre inclinación al suave	4-8-10	11
seguro pensamiento:	2-6	7
Que para ver el mar basta un suspiro	4-6-7-10	11
taladrar los afanes, sin renuncia;	3-6-10	11
como esa lid de espuma contra rocas,	2-4-6-10	11
como esta lid de un pecho en otro pecho.	2-4-5-6-8-10	11

179-180 MARTIRIO DE SAN ESTEBAN  
A Trina Mercader

La noche, entre sudarios	2-6	7
verticales de cal, se desmintiera	3-6-10	11
como huésped del mar -también dormido,	3-6-8-10	11
ah, como perro tibio de enseñadas-	1-4-6-10	11
si la brumosa gris de los luceros	4-6-10	11
cintilación no hiriera las pupilas	4-5-6-10	11
con flechas no, con piedras como estrellas.	2-4-6-10	11
Pero el ojo es insomne y su vigilia	3-4-6-10	11
le hace atisbar amaneceres tantos,	1-4-8-10	11
siempre la luz futura y más gloriosa	2-4-6-8-10	11
de un solo sol.	1-2-4-	
Un ojo es todo un cuerpo,	5-6-7-8-9-10	11
montes las cejas, frondas las pestañas,	1-4-6-10	11
vegas el iris, fondo la pupila	1-4-6-10	11
de la gloria total que resplandece.	3-6-10	11
Cuerpo de amor para la luz, abierto;	1-4-8-10	11
tumba de horror para el amor, cerrado.	1-4-8-10	11
El ojo vio y guardó. Sus miradores	2-4-6-10	11
fueron la cumbre excelsa y la honda playa,	1-4-6-10	11
su tribuna cualquier	3-6	7
lugar donde se halló con hombres.	2-6-8-	
Dijo	10	11
que el sol es fijo e ínsito en el cielo	2-3-4-6-10	11
como una nota acorde y constelada,	2-4-6-10	11
y que es verdad, pues lo conoce el hombre,	2-4-8-10	11
y que el hombre es verdad, pues que conoce.	3-4-6-10	11
No hay más hombre que el hombre.	1-2-3-4-6-	
Y largos siglos	8-10	11
de anhelante tiniebla esperanzada	3-6-10	11
de luz, no soportando la sospecha	2-3-6-10	11
de burla a sus deseos de inminencia,	2-6-10	11
desnudo lapidaron	2-6	7
aquel trozo de mar encandilado	2-3-6-10	11
por la visión del sol.	4-6 /	
Su sangre es toda aurora.	/ 2-4-6	14
Las estrellas repiten su tortura	3-6-10	11
y las cuatro paredes de su estancia	3-6-10	11
no le defienden, pero más le oprimen:	1-4-8-10	11
Así se niega al que nombró las luces	2-4-8-10	11
y ha buscado un lugar -¿puro?- en el cielo.	1-3-4-6-7-10	11

181-182 NARCISOS

A Elena Martín Vivaldi

Bocas de vidrio, esbozos de penumbras.	1-4-6-10	11
Adelantados o doblados	4-8	9
o pertinaces en su insomne palidez	4-8-11	12
de vientos como llamas, los narcisos	2-6-10	11
entregan su aroma, luna de invierno.	2-5-7-10	11
Florecer y morir, qué triste júbilo.	3-6-7-8-10	11
Su dispersa agrupación conmueve	3-8-10	11
el corazón del hombre, pues conoce	4-6-10	11
que la armonía existe, mas tenerla	4-6-10	11
sometida no puede a su dominio.	3-5-6-10	11
Todo es renuncia: de tanto aroma	1-2-4-7-10	11
nada se percibe, como en la muchedumbre	1-5-12	11
de los besos tantos pierden relieve,	3-5-7-10	11
sólo el beso inicial y el postrero	1-3-6-9	10
perduran.	2-	
Hanse abierto en los días	4-6-10	11
cálidos de febrero, largamente esperados,	1-6 / 1-3-6	14
interludio suavísimo	3-6	7
entre la agria orquestación del otoño	3-7-10	11
y el ascenso difuso y orgiástico del polen.	3-6 / 2-6	14
Y se propagan y se ofrecen y su obsequio	4-8-12	13
es cuasi monacal, como si una vidriera	1-2-6 / 3-6	14
de ponientes áureos derramara	3-5-10	11
no sé qué olvido glorioso en el tocado	1-2-3-4-7-11	12
de la novicia, ella, tan nueva, entrada	4-6-8-9-11	12
en la sabiduría de la entrega.	6-11	12
En las columnas del incienso,	4-8	9
en el cavado resonar del órgano	4-8-10	11
suspense, en el ilustre bisbiseo	2-6-10	11
latino de letanías, hay la misma floración	2-7-9-11-15	16
angustiosa de los narcisos,	3-8	9
algo intacto que pasa, y no relámpago;	1-3-6-10	11
algo que es luz y, al tiempo, materia deleznable;	1-3-4-6 / 2-6	14
algo que llena el pecho de veneno y promesas.	1-4-6 / 3-6	14
Algo como una nube que transita en silencio.	1-4-6 / 3-6	14

183-184 LUNAS SECRETAS

Abro tu ventana: Furias guindas persiguen las corzas con sus látigos de crepúsculo.	1-5-7-9 2-5-9 3-	10 - 10 a a-o
Cierro tu ventana para que nunca entren los pájaros.	5-9 4-9	10 - 10 a a-o
No mires los montes que a lo lejos el temblor transmiten de tus pálpitos. No confundas paisajes y olvidos: El hombre es lúgubre y el cielo falso.	1-2-5-9 3-5-9 3-6-9 2-3-4-7-9	10 - 10 a a-o 10 - 10 a a-o
Mira lunas secretas que ofrecen luz indecisa para tus labios, esa sangre negada a los besos, almas en pena y blancos sudarios.	1-3-6-9 1-4-9 1-3-6-9 1-4-6-9	10 - 10 a a-o 10 - 10 a a-o
No te toque la turbia mirada, no te roce un rumor sofocado, que la flor permanezca en penumbra y en penumbra se mueran tus manos	1-3-6-9 1-3-4-6-9 3-6-9 3-6-9	10 - 10 a a-o 10 - 10 a a-o
porque, si el corazón te traiciona, sientes la pena ajena y el llanto y tú has nacido para arco iris o para luna intacta en su tránsito.	6-9 1-4-6-9 2-4-7-9 4-6-9	10 - 10 a a-o 10 - 10 a a-o
No te cieguen miradas absortas, no te engañen los sueños sin halo, sueños engendran malos deseos y el deseo es mortal como el rayo.	1-3-6-9 1-3-6-9 1-4-6-9 3-4-6-9	10 - 10 a a-o 10 - 10 a a-o
Cierra tu ventana. ¡Nunca el mundo! Nunca, nunca persigas su rastro. ¡Ay de ti si escuchas sus gemidos, si al oírlo llorar has llorado!	1-5-7-9 1-3-6-9 1-5-9 3-6-7-9	10 - 10 a a-o 10 - 10 a a-o
Mira en lunas secretas tu rostro, blanco puro, dulce, terso, intacto, porque el pájaro vuela y no sabe que el espejo es un cielo manchado.	1-3-6-9 1-3-5-7-9 3-6-8-9 3-4-5-6-9	10 - 10 a a-o 10 - 10 a a-o

185 SIESTA EN EL MIRADOR

Mi rostro era un tormento.	2-3-4-6	7 a e-o
Nube. Gajos de sol. Rompí el espejo.	1-3-6-8-10	11 a e-o
Un rostro fragmentado. Y todo el cielo.	1-2-6-8-10	11 a e-o
Dormir. Pasar. No desear. ¡Deseos, ya para qué! Mis labios. Y el silencio.	2-4-5-8-10	11 a e-o
Dormido entre los muros de este huerto.	1-4-6-10	11 a e-o
	2-6-8-10	11 a e-o
Pasó un pájaro blanco, alegre, extenso.	2-3-6-8-10	11 a e-o
Sus alas. Su gorjeo.	2-6	7 a e-o
¿Es burla ver los pájaros en vuelo?	1-2-4-6-10	11 a e-o
Pero yo no estoy preso.	3-4-5-6	7 a e-o
Los bosques, crepitando. Los destellos.	2-6-10	11 a e-o
Más allá no hay jardines. No los quiero.	1-3-4-6-8-10	11 a e-o
Pájaros, bosques, mares, el espléndido relato de inconstantes y viajeros.	1-4-6-10	11 a e-o
	2-6-10	11 a é-i-o
Ángeles, no de llamas, sí de yeso.	1-4-6-8-10	11 a e-o
Latir. Urgente azul. Estoy despierto.	2-4-6-8-10	11 a e-o
Mi torre tiene un mirador y espejos.	2-4-5-8-10	11 a e-o
Desde aquí miro y toco y gozo y siento.	3-4-6-8-10	11 a e-o
Su voz no amó Narciso. Amaba el eco.	2-3-4-6-8-10	11 a e-o

II Divertimento

*Mira que no hay jardines más allá de este muro,  
que es todo un largo olvido....*

AC

189

MELODÍA ELEGÍACA

No como viento, sí como suspiro.	1-4-6-10	11 -
Su peso, su susurro,	2-6	7 a u-o
su rodar entre el yelo, hacia unos labios	3-6-8-10	11 -
que fulgen y que besan, pero oscuros	2-6-10	11 a u-o
no pronuncian el nombre	3-6	7 -
opresor, detenido, como un nudo	3-6-9-10	11 a u-o
de seda que, ceñidas las anémonas,	2-6-10	11
no es el dolor, mas sí su tenue anuncio.	1-4-6-8-10	11 a u-o
¡Oh anunciación de todas las renunciadas,	1-4-6-10	11 -
mano extendida y su imprevisto bulto	1-4-8-10	11 a u-o
hacia ese cuerpo que se sabe y consta,	2-4-8-10	11 -
ay, pero que no canta!	1-6-	
El cielo es duro,	8-9-10	11 a u-o
impasible el lucero, agría la luna,	3-6-8-10	11 -
y todo es noche y noche y noche y sucio	2-3-4-6-8-10	11 a u-o
resplandor de las lámparas marchitas	3-6-10	11 -
entre la hiedra hostil. El cuerpo, nublo	4-6-8-10	11 a u-o
entre inmisericorde y entregado,	6-10	11 -
no como viento, sí como susurro,	1-4-6-10	11 -
pasa a otra noche que se llama tierra,	1-2-4-8-10	11 a u-o
pasa a otro amor y suba entre los juncos,	1-2-4-6-10	11 a u-o
sobre las aguas que, aquietadas, fulgen,	4-8-10	11 -
bajo el febril rumor que lo sostuvo.	4-6-10	11 a u-o

## CANCIÓN

Un pájaro en el aire, no su hueco,	1-2-6-8-10	11 -
para unos ojos limpios o unos labios.	2-4-6-8-10	11 -
¡Mirar y sorprender que un astro yerra	2-6-7-8-10	11 -
hoy su camino!	1-4	5 -
Resbala en hielo musical la noche,	2-4-8-10	11 -
trino inaudible que un suspiro iguala.	1-4-5-8-10	11 -
La boca sola una oquedad persigue,	2-4-5-8-10	11 -
gime. Y silencio.	1-4	5 -
Una oquedad. ¡Escucha, escucha! Y, trémula,	1-4-6-8-10	11 a é-u-
no se sabe qué nube o qué floresta	a	
cristales pone en unos labios: gustan	1-2-3-5-6-8-10	11 a e-a
negro cometa.	2-4-6-8-10	11 -
	1-4	



193-194 UNA LECCIÓN DE MELANCOLÍA

La mano tiente, busca, avanza, cede	2-4-6-8-10	11-
a un impulso anterior, a tanta gula;	1-3-6-8-10	11 a u-a
se abandona en la piel tibia que tiembla,	3-6-7-10	11 -
la piel, la joven piel, la ardiente luna.	2-4-6-8-10	11 a
Palpita todo el cuerpo acariciado,	2-4-6-10	11 b a-o
ay, con indiferencia, todo bruma;	1-6-8-10	11 a
la mano se demora en el contacto	2-6-10	11 b
porque oprime un deseo, no una duda.	3-4-6-8-10	11 a
No es esos ruborosos peregrinos	1-2-6-10	11-
que se llamaron labios; no es ninguna	4-6-8-10	11 a
penitente de olvidos o abandonos	3-6-10	11-
que el rumor de su propia sangre escucha	3-6-8-10	11 a
sino que, muy morosa y muy tranquila	4-6-8-10	11-
de su aparente inanidad, perfuma	2-4-8-10	11 a
su sigilosa palma con aromas	4-6-10	11-
que -toda flor- la virgen piel exuda.	2-4-6-8-10	11 a
Pero es la mano sola, que no dice	2-4-6-9-10	11-
lo que en el corazón se le acumula;	6-10	11 a
ojos no son para mirar despacio	1-3-4-8-10	11-
ni cuerpo sin rubor que se desnuda,	2-6-10	11 a
mas como rayo oblicuo que se infiltra	4-6-10	11-
por una grieta estrecha en las penumbras,	2-4-6-10	11 a
sólo su cuchillada enciende, y deja	1-6-8-10	11-
más lúgubre la sombra en que se inunda.	1-2-6-10	11 a
Y todo vuelve a su costumbre casta,	2-4-8-10	11-
a su elegante displicencia, en suma.	4-8-10	11 a
También tiene la luz su envés de sombra;	2-3-6-8-10	11-
también tiene el pudor su cara oculta.	2-3-6-8-10	11 a

195-196 DIVERTIMENTO

Y fue todo lo mismo.	2-3-6	7 -
Estaba el cielo pálido,	2-4-6	7 a a-o
sucio de una mentira	1-3-6	7 -
total, sin sol: los labios.	2-4-6	7 a
Acababa la tarde	3-6	7 -
color de vidrio y ópalo,	2-4-6	7 a
araña de otra lluvia,	2-4-6	7 -
región del desamparo.	2-6	7 a
Luces, y todo sueños;	1-4-6	7 -
odios, y el cielo, abajo,	1-4-6	7 a
sucio de una promesa	1-3-6	7 -
antes que por los labios.	1-6	7 a
Qué importa ya. Fue todo	1-2-4-5-6	7 -
uno y lo mismo. Estamos	1-4-6	7 a
inmersos en un mar	2-5-6	7 -
de hombres como trapos.	2-6	7 a
Inicia la palabra,	2-6	7 -
cobarde el gesto, vanos	2-4-6	7 a
honor, promesa, orgullo.	2-4-6	7 -
Orgullo... ¡Qué sarcasmo!	2-4-6	7 a
¿Tendrá Amor un refugio	2-3-4-6	7 -
último en que los pájaros	1-6	7 a
no expongan a los vientos	1-2-6	7 -
opuestos su letargo	2-6	7 a
mientras el mundo brame,	1-4-6	7 -
brame, mienta? (Callados	1-3-6	7 a
recogen los espejos	2-6	7 -
en silencio sus halos).	3-6	7 a

III. Páginas incompletas de mi historia social

## 199-201 APARICIÓN

Gabriel Miró: *Ntro. Padre San Daniel*

Un día bajé a la vera.	1-2-4-6-	
Sentía un ímpetu	8-10	11
gozoso, retozando, derribándome	2-6-10	11
en la hierba cencida que crujía	3-6-10	11 ía
como una ropa de hondo terciopelo.	2-4-6-10	11
Acostado, escuché	3-6	7
mi sangre, su tumulto. Me latía	2-6-10	11 ía
todo el paisaje encima. Se acercaba	4-6-10	11 a-a
el cielo, acariciándome, dejándome	2-3-6-10	11
el olor, la delicia de la tarde,	3-6-10	11
el tacto del azul.	2-6	7
Me incorporé de súbito,	4-6	7
asustado, asustada-	3-6	7 a-a
mente mirando. Siempre créime lejos,	1-4-6-8-10	11
muy lejos y muy solo	1-2-5-6	7
y muy lejos de todos.	2-3-6-	
Sin saberlo	10	11
estaba poseído de la honda y magnífica	2-6 / 3-6	14 í-i-a
sensación de las cosas. Y el silencio	4-6-10	11
me traspasaba con	4-6	7
una espada infinita.	1-3-6	7 i-a
Un pájaro, una nube,	1-2-4-6	7
una gota de sol	1-3-6	7
caída entre el follaje, despertábanme	2-6-10	11
un eco sensitivo, y me sentía	1-2-6-10	11 ía
desnudo en la naturaleza,	2-8	9
y la naturaleza me rodeaba	6-10	11 a-a
mirándome, estremeciéndome	2-8	9 o-e
de palpitaciones.	5	6 o-e
El rubor, la castidad, todas	3-7-8	9
las delicadezas y gracias de la niñez	5-8-13??	14
se exaltaban en el rosal	3-8	9
de mi carne, delante	3-6	7
de la hermosura de los campos.	4-8	9
Los naranjos, los mirtos, los frutales floridos	3-6 / 3-6	14
daban su plenitud de emoción virgen	1-6-9-10	11
y yo me supe ena-	2-4-6	7
morado sin amor,	2-6	7
pueril entre sembrados	2-6	7
maduros, viendo mieses	2-4-6	7
que se doblan y acuestan,	3-6	7 e-a
se alzan y respiran	2-6	7
bajo el oreo y juegan	4-6	7 e-a
con él como doncellas	2-6	7 e-a
rubias y destrenzadas	1-6	7 a-a

con un niño de dios.	2-6-		
Lejos, pasaban	7-10	11	a-a
las carretas de garbas, por el sol	3-6-10	11	
de los calveros. ¡Cómo aleteaba	4-6-10	11	a-a
el aire con aromas de la siega!	2-6-10	11	e-a
Un grito. Hui. La sombra. Una mirada.	1-2-4-6-7-10	11	a-a
Trueno de pulsos, lengua que se cuaja.	1-4-6-10	11	a-a
Ya nunca más podré gozar el campo	1-2-4-6-8-10	11	
ni las hierbas que orillan mi camino	3-6-10	11	
y antes me saludaban y ofrecían	1-6-10	11	ía
como vecinas. Ya no sale más	4-6-7-8-10	11	
la centaura escabiosa con pezones	3-6-10	11	á
apretados -capítulos	3-6	7	
de amatadas flores y las hojas	4-6-10	11	
de ojivas, ni las lanzas	2-6	7	a-a
de la cardencha con su pan de pluma	4-8-10	11	u-a
de un fresado matiz entre las púas	1-3-6-10	11	ua
de la corona, ni los cardos, ni	4-8-10	11	
la matricaria con su estrella blanca	4-8-10	11	a-a
alrededor de su botón de oro.	4-8-10	11	
No más la bellorita, no la trémula	2-6-10	11	
y frágil estelaria; sí a lo más	2-6-8-10	11	á
las malvas y las sierpes de las zarzas...	2-6-10	11	a-a
Un grito. Hui.	1-2-4-		
La sombra: Una mirada.	6-7-10	11	a-a

Cuando un joven, súbitamente erguido, considera su vida,	2-3-5-8-10-14-17	18
algo muy deslumbrante, como una campana de vidrio, comienza a madurar.	1-3-6-9-12-15-18-22	23
Con los ojos abiertos mira el hondo horizonte y nada ve. No puede	3-6-8-10-13-15-17-18-19 20	
saber, pero conoce su intimidad irisada	2-6-11-14	15
y sabe que este arroyo es la pena y ese árbol la dicha y aquel pájaro toda	2-4-6-7-9-11-12-15-18-19- 22	23
la cenital hermosura donde el amor le conduce.	4-7-12-15	16
Un duro aprendizaje fue la luz en su pecho y conoció pétalo a pétalo las íntimas corolas que en su silencio abrían;	1-2-6-8-10-13 4-5-8-12-16 4-6	14 17 7
él las miraba atónito, porque aún no eran suyas:	1-4-6 / 3-4-6	14
volcó su corazón como un sauce sacudido,	2-6- 8-9-13	14
ardió como retama en los viejos alfares,	2-6 / 3-6	14
en las viejas tahonas ardió como la aulaga,	3-6 / 2-6	14
como romero ardido, una tarde de estío,	4-6 / 3-6	14
pudo entregarse al mar.	1-4-6	7
Ahora no le vemos la mano en la mejilla, el pensamiento grave apresado entre párpados quietos, el ignorado muslo sobre tapices adormecido: Pasa, retorna, se detiene, avanza y, si regresa, sus labios son el alba. Ha bebido el licor que prometen las rosas y abarca, no suspira, la noche entre sus brazos.	2-4-6 / 2-6 4-6 / 3-6 1-6 / 1-6 4-6 / 2-6 2-6 / 2-4-6 1-3-6 / 3-6 2-4-6 / 2-6	14 14 14 14 14 14 14

Calle Rosa, con sus escuelas y su aroma de lilas inesperadas;	1-3-8-12-15 4	16 5
calle Aricel, pronunciadamente funeral en su origen;	4-7-9 ?? 3-6	10 7
callejón de las Ánimas, callejón de los Leones, nombres míos que escucho como una fuente esperada, que suben por mi balcón de la calle Real, número uno, donde nací, donde crecí, donde escuchaba el quitasol celeste de las horas repetidamente pronunciadas por medias, por enteras, por cuartos, siempre exactas -así sobre mis calles se extendían-.	3-6 / 3-6 1-3-6-11-14 2-7-10-13-14-16 4-8-12 4-6-10 3-5-9 2-6 2-4-6 2-6-10	14 15 17 13 11 10 7 7 11
Dulcísima plaza de los Naranjos cubierta de moreras, tan generosa -Elena era su nombre- para mi gula matinal, para mi insaciado repetir que el pan no nos faltaba mientras tantos sufrían. El pan no nos faltaba. Pero una tarde el pan me faltó de las manos para calmar apenas un hambre más veloz, otras manos nunca saciadas, ávidas. Lloraba. No me faltaba el pan.	2-5-10 2-6 4-6-7-10 4-8 4-8-10-11-14 1-3-6 2-3-6 2-4-6-9-12 4-6-8-9-11-13-14-16 1-4-6-10 1-6	11 7 11 9 15 7 7 13 17 11 7
Los zaguanes umbríos, las polvorientas calles enlodadas, todo quedó vertido, subvertido, trizado, derrocado, perdido.	3-6-11-13 3 1-4-6 / 3-6 3-6	14 4 14 7
Rosa, Aricel, Leones, Ánimas, Cabo del Lugar, Enmedio, Calderón y Barranco del Lobo, nombres que ya no dicen su madurez de moras, su intimidad de lilas y jazmín y galanes.	1-4-6-8-11-15 ?? 2-6 / 3-6 1-4-5-6 / 4-6 4-6 / 3-6	16 14 14 14
Después fueron olivos, trigales, alamedas, tibios frutales, pozos hondísimos, encrucijadas y veredas. ¡Tan irreal la calle Real en la memoria! El recuerdo no es pan; pero fruto, alimenta. No me lo robes: tenlo.	2-3-6 / 2-6 1-4-6-9 4-8-10-12-14 2-6 ?? 3-5-6 / 3-6 1-4-6	14 10 15 7 14 7

## 205-206 CABALLEROS DE ESPUMA

Lo que sé de vosotros, dulces nombres,	3-6-8-10	11	
es la memoria de mi tranquilo paladeo.	1-4-9-13 ??	14	e-o
Habéis tornasolado mi vida con amapolas,	2-6 / 2-6 ??	14	
con iridiscencias, con tulipas tamizadas	5-9-13	14	
y matizadas, con ocultos chistes	4-8-10	11	
eruditos -aquí del entrañable	3-6-10	11	
carminativo, que reduce el verso	4-8-10	11	e-o
a flato, y no de voz-. ¡Todo es tan serio!	2-4-6-7-8-9-10	11	e-o
Y todo tan jocoso. En ese juego	2-6-8-10	11	e-i-o
de mi ser, con la misma diferencia	3-6-10	11	
que haya entre intimidad y aspecto externo,	1-6-8-10	11	e-o
coloreados broches, centelleantes	4-6-10 ?	11	
eslabones, me fuisteis, me estáis siendo.	3-6-9-10	11	e-o
Y al repasaros y al clasificaros	4-10	11	
con paradigmas de esplendor	4-8	9	e-o
siento en mi corazón la acre dulcísima	1-6-7-10	11	
melancolía de los museos.	4-8	9	e-o
Algo que brilla y me seduce,	1-4-8	9	
pero nunca se entrega.	3-6	7	
Lo que sé de vosotros,	3-6	7	
dulces nombres hermosos, es un largo	1-3-6-8-9-10	11	
peregrinar hacia una tierra antigua,	4-6-8-10	11	
a una ciudad eterna donde han puesto	1-2-4-6-9-10	11	e-o
el signo de mi ser entre vosotros.	2-6-10	11	
Allí la gloria, el gozo, la tranquila	2-4-6-10	11	
contemplación, la luz, el todo amor,	4-6-8-10	11	
este amor que de mí hace ostensorio,	3-6-7-10	11	
gema y metales nobles en la aurora.	1-4-6-10	11	
Mi memoria es un tenso diccionario	3-4-5-6-10	11	
que como el mar se agita entre dos noches;	4-6-9-10	11	
desde lo más profundo de los cielos	4-6-10	11	e-o
se alimenta su cíclico oleaje.	3-6-10	11	
Y vosotros, corales, conchas, perlas,	3-6-8-10	11	
ojo inmóvil, destello	1-3-6	7	e-o
de una gota de sangre,	1-3-6	7	
caballeros de espuma, inflorescencias	3-6-10	11	
de la felicidad que yo he sabido,	6-8-9-10	11	
que yo sé y más que espero,	2-3-4-6	7	e-o
dejáis entre mis labios ese extraño	2-6-8-10	11	
sabor que no es saber, mas se aproxima	2-4-6-10	11	
a la perenne unción, dulzura extrema,	4-6-8-10	11	
sabiduría por la luz conclusa.	4-8-10	11	

Pero hay también palabras carcomidas, muebles	2-4-6-10-12	13
hermosos que acogieron la espléndida vajilla /hoy malgastada:	2-6-9-13-17 o 18	19
ternura, dulce cómoda con alcanfor, rebosante de encajes	2-4-6-12-15-18	19
nunca cosidos, prometidos siempre para un gozoso mañana	1-4-8-10-13-15-18	19
suspirado, y puntillas y entredoses	3-6-10	11
y las bordadas sábanas	4-6	7
cuya perenne floración introducía el huerto en nuestros sueños,	1-4-8-12-14-16-18	19
la ruidosa alameda, los dos cerezos, los manzanos múltiples, la huraña	3-6-9-11-15-17-21	23
aparición de la serva confundida, desconocida,	4-7-11-16	17
como tú, ternura, mi inmadura palabra.	3-5-9-12	13
Una fulguración de estampas,	1-6-8	9
el gustoso deletrear de mis primeros libros,	3-8-12-14	15
la equívoca fruición de adivinar las horas y callar, y ocultarlas,	2-6-10-12-16-19	20
mi súbito rubor -«se te ha subido el pavo»,	2-6-8-10-12	13
como si el increíble pájaro del amor se irisara	6-8-13-16	17
con mejillas de niño, con ojos que supe después ser del deseo-,	3-6-9-12-15-16-19	20
y aquella incandescencia que ya olvidé, que no recuerdo cómo se albergaba	2-6-9-11-13-15-17-21	22
inicial en mis labios:	3-6	7
fruta de mi niñez, suavísima manzana.	1-6 / 2-6	14
De niño no fui triste, pero jugaba solo.	2-4-5-6 / 4-6	14
Mi cuerpo era un oasis. Mis primeros amigos	2-3-4-6 / 3-6	14
eran muy golfos, gruesos y discretos ahora, y en sus casas	1-3-4-6-10-12-16	17
se almacenaban muchos años de campo y campo	4-6 / 1-4-6	14
y el triste aroma quemado de las mieses.	2-4-7-12	13
Pues el pueblo era pobre, las calles polvorientas	3-4-6 / 2-6	14
con moreras y negros rebaños de cabras	3-6-9-12	13
y el tajo, el misérrimo tajo de los hambrientos,	2-6 / 1-6	14
tenía tres palabras: sudor, pereza y chasca.	2-4-6 / 2-4-6	14
Palabras que se olvidan o se ignoran.	2-6-10	11
Yo me iba. Volvía y, al perder las palabras,	1-3-6 / 3-6	14
me encontré sin amigos, ni golfos ni inocentes,	3-6 / 2-6	11
y ya no me servía mi colección de estampas.	2-3-6 / 4-6	14
Como en aquella tarde de agosto inútilmente	4-6 / 2-4-6	14
intentó defenderse el caserío de las aguas	3-6 / 3-6	14
totales de los cielos y los montes y el trueno,	2-6 / 3-6	14
y los tibios conejos y las mesas escuálidas	3-6 / 3-6	14
y el lienzo de pared disuelto y los ajuares	2-6 / 2-6	14
iban en oleadas	1-6	7
hacia el llanto, el olvido, la consunción y el fango,	3-6 / 4-6	14
muchas viejas palabras.	1-3-6	7

Mi cuerpo era un oasis:	2-3-4-6	7
De niño no fui triste, pero jugaba solo	2-4-5-6 / 4-6	14
si alguna vez jugaba.	2-4-6	7

Si devolver la luz supone la tristeza de la sombra, oh custodia de sangre, yo no quiero perder ese rayo rojizo y detestado, labios.	4-6-8-12-16 1-3-6-8-9-10-13-14-16-19 4-6	17 7
León de las tinieblas, acecha mis momentos de peor melancolía, con su mirada rígida, eternamente azul como las copas derramadas.	2-6-9-13-16-20 4-6-9-11-13-17-21	21 22
En la penumbra lúgubre, los ángeles llorosos; en la inconsciente serenidad de las guirnaldas áureas, un mártir incipiente;	4-6-10-14 4-9-13-15-17-18-22	15 23
sobre la soledad de tantas tardes risueñas, un corazón que chirría, Judas del pueblo, restallante de petardos: Se balanceaba en el moral esquina a calle Tíñar cuando el Niño gozoso de madera litúrgica, abanderado de la luz, fingía su victoria.	6-8-10-13-15-18-21 1-4-8-12 5-9-11-13-15 3-6-10-13 4-8-10-13	22 13 16 14 14
Allí aprendí el fervor, la bondad de la carne, la bendición del cielo para quien se sumerge en muerte por amor, y delira. Y deliré de luz, no de fe, de impaciencia de luz, de luz de labios ardientes, no de tristes ojos que nunca muestran lo que han visto, si de labios que pronuncian la verdad y pregonan aquello de que abunda el corazón.	2-4-6-9-12-17-19 3-6-8-12-15 4-6-7-9-12 2-4-6 / 2-4-6 1-4-6-9-10 3-7-11-14 2-6-10	20 16 13 14 11 15 11
Las palabras creaban las rencillas domésticas, estallan como platos de loza, se deslizan como vino infamante, como un perenne salmodiar de muerte que se atasca y acaba acongojando mis primeros insomnios.	3-6 / 3-6 2-6 / 2-6 3-6 2-4-8-10-14 2-6 / 3-6	14 14 7 15 14
Primero fue la chacha Angustias, que nos dejó un quinqué, varios platos antiguos, la linda cantimplora floral y bien vidriada y una cama sonora de azófares y hierro; la encontré junto al fuego, resbalada, tremenda, y Dios me dio su gracia antes que pretendida... Y después tantos, tantos, para que fuera el luto la bandera constante de nuestra nueva casa.	2-4-6-8-13-15 1-3-6-9-13-16-18-20 1-3-6 / 2-6 3-6 / 3-6 2-4-6 / 1-6 3-4-6 / 4-6 3-6 / 2-4-6	16 21 14 14 14 14 14
Yo aspiraba a la luz, pero no lo sabía. Contagiaron mis labios de sollozo y quejumbre, me dejaron la sed de los besos primeros que no saben jamás ni a penumbra ni a fruta.	1-6 / 3-6 3-6 / 3-6 3-6 / 3-6 2-3-6 / 3-6	14 14 14 14
Nunca hablamos bastante aunque rebose el vaso. No besamos cuanto debiéramos besar. Y queda indecisa la luz de labio a labio y de el amor a la ofrenda y su victoria. Pues aprendimos muerte, dolor y espera y noche y el silencio,	1-3-6 4-6-8-10 4-8-10 3-6 / 2-4-6 3-6-10 4-6-9-11-13-17	7 11 11 14 11 18

y mejores simientes, como mano y mejilla, risa y rocío, gracia y confidencia,	3-6-10-13-15-18-20-24	25
se nos quedan pudriéndose, pesándonos,	3-6-10	11
y cuando afloran surgen como la luz rojiza, o azul, junto al sagrario.	4-6-11-13-16-20	21

211-212 LA SOMNOLENCIA

A determinada edad	5-7	8
pero imprecisa fecha,	4-6	7
he descubierto en mí	4-6	7
-como, un día, al mirarnos en el espejo, percibimos	2-3-6-11-15	16
una peca, muy diminuta, muy subrepticia	1-3-5-8-10-13	14
pero constante- una extraña	4-7	8
compasión. No se trata de un ángel	3-4-6-8-9 o 9-10	11
vestido de penumbras, de una palabra apasionada	2-6-8-11-15	16
y ruborosa, de un acuciante clarinete	4-6-9-13	14
que se abre paso entre la cuerda como un gato entre petunias;	2-4-8-11-12-16	17
no es una congoja	1-2-3-6	7
ni la esponjosa sensación del pecho cuando encontramos a un amigo,	4-8-10-15-19	20
pero algo más cotidiano quizá más displicente,	2-4-7-10-11-14	15
un comunicativo interés por los hombres, que no es curiosidad,	1-6-9-12-15-19	20
tal vez no es simpatía, no, desde luego, adhesión,	3-6-7-10-13	14
sí una sorpresa, al comprobar que un grupo	1-4-8-9-10	11
de hombres es tan sedante como alameda rumorosa,	1-3-4-6-11-15	16
tan excitante como los truenos, tan sencillo como el río.	1-4-9-11-13-17	18
Entro en los bares y va no es sed lo que allí me conduce,	1-4-7-8-9-12-15	16
ni un dejarme arrastrar, ni una imaginación novelesca	1-3-6-7-12-15	16
lo que me distrae.	5	6
Ya no espectador, sino una somnolienta prolongación	1-2-5-7-11-16	17
de los murmullos,	4	5
uno más entre todos, porque no diferente.	1-3-6 / 3-6	14
Viejas palabras gastadas,	1-4-7	8
atropellados lugares comunes,	4-7-10	11
cordialidad, cifra de céfiros,	4-5-8	9
adquieren irisaciones atractivas, y la pana	2-7-11-14	15
de las chaquetas es tan acariciadora como el musgo,	4-6-7-12-16	17
fértiles las corbatas como las rosas, novísima	1-6-11-14	15
una dentadura intacta, como el amanecer.	1-5-7-14	15
Y como arrullado y como sumergido	5-11	12
en imprecisa blandura tibia,	4-7-9	10
y como somnoliento, bebo y charlo	5-7-9	10
con éste o con aquél, sin elección, sin otro	2-6-10-12	13
compromiso	3	4
que el pasar este rato que llenará mi vida	3-4-6-11-12	13
con no sé qué soñada página de mi historia	2-3-4-6-8-13	14
social; no con intimidad, pero con cierta	2-3-8-12	13
familiaridad risueña que me indica	5-7-11	12
que sé vivir y tengo compañeros.	2-4-6-10	11

INTRODUCCIÓN: (prosa y romance de octosílabos)

215

Sepan que esta verdadera historia que a continuación a ustedes se presenta es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. Podría comenzar así:

Oíd, señor leyendero,  
lo que como amigo os hablo:  
que los dones más de estima  
suelen ser consejos sanos.  
Dejad un poco la holganza  
y escuchadme lo que entrambos,  
yo relatar, vos leer,  
debemos como hijosdalgo.  
La historia está en tiernas claves;  
vos, además descuidado;  
vos ausente, ella versal...  
Harto os he dicho: miraldo.

