LA TRADUCCIÓN DE LOS LIBROS II Y IV DE LA ENEIDA DE VIRGILIO POR HENRY HOWARD. ANÁLISIS MÉTRICO Y ESTILÍSTICO.

Tesis que para la obtención del grado de Doctor en Filología Inglesa presenta D. José María Pérez Fernández, bajo la dirección del Profesor Doctor D. José Luis Martínez-Dueñas Espejo.

Departamento de Filología Inglesa
Facultad de Letras
Universidad de Granada

Dedicado a mi madre,
in memoriam.

Como supongo sucede en toda tesis, hay algunas personas sin las que difícilmente habría tenido lugar o sin cuya concurrencia no habría adquirido sus características finales. Quisiera agradecer en primer lugar la ayuda y el apoyo académico prestado por el Profesor José Luis Martínez-Dueñas, director de este trabajo, quien no sólo me animó a emprender los estudios de postgrado sino que sugirió el tema de esta tesis. Tengo que agradecer también la paciencia de algunos amigos que, sin estar digamos que excesivamente interesados en este asunto, han soportado de forma estoica y con silenciosa mirada al cielo mis breves pero periódicos partes de trabajo. Por último el agradecimiento que pueda expresar a mi padre en estas líneas no compensará nunca su abrumador ejemplo de una vida entera de honradez y trabajo.

ÍNDICE

TOMO I

INTRODUCCIÓN ..... 1.
Notas a la introducción ..... 12.

PRIMERA PARTE

A. LA TRADUCCIÓN DE LA *ENEIDA* DE SURREY.

A.1. El texto ..... 14.
A.2. La traducción de la *Eneida* de Surrey en el siglo XVI europeo e inglés ..... 16.
Notas a las secciones A.1. y A.2. ..... 38.

B. ASPECTOS GENERALES SOBRE EL ESTILO EN SURREY.

B.1. La dicción ..... 44.
B.2. La disposición de sintagmas en el verso ..... 46.
B.3. La métrica en relación con otros aspectos del estilo ..... 50.
Notas a la sección B ..... 64.

C. MÉTRICA.

C.1. Teorías métricas en la época de Surrey ..... 71.
C.2. La teoría métrica de Attridge ..... 82.
C.3. Otras teorías métricas ..... 90.
Notas a las secciones C.1., C.2. y C.3. ..... 96.
C.4. Pentámetro y *blank verse* ..... 101.

C.4.1. Los orígenes del pentámetro: Chaucer .... 101.
C.4.2. La reinvención del pèntámetro en inglés moderno: el *blank verse* de Surrey .... 104.
C.4.3. El pentámetro según Attridge ..... 115.
C.4.4. Otras teorías sobre el pentámetro ..... 136.
Notas a la sección C.4. ..... 143.

D. EL INGLÉS DEL SIGLO XVI. ALGUNOS ASPECTOS RELEVANTES PARA EL ANÁLISIS ..... 150.
Notas a la sección D. ..... 158.

TOMO II

SEGUNDA PARTE. ANÁLISIS.

E. FONÉTICA.

E.1. Rima interna ..... 161.
E.2. Sinalefa ..... 163.
E.3. Síncopa ..... 166.
E.4. Diéresis ..... 169.

E.5. El sufijo -*ed* ..... 172.
E.6. Aliteración en un par léxico ..... 176.
E.7. Versos de carácter aliterativo-acentual ..... 182.
E.8. Aliteración por imitación de Virgilio ..... 194.
E.9. Aliteración y equivalencia en el eje sintagmático ..... 198.
E.10. Paralelismo y quiasmo fonético ..... 199.
E.11. Otros ..... 204.
Notas a la sección E. ..... 208.

F. SINTAXIS.

F.1. Cesura por hipérbaton ..... 212.
F.2. Cesura y encabalgamiento ..... 215.
F.3. Hipérbaton y anástrofe por razones métricas ... 247.
Notas a las secciones F.1., F.2. y F.3. ..... 252.
F.4. Compresión estilística. Aspectos de la técnica de traducción en la *Eneida* de Surrey ..... 253.
Notas a la sección F.4. ..... 352.
F.5. Párrafos versuales (*verse páragraphs*) ..... 353.
Notas a la sección F.5. ..... 460.

G. LA ESTRUCTURA MÉTRICA DEL DECASÍLABO YÁMBICO BLANCO DE SURREY.

G.1. La regularidad del decasílabo blanco de Surrey. 462.
G.2. Las desviaciones métricas en el decasílabo blanco de Surrey..... 470.
Notas a la sección G. ..... 509.

CONCLUSIONES ..... 514.
Notas a las conclusiones ..... 530.

BIBLIOGRAFÍA ..... 531.

----- 0 -----

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de esta tesis es una traducción en pentámetro blanco -*blank verse*- de los libros segundo y cuarto de la *Eneida* de Virgilio por Henry Howard, Conde de Surrey, desde el punto de vista del estilo, con criterios de lingüística aplicada al análisis del lenguaje y la ordenación métrica de dicho texto. Es por ello que unas breves consideraciones previas sobre algunos puntos de vista con respecto a la naturaleza del lenguaje poético y su relación con el lenguaje *natural* o *habitual* ayudarán no sólo a seguir el acostumbrado criterio de ir de lo general a lo particular, sino también a suscitar la discusión de algunas cuestiones que a lo largo de la primera parte, contextual y teórica, así como del posterior análisis pormenorizado, han de surgir como parte del trasfondo metodológico.

Al igual que en tantos otros campos del conocimiento, también en el ámbito de la teoría de la literatura fue Aristóteles el primero en preguntarse acerca de la naturaleza de uno de sus hechos centrales: la poesía. En efecto, en la *Poética* se halla parte del fundamento de muchas de las opiniones actuales sobre este asunto:

> *"a really distinguished style varies ordinary diction through the employment of unusual words. By unusual I mean strange words and metaphor and lengthened words and everything that goes beyond ordinary diction. But if someone should write exclusively in such forms the result would either be a riddle or a barbarism. A riddle will result if someone writes exclusively in metaphor; and a barbarism will result if there is an exclusive use of strange words. ... It is therefore necessary to use a combination of all these forms. The employment of strange words and metaphor and ornamental words and the other forms of speech that have been mentioned will*

prevent the diction from being ordinary and mean; and the use of normal speech will keep the diction clear."[1]

"***Everything that goes beyond ordinary diction***" es una idea fundamental en el más estricto sentido de este adjetivo pues sobre ella muchas de las más extendidas teorías del siglo XX construyen su visión acerca del lenguaje poético, de manera que términos como *extrañamiento*, *priom*, *defamiliarization* o *foregrounding* no parecen sino avatares del concepto originario aristotélico[2].

Antes del siglo XX, sin embargo, el Renacimiento inglés tampoco se sustrajo a la influencia del filósofo griego. Puttenham recoge estas mismas ideas en su *Arte of English Poesie*, al comienzo del tercer libro *Of Ornament*:

"As no doubt the good proportion of any thing doth greatly adorne and commend it and right so our late remembred proportions doe to our vulgar Poesie: so is there yet requisite to the perfection of this arte, another manner of exornation, which resteth in the fashioning of our makers language and stile, to such purpose as it may delight and allure as well the mynde as the eare of the hearers with a certaine noueltie and strange maner of conueyance, disguising it no litle from the ordinary and accustomed: neuerthelesse making it nothing the more vnseemely or misbecoming, but rather decenter and more agreable to any ciuill eare and vnderstanding."[3]

La ascendencia griega del texto de Puttenham queda patente en este párrafo por su uso del término *maker* para referirse al poeta. Ésta era la traducción de la época del término griego *poietés*, como afirma el propio Puttenham en el primerísimo párrafo del primer libro, *Of Poets and Poesie*:

"A Poet is as much to say as a maker. And our English name well conformes with the Greeke word: for of ***poiein*** *to make, they call a maker* ***Poeta.***"[4]

A la tradición aristotélica se une -y en gran parte se contrapone- la de la latina *ars metrica* la cual, como señala Hardison, considera que la naturaleza de la poesía no se halla estrictamente en la imitación, sino en su organización métrica. Aristóteles considera a la poesía como imitación de una realidad pre-existente, en tanto que la *ars metrica* sostiene que su característica central es su capacidad constitutiva, esto es, a través del metro la poesía produce una nueva realidad, un nuevo fenómeno[5].