Mas aquí se me vino a las mientes un diálogo de rocines que escribió Cervantes, y aquello de

*Andá, señor, que estáis muy mal criado  
pues vuestra lengua de asno al amo ultraja,*

y, curándome en salud (que no será poco curarme), forcé mi crónica así:

## IV1: CORÓNICA ANGÉLICA

### 216-220 CORÓNICA ANGÉLICA

Sedía yo una vez como suspenso,	2-3-6-10	11
con el papel delante,	4-6	7
con la pluma en la oreja,	3-6	7
el codo en el bufete,	2-6	7
la mano en la mejilla,	2-6	7
pensando en el asunto y en la forma	2-6-10	11
de esta crónica, cuando	3-6	7
entró un amigo mío bien gracioso	2-4-6-8-10	11
y entendido, el cual, viéndome	3-5-6	7
tan imaginativo, me preguntó la causa.	1-6 /4-6	14
Yo no se Ja encubrí, pero le dije	1-2-3-6-10	11
que me tenía de suerte	4-6	7
que pensaba dejarla,	3-6	7
por más que el mundo huérfano de arcángeles	2-4-6-10	11
quedare. Y, era más,	2-4-6	7
que, falto de ese rumbo y esos ímpetus	2-4-6-8-10	11
que a sus devotos dona la lingüística	4-6-10	11
o estructural o parietal o vete	4-8-10	11
a saber (según moda),	3-5-6	7
y ayuno de la exégesis del día	2-6-10	11
y muy desarbolado en cuanto a temas,	2-6-8-10	11
a más de cohibido	2-6	7
por los contra mi verbo varapalos,	6-10	11
estaba decidido a licenciarme	2-6-10	11
del menester dictado de versero.	4-6-10	11
-Observa que -le expuse-	2-6	7
es más fácil que al cielo suba extático	1-2-3-6-8-10	11
un carrero (por caso, sin que haya	1-3-6-10	11
en mí desprecio a oficio tan extinto,	2-4-6-8-10	11
si bien con un sí sé qué	2-4-5-6-7	8
de dardo que al blanco vuela	2-5-7	8
y lo alcanza, por ventura)	3-7	8
que fabricar un ángel a medida	4-5-6-10	11
de los tiempos que corren.	3-6	7
Ya no se leen aquellas sales	1-2-4-6-8-10	11
gordas de los sainetes, y ágiles;	4-6	7
no ves portada en gala de pesetas	1-2-4-6-10	11
como antaño de escudos y ducados;	3-6-10	11
la estrategia de hazañas	3-6	7
-a la empresa hoy reducta-	3-6	7
poco puede servirme como estímulo	3-6-10	11
y falansterios no hay	4-6	7
con humor suficiente	3-6	7
para encargar programas tropológicos;	4-6-10	11
aparte que el desierto	2-6	7

la irisación no tiene	4-5-6	7
de las fecundas Cubas	4-6	7
-perla de las Antillas-, el uni-	1-6-10	11
forme carece del soldado de	1-4-8-10	11
la seducción de antaño,	4-6	7
ves la paz un escándalo inminente.	1-3-4-6-10	11
Comprende mi difícil equilibrio	2-6-10	11
entre el bostezo y el insulto, y dame	4-8-10	11
tu pecho, que repose	2-6	7
de tantos quebraderos de cabeza.	2-6-10	11
-¡Maldito prosaísmo	2-6	7
-dijo mi amigo- y qué deshechamente	1-4-6-8-10	11
te expresas! Con razón	2-6	7
no hay ángel que te asista atribulado.	1-2-6-10	11
Yo, que adoré la gracia achampanada	1-4-6-10	11
de tus alejandrinos,	6	7
debo dolerme de tu prosa feble	1-4-8-10	11
que me obliga a tender larga la oreja	3-6-7-10	11
para escuchar, si suena, tu magnífica	4-6-10	11
rotunda y mágica expresión de antaño.	2-4-8-10	11
Antonio, no estropees	2-4-6	7
los joyantes vestidos de tu frase,	3-6-10	11
sáltate a la torera los preceptos	1-6-10	11
de los que fingen no imponerlos, y	4-6-8-10	11
dale a los labios del lector tu sólito	1-4-8-10	11
ritmo que amable es más que el alborada.	1-4-5-6-10	11
-No se puede volver	1-3-6	7
sobre lo andado.	4-	
-Tate,	6	7
qué mal lo entiendes. Si te quieres dar,	1-2-4-8-10	11
¿a qué ungir, difuminar tu escorzo?	2-4-8-10	11
No es para ti el arcángel de tinieblas,	1-4-6-10	11
sí el que se envuelve en sedas y rubies	1-4-6-10	11
y en nardos y en encajes	2-6	7
y pronuncia tu nombre	3-6	7
de torrente y de anillo	3-6	7
en la serenidad de un cielo cárdeno.	6-7-8-10	11
A más que del dolor nunca he esperado	2-6-7-8-10	11
que brote al mundo bien: el sufrimiento	2-4-6-10	11
quédese para Adonis en la cruz	1-6-10	11
o Cristo en los cristales de Narciso.	2-6-10	11
El futuro ha de ser mejor por fuerza	3-4-6-8-10	11
y viril sólo ya lo es la alegría.	3-4-6-7-10	11
Ante nosotros se abre un tiempo nuevo.	4-6-7-8-10	11
Mas como tu poema no ha de ser	6-8-10	11
un pasquín, ni un pregón, ni una proclama,	1-3-4-6-7-10	11
(dado que forma tal involuciona	1-4-6-10	11
inevitablemente en la esclerosis),	4-6-10	11



Nació una aurora roja, civil y campesino;	2-4-6 / 2-6	14
creció entre hermosas máquinas, lucha por desangrar	2-4-6 / 1-6	14
al último cobarde y al último asesino.	2-6 / 2-6	14
Lo veo como un faro de amor sobre la mar.	2-5-6 / 2-6	14

y 2: Envío

## 223-224 LA DESBANDADA

A Eduardo Fresneda

Acumulados siglos		
de deshecha cultura	4-6	7
-aquí la boca que una vez qué labios	3-6	
sedientos degustaron-	2-4-6-8-9-10	11
ofrécnos su sol, si claudicante	2-6	7
cada vez más hermoso	2-6-10	11
ya sobre el olivar que, allá en poniente,	3-4-6	7
otras lunas anuncia.	1-6-8-10	11
	1-3-6	7
Yace bajo la piedra		
la escolopendra hirsuta,	1-3-6	7
y allí, a los pocos pasos, con qué rasgos	4-6	7
de zafiro salteado entre esmeraldas	2-4-6-9-10	11
totales, el quietísimo	3-6-10	11
reposado lagarto,	2-6	7
uno va en el silencio de su piel	3-6	7
con las semillas, trémulas en sus vainas de junio.	1-3-6-10	11
	4-6 / 3-6	14
Y el vuelo, oh gozo, oh nunca		
ponderada sorpresa	2-4-6	14
de la perdiz, su rápido perrío,	3-6	7
su aterrada hermosura, su escondida	4-6-10	11
aparición, y ya no vista, y solo	3-6-10	11
el campo: el río, abajo;	4-6-7-8-10	11
arriba, los tomillos y las sierpes	2-4-6	7
mucho y mal anidadas.	2-6-10	11
	1-3-6	7
Suspensos, y no en vuelo,		
suspendidos, sin habla,	2-4-6	7
¿qué mirábamos, qué	3-6	7
sospechábamos? Toda	1-3-6	7
la ternura que tuvo	3-6	7
Naturaleza cuando	3-6	7
se desnudó en rocío,	4-6	7
se asomó a la ventana	4-6	7
de los cielos primeros,	3-6	7
bordó en la aurora aquello	3-6	7
que fue flor para siempre,	2-4-6	7
se nos manifestó en una bandada	2-3-6	7
desbandada de doce perdigones	6-7-10	11
trémulos, ofrecidos	3-6-10	11
y tan veloces, cuando	1-6	7
ya la mano los toma,	2-4-6	7
ya los alza, prodigio	1-3-6	7
de un piar, de otro cántico	1-3-6	7
-pues la amistad deshace	1-2-4-6	7
todo clamor-. Y ahora	4-6	7
	4-6	7

vedlos aquí reunidos,	4-6	7
acurrucados, todos	4-6	7
hijos de un sol poniente	1-3-4-6	14
que, oculto, nos conjura	2-6	7
al próximo y risueño amanecer	2-6-10	11
con las aves, la piedra y el agua que no cesan.	3-6 / 2-5-6	14

*Exordio*

Cada vez que una mano se me ofrece	3-4-6-10	11 A	ece
tiemblo de sombras, a su luz me entrego	1-4-8-10	11 B	ego
y su luz una espiga en mi alma acrece;	3-4-6-8-10	11 A	
casi de ausencia perseguido y ciego,	1-4-8-10	11 B	
abro mi mano y tiendo hacia esa mano	1-4-6-8-10	11 C	ano
leve la espiga. Luego, qué sosiego.	1-4-6-8-10	11 B	
Alas la espiga tiene en cada grano.	1-4-6-10	11 C	

*Fábula*

Ayer, no más -siempre es ayer si se ama	2-3-4-5-6-8-10	11 D	ama
algo futuro: libertad o amigos-,	1-4-8-10	11 E	igos
hubo un estanque para cada rama,	1-2-4-8-10	11 D	
hizo la lluvia fecundar los trigos,	1-4-8-10	11 E	
asaeteaba el sol lunas y estrellas,	4-6-7-10	11 F	ellas
y las rosas -jilgueros por testigos-	3-6-10	11 E	
con ser más rosas parecían más bellas:	2-3-4-8-10	11 F	

Apretada su seno de una mano,	3-6-8-10	11 C	
de una sed en los labios apretada,	1-3-6-10	11 G	ada
azul miraba el cielo: todo en vano:	2-4-6-8-10	11 C	
ara el cenit; su amor, rosa inmolada.	1-4-6-7-10	11 G	
Súbito y rojo un pájaro -la aurora-	1-4-6-10	11 H	ora
picó los mustios pétalos. Rociada,	2-4-6-10	11 G	
azuzada de sed, de sol se dora.	3-6-8-10	11 H	

Acogido en su lecho, allí en su lecho	3-6-8-10	11 I	echo
gozó hospitalidad, gozó la umbría,	2-6-8-10	11 J	ía
entregado su pecho en otro pecho,	3-6-8-10	11 I	
feliz de aroma y culto de alegría.	2-4-6-10	11 J	
Al concluir su idilio flor y ave	4-6-8-10	11 K	ave
casi era noche y casi era otro día	1-2-4-6-7-8-10	11 J	
y fue más puro el gozo si más grave.	2-3-4-6-9-10	11 K	

De un pan que apenas fuera blanca luna	1-2-4-6-8-10	11 L	una
acertara a brotar limpia una fuente,	3-6-7-8-10	11 M	ente
y tras los bosques que el ensueño acuna	4-8-10	11 L	
como se acuna el mar por una frente,	4-6-8-10	11 M	
y detrás de los fuegos de otro estío,	3-6-8-10	11 N	ío
y en medio del estío, claro, urgente	2-6-8-10	11 M	
nació el amor, y se llamó albedrío,	2-4-8-10	11 N	

y nació del sosiego de la luna,	3-6-10	11 L	
y tuvo aquellos labios por destino,	2-4-6-10	11 Ñ	ino
y ordenó que la luz fuera su cuna,	3-6-7-10	11 L	
y nunca hubo una sombra en su camino,	2-3-4-6-10	11 Ñ	
e irguió la frente. Y dijo: «Ya es mañana».	2-4-6-8-10	11 O	ana
Y otra vez en su seno cristalino	1-3-6-10	11 Ñ	
acogió blanca rosa y ave grana.	3-4-6-8-10	11 O	

*Envío*

Hacia otra luz que no la de los días  
iremos. Una luz que es toda fuente.  
Y viviremos, unos, de alegrías,  
cada cual río caudal bien que afluente,  
y juntos, como granos de una espiga,  
y amigos, y serenos.  
                    Que clemente  
el sol nos oiga, el tiempo nos bendiga.

2-3-6-10      11 P  
2-4-6-8-10    11 M  
4-6-10        11 P  
3-4-7-8-10    11 M  
2-6-8-10      11 Q  
2-6-            10  
                    10      11 M  
2-4-6-10      11 Q

Para Mario Hernández:

¿Siempre la sangre cae del mismo lado	1-4-6-8-10	11 A	ado
y la recoge siempre un mismo cáliz?	4-6-7-8-10	11 B	ádiz
Ávida tierra que tu espina lanzas	1-4-8-10	11 C	anzas
soberbia siempre contra el mismo pecho,	2-4-6-8-10	11 D	echo
sáciate ya, sáciate ya de sangre	1-4-5-8-10	11 E	angre
y olvida en vida al hombre que te sufre.	2-4-6-10	11 F	ufre
Olvida al hombre, tuyo, y que te sufre,	2-4-6-10	11 F	
y crezca indemne y fácil a tu lado;	2-4-6-10	11 A	
las amapolas duras de su sangre	4-6-10	11 E	
ni herida finjan ni rebosen cáliz,	2-4-8-10	11 B	
mas, seguras del curso de su pecho,	3-6-10	11 D	
ni espinas teman ni lamenten lanzas.	2-4-8-10	11 C	
Canten jilgueros donde el odio lanzas	1-4-8-10	11 C	
hoy, como un limonero que te sufre	1-3-6-10	11 F	
todo de oro cargado contra un pecho.	1-3-6-8-9-10	11 D	
Jilgueros que al rigor le den de lado	2-6-8-10	11 A	
de tu estío sediento como un cáliz,	3-6-9-10	11 B	
de tu invierno sin labios y sin sangre.	3-6-10	11 E	
Jilgueros y amapolas por la sangre,	2-6-10	11 E	
espinas que son trigos y no lanzas,	2-5-6-10	11 C	
corona apenas que despunta el cáliz	2-4-8-10	11 B	
y sólo por la aurora nace y sufre:	2-6-8-10	11 F	
y un niño hermoso y lúdico a su lado,	1-2-4-6-10	11 A	
con la inicial de amor sobre su pecho.	4-6-10	11 D	
El pensamiento grave nunca un pecho	4-6-8-10	11 D	
logre romper, ni corromper su sangre;	1-4-8-10	11 E	
el sentimiento ciego lado a lado	4-6-8-10	11 A	
embotadas caer deje sus lanzas,	3-6-7-10	11 C	
y la exacta alegría, que no sufre	3-6-9-10	11 F	
sombra entre sí, de sí llene este cáliz.	1-4-6-7-8-10	11 B	
Cáliz como amapola, verde cáliz	1-6-8-10	11 B	
que por corola ostente intacto un pecho,	4-6-8-10	11 D	
ese pecho de niño donde sufre	1-3-6-10	11 F	
sólo la luz que quiere ser su sangre;	1-4-6-8-10	11 E	
sangre -oh, Mañana ilusorio- que lanzas,	1-2-4-7-10	11 C	
terrible Ayer, hoy sucia a nuestro lado	2-4-5-6-8-10	11 A	
y cae del mismo lado y llena el cáliz,	2-4-6-8-10	11 B	
bajo las mismas lanzas contra el pecho	4-6-10	11 D	
que siempre sufre con la misma sangre.	2-4-8-10	11 E	

TERCETOS A UN AMIGO BIEN GRACIOSO  
Y ENTENDIDO

Como ha tiempo dejó de estar presente	2-3-6-8-10	11 A	ente
la angustia de mi origen por mi frente	2-6-10	11 A	
y soy feliz, si ser feliz no es vano,	2-4-6-8-9-10	11 B	ano
 a ti, discreto amigo, me dirijo	2-4-6-10	11 C	ijo
y, por ser más preciso que prolijo,	3-4-6-10	11 C	
del metro y de la rima de la mano;	2-6-10	11 B	ano
 rompí también a tiempo del futuro	2-4-6-10	11 D	
la estéril niebla y, aunque sigue oscuro,	2-4-8-10	11 D	uro
mis días ni conservo ni desgrano,	2-6-10	11 B	
 los días, que se van pero se quedan:	2-6-10	11 E	
no es probable que vuelvan ni que puedan	edan		
rendir la nieve al centro del verano.	1-3-6-10	11 E	
	2-4-6-10	11 B	
 ¡oh, tú, nube dichosa, que en mi cielo			
sostienes todo el copo de tu vuelo	1-2-3-6-10	11 F	elo
con azar calculado, pero arcano,	2-4-6-10	11 F	
	3-6-10	11 B	
 suelta tu nafa cálida y menuda			
mientras mi corazón joven desnuda	1-4-6-10	11 G	uda
sé el cascabillo y queda en sólo el grano!	1-6-7-10	11 G	
	1-4-6-8-10	11 B	

Sol que se alude

233 DEL LADO DE LA VIDA

I

Se conoce la piedra  
por su reposo duro  
y su mudez; al ave  
porque vuela y que trina;  
al pez por su naufragio  
sin muerte, y a los árboles  
por su esbeltez indemne  
en brazos de la brisa.  
Nos basta su apariencia,  
su aparición, su aroma:  
éste es el cuarzo y éste  
el jazmín que trasmina.  
Pero el hombre es más duro,  
más rápido, más náufrago,  
más luchador de sombras,  
más gozador de vida.  
De todo cuanto existe  
o no existe, florece  
o acaba o continúa,  
el hombre es la medida.  
¿Cómo reconocerlo?  
¿Qué luz perenne y cierta  
por una voz o un gesto  
diera su imagen fija?  
Se reconoce el hombre  
por su muerte: Este hombre  
ha caído en la muerte  
del lado de la vida.

3-6	7
4-6	7
4-6	7
3-6	7 a
2-6	7
2-6	7
4-6	7
2-6	7 a
2-6	7
4-6	7
1-2-4-6	7
3-6	7 a
3-4-5-6	7
1-2-5-6	7
1-4-6	7
2-4-6	7a
2-4-6	7
2-3-6	7
2-6	7
2-3-6	7 a
2-6	7
1-2-4-6	7
2-4-5-6	7
1-4-6	7 a
4-6	7
3-4-6	7
1-3-6	7
2-6	7 a

Habrá que preguntarse  
si es verdad que los hombres  
tienen contado el número  
exacto de sus días;  
remontarse a la idea  
suprema y concederle  
la perfección más alta:  
pensar que un dios exista.  
Y, entonces, con la furia  
de los siempre oprimidos,  
exigirle a ese dios  
que nos haga justicia:  
que se hunda en la nada  
de que surgió, pues nadie  
debe contarle al hombre  
los pasos ni los días.  
Clamar por tu existencia  
aniquilada, hundirse  
en el seno violento  
del odio y de la ira,  
las armas empuñadas,  
tu voz en los oídos,  
tu sangre en nuestro pecho  
contra tanta mentira.  
Porque has muerto, Guevara,  
en el camino, y todo  
tu cuerpo se ha doblado  
del lado de la vida.

2-6	7
1-3-6	7
1-4-6	7
2-6	7 a
3-6	7
2-6	7
4-5-6	7
2-3-4-6	7 a
2-6	7
3-6	7
3-6	7
3-6	7 a
3-6	7
4-6	7
1-4-6	7
2-6	7 a
2-6	7
4-6	7
3-6	7
2-6	7 a
2-6	7
2-6	7
2-4-6	7
3-6	7 a
2-3-6	7
4-6	7
2-4-6	7
2-6	7 a

Mientras tú agonizabas  
el mar se extiende terso,  
el campo se abre en surcos,  
el recio sol delira,  
nada cambia su curso,  
los amantes se besan:  
cada beso es presagio  
de una nueva agonía.  
No hubo prodigio alguno  
en los cielos; las nubes  
el sol no recubrieron  
al correr la noticia.  
Ya está dicho: los peces  
inmersos en sus mares,  
la estrella en su silencio,  
el álamo en la brisa  
y tú quieto en la piedra,  
en la selva, en las aguas,  
con el aire infinito  
cruzando tus pupilas,  
has muerto por el hombre  
de ahora y de mañana  
mientras los hombres pasan  
a tu lado y no miran.  
Y todos te conocen...  
Llorado por algunos,  
has entrado en la muerte  
del lado de la vida.

1-3-6	7
2-4-6	7
2-4-6	7
2-4-6	7 a
1-3-6	7
3-6	7
1-3-4-6	7
1-3-6	7 a
1-4-6	7
3-6	7
2-3-6	7
3-6	7 a
1-2-3-6	7
2-6	7
2-6	7
2-6	7 a
2-3-6	7
3-6	7
3-6	7
2-6	7 a
1-2-6	7
2-6	7
1-4-6	7
3-6	7 a
2-6	7
2-6	7
1-3-6	7
2-6	7 a

Esos ojos  
que han mirado  
hacia un lado  
y otro lado  
y que han visto  
la sombra de un paraíso,  
que reconocen el surco  
irisado de los ríos,  
el vuelo de las alondras,  
el nombre que escribe el junco  
en las aguas  
sosegadas  
de las parameras hondas;

esta atención, ese oído  
para el eco  
y el fringilio,  
para el hueco  
del silencio,  
y el hontanar,  
y el pinar  
que silba como la mar;

esa voz  
y ese ardor  
de la boca que pronuncia  
siempre, siempre,  
la clara verdad desnuda,  
nunca, nunca  
la triste verdad que miente;  
y esas manos,  
y ese escaso  
pelo cano,  
y esa cabeza en que brilla  
toda tu altura -la vida  
más excelsa en tu medida:  
niñez y mar, paso a paso,  
fundieron un sol de acero,  
un sol puro y verdadero,  
alba siempre,  
nunca ocaso-.

Y esa frente...

1-3	4 - ojos
1-3	4 A ado
2-3	4 A ado
1-3	4 A ado
2-3	4 B isto
2-4-7	8 B íso
4-7	8 C urco
3-7	8 B íos
2-7	8 D ondras
2-5-7	8 C unco
3	4 E aguas
3	4 E adas
5-7	8 D ondas

1-4-5-7	8 B ído
3	4 F eco
3	4 B ilio
3	4 F eco
3	4 F encio
4	5 G ar
3	4 G ar
2-7	8 G ar

1-3	4 H oz
1-3	4 H or
3-7	4 I uncia
1-3	4 J empre
2-5-7	4 I uda
1-3	4 I unca
2-5-7	8 J ente
1-3	4 K anos
1-3	4 K aso
1-3	4 K ano
1-4-7	8 L illa
1-4-7	8 L ida
1-3-7	8 L ida
2-4-5-7	8 K aso
2-4-5-7	8 M ero
1-2-3-7	8 M ero
1-3	4 J empre
1-3	4 K aso

1-3	4 J entre
-----	-----------

238-241 VEGA DE ZUJAIR

Homenaje a Federico García Lorca

A Paco Mercado

*Como la lluvia fresca*

Ya primavera joven. Todavía  
una lejana y primitiva estrella  
desliza su monólogo de plata  
sobre la nieve.

En el arroyo queda  
intacto el cielo que allí cabe. Tienen  
los campos el verdor de las promesas  
de una buena cosecha, y en los ojos  
del campesino nubes aletean,  
nubes prietas de abril que traigan justa  
la ansiada lluvia fresca.

Zujaira es toda cielo y toda campo.  
Algún riachuelo cuelga  
de los dorsales montes sus arañas  
de escarcha, tan risueña;  
pero el hombre que suda y que trabaja  
y que trafica espera  
menos del cielo que del campo, y sabe  
que el campo sólo entrega  
sueños que, cuando siembra, lo deslumbran;  
sueños que siempre mata la cosecha.

1-4-6-10	11-
1-4-8-10	11 a e-a
2-6-10	11
4-	
8-10	11 a
2-4-7-8-10	11
2-6-10	11 a
1-3-6-10	11
4-6-10	11 a
1-3-6-8-10	11
2-4-6	7 a
2-3-4-6-8-10	11
2-4-6	7 a
4-6-10	11
2-4-6	7 a
3-6-10	11
4-6	7 a
1-4-8-10	11
2-4-6	7 a
1-4-6	7
1-4-6-10	11 a

*¿ Buscáis el azul limosna  
de un cielo moribundo?*

Pero este marzo urgido, tan esbelto,  
que rompe gemas, que inaugura el puro  
suceder a los pétalos fugaces  
los impacientes frutos,  
trae sosiego y gozo y risa y cántico  
a los labios del niño, y un profundo  
destello de esperanza en la mirada  
de los hombres maduros.

Hombres maduros, como pasto y silo,  
en los que nunca cupo  
la moneda de un sol festivo y claro,  
derrocador de un cielo moribundo;  
hombres que cuestan menos que un caballo  
y que entregan desnudo  
el pecho a nadie sabe qué victoria  
de un jinete futuro.

2-4-6-8-10	11 -
2-4-8-10	11 a u-o
3-6-10	11 -
4-6	7 a
1-4-6-8-10	11 -
3-6-8-10	11 a
2-6-10	11 -
3-6	7 a

1-4-8-10	11 -
4-6	7 a
3-5-6-8-10	11 -
4-5-6-10	11 a
1-4-6-8-10	11 -
3-6	7 a
2-4-6-8-10	11 -
3-6	7 a

*los muslos sudorosos*  
*de un San Cristóbal campesino*

Zujaira tiene límites de bruma  
matinal sobre el río,  
viento apaisado, chopos rumorosos  
y jazmines tranquilos:  
Un San Cristóbal imponente suda  
-tanto pesan los hijos-  
y no encuentra las brisas que le oreen  
ni pájaro y cobijo  
de brazos.

    Su reposo son las hoces  
de reluciente filo  
y el rumor de los yunques bajo el golpe  
opaco del martillo.  
Y hay un ayer que pesa y que lo empuja  
a un espejo de gritos,  
de clamores, de tapias, de fusiles,  
de horcas, de cuchillos,  
y corre San Cristóbal y jadea  
y tropieza: el abismo  
abre otra vez las fauces de la noche.

Sólo una estrella cabe en todo el río.

2-4-6-10	11 -
3-6	7 a ío
1-4-6-10	11 -
3-6	7 a i-o
1-2-4-8-10	11 -
1-3-6	7 a
2-3-6-10	11 -
2-6	7 a
2-	
6-8-10	11 -
4-6	7 a
3-6-8-10	11 -
2-6	7 a
1-2-4-6-10	11 -
1-3-6	7 a
3-6-10	11 -
2-6	7 a
2-4-6-10	11 -
3-6	7 a
1-2-4-6-10	11 -
1-2-4-6-8-10	11 a

*y un ruiseñor de hierro*

Y los membrillos otoñales penden  
tristemente maduros, y tan bellos,  
de una alcayata oscura que traspasa  
las maderas del techo.

La lumbre del hogar interioriza  
la charla. A media voz, cuelga del cielo  
el monólogo quieto de una estrella,  
inaudible o suspenso.

Membrillos que si fueran corazones  
mostrarían por dentro  
lo que pesa la vida cuando tiene  
ruiseñores de hierro  
que sólo cantan herrumbroso el paso  
del dolor en silencio.

4-8-10	11 -
1-3-6-9-10	11 a
1-4-6-10	11 -
3-6	7 a

2-6-10	11 -
2-4-6-7-10	11 a
3-6-8-10	11 -
3-6	7 a

2-6-10	11 -
3-6	7 a
3-6-8-10	11 -
3-6	7 a
2-4-8-10	11 -
3-6	7 a

*los gavilanes líricos*

Allá, lejos, la hoguera. El cielo yergue  
ojos de cierva cálida y sin lirios.  
(Por el valle tendido galopaban  
jinetes o suspiros.)  
Roncos y en desbandada, aquí, los pájaros,  
aquí un sollozo íntimo.  
(Espuelas de tiniebla han agujado  
a los ángeles tibios.)  
Y sucumben las cosas esenciales  
y dejan para el alma el estribillo  
de un nombre que no es junco entre la niebla  
sino tu extraño aroma, Federico.

Tiene Zujaira límites de almendro  
rosado sobre el río  
y es el agua tu canto, despojado  
por gavilanes líricos.

Ya en puros huesos, ya en memoria ardiente,  
ya por siempre perdido,  
queda tranquilo en tierra, como queda  
tranquilo, en tierra, el trigo.

2-3-6-8-10	11 -
1-4-6-10	11 a í-o
3-6-10	11 -
2-6	7 a
1-6-8-10	11 -
2-4-6	7 a
2-6-7-10	11 -
3-6	7 a
3-6-10	11 -
2-6-10	11 a
1-2-5-6-10	11 -
4-6-10	11 a
1-4-6-10	11 -
2-6	7 a
1-3-6-10	11 -
4-6	7 a
1-2-4-6-8-10	11 -
1-3-6	7 a
1-4-6-10	11 -
2-4-6	7 a



1-4-6-7	8 A	agil
2-6-10	11 B	ana
1-2-4-6-8-10	11 A	
1-3-6	7 B	
2-4-6-8-9-10	11 C	eda
2-4-6-8-10	11 D	ello
2-6-7-9-10	11 D	
3-6-10	11 C	
1-4-6-		
7-8-10	11 E	ivo
2-6-8-9-10	11 E	
3-6-10	11 F	ea
2-3-6-10	11 F	
2-		
4-5-6-8-9-10	11 G	ada
2-3-4-5-6-		
8-10	11 G	
2-6	7 H	erto
1-2-4-6	7 H	
1-3-6	7 I	ido
6-		
8-9-10	11 H	
1-2-6-8-10	11 J	elo
3-5-6-8-10	11 I	
1-4-6	7 J	

2. Pepe el Romano

*Surgen bultos campales, noche agolpada, toros.*

Silencio, si algo dije.  
Una sola doctrina  
por entre los cadáveres se erige.  
Jinete, y en silencio. Se adivina  
un horizonte en sangre. Adelfa, Adela,  
rama joven de muerte. Yo he sabido  
pasear y pasar y estar callado,  
pero la carne acecha, virgen, vuela  
tras las plumas de amor, y ha sorprendido  
no sé qué huella, ignoro qué pecado  
si te amé, si me amaste. Suspendida  
de una cuerda, un horror, una locura...  
Nadie sepa de mí. Silencio. El río  
-bultos campales toros, noche- impura  
tiende su lengua. Acaso hay una estrella  
que en el remanso se refleja. Es ella  
y ya no es, Adela, como has sido  
una ante mí, la misma en mi sentido.

2-4-6	7 A ije
1-3-6	7 B ina
6-10	7 A ige
2-6-10	11 B
1-4-6-8-10	11 C ela
1-3-6-8-10	11 D ido
3-6-8-10	11 E ado
3-6-8-10	11 C
3-6-7-10	11 D
1-2-3-4-6-8-10	11 E
3-6-10	11 -
1-3-4-6-7-10	11 F ura
1-3-6-8-10	11 -
1-4-6-8-10	11 F
1-4-6-8-10	11 G ella
4-8-10	11 G
2-3-4-6-9-10	11 D
1-2-4-6-10	11 D

3. Luis de Vargas

*Con el retorcimiento varonil de un olivo.*

Cierro los ojos. Quiero  
elevarme hasta Ti, mi Bien, Dios mío,  
llama en tu llama, hierro que el herrero  
enciende, encarna, eleva a un poderío  
deslumbrante.

Dorado está el sagrario,  
indecisa la frágil lamparilla,  
uña y nácar de luz...

Oh, vete, cesa,  
Pepita, uñas de nácar, y la fresa  
feroz ante mis labios.

¿ Soy canario  
que debas de cuidar? ¿Es mi mejilla  
una huerta de fresas donde puedes  
ejercer el saqueo  
de tus besos?

Tus labios: mi deseo.

Toda la tarde cupo en mi mirada,  
una sola mirada de sosiego.  
La Belleza ideal aquí, creada.  
Y para esa Belleza ya estoy ciego.

Pepita, por tus ojos, que creía  
que usabas sólo para ver, he visto  
retorcida mi alma, y se caía  
de un cielo al que aspiré y en que no existo.  
No existo sino en ti. Quiero tus manos,  
que me palpen, real, que me concreten,  
que embriden mis caballos, que sujeten  
mi alma desbocada.

¡Ay, los humanos  
terrores, las renunciadas!

De la parra  
cayó a tus senos trémula cigarra  
que yo saqué de entre ellos, y es trofeo  
de la alegre victoria del deseo.

Alegre, sí. Mi imagen, ese olivo  
bajo cuyas umbrías la violeta  
alza toda la aurora, mía, concreta,  
y en cuya luz, pues me consumo, vivo.

1-4-6	7 A	ero
3-6-8-9-10	11 B	ío
1-4-6-10	11 A	
2-4-6-7-10	11 B	
3-		
6-8-10	11 C	ario
3-6-10	11 D	illa
1-3-6-		
7-8-10	11 E	esa
2-3-6-10	11 E	
2-3-6-		
8-10	11 C	
2-6-7-10	11 D	
1-3-6-8-10	11 E	
3-6	7 F	eo
3-		
6-10	11 F	
1-4-6-10	11 G	ada
1-3-6-10	11 H	ego
3-6-8-10	11 G	
3-6-8-9-10	11 H	
2-6-10	11 I	ía
2-4-8-10	11 J	isto
3-6-10	11 I	
1-2-6-9-10	11 J	
1-2-6-7-10	11 K	anos
3-6-10	11 L	eten
2-6-10	11 L	
2-6-		
7-10	11 K	
2-6-		
10	11 M	arra
2-4-6-10	11 M	
2-4-6-8-10	11 F	
3-6-10	11 F	
2-4-6-8-10	11 N	ivo
1-3-6-10	11 Ñ	eta
1-3-6-8-10	11 Ñ	
2-4-8-10	11 N	

246-247 SEXTINA

En memoria de Blas de Otero

Llegados a la cumbre del otero  
¿qué se verá? Quizá los valles plácidos,  
quizá no más que un cielo cuyos, limpio,  
únicos astros fueren las banderas,  
único canto el canto de los hombres  
todos, y todos llenos de alegría.

Oh tú que al tiempo vences, alegría.  
Cuando en la cumbre estemos del otero  
y en solo un hombre los que fuimos hombres,  
sea placer la paz y en ella plácidos;  
una bandera las que son banderas  
de sangre exentas, y el recuerdo limpio.

Que al reflejarse en el arroyo limpio  
-si arroyo en valles tales de alegría  
fluye- tan sólo aurora las banderas.  
Y en la otra vertiente del otero  
deseos buenos y recuerdos plácidos  
llenen memoria y pecho de los hombres.

No todos que parecen hombres hombres  
pueden llamarse: alguno no fue limpio,  
muchos torcieron los decursos plácidos  
de otras vidas, hicieron la alegría  
un país ilusorio y el otero  
bosque de luto fue con sus banderas.

Haced promesas de extender banderas  
todos, amigos todos, cuando hombres  
del mañana encumbremos el otero:  
enseñas de un amor invicto y limpio  
donde no quepa sombra y la alegría  
signo ha de ser de soles nuevos plácidos.

Hacia esos tiempos y esos valles plácidos  
aurorales condúzcannos banderas,  
nueva edad con discurso de alegría.  
Oh, no soñéis, porque es posible, hombres;  
lucha ha de ser, no sueño, el aire limpio  
que en cumbre respiremos del otero.

Allí, el otero; allí, los valles plácidos;  
allí, rojas banderas, cielo limpio,  
unos los hombres y una la alegría.

2-6-10	11 A
1-4-6-8-10	11 B
2-3-4-5-6-8-10	11 C
1-4-6-10	11 D
1-4-6-10	11 E
1-4-6-10	11 F ía
1-2-4-6-10	11 F
1-4-6-10	11 A
2-3-4-8-10	11 E
1-4-6-8-10	11 B
1-4-8-10	11 D
2-4-8-10	11 C
4-8-10	11 C
2-4-6-10	11 F
1-3-4-6-10	11 D
3-6-10	11 A
2-4-8-10	11 B
1-4-6-10	11 E
1-2-6-8-10	11 E
1-4-6-8-9-10	11 C
1-4-8-10	11 B
1-3-6-10	11 F
1-3-6-10	11 A
1-4-6-10	11 D
2-4-8-10	11 D
1-4-6-8-10	11 E
3-6-10	11 A
2-4-6-8-10	11 C
1-3-4-6-10	11 F
1-2-4-6-8-10	11 B
2-4-6-8-10	11 B
3-6-10	11 D
1-3-6-10	11 F
1-2-4-6-8-10	11 E
1-2-4-5-6-8-10	11 C
2-6-10	11 A
2-4-6-8-10	11 A-B
2-3-6-8-10	11 D-C
1-4-6-10	11 E-F

248 TRASTERRADOS

*... el polvo de una casta  
perdida ya en la historia para siempre.*  
León Felipe

No llanto seco. Ya  
ni llanto. Están  
perdidos en la Historia para siempre.  
Pero era humano vuestro clamor, vuestro dolor, ese  
rencor.  
Los que nacimos en el polvo, y en el polvo crecimos,  
y en el polvo gustamos todos los manjares  
de la vida, hemos perdido  
el sabor de ese polvo, y bien sabemos que no cabe  
más miedo en nuestra boca:  
Juzgaremos nosotros, los que haremos la historia.

*Todo verdad presente, sin historia.*  
Juan Ramón Jiménez

Juzgaremos nosotros, cuando llegue ese día  
en que un hombre no sea la sombra de otros hombres,  
cuando hayamos logrado  
eso que llaman sueño y utopía,  
pero es verdad, la gran verdad, la única  
verdad que hace nuestras vidas  
una lucha común, y un descanso común,  
y una aurora común -todo llama del día-  
todo verdad presente, sin historia,  
alegría, alegría!

1-2-4-6	7
2-4	5
2-6-10	11
2-4-6-8-9-12-13	14
2	3
4-8-12-15	16
3-6-8-12	13
3-5-8 ??	9
3-4-6-8-10-13-14	15
1-2-3-4-6	7
3-6-10-13	14

3-6 / 1-3-4-6	14
2-3-5-6 / 2-4-6	14
1-2-3-6	7
1-4-6-10	11
2-4-6-8-10	11
2-3-5-7 ??	8
1-3-6 / 1-3-6	14
1-3-6 / 1-3-6	14
1-4-6-10	11
3-6	7

249-250 SOL QUE SE ALUDE

[Con Vicente Aleixandre]

Baja sobre nosotros una luna inconstante  
a veces con rumores sin mejilla.  
Dinos ¿de qué memoria nutre su luz, si exangüe  
a conjuros de amor aves vagas concita?

De cada boca nardos, jazmines, lirios salen,  
anuncios, telegramas y sonrisas;  
atruena el aire el cómo me alegra y más me place  
de esta truhanesca y torpe y atroz caballería.

Para quienes te somos, para quien serte vale  
el rumor cotidiano de la dicha,  
tener súbitos coros más nos turba que envane-  
ciera mérito adscripto. ¿Cómo hacer que desistan,

extraños a este sernos como cinto a los mares?  
Callar: Nada se otorga; más se afirma  
en silencios despego que con clamor desaire.  
Además, allá vientos. Y quien los beba, siga.

A remos de coral barquilla de azahares  
responde con espumas velocísimas,  
adeliñando estrellas, rumbo glauco en la tarde.  
¡Sernos! Como nos somos, el sol triunfa en la quilla.

Acuden horizontes. Se sonrosan. Y cae  
la noche ni tenaz ni intempestiva,  
arbolada en su curso, contra el poniente ave  
elevada en las manos, si cenital, más tibia.

Corazón de la sombra, siempre fuera de alcance;  
asumidos, terrestres, en la íntima  
y yacente penumbra todo eco se evade,  
extraña voz, se elude, sólo el mar se convida

y nunca cual naufragio y siempre como arcángel  
a tono con las quietas melodías  
-no con tráfico y fárrago, la novedad, la calle  
y nunca con los cascotes de un corcel de noticias-

sí de un astro velado, no pronunciado, vivo  
con nosotros en ti y en nosotros contigo.

1-3-6 / 1-3-6	14 A a-e
2-6-10	11 B i-a
1-4-6 / 1-4-6	14 A
3-6 / 1-3-6	14 B
2-4-6 / 2-4-6	14 A
2-6- 10	11 B
2-4-6 / 2-4-6	14 A
1-4-6 / 2-6	14 B
3-6 / 3- 4-6	14 A
3-6-10	11 B
2-3-6 / 1-3-6	14 A
1-3-6 / 1-3-6	14 B
2-4-6 / 1-3-6	14 A
2-3-6-8-10	11 B
3-6 / 4-6	14 A
3-5-6 / 2-4-6	14 B
2-6 / 2-6	14 A
2-6-10	11 B
4-6 / 1-3-6	14 B
1-3-6 / 2-3-6	14 B
2-6 / 3-6	14 A
2-6-10	11 B
3-6 / 4-6	14 A
3-6 / 4-5-6	14 B
3-6 / 1-3-6	14 A
3-6-10	11 B
3-6 / 1-3-6	14 A
2-4-6 / 1-3-6	14 B
2-4-6 / 2-4-6	14 A
2-4-10	11 B
3-6 / 4-6	14 A
2-6 / 3-6	14 B
1-2-3-6 / 1-4-6	14 A
3-6 / 3-6	14 A

251-252 CANCION PARA EL REGRESADO

A Rafael Alberti

Al coro, que adivino  
si disforme solícito en ser grato  
al claro peregrino,  
sumo mi voz, y trato  
-bien que sin consonar- de hacer más lato.

No exquisitez ni exceso  
de desdén ni pureza pretendida,  
mas por silencio lesa  
(que no es pequeña herida  
mentira hallar donde se busca vida),

me han tenido apartado  
-sordo a lisonja, a vanidad inculto-  
y como desgajado  
de ese vano tumulto  
donde el sabio hace a pena más que bulto.

Mas todo gozo sea,  
vuelto los puños piñas en tu ruedo;  
nuestra lengua se vea  
de trabas libre y miedo,  
de aves exenta y cualquier verbo acedo.

Me ofrezco de escudero  
o seré, si prefieres, tu hortelano  
para darte el primero  
los frutos del verano  
que ha de venir, cogidos por mi mano;

o, si acaso te place  
rumor de fuentes más que parla vana,  
iremos donde yace  
aquella sangre hermana  
que linfa clara entre las peñas mana

y allí, desde la cumbre  
donde el tomillo aroma a quien lo pisa,  
cobremos la costumbre  
de oírse en la brisa,  
gozar recuerdos y olvidar la prisa.

2-6	7 A	ino
3-6-9-10	11 B	ato
2-6	7 A	
1-4-6	7 B	
1-6-8-9-10	11 B	
1-4-6	7 C	eso
3-6-10	11 D	ida
4-6	7 C	
2-4-6	7 D	
2-4-5-8-10	11 D	
1-3-6	7 E	ado
1-4-8-10	11 F	ulto
2-6	7 E	
1-3-6	7 F	
1-3-4-6-8-10	11 F	
2-4-6	7 G	ea
1-4-6-10	11 H	edo
1-3-6	7 G	
2-4-6	7 H	
1-4-6-8-10	11 H	
2-6	7 I	ero
3-6-10	11 J	ano
3-6	7 I	
2-6	7 J	
1-4-6-10	11 J	
3-6	7 K	ace
2-4-6-8-10	11 L	ana
2-4-6	7 K	
2-4-6	7 L	
2-4-8-10	11 L	
2-6	7 M	umbre
1-4-6-10	11 N	isa
2-6	7 M	
3-6	7 N	
2-4-8-10	11 N	

Porque te debo, obrero  
de la gracia, maestro y señor mío,  
tal íngrimo lucero,  
ángel tanto de río,  
tanto de sal y tanto de rocío,

¡salud, mi camarada!  
Que nunca más el polvo del camino  
tu sandalia cansada  
huelle ni cubra. ¡Vino  
de uvas de paz que pises, peregrino,

nos embriague, oh nuestro, oh regresado,  
brazo de amor con un clavel armado!

4-6	7 Ñ	ero
4-6	7 Ñ	ero
3-6-9-10	11 O	ío
2-6	7 Ñ	
1-3-6	7 O	
1-4-6-10	11 O	
2-6	7 P	ada
2-4-6-10	11 A	
3-6	7 P	
1-4-6	7 A	
1-4-6-10	11 A	
4-5-6-7-10	11 E	
1-4-6-8-10	11 E	

253-254 DE UN GALOPE EN LA HISTORIA

253-254 DE UN GALOPE EN LA HISTORIA

*Mientras...*

*andáis ventaneando...*

*en haca...*

*yo voy sobre un jinete acá saltando.<sup>1</sup>*

*Galopa, caballo cuatralbo, jinete del pueblo<sup>2</sup>*

Te hizo el alba cuatralbo de galeras  
surtas en tinta y secas capitales  
de cancionero en tierra. La mañana  
-si a cal y canto, un alhelí en las nieblas-  
de cuanto viste en sus moradas lóbregas  
tu sermón escuchó sobre los ángeles.  
¡Qué plenitud!: En blanco, la poesía.  
Con los zapatos puestos, a la gloria  
diste una capital con nombre propio:  
se llamaba dolor, y te llamaba  
entre espadas clavel, vivo y lejano,  
con la ilusión de un plano que genera  
planos sin fin por sabia perspectiva.  
Perdida tu arboleda, retornaste  
a la escena más cruda: el panadero  
en coplas limas pasa a los reclusos,  
calle al callado dama, muerte augura  
al general frente al espejo: muera.

De la urbe que es ubre del romero,  
ramo de amor, peligro al caminante,  
saliste hacia poniente y, en la orilla,  
parte y juez de tu tiempo, la trompeta  
sonaste y detuviste al sol su curso.  
Aquí estás. Nunca es tarde aunque sea tarde;  
sin que el ocaso al ojo espanto sea,  
galopas, tú, cuatralbo, tú, jinete  
que el pueblo lleva a lomos de esperanza,  
que el pueblo lleva a campos de alegría.  
¿Curo tu historia? ¿Exprimo su perfume?  
¿ Tu corzo blanco puede en estos versos  
apaciguar su sed? Responda, nuncio  
de luz y de salud, Mayo, al brindártelas.

---

1

Francisco de Aldana

2 Rafael Alberti

1-3-6-10	11-
1-4-6-10	11
4-6-10	11
2-4-5-8-10	11
2-4-8-10	11
3-6-10	11
1-4-6-10	11
4-6-10	11
1-2-6-8-10	11
3-6-10	11
3-6-7-10	11
4-5-6-10	11
1-4-6-10	11
2-6-10	11
3-5-6-10	11
2-4-6-10	11
1-4-6-8-10	11
4-5-8-10	11
3-5-6-10	11
1-4-6-10	11
2-6-10	11
1-3-6-10	11
2-6-8-10	11
2-3-4-5-6-9-10	11
4-6-8-10	11
2-4-6-8-10	11
2-4-6-10	11
2-4-6-10	11
1-4-6-10	11
2-4-6-8-10	11
4-6-8-10	11
2-6-7-10	11

Para Juan Alfonso García

Baja del cielo la pura  
música eterna que el sentido embarga,  
tan ajena a nuestra oscura  
tristeza y a nuestra carga  
de soledad, consoladora y larga

en luces frente a la pobre  
sombra de que surgimos, que se queda  
suspensa en su gozo sobre  
nuestras frentes, como pueda  
el iris permanente quedar, seda

de besos y de palomas  
brocadas, sustraído a la mentira  
del silencio.

¡Cómo tomas  
nuestros delirios de ira,  
nuestra sinrazón de aire que delira

creyéndose huracán, lleno  
de orgullo el pecho vano, y nos elevas  
a tu origen, a tu seno  
no corrupto, donde abrevas  
los pájaros perfectos de las nuevas

esperanzas!

Todo acaba  
en ti, la inmóvil pero sucesiva  
perfección, copo de lava  
acogedora y no esquiva  
del Amor. Cabe en ti el olvido, viva

mar, y eres todo el gozo  
del porvenir. Aquí, sobre este puente  
nítido, ya sin embozo  
ni en los labios ni en la frente,  
te podemos decir, a ti, la fuente

de nuestros consuelos, dónde  
se esconde la verdad de nuestra vida  
rota, en qué lugar se esconde  
nuestra verdad, no sabida  
jamás.

Pero recógenos y anida

1-4-7            8 A    ura  
1-4-8-10       11 B   arga  
1-3-5-7        8 A  
2-5-7           8 B  
4-8-10         11 B

2-7             8 C    obre  
1-6-10         11 D   eda  
2-5-7           8 C  
1-3-5-7        8 D  
2-6-9-10       11 D

2-7             8 E    omas  
2-6-10         11 F   ira  
3-  
  5-7            8 E  
1-4-7            8 F  
1-5-6-10       11 F

2-6-7            8 G    eno  
2-4-6-10       11 H   evas  
3-7             8 G  
3-5-7           8 H  
2-6-10         11 H

3-  
  5-7            8 I    aba  
4-10            11 J   iva  
3-4-7           8 I  
4-6-7           8 J  
3-4-8-10       11 J

1-3-5-7        8 K    ozo  
4-6-8-10       11 L   ente  
1-4-7            8 K  
3-7             8 L  
3-6-10         11 L

2-5-7            8 M    onde  
2-6-8-10       11 N   ida  
1-3-5-7        8 M  
1-4-5-7        8 N  
2-  
  6-10          11 N

nuestro temblor en ti. Danos  
tu calor, que no queremos ni pensar  
ni sentir. Con nuestras manos  
en tus mejillas, para amar  
te mejor, enséñanos a buscar

las huellas de aquella exigua  
pureza nuestra, eterna y delicada  
que debe estar en tu antigua  
inocencia.

¡Y danos, cada  
mañana, el ser de luz ante la nada!

1-4-7	8 Ñ anos
1-4-7	8 Ñ anos
3-5-7-10	11 O ensar
3-5-7	8 Ñ
4-8	9 O
3-5-10	11 O
2-5-7	8 P igua
2-4-6-10	11 Q cada
2-4-7	8 P
3-	
5-7	8 Q
2-4-6-10	11 Q

257-259 NATURALEZA MUERTA: 1981

257-259 NATURALEZA MUERTA: 1981

A Pablo Ruiz Picasso

Más acá de ese cielo donde habita  
la proyección final de nuestro olvido  
-otros nosotros que otro sol concita-;

más acá de ese signo perseguido,  
irreal o ilusorio, pero bello  
domicilio del sueño y del sentido;

aquí, donde es de amor lazo el cabello,  
el tacto nudo y cárcel la mirada  
y cobra el brazo que recoge el cuello;

aquí mismo está el bien, cuya morada  
ni interior paraíso con querubes  
ni es ciudad defendida ni murada.

Un paraíso es mutación de nubes  
que el ojo vio que halcones perseguía  
por donde dar alcance en lance subes,

y, tras descomponer su cacería,  
nubes confunde y plumas en el lienzo,  
cetrero azul de blanca altanería.

Un paraíso siempre es un comienzo,  
un rebullir, un borbollar, un quiero,  
un hágase la mar, un yo te venzo,

un pasa, un ven con tu lebril de acero  
-que es lo que el culto llama bicicleta  
y el mercantil rodajas de dinero-;

un paraíso siempre es una meta,  
una plaza festiva y un bullicio  
y una pared con cal y una maceta

y el trueno de los fuegos de artificio  
y esas manos que pulsan en los sauces  
la música del agua, el ejercicio

1-3-4-6-8-10	11 A	ita
4-6-8-10	11 B	ido
1-4-6-8-10	11 A	
1-3-4-6-10	11 B	
3-6-10	11 C	ello
3-6-10	11 B	
2-3-4-6-7-10	11 C	
2-4-6-10	11 D	ada
2-4-8-10	11 C	
2-3-5-6-7-10	11 D	
3-6-10	11 E	ubes
1-3-6-10	11 D	
1-4-5-8-10	11 E	
2-4-6-10	11 F	ía
2-4-6-8-10	11 E	
6-10	11 F	
2-4-6-10	11 G	enzo
2-4-6-10	11 F	
1-4-6-7-8-10	11 G	
1-4-8-9-10	11 H	ero
1-2-6-7-8-10	11 G	
1-2-3-4-8-10	11 H	
1-4-6-10	11 I	eta
4-6-10	11 H	
1-4-6-8-10	11 I	
1-3-6-8-10	11 J	icio
1-4-6-7-10	11 I	
2-6-10	11 K	
1-3-6-10	11 L	auces
2-6-10	11 K	

para nota de honor de aves y cauces  
-un mi menor y un la bien sostenido  
que en liras truecan las que fueron fauces-

O tal vez digo lo que fue y ha sido  
por no sé qué violencia amenazado  
de ser ceniza y no tener sentido.

Porque un sillín a un manillar cruzado  
puede ser caza de un artista puro,  
no de un guerrero por la muerte armado.

Y este sol, tan gozoso y tan maduro,  
para el canto y la sed nos destinaba,  
no para amaneceres de cianuro.

Antes el fuego como un bien pasaba  
de mano en mano -y no como moneda-  
y en cada corazón se conservaba.

¿O me engaña el terror y nada queda  
a que poderse asir, si quiera el eco  
de una edad que no fue, mas siempre aceda?

... Es el temor, es el horror, el hueco  
de una suspiradísima ventana:  
Mira el paisaje: seco, seco, seco:

Naturaleza muerta. Esta mañana  
el sol pinta la aurora con brochazos.  
¡Dime que aún no es la esperanza vana,  
antes que el tiempo expire en nuestros brazos!

3-6-7-10	11 L	
3-6-7-10	11 L	
2-4-5-6-7-10	11 M	ido
2-4-8-10	11 L	
3-4-8-9-10	11 M	
2-3-4-6-10	11 N	ado
2-4-6-8-10	11 M	
2-4-5-8-10	11 N	
1-3-4-6-8-10	11 Ñ	uro
1-2-4-8-10	11 N	
1-3-4-6-8-10	11 Ñ	
3-6-10	11 O	aba
1-6-10	11 Ñ	
1-4-6-7-8-10	11 O	
2-4-6-7-10	11 P	eda
2-6-10	11 O	
3-6-8-10	11 P	
4-6-8-10	11 Q	eco
1-3-5-6-8-10	11 P	
1-4-5-8-10	11 Q	
1-6-10	11 S	ana
1-4-6-8-10	11 Q	
4-6-7-10	11 S	
2-3-6-10	11 T	azos
1-4-5-8-10	11 S	
1-4-6-8-10	11 T	

[evocando el himno: “O, quam amabilis es...”]

¡Oh, júbilo del corazón, solaz de  
la mente! Pon tu mano sobre esta  
frente cansada y dale íntima  
placidez y suave quietud y  
paz a su sangre.

Oh, amable, dulce y piadosa:  
pues tú no eres de aquellos que  
venden la misericordia, mira  
con tiernos ojos al que te llama  
con esperanza,

si no con fe; dale el refugio  
de tu benevolencia y deja  
le que suspire o llore cuanto  
necesite, para cobrar contigo  
su alegría.

1-2-8-10	11
2-4-6-9	10
1-4-7-8	9
3-5-8-	9
1-4	5
1-3-5-9	10
2-3-6-	7
1-7-9	10
2-4-9	10
4	5
2-4-5-9	10
6-9	10
4-7-9	10
3-8-10	11
3	4

Sitio de Ballesteros

I: El sitio

265

Precisamente allí, junto a la rosa  
que si no exhala amor rinde rubores,  
estabas, muerte, frente a los colores,  
no sé si esquivas o, por contagio, hermosa.

Precisamente allí, con cada cosa  
en su lugar: corderos en alcores,  
vilanos en suspenso, abeja en flores,  
suspiro al pecho, al viento mariposa.

¿Por qué precisamente allí, emboscada?  
¿Por qué precisamente allí, taimada?  
¿Por qué precisamente allí, serena?

Cuando corté la rosa vi tu gesto,  
precisamente allí, de nuevo enhiesto,  
y no le cupo al corazón la pena.

2-4-6-10	11 A osa
3-4-6-7-10	11 B ores
2-4-6-10	11 B
1-2-4-8-10	11 B
2-6-?-10	11 A
4-6-10	11 B
2-6-8-10	11 B
2-4-6-10	11 A
2-4-6-8-10	11 C ada
2-4-6-8-10	11 C
2-4-6-8-10	11 D ena
1-4-6-8-10	11 E esto
2-4-6-8-10	11 E
2-4-8-10	11 D

Aquella mano que apresó el rocío  
-nube de estaño roja y escamada-  
hoy señala una estrella extraviada  
sobre el puñal clarísimo del río.

Pero aquellas alondras, que del frío  
vinieron a una puerta no sellada,  
hoy cantan en la hoguera consignada  
lo poco que quedó de su albedrío.

Mano y canto que oprimen libertades,  
que libertades buscan, mientras huye  
la libertad completa hacia el futuro.

Y van cumpliendo todas sus edades  
la libertad y el canto: El agua fluye  
y suena y canta y vence entre lo oscuro.

2-4-8-10	11 A ío
1-4-6-10	11 B ada
1-3-4-6-10	11 B
4-6-10	11 A
3-6-10	11 A
2-4-6-8-10	11 B
1-2-6-10	11 B
2-6-10	11 A
1-4-6-10	11 C ades
4-6-8-10	11 D uye
4-6-10	11 E uro
2-4-6-10	11 C
4-6-8-10	11 D
2-4-6-10	11 E

Cerró su casa al mundo: Nadie, nada.  
¡Qué súbita la paz! Cerróse el cielo.  
Durmió. Soñó. Ni un grito. ni un anhelo:  
más firme ya la paz, y más cerrada.

Todo noche del mundo, y tan lograda  
felicidad de ausencia sin desvelo.  
Ni flor ardiente o ruiseñor con celo  
consintió en su tiniebla sosegada.

Y ante sus ojos ya no hubo más día  
y no hubo ya ni penas ni murmullo.  
Durmió. Y se soñó, infinitamente.

Pero el mundo, sin sueño, proseguía  
y, hasta una vez, fugaz e indiferente,  
pasó junto a un cadáver: Y era el suyo.

2-4-6-8-10 11 A ada  
1-2-6-8-10 11 B elo  
2-4-5-6-8-10 11 B  
1-2-4-6-8-10 11 A

1-3-6-8-10 11 A  
4-6-10 11 B  
2-4-8-10 11 B  
3-6-10 11 A

4-6-7-9-10 11 C ía  
2-4-6-10 11 D ullo  
2-6-8-10 11 E ente

3-6-10 11 C  
2-4-6-10 11 E  
2-4-6-8-10 11 D uyo

«Las penas, para ti; las alegrías,  
para ser compartidas con amigos;  
nunca soberbio con los enemigos»,  
padre, recuerdo bien que me decías.

Hoy hay de todo, como bien sabías  
y yo he tenido que aprender: Testigos  
son mis carnes de gozos y castigos  
y es mi alma de mieles y acedías.

Cuerpo y alma otra vez... ¿Cuándo hombre entero?  
Vivir en libertad suspiro y quiero,  
y a veces faltan fuerzas al trabajo.

Y me dejo caer en la rutina,  
padre, que me anunciaste ser ruina  
del poderoso, esclavitud del bajo.

2-6-10	11 A ías
3-6-10	11 B igos
1-4-10	11 B
1-4-6-10	11 A
1-2-4-8-10	11 A
2-4-8-10	11 B
1-3-6-10	11 B
1-3-6-10	11 A
1-3-4-6-7-8-10	11 C
2-6-8-10	11 C ero
2-4-6-10	11 D ajo
3-6-10	11 E ina
1-6-8-10	11 E
4-8-10	11 D

269  
269

No mires hacia atrás: Ya nada queda:  
la casa, el sitio, la ciudad, el soto,  
escombros, huecos, ruidos, humos remotos  
o acaso turbia y leve polvareda.

Mira adelante, aunque te retroceda  
el ánimo: El futuro no está roto:  
si oscuro, intacto; fértil, porque ignoto.  
Quiera tu voluntad, tu ánimo pueda.

Pero si te has vendido a las pasadas  
sombas; si esclavitud tasó tu precio  
en dos o tres monedas sin sonido,

teme a la libertad, pues no eres recio;  
teme a tus fuerzas, pues están gastadas;  
teme al futuro, pues será tu olvido.

1-2-6-8-10	11 A eda
2-4-8-10	11 B oto
2-4-6-7-10	11 B
2-4-6-10	11 A
1-4-10	11 A
2-6-8-9-10	11 B
2-4-6-10	11 B
1-6-7-10	11 A
4-6-10	11 C adas
1-6-8-10	11 D ecio
2-4-6-10	11 E
1-6-8-10	11 D
1-4-8-10	11 C
1-4-8-10	11 E

¡Lealtad, dulce actitud, duro proceso!  
De ser leal respondes con tu vida.  
Oh, muerto no; la historia que, asumida,  
llega hasta ese momento, sin exceso

de examen, como un hábito. No preso  
de una costumbre. Fe, la prometida;  
compromiso, el entero; la debida  
correspondencia a otra actitud. E ileso

pasarás por los campos de batalla,  
arribarás a puerto, tan consciente  
del acto si tan hecho al pensamiento.

Si alguna vez la vida entera estalla,  
tu memoria proyecte dirimente  
y tus ojos serán el instrumento.

2-3-6-7-10	11 A eso
2-4-6-10	11 B ida
2-4-6-10	11 B
1-3-6-10	11 A
2-5-6-9-10	11 A
1-4-6-10	11 B
3-6-10	11 B
4-5-8-10	11 A
3-6-10	11 C alla
4-6-8-10	11 D ente
2-5-6-10	11 E ento
2-4-6-8-10	11 C
3-6-10	11 D
3-6-10	11 E

Ni el hambre ni la sed: todo le quema,  
la sed le abrasa, el hambre le consume;  
vive pendiente de cualquier perfume,  
pero en el viento encuentra su anatema.

Condenado a vivir, vivir blasfema  
y que es su voluntad vivir presume;  
pero llega el dolor, y se resume,  
seca la piel que hinchara la postema.

Cuando el hambre, la sed, la asfixia toma  
sus entrañas, y el duro surco imprime  
donde debiera pan, agua y aroma,

siente una mano eterna que le oprime  
y en un sollozo el hombre se desploma  
mientras su propio llanto le redime.

2-6-7-10	11 A ema
2-4-6-10	11 B ume
1-4-8-10	11 B
4-6-10	11 A
3-6-8-10	11 A
2-6-8-10	11 B
3-6-10	11 B
1-4-6-10	11 A
1-3-6-8-10	11 C oma
3-6-8-10	11 D ime
1-4-6-7-10	11 C
1-2-4-6-10	11 D
4-6-10	11 C
1-4-6-10	11 D

Quedó entre vidrios gélida la luna  
que alguien llamó cuerpo de un cristo vivo  
y dio a la sombra el paraíso esquivo  
que, si fue luz de amor, fue sed de duna.

El pálido ostensorio, sin ninguna  
pasión que recoger, si sensitivo  
reflejó la vidriera, vengativo  
fue a tanto cuerpo lecho, fosa y cuna.

Sin nubes del incienso del oriente,  
solo, perdido, extraviado, incierto,  
dios al que ni se siente ni se nombra,

hunde en oros bruñidos su hosca frente  
y huele a sangre seca, a cuerpo muerto,  
a rayo muerto en aras de la sombra.

2-4-6-10	11 A una
1-4-5-7-8-10	11 B ivo
2-4-8-10	11 B
3-4-6-7-8-10	11 A
2-6-10	11 A
2-6-10	11 B
3-6-10	11 B
1-2-4-6-8-10	11 A
2-6-10	11 C ente
1-4-8-10	11 D erto
1-6-10	11 E ombra
1-3-6-8-10	11 C
2-4-6-8-10	11 D
2-4-6-10	11 E

Cortarás toda yerba que en la aurora  
no dé la flor rosada que se espera  
y apagarás la lava con tu mera  
lágrima cuando es luz consoladora.

Estimarás la rosa que atesora  
en sí todo el rocío y que quisiera  
ser única y ser sola y verdadera:  
Ella es la rosa y, si otra hubiere, llora.

Llora: porque otras rosas te han mentido.  
Gime: que otro volcán te habrá engañado.  
Suspira: que otro astro no es el cielo.

Ábrete solo y casto en tu sentido  
al alba en que has vivido, en que has llegado  
a ser volcán y rosa y astro en vuelo.

3-4-6-10	11 A ora
1-2-4-6-10	11 B era
4-6-10	11 B
1-4-5-6-10	11 A
4-6-10	11 A
2-3-6-10	11 B
1-2-5-6-10	11 B
1-2-4-6-8-10	11 A
1-4-6-8-10	11 C ido
1-3-6-8-10	11 D ado
2-4-6-8-10	11 E elo
1-4-6-10	11 C
2-4-6-8-10	11 D
2-4-6-8-10	11 E

Erguido en luces, propagado en flor,  
amaneceres, nácares, anuncia  
y una música sola le pronuncia  
la nube jazminera en su rumor.

Las palomas lo cercan de candor,  
las abejas, de mieles, y la juncia  
de lentas ondas para su renuncia  
a cuanto es mundo, carne y vano amor.

Velado por la luna tantos días,  
feliz en sus celajes, se acostumbra  
a las blancas y serias alegrías.

La suprema verdad lo alza y columbra  
un sol entre las lentas melodías  
de una palpitación en la penumbra.

2-4-8-10	11 A or
4-6-10	11 B uncia
1-3-6-10	11 B
2-6-10	11 A
3-6-10	11 A
3-6-10	11 B
2-4-10	11 B
3-4-6-8-10	11 A
2-6-8-10	11 C ías
2-6-10	11 Dumbra
3-6-10	11 C
3-6-7-10	11 D
2-6-10	11 C
1-6-10	11 D

No es la belleza error: Conciencia, tente.  
Otros son los horrores, no la vida.  
Y la vida es belleza compartida,  
hostia de luz ilesa y confluyente.

El turbio pensamiento holla la frente  
como nube envidiosa y aterida;  
el pensamiento claro es bienvenida  
lluvia con sus violas y clemente.

Fundida una pasión con una idea,  
no hay corazón que pueda un sentimiento  
alimentar con música suave;

mas cuando el sentimiento se recrea  
con la fe como fruto y alimento,  
sólo la paz al corazón le cabe.

1-4-6-8-10	11 A ente
1-3-6-8-10	11 B ida
3-4-6-8	11 B
1-4-6-10	11 A
2-6-7-10	11 A
3-6-10	11 B
4-6-7-10	11 B
1-6-10	11 A
2-3-6-8-10	11 C ea
1-4-6-7-10	11 D ento
4-6-10	11 E ave
2-6-10	11 C
3-6-10	11 D
1-4-8-10	11 E

Salta al camino. Enciende en el ocaso  
no lámparas: tu fe. Da luz bastante  
para que aún entre niebla el caminante  
ni yerre el fin ni le vacile el paso.

Si te agobia la sed, tú mismo el vaso;  
si te cansa lo andado, si delante  
el vértigo te acecha, sé constante:  
la belleza no es fruto del acaso.

Cuando llegues al reino, no suspires  
por tanto ayer, ni juzgues que mereces  
dictado heroico cuando no divino.

No imagines, no sueñes, no delires:  
bebe el olvido: Y cobrarás, con creces,  
la vida que has perdido en el camino.

1-4-6-10	11 A	aso
1-2-6-7-8-10	11 B	ante
3-6-10	11 B	
2-4-8-10	11 A	
3-6-7-8-10	11 A	
3-6-10	11 B	
2-6-8-10	11 B	
3-5-6-10	11 A	
1-3-6-8-10	11 C	ires
2-4-6-10	11 D	eces
2-4-6-10	11 E	ino
1-3-5-6-8-10	11 C	
1-4-8-10	11 D	
2-4-6-10	11 E	

II: Los Ballesteros

279

Vivir, velar, dormir, morir, soñar:  
¡la aurora! Arriba, pálido, el Amor.  
No pálido: transido de candor.  
Morir, soñar, dormir o despertar.

Indefinidamente estar, pasar,  
aurora blanca, ocaso y su rubor.  
Un secreto, ocultísimo sopor  
y no pasar; pero, sin ser, estar.

Y vivir y velar. Por fin, tener  
un sueño, una manzana, y no dormir,  
un fruto inagotable que morder.

Velar, vivir, obrar y consumir  
el sueño con la aurora, y verlo arder  
y, amándonos, quemarnos y existir.

2-4-6-8-10	11 A ar
2-4-6-10	11 B or
1-2-6-10	11 B
2-4-6-10	11 A
4-6-8-10	11 A
2-4-6-10	11 B
1-3-6-10	11 B
2-4-8-10	11 A
3-6-8-10	11 C er
1-2-3-6-8-10	11 D ir
1-2-6-10	11 C
2-4-6-10	11 D
2-6-8-10	11 C
2-6-10	11 D

Dame tu mano tibia, que la aurora  
me tiene entelerido de rocío  
y estoy blanco de luz, tan blanco y frío  
como la luz distante y vencedora.

Dame tu mano y dame cada hora  
tu calor, tu color, que soy más río  
que beso; dame un dulce y quieto pío,  
ave feliz, extática y cantora.

Dame tu mano, tórtola de estío,  
tu imperfección tan viva, escaladora  
del cenit del amor; que tu albedrío

salve mi soledad. Ven, enamora,  
y el acabado y puro pecho mío  
sienta latir tu sangre turbadora.

1-4-6-10	11 A ora
2-6-10	11 B ío
1-3-6-7-8-10	11 B
4-6-10	11 A

1-4-6-10	11 A
3-6-8-9-10	11 B
2-4-5-6-8-10	11 B
1-4-6-10	11 A

1-4-6-10	11 B
4-6-10	11 A
3-6-10	11 B

1-6-7-10	11 A
4-6-8-10	11 B
1-4-6-10	11 A

Amor, Amor, Amor, qué primavera  
tan amarilla esplende en la gayomba.  
Salta el jilguero la celeste comba,  
ascua del beso y tacto en la cadera.

Bajas, Amor, Amor, por la ladera,  
rugiente arroyo de espumosa tromba.  
Estallas en mis labios y una bomba  
de luz solar destruye mi frontera.

Me queda en la mejilla el surco suave,  
por el pecho se muestra y en el vientre  
hiende también tu beso prolongado.

¡Para, para, Amor mío, acequia y ave,  
que malo es que me busque y no me encuentre  
después de tanta flor en el costado!

2-4-6-7-10	11 A era
1-4-6-10	11 B omba
1-4-6-8-10	11 B
1-4-6-10	11 A
1-4-6-10	11 A
2-4-8-10	11 B
2-6-8-10	11 B
2-4-6-10	11 A
2-6-8-10	11 C ave
3-6-10	11 D entre
1-4-6-10	11 E ado
1-3-5-6-8-10	11 C
2-3-6-8-10	11 D
2-4-6-10	11 E

Dime si este candor que he conservado  
de mi vida entre encinas y jilgueros  
es mejor que el candor de los corderos  
y azul como el romero y el collado.

Yo te diré si tu rumor de vado  
se horada de pañuelos y veleros;  
si en ti yacen también fuegos primeros,  
antes de estar tendida en mi costado.

Si tu niñez y mi niñez un día  
llegaron a juntarse de la mano  
como doble canción de ruiseñores.

Dímelo. Y, entre rosas, te diría  
qué hermoso es ser espiga de tu grano  
si tú eres el blancor de mis candores.

1-3-6-7-10 11 A ado  
3-6-10 11 B eros  
1-3-6-10 11 B  
2-6-10 11 A

1-4-8-10 11 A  
2-6-10 11 B  
3-6-7-10 11 B  
4-6-10 11 A

4-8-10 11 C ía  
2-6-10 11 D ano  
3-6-10 11 E ores

1-6-10 11 C  
1-2-3-4-6-10 11 D  
2-6-10 11 E

La noche, entre dos labios distendida,  
víctima iridiscente de la aurora,  
con lluvia canta o gime o duda o llora  
sobre la huella que dejó la herida.

Difícilmente abril lanza encendida  
la corola dudosa de una hora;  
clama en la lluvia el viento, el agua implora  
cauce a su curso y lágrima vencida.

Pero dos manos limpias, delincuentes  
porque recogen sólo la belleza,  
dejan los labios quietos y sombríos.

¡Oh caricias soñadas e infrecuentes,  
con la misma pasión e igual tristeza  
que llevan a la mar llanto y rocíos!

2-5-6-10	11 A ida
1-6-10	11 B ora
2-4-6-8-10	11 B
4-8-10	11 A
2-4-6-7-10	11 A
3-6-8-10	11 B
1-4-6-8-10	11 B
1-4-6-10	11 A
3-4-6-10	11 C entes
5-6-10	11 D eza
1-4-6-10	11 E íos
1-3-6-10	11 C
3-6-8-10	11 D
2-6-7-10	11 E

Triste es la noche, triste está, y cautiva  
un triste corazón doble y distante;  
parece un solo y largo y negro instante  
de amargura total, no sucesiva.

Y es que tengo las ingles de cal viva,  
vaso febril de piel alucinante,  
y es que mi sed, mi carne crepitante,  
necesita tu beso y tu saliva.

Venga tu cuerpo en forma de querube,  
blanco lebrél en lid de crisantemos,  
furioso entre mis piernas belicosas.

Muérdeme tal relámpago a la nube  
y la tierra será en que nos amemos  
un delirante campo de mimosas.

1-4-6-8-10 11 A iva  
1-2-6-7-10 11 B ante  
2-3-4-6-8-10 11 B  
3-6-7-10 11 A

1-3-6-9-10 11 A  
1-4-6-10 11 B  
1-4-6-10 11 B  
3-6-10 11 A

1-4-6-10 11 C ube  
1-4-6-10 11 D emos  
2-6-10 11 E osas

1-6-10 11 C  
3-6-10 11 D  
1-4-6-10 11 E

Y abriré, como siempre, la ventana  
hacia la lluvia o hacia el sol naciente,  
hacia una primavera indiferente  
en que tan sólo es flor aún la manzana.

Y yo me iré. Tranquila, la mañana  
tendrá pájaros ebrios en su frente:  
mi tortura será tu seno ardiente,  
tus muslos tibios, tu silencio grana.

Indiferente todo a mi partida,  
feliz el cielo en su certero engaño,  
terrible el tiempo en su perenne huida,

irás a la ventana:

Te hará daño

la luz. Y sin mis besos en la herida,  
al mirarte al espejo, dolorida,  
verás tu propio cuerpo como extraño.

3-6-10	11 A ana
4-8-10	11 B ente
2-6-10	11 B
3-4-6-10	11 A
2-4-6-10	11 A
2-3-6-10	11 B
3-6-8-10	11 B
2-4-8-10	11 A
4-6-10	11 C ida
2-4-8-10	11 D año
2-4-8-10	11 C
2-6-	
9-10	11 D
2-6-10	11 C
3-6-10	11 C
2-4-6-10	11 D

El carro de mi alma es muy pesado  
y pasiones e instintos en collera,  
si lo sacuden, nunca en la carrera  
del vértigo infeliz lo han arrastrado.

Si algo de mis cielos olvidado  
quedó en mis días, súbita ceguera  
ante la luz inesperada fuera  
o entendimiento apenas recordado.

Y, en cambio, qué ligero y fácil guía  
su carro a ti mi alma si es llevado  
en alas del amor y la alegría:

¡alas de amor para los grandes vuelos,  
alas de gozo para inmensos cielos,  
y siempre tú mi curso y mi agonía!

2-5-6-7-8-10 11 A ado  
3-6-10 11 B era  
4-6-10 11 B  
2-6-7-10 11 A

2-6-10 11 A  
2-4-6-10 11 B  
3-4-8-10 11 B  
4-6-10 11 A

1-2-4-6-8-10 11 C ía  
2-6-8-10 11 A ado  
2-6-10 11 C

1-4-8-10 11 D elos  
1-4-8-10 11 D  
2-4-6-10 11 C

Amarte porque tienes la pereza  
de una tarde de mayo, porque miras  
como un trigal en caña y, si respiras,  
piras tus labios hacen a la fresa.

Amarte porque tienes la tibieza  
de una acequia entre mimbres; porque tiras  
pétalos sobre el agua y no suspiras,  
dique a la luz y espejo a su belleza.

Amarte porque tienes en la mano  
un reloj detenido entre dos besos,  
un pozo de indolencia, y porque sabes

poner una corona de verano  
-mirtos, jazmines, primulas, cerezos-  
a mi cuerpo, y al sol diademas de aves.

2-6-10	11 A eza
1-3-6-10	11 B iras
2-4-6-10	11 B
1-4-6-10	11 A esa

2-6-10	11 A
1-3-6-10	11 B
1-6-8-10	11 B
1-4-6-10	11 A

2-6-10	11 C ano
1-3-6-9-10	11 D esos
1-2-6-10	11 E abes

2-3-6-10	11 C
1-4-6-10	11 D ezos
3-6-8-10	11 E aves

Dame, dame la noche del desnudo  
para hundir mi mejilla en ese valle,  
para que el corazón no salte, y calle:  
hazme entregado, reposado y mudo.

Dame, dame la aurora, rompe el nudo  
con que ligué mis rosas a tu talle,  
para que el corazón salte y estalle:  
hazme violento, bullidor y rudo.

Dame, dame la siesta de tu boca,  
dame la tarde de tu piel, tu pelo:  
sé lecho, sé volcán, sé desvarío.

Que toda plenitud me sepa a poca,  
como a la estrella es poco todo el cielo,  
como la mar es poca para el río.