Derek Attridge, sobre cuya teoría prosódica se basará el análisis de la traducción de Surrey, recoge en parte esta tradición, transmitida hacia nuestro siglo por el formalismo ruso, entre otros, al considerar que el metro hace del poema un objeto lingüístico. En efecto, en *The Rhythms of English Poetry* (1982), Attridge afirma que la característica definitoria del lenguaje poético es su estructuración y organización en formas fijas, distinguiendo dos aspectos diferentes en esta esquematización: el semántico y el no semántico. Bajo estas ideas, aquí muy brevemente expuestas, se hallan los presupuestos del estructuralismo y también la idea del *extrañamiento* o la desviación del lenguaje poético con respecto a la norma:

> *"The feature of verse that most obviously distinguishes it from other uses of language is the degree to which it is patterned and organised; this has a semantic dimension, both as an emblem of harmony and as a network of internal connections, which has already been noted, and a nonsemantic dimension, which derives from the high valuation set upon order and unity themselves as aesthetic properties. We experience a fairly straightforward kind of gratification when we encounter the language that belongs to the contigencies of our daily existence clothed in a formal garb which raises it above that casual flux, its substance and not just its verbal systems submitting to strict rules."*[6]

En este texto Attridge se alinea con el grueso de las teorías lingüísticas del siglo XX sobre el fenómeno poético, en las cuales algunos investigadores han querido ver una continuación -con todos los cambios y matices que el paso del tiempo y las nuevas disciplinas pueden introducir, incluyendo la visión de ideas ajenas a nuestra época a través de las lentes de nuestro siglo- de la doctrina constitutiva de la *ars metrica*.

En una obra posterior Attridge, influenciado por la desconstrucción, rectifica y critica al estructuralismo y a Jakobson como uno de sus más destacados representantes[7]. En efecto, sostiene que el estructuralismo se equivoca al colocarse fuera de su campo de estudio, esto es, al constituirse como una especie de observador objetivo y transcendente que hace del objeto de su conocimiento un fenómeno desligado de los cambios operados por las relaciones establecidas entre él y su entorno social y cultural, así como del devenir del tiempo. Ello no supone, sin embargo, que Attridge opte por la visión sociológica o marxista, a la que él mismo critica por razones similares, esto es, reducir o empobrecer la naturaleza del objeto de estudio, la poesía, para alcanzar una explicación supuestamente objetiva de sus características y funcionamiento. Esta crítica se hace desde la idea del *suplemento*, por la cual un principio de plenitud, de autosuficiencia se toma como condición necesaria para la producción de la verdad o el conocimiento, y su inevitable fracaso desemboca en la creación de un segundo principio que al mismo tiempo perfecciona -complementa- y desplaza al anterior. Ejemplo de esta dicotomía en el ámbito de la estética occidental es la idea de naturaleza y arte: la naturaleza es el patrón de

belleza ideal, sin embargo, el arte como suplemento viene en principio a mejorarla y en última instancia a sustituirla[8]. La contradicción que según Attridge resulta inherente a esta lógica se halla también en la discusión del lenguaje literario: la ordenación estética del lenguaje literario sería el suplemento al lenguaje *natural*. Según Attridge, Jakobson cae en este error, al postular un uso normal del lenguaje en su función referencial o cognitiva que constituiría su naturaleza primaria en contraposición a la función poética:

> *"We see here the familiar structure of supplementarity which has characterized discourse on the distinctiveness of literary language since classical times. If the linguistic norm of referential language is its 'natural' condition, the poetic function must represent an 'artificial' supplement that merely adds something, such as an enhanced attention to the material properties of language, to an already complete and self-sufficient entity. But at the same time, if the poetic function produces a superior kind of language, it must make good some lack in the 'normal' operation of referential discourse, such as its failure to represent meanings with the full intensity of which language is capable."*[9]