1-3-6-10 11 A udo  
3-6-8-10 11 B alle  
6-7-8-10 11 B  
1-4-8-10 11 A

1-3-6-8-10 11 A  
4-6-10 11 B  
6-7-10 11 B  
1-4-8-10 11 A

1-3-6-10 11 C oca  
1-4-8-10 11 D elo  
1-2-4-6-7-10 11 E ío

2-6-8-10 11 C  
4-5-6-8-10 11 D  
4-5-6-10 11 E

Al fin tus brazos hoy me han recobrado  
un momento fugaz: toda la vida.  
Sólo manan delicias de la herida,  
el tibio beso y su temblor alado.

Todo sucede puro y esperado  
para un doble león en su guarida:  
la carne ardiente y para siempre ardida,  
la selva de rumor inusitado.

Apoyado en tu pecho, pasa leve  
la noche, la mañana con su aurora,  
el sobrio mar, el monte con su nieve.

Todo pasa. Y no queda de esta hora  
sino la boca que sedienta bebe  
lo que siempre desea y siempre añora

2-4-6-7-10	11 A ado
1-3-6-7-10	11 B ida
1-3-6-10	11 B
2-4-8-10	11 A
1-4-6-10	11 A
2-3-6-10	11 B
2-4-8-10	11 B
2-6-10	11 A
3-6-8-10	11 C eve
2-6-10	11 D ora
2-4-6-10	11 C
1-3-5-6-8-10	11 D
4-8-10	11 C ebe
3-6-8-10	11 D

-¿Qué me quieres, Amor? -Lo prometido.  
-Te prometí la vida. -Y me la has dado;  
pero fuiste o audaz o equivocado  
porque me diste en muerte lo vivido.

-Yace mi vida envuelta en alto olvido  
y te he vivido, Amor, y te he olvidado.  
Si fue el olvido culpa, confesado  
quise morir. Y no lo has permitido.

-No has olvidado, porque no perdonas  
y el olvido es perdón, y tú me acusas,  
mas no te acusas de tu olvido. -Es cierto.

Mas ¿por qué si soy nada no abandonas  
tu afán por mí y esa afición que usas  
por verme vivo en pena, en pena muerto?

1-3-6-10	11 A ido
4-6-9-10	11 B ado
3-6-10	11 B
4-6-10	11 A
1-4-6-8-10	11 A
2-4-6-8-10	11 B
2-4-6-10	11 B
1-4-6-7-10	11 A
1-4-8-10	11 C onas
3-4-6-8-10	11 D usas
2-4-8-9-10	11 E erto
3-5-6-8-10	11 C
2-4-5-8-10	11 D
2-4-6-8-10	11 E

## SECCIÓN SEGUNDA, II

II. Presentación de *Extravagante Jerarquía (Poesía 1968-1981)* con indicación de metro y rima, con los poemas continuos señalados con el número de página según figuran en la primera edición y seguidos por el Epílogo de Ignacio Prat.

Agotada la obra, su rareza en el mercado nos ha parecido que debía suplirse con la reproducción de los textos íntegros pues, aunque disponemos de la edición facsímil de un ejemplar intervenido artísticamente, no es adecuada para nuestros fines.

Reseñamos dicha edición parcial:

SÁNCHEZ MUROS, Claudio, *Un Belvedere y vistas al mar*. Prólogo de Ricardo García. Granada, Diputación de Granada, 2013, colección Genil de Literatura nº 60 [reproduce parcialmente de la primera edición de *Extravagante Jerarquía (1968-1981)* de Antonio Carvajal.



## EPÍLOGO<sup>1</sup>

Cuatro artículos de Ignacio Prat

1. «SERENATA Y NAVAJA»
2. «CASI UNA FANTASÍA»<sup>□</sup>
3. «NOTICIA, LOA, AFORISMOS Y ENTRETENIMIENTOS A PROPÓSITO DEL ÚLTIMO LIBRO DE ANTONIO CARVAJAL (CON UNA ANTOLOGÍA)»
4. SOBRE «SIESTA EN EL MIRADOR»

---

<sup>1</sup> *Extravagante Jerarquía*E, 1ª edición, pp. 291-307

<sup>□</sup> Antonio Carvajal, *Casi una fantasía*, Granada, Universidad de Granada, Secretariado de Publicaciones, Colección «Silene», 2, 1975, s. p.

## 1. «SERENATA Y NAVAJA»

Como ya ocurrió al publicarse el primer libro de Antonio Carvajal (*Tigres en el jardín*, 1968; posterior, sin embargo, al inédito *Casi una fantasía*), sorprende ahora la escasa atención –salvo excepciones– que la crítica ha dedicado a uno de los experimentos poéticos más radicales y de más alta calidad de los últimos años; cuando menos, resulta significativa la ausencia de este nombre en recientes repertorios de poetas «neomodernistas» o «neo-surrealistas»: la mala costumbre de explicar generacionalmente tendencias literarias que requieren otros métodos se ve castigada, en este como en otros casos, con la pérdida de algún miembro valioso, y queden al margen otras motivaciones no raras en un «ambiente general dominado por la prostitución moral más repugnante» (son palabras del propio poeta en el libro que comentamos, casi coincidentes con otras que abren una selección de poemas suyos en la antología de Enrique Martín Pardo, de 1970, y que resumen una postura ante la poesía que nos recuerda inmediatamente la mantenida durante tantos años por otro autor, Juan Larrea). Puritanismo, aristocraticismo, virtuosismo, son conceptos-proyectiles de eficacia probada para dismantelar conatos de revolución estética; lo demuestran, entre innumerables ejemplos, la tardía liberación de obras como *Dios deseado y deseante* y la extenuadora pero sucesiva incorporación a la primera lila de determinados poetas «menores»; señalamos esto porque el vocablo «pureza» no sonroja a Carvajal, aunque sólo signifique rechazo de la frivolidad en boga.

Una doble nota de originalidad distingue los poemas de *Serenata y navaja*: de una parte, con un sorprendente desprecio por el cosmopolitismo o exotismo de moda, Carvajal multiplica las señales que permiten incluirlo en la trisecular escuela granadina, unas evocando directamente a los poetas (así se mencionaba, en 1968, el texto famoso de Soto de Rojas: «Hay en cueva de nata paladar de paloma / y en jardines cerrados para el sol que declina / paraísos abiertos del tacto y del aroma»), otras cultivando temas y técnicas constantes del grupo, y que no se desmienten hasta García Lorca; esta línea se remonta a un maestro, Góngora –de quien extrae Carvajal una de las lecciones prácticas más combativas que nos ha sido dado leer desde los primeros discípulos–, pero cruza

por nombres muy dispares, desde Manrique y Herrera a Valéry o Aleixandre. La otra vertiente merece destacarse todavía más, y para ello arriesgamos un juicio quizá poco comedido: en *Serenata y navaja*, el lenguaje, la construcción del poema, la habilidad técnica, la tensión trágica de cada palabra, alcanzan ese punto que muy raramente la mente lectora identifica como pertinente y necesario en su hora, y que frente a otros mundos expresivos, más descaradamente «contemporáneos», da la medida justa de su oportunidad y exactitud. Todo esto lo sentimos en este comienzo de un poema leído al azar: «El irascible / pétalo de la adelfa /—la senda jaque, el pedregoso entuerto / y el zarzal insufrible—, / corcel de la lujuria estiva, abelfa / la boca del torrente. Por el puerto / de lobos, de pinares trajinantes, / de muchachas acrílicas, procaces / y alanas y logreras /—y hasta que traficantes / de drogas—, los silencios montaraces / dejan zumbiar las labias lisonjeras / de ardientes dos torcaces» (*Siete de espadas*, p. 42).

(«Ínsula», octubre 1974.)

## 2. «CASI UNA FANTASÍA»<sup>□</sup>

Un adjetivo en la contraportada de *Tigres en el jardín* (1968) –«inédito»– y dos más en la de *Serenata y navaja* (1973) –«inicial, inédito y purísimo»– daban noticia del libro-poema *Casi una fantasía* (1975), ahora exactamente fechado (¿o subtítulo?): 1963. Obra, pues, de los veinte años (el poeta ha nacido en 1943), aunque cabe suponer–reconsiderada a lo largo de 1963-1975. Si el título entronca palmariamente con la música (la más próxima función literario-musical del epígrafe la hallamos en el tomo XVI de los *Gesammelte Schriften*, de T. W. Adorno: *Klangfiguren. Quasi una fantasia. Moments musicaux. Impromptus* [1974]), una nota previa («[...] El Angel y el Caballero de Oro [...] se funden con Beethoven y Lohengrin culminando la arquitectura [...] musical del poema») y un «Orden del poema» («Preludio»-«Tema»-«Adagio»-«Scherzo»-«Allegro») introducen el componente básico de la música y de lo musical, en los términos de la *fábula* elementalista beethoveniana (naturalmente, el *opus* 68) y de los *leitmotiven* heráldicos wagnerianos (naturalmente, la ópera *Lohengrin*). El poema se distribuye en cuatro partes (o, más exactamente, una dedicatoria y tres partes) de 8 + 18 + 18 + 18 sextetos endecasílabos simétricos AAB:CCB (48 + 108 + 108 + 108 = 372 vv.). La parte [I], que llamamos *dedicatoria* (pues sus 48 versos acrósticos completan el mensaje *Antoní / OCarva / JalHiz / Oestep / OemApa / RAcarl / Osvill / ARrEaL*), no participa del entramado reiterativo de las partes [II]-[IV], homólogas cuantitativamente (los 18 sextetos de cada parte resultan del producto de estas mismas 3 partes por los ó ó 3 + .3 endecasílabos del sexteto). El modelo para la estrofa usada (desusada hasta cierto punto) no se ha buscado en la tradición pastoril, en algún poeta barroco o en el Modernismo, sino, como indica sibilinamente el «Tema» –«II faut tenter de vivre!»– en *Le Cimetière Mann* de Paul Valéry. Algunos recursos, como las ilustraciones (procedentes de una *Iconologia Deorum* de 1680), el colofón latinizado, la caja limpia y neta, la falta de paginación o los tipos azules<sup>2</sup> y las capitales iniciales rojas, contribuyen a singularizar el texto en la dirección clásica y simbólica que propone la «nota previa»

<sup>□</sup> Antonio Carvajal, *Casi una fantasía*, Granada, Universidad de Granada, Secretariado de Publicaciones, Cuí. «Suene», 2, 1975, s. p.

<sup>2</sup> En los dos «comienzos» del poema (estrofas 1 y 9) se nota el anagrama intercambiable *luz-azul* (¿*a-luz?*): «Amanezca otra luz, si el fuego sabe»; «Esta parte de luz que hay en mis sienas». (Cf. el primer verso de la parte [III]: «Con lunas y luciérnagas quisiera».)

citada. Una primera lectura pone de relieve las dos principales dimensiones del poema: 1) ecos y estructuras simétricas de raíz semántica en el nivel sintagmático, que confirman las ideas arquitectónicas generales antes apuntadas, y 2) presencias-mosaicos, lexías poéticas, instancias poéticas modificadoras-modificadas, que surgen verticalmente de un fondo generador común y que se desplazan en el sentido de un (podría llamarse así) *paradigma cultural*, sobre el que también oscilaban los libros *Tigres en el jardín* y *Serenata y navaja*. ¿ Son enumerables los destellos que ascienden a la superficie textual visible-legible? Góngora, J. R. J., Valéry, Quevedo, Vallejo, Hernández, Lorca, Cernuda, Guillén, Aleixandre, Porcel, Alberti, Espinosa, Unamuno, Darío, Soto de Rojas, Juan de la Cruz, Garcilaso, Silva, Manrique, Moreno Villa, Luis de León, Camões, Herrera, Rilke, Bousño y un etcétera que sólo el propio poeta podría despejar. (En *Casi una fantasía*, abreviada esta lista –que conviene mejor a los dos primeros libros de Carvajal–, «Verso y asunto ajenos aparecen como hecho poético el primero y clave de sobreentendidos el segundo» [«nota previa»].) La mirada, que también ve y lee, pasa, pues, del examen del todo al análisis de la unidad; y aquellas medidas de amplio alcance se acoplan a microestructuras homólogas. Las simetrías del número versal y de la fórmula rimaria engendran (el vector, de hecho, revierte constantemente) variaciones a que se adapta el pensamiento lingüístico en la sintaxis y aun en el plano fonológico. Por ejemplo, la combinación de dos tipos de aberturas y timbres vocálicos («Aes continuas pronunciadas broncas / y oes de lentas resonancias roncadas») dibuja el sistema

o o o a o o o o a o o o

equivalente al verso

«rotos los lazos, pronto *el alborozo*.»

Y en otros casos el recurso se apoya en consonantes:

«vencejos jóvenes »

El quiasmo enriquecido por oposiciones de morfemas (según el modelo «abran los ríos y la mar les abra») se alza, sin embargo, como la figura que, dentro de la exhibicionista anulación de sus semejantes, testimoniaría mejor la tensión de los contenidos. Ya en el dominio de la retórica (que Carvajal utiliza por lo menos con igual maestría que Góngora), merece señalarse un punto que complica a la historia literaria reciente. Se trata de la encomiable repugnancia que en *Casi una fantasía* se demuestra para con el zeugma (figura predilecta de cierta poética en que es héroe el «hombre corriente», necesitado, quizá por su propia incapacidad de autocompasión casi eterna, de un envés o romántico o cotidianista) y las llamadas «enumeraciones caóticas» *sensu stricto*. Carvajal exige, en todo caso, una distancia más, la reconversión metafórica, o, como en este ejemplo ambiguo,

«que o tarde o pronto o nunca te daría su refugio, su asiento, sus avenas.»

la posibilidad, si «avenas» no resulta metonimia de *establo*, de la aventura arbitraria etimologizante. ¿No lo reclaman incluso tantos otros calambures? El entramado de reiteraciones insinuado antes, paralelo a la disposición dialogística («El recitativo y el diálogo afirman la proximidad y lejanía del poeta» [«nota previa»]), se articula últimamente por los ecos rimarios. Riman finales, versos y sextetos. Y, excluyendo (como ya se ha dicho) la parte [1], de un total de 62 sextetos, nada menos que los números 11 y 47, 15, 43 y 59, 16 y 58 y 18 y 53 poseen rimas consonantes idénticas: ¡pero no son exactamente las mismas estrofas! (porque el contexto desfigura y enriquece y refuerza de semas –así la aventura del protagonista consiste en la elevación, imposible poética de mayor verticalidad– a través de contactos *sonoros* y en la transustanciación con el que *es Oro*). Nuevas *Soledades*, *Casi una fantasía*, el poema de Antonio Carvajal, no se resiente de lo dicho, o poco o mal, porque, como obra de arte única, espera serenamente la adhesión de palabras atropelladas y siempre sucias en su suficiencia, pero que, como termómetro de otra gloria que la buscada en el heroísmo de sus endecasílabos, sin duda acompañarán y prolongarán el canto.

(«Ínsula», diciembre 1977.)

### 3. NOTICIA, LOA, AFORISMOS Y ENTRETENIMIENTOS A PROPÓSITO DEL ÚLTIMO LIBRO DE ANTONIO CARVAJAL (CON UNA ANTOLOGÍA)

#### NOTICIA

Antonio Carvajal (granadino, nacido en 1943) acaba de publicar su cuarto libro de poemas, *Siesta en el mirador* (Bilbao, Ancia, 1979, con una precisa, y no ociosa, presentación de Fernando Ortiz). El que ha sido ya calificado como «il miglior fabbro» de la poesía española actual ofrece treinta nuevos poemas: setenas, silvas asonantadas, romances heroicos, raros cuartetos de heptasílabos / eneasílabos, raros (también) romances decasilábicos, poemas monorrimos, sáficos-adónicos, versículos, sextinas y tercetos. Como muy bien señala Fernando Ortiz, la perfección formal de que se ha «acusado» al poeta no impide otras perfecciones y maestrías, tan evidentes en éste como en sus otros libros (*Tigres en el jardín*, 1968; *Serenata y navaja*, 1973; *Casi una fantasía*, 1975). Antonio Carvajal es dueño de un léxico y un estilo propios, inconfundibles una rareza, aunque esto se diga de muchos); entre sus versos bellísimos (cuajados, no de citas, de transparencias poéticas que se procuran, al modo clásico, por obligación y por simpatía) no se confunde el autor, que no es ni pastichista ni «neo», con *sus* autores: Góngora; Mandelstam, Soto de Rojas, Virgilio, Valéry, Espinosa, Byron, Camões, Herrera, J. R. J., Unamuno, Espinosa, Lorca, Porcel, Aleixandre, Darío, Quevedo, Heredia, San Juan de la Cruz, Moreno Villa, Manrique, Vallejo. Garcilaso...; y todos (y otros muchos) están presentes (y complacidos de estarlo) entre versos que 110 los ocultan ni los exhiben. (Parece más «culturalista» cualquier poeta de estos días, o principiante o finante, con sus Dodgson, Cernuda, Cavafis y Lowry y sus *maudits* apolillados –o su Sade, o su seda o su lana–, que este miembro eminente de la moderna «escuela granadino-antequerana» –o sólo «granadina»–.) *Siesta en el mirador* significa un leve cambio de rumbo en el curso, espléndido, de la poesía de Antonio Carvajal (profetizamos que así lo han de notar los críticos futuros); algunas notas antes secundarias (la lucidez de filos de armas y de juicios, otra que la deslumbrante precisión de los tropos y figuras, y en general, del «pensamiento poético»: el descubrir las

referencias contemporáneas de los siempre hermosos objetos hermosos y de la Naturaleza inocente; atención al personaje que compone los poemas, a su pueblo y a su «pueblo») parecen dominar ahora el siempre reconocible territorio del artista. Mejor lo anuncia, en el poema-prólogo, el propio Antonio Carvajal:

«¿Pero qué ha muerto en mí? La gallardía. / El desparpajo o el soneto.» (p. 8). Si han muerto *una* gallardía y *un* desparpajo, y evidentemente, el soneto, han nacido una nueva sabiduría, un distinto orgullo («soy feliz, si ser feliz no es vano,» [p. 79]) y nuevas estrofas (entre éstas, ¿cómo no destacar la sextina magistral dedicada a la memoria de Blas de Otero, otro poeta esteta y humano, compasivo y sabio?)<sup>□</sup>

## LOA

Camino es el Arroyo entre las flores  
De perfección extraña o bien nombrada;  
Neutra, pero dorada (y adorada),  
Imagen de un silencio entre Clamores.

Los hay de carne triste; y hay dolores  
O ciertos o leídos, o por nada  
*O por todo, de un mes o una jornada.*  
Pero hay también clarines y colores,

*Trenos y trinos, y lágrimas y bro-*  
*mas, y brumas (que jeu d'mots!), que no sombra*  
Mal armada, y la luz del otro mundo.

Está en el Mirador, si está en tu libro,  
El ángel que te asiste, en luz y sombra,  
*¡Oh gran Antonio, oh Góngora segundo!*

---

<sup>□</sup> Sextina que ha pasado a *Sol que se alude*, y se ha sustituido por otra, *Oda* (para Mario Hernández).  
[Nota de A. C.]

## AFORISMOS Y ENTRETENIMIENTOS

1. *(Jardins) de symboles*. Queden los bosques y las selvas para los lobos y los monos.
2. *Glosa a Fernando Ortiz*. La letra canta: ¿cómo seré cantada?
3. *Divertimento (o desafío)*. Compóngase un endecasílabo heroico de siete palabras y veintiocho letras; tómese cada letra como inicial de un verso heptasílabo; rímense los versos pares según la fórmula vocálica de la tercera palabra del verso endecasílabo matriz (que, además, debe ser nombre propio); riéguese el texto con anagramas sanscri(s)tistas. Debe resultar un poema tan bueno que parezca de Antonio Carvajal.
4. (cf. 1) Aunque hay jardines tenebrosos, como hay bosques y selvas amenos.
5. *Glosa a Fernando Ortiz*. Antonio Carvajal escribe sextinas y setenas, y los novísimos *no*.
6. *Glosa a Fernando Ortiz y a «la crítica (que) ha señalado que [...]»*. El aspecto visual de un poema sólo se aprecia desde el otro lado (de la tinta), y en el otro lado no cuenta la vista.
7. *Endecasílabo ambiguo e inflamado*. Siesta con Antonio Juvenal.
8. (cf. 1 y 4) Aunque hay jardines poblados por tigres. Y jardines hay de una *fearful symmetry*.
9. *Otro desafío*. Rímese «ópalo» con «desamparo».
10. El poeta ha olvidado algunos de sus poemas mejores entre las páginas de tres novelas: *Camino de perfección*, de Pio Baroja; *Nuestro Padre San Daniel*, de Gabriel Miró, y el *Quijote*; recuerda, luego de mucho pensar, los respectivos paraderos; busca los lugares, las páginas; y descubre que su texto se ha transfundido al de los maestros. Araña, escarba en el papel, pero no puede rescatar los poemas. Se resigna, sonrío.
11. *Siesta en el mirador*. ¡A dormir en el éxtasi, rimador!

## ANTOLOGÍA

«¿Pero que ha muerto en mí? La gallardía. / El desparpajo o el soneto.» (p. 8); «Nada, sino el amor, tiene pupilas.» (p. 15); «En los múrices / siniestros contornean los ceñudos / montes impenetrables sus perfiles.» (p. 18); «Irreparable / huye el tiempo;» (p. 19); «Tibias de nieblas, húmeros de espanto, / con labios de jazmín la muerte avanza.» (p. 23); «Zumba / melancólicamente preso, y tan fatuo / de masculinidad, cual turba / de obreras dulces avaladas, alado // ladrón de amor, ladrón lascivo, / ladrón de iris zurito.» (p. 24); «¡Ciudades de provincia!» (p. 26); «Un buen esteta / tiene otra brega y lunas en su casa. // Lunas como oropéndolas, diamelas, / automóvil, sofá, vilanos, alma. . .» (p. 28); «Que para ver el mar basta un suspiro» (p. 29); «No hay más hombre que el hombre.» (página 30); «Floreecer y morir, qué triste júbilo.» (p. 32); «No mires los montes que a lo lejos / el temblor transmiten de tus pálpitos. / No confundas paisajes y olvidos: / El hombre es lúgubre y el cielo falso.» (p. 34); «Pero yo no estoy preso.» (p. 36); «como un nudo / de seda que, ceñidas las anémonas, / no es el dolor, mas sí su tenue anuncio.» (p. 41); «¡Mirar y sorprender que un astro yerra / hoy su camino!» (p. 42); «Que el tormento no exita.» (p. 43); «También tiene la luz su envés de sombra;» (página 45); «Inicua la palabra, / cobarde el gesto, vanos / honor, promesa, orgullo. / Orgullo... ¡Qué sarcasmo!» (p. 46); «No más la bellorita, no la trémula / y frágil estelaria; sí a lo más / las malvas y las sierpes de las zarzas... » (p. 51); «He bebido el licor que prometen las rosas» (p. 52); «Rosa, Aricel, Leones, Animas, Cabo de Lugar, / Enmedio, Calderón y Barranco del Lobo» (p. 54); «¡Todo es tan serio! / Y todo tan jocoso.» (p. 55); «De niño no fui triste, pero jugaba solo.» (p. 57); «Y deliré de luz, no de fe» (p. 59); «sé vivir y tengo compañeros.» (p. 62); «—Observa que —le expuse— / es más fácil que al cielo suba extático / un carrero (por caso, sin que haya / en mí desprecio a oficio tan extinto, / si bien con un sí sé qué / de dardo que al blanco vuela / y lo alcanza, por ventura) / que fabricar un ángel a medida / de los tiempos que corren.» (p. 67); «Yace bajo la piedra / la escolopendra hirsuta,» (p. 73); «nació el amor, y se llamó albedrío» (. 76); «Allí, el Otero; allí, los valles plácidos; / allí, rojas banderas, cielo limpio, / unos los hombres y una la alegría.» (p. 78); «ha tiempo dejó de estar presente / la angustia del origen por mi frente / y soy feliz, si ser feliz no es vano.» (p.79)□

[NOTAS al Soneto/loa]

vv.1-2. Camino de perfección (p. 17)

vv.14. Arroyo de Clamores (p. 17).

v.2. «mal nombrada» (p. 15).

vv.34. Imagen neutra (p. 15).

v.5. «Así la carne es tn'ste» (p. 7); «La carne cuanto e triste» (p. 70).

v. 8. «Pero hay también» (p. 57), (p. 61).

v. 9. Treno (p. 43).

v. 11. Mallarmée.

v.12. Siesta en el mirador. «... en el Mirador, si esta...».

v.13. (p. 70).

(«Hora de poesía», núm. 9, 1980.)

#### 4. SOBRE «SIESTA EN EL MIRADOR»

En su ajustada presentación\* del poeta, Fernando Ortiz traza en pocas pero intensas líneas las diferencias que separan, según él, la poesía de Antonio Carvajal de la de aquellos novísimos poetas de hace diez años. Acertadas o no, pertinentes o no, estas diferencias me parece que plantean un problema crítico bastante curioso, centrado en la dificultad de escribir la alabanza de Antonio Carvajal sin seguir los caminos de la comparación (¿negativa?) con otros poetas o, mejor, con otras poéticas contemporáneas. (Fernando Ortiz no elude, sin embargo, la mención de algunas cualidades menos susceptibles de comparación, como el equilibrio entre «tradición» y «originalidad» en el marco de una visión de la naturaleza poco compartida últimamente.) Como sus contemporáneos, tan fatal y tan selectivamente como ellos, Carvajal ha aprendido lo mucho que demuestra saber en lecturas caracterizadas por un inteligente «revisionismo» sincronizado con otras exigencias de la época; ha aceptado seguramente la gran revisión de los años sesenta, y ha rechazado quizá lo que sus iguales en edad han rechazado, y ha preferido lo que éstos han preferido; pero no ha querido sentir el *frisson nouveau*, el estremecimiento generacional, hasta el extremo de emitir los nuevos saberes y gustos en exclusiva hacia el vértice de lo que es, o parece, significativamente histórico. De esta aparente, o real, o voluntaria, o involuntaria, ausencia de compromiso «histórico» (que posiblemente se explicará en el futuro como pluralidad de compromisos y complejidad de pensamiento Poético) resultaría una doble consecuencia: por una parte, cierto aislamiento del grupo («grupo» como concepto crítico) de aquellos poetas que aparecieron definidos históricamente al definir ellos con audacia (cuando menos) un bloque de exigencias históricas precisas, no eludibles; aislamiento que, no por ser relativo o por poderse entender, si alguien lo prefiriera así, a la inversa, es menos grave o decisivo (la presencia de Carvajal en algunas antologías «generacionales» matizaría un tanto este juicio; pero véase, por reciente, la pregunta, obligada en el historiador, de Enrique Molina Campos, en *Hora de poesía*, número 7, p. 36); por otra parte, no hay duda de que el gran poeta de *Casi una fantasía*, desde esa independencia suya tan hija

---

\* Esta presentación puede verse, con ligeras variantes, en la «Gran Enciclopedia de Andalucía» [artículo dedicado a A. C.]

del azar como la irrealizada adscripción erudita a un grupo Poético generacional, se ha evitado incómodos reacomodos, nuevas «vidas» o fidelidades testarudas, y no entrará (es previsible) en una fea madurez públicamente más comprensiva o menos confiada. Todo lo cual justifica apenas una lógica falta de recursos del crítico actual para componer a *priori* el apartado exclusivo que dedicarán a Carvajal futuras historias de la poesía española. (¿Puede adelantarse que, en esos volúmenes futuros, Carvajal, en el puesto que sea, quedará integrado también, sin otro menoscabo, en un espléndido rebrote de la escuela «granadino-antequerana» barroca, que tan admirablemente anunciaba un Lorca, por ejemplo?) Otro punto que atrae la atención de Fernando Ortiz es la celebrada «técnica de Carvajal [...] claramente barroca y de una complicada y singular perfección». Ahorra, piadosamente para todos, la cita de Góngora, aunque, hablando de Carvajal, Góngora es referencia necesaria; pero por ahora puede concluirse el asunto declarando que nada, absolutamente nada, tiene que ver la poesía del granadino con revivalismos neo-gongorinos, «fundamentalistas», cubano-parisinos, etc. Creo que Góngora y Carvajal se estrecharían en un gran abrazo por encima de estos casos grotescos.

*Siesta en el mirador*, el cuarto libro de Antonio Carvajal, después de *Tigres en el jardín* (1968), *Serenata y navaja* (1973) y *Casi una fantasía* (1975), se compone de treinta poesías: setenas, silvas, romances heroicos, cuartetos de hepta-pentasilabos y eneasilabos, romances decasilábicos, versos monorrimos, sáfico-adónicos, versículos, sextinas, tercetos y prosa que termina en verso. (Que Antonio Carvajal sea *il miglior fabbro* entre los poetas españoles de hoy no cabe ponerlo en duda; véase si no la receta seguida para componer uno de los poemas del libro: dado un endecasílabo heroico de siete palabras y veintiocho letras, tómesese cada letra como la inicial de un verso heptasilabo; rímense los versos pares según la fórmula vocálica de la tercera palabra del verso endecasílabo matriz; éstas y las otras palabras deben completar un mensaje-dedicatoria.) Una buena descripción del libro (que no va a intentarse aquí) debería comenzar por un resumen de los propósitos –irónicos– deslizados en el primer poema, que funciona como prólogo. Intervienen en él Rimbaud, Verlaine y Mallarmé (con sus nombres y sus versos, traducidos en esa asimilación casi milagrosa de textos ajenos que es costumbre en Carvajal), además de otros personajes (si lo son), como la citada Ironía

(como tal y como autoironía), la crítica, el lector, la técnica, el juego> la cita, la autobiografía, etc. Sin duda el poeta sonreía cuando escribió:

¿Pero qué ha muerto en mí? La gallardía. / El desparpajo o el soneto. Oh, crítica / interior, como Atila cuando primulas / no consintió. Mi verso a la deriva: / Verso y punto, el señuelo de la rima. / Si callo lo demás, no es cobardía. / Y a un más allá sin fondo nuestra vida... (página 8); y, efectivamente, murió el soneto en *Siesta en el mirador*; y, quizá como compañeros de aquél, cierta gallardía y cierto desparpajo, todo en beneficio de una «verdad» no menos gallarda, puesto que aparece «a medias entre obscena y elegante» (p. 8) o, lo que es lo mismo, tan inasible como la altivez fenecida. Murió el soneto, sí, pero nacieron la setena (ya en el poema-prólogo) y la sextina. La «Sextina» *En memoria de / Blas de Otero*, que cierra el libro antes de una despedida en seis tercetos (página 79), renuncia, en cambio, siéndolo en la forma, a todo juego; los pies forzados son: «otero», «plácidos», «limpio», «banderas»; «hombres» y «alegría» (el nombre del gran poeta muerto y seis vocablos nobles en principio, pero tan fáciles de degradar). Asumida la ingenuidad del modelo, en él sublime, y desde su nombre-cima, Carvajal descubre «enseñas de un amor invicto y limpio / donde no queda sombra y la alegría / signo ha de ser de soles nuevos plácidos»; «Allí el otero; allí, los valles plácidos; / allí, rojas banderas cielo limpio, / unos los hombres y una la alegría» (p. 78). Entre la habitación oscura, con libros, y las llanuras soleadas (prólogo y epílogo) hay espacio para detenerse en unas « Páginas incompletas de mi historia social», donde están inscritos los nombres, los lugares y las sensaciones que ningún otro que el yo puede reconocer; estos poemas autobiográficos centrales tampoco admiten la menor impureza profesional; para todos algunas frases oídas en el tiempo primero permanecen impávidas siempre, dotadas de verdadero valor en contra de todos los valores. «De niño no fui triste, pero jugaba solo» (página 57): quiero aislar este verso frágil como cifra de la «verdad» de que se nutrieron aquellas verdades en actitud de despego y ornadas del poema-prólogo. Si estas páginas íntimas adoptan el vehículo formal de una «crónica» «social», el arcaísmo «Corónica» titula muy bien una poesía horriblemente desgarrada, extremosamente « artística», donde se confunden (hasta constituir un cuerpo monstruoso y hermoso, y revolucionario por modernísimo) los estilos del poeta de *Serenata y Navaja*, del Góngora de la luz y la tiniebla, del Quevedo más torcido y de un Cervantes aglutinador, con fino instinto para detenerse donde ve bondad; pueden leerse,

en la misma «Corónica angélica», el revés de cierto suceso aún no lejano («—observa que —le expuse— / es más fácil que al cielo suba extático / un carrero (por caso, sin que haya / en mí desprecio a oficio tan extinto, / si bien con un sí sé qué / de dardo que al blanco vuela / y lo alcanza, por ventura) / que fabricar un ángel a medida / de los tiempos que corren», página 67), junto al verso deslumbrante («el sufrimiento / quédese para Adonis en la cruz o Cristo en los cristales de Narciso», p. 68) y las sentencias hechas para resistir tanto a los ácidos como a los electros («Y cuando nazca el hombre nuevo, el hombre / que hemos de hacer cantando, que se pueda / escuchar en su voz tu voz; que nadie / no haya de preguntar qué cantan hoy / poetas andaluces. Tú, andaluz, / que ves el cielo falso, el hombre lúgubre, / di que es el cielo de hoy, el hombre de hoy / en toda la apacible y triste España», p. 69). «Corónica angélica» es un gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir.

¿Y cuáles son los otros temas de *Siesta en el mirador*? Queda, naturalmente, la belleza repartida en versos extraordinarios.

(«Ínsula», enero 1981.)

## SECCIÓN TERCERA:

### BIBLIOGRAFÍA

Nota introductoria

#### I. BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO CARVAJAL

##### 1. POESÍA

1.1. LIBROS UNITARIOS

1.2. Recopilaciones y antologías individuales

1.3. Cuadernos

1.4. COLABORACIONES EN MONOGRAFÍAS

1.5. OBRA TRADUCIDA A OTRAS LENGUAS

##### 2. PROSA

1.1. LIBROS UNITARIOS

1.2. CONTRIBUCIONES Y CAPÍTULOS DE MONOGRAFÍAS, ARTÍCULOS

#### II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO CARVAJAL

2.1. Monografías. Tesis doctorales

2.2. capítulos de monografías, artículos

## Nota introductoria

La bibliografía que sigue se ha elaborado sobre la de José Manuel Fuentes García, *Antonio Carvajal: Bibliografía (Ensayo de una guía descriptiva)*, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.). *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, 2012, trabajo laborioso y preciso, digno de todo encomio, cuya lectura informa no sólo de la obra sino de la vida literaria de nuestro poeta. Hemos seleccionado las entradas pertinentes a nuestro trabajo y añadido las nuevas aportaciones publicadas a partir de 2011 y algunas obras y artículos inéditos.

Nos ha parecido redundante extraer de esta bibliografía activa y pasiva de Carvajal las obras de Métrica que hemos consultado pues ya constan y en nuestro trabajo mencionamos reiteradamente tanto los títulos como los autores.

Es el momento de agradecer la ayuda inestimable que nos han prestado, tanto en la busca de materiales como en otros aspectos y situaciones de nuestro trabajo, Joëlle Guatelli Tedeschi y Charo Martín Zúñiga que han puesto en nuestras manos sus variados archivos (textos, grabaciones de video y audio, fotografías, etc.) y José Manuel Fuentes y Ricardo García que nos han resuelto problemas de aspecto informático. Sin la guía de nuestra directora, la doctora Carmen Martínez Romero, el amable acicate del doctor Antonio Chicharro y la generosidad de nuestro poeta y maestro el doctor Antonio Carvajal Milena, este trabajo no hubiera llegado a su fin. A ellos, mi hondo y conmovido agradecimiento.

## I. BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO CARVAJAL

### 1. POESÍA

#### 1.1. LIBROS UNITARIOS

*Tigres en el jardín*. Madrid, Ciencia Nueva, 1968 (El Bardo, colección de poesía, 44).

*Serenata y navaja*. Barcelona, Saturno, 1973 (El Bardo, colección de poesía, 94).

*Casi una fantasía*. 1963. Granada, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1975 (Silene, Libros de Poesía, 2).

*Siesta en el mirador*. San Sebastián, Ediciones Vascas, D.L. 1979 (Ancia).

*Sitio de ballesteros*. Madrid, Francisco Rivas, 1981 (Entregas de la Ventura, 13).

*Servidumbre de paso*. [Nota previa del autor; edición bajo el cuidado de Fernando Ortiz]. [Sevilla, Calle del Aire, 1982] (Calle del Aire, 14).

*Extravagante jerarquía (1968-1981)*. [Nota del autor], epílogo de Ignacio Prat. Madrid, Hiperión, D.L. 1983 (Poesía Hiperión, 58).

*Sol que se alude*, en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, [nota del autor], epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, D.L. 1983 (Poesía Hiperión, 58), pp. 231-260. Inédito como libro hasta su inclusión en esa recopilación.

*Del viento en los jazmines (1982-1984)*. Madrid, Hiperión, [1984] (Poesía Hiperión, 73).

*Noticia de setiembre*. Córdoba, Antorcha de Paja, 1984 (Antorcha de Paja. Suplementos, 3).

En 1987 se concede a Antonio Carvajal el Premio Ciudad de Baeza por el conjunto de su obra.

*De un capricho celeste*. Notas de Carlos Villarreal. Madrid, Hiperión, D.L. 1988 (Poesía Hiperión, 124).

*Testimonio de invierno*. Nota previa del autor. Madrid, Hiperión, 1990 (Poesía Hiperión, 168). Premio de la Crítica de poesía castellana 1990.

*Rimas de Santafé*. Serigrafías de María Teresa Martín-Vivaldi. Granada, Diputación Provincial, 1990.

*Rimas de Santafé. (Segunda serie)*. Dibujos de María Teresa Martín-Vivaldi. [Madrid], Hiperión, D.L. 1990 (Los cuadernos de la Librería).

*Silvestra de sextinas*. Ilustraciones de Carmelo Trenado, Jesús Conde, Paco Baños, Pedro Garcíarías, Pablo Orellana, Jesús Martínez Labrador, Juan Carlos Lazúen, Antonio Pérez Pineda, María Teresa Martín-Vivaldi. Madrid, Hiperión, D.L. 1992 (Los cuadernos de la Librería).

*Miradas sobre el agua*. Madrid, Hiperión, [1993] (Poesía Hiperión, 216).

*Raso milena y perla*. [Valladolid], Fundación Jorge Guillén, [1996] (Cortalaire, 15). Premio «El Tesorillo», 1993.

*Alma región luciente*. Prólogo de José Antonio Muñoz Rojas, viñetas de María Teresa [Martín] Vivaldi. Madrid, Hiperión, [1997] (Poesía Hiperión, 315).

*Columbario de estío*. Prólogo de Francisco J. Díaz de Castro. [Granada], Diputación de Granada, [1999] (Biblioteca de bolsillo, 20). Incluye la edición completa de *Con palabra heredada*. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 1999 (Los cuadernos de Sandua, 39).

*Mariana en sombras. Libreto de la secuencia lírica en un acto con música de Alberto García Demestres*. [Textos complementarios de Julián Rozas Ortiz, Alberto García Demestres, Francisco Montero Rastro y Dionisio Pérez Venegas; discursos de Antonio Chicharro, Antonio Carvajal y José Moratalla Molina]. Sevilla, Point de Lunettes, 2002 (El cáliz verde, 1). 2.<sup>a</sup> ed.

Sevilla, Point de Lunettes, 2003.

*Los pasos evocados*. [Preliminar de Antonio Carvajal]. Madrid, Hiperión, 2004 (Poesía Hiperión, 459). Premio Villa de Madrid de Poesía, «Francisco de Quevedo», 2005.

*Don Diego de Granada*. Introducción de Juan Varo Zafra, dibujos de Jesús Martínez Labrador. Benalmádena, E.D.A., 2004 (Seguro Azar (poesía), 2).

*Una canción más clara*. Dueñas (Palencia), Simancas, [2008] ([El parnasillo](#)). 54.º Premio Ceppo de Pistoia 2010, prima Edizione Internazionale Premio «Piero Bigongiari»

[Pequeña patria huida](#). [Valladolid], Diputación de Valladolid, Ámbito, 2011 ([Maravillas concretas, 1](#)).

[Un girasol flotante. Introducción de José Manuel Ruiz Martínez](#). Oviedo, KRK, 2011 . Premio de la Crítica de Andalucía 2012. Premio Nacional de Poesía 2012.

*Sol que se alude. Seguido de Otros poemas afines y cuaderno de Castilla*. Introducción y selección de Dionisio Pérez Venegas. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2013 (Puerta del mar, 125).

*El fuego en mi poder*. Madrid, Hiperión, D.L. 2015 (Poesía Hiperión, 688).

## 1.2. Recopilaciones y antologías individuales

*Poemas de Granada*. Presentación de Antonio Jara Andéu, nota del autor a la edición. Granada, Ayuntamiento, 1991.

*Ciudades de provincia*. Noticia de los poemas por el autor. Jaén, Diputación Provincial, D.L. 1994 (Poetas).

*Una perdida estrella (Antología)*. Selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro. Madrid, Hiperión, 1999 (Poesía Hiperión, 352).

«*Tigres en el jardín*» seguido de «*Casi una fantasía*». Prologados por Francisco Castaño, dibujos de María Teresa Martín-Vivaldi. Madrid, Hiperión, 2001 (Poesía Hiperión, 402).

*El corazón y el lúgano (Antología plural)*. Edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [prólogo de Antonio Carvajal, estudio preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro]. Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3).

*Diapasón de Epicuro*. Introducción de J. Carlos Fernández Serrato. [Huelva], Fundación El Monte, [2004] (Cuadernos literarios La Placeta, 13).

*El nardo en tus ventanas*. [Presentación de Vicente Ballesteros Alarcón]; selección y prólogo, Dionisio Pérez Venegas; dibujos, María Teresa Martín Vivaldi. [Albolote (Granada)], Ayuntamiento de Albolote, 2004.

«Selección de poemas», en *Antonio Carvajal*, [edición al cuidado de Antonio Gallego], Madrid, Fundación Juan March, 2004 (P[oética]yp[oesía], 2), pp. 37-52.

*De la vida serena*. [Edición al cuidado de José Manuel Fuentes y Javier Pérez Walias]. Cáceres, IES «Universidad Laboral», 2005 (Cuadernos del Boreal, 1).

*Antonio Carvajal*. [Selección de poemas realizada por el propio autor]. [Oria (Almería)], Ayuntamiento de Oria, D.L. 2009 (Premio Internacional de Poesía Villa de Oria, 4). IV Premio Internacional de Poesía Villa de Oria, 2009.

*Una canción más clara* (selección de poemas en lengua original con traducción italiana), Lucia Valori, «Antonio Carvajal. *Una canzone più chiara*», *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, XLI, (2009/2), pp. 58-63.

*Del condestable cielo*. Estudio preliminar de Antonio Chicharro. [Jaén], Instituto de Estudios

Giennenses, imp. 2010 (Antologías poéticas, 4).

*Otro signo, otra belleza (Antología mínima)*. Nueva York, New York University press, 2012.

*Cuerpo lento del tiempo. Antología*. Selección de poemas e introducción de Concepción Argente del Castillo Ocaña. Sevilla, Point de Lunettes, 2013.

### 1.3. Cuadernos

*Del idilio y sus horas*. [Madrid, Mercé Monmany, José Luis Jover], 1982 (Cuadernillos de Madrid, 8).

*Después que me miraste (1983)*. Granada, Trames, 1984.

*Aldaba de noviembre*. Grabado de Barbadillo. Málaga, Rafael León, 1985 (Juan de Yepes, VIII).

*Enero en las ventanas*. Granada, [Antonio Carvajal], 1986 (Pliegos de vez en cuando, segundo suplemento).

*La Florida del Ángel*. Montilla (Córdoba), Antonio Carvajal, 1996 (Córdoba, Gráficas Munda) (Aula poética Inca Garcilaso, 6).

*Se recogen muestras del ingenio de los Cisnes de la Vega publicadas a instancias y expensas de la Academia Carminativa como reparación debida a don Segundo de Góngora por el vejamen sufrido en Granada. 1996*. [Albolote (Granada), Antonio Carvajal, 1996] (Pliegos de vez en cuando, 7).

*La presencia lejana*. Ilustraciones de María Teresa Martín-Vivaldi, presentación de [Antonio Chicharro]. Granada, Asociación de Padres de Alumnos «Torres Bermejas», Instituto «Alhambra», [1997] (Espada de Luz, n. 1. Serie Literatura / Antonio Chicharro Chamorro y Cristóbal López Silgo). Reeditado en *Colección Espada de luz*, [Granada], Instituto «Alhambra» de Granada, D.L. 2009 ([Espada de luz / Antonio Chicharro Chamorro y Cristóbal López Silgo](#)), pp. 11-30.

*Otro clamor del alma*. [Málaga, Rafael Inglada, 1998] (Llama de amor viva, 24).

*Con palabra heredada*. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 1999 (Los cuadernos de Sandua, 39).

*De Flandes las campañas*. Palma [de Mallorca], Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 2000 (Col·lecció Poesia de Paper, 100).

*Bagatelas*. Palma de Mallorca, Xavier Abraham i Paco Díaz, 2000 (El Centaure, Gran enciclopèdia de la poesia, 30).

*Bagatelas para Almudena del Olmo*. Luxemburgo, La Moderna, 2000 (Mar de Alborán).

*Madrigales y endechas*. [Zamora, Lucerna, 2001] (La Borrachería, Cuadernos poéticos, 14).

*Otra vida, otro mar*. Selección y prólogo de Dionisio Pérez Venegas. San Roque (Cádiz), Fundación Municipal de Cultura «Luis Ortega Brú», 2002 (Cuadernos del Aula de literatura «José Cadalso», 100).

*Musa de carne y hueso*. Huétor Vega (Granada), Asociación Cultural del Diente de Oro, [2008] (Vitolas del Anaïs, Vitola n. 77).

[Baeza la nombrada](#). [Baeza], Ayuntamiento de Baeza, imp. 2010 ([La lechuza blanca, 7](#)).

*Antonio Carvajal*. [Madrid], Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, [2011].

*Paráfrasis de las siete palabras de Cristo en la Cruz*. Jaén, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén, 2011.

*Consuelos de la poesía o Glosas famosas sobre la canción que comienza El lagarto está llorando de Federico García Lorca*. Compuestas por Emilio Lledó y Antonio Carvajal, comentadas por Dionisio Pérez Venegas, con ilustraciones de Ricardo García. [Granada],

Patronato Cultural Federico García Lorca, 2013. En la portada: Para saludar a los amigos.

*Consuelos de la poesía o Poemas de Antonio Carvajal, Aires de la Milana.* Seleccionados y anotados por Dionisio Pérez Venegas, diseñado a partir de una idea de Ricardo García. [Málaga], Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2014. En la portada: Casa Gerald Brenan de Churriana.

*Antología poética.* Selección y prólogo de Manuel García García. [Sevilla, Aula de Poesía de la Facultad de Filología de la Universidad Hispalense, s.a.].

#### 1.4. COLABORACIONES EN MONOGRAFÍAS Y CONTRIBUCIONES A PUBLICACIONES SERIADAS.

«Antología (bilingüe) de Luís de Camões», en Universidad de Granada, [Homenaje a Camoens. Estudios y ensayos hispanoportugueses](#), [coordinadores de la edición, Nicolás Extremera Tapia y Manuel Correia Fernández], Granada, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1980, pp. 461-470.

«Itinerario (Diez sonetos exclusivos, mas coetáneos, de *Serenata y navaja*)», noticia previa de Carlos Villarreal, *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 26 (verano 1986), pp. 17-28.

*Con sagradas palabras*, nota previa de Carlos Villarreal, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, año III, 5 (junio 1989), pp. [79-90].

«Antología», en *Antonio Carvajal*, selección realizada por Miguel Ángel Ordovás; textos críticos de Miguel Ángel Ordovás, Ignacio Prat, José Mercado y Manuel Vilas; bibliografía de Antonio Carvajal por José Ángel Sánchez Ibáñez, *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, 34 (1996), pp. 25-39.

«Antonio Carvajal. Antología personal de inéditos [y] Autógrafos », *Canente. Revista literaria*, 3-4 (2002), pp. [519]-533.

«Cuaderno de Castilla», [El Extramundi y los papeles de Iria Flavia](#), año 10, 39 (2004), pp. 123-154.

«Las flores sobre el muro» = «Flowers on the Wall», en *Retratos sobre un fondo de días compartidos. Exposición*, Asunción Jódar, pintura; Francisco Fernández, fotografía; Antonio Carvajal, poesía, Granada, Universidad de Granada, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Facultad de Bellas Artes, [1996], pp. [17-33].

## 1.5. OBRA TRADUCIDA A OTRAS LENGUAS

### Libros unitarios y antologías individuales

#### Al italiano

*Rapsodia andalusa. Antología de liriche scelte.* Tradotte e curate da Rosario Trovato; introduzione di Tito Furnari; nota del traductor. Ed. bilingüe italiano-español. S. Maria di Licodia, Il Fauno, imp. 1994 (Poesía, 1).

*Poemi di Granada e altri versi.* A cura di Rosario Trovato; [nota introduttiva di Rosario Trovato]. Messina, Armando Siciliano, imp. 2006. 2.<sup>a</sup> ed., aum.: *Poemi di Granada e altri versi.* A cura di Rosario Trovato. Nuova edizione riveduta ed ampliata. Messina, Armando Siciliano, imp. 2010. Appendice: «Paráfrasis de las siete palabras de Cristo en la cruz» = «Parafraasi delle sette parole di Cristo sulla croce» (1989), poesie tradotte da Lucia Valori (pp. 243-259).

*Una canción más clara* (selección de poemas en lengua original con traducción italiana), Lucia Valori, «Antonio Carvajal. *Una canzone più chiara*», *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, XLI, (2009/2), pp. 58-63.

#### Al inglés

*Testimonio de invierno = Winter Testimony.* Translation: José Luis Vázquez Marruecos, Esther Vázquez y del Árbol; prefacio de Enrique Alcaraz; nota de los traductores; nota previa del autor. Ed. bilingüe inglés-español. Granada, Método, 1997 (Entrelenguas, 1).

*Alma región luciente = Soul Shining Region.* Translation: José Luis Vázquez Marruecos, David Sumpter; prólogo de José Antonio Muñoz Rojas. Ed. bilingüe inglés-español. Granada, Método, 1998 (Entrelenguas, 2).

[Otro signo, otra belleza. Antología bilingüe español-inglés = Another sign, another beauty. Bilingual anthology Spanish-English. Edición a cargo de Maureen Gleeson y Joëlle Guatelli-Tedeschi, Aitor Rojas y Vanessa Gubbins; \[del proyecto y la selección de](#)

poemas, Joëlle Guatelli-Tedeschi; traducción, Traductor Colectivo UGR (FTI) y Traductor Colectivo NYU] Salobreña, Granada, Alhulia, D.L. 2012.

Al francés

*Si proche de Grenade. Édition bilingue.* Traduit de l'espagnol avec la participation de Claude Couffon, sur une idée originale d'Adélaïde de Chatellus, en collaboration avec Joëlle Guatelli-Tedeschi; préface par Adélaïde de Chatellus; postfaces par Joëlle Guatelli-Tedeschi et Claude Couffon. Paris, Seghers, [2005] (Autour du monde).

Quasi una fantasía. [Avant-propos de la traductrice, préface et notes, Joëlle Guatelli-Tedeschi; introduction, Francisco Acuyo]. Ed. bilingüe francés-español. Granada, Jizo, 2007 (Jizo de literatura contemporánea, 13).

*Et de paroles nanti.* Traduction, introduction et notes, Ramón Romero Naval; illustration intérieure de Pascal Richard, Paris, L'Harmattan, 2009 (Poètes des cinq continents).

Al portugués

*El deseo es un agua (= O desejo é uma água).* Antonio Jiménez, pintura; Antonio Carvajal, poema; traducción al portugués de Zetho Cunha Gonçalves; serigrafías y dibujos de Antonio Jiménez. Lisboa, Prates, 1998.

## 2. PROSA

### 1.1. LIBROS UNITARIOS

*De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de la teorías de Miguel Agustín Príncipe)*. [Granada], Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, 1995.

*Metáfora de las huellas (Estudios de métrica)*. Granada, Método, [2002] (Jizo de Literatura Contemporánea, 1).

*Costumbre sana (2005-2006)*. Selección e introducción por Dionisio Pérez Venegas. Salobreña (Granada), Alhulia, [2007] (Mirto Academia, 21).

*Vuelta de paseo. Artículos de periódico (1990-2003)*. Selección e introducción de Manuel García, ilustración de M.<sup>a</sup> Jesús Casermeiro, álbum de fotografías de Francisco Fernández. Sevilla, Point de lunettes, 2009 (Andalucía y la Prensa, 3).

### 2.2. Edición, selección y revisión de textos

*Poesía*, de Diego Hurtado de Mendoza. [Selección, prólogo y] edición de Antonio Carvajal. Dueñas (Palencia), Simancas Ediciones, 2003. (3 vols.)

*Sonetos. De azul... a otoño*, de Rubén Darío. Comentados por Antonio Carvajal. Madrid, Hiperión, 2004 ([Poesía Hiperión, 468](#)).

“El ‘májico’ prodigioso Juan Ramón Jiménez”, introducción a «Poemas mágicos y dolientes», edición de Antonio Carvajal, en Juan Ramón Jiménez, [Obra poética, prólogo de Víctor García de la Concha, edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba](#), Pozuelo de Alarcón (Madrid), Espasa Calpe, [2005] (Biblioteca de literatura universal), vol. 1, *Obra en verso*, pp. [1001]-1126.

*Hoy son flores azules. Tradición oral en poetas del 27. Antología infantil.* [Junto con Juan Ramón Torregrosa]. [Granada], Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Diputación de Granada, Red de Municipios, [2007].

*Mañana serán miel. Tradición oral en poetas del 27. Antología juvenil.* [\[Edición de\] Juan Ramón Torregrosa, Antonio Carvajal; \[textos, los autores; ilustraciones, María Teresa Martín-Vivaldi\]](#). [Sevilla], Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, [Granada], Diputación de Granada, [2007].

“Memoria Inmortal”, prólogo en Juan Ramón [Jiménez, Sonetos espirituales. \(1914-1915\), texto preparado por Teresa Gómez Trueba](#), Madrid, Visor Libros, [Huelva], Diputación de Huelva, imp. 2009 ([Obras de Juan Ramón Jiménez, 14](#)).

1.2. Contribuciones y capítulos de monografías, artículos de publicaciones seriadas, introducciones, prólogos, epílogos, notas a la edición, otras prosas. Documentos electrónicos

«Federico García Lorca por ejemplo», en Juan Marichal [et al.], [Lecciones sobre Federico García Lorca. Granada, mayo de 1986, edición a cargo de Andrés Soria Olmedo](#), Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, D.L. 1986, pp. 301-314.

«Una experiencia cernudiana», en Universidad Internacional Menéndez Pelayo, [Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda \(1902-1963\). Reales Alcázares de Sevilla \(3-6 de Mayo de 1988\)](#), Sevilla, Universidad, D.L. 1990, pp. 89-94.

«Sobre poesía contemporánea en Granada», en [Granada ante el 92, un proyecto cultural. El arte en Granada de 1950 a 1992. Crucero del Hospital Real, Palacio de la Madraza, Facultad de Ciencias, abril-mayo 1992](#), Granada, Universidad, Secretariado de Extensión Cultural, D.L. 1992, pp. 75-78.

«Notas imprecisas», en Salustiano Masó, [Clamor a fondo perdido \(Antología general\)](#), Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1995 ([Poesía](#)), pp. 17-22.

«Glosas», en Rafael Juárez, *Aulaga (1992-1995)*, Valladolid, Diputación Provincial, Fundación Jorge Guillén, [1995] (Cortalaire, 12), pp. 5-12.

«Aperitivos para una mesa redonda», en Antonio Piedra y Javier Blasco Pascual (coords.), [Jorge Guillén, el hombre y la obra Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993](#), Valladolid, Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén, D.L. 1995 ([Literatura, n. 33](#)), pp. 309-312.

«Jorge Guillén: Naturaleza viva», en Antonio Piedra y Javier Blasco Pascual (coords.), [Jorge Guillén, el hombre y la obra Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993](#), Valladolid, Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén, D.L. 1995 ([Literatura, n. 33](#)), pp. 373-384.

«Elena Martín Vivaldi, en su poesía», *Ficciones. Revista de Letras*, 1.ª época, 1 (1995).

«María Victoria Atencia, o la armonía», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, año 26.º, 213-214 (1997), pp. 124-127.

«Apuntes sobre aspectos métricos en el teatro de Federico García Lorca», *Imprevue*, 1 (1999), pp. 123-133.

[Declaraciones manifestadas por Antonio Carvajal al periódico *Ideal* (edición de Almería) en relación con el modelo de uso de la métrica en la poesía española, en las que expone los versos de Francisco Acuyo, entre los de otros autores, como ejemplo], *Artes y Letras*, suplemento de cultura de *Ideal*, edición Almería (28.8.2000).

«Apuntes sobre la semantización de la rima ausente», en Antonio Sánchez Trigueros, María Ángeles Grande Rosales y María José Sánchez Montes (eds.), *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, (Granada, 15-18 de diciembre de 1998), [Granada], Asociación Española de Semiótica, Grupo Editorial Universitario, [2000], vol. 1, pp. 317-326.

«Algunas consideraciones sobre métrica española», en Micaela García Briz (ed.), *Actas del VI Simposio Regional de Actualización Científica y Didáctica de la Lengua Española y Literatura: «Bases lingüísticas y literarias de la enseñanza entre dos siglos»* (Jaén, 16-19 de marzo de 2000), Jaén, Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija», Diputación Provincial de Jaén, 2001, pp. 43-56.

«Los sonetos de Vicente Aleixandre», en Francisco J. Díaz de Castro (ed.), *Comentario de textos. Poetas del siglo XX*, Palma [de Mallorca], Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 2001 ([Col·lecció materials didàctics, 84](#)), pp. 95-105.

«Fotografía y poesía», en Genara Pulido (coord.), *Literatura y arte. [Actas del IV Seminario del Aula de Literatura Comparada de la Universidad de Jaén](#)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001, pp. 21-42.

«José Hierro: la desmesura de lo medido», en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.), [Leer y entender la poesía, José Hierro, \[ilustraciones, José Hierro y J. C. Mestre\]](#), Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001 ([Humanidades, 60](#)), pp. 47-62.

«Una forma poética novísima: la jaiquilla», en Antonio Piedra, *Si yo fuera de verdad. Antología*, ed. de Fernando Díaz de San Miguel, [Ávila], Ayuntamiento de Ávila, [2002] (Castillo interior, 3), pp. 295-306.

«[Jorge Guillén, laborioso inspirado](#)», en [Francisco José Díaz de Castro](#) (ed.), [Jorge Guillén](#), [Valladolid], Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003 ([Nuestros premios Cervantes, 2](#)), pp. 234-252.

«[Disputa de lo efímero y lo bello](#)», en [Martín Muelas Herraiz](#), [Juan José Gómez Brihuega](#) (coords.), [ilustraciones, Manuel Moreno], [Leer y entender la poesía. Poesía y lenguaje](#), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003 ([Humanidades, n. 70](#)), pp. 37-55.

«Propósitos poéticos», en *Antonio Carvajal*, [edición al cuidado de Antonio Gallego], Madrid, Fundación Juan March, 2004 (P[oética]yp[oesía], 2), pp. [13]-35.

«[Aproximación a un estudio de las formas métricas en la poesía popular](#)», en [Martín Muelas Herraiz](#), [Juan José Gómez Brihuega](#) (coords.) [Leer y entender la poesía. Poesía popular](#), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004 ([Humanidades, 80](#)), pp. 13-30.

[Prólogo], en [José Antonio Muñoz Rojas](#), [Rescaldos; seguido de «Carta de Gredos»](#), notas de Clara Martínez Mesa, Sevilla, Point de Lunettes, 2005 ([Colección Cáliz verde, 5](#)).

[Coordinador] en *Quimera, Revista de literatura*, 266 (enero 2006). José Antonio Muñoz Rojas protagoniza este número de *Quimera: José Antonio Muñoz Rojas: clásico y moderno*. Artículos escritos por Francisco Ruiz Noguera, José Luis Martínez-Dueñas, Concepción Argente del

Castillo Ocaña, Juan Varo Zafra, Francisco Silvera Guillén, Jesús Martínez Labrador, Francisco Montero Rastro, Dionisio Pérez Venegas, Clara Martínez Mesa y coordinado por Antonio Carvajal Milena que nos conduce por la ruta del autor de *Las cosas del campo*.

[Prólogo], en Rafael Juárez, [Aulaga, dibujos de Marina Guillén](#), Benalmádena, E.D.A, 2006 ([Seguro azar, 3](#)).

«El agua en verso Notas para una lectura de poemas», en Francisco Maraver Eyzaguirre (coord.), *Establecimientos balnearios. Historia, literatura y medicina*, [Madrid], Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, [2006] ([Balnea, ISSN 1887-1933, 1](#)), pp. 11-24.

*La cadencia en el verso. Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Don Antonio Carvajal Milena en su recepción pública y contestación de la Ilma. Sra. Doña Julia Olivares Barrero. Acto celebrado en el Paraninfo de la Universidad de Granada el día 11 de diciembre de 2006.* Granada, Academia de Buenas Letras de Granada, 2006 (Discursos, 31).

«Prólogo», en Antonio Chicharro, Eduardo A. Salas, [Arquitectura y poesía \(Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal\), fotografías de Francisco Fernández, epílogo histórico-artístico de José Luis Chicharro](#), [Jaén], Universidad de Jaén, [2006] ([Jaén en el bolsillo, 16](#)), pp. [11]-14.

[Prólogo], en Jesús [García Calderón, La soledad partida \(Antología 1991-2006\)](#), Mérida, Editora Regional de Extremadura, [2006] ([Poesía](#)).

«[Ut pictura poesis. Algunas relaciones entre poesía y pintura en la obra poética de Diego Jesús Jiménez](#)», en [Ángel Luis Luján Atienza, Martín Muelas Herraiz](#) (coords.), [Diego Jesús Jiménez, leer y entender la poesía](#), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011 (Humanidades, n. 121), pp. 201-218.

«Metaepígrafe o consideraciones sobre el girasol flotante (a José Cabrera Martos)» [en línea]. Barcelona-Berlín, Fernando Valls, *La nave de los locos. Literatura y más...*, 5 de enero de 2012. <<http://nalocos.blogspot.com.es/2012/01/antonio-carvajal.html>> [Consulta: 18.4.2012].



## II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO CARVAJAL

### 2.1. Monografías. Tesis doctorales

[Antonio Carvajal. \[Edición al cuidado de Antonio Gallego\].](#) Madrid, Fundación Juan March, 2004 (P[oética]yp[oesía], 2). Y [Antonio Carvajal \[Grabación sonora\]. 18 y 20 mayo de febrero de 2004. Madrid,](#) Fundación Juan March, D.L.2004. 2 discos (CD-DA) Serie: [\(PoéticayPoesía, 2\).](#) Contiene: CD 1. Nuevas notas para una poética / presentación del poeta por Antonio Gallego; CD 2. Lectura de poemas.

CHICHARRO, Antonio y Eduardo A. Salas. [Arquitectura y poesía \(Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal\). Fotografías de Francisco Fernández, prólogo de Antonio Carvajal, epílogo histórico-artístico de José Luis Chicharro,](#) [Jaén], Universidad de Jaén, [2006] [\(Jaén en el bolsillo, L 16\).](#)

CHICHARRO, Antonio y Antonio Sánchez Trigueros, (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal.* Artículos escritos por Antonio Chicharro, Antonio Sánchez Trigueros, José Cabrera Martos, Ana Calvo Revilla, Gaetano Chiappini, José Domínguez Caparrós, Joëlle Guatelli-Tedeschi, Miguel Ángel Márquez, José Enrique Martínez, Francisco Montero Rastroero, Verónica Redondo Moreno y María Ángeles Grande Rosales, Isabel Paraíso, Dionisio Pérez Venegas, Genara Pulido Tirado, José Manuel Ruiz Martínez, Pablo Valdivia, Manuel Ángel Vázquez Medel y José Manuel Fuentes. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013

CHICHARRO, Antonio. *Fulgor de brasa. La poesía y poética de Antonio Carvajal.* Granada, Alhulia, col. Mirto Academia, 2015

GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle. *Comme le fruit se fond en jouissance: Fruición de lo francés en Antonio Carvajal.* Tesis doctoral. Directora, Elvira Rodríguez Adoración. Granada, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras. 8.9.2000.

— *Fruto cierto.* Prólogo de Antonio Sánchez Trigueros. Granada, Fundación Francisco

Carvajal, 2002.

— *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*. Madrid, [Biblioteca Nueva](#), 2004.

MORENO PEDROSA, Joaquín. *La poética de Antonio Carvajal*. Tesis doctoral. Director, Esteban Torre Serrano. Sevilla, Universidad de Sevilla, Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura, Área de Teoría de la Literatura. 22.12.2006.

— *Poesía y poética de Antonio Carvajal*. Sevilla, Padilla Libros, [2007] (Cuadernos de teoría de la literatura, 9).

PÉREZ VENEGAS, Dionisio. *El endecasílabo en «Extravagante jerarquía»*. Granada, Syl-laba, 2001. Edición restringida del trabajo de investigación del doctorado del autor.

— (coordinador con José Cabrera Martos y Ricardo García Hernández [diseñador]), *40+4 años de Tigres en el jardín de Antonio Carvajal*, Sevilla, Point de lunttes, 2012

— (coord.), *Especial sobre Antonio Carvajal Milena. Extramuros, Revista de letras, artes y ciencia* 48 (2014 - 2015). Antonio Carvajal Milena protagoniza este número de *Extramuros*: Fotografías de Francisco Fernández y Dionisio Pérez Venegas; artículos escritos por Francisco Silvera, José Antonio González Nuñez, Manuel Salinas, Manuel García, Juan José Castro Martín, Clara Martínez Mesa, Jose Cabrera Martos y Virgilio Cara e ilustraciones de Carmen Tischler, Ricardo García, Francisco Lagares, Juan Carlos Ramos, Emilio Lledó, María Jesús Casermeiro, Carmelo Trenado, Jesús Martínez Labrador, Marite Martín-Vivaldi, y Pedro Garcíarías.

CARVAJAL, Antonio, *Alzar la vida en vuelo, (1968-201...)*. Antología. Selección e Introducción de Francisco Silvera Guillén. Valladolid, Agilice Digital, 2015.

[Torres Lozano, Ana Isabel. La poesía interartística de Antonio Carvajal. Aproximación a una estética vitalista. Tesis doctoral. Doctoranda, Ana Isabel Torres Lozano; Directores, Antonio Chicharro Chamorro, Ignacio Henares Cuéllar.](#) Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2009. 1 CD-ROM (462 pp.) (Tesis doctoral).

VARO ZAFRA, Juan, [Isla de los días. Aproximaciones a la poesía de Antonio Carvajal. Revisión y prólogo por Dionisio Pérez Venegas.](#) Salobreña, Granada, Alhulia, [2008] ([Crisálida, 71](#)).

2.2. Contribuciones y capítulos de monografías, artículos de publicaciones seriadas, introducciones, prólogos, epílogos, reseñas, citas, otras referencias. documentos electrónicos

ALMELA BOIX, Margarita, «*Retablo con imágenes de arcángeles*, de Antonio Carvajal, veinte años después», *Epos. Revista de filología*, 5 (enero 1989), pp. 253-270.

AMORÓS, Andrés, «La música que llevaba», *Diario 16* (6.1.1985). Crítica de *Del viento en los jazmines*.

— «La métrica de los poetas (a propósito de Antonio Carvajal)» [en línea]. *Alaire, Poesía, literatura y arte*, edición 10, 27 noviembre 2008.

<<http://www.editorialal aire.com/articulo/398/la-metrica-de-los-poetas-a-proposito-de-antonio-carvajal>> [Consulta: 22.4.2012].

ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción, “Cuerpo lento del tiempo. La poesía de Antonio Carvajal”, introducción en Antonio Carvajal, *Cuerpo lento del tiempo. Antología*. Selección de poemas e introducción de Concepción Argente del Castillo Ocaña. Sevilla, Point de Lunettes, 2013.

,

BALLESTEROS, Rafael, «Antonio Carvajal: *Tigres en el jardín*», *Si la píldora bien supiera no la doraran por defuera. Revista exterior de poesía hispana*, año II, 5 (enero-abril 1969).

CABRERA MARTOS, José, Manifestaciones de un ¿género?: Los poemas en prosa de Antonio Carvajal”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

—“Elegía para el río Darro”, en *Especial sobre Antonio Carvajal. Extramuros*, Revista de Letras, Artes y Ciencia, Granada, [2015], nº 48, 2014-2015.

CAMANDONE DE COHEN, Mirta, «Notas para el estudio de la poesía española del 70», en A. David Kossoff [et al.] (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 22 27 agosto 1983, vol. 1*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 298-307.

— «Sobre *Casi una fantasía* de Antonio Carvajal», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), [Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983](#), [Madrid], Consejo Superior de Investigaciones Científicas, D.L. 1986, pp. 559-564.

CALVO REVILLA, Ana, “Fray Luis de León en Antonio Carvajal: emulatio en Dos cúpulas, Granada”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

CARA MARTÍN, Virgilio, “Materia de Esperanza”, en *Especial sobre Antonio Carvajal. Extramuros*, Revista de Letras, Artes y Ciencia, Granada, [2015], nº 48, 2014-2015.

CASTAÑO, Francisco, «Don de gallardía (Notas a la poesía de Antonio Carvajal)», *Pliegos de Poesía Hiperión*, 1 (1985), pp. 49-64.

— «Para un trabajo lleno de rocío», en Antonio Carvajal, *«Tigres en el jardín» seguido de «Casi una fantasía»*, prologados por Francisco Castaño, dibujos de María Teresa Martín-Vivaldi, Madrid, Hiperión, 2001 (Poesía Hiperión, 402), pp. 9-12.

CASTRO MARTÍN, Juan José, “Primer acorde”, en *Especial sobre Antonio Carvajal. Extramuros*, Revista de Letras, Artes y Ciencia, Granada, [2015], nº 48, 2014-2015.

CELMA VALERO, María Pilar, «La palabra es un bien que se trabaja. Las nuevas tendencias poéticas de los años setenta», en María Pilar Celma (coord.) [et al.], *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos*, Valladolid, Ámbito, 1995, pp. 396-404.

— «Antonio Carvajal», en María Pilar Celma (coord.) [et al.], *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos*, Valladolid, Ámbito, 1995, pp. 455-476.

— «*Tigres en el jardín*» (selección y estudio), en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [estudio preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro], Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3), pp. [29]-44.

CHATELLUS, Adélaïde de, «Préface», en *Si proche de Grenade. Édition bilingue*, traduit de l'espagnol avec la participation de Claude Couffon, sur une idée originale d'Adélaïde de Chatellus, en collaboration avec Joëlle Guatelli-Tedeschi; postfaces par Joëlle Guatelli-Tedeschi et Claude Couffon, Paris, Seghers, [2005] (Autour du monde), pp. 7-[9].

CHIAPPINI, Gaetano, «Tres poetas sobre un poeta (Antonio Carvajal, José Agustín Goytisolo y Luis Antonio de Villena sobre Antonio Machado)», en Jacques Issorel (ed.), *Machadianas*, Perpignan, Crilaup, 1993, pp. 37-50.

— CHIAPPINI, Gaetano, «Para Antonio Carvajal: un ejercicio de un amigo», en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

CHICHARRO, Antonio, «Siete veces siete (acerca de la poesía última de Antonio Carvajal)», *Zurgai. Euskal herriko olerkiaren aldizkaria = Poetas por su pueblo (diciembre 1994)*. Número especial «Poesía Andaluza», pp. 14-19. Reeditado en Antonio Chicharro, *La aguja del navegante (Crítica y literatura del Sur)*, fotografías, Francisco Fernández, [Jaén], Instituto de Estudios Giennenses, [2002] ([Estudios / Instituto de Estudios Giennenses](#)), pp. 284-293.

—«*Estudio previo*», en Antonio Carvajal, *Una perdida estrella (Antología)*, selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro, Madrid, Hiperión, 1999 (*Poesía Hiperión*, 352), pp. [7]-70.

— «Organización textual métrica y semantización en la poesía de Antonio Carvajal (Aspectos generales)», en Antonio Sánchez Trigueros, María Ángeles Grande Rosales y María José Sánchez Montes (eds.), *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, (Granada, 15-18 de diciembre de 1998), [Granada], Asociación Española de Semiótica, Grupo Editorial Universitario, [2000], vol. 1, pp. 335-341. Reeditado en Antonio Chicharro, *La aguja del navegante (Crítica y literatura del Sur)*, fotografías, Francisco Fernández, [Jaén], Instituto de Estudios Giennenses, [2002] ([Estudios / Instituto de Estudios Giennenses](#)), pp. 263-272.

— «Introducción a la muy nueva poética de Antonio Carvajal», en Antonio Chicharro, *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, Instituto de la Lengua Española, 2004 ([Anejos de Revista de literatura, 64](#)), pp. 249-257.

— «Antonio Carvajal o el juego de hacer versos que no es un juego», en Antonio Chicharro, *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, Instituto de la Lengua Española, 2004 ([Anejos de Revista de literatura, 64](#)), pp. 280-286. Reeditado en *Quimera. Revista de literatura*, 261 (septiembre 2005), pp. 27-32

—“Biografía y cronología esenciales del poeta y profesor Antonio Carvajal”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

CIFUENTES-ALDUNATE, Claudio, «Antonio Carvajal: Clima», en Peter Frölicher [et al.], *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX. Estructuras poéticas y pautas críticas*, Bern, Peter Lang, [2001] ([Perspectivas hispánicas, ISSN 1421-7910, 17](#)), pp. 603-614.

DADSON, TREVOR J., «El arte de glosar: las “mudanzas” de Antonio Carvajal y la tradición barroca andaluza», en *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria. Artículos presentados en el III Simposio celebrado en Birmingham en marzo de 2001*; edición al cuidado de Trevor J. Dadson y Derek W. Flitter, Birmingham, The University Of Birmingham, University Press, [2003], pp. 125-153. Reeditado en J. Trevor Dadson, *Breve esplendor de mal*

*distinta lumbre (Estudios sobre poesía española contemporánea)*, Sevilla, Renacimiento, 2005 (Iluminaciones, 15), pp. 141-179, esp. 147-179.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J.,

— «Palabras para Antonio Carvajal», en Antonio Carvajal, *Columbario de estío*, [Granada], Diputación de Granada, [1999] (Biblioteca de bolsillo, 20), pp. 7-15.

— «*Miradas sobre el agua*» (selección y estudio), en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [estudio preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro], Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3), pp. [237]-253.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, D.L. 1993 ([Teoría de la literatura y literatura comparada](#)), pp. 119-120. 2.<sup>a</sup> ed., revisada: Madrid, Síntesis, 2000 ([Teoría de la literatura y literatura comparada](#)), pp. 120-121. 1.<sup>a</sup> reimpresión: mayo 2006, pp. 118, n. 10; 120, n. 13; 121, n. 14.

— *Estudios de métrica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999 (Aula Abierta), pp. 160-161, 179.

— *Diccionario de métrica española*, 2.<sup>a</sup> ed., 1.<sup>a</sup> reimp. (rev.), Madrid, Alianza, 2004 ([El libro de bolsillo. Biblioteca de consulta, 8110](#)), en la entrada «rima en caída», pp. 319-320.

— «Notas sobre la métrica de la poesía de Antonio Carvajal», en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [estudio preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro], Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3), pp. [15]-27. Reeditado en [Nuevos estudios de métrica](#), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007 ([Aula abierta](#)), pp. 83-89, 181.

— *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007 (Aula Abierta), páginas 83-89, 181.

—«El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, anejo III (2009), pp. 137-139.

—“Paladear los sonidos”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, «El día que a Juan Nadie le llovió poesía», *Los papeles mojados de Río Seco. Revista de Letras*, año III, 4 (primavera-verano 2001), p. 32. «No cabe soledad donde la aurora. Suplemento-homenaje a Antonio Carvajal».

— «*Diapasón de Epicuro*» (selección y estudio), en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [estudio preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro], Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3), pp. [327]-349.

— [Introducción], en Antonio Carvajal, *Diapasón de Epicuro*, [Huelva], Fundación El Monte, [2004] (Cuadernos literarios La Placeta, 13), pp. 9-23.

FUENTES GARCÍA, José Manuel, “Antonio Carvajal: Bibliografía (Ensayo de una guía descriptiva)”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

FURNARI, Tito, «Introduzione», en Antonio Carvajal, *Rapsodia andalusa. Antologia di liriche scelte*, tradotte e curate da Rosario Trovato, introduzione di Tito Furnari, nota del traductor, ed. bilingüe italiano-español, S. Maria di Licodia, Il Fauno, imp. 1994 (Poesía, 1), pp. [5]-28.

G[ALLEGRO], A[ntonio], «Preludio para Antonio Carvajal», en *Antonio Carvajal*, [edición al cuidado de Antonio Gallego], Madrid, Fundación Juan March, 2004 (P[oética]yp[oesía], 2), pp. [5]-12.

—[Noche serena. Glosas contemporáneas a Fray Luis. Discurso del académico electo](#)

Excmo. Sr. D. Antonio Gallego Gallego, leído en el acto de su recepción pública el día 28 de abril de 1996 y contestación del Excmo. Sr. D. Carlos Romero de Lecea, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996, pp. 35-36.

GARCÍA, Manuel, «Prólogo», en Antonio Carvajal, *Vuelta de paseo. Artículos de periódico (1990-2003)*, selección de Manuel García, ilustración de M.<sup>a</sup> Jesús Casermeiro, álbum de fotografías de Francisco Fernández, Sevilla, Point de lunettes, 2009 (Andalucía y la Prensa, 3), pp. [7-16].

— “Itinerario, VII”, en *Especial sobre Antonio Carvajal. Extramuros*, Revista de Letras, Artes y Ciencia, Granada, [2015], n<sup>o</sup> 48, 2014-2015.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, «La renovación estética de los años sesenta», en «El estado de las poesías», *Los Cuadernos del Norte*, 3 (1986), pp. 10-23.

GARRIDO MORAGA, Antonio M., «Índices léxicos en algunos poemas de Antonio Carvajal», en Antonio M. Garrido Moraga, *Teoría y práctica de crítica literaria*, Málaga, Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura, Universidad, D.L. 1990, pp. 179-182.

GONZÁLEZ, Guillermo, [Era profesor del Curso Manuel de Falla en 1989...], *Los papeles mojados de Río Seco. Revista de Letras*, año III, 4 (primavera-verano 2001), p. 34. «No cabe soledad donde la aurora. Suplemento-homenaje a Antonio Carvajal».

GONZÁLEZ NÚÑEZ, José Antonio, “Año Nuevo”, en *Especial sobre Antonio Carvajal. Extramuros*, Revista de Letras, Artes y Ciencia, Granada, [2015], n<sup>o</sup> 48, 2014-2015.

GRANADOS, Vicente, «Notas sobre la última poesía española (1965-1974)», en Manuel Alvar [et al.], *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, vol. 1, D.L. 1976 ([Colección Ciudad del paraíso](#)), pp. 149-159.

FUENTES GARCÍA, José Manuel, “Antonio Carvajal: Bibliografía (Ensayo de una guía descriptiva)”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

GRANDE ROSALES, Mariángeles y Verónica, REDONDO MORENO, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle,

— «En pos de un eco de poesía», *Actas del II Seminario Hispano-Ruso de Traducción e Interpretación. Granada, del 3 al 7 de abril de 1995, Sendeban*, n. extraordinario (1996), pp. 155-169.

— «El encuentro de dos poetas de alcurnia: Paul Valéry y Antonio Carvajal», en Leandro Félix Fernández y Emilio Ortega Arjonilla (coords.), [II Estudios sobre traducción e interpretación. Actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga, Málaga 17-20 de marzo de 1997](#), Málaga, Universidad de Málaga, Grupo de Investigación de Lingüística Aplicada y Traducción, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1998, pp. 511-521. Textos en español, francés e inglés.

— «Del teatro pushkiniano a la poesía carvajaliana», en VI Jornadas Hispano-Rusas de Traducción e Interpretación, Granada, del 23 al 26 de abril de 2001, [J. A. Sabio et al. (eds.)], *Traductología y lingüística aplicada*, Granada, Método, [2002], pp. 305-315. Textos en español y ruso.

— «*Casi una fantasía*» (selección y estudio), en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [estudio preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro], Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3), pp. [71]-83.

— «Oh, qué clamor al alba de vencejos: Traducir colectivamente al francés la poesía de Antonio Carvajal», en *Actas del IX Seminario Hispano-Ruso de Traducción e Interpretación*, Moscú, Universidad estatal lingüística de Moscú, 2004, pp. 47-58.

— «*Casi una fantasía / Quasi una fantasía. Chanter notre destin...*» = «*Casi una fantasía / Quasi una fantasía. Cantar nuestro destino...*», en [Quasi una fantasía, \[avant-propos de la](#)

[traductrice, préface et notes, Joëlle Guatelli-Tedeschi; introduction, Francisco Acuyo\], ed. bilingüe francés-español, Granada, Jizo, 2007 \(Jizo de literatura contemporánea, 13\), pp. 29-37 \(texto en francés\), pp. 39-47 \(traducción en castellano\).](#)

—“La vitalista y sávida hora francesa de Antonio Carvajal”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

GULLÓN, Ricardo (dir.) «Twentieth Century Spanish Poetry», *World Literature Today*, vol. 59, 2 (1985), p. 211.

— *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Alianza, D.L. 1993, vol. 1, pp. 296-297.

HIERRO, José, «Para Antonio», *Los papeles mojados de Río Seco. Revista de Letras*, año III, 4 (primavera-verano 2001), p. 26-27. «No cabe soledad donde la aurora. Suplemento-homenaje a Antonio Carvajal».

JIMÉNEZ, Carmen, y PRAT, Ignacio, *Índice de rimas de Extravagante Jerarquía*. (Inédito)

JIMÉNEZ, José Olivio, *Diez años de poesía española, 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, p. 26.

— «Reafirmación, proximidad, continuidad. Notas hacia la poesía española última (1975-1985)», *Las nuevas letras. Revista de arte y pensamiento*, 3-4 (1985), p. 46.

— «Variedad y riqueza de una estética brillante», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 505 (enero 1989), p. 2. Monográfico: «De estética novísima y “novísimos”», I.

JUÁREZ, Rafael, «La poesía de Antonio Carvajal», *Caja del Agua*, 1 (1982), p. 78.

LLEDÓ, Emilio, «*Alma región luciente*» (selección y estudio), en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [estudio

preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro], Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3), pp. [273]-291.

LÓPEZ, Ignacio-Javier, [Jardín cerrado \(Nostalgias, sueños, presencias\). 1940-1946, edición de Ignacio Javier López](#), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, imp. 1995 ([El dormido en la yerba, 5](#)), p. 45.

LÓPEZ, Julio, «Una colección fantasma para un poeta de relieve», *Sábado Literario*, suplemento cultural de *Pueblo* (14.3.1984).

MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel, “El versículo en el verso libre de ritmo endecasílabo”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, 2000, pp. 67-84

—“Verso y prosa en la etapa americana de Juan Ramón Jiménez”, *Rhythmica*, n° 1, 2003, pp 149-181.

—“Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano”, *Revista de Literatura*, LXXI, n° 141 (200), 11-38

—“Endecasílabos con acentos en 6ª y 7ª sílabas”, *Rhythmica*, n° 10, 2012, pp 115-132.

—“El endecasílabo sáfico horaciano, modelo del endecasílabo acentual”, *Rhythmica*, n° 3-4, 2006, pp 157-180.

—“La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre”, *Hispanic Review*, 69, pp 337-353.

—“Acentos contracadentes en Pequeña patria huida”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

MARTÍN PARDO, Enrique, [Nueva poesía española \(1970\), Antología consolidada \(1990\)](#), Madrid, Hiperión, D.L. 1990 ([Poesía Hiperión, 166](#)), pp. [15]-24.

MARTÍN VIVALDI, Elena, «*Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal», *Árbol de fuego* (enero 1969), p. 26.

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. “Innovaciones en la rima: Poesía y rap”. *Rhythmica*, nº 8, 2010. p 67-94

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *Antología de poesía española (1975-1995)*, Madrid, Castalia, 1997 (Castalia didáctica, 43), pp. 12, 24, 37...

— «Una luz esplendente y solidaria», *Filandón*, suplemento cultural de *Diario de León*, 701 (7.11.1999), p. 6. Reseña de *Una perdida estrella*.

— «Carvajal, Antonio. *Una perdida estrella (antología)*», *Estudios Humanísticos. Filología*, 22 (2000), pp. 332-334 (Recensión).

— «Final de verso en partícula átona (tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10 (2001), pp. 295-311.

— «*Serenata y navaja*» (selección y estudio), en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [estudio preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro], Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3), pp. [45]-70.

— «Modulaciones de la lira en la obra de Antonio Carvajal», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 1 (2003), pp. 183-205.

— «El caso de Antonio Carvajal», apartado del capítulo «Encabalgamientos forzados: encabalgamiento léxico y final de verso en partícula átona» (pp. 127-167), en José Enrique Martínez Fernández, *La voz entrecortada de los versos. Nuevos estudios sobre el encabalgamiento*, Barcelona, Davinci, 2010 ([Parnaso, 1](#)), pp. 157-167.

— «De luz que crece y vibra», *Filandón*, suplemento cultural de *Diario de León*, 1186

(25.4.2010), p. 8. Reseña de *Del condestable cielo*.

—“La estrofa sáfica y sus variantes en la poesía de Antonio Carvajal”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

MARTÍNEZ MESA, Clara, “Salmo III”, en *Especial sobre Antonio Carvajal. Extramuros*, Revista de Letras, Artes y Ciencia, Granada, [2015], nº 48, 2014-2015.

MAYORGA, Carolina, Antonio Carvajal, Instituto de Cooperación Iberoamericana, XXVIII Curso Iberoamericano de Lengua y Literatura Española. Madrid, 1984 (inédito).

MERCADO, José, «Informe extravagante para una “Extravagante jerarquía”», *Poesía en el Campus. Revista oral de poesía*, 34 (1996), pp. 12-15.

—*Piezas de armar*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2015 (Puerta del mar, 130).

MIRÓ, Emilio, «*Tigres en el jardín*» de Antonio Carvajal, *Ínsula*. [Revista de letras y ciencias humanas](#), 270 (mayo 1969), p. 6. Reseña.

— «La colección granadina “Silene”», *Ínsula*. [Revista de letras y ciencias humanas](#), 372 (noviembre 1977).

— «La poesía desde 1936», en *Historia de la literatura española*, planeada y coordinada por José María Díez Borque, *volumen 4, El siglo XX*, Madrid, Taurus, 1980 ([Persiles, 119](#)), pp. 378-379.

— «Clasicismo formal y pureza lírica en Antonio Carvajal», *Ínsula*. [Revista de letras y ciencias humanas](#), 428-429 (julio-agosto 1982), p. 16.

MOLINA CAMPOS, Enrique, «Acotaciones a una antología», *Hora de Poesía*, 7 (enero-febrero 1980), p. 36.

— «Joven Poesía Andaluza», *Nueva Estafeta*, 4 (mayo 1983), pp. 70-73.

MORALES LOMAS, Francisco, «La glosa de la lírica de Antonio Carvajal y *Casi una fantasía*», *Canente. Revista literaria*, 3-4 (2002), pp. [481]-490.

— «Clasicismo y emotividad en la lírica de Antonio Carvajal» [en línea]. *Papel Literario Digital*, 3.5.2010. 2 pp.

<[http://www.diariolatorre.es/typo1/index.php?id=269&tx\\_ttnews\[swords\]=antonio%20carvajal&tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=3961&tx\\_ttnews\[backPid\]=273&cHash=bad1ba0879](http://www.diariolatorre.es/typo1/index.php?id=269&tx_ttnews[swords]=antonio%20carvajal&tx_ttnews[tt_news]=3961&tx_ttnews[backPid]=273&cHash=bad1ba0879)>

[Consulta: 11.4.2012].

MORENO PEDROSA, Joaquín, «Algunos ejemplos de influencia modernista en la Generación del 70», [Rhythmica. Revista española de métrica comparada](#), 5-6 (2008), pp. 157, 161, 163, 164, 168, 169, 171.

— «Poesía y revelación en Antonio Carvajal», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, vol. XII, 2 (2009), pp. 75-88.

MONTERO RASTRERO, Francisco, «La poesía pastoral de Antonio Carvajal», en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

MUÑOZ ROJAS, José Antonio, «Prólogo», en Antonio Carvajal, *Alma región luciente*, viñetas de María Teresa [Martín] Vivaldi, Madrid, Hiperión, [1997] (Poesía Hiperión, 315), pp. [7]-13.

NAVARRO DURÁN, Rosa, *Comentar textos literarios*, Madrid, Alhambra, 1990 (Biblioteca de recursos didácticos Alhambra, 39), p. 52. Reimpreso en 1992; reeditado en Madrid, Alhambra Longman, D.L. 1995 ([Nueva brecha, 2](#)).

— *Cómo leer un poema*, Barcelona, Ariel, 1998 (Ariel practicum), pp. 127-132.

— «Antonio Carvajal: *Alma región luciente*», *Extramuros. Revista Literaria*, 9-10 (abril 1998) pp. 139-140.

— «*Del viento en los jazmines (1982-1984)*» (selección y estudio), en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [estudio preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro], Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3), pp. [145]-162.

ORTIZ, Fernando, «Presentación», en *Siesta en el mirador*, San Sebastián, Ediciones Vascas, D.L. 1979 (Ancia).

— «Antonio Carvajal», en *Gran Enciclopedia de Andalucía*, Sevilla, Promociones culturales andaluzas, vol. 2, 1979, 722c, 723a.

— *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, Sevilla, Calle del Aire, 1981, pp. 32, 35, 48.

— «Presentación de Antonio Carvajal», *Andalucía Libre*, 45 (marzo 1982), p. 40.

— «El paraíso y los jardines abiertos para muchos de Antonio Carvajal», en *La estirpe de Bécquer (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Jerez de la Frontera [Cádiz], Delegación de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento, [1982] ([Fin de siglo, 2](#)), pp. 195-198. 2.<sup>a</sup> ed.: Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, [1985] ([Biblioteca de la cultura andaluza, 20 Ensayo](#)), pp. 259-263.

PAMIES, Antonio: “La métrica poética cuantitativo-musical en España”, en Rafael Corbalán, Gerardo Piña y Nicolás Tscano (eds.), *acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio*, Monografías de ACDEEU, Nueva York, City University of New York, 2000, pp 109-132

PARAÍSO, Isabel, “*Silvestra de Sextinas* de Antonio Carvajal: proeza y heterodoxia”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

PARIENTE, Ángel, [Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX](#), Sevilla, Renacimiento, 2003, pp. 74-75.

PÉREZ VENEGAS, Dionisio (selección), «Otra vida, otro mar» [prólogo], en Antonio Carvajal, *Otra vida, otro mar*, San Roque (Cádiz), Fundación Municipal de Cultura «Luis Ortega Brú», 2002 (Cuadernos del Aula de literatura «José Cadalso», 100), pp. [3-4].

— «*Mariana en sombras* y otras noticias sobre Antonio Carvajal y Granada», en Antonio Carvajal, *Mariana en sombras. Libreto de la secuencia lírica en un acto con música de Alberto García Demestres*, [textos complementarios de Julián Rozas Ortiz, Alberto García Demestres, Francisco Montero Rastro y Dionisio Pérez Venegas; discursos de Antonio Chicharro, Antonio Carvajal y José Moratalla Molina]. Sevilla, Point de Lunettes, 2002 (El cáliz verde, 1), pp. 93-98.

— «Prólogo», en Antonio Carvajal, *El nardo en tus ventanas*, [presentación de Vicente Ballesteros Alarcón]; selección y prólogo, Dionisio Pérez Venegas; dibujos, María Teresa Martín Vivaldi, [Albolote (Granada)], Ayuntamiento de Albolote, 2004, pp. IX-XIV.

— [Selección y comentarios de] «Cuaderno de Castilla» [de Antonio Carvajal], [El Extramundi y los papeles de Iria Flavia](#), año 10, 39 (2004), pp. 123-154.

— «Leopardi en Carvajal», *Revista de la Sociedad de Estudios Italianistas*, 4 (2006), pp. 149-173.

— «Prólogo», en Antonio Carvajal, *Costumbre sana (2005-2006)*, selección por Dionisio Pérez Venegas, Salobreña (Granada), Alhulia, [2007] (Mirto Academia, 21), pp. 9-15.

— «Introducción», en Antonio Carvajal, *Sol que se alude. Seguido de Otros poemas afines y Cuaderno de Castilla*. Introducción y selección de Dionisio Pérez Venegas. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2013 (Puerta del mar, 125).

— «Comentarios», en *Consuelos de la poesía o Glosas famosas sobre la canción que comienza*

*El lagarto está llorando de Federico García Lorca*. Compuestas por Emilio Lledó y Antonio Carvajal, comentadas por Dionisio Pérez Venegas, con ilustraciones de Ricardo García. [Granada], Patronato Cultural Federico García Lorca, 2013.

— «Notas», en *Poemas de Antonio Carvajal, Aires de la Milana*. Seleccionados y anotados por Dionisio Pérez Venegas, [Málaga], Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2014.

— “Boceto rápido de Antonio Carvajal”, en *Especial sobre Antonio Carvajal. Extramuros*, Revista de Letras, Artes y Ciencia, Granada, [2015], nº 48, 2014-2015.

—“Del taller del poeta (Anotaciones a *Tigres en el jardín*”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

Genara

PIEDRA, Antonio, «*Servidumbre de paso*», *Los papeles mojados de Río Seco*. *Revista de Letras*, año III, 4 (primavera-verano 2001), p. 31. «No cabe soledad donde la aurora. Suplemento-homenaje a Antonio Carvajal».

— «Tigres en el jardín», *Quimera. Revista de literatura*, 261 (septiembre 2005), pp. 33-38. Antonio Carvajal protagoniza este número de *Quimera*: «Antonio Carvajal, el compromiso estético». Artículos escritos por Pere Ballart, Jöelle Guatelli-Tedeschi, Antonio Chicharro, Antonio Piedra, Sonia Fernández Hoyos, Juan Varo Zafra, J. M. Ruiz, Cristina Álvarez de Morales y la entrevista realizada por Juan Ramón Torregrosa, quien coordina esta ruta por la obra y experiencias del autor de *Tigres en el jardín*.

PIERA, P., «“Serenata y navaja”» de Antonio Carvajal», *Camp de l’Arpa. Revista de literatura*, 10 (marzo 1974).

PRAT, Ignacio, «Serenata y navaja», en «Epílogo. Cuatro artículos de Ignacio Prat», en Antonio Carvajal, *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, [nota del autor], epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, D.L. 1983 (Poesía Hiperión, 58), pp. 293-294. Publicado originalmente en *Ínsula*. [Revista de letras y ciencias humanas](#), 335 (octubre 1974), p. 8. Reeditado en Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea*, prólogo de José Manuel Blecua, Madrid, Taurus,

imp. 1983 (Persiles, 140), pp. 193-194.

— «Casi una fantasía», en «Epílogo. Cuatro artículos de Ignacio Prat», en Antonio Carvajal, *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, [nota del autor], epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, D.L. 1983 (Poesía Hiperión, 58), pp. 294-298. Publicado originalmente en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 373 (diciembre 1977), p. 4. Reeditado en Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea*, prólogo de José Manuel Blecua, Madrid, Taurus, imp. 1983 (Persiles, 140), pp. 195-197, y en *Revista Jizo de Humanidades*, año III, 6-7 (primavera-verano 2008), pp. 21-[24].

— «Noticia, loa, aforismos y entretenimientos a propósito del último libro de Antonio Carvajal (con una antología)», en «Epílogo. Cuatro artículos de Ignacio Prat», en Antonio Carvajal, *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, [nota del autor], epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, D.L. 1983 (Poesía Hiperión, 58), pp. 298-303. Publicado originalmente en *Hora de poesía*, 9 (mayo-junio 1980), pp. 72-75. Reeditado en Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea*, prólogo de José Manuel Blecua, Madrid, Taurus, imp. 1983 (Persiles, 140), pp. 198-201.

— «Sobre “Siesta en el mirador”», en «Epílogo. Cuatro artículos de Ignacio Prat», en Antonio Carvajal, *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, [nota del autor], epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, D.L. 1983 (Poesía Hiperión, 58), pp. 303-307. Publicado originalmente en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 410 (enero 1981), p. 4. Reeditado en Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea*, prólogo de José Manuel Blecua, Madrid, Taurus, imp. 1983 (Persiles, 140), pp. 202-205.

— «Noticia a propósito de Antonio Carvajal», *Andalucía Libre*, 45 (marzo 1982), p. 41.

— «Siesta en el mirador», *Cuadernos del Mediodía. Suplemento de las artes, ciencias y cultura de Diario de Granada*, año III, 87 (30.11.1984), p. 15. Reeditado en *Poesía en el Campus. Revista oral de poesía*, 34 (1996), pp. 9-11.

PULIDO TIRADO, Genara, *Cinco poetas de Granada*. Granada, Ayuntamiento, 1992 pp. 49-56, 77-80.

— «Por amor al arte y a la vida», *Los papeles mojados de Río Seco. Revista de Letras*, año III, 4 (primavera-verano 2001), p. 35. «No cabe soledad donde la aurora. Suplemento-homenaje a Antonio Carvajal».

— «Poesía y arte en Antonio Carvajal», en Genara Pulido Tirado, *Debate actual de la literatura*, [Jaén], Diputación Provincial de Jaén, [2003] (Investigación), pp. 95-131.

— «Surgimiento y consolidación de otra poética de los setenta: sobre *Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal», en Genara Pulido Tirado, *Debate actual de la literatura*, [Jaén], Diputación Provincial de Jaén, [2003] (Investigación), pp. 133-147. Reeditado en *Revue Romane*, vol. 39, 2 (octubre 2004), pp. 278-295.

—“Canon ético y estético en Antonio Carvajal: Introducción”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

REDONDO MORENO, Verónica, y Mariángeles GRANDE ROSALES, “Mariana, opus en sombras de un nuevo Pigmalión”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

ROMERO MÁRQUEZ, Antonio, «Hacia la consagración de un poeta», *Cuadernos del Mediodía. Suplemento de las artes, ciencia y cultura de Diario de Granada* (3.2.1984), pp. 16-17. Reimpreso el 24.2.1984, p. 19, y el 2.3.1984, pp. 18-19.

ROMERO NAVAL, Ramón, «Con *Palabra heredada* d’Antonio Carvajal: L’héritage d’une confession éparse», *Cauces. Revue d’études hispaniques*, 1 (2000), pp. 113-119. Dossier: «Poésie espagnole et hispano-américaine contemporaine».

ROSAL NADALES, María, «Los poetas de fin de siglo. Aspectos formales», *Anuario de Estudios Filológicos*, 33 (2010), pp. 242, 247.

ROZAS ORTIZ, Julián, «Crear en tradición (II): “Las tres lo enamoraban”, o Antonio Carvajal ante el tema de las tres morillas», *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura*

tradicional. *Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 Octubre 1998*, edición de Carlos Alvar [et al.], [Alcalá de Henares], Universidad de Alcalá, [2001], pp. 99-105.

— «*Mariana en sombras* o de la escritura en libertad», en Antonio Carvajal, *Mariana en sombras. Libreto de la secuencia lírica en un acto con música de Alberto García Demestres*, [textos complementarios de Julián Rozas Ortiz, Alberto García Demestres, Francisco Montero Rastro y Dionisio Pérez Venegas; discursos de Antonio Chicharro, Antonio Carvajal y José Moratalla Molina], Sevilla, Point de Lunettes, 2002 (El cáliz verde, 1), pp. 13-[30].

RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel, «[Mariana en sombras, de Alberto García Demestres y Antonio Carvajal](#)», *Quimera. Revista de literatura*, 261 (septiembre 2005), pp. 47-51. Antonio Carvajal protagoniza este número de *Quimera*: «Antonio Carvajal, el compromiso estético». Artículos escritos por Pere Ballart, Jöelle Guatelli-Tedeschi, Antonio Chicharro, Antonio Piedra, Sonia Fernández Hoyos, Juan Varo Zafra, J. M. Ruiz, Cristina Álvarez de Morales y la entrevista realizada por Juan Ramón Torregrosa, quien coordina esta ruta por la obra y experiencias del autor de *Tigres en el jardín*.

—«Introducción. Antonio Carvajal: la forma o la vida», en Antonio Carvajal, [Un girasol flotante](#), Oviedo, KRK, 2011 ([Mala letra, 5](#)), pp. 9-20.

—“La reflexión poética sobre la literatura y las artes en *Un girasol flotante* de Antonio Carvajal”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108. , pp. 99-108.

REDONDO MORENO, Verónica, y Mariángeles GRANDE ROSALES, “Mariana, opus en sombras de un nuevo Pigmalión”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

RUTA, María Caterina, «Il fabbro delle parole», en *Atti del 2° e 3° Convegno sulla Scrittura del Nostro Tempo nel Mediterraneo*, Palermo, 1994, pp. 17-18.

SALINAS FERNÁNDEZ, Manuel, “Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León”,  
en *Especial sobre Antonio Carvajal. Extramuros*, Revista de Letras, Artes y Ciencia, Granada,  
[2015], nº 48, 2014-2015.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo, «El deseo de “las otras” artes en la poesía de Antonio Carvajal. La colaboración entre los artistas», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17 (2004-2006), pp. 680-698.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. [En la sesión de investidura del poeta granadino Antonio Carvajal Milena como «Doctor Honoris Causa» por la Universidad de Riddle Park \(USA\)](#). Granada, Editorial Don Quijote, 1981 ([Los pliegos de Barataria, 1](#)).

— (Prólogo), en Jöelle Guatelli-Tedeschi, *Fruto cierto*, Granada, Fundación Francisco Carvajal, 2002, p. 11.

— «*Siesta en el mirador*» (selección y estudio), en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [estudio preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro], Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3), pp. [85]-103.

— “Recuperación de una laudatio apócrifa en honor de Antonio Carvajal”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

SANTOS, Dámaso, «Tigres en el jardín», *Pueblo Literario*, suplemento cultural del diario *Pueblo* (1989), pp. 9-11.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984 (Historia de la literatura española, 6/2. Letras e ideas, Instrumenta, 6/2), p. 452.

SILES, Jaime, «Antonio Carvajal: *Serenata y navaja*», *Las Provincias* (16.12.1973).

— «Joven poesía española», *Ínsula*. [Revista de letras y ciencias humanas](#), 454 (septiembre 1984), p. 7.

— «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), [Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España](#), [Madrid], Orígenes, [1990] ([Tratados de crítica literaria, 32](#)), p. 153.

— «Dinámica poética de la última década», *Revista de Occidente*, 122-123 (julio-agosto 1991), pp. 151, 162.

SILVERA GUILLÉN, Francisco, “INTRODUCCIÓN”, en Antonio Carvajal, *Alzar la vida en vuelo, (1968-201...)*. *Antología*. Valladolid, Agilice Digital, 2015.

—“A Carlos Villarreal”, en *Especial sobre Antonio Carvajal. Extramuros*, *Revista de Letras, Artes y Ciencia*, Granada, [2015], nº 48, 2014-2015.

SORIA OLMEDO, Andrés (ed.), *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*, [Granada], Diputación de Granada, [2000], pp. 65, 74, 76, 82, 84, 85, 91, 92, 93, 99-104, 113, 114, 115, 116, 126, 129, 130, 140, 142, 143, 154, 157, 362-384.

SUÑÉN, Luis, «Casi una fantasía. Antonio Carvajal», 108 (septiembre-octubre 1977). Reseña.

TALENS, Jenaro, «Consideraciones acerca de la poesía de Antonio Carvajal», *Patria* (20.4.1969), pp. 8, 10.

— «Reminiscencias granadinas con música de Debussy», *Los papeles mojados de Río Seco. Revista de Letras*, año III, 4 (primavera-verano 2001), p. 33. «No cabe soledad donde la aurora. Suplemento-homenaje a Antonio Carvajal».

TOBAR, María Luisa, M. L. García Rodrigo, A. Livoti y R. Trovato, «Incontro con il poeta

spagnolo Antonio Carvajal», en *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti*, vol. LXIX, anno accademico CCLXIV (1993), Messina, *Accademia Peloritana dei Pericolanti*, 1995, pp. 167-203.

TORREGROSA, Juan Ramón (coord.), «Antonio Carvajal, el compromiso estético», *Quimera. Revista de literatura*, 261 (septiembre 2005). Antonio Carvajal protagoniza este número de *Quimera*. Artículos escritos por Pere Ballart, Jöelle Guatelli-Tedeschi, Antonio Chicharro, Antonio Piedra, Sonia Fernández Hoyos, Juan Varo Zafra, J. M. Ruiz, Cristina Álvarez de Morales y la entrevista realizada por Juan Ramón Torregrosa, quien coordina esta ruta por la obra y experiencias del autor de *Tigres en el jardín*.

TORTOSA LINDE, M.<sup>a</sup> Dolores, «La huella de Soto de Rojas en un poeta contemporáneo», en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1984 (Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Literatura Española, 13), pp. 158-167.

TROVATO, Rosario, «Nota del traduttore», en Antonio Carvajal, *Rapsodia andalusa. Antologia di liriche scelte*, tradotte e curate da Rosario Trovato, introduzione di Tito Furnari, nota del traductor, ed. bilingüe italiano-español, S. Maria di Licodia, Il Fauno, imp. 1994 (Poesía, 1), pp. 29-30.

— «Nota introduttiva di Rosario Trovato», en Antonio Carvajal, *Poemi di Granada e altri versi*, a cura di Rosario Trovato, Messina, Armando Siciliano, imp. 2006, pp. 5-23. Reeditada en Antonio Carvajal, *Poemi di Granada e altri versi*, 2.<sup>a</sup> ed., aum., a cura di Rosario Trovato, nuova edizione riveduta ed ampliata, Messina, Armando Siciliano, imp. 2010.

TUSÓN, Vicente, [La poesía española de nuestro tiempo](#), Madrid, Anaya, D.L. 1990 ([Biblioteca básica. Serie Literatura](#)), pp. 72, 75, 76-77, 82, 84.

UCEDA, Julia, «Reflexiones sobre poesía andaluza actual, I», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 454 (septiembre 1984), p. 3.

— «Reflexiones sobre poesía andaluza actual, II», *Ínsula. Revista de letras y ciencias*

[humanas](#), 454 (octubre 1984), p. 12.

UMBRAL, Francisco, «Tigres en el jardín, de Antonio Carvajal», *Poesía Española*, 194 (1969), pp. 3-5.

URBANO, Manuel, *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*, Sevilla, [s.n.], 1980 ([Sevilla, Artes Gráf. Salesianas]) ([Colección Aldebarán, 55](#)), pp. 70, 79, 86, 87, 109.

—«Aspectos formales en Antonio Carvajal», *Canente. Revista literaria*, 3-4 (2002), pp. [473]-480.

— «*Sitio de ballesteros*» (selección y estudio), en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, edición y coordinación [e introducción] de Antonio Chicharro, [estudio preliminar de José Domínguez Caparrós, bibliografía de Antonio Chicharro], Granada, Universidad de Granada, 2003 (Textos. Lengua Española, 3), pp. [105]-122.

URRUTIA, Jorge, «La literatura andaluza desde las vanguardias», en [Historia de Andalucía, \[bajo la dirección de Manuel González Jiménez, José Enrique López de Coca Castañer y Antonio Domínguez Ortiz\]](#), Madrid, Cupsa, Barcelona, Planeta, [1980-1981], vol. VIII.

VALDIVIA, Pablo, “Memoria multidireccional en *Servidumbre de paso* de Antonio Carvajal: El texto poético como indagación permanente”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de GranadaVALLS, Fernando, «Vida y tradición: la poesía de Antonio Carvajal», *Turia. Revista cultural*, 34 (octubre 1995), pp. 163-188.

VARO ZAFRA, Juan, [Isla de los días. Aproximaciones a la poesía de Antonio Carvajal, revisión y prólogo por Dionisio Pérez Venegas](#), Salobreña, Granada, Alhulia, [2008] ([Crisálida, 71](#)), pp. 79-81.

VÉLEZ, Julio, [La poesía española según «El País» \(1978-1983\)](#), [Madrid], Editorial

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, Homenaje a Antonio Carvajal con ocasión de la entrega de la Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez-Acosta”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

— [Entrevista a] “Antonio Carvajal Milena: Poesía para celebrar la vida”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Júbilo del corazón, homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-108.

Orígenes, [1984], p. 45.

VILAS, Manuel, «El poeta Antonio Carvajal, el crítico Ignacio Prat y los nueve novísimos: un episodio de historia literaria», *Poesía en el Campus. Revista oral de poesía*, 34 (1996), pp. 16-24.

VILLARREAL, Carlos, «Noticia para un itinerario» [texto preliminar a “Diez sonetos exclusivos, mas coetáneos de serenata y navaja”], *Poesía*, 26 (julio 1986). Reeditado en Antonio Carvajal, *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, D.L. 1988 (Poesía Hiperión, 124), pp. 86-88.

— «Notas», en Antonio Carvajal, *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, D.L. 1988 (Poesía Hiperión, 124), pp. [81]-92.

— «*De un capricho celeste*», en Antonio Carvajal, Málaga, Diputación Provincial, [1988] (Centro Cultural de la Generación del 27), p. [3].

— «Nota previa [a *Con sagradas palabras*, de Antonio Carvajal]», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, año III, 5 (junio 1989), pp. [79-80].

VILUMARA, Martín, «Notas para un estudio sobre la poesía española de postguerra», *Camp de l'Arpa*, 86 (abril 1986), p. 17.

VIVES PÉREZ, Vicente, «La obra de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna española (Notas para una restitución generacional)», *Revista de Literatura*, vol. LXX, 140 (julio-diciembre 2008), p. 619.

YAGUE LÓPEZ, Pilar, [La poesía en los setenta. Los «novísimos», referencia de una época](#), [La Coruña], Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, 1997 ([Monografías, n. 42](#)), pp. 24, 27, 42-44, 46, 47, 84, 119, 124, 125, 137, 144, 145, 172, 173, 175, 184, 215, 136.

### 3. ENTREVISTAS

Edición en soporte convencional en papel

«Antonio Carvajal, poeta» [realizada por José Ignacio Moreno Olmedo], *Patria* (13.12.1970).

«El poeta tiene que ejercer un compromiso ante la sociedad. Entrevista con Antonio Carvajal», [realizada por Miguel Ángel Blanco], *Patria* (17.11.1971), p .10.

«A propósito de *Servidumbre de paso*. Entrevista con Antonio Carvajal» [realizada por Jaime Valverde], *Andalucía Libre*, 45 (marzo 1982), pp. 42-43.

«Entrevista con Antonio Carvajal» [realizada por Alejandro Víctor García], *Cuadernos del Mediodía. Suplemento de las artes, ciencia y cultura de Diario de Granada*, año III, 87 (30.11.1984), pp. I/13 y VIII/20.

[Entrevista a Antonio Carvajal. Realizada por José Espada Sánchez], en *Poetas del Sur. Conversación en dos actos y un poema final*, Madrid, Espasa-Calpe, D.L. 1989 ([Selecciones austral, 162](#)), p. 456.

«Antonio Carvajal: “Soy un poeta ‘luisiano’ y me molesta que me llamen culturalista”» [realizada por José Méndez], *ABC. Cultura* (14.4.1991), p. 65.

«Vida y tradición. La poesía de Antonio Carvajal» [realizada por Fernando Valls], *Turia. Revista cultural*, 34 (1995), pp. 163-188.

«Entrevista al poeta» [realizada por María Luisa Tobar], en María Luisa Tobar, «Incontro con il poeta spagnolo Antonio Carvajal», en *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti*, vol.

LXIX, anno accademico CCLXIV (1993), Messina, *Accademia Peloritana dei Pericolanti*, 1995, pp. 177-181.

«Entrevista a Antonio Carvajal, poeta» [realizada por Juan Vellido], *Artes y Letras*, suplemento de cultura de *Ideal* (8.3.1997), p. 3.

«Entrevistas: Antonio Carvajal» [realizada por Belén Juárez y Pedro Enríquez], *Ficciones. Revista de Letras*, 2.<sup>a</sup> época, 1 (primavera 1997), pp. 45-47.

«Conversación con Antonio Carvajal» [realizada por Juan Carlos Fernández Serrato], *Así, Roithamer*, 5 (noviembre 1997), pp. 45-47.

«Entrevista a Antonio Carvajal, poeta» [realizada por Lola Pietro] *Ideal* (4.1.1998), p. 64.

«Entrevista a Antonio Carvajal» [realizada por Manuel García y Juan Vellido], *Los papeles mojados de Río Seco. Revista de Letras*, 1 (junio 1999), pp. 32-38.

«Antonio Carvajal Milena. Poesía para celebrar la vida» [realizada por Manuel Ángel Vázquez Medel], *Andalucía educativa*, 17 (octubre 1999), pp. 18-19.

«Para girar a la izquierda. De política y cultura. Entrevista a Antonio Carvajal» [realizada por Antonio Chicharro], *Izquierda y Futuro*, 1 (mayo 2002), p. 16.

«Entrevista. Antonio Carvajal» [realizada por César Aldana], *San Roque Información* (25.10.2002).

«Encuentro con Antonio Carvajal» [realizada por Alberto Torés García], *Canente. Revista literaria*, 3-4 (2002), pp. [511]-517.

«La generación del 68 no existe» [realizada por Gonzalo Cappa], *Granada Hoy* (5.10.2003).

«Nada es fijo en el mundo» [realizada por Gonzalo Cappa], *Granada Hoy* (1.4.2004). p. 7.

«Entrevista a Antonio Carvajal» [realizada por Juan Ramón Torregrosa], [Quimera. Revista de literatura](#), 261 (2005), pp. 55-58.

«Antonio Carvajal, poeta: “No estoy peleado con nadie y no sé de qué grupo poético soy”» [realizada por Juan Luis Tapia], *Ideal* (11.12.2006).

«Diálogos del conocimiento con Antonio Carvajal, sobre Ignacio Prat» [realizada por Francisco Acuyo], *Revista Jizo de Humanidades*, año III, 6-7 (primavera-verano 2008).

Y [en línea]. The House of Blogs, 2012.

<[https://http://www.thob.org/articulo/dialogos\\_del\\_conocimientocon\\_antonio\\_carvajal-198508.html](https://http://www.thob.org/articulo/dialogos_del_conocimientocon_antonio_carvajal-198508.html)> [Consulta: 14.4.2012].

«Antonio Carvajal. Poeta y titular de la Cátedra García Lorca de Granada» [realizada por José A. Cano], *El Mundo* (15.10.2009), p. 27.

Y [en línea]. Madrid, El Mundo.

<<http://www.uco.es/servicios/comunicacion/actualidad/noticias/item/download/62161>>

[Consulta: 10.4.2012].

«Antonio Carvajal: La poesía puede aportar horizontes mentales ante la pérdida de valores», [realizada por Francisco A. Carrasco], *Diario Córdoba* (31.1.2012), p. 1/15. Y [en línea]. Córdoba, Diario Córdoba.

<[http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/antonio-carvajal-la-poesia-puede-aportar-horizontes-mentales-ante-perdida-de-valores-\\_692936.html](http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/antonio-carvajal-la-poesia-puede-aportar-horizontes-mentales-ante-perdida-de-valores-_692936.html)> [Consulta: 10.4.2012].

#### Edición en soporte electrónico en línea

«Juego y autenticidad poética. Entrevista a Antonio Carvajal» [realizada por Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes] [en línea]. Videograbación. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Unidad Audiovisual-Área de Comunicación, 2003.

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/juego-y-autenticidad-poetica-entrevista-a-antonio-carvajal--0/>> [Consulta: 9.4.2012].

«Entrevistas. Antonio Carvajal» [realizada por Alejandro Pérez] [en línea]. Málaga, Comentariosdelibros.com, 23 de febrero de 2008.

<<http://www.comentariosdelibros.com/entrevista-antonio-carvajal-152e1071a.htm>>

[Consulta: 5.6.2012].

«Antonio Carvajal. Poeta y titular de la Cátedra García Lorca de Granada» [realizada por José A. Cano] [en línea]. Madrid, *El Mundo* (15.10.2009), p. 27.

<<https://www.uco.es/servicios/comunicacion/actualidad/noticias/item/download/62161>>

[Consulta: 10.4.2012].

«Los premios que esperaba no me llegaron nunca y los no esperados me saben a tocino de cielo» [realizada por Juan Vellido] [en línea], Almería, ideal.es (19.2.2010).

<[http://www.ideal.es/almeria/v/20100219/cultura/premios-esperaba-llegaron-nunca-](http://www.ideal.es/almeria/v/20100219/cultura/premios-esperaba-llegaron-nunca-20100219.html)

[20100219.html](http://www.ideal.es/almeria/v/20100219/cultura/premios-esperaba-llegaron-nunca-20100219.html)> [Consulta: 5.6.2012].

«Antonio Carvajal: La poesía puede aportar horizontes mentales ante la pérdida de valores» [realizada por Francisco A. Carrasco] [en línea]. Córdoba, *Diario Córdoba* (31.1.2012), p. 1/15.

<<http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/antonio-carvajal-la-poesia-puede->

[aportar-horizontes-mentales-ante-perdida-de-valores-\\_692936.html](http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/antonio-carvajal-la-poesia-puede-)> [Consulta:

10.4.2012]

«Entrevista realizada por Alejandro Pérez Guillén a Antonio Carvajal» [en línea]. Benalup-Casas Viejas (Cádiz), Alejandro Pérez Guillén. Web oficial.

<<http://alejandroperezguillen.es/index.php/entrevistas-ajenas/214-entrevista-a-antonio->

[carvajal.html](http://alejandroperezguillen.es/index.php/entrevistas-ajenas/214-entrevista-a-antonio-carvajal.html)> [Consulta: 9.4.2012].

«*Diálogos del conocimiento con Antonio Carvajal, sobre Ignacio Prat*» [realizada por Francisco Acuyo] [en línea]. *The House of Blogs*, 2012.

<[https://http://www.thob.org/articulo/dialogos\\_del\\_conocimientocon\\_antonio\\_carvajal-](https://http://www.thob.org/articulo/dialogos_del_conocimientocon_antonio_carvajal-)

[198508.html](https://http://www.thob.org/articulo/dialogos_del_conocimientocon_antonio_carvajal-198508.html)> [Consulta: 14.4.2012].



### III. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA CONSULTADA

ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1965. 3ª ed. Poesía y estilo de Pablo Neruda. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

FUBINI, Mario. *Métrica y Poesía*. Barcelona, Planeta, 1970.

GILI GAYA, Samuel. «La entonación en el ritmo del verso». RFE, XIII, 1926.

*El ritmo en la poesía contemporánea*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1956.

*Elementos de fonética general*. Madrid, Gredos, 1988

*Estudios sobre el ritmo*. Edición de Isabel Paraíso. Madrid, Istmo, 1993

JAIMES FREYRE, R.– *Leyes de la versificación castellana*. Buenos Aires, Imprenta de. Coni Hermanos, 1912.

JAKBSON, Roman. *Ensayos de poética*. México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Estudios de Poética*. Madrid, Taurus, 1976.

*Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 1977, 3ª ed. MAYORAL, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid, Síntesis, 1994.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona, Ariel, 1973.

*Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. New York, Las Américas Publishing Company, 1962.

*Repertorio de estrofas españolas*. New York, Las Américas Publishing Company, 1968.

Manual de pronunciación española. Madrid, C:S:I:C. 1967, 13ª ed.

Manual de entonación española. Madrid, Guadarrama, 1974 4ª de

Arte del verso. México, Cía. Gral. de Ediciones, 1965

PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos, 1985.

PRAT, Ignacio. “Aire nuestro” de Jorge Guillén. Barcelona, Planeta, 1974.

*Poesía modernista española*. Madrid, CUPSA, 1978

*Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid, Taurus, 1982.

RIQUER, *Martín de*. *Resumen de versificación española*. Barcelona, Seix Barral, 1950.

TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

## ANEXOS

### ANEXOS. DOCUMENTOS DEL ARCHIVO DE ANTONIO CARVAJAL

- 1: Discurso en Pistoia
- 2: Muestras de correspondencia literaria
- 3: Antonio Carvajal, Creador de espacios
- 4: *Un belvedere y vistas al mar.*

## ANEXO I

[Discurso<sup>3</sup> pronunciado por Antonio Carvajal en la recepción del premio Piero Bigongiari en Pistoia (Italia)]

Señoras y señores:

Siendo muy joven, leí en Fernando de Herrera, el mejor petrarquista español, una expresión que se me grabó vivamente en la memoria: “me inmérito”. Casi cincuenta años después, cuando me comunicaron la concesión del Premio Ceppo de Pistoia, verdaderamente conmovido contesté a los firmantes de la carta en que se me confería tan alto honor, la profesora Martha Canfield y los señores Paolo Fabrizio Iacuzzi y Francesco Stella cómo y cuánto les agradezco esta distinción, y me volvió a las mientes aquel “me inmérito” que andaba dormido en no sé qué pliegue oscuro de la memoria. Se lo comenté a la profesora Lucia Valori, no entiendo qué puede haber en mi poesía para que hayan fijado en ella su atención personas de una cultura similar, pero distinta, que hablan un idioma con aire tan engañosamente familiar y tan diverso del que yo hablo, y más siendo en esta ocasión poesía concretada en el libro *Una canción más clara* que concebí para mi exclusivo disfrute, para fijar en el tiempo y en el soporte concreto de unas páginas mínimas unos poemas que manaban en mi interior de forma discontinua pero imperiosa, sin voluntad de constituirse en libro, casi como canciones espontáneas que improvisaba sobre unas melodías interiores que me removían el alma y no querían borrárame de ella ni quedar perdidas en el sordo fragor del desenvolvimiento cotidiano. Me acuciaban estos breves poemas con la misma urgencia imperativa que la sed o el sueño, con la misma desazón corporal, y, una vez que satisfacía la necesidad de fijarlos, me invadía la misma grata sensación que me dan el beber pausado o la siesta reparadora. ¿Es un mérito satisfacer una necesidad personal? Debo pensar que sí, que aquel deseo que expresó mi maestro Vicente Aleixandre de que sus poemas resonaran en unos pocos corazones fraternos se ha cumplido en mí de forma misteriosa y clara. Claridad y misterio: Este premio es un don y, tras concedérmelo, al leer algunos titulares de prensa que dicen “Antonio Carvajal gana el premio...” se me han planteado,

---

<sup>3</sup> Inédito

una vez más, los desvíos y las distorsiones que se pueden padecer cuando los otros hablan sin meditar lo que dicen y aplican, sin criterio alguno, su experiencia personal a una situación como la mía. Pues no he concursado, no he competido. Alguien se fijó en mi libro, lo propuso, se aceptó, lo encontraron acorde con los altos y generosos fines que se proponían, me lo concedieron. Y yo lo he aceptado como lo que supone, un don claro y sin precio, pues la dotación económica, que estimo, me parece que debe destinarse más a la divulgación de mi obra, avalada por el consenso de las distinguidas personas que lo han valorado, antes que ser malgastada en caprichos que puedo satisfacer sin recurrir a ella o, lo que me parece peor, guardarla en un banco para que destile unos céntimos miserables en el engranaje de unos ingenios financieros cuyos funcionamiento y utilidad se me escapan.

En verdad, la concesión de este premio me ha perturbado. A indeterminada edad descubrí en mí una especie de tendencia a huir del mundo pequeño y opresor que me rodea, una extraña vocación de pereza como respuesta a las sirenas de la vida activa. Sólo quería gozar de aquello de lo que me había visto despojado durante todos los años de mi adolescencia: leer y estudiar a mi aire hasta que el sueño me arrebatara el libro de las manos, gozar de la conversación familiar y el trato doméstico con los amigos, viajar de vez en cuando, y siempre acompañado, porque si es cierto que, como dijo Aristóteles y recogieron algunos de mis poetas predilectos, “el mal comunicado se mejora”, el bien compartido se multiplica. Había aprendido en Michel de Montaigne que viajar es un ejercicio provechoso y soñaba mis viajes como aquel poeta portugués, Cesàrio Verde, que acudía a la estación de Lisboa, miraba el trayecto de los grandes expresos europeos y formuló con la simple enumeración de las principales paradas el verso que compendia toda su sed de aventura: “Madrid, París, Berlín, San Petersburgo, el Mundo!”. Ah, ese Mundo tenía para mí el nombre de una ciudad que no suena en el verso de Verde: Roma. Mas mi pereza encontró una fórmula magistral para vencer las tentaciones de la aventura: Ir sólo allí donde me llaman. Ustedes me han llamado, y aquí me tienen. Roma tardó en llamarme. Me llamaron otros antes, viajé a frías o cálidas hermosas ciudades de Europa, a fascinantes poblaciones del norte de África, a las plurales Américas de lengua española y de habla anglosajona y formulé una sentencia que sobresaltó a mis amigos: “No se debe ir a donde no llegó Roma ni a donde se han borrado sus huellas”.

Me siento profundamente latino. Es la mía una latinidad asumida desde la seguridad que concede el Derecho, el amparo de las constituciones que son pactos de los hombres para convivir con los hombres, la moneda común que evita los cálculos enojosos y la vaga sospecha del mezquino engaño, la similitud de unas costumbres, la desaparición de las barreras fronterizas que concretaban y materializaban el miedo o el rechazo al extraño y, frente a ellas, la pronta disposición del ánimo para la entrega al otro sin perderse uno mismo como primera manifestación de la libertad. Y, sobre todo, la sensación de amparo que me da una materna común lengua nutricia en la que se expresaron Virgilio y Horacio, lengua que puedo paladear pese a todas mis limitaciones y que puedo gozar hondamente, lengua reconocible en la excelsa materia de que están hechos los libros que más amo.

A través de los libros hay poetas que se van instalando en nuestra vida de una manera casi imperceptible. Tal me ocurrió con Giacomo Leopardi. La primera noticia que tuve de él me la dio Miguel de Unamuno, aquel excelso español en quien tanto aprendí, en especial un motivo de Foscolo<sup>4</sup> que se fijó obsesivamente en mi memoria: “Desdén el verso que suena y no crea”. En uno de sus aforismos dice mi antiguo alumno y ahora dilecto amigo Juan Varo que “lo malo peor de Unamuno es que duda en imperativo”. Sufría yo con mucha amargura los dictados de Unamuno porque siempre hubo en mí un gusto por el juego con la palabra, por el paladeo verbal sin cuidarme de los significados, sufrimiento del que me sacó el propio Don Miguel, siempre contradictorio consigo mismo, cuando le leí una reformulación de sus juicios contra la poesía como mero placer sensible: “Pero si el verso suena, crea: Crea sonido”. Y, así, pude hacer más aquellas palabras de Juan Larrea que dicen: “Sucesión de sonidos elocuentes llamados a esplendor: Poesía es esto y esto y esto”, es decir, el conjunto de objetos verbales que llamamos poemas. Y, añadido, no hay poesía fuera del poema concreto, visible, legible y, sobre todo, decible y audible.

Fueron Juan Valera y Marcelino Menéndez y Pelayo quienes, al ponerme en contacto con “L’Infinito” me abrieron un horizonte poético insospechado. Hablaba Menéndez y Pelayo, siempre tan ortodoxamente católico, de cómo Leopardi, partiendo del dolor y no

---

<sup>4</sup> Hasta que el profesor Rosario Trovato, su traductor y gran amigo, leyó este discurso, durante años Carvajal atribuyó a Leopardi el verso “Sdegono il verso che suona e que non crea.”

curándose de la palabra de un Dios que se le había callado, desde su desolada soledad de hombre había sabido dotar a la poesía de un vigoroso y hondo aliento espiritual que, trascendiendo su propia experiencia personal, le permitió alcanzar cotas de sublimidad en las que todos los seres humanos podríamos encumbrarnos y encontrarnos y reconocernos. Por el tiempo en que los leía, atravesaba uno de los momentos más difíciles de mi vida, con la quiebra de la economía familiar, la pérdida de salud de mis padres que anunciaba su temida e inminente desaparición y, con ella, la orfandad y tantas carencias sobrevenidas. Obligado a interrumpir mis estudios regulares, regularidad que nunca recuperé, descubrí que determinados trabajos manuales eran excelentes para la poesía porque facilitaban con su compás mecánico que la imaginación volara a su antojo dentro de unos límites temporales muy repetibles y esperables, que el sonido de la leche ordeñada por mis manos me podía servir de pauta para la versificación silábica y que el amplio arco de la guadaña trazaba el despliegue de las cláusulas rítmicas. Por otra parte, si el contacto con las vacas y los bueyes y el mismo despojo de la heredad paterna me permitían recibir toda la verdad de Virgilio, la contemplación de los huraños gorriones y de la florida hiniesta me sabían a mundos plenos de belleza trascendente gracias a los poemas de Leopardi. Poemas que no eran fácilmente asequibles para mí en aquel momento pero que me llegaron, como todos los bienes que me ha otorgado la vida, por manos de un amigo que, un ya lejano día, puso en las mías un grueso volumen con una prolija portada: *Parnaso italiano / Poeti italiani / contemporanei / maggiori e minori / preceduti / de un Discorso preliminar intorno a Giuseppi Parini e il suo secolo / scritto da Cesare Cantù / e seguiti da un saggio di rime / di poetesse italiane / antiche e moderne / scelte da A. Ronna / Parigi / Baudry, Libreria Europea / 3, rue Malaquais, près le pont des Arts / 1847*. A la vuelta de la página de respeto, una pomposa litografía mostraba los retratos de nueve poetas formando un gracioso óvalo que contenía otros nueve óvalos. En el medallón culminante, la imagen de Parini. En el centro, de mayor tamaño, la de Manzoni, no con la apariencia de dibujo tomado del natural como los ocho restantes, sino inmortalizado en mármol y mirando en dirección opuesta a todos, hacia la izquierda del espectador. Y, precisamente en el borde derecho, a la izquierda de Manzoni, Leopardi.

Escasos son mis conocimientos de la lengua italiana, poco ha sido en mi vida el tiempo que he podido dedicar a su estudio. Pero los versos de Leopardi calaban en mí sin

apenas necesidad de diccionario. Todavía recuerdo la sorpresa que me causó el comienzo de “La vita solitaria”, donde “la gallinella” que batía sus alas en la cerrada estancia me mostraba que, si el águila podía mirar directamente el sol, la humilde gallina nos traía la luz de un día nuevo como una victoria sobre las tinieblas. Y si Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca me habían enseñado que todo mi entorno era cantable, Leopardi me anticipaba la hermosura liberadora de las aves domésticas mucho antes de que leyera a Góngora y su maravillosa perífrasis hiperbatizada sobre el gallo: “doméstico es del sol nuncio canoro”. Y la gallinita quizá fuera de esa subespecie que en Andalucía llamamos con nombre tan eufónico como ignorado por el Diccionario de la Academia: pitirra. La lección que recibí de Leopardi fue más allá, y por él supe que entre límites estrechos se puede percibir en plenitud la pulsación de lo infinito. Un infinito que hay que recibir en la forma y en el idioma que le confirió su autor. Ninguna traducción me satisface. Esta unicidad y plenitud del poema en sí es otra de las causas de mi perplejidad: ¿Qué reciben de mi poesía los lectores que no hablan mi lengua? Dionisio Pérez Venegas ha dedicado un atento ensayo a las huellas de Leopardi en mi poesía. Algunas son manifiestas. Así, en esta balada que inserté en el libro *Del viento en los jazmines* con el muy explícito rótulo de “Se mudan lecciones de Manuel Machado y Giacomo Leopardi, entre otros”:

*Érase un mar amado,  
un mar apetecido,  
un mar de fruta y nido  
mecido en mi costado.  
Érase un mar crecido  
en dos labios gemelos,  
un mar de nieve alada  
bajada de tus cielos,  
la mar de mis anhelos  
de no pensar en nada.*

*Era el mar en que anega  
su luz mi pensamiento,*

*luz de mar que alza el viento  
sediento de mi vega.*

*Era el mar un momento  
-¡qué inmensidad de rosas!-  
y era tu voz el mar.*

*Dejé todas las cosas  
pues no son más hermosas  
que amarte y naufragar.*

*¿Qué pez mece desnudo  
mi cuerpo en tu oleaje?  
¿Qué fluyente paisaje  
me eleva alegre y mudo?  
¿Qué rosado celaje  
traje hasta tu mirada?  
Un carmín de otro día  
por tus mejillas nada  
y nada vale nada  
más que nuestra alegría.*

*Éranse un mar amado  
y un náufrago dormido.  
Calla, y duerme callado,  
mi amor apetecido.*

Mudar lecciones no es otra cosa que poner de manifiesto los poemas que nos nutren. Los pedantes lo llaman intertextualidad, pero a veces no hay tal juego entre textos, es una simple mención que evoca un cúmulo de sensaciones que han dejado algunas palabras ajenas como huella indeleble del alma de un poeta en la de otro. Recuerdo muy bien que, durante algún tiempo, anduve muy preocupado por construir una poética de temas políticos pero inscrita en una tradición de reflexiva hondura. Volví a Leopardi pero me salía Dante ante el espectáculo de la “serva Spagna”, y la triste comprobación

de que las conquistas económicas y la libertad política no producían una sociedad más culta, benéfica y solidaria sino que se propagaban como la peste la trivialización del delito, la banalización de las relaciones en la familia, el amor y la amistad, y la aceptación de la corrupción porque a una inmensa mayoría le gustaría corromperse, digo que tal triste constatación y la falta de un pensamiento propio o ajeno del que nutrirme frente a tales problemas me hicieron desistir pronto del proyecto y, tras dejar alguna página incompleta de mi historia social o una “crónica angélica” cuyo final optimista me deshizo un amigo con una frase tajante: “Eso no te lo crees ni tú”, volví a mis hábitos líricos. No puedo ahora pensar sin tristeza que si hubiera conocido la tesis [de José Mercado sobre mi obra *Extravagante Jerarquía*, inconclusa por la muerte de mi excelente amigo, mis vacilaciones literarias y vitales hubieran sido menores]<sup>5</sup>.

Pero sí me lo creía, porque les debo a la amistad y a la poesía lo mejor de mi vida. Más a la poesía, que no acaba, pues los amigos tienen la desagradable costumbre de morir. Y es la amistad, que me mantiene gozosamente encerrado en casa, la sola fuerza capaz de sacarme de ella. Y así, un día, recalé en Sicilia, llamado por el profesor Rosario Trovato. Allí conviví, admiré, conocí y supe. De alguno o de todos mis días sicilianos brotó este poema:

*SALVACIÓN DE LA TIERRA*

*A Tito Furnari*

*Llueve graciosamente. Generosamente,  
llueve. Y la tierra lo agradece.  
Cantan los anchos verdes infantiles,  
canta el azul profundo de los montes,  
canta el carmín de un labio que ha nombrado  
con gratitud la lluvia;  
canta la tierra en labios que la nombran  
con asombro otra vez, la tierra madre  
que florece en sonrisas, en los brillos  
de los labios por fin, por fin, tan húmedos.*

---

<sup>5</sup> En el original falta la frase entre corchetes, falta que suplió tras las correcciones del profesor Trovato, que Carvajal conserva.

*Llueve graciosamente y te recuerdo,  
bajo la parra umbría, en ardorosa  
noche de primavera castigada  
con ausencia de brisas,  
al pie del fuego, envuelto por el fuego  
que el sol dejó y el labio recogía.  
Llueve profundamente y te recuerdo,  
con los labios mordidos por los versos  
del ardoroso Dante,  
humo y palabra al par y vino ardido,  
desterrado a los pies de los volcanes,  
maldito de los sabios que proscriben  
a poetas y ménades  
de la infame república del orden.  
¡El orden! El humano  
rencor se erige en norma y en castigo,  
pero no entiende el cielo,  
nunca entiende la tierra ni los pálpitos  
de un pulso que se agita  
con la belleza efímera y el tacto  
de una mano o la lluvia en las mejillas.*

*La lluvia por mi rostro  
resbala a su capricho  
y a su capricho lustra los rosales,  
los abetos, las palmas,  
que cantan las palabras susurradas  
desde el hondo silencio de la tierra.  
Llueve graciosamente,  
con el azar risueño  
del trino y el silencio enamorado  
de quien miró y suspira,*

*y repiten las piedras  
el roce de las aguas,  
y las ramas se encienden  
con las mínimas luces  
de las vidas humildes,  
y te recuerdo envuelto por el humo,  
con los labios heridos por los versos  
del silente Leopardi,  
cantando con la tierra que se salva  
por la lluvia y el verso,  
por la danza y la lluvia,  
por la lluvia y la lluvia,  
mientras pasa el rencor a nuestro lado  
de los viejos falsarios sin olvidos.*

Evoco Sicilia, siempre con sol, en este momento de la escritura, mientras llueve fuera, la nieve cubre las montañas cercanas y mientras, como dijo Piero Bigongiari en su poema “Fra terra e mare”, *in un piccolo corpo infreddolito*, el mío, se despliega una nostalgia de luz sin veladuras, aquella luz al pie del Etna que tan honda huella dejó en mí.

Huellas. No hace mucho, con ocasión de un curso sobre literatura europea al que fui invitado, les expuse a los alumnos cómo, desde mi experiencia personal, seguir las huellas de una forma había sido un camino seguro para educar mi sensibilidad y enriquecer mi pensamiento. Y dibujé los caminos del soneto, nacido en Sicilia, crecido y pleno en la Toscana, irradiado a Europa y América en un tiempo propicio en que la “enciclopedia” era común y la calidad artística se medía por parámetros de emulación más que por una originalidad individual y no siempre fecunda. Resulta asombroso pensar cómo la obra de Petrarca impregnó los espíritus europeos, difundida por embajadores, universitarios, comerciantes y miembros cultos de las órdenes religiosas en su expansión educativa. Y lo mismo que en Brujas se puede admirar una madonna de Michelangelo que los cónsules florentinos donaron a la iglesia en que yace el humanista español Luis Vives, en Granada hubo un lector que legó a sus herederos una preciosa edición de Petrarca, impresa en Venecia, con anotaciones de Pietro Bembo, poco tiempo

después de que el primer gran poeta en lengua castellana nacido en Granada, don Diego Hurtado de Mendoza, dejara de ser embajador del César Carlos ante la Serenísima República de Venecia, ilustrada con un soneto del rey de Francia, Francisco I, escrito a raíz del descubrimiento del sepulcro de madonna Laura en Aviñón, lugar delicadamente aludido por Garcilaso en el cierre de su epístola a Boscán:

*la tierra  
do nació el claro fuego del Petrarca  
y donde están del fuego las cenizas.*

Hoy ese libro es la joya de mi casa y no para de provocarme reflexiones. ¿Qué tiene el soneto para que los grandes poetas que hoy consideramos padres de la modernidad se expresaran “necesariamente” en esa forma tan cerrada y, por lo mismo, tan incitadora para todo tipo de innovación? Hablo de Keats, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez y, por ser el mayor poeta en verso libre en español y, para mí, poeta del siglo futuro, Vicente Aleixandre. ¿Qué nueva forma podrá condensar un día el latido unánime de unos poetas europeos que instruyan en la belleza y construyan la verdad para unos ciudadanos que usan una moneda común pero que no renuncian, y no deben hacerlo jamás, a sus idiomas maternos, como latieron unánimemente tantos europeos del siglo XVI aclimatando el soneto a sus culturas particulares?

He nombrado a Vicente Aleixandre. Si hoy estoy con Vds. en gran parte se lo debo a él. Me distinguió con una amistad sin sombras y me dio un consejo que he procurado no olvidar: “No te avergüences nunca de la poesía, dale toda tu verdad y sigue los caminos que te abra. Pero, sobre todo, no le mientas”. Con verdad vital escribí *Una canción más clara*. He encontrado, como pedía para sí Vicente Aleixandre, unos corazones fraternos en los que mi poesía ha resonado. No sé si pueden imaginarse lo que para mí es ser recibido como poeta en Italia. Yo no puedo explicarlo. La alegría, como el poema, necesita silencio.

Un silencio en que resuene siempre mi voz con una palabra: Gracias.

(Febrero de 2010)

LEOPARDI . ALLA LUNA

*O graziosa luna, io mi rammento  
Che, or volge l'anno, sopra questo colle  
Io venia pien d'angoscia a rimirarti:  
E tu pendevi allor su quella selva  
Siccome or fai, che tutta la rischiari.  
Ma nebuloso e tremulo dal pianto  
Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci  
Il tuo volto apparìa, che travagliosa  
Era mia vita: ed è, né cangia stile,  
O mia diletta luna. E pur mi giova  
La ricordanza, e il noverar l'etate  
Del mio dolore. Oh come grato occorre  
Il sovvenir delle passate cose,  
Ancor che triste, e ancor che il pianto duri.*

A LA LUNA (Trad. Antonio Carvajal. Misterbianco, Catania, julio de 2011.)

Oh graciosa luna, yo me acuerdo  
que, hará ya un año, encima este collado  
lleno de angustia vine a contemplarte:  
y tú pendías sobre aquella selva,  
que, entonces como ahora, iluminabas.  
Mas nebuloso y trémulo del llanto  
que en mis ojos brotaba, ante mi vista  
tu rostro aparecía, y trabajosa  
era mi vida; y lo es: nada ha cambiado,  
Oh mi querida luna. Aún me ayuda  
la remembranza, y repasar los días  
de mi dolor. Oh qué agradable acude  
de las cosas pasadas el recuerdo,  
aunque sea triste y aunque el llanto dure.

## ANEXO 2

[Muestras de correspondencia referente a cuestiones literarias]

1)

Huétor Vega, 3 Diciembre 1994

Querido Manolo,<sup>6</sup> no podré ir a verte el día de la Purísima. No sabes el disgusto que tengo porque para colmo debo atender a una gente que no me apetece, se han presentado de sopetón y no puedo escaquearme por exigencias del oficio. Ya te contaré en navidades. ¿Compro los dulces en Belén o se los encargo al Niñovate? Los mantecados de las monjas tienen un sabor muy fuerte para mi gusto, como a clavo. Me gustan más los de la Antequerana, pero esa familia tiene el negocio bien asegurado. Aconséjame por teléfono, que no te llamo porque no sé a qué hora cazarte en casa. Tú sabes que a las 10 de la noche suelo estar en la mía (salvo coñazos imprevistos e indeseables como este).

Me pierdo oír la misa rociera de tu colega, discúlpame con él. Vaya susto que me dio el otro día cuando me enseñó los textos. No te lo pude comentar porque me dejó sin habla. Pues resulta que al leer el Gloria me llamó la atención la forma, fui a la estantería, cogí las rimas de Bécquer, abrí el libro por la rima I y le dije: Canta. Y vaya si cantó. ¡POR CAMPANILLEROS! Recordarás que le costó trabajo modular el final del segundo verso, pero lo resolvió con mucho arte y cantó divinamente el resto. Cuanto más lo oía más sudores me daban, no sé si lo notaste, recordarás que salí casi corriendo, sin apenas despedirme, pretextando que se me hacía tarde. No era verdad, era algo peor: ¡Mi tesis es mentira!

No se lo digas a nadie pero tú llevabas razón, me ha faltado trabajo de campo, he sido muy ligero. Lo malo es que mi director me ha dado el visto bueno, ya tiene apalabrado

---

<sup>6</sup> Manuel Cobo, sacerdote, a quien conoció en Antequera por medio del escultor Jesús Martínez Labrador. Carvajal no llegó a enviarle la carta. Avisado de la urgente hospitalización de su amigo (falleció poco después, víctima de un cáncer óseo), acudió a visitarlo y dejó la carta en un sobre, que también conserva.

el tribunal, y las Carmelitas, como me aconsejaste, me la están encuadernando primorosamente. Corregir supone casi escribirla de nuevo. Así que me callaré y prepararé una buena defensa por si algún miembro del tribunal lo nota. Es un error aparentemente insignificante: Según Príncipe y Navarro Tomás, el ritmo de los versos españoles es sólo trocaico o dactílico o mixto de los dos, siempre contando los pies a partir de la primera sílaba tónica. Yo lo acepto, procedo en consecuencia, rebato las opiniones contrarias y parece que mis conclusiones son acertadas. Pues nos equivocamos los tres, hay poemas con el ritmo al revés de este, yámbico o anapéstico o mixto de ambos, el canto de campanilleros es la demostración palpable. La excusa ya está en la tesis y en mis autores, se le aplica la anacrusis al primer verso y cuadra todo. Me dirás que cuál es el problema entonces. Pues en que no es cierto, que la rima I de Bécquer no responde al ritmo que marcan los ojos sino al que recibe el oído. Que empieza por una sílaba tónica que es una sonorosísima mentira o una gran verdad. Mi autor estudiado cita unos versos de un poeta llamado Don Francisco Manuel (y esta es otra), con la forma de la rima de Bécquer, 10-12-10-12, yo hago el esquema y veo que los acentos van en 3-6-9 en los versos de 10 y 2-5-8-11 en los de 12 sílabas, y noto el disloque, los acentos de un verso y del siguiente van a contrapié. No apliqué bien, porque mi Sr. Príncipe tampoco se molestó en hacerlo, su teoría del compás, con la que estoy entusiasmado, y de ese modo ni él ni yo vimos ni oímos que los dos versos escritos forman una sola línea melódica de compás uniforme, que no son dos versos de 10 y de 12 sílabas respectivamente, sino que es un solo verso de 22 sílabas métricas con cesura después de la 10ª, y no se canta así:

(ala) puértadeun/ rícoava/ rién'tolle/ góJesu/ crístoilí/ mósnapí/ dió//

porque se canta así:

alapuér/ tadeunrí/ coavarién/ to'llegó/ Jesucrís/ tolimós/ napidió//

sin anacrusis que valga ni otras zarandajas, con todo bien cuadrado, como en Bécquer, yestaspá/ ginassón/ desehím/ no'cadén/ ciasquelái/ redilá/ taenlassóm/ (bras) y la sílaba que sobra es la que hay que saber modular en la cadencia).

Si esto es verdad, la base de mi tesis es mentira. Aun siendo piadoso conmigo mismo, es media mentira. Pero una media mentira es una mentira doble y, aunque me acoja a que todo lo relativo a la medida de los versos es convencional, es mentira. Así lo siento, así

me siento.

Y claro que no he investigado bastante. Por fin tengo un libro que me hacía falta pero no me molesté en buscar en la biblioteca de la Universidad el Parnaso Español de Quintana. Menudo libro. Y ahora viene lo bueno, seguro que mi Príncipe leyó en este libro el poema del tal Don Francisco Manuel y, descuidado como este que soy su discípulo, no copió el apellido: Francisco Manuel de Melo, español de Portugal y cronista de la guerra de secesión de Cataluña, contemporáneo de Quevedo y Gracián y tan respetado en la corte cuanto odiado por los separatistas catalanes y portugueses. ¿Cómo corrijo ahora el pesadísimo índice de autores citados por Príncipe y anotados por mí?

No consigues que me confiese de los pecados que me supones, aquí me tienes acusándome de pereza (¿no es un pecado capital al que se opone la diligencia?) y de soberbia, todavía peor porque a ver quién es el guapo que ante un tribunal tiene el gesto de humildad de reconocer un error por ligereza o liviandad intelectual. Al secreto de confesión me acojo hasta que pase el trago de la defensa de la tesis. Y recuérdame por favor que corrija por lo menos estos dos errores cuando la vaya a publicar, si es que la publico.

Los amigos de aquí, bien. ¿Cómo están los de ahí? Otro día te contaré lo de mis 7 palabras, los meapilas de Graná y lo que comentaron de mis poemas y de Monseñor Buxarrais cuando les dije que tu amigo obispo me los había elogiado. ¡Pa ponerse a mear y no echar gota!

No digas que no están bonicas las cartas escritas con IBM, que parecen de imprenta. Es estupendo, escribes, escribes, corriges leyendo en el visor, le das a una tecla y ¡zás! la imprime de un tirón y sin tachaduras. Dicen que el correo electrónico es mejor y más cómodo, será para quien tiene Internet en casa. Yo prefiero la conversación aunque sea telefónica.

Absuélveme. Un abrazo

2)

### A Philip Silver

Philip, entiendo que te dé el mono. Me estoy tomando un güisqui irlandés mientras releo la versión del poema de Claudio [Ordíñez] que tengo en mi ordenador. A ver si coincide con la que tú lees:

*¡Nunca serenos! ¡ Siempre  
con vino encima! ¿Quién va a aguarlo ahora  
que estamos en el pueblo y lo bebemos  
en paz? Y, sin especies,  
5 no en el sabor la fuerza, media azumbre  
de vino peleón, doncel o albillo,  
tinto de Toro. Cuánto necesita  
mi juventud; mi corazón, qué poco.  
Meted hoy en los ojos el aliento  
10 del mundo, el resplandor del día! Cuándo  
por una sola vez y aquí, enfilando  
cielo y tierra, estaremos ciegos. Tardes,  
mañanas, noches, todo, árboles, senderos,  
cegadme! El sol no importa, las lejanas  
15 estrellas... ¡Quiero ver, oh, quiero veros!  
Y corre el vino y cuánta,  
entre pecho y espalda cuánta madre  
de amistad fiel nos riega y nos desbroza.  
Voy recordando aquellos días. ¡Todos,  
20 pisad todos la sola uva del mundo:  
el corazón del hombre! ¡Con su sangre  
marcad las puertas! Ved; ya los sentidos  
son una luz hacia lo verdadero.  
Tan de repente ha sido.  
25 Cuánta esperanza, cuánta cuba hermosa  
sin fondo, con olor a tierra, a humo.  
Hoy he querido celebrar aquello*

*mientras las nubes van hacia la puesta.  
Y antes de que las lluvias del otoño  
30 caigan, oíd: vendimiad todo lo vuestro,  
contad conmigo. Ebrios de sequía,  
sea la claridad zaguán del alma.  
¿Dónde quedaron mis borracherías?  
Ante esta media azumbre, gracias, gracias  
35 una vez más y adiós, adiós por siempre.  
No volverá el amigo fiel de entonces.*

Problemas para mí sólo hay en:

verso 20, una sinalefa muy dura porque coincide con acentos de 6-7: sóla\_úva verso 30, una sinéresis también muy violenta, pues hace "oíd" monosílabo y deja el acento en 3, cuando se espera en 4, pero manda el de 6. Como el maestro era de Zamora y no de Granada (que se escribe así pero se dice Graná), no cabe pensar, porque es fonéticamente "reprobable", que perdiera la /d/ en "todo" y hubiera que leer "cái-gan/o-íd // ven-di-miád-TÓ-lo-vues-tro", con un énfasis estupendo y un coloquialismo que me derrite de gusto con sólo pensarlo. Pero no recuerdo haberle oído nunca "to" por todo, ni siquiera que "to el mundo es güeno, como dijo mi agüelo". Marco con la barra / la cesura, doble tras 4 en mi silabeo.

Pregúntale a Clara si recuerda que Claudio alguna vez habló así.

Pero no me hagas mucho caso, que acabo de llegar de Italia, a donde volveré el sábado, y tengo los cables sacudidos.

(Junio de 2009)

3)

Con M.V.C.<sup>7</sup> (I)

A MVC

Querido primo<sup>8</sup>, ayer se me enredaron los dedos, el teclado, el ratón y las señales de la pantalla y, si te llegó un correo mío, te debió parecer un disparate. Luego me complicaron la tarde y no pude enmendarlo. Aquí va lo que quería comentarte:

Cada poeta tiene su música. Unos la cuelgan en los verdes sauces, otros la repiten hasta dormirnos, algunos la pisotean. Tú tienes una cadencia muy grata, la más parecida que conozco a la de Muñoz Rojas, pero no igual, con aire de soltura conversacional entremezclada sabiamente con aportes líricos muy subidos más de concepto que de tono, muy elegante. Pero a veces la cadencia se te va ligeramente (quizá, con perdón, porque no has sido alumno mío de Métrica) y distorsiona tu elegante perfil. Mira los versos resaltados (los colorines<sup>9</sup> marcan distintos motivos) y las anotaciones correspondiente:

#### **Comerse el mundo**

Viajero a la que salta. A trompicones.

Estaba alucinando

de tanto huerto en fruto. Los sabores  
del Sur.

\*Hoy tengo el mono\* (1)

de una mesa a la sombra, los amigos,  
el dulce escalafón de golondrinas,

\*\*los mares, la palabra.

Nostálgico\*\*

de tarde, ya. Me siento

(2 [+ V +Y en comentario])

---

<sup>7</sup> A petición de Antonio Carvajal, resguardamos los nombres de algunos corresponsales con siglas.

<sup>8</sup> La coincidencia azarosa del apellido motiva este tratamiento; entre ACV y MCV no hay parentesco conocido. Carvajal y tres amigos se tratan así, “como los reyes y los gitanos”: María Victoria Atencia, Antonio Piedra y Luis Javier Moreno.

<sup>9</sup> Hemos sustituido los colorines por asteriscos y marcado entre paréntesis la remisión al comentario

a la luz poniente, el vino, los abrazos. (3)

Sopeso en cada hombro\* (4)

lo que gravita el mundo. Un peso hermano.

Mi mundo tiene un peso. \*Quien lo lleva,

es aquel que va diciendo: ¡Las criaturas!\* (3b)

Da gusto la alegría

\*de un alma en cada pecho.

Yo, entretanto,\* (4)

perplejo de sabores y de gentes,

no sé si tan ajenas.

De eso nada,

(me dicen por aquí). En esas estamos.

1.- ¿Cómo se puede decir, hoy, mejor? Tener el mono es más que tener muchas ganas, es notar que te falta algo para ser tú mismo en el mejor estado en que te has vivido, no sólo del cuerpo, no sólo del alma, sino de la totalidad de tu ser. La lengua está viva porque lo estamos los hablantes. ¿Pudo pensar Góngora que uno de sus aportes cultos, joven, iba a ser la palabra más gastada de finales del siglo pasado y lo que va de este? Solís y Quevedo, tan castizos con sus mozos y zagales, usaron la enálage “jóvena”: como la buena señora ministra que, llevada de la manía de la corrección de género, dijo miembro y, en mi opinión, lo dijo bien, como los adjetivos que terminan en –or fueron invariables y desde hace siglos, sin escándalos bobos, se usan los femeninos en –ora, hasta el punto de que la gente cree que los santos Justo y Pastor, mártires en la hoy Alcalá de Henares, eran varoncitos, pero Pastor era niña, como bien sabían los jesuitas y el imaginero que talló sus bellas imágenes en la Granada del siglo XVII. ¿Te imaginas a Muñoz Rojas no buscando sus gafas, sino los anteojos (o antojos) o los espejuelos, como aún se dice en amplias zonas del español? ¿Y por qué no te sobresalta el “estar alucinando” del verso 2? Porque el alucine y el mono casi nacieron en el mismo parto.

2.- Aquí se le va la cadencia al lector por mala disposición tipográfica. El escalonado al final sangrado a la derecha indica (mera convención, pero así funciona) que las sílabas

escalonadas y sangradas forma verso con la línea anterior. Tal como lo escribes resulta un decasílabo, se nota la manquedad de una sílaba:

los mares, la palabra.

Nostálgico (V)

Pero así:

Nostálgico

de tarde, ya. Me siento (Y)

se oye el endecasílabo, verso mayor acorde con el heptasílabo porque ambos tienen una sílaba tónica dominante en 6ª. He subrayado, para su evidencia, todas las sílabas 6ªs dominantes; en esta propuesta de corrección, los acentos en las pares (2-6-8-10) con excepción de la 4ª, son totalmente armónicos y las dos cesuras, tras 4ª, 7ª y 8ª, le prestan matices muy singulares de expresividad.

La cadencia se mantiene afín, pero se nota variada, si el endecasílabo tiene los acentos en 4ª y 8ª y es átona la 6ª. El principio de la armonía del verso es que entre dos tónicas haya al menos una átona (o un silencio: entre dos tiempos fuertes al menos uno débil); si las dominantes aparecen en sílabas pares del endecasílabo está garantizada la armonía, porque como  $6=4+2$ , las dominantes de este verso pueden manifestarse así:

$6+4=10$ ;       $4+2+4=10$ ;       $4+4+2=10$

de manera que el último acento, el definitorio, siempre aparece en 10ª. Pues bien, fíjate que en (V) hay acento en 6ª pero no en 10ª; en (Y) los acentos están en sílabas pertinentes.

Herencia pitagórica. De eso sabía mucho Fray Luis de León. Nota este verso tuyo:

de un alma en cada pecho.

Yo, entretanto,

con acentuación plena en todas las pares, único caso en todo el poema. La ausencia de tónicas en algunas posiciones esperables de heptasílabos y endecasílabos, la variedad de las posiciones de las cesuras, la movilidad de los acentos no dominantes (en sílabas 1, 2, 3 ó 4, en incluso 7 u 8) evitan la pesantez del compás uniforme o del simétrico y facilitan la traducción sonora de los movimientos del ánimo.

3.- El encabalgamiento te induce a la sinalefa entre versos y así compensas la hipermetría del verso

a la luz poniente, el vino, los abrazos

Es un recurso válido, aunque no bien visto por los metricistas academicistas. Podrías pasar la /a/ al final del verso anterior, pero se pierde la ambigüedad de “me siento” (de sentirse y de sentarse) que genera una estupenda y rica expectativa hasta su resolución en el verso siguiente

3b.- Segundo caso de posible sinalefa entre versos, que aquí me resulta menos aceptable que en el señalado en la nota 3. Si lo escribes así:

Quien lo lleva,  
aquel que va diciendo: ¡Las criaturas!

suprimes el copulativo /es/, innecesario, y todo se ajusta?

4.- Que te funciona el oído muy bien lo demuestra que no haces aquí sinalefa, no porque se ejecute la /h/ con aspiración, que aquí no, desde luego, pues es un caso de ortografía conservadora o cultista (de “humero”), sino porque el acento en –om, en posición dominante, la impide.

Perdona tanta pedantería, pero no encuentro mejor manera de demostrarte lo mucho que me interesan tus poemas. Y este en especial.

Recibe esta chaparrón palabrero como si fuera un abrazo.

(Octubre de 2013)

Con M.V.C (II)

De MVC

Primo: estaremos el 29 en la Librería Picasso, si no pasa ”na”

Te adjunto esa glosa al salmo 22 que acabo de terminar, a mí me gusta. Sugíereme alguna corrección.

Te pregunto: ¿Puede un poema “funcionar” aún en estado latente?

Me admira que Cristo tuviera siempre dónde echar mano.

Un abrazo. Manolo

A MVC

Primo, he devorado el poema. Hay algunas cosillas, más de escritura en la página que de

poesía, y alguna vacilación del ritmo que se deben ajustar. Y una cosa que debes quitar: la mención del trovero de de la loma, porque banaliza el poema. Dante no rimó a Cristo sino consigo mismo, porque Cristo es inrimable, ninguna cosa, ninguna cualidad, ninguna acción (pisto, listo, revisto) tiene calidad suficiente para ponerse ni siquiera como un eco al lado de su nombre. Mencionar expresamente y con mayúscula al tal trovero lo equipara visualmente con Lo de lo Alto, me Lo como (cito ya de memoria), Le dirijo unas palabras. Si pones en vez del apellido del trovero una perífrasis alusiva (un trovador moderno, un poeta de ahora) fíjate que se ajusta al ritmo.

Me darás una alegría si vienes el jueves. Un abrazo, Antonio

De MVC

Primo, creo que no debo tocarlo más

Un abrazo

#### CANTO DE LO NO DICHO

Quise saber de ti, por si te duele  
la herida.

    Está sonando  
un trovero, que empareja  
los besos con los presos, los tejados  
con un gato sin dueño. Suma y sigue,  
qué ya no sé qué más.

    ¿Y lo no dicho?

Pues, eso: Tanta vida  
no se deja decir,  
ni tanta cosa,

    ni toda la pasión,  
todos los besos,  
ni la gracia de Dios.

    ¿Sobreentendida?

Deja que Le pregunte: Lo de Arriba  
¿Eso qué es lo que es?

    “Una Mirada

que da verdad al tiempo,  
que le añade...” ¿La sal?

.....

Lo imaginaba  
Pongamos que Te como, Simpatía,  
mi Bien. Un Jesucristo  
se come, Pan comido. Con Él comes  
los clavos, todo el resto  
de amor.

¿Tanta comida, decís?

¿Y el desgraciado?

Dicen que está en la herida  
de Dios (allí alojada,  
también la negra Nada).

¿Qué me dices?

Como mi soledad, como la Nada,  
perforo con mi canto. Si le digo:  
“¡Bendita seas!”

me como hasta la Noche.

¿Qué dicta un corazón? Ir bendiciendo.  
¡Bendito seas! (...al viento). Como el aire.  
Con eso es ya bastante. Me apetece.  
De todo me alimento.

.....

¿Querrás decirme a mí qué está doliendo?  
La vida está doliendo. Ya me duele  
mi tiempo. Los tendones  
se me han descoyuntado. No soy alma.

De qué estarás hablando.

Estoy diciendo,

que verse en esa cruz era tan fuerte  
que, estando en aquel verse,  
cayó la Noche oscura. Apenas llega

la Luz.

¿Qué vida es esa,  
que el corazón de cera, la cabeza  
a punto de naufragio? ¿Sabes algo  
del tema, compañero?

Si no, ya lo sabrás, verás la Nada,  
se acerca nadando. (No debiera

burlarme: ¡Pobre Nada,

si al fin se queda en nada!)

.....

¿Naderías? Tampoco. Cuando Cristo  
agoniza, grita un verso  
que no va ni de gato ni de beso,  
que es un verso de autor. Sube al tejado.  
Callado, va trepando.

¿Al centro de la Nada, estás diciendo?  
Taladra lo imposible.

La Negación,

la Muerte, llega al ángel:

“¡Elí, Elí! ¿lemá sabactaní?”  
“¿Por qué me abandonaste?”

El Silencio  
(Será Palabra que se adensa en alma)  
va devanando un salmo; en él se apoya:

Pero Tú, Pero Tú,

(...es adversativa  
esta queja de amor,  
esta marea...

“Pero Tú eres mi Dios”

...muda. Sobrecogida)

Y a la vista:  
las garras fieras, rostros que se giran  
y el socorro..., a la espera.

Está en los siglos,  
la fe de los mayores. En el Libro.  
La fe configurada. Y amasada.  
Los Tiempos.

El poema,  
que deja hablar por Él (entra en segunda  
persona), acaba en verso  
silente:

En lo no dicho  
-pues fluye a su través- se desvanece  
la oscura Noche, el muro de la Nada:

.....

que el grito de abandono:

“¡Entre tus manos...!”,

traspasa la frontera roto el cerco.

M[...] V[...]<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> [Damos solo la versión segunda remitida por Manolo V. C.; Antonio Carvajal no nos ha autorizado la reproducción de la primera: “No vamos a pregonar el nombre que el poeta ya ha silenciado”].

A MVC

Gracias, primo, por aceptar mi propuesta de corrección. ¡Y sin enfadarte, oh maravilla! Pues otros se ofuscan y uno se preguntan para qué preguntan. Espero que un día podamos hablar del decoro poético, cuya pérdida ha supuesto en mi opinión la diarrea verbal en la llamada poesía de la experiencia, que por su mal olor detesto. Fíjate en los diversos usos del nivel vulgar del habla en Muñoz Rojas, que tú has asimilado con excelentes resultados, en Blas de Otero, José Hierro, Gil de Biedma: el género humilde los requiere desde que Garcilaso lo implantó con la epístola a Boscán, broma afectuosa incluida. A partir de Ángel González se implanta lo que Alexandre llamaba "descreimiento en la poesía" pues para no parecer solemnes, él en sus peores momentos (que siendo tan bueno los tiene ¿y quién no?) y sus secuaces triunfantes no pierden ocasión de cargar la mano en la ordinariez si no en el chiste banal, eso que Gracián llamaba humor frío. Lo tuyo, perdóname, era una nominación banal, aunque fuera cierta como primer impulso para tu poema; dicho de otra manera, el decoro impide que Cervantes refiera los actos defecatorios de Don Quijote, pero permite el de Sancho en la aventura de los batanes. Y está Ovidio como antecedente, reprochando a Virgilio y Horacio que habían inmortalizado a dos poetastros por el solo hecho de haberlos nombrado en su obra. Uno de los peores momentos del Canto general de Neruda es el verso en que llama hijos de perra a Gerardo Diego y Dámaso Alonso, se olvida del precepto de Marcial, censurar los vicios, callar las personas. Esto no se enseña habitualmente en las clases de Filología Española y así les va a los pobres que la cursan, no se dan cuenta de que el decoro es la base de la censura de Pedro de Valencia a Góngora, se van por las ramas del cultismo y se quedan tan anchos y panchos.

Un abrazo.

5)

A Manuel Vilanova, desde Motril, el 14 de abril de 2015

Clarísimo de mi ánimo vicino  
(en ladino, vicinu : vicus > Vigo),  
plácidamente séme tenso, no  
te agiten hipos ni te tiente el híper  
que el respirar entrecortado  
jode el pecho y el verso, y la manía  
de comprar por comprar no es buena.  
Busca un doctor que se cure a sí mismo  
-tú mismo, sin angustias ni temores-  
que tu salud me importa como mía.  
Te adjunto mi poema; traducible  
y ajustable, tan solo lo entendible;  
el resto, los grecismos y sus juegos,  
queden tal cual; la toponimia  
granadina suplante la gallega;  
es juego de versión, pues hay concepto:  
ser un decir vacío que se llena  
con un decir análogo. Hugo Fóscolo:  
"sdegno il verso che suona e che non crea".  
Y Unamuno, en su escolio: "mas si suena,  
crea; crea sonido". Y Carvajal:  
"el silencio interior se dice  
en sonos de palabras, que en poema  
se configuran porque música  
es que en sonidos el silencio crea".

En otro documento va completo el libro en que se inserta este poema.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Paraleipómena, en *De un capricho celeste*. Es frecuente que Carvajal escriba correos en verso. En

Recíbelos con un abrazo fuerte  
y acúsame recibo.

Aforismo para Manuel Vilanova, en espera de que se le reconozca con el Premio Nacional de Poesía:

*Príncipe y primo mío, la humildad es reconocer los méritos de los otros y alegrarse de que los demás también los reconozcan. No estimarse suficientemente uno a sí mismo no es humildad sino encogimiento del ánimo.*

(20 septiembre 2015)

---

este caso sí se nos ha permitido mostrar el nombre completo, cuyas siglas son MVR.

### ANEXO III

ANTONIO CARVAJAL, CREADOR DE ESPACIOS

*Breve esfera de viento...*

Góngora. *Soledad segunda*

Lessing situó, con límites bien definidos, en el espacio y en el tiempo a las artes. Acercó a las dimensiones en las que se desenvuelve el hombre, la división medieval de artes mecánicas y artes liberales. Las artes mecánicas se objetivan, por su propia condición de cosa que está ahí en artes espaciales. Son artes mensurables y acomodan los sólidos, o su representación gráfica, a las tres dimensiones en las que el hombre se halla establecido. El tiempo es medible; se mide por su fugacidad y si se desea fijar lo ocurrido en su delicuescencia se ha de recurrir a la palabra escrita, a la representación sostenida por la temporalidad verbal. O en el caso de la música por la notación. Conceptualmente estas delimitaciones de la creación artística son lógicas, congruentes y aceptables. El hombre, el artista pone el empeño en transgredir sus propias fabricaciones ideáticas. Y comienza a hacer arriesgada su creación. Al romper los esquemas forjados, que adecua la realidad objetiva a lo que fragua su imaginación, trastorna las leyes que prefiguran lo que ocurre en el mundo natural.

Los arquitectos nazaríes incorporan el tiempo, con su mensurable fugacidad, al orden espacial de sus patios. Con intuición, el sonido producido por el fluir del agua suma la cuarta dimensión -el tiempo- a la estructura espacial -planos, volúmenes- de la construcción arquitectónica.

Antonio Carvajal, con hábil destreza edifica espacios volumétricos en *Extravagante jerarquía*. No recurre a lo meramente descriptivo, fácil artificio de la literatura para representar la realidad, que se desarrolla sometida a las dimensiones, utiliza la palabra como componente volumétrico.

El número rige, como canon arquitectónico, cada soneto, cada cuarteto o terceto, de su poemario y lo obedece.

*Precisamente allí, con cada cosa*

*en su lugar: corderos en alcores,*

*vilanos en suspenso, abeja en flores,  
suspiro al pecho, al viento mariposa.*

Lo cabal de cada verso; la ausencia de temporalidad verbal; el aparente desliz del encabalgamiento; la delicada rotundidad de la rima, articulan el volumen de un sólido geométrico –paralelepípedo verbal- sometido a fuerzas de carga expresiva que equilibradas, producen la quietud de lo mutable.

La dinámica del paisaje –la naturaleza es fluente reposo- se verifica por elementos vivos: corderos, vilanos, abeja, mariposa. El aire (como el agua en la Alhambra) insufla tiempo y llena varios producidos por la carencia de tiempo verbal. Vilanos en suspenso;/ abeja en flores,/ suspiro al pecho,/ al viento mariposa./

Aire y luz son dimensión anímica. Cara o cruz de la realidad visible: luz – sombra. Sin luz el espacio – naturaleza está ahí, pero no es verificable por el hombre. Ella es medida con módulo temporal (tiempo de luz, tiempo de tinieblas) y necesaria para la constatación de espacio. El mundo se palpa a través de sus sensaciones y el poeta conoce que el microcosmos de percepciones que perfilan la realidad precisa de la corporeidad del instrumento creador de volúmenes tridimensionales por la luz y su añadido de color.

*Un ojo es todo un cuerpo,  
montes las cejas, frondas las pestañas,  
1. vegas el iris, fondo la pupila  
de la gloria total que resplandece.  
Cuerpo de amor para la luz, abierto;  
tumba de horror para el amor, cerrado.*

Antonio Carvajal crea espacios poéticos, volúmenes verbales, tiempos cromáticos que adquieren especial ductibilidad para adaptarse a las formas duales de espacio-tiempo incursas en su poesía. En ella existe una perfecta relación entre sonido-color; luz-sombra; verbo-idea; objeto-palabra. Esta ponderación transportable a número, como en geometría o en música, tiñe de una escalofriante estructura corpórea su ejercicio verbal. Ya es todo luz, amor, ya es todo luz y beso, y el valle abre su mano por apresar el río; el monte se corona de tomillo y cantueso y es mágico y pequeño como un escalofrío.

José Mercado.  
Granada, octubre, 85

## ANEXO IV

*Un belvedere y vistas al mar.*

Resumen. (Según las edades de la vida)

La Diputación de Granada, en el número 60 de su colección Genil de Literatura, publicó la obra de Claudio Sánchez Muros titulada *Un Belvedere y vistas al mar*, acabada de imprimir el 13 de mayo del año 2013, como singular testamento artístico del pintor granadino a la vez que su más completa y compleja obra de diseño gráfico e ilustración.

El libro de Sánchez Muros se cimenta y ejecuta sobre las páginas de la primera edición de *Extravagante Jerarquía*, que recoge los seis primeros libros del poeta Antonio Carvajal, publicados entre los años 1968-1981 en la Editorial Hiperión (1983), dirigida por Jesús Munárriz.

En efecto, como la misma obra especifica en nota editorial, el poeta regaló, tras su publicación, a Claudio el libro y este lo fue iluminando, a lo largo de los años y, hasta el momento de su muerte, con una serie de dibujos e intervenciones que van, más que ilustrando, creando un nuevo universo pictórico que emana del poético, al que desea tomar como guía y brújula de su particular y hermenéutica singladura.

La creación del pintor aparece pues, facsímil sobre un ejemplar de la primera edición de *Extravagante jerarquía* en Hiperión. De la nueva obra en la colección de la Diputación granadina se realizaron dos tiradas: una encuadernada en tela, con el título y el nombre del autor en la portada y lomo y envuelta en camisa ilustrada, y otra en rústica, con la misma imagen de la camisa, es decir, la composición, realizada por Claudio, que aparece en la pág. 57 del facsímil, sobre el soneto nº 21 de los “Poemas de Valparaíso”, pero intervenida, a su vez, por Ricardo García, prologuista del Belvedere, que cambió aquel soneto de base por el titulado “Tigres en el Jardín”, boca abajo y situando sobre la figurada canastilla del astrolabio-aeróstato el anagrama de la Colección, el grabado del río Genil, inspirado en la fuente de Carlos V, en lugar de la inicial A agrutescada, monograma de Claudio.

La edición de Genil va precedida de un prólogo de Ricardo Gracia dividido en tres partes; en la primera, bajo el epígrafe “Automatismo Orfebre”, se nos expone el

método usado por el pintor para dar vida a metasímbolos que amplían los márgenes del gozo subjetivo de ambos creadores, poeta y pintor, subvertidos además por el movimiento continuo y la fragmentación espacio-temporal de los lenguajes manipulados en los collages de tradición surrealista que se nutren de autómatas, máquinas humanizadas y cromos infantiles para inflamar de nostalgia, con ribetes de kitsch, su imaginario creativo; en los epígrafes siguientes: “Un belvedere, la esfinge, el jardín y la entrada”, y “Autómatas, retratos, capillas y veleta”, Ricardo realiza un completo recorrido por el peregrinaje artístico del Belvedere dejándonos un agudísimo y exquisito acercamiento a temas y técnicas artísticas, iluminados e interpretados con sagacidad suma.

En el interior de la *Extravagante Jerarquía*, el pintor elabora un completo y complejo plan de intervención sobre un material poético que ya le estructura su propio ascender creativo, desde el inicial e iniciático “Tigres en el Jardín” al “Sitio de Ballesteros”. Más de trescientas páginas van a convertirse en lienzo maravilloso para exaltar con la ilustración, completar la expresión mediante el borrado, tachado o tapado del texto poético, e iluminar las páginas con escenas, collages, emblemas, jeroglíficos, trazos, recortes, cromos intervenidos, manchas de color, carraspeado del papel, rayado..., dirigido todo a trazar un camino en ascensión por etapas, las mismas de la vida, del nacimiento a la infancia, de la juventud a la madurez y de esta a la vejez y a la muerte, que se irán sucediendo de escalón en escalón a través de borrominescas escalas, de piso en piso, hacia más altos miradores, al corazón mismo del reloj, y más allá, sobre el tejado del Belvedere, lucir como veleta en la oscuridad luminosa, pájaro solitario con el pico al aire y cantando dulcemente...

(Las formas de intervención enumeradas, borrado, tachado y tapado del texto poético, justifican la decisión del poeta de que su nombre no figurara en la portada ni otros elementos del libro porque el posible comprador que creyera adquirir una obra de Carvajal se sentiría burlado, ya que es una reproducción parcial del libro; lo que se reproduce en verdad es la obra artística de Claudio Sánchez Muros realizada sobre el soporte de un ejemplar concreto).

El trabajo se inicia en la página 3, con un alzado del Belvedere sobre un paisaje

también cósmico, con enrayada epitrocoidal de corazón geocéntrico y la clara orientación en Septentrión, a la hora justa que marca el reloj, mostrando los privilegios imperiales del lugar imaginado y creado por el mago y astrólogo Claudio Ptolomeo. Sigue la situación espacial y la planta con la leyenda de sus lugares, para dejarnos a la misma puerta de entrada, con la advertencia, sobre el título, de que **Hay** tigres en el jardín. La Esfinge apotropaica lanza su enigma inaugural, desde el retablo de los arcángeles, anunciando la carne.

Y se despliega el jardín con sus arriates de flores en metamorfosis, híbridas de arquitectura y fuego como naturaleza ofrecida en torno a la fuente central, ondeante y guarecida por el ángel protector, siguiendo la Botánica de Plinio y los tratados arquitectónicos de Vitrubio o Alberti.

En los Poemas de Valparaíso se abre el Vestíbulo que acoge el Tapiz donde se despliega, entre las páginas 34 y 40, entre dibujos y grabados el nacimiento del joven Hércules, de noble seno (la geometría) e inicia victorioso combate contra las serpientes.

Como primera etapa de la vida, la Infancia, o caminar de autómatas que van organizando el instinto en sofisticados engranajes con los fantásticos alfabetos cómicos de G Cruikshank, aprendidos en las ediciones de Tilt, 86 : Fleet Street, y en los estantes de la caja musical en que se ha convertido el Exvoto de 1662 del jansenista Philippe de Champaigne en esta Alacena de las monjas, donde el artista nos manifiesta su posición en el debate sobre la imagen en la modernidad y en la postmodernidad.

Con la Juventud se inicia el ascenso del areóstato a la libertad de los espacios celestes, orientándose en su inmensidad con el astrolabio salvador y guardando cual preciado tesoro el alfabeto, ahora ya decorado con los grutescos de un abecedario del quattrocento italiano.

La primera escala, con sus banzos en engranajes tetralobulados, nos abre la inicial resurrección: de las peripecias del autómata al ser, ave fénix incendiada de energía puesta a arder, en vuelo por entre las columnas pareadas, los medios arcos de los balcones con antepechos abiertos a las tres luces de la oda vital y las bóvedas rampantes de la escalera borrominesca en el palacio Barberini, en Roma. Comienza la subida al Belvedere tras pasar el nuevo vestíbulo o sala de espera de los espejos, donde aceptar máscaras narcisistas e impunes. La segunda edad de la vida, la Juventud, queda

representada en un amplio centón de intervenciones; valiéndose de todos los artificios, el astuto y sagaz creador Claudio nos va ofreciendo los audaces héroes románticos que pueblan su cada vez más fastuoso panteón de dioses a quienes emular.

La galería de retratos se abre y arranca de la página inicial del segundo poemario de la *Extravagante Jerarquía, Serenata y navaja*, con esa explosión muscular que arrastra las heroicas memorias de una espera hecha canción iluminada y ya, desde el 1648, con la muerte de Andrés Fernández de Andrada, dolido de triple herida en la Epístola Moral. De lo vivido en el mundo no se vuelve, porque el cielo les ha sido negado a los románticos, fascinados y arrastrados por el mal en su desordenada y audaz entrega a la pasión: y se suceden la Señora Amatller, dama del Chocolate, capaz de inspirar las construcciones modernistas de Puig i Cadafall; o el desgraciado último rey nazarí, Boabdil, desgarrado por los amores de Zoraida.

La naturaleza romántica, revuelta en tormentas sublimes, destroza las vidas de sus esforzados héroes: Gaspar de la Nuit, el tesorero de la noche, en fuga ante los rayos de la tormenta desencadenada, o Helena van der Schalke, retratada también en 1648 por Gerard Boch con su vestido rosa, su cesto violeta y, en la mano, el clavel de la resurrección y la espera en la vida futura, como si fuera el Cardenal Richelieu, en amañada estampa de la Inmaculada Concepción. Y ... el soldado, cuya sangre sirve a la amapola, en figuración vertical con la que Claudio entreabre nuevos espacios al soporte-libro intervenido. Después, las espadas traspasadas, rompiendo el espejo de conjunción entre la constelación de Andrómeda y Mendellsohn.

En el Interludio de la Siesta y en el inicio de las “cuentas de vidrio” se encuentran los últimos y más elaborados retratos de la galería romántica: El doble de Mary Shelley con la premonición de la catástrofe en imagen donde reposar pasiones: la vida, cúpula de multicolores cristales acaba destruida por la muerte para cumplir con la voluntad romántica de redimir y salvar al que se esfuerza infatigablemente; convertir lo insuficiente en algo completo: el ideal de lo inagotable eleva la vida al siguiente espacio y a la etapa posterior, la Madurez. El malditismo romántico es fruto del desorden adámico frente al orden que reclaman el progreso y la ciencia; en ausencia de religión el alma rebelde se muestra débil, perdida y dominada por las contingencias y el estilo de época. Como el azar puede trocarlo todo, “todas las cosas ceden su sitio mutuamente”: Lord Byron a la griega, cavilando melancólico sobre Corfú, porta el texto del Hércules

de Eurípides como talismán de igual potencia mágica que el ojo del dios Horus.

En el paso entre una y otra etapa de la vida, en las escaleras, tras la salida de esta galería de retratos, de nuevo aparece la muerte, para que se pueda iniciar la siguiente resurrección: el artista se levanta solemne sarcófago, como Sacro Claudius Obisopus, utilizando el construido para el cardenal portugués Antonio Martins de Chaves en San Juan de Letrán y, entre jaculatorias y oraciones, se entrega al ángel de la soledad y de las sombras. Así finaliza la Juventud, el mejor periodo de la vida para hablar con los muertos, según Gracián, a la par que “Serenata y Navaja”.

En *Casi una fantasía* dos alados querubines nos abren la puerta triunfal, de serena grandeza toscana, hacia el interior de la capilla, donde nos recibe de nuevo el reloj, marcando insistentemente lo fugaz de la existencia. Entre los colores vahídos del cielo del alma, nuestro héroe, Hércules vencedor sobre el león de Nemea, exulta jubiloso los cantares acordados siguiendo la orden del poema que conduce el ángel músico y nos ofrece el fruto del libro en las palabras, traspuestas desde el *Séneca ilustrado con blasones políticos y morales* de Juan Baños de Velasco, en la VIII cuestión, “rotas no suenan”, que dicen: “Maravillosa es la acorde armonía de una vihuela o cítara cuya dulce consonancia eleva los sentidos dexándolos suspensos en éxtasis...” Ave Verum corpus: el eros del ágape, la caridad pagana de la loba amamantando a los gemelos, o la cristiana de san José, mozarrón del Perugino, que acepta la paternidad putativa, o aquella otra del santo caballero y obispo Martín, compartiendo su capa con el mendigo a las puertas de la ciudad trazada por Piero della Francesca. El insuficiente romanticismo se completa con la santidad del espacio mudo y las reliquias de mártires y santos (Santa Rita, Ursula...), los exvotos, jaculatorias, oraciones y devociones que se suceden a lo largo de la Capilla, entre el resto de *Casi una fantasía* y *Siesta en el mirador*, que se inicia con el altar relicario del verano de 1906, con sus nostálgicos recuerdos encasillados y desvaídos que se despiden dejando al cordero atado y presto para el sacrificio. Y se suceden advocaciones ilustradas: S. Francisco en la Porciúncula recibiendo los estigmas, El Bautista y las Ánimas del purgatorio. Vida muerta del que no vive, existencia eterna e incorrupta o parte que queda del todo que pasa y se ofrece a los devotos en los restos de Santa Vittoria o del cardenal liturgista y teatino M. Tomasi, y en los ostensorios de Santa Catalina de Siena, Santa Rita o Santa Ágeda como manjar para eternizar. Con jaculatorias, medallas y

estampas se arman los devotos para soportar el descenso a los infiernos y su ascensión entre trisagios y meditaciones bajo el ala, sufriendo con constancia heroica la fugacidad del ser que intenta dejar constancia de su paso. La variedad y calidad de las intervenciones del artista es espléndida y exuberante, por la majestad y rotundidad de formas (Gran relicario de Santa Radegunda) o en las manchas de color y sus texturas (Exvoto a Santa Vittoria).

Con “Caballeros de espuma” o dulces nombres que ponen en el corazón “la acre dulcísima melancolía de los museos”... , “este amor que de mi hace ostensorio”, ofrecido como brújula orientadora para naufragos , el pintor siguiendo al poeta, está presto a salir de la Madurez ya consumada y, en “Corónica angélica”, emprender la tranquila ascensión del cordero hacia el mirador del Belvedere, en paradójico contraste con las dudas del perro sesentón(en la alegoría-comparación que hace Gracián entre cada década de la vida del hombre y un animal), que quisiera, despavorido, emprender el descenso y la imposible vuelta atrás.

En el centro mismo de la vorágine temporal, en el corazón del reloj, cuando cesa el fluir desplegado en la infinitud “A veces canta en mi memoria y deja....algo como una nube que transita en silencio”, la desbandada “que fue flor para siempre”. Fruto de ese largo peregrinaje por los sucesivos niveles simbólicos, justo antes de alcanzar los horizontes abiertos al mar desde el mirador, se nos ofrecen tres hermosos jeroglíficos, uno sobre la pintura, ojo recién trazado que mira “hacia otra luz que no la de los días”, otro sobre la poesía, mano estigmatizada por los rayos de color para trascender su necesaria materialidad: “el pensamiento grave nunca un pecho logre romper”, y el tercero, “Anido en tus ojos”, expresión manifiesta de la belleza lograda con el maridaje y conjunción de ambos lenguajes artísticos, el pictórico y el poético, coronando el pensamiento con guirnalda de flores y diadema sobre la intuición que se nos cuele por aquel mirar más potente.

La nueva edad, la Vejez, transcurre en el mirador, que se hace coincidir con el libro *Sol que alude*. Elevado ya sobre la santidad redimida en la capilla y al límite del tiempo en la caja del reloj, la mirada se despliega hacia los cuatro puntos cardinales de la infinitud azul, bajo el dorado resplandor de aquellos rayos emanados del punto ecuante cuyas órbita nos acunan. Este es el único libro del conjunto que no presenta intervención, aclarada por el creativo en su postrer intervención, “Claudius fatigatus”, con la que deja

constancia de la imposibilidad material de culminar el plan, pero se nos da en proyecto, para que, indicando el archivo gráfico a que acudir: “viejos frescos, ...restos de pinturas”, cada nuevo lector ponga en juego su particular memoria gráfica, con imágenes reutilizadas o de nueva creación, para dejar constancia autobiográfica de los ductores o maestros creadores a quienes hay que aludir para que brillen como soles a través de nuestros versos o de nuestras imágenes o, mejor aún, de ambas machihembradas y en perfecta unión, capaz de generar nunca hollados caminos en la interpretación. Y allí donde Carvajal alude al Che Guevara, Vicente Aleixandre, García Lorca, Picasso o la poesía, “júbilo del corazón, solaz de la mente”, Claudio nos ilustra con Piero della Francesca, Masaccio, Perugino, Rembrant, Van Dyck, Phillipe de Champaigne, Gerard ter Boch o la pintura donde “el sol pinta la aurora con brochazos”, entre las páginas intervenidas.

El estrecho pasillo hacia el tejado, con sus fragmentos corporales en agitado movimiento, siempre hacia delante, subiendo o bajando, al albur del cada día, mes a mes, con cada nuevo dolor y cada sosegado reposo, hasta los cuatro bastos del héroe hecho rey entre triunfos florales. La energía plana del epílogo se expande en estallidos de color que encuadran los artículos de Ignacio Prat.

Con la oración final se hace índice sumario de la variedad del mundo, del conjunto de signos, símbolos y emblemas con los que explicar en la postmodernidad la misma historia de la vida como peregrinación de amor que el renacimiento nos mostró en el *Sueño del Polifilo* de Francisco Colonna, ilustrado en los talleres de Aldo Manucio o en la *Atalaya de la vida del Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y en el *Criticón* de Gracián, en el barroco español.

Pero la copiosa intervención de Claudio en la *Extravagante Jerarquía* llega hasta más allá del índice, a las páginas 314 - 319 que se ofrecen en su blancura integral para dar en abiertas panorámicas el fastuoso colofón que tan espectacular elaboración requiere: se abre el tramo final de la escala con un zigzaguo en perspectiva hacia un sfumato final, que se pierde en la niebla del papel y desemboca en la buhardilla, al pie de la pirámide que sostiene a Gaspar en su definitiva ascensión, quedo, como veleta, indicando el orden cósmico de esta geografía ensoñada. Y, en la composición última, frente a la blancura de la impoluta noche sobre la veleta, allí, en lo más alto, más allá de donde ninguno otro de los de su especie pueda llegar, poniendo su pico al aire,

comienza el dulce cantar del pájaro solitario.

Fabuloso encaje, verdadera conjunción cósmica en este Extravagante Belvedere que exulta en hermosas imágenes exaltando a la par el material poético releído, reutilizado y reinterpretado en uno de sus infinitos sentidos, materializando en eternizada figuración una obra ilustrada, como las de Charles Dickens por C. Cruikshank : la de A. Carvajal por Claudio Sánchez Muros.

José Antonio González Núñez.  
(Venta del Pulgar, Salar)