Sin embargo, de entre las numerosas consideraciones culturales e ideológicas suscitadas por la perspectiva de la desconstrucción que adopta Attridge, sólo una concierne especificamente a esta introducción a un análisis de un texto poético. Se trata del rechazo a las pretensiones de objetividad y al carácter de ciencia casi exacta que el positivismo -como lo llama Attridge- de Jakobson y otros otorgan a la lingüística en tanto que instrumento de análisis. Ello conduce a la supuesta determinación de unas características específicas del lenguaje literario, basadas en términos generales en una serie de desviaciones con respecto al lenguaje normal, demostradas y comprobadas de forma supuestamente objetiva. En última instancia

-y como en otros casos de suplementariedad- se descubre sin embargo que todas estas características que se presumen de pertenencia exclusiva al uso *creativo* o *poético* del lenguaje aparecen en los usos *habituales* del mismo[10].

La crítica al estructuralismo *clásico* de Jakobson llega también desde otro ángulo -aunque esta vez no provenga desde una perspectiva tan radical y metodológicamente devastadora como la desconstrucción- en los textos de T.V.F. Brogan, para quien una teoría del verso ha de diferenciar entre lingüística y poética, reconociendo que la primera es un simple instrumento de la segunda. Brogan niega la idea de Jakobson en relación a la estética como una subcategoría de la lingüística que trata simplemente de uno de los usos del lenguaje. Efectivamente, la tradición literaria y cultural, las convenciones métricas y otros factores exteriores influyen decisivamente en el tipo de lenguaje y su estructuración en formas poéticas, aspectos que escapan al análisis lingüístico estricto y pretendidamente objetivo[11]. Un análisis lingüístico de un texto poético es sólamente una tarea preliminar, un paso -fundamental y básico, desde luego- hacia la comprensión con intenciones totalizadoras del fenómeno poético inserto en su contexto. No se puede leer un poema como si fuera cualquier otro tipo de texto lingüístico, desligado de todo lo que no sea un hecho estrictamente de lengua; si en cualquier texto hay una serie de presunciones por parte de lector y autor que comprenden un contexto cultural común, en el texto de carácter literario esta serie de conocimientos compartidos son mucho más pertinentes. La comprensión y relación de estas circunstancias son tanto más importantes cuando se trata de una

lectura que pretende analizar y explicar el texto en cuestión con profundidad. Así esta tesis, a pesar de tener al análisis métrico y estilístico desde el punto de vista de la lingüística en el centro de sus intenciones, no renuncia a tratar con cierta extensión otros aspectos que han determinado la configuración del lenguaje de la traducción de Henry Howard de la *Eneida* de Virgilio y con los cuales dicho texto establece relaciones a diversos niveles.

Uno de estos aspectos viene determinado por el hecho de que los dos libros de la *Eneida* de Surrey son una traducción de un texto poético considerado clásico. Ello influye no sólo en la elección del tipo de metro, sino también sobre ciertas características del estilo, como se verá a lo largo del análisis. Se trata de una traducción, además, que se lleva a cabo en el contexto de la Inglaterra Tudor, o lo que de otra forma se podría llamar el Renacimiento inglés, época durante la cual se llevaron a cabo numerosas traducciones de los clásicos antiguos, todas ellas más o menos insertas en el programa humanista de trasvase de estilo y contenidos de la literatura clásica hacia las lenguas vernáculas.

Según Hardison[12], Surrey pertenece a lo que él llama "*esoteric phase*" del humanismo renacentista, en contraposición a la otra facción, "*exoteric*". Esto es, Surrey pretendía recrear en inglés una forma métrica equivalente -que no idéntica, error en el que incurrieron otros- al hexámetro latino de Virgilio. Los humanistas del otro grupo pretendían, por otra parte, recuperar la cultura y el saber clásico a través de la revaluación de la

propia lengua latina en lo que quería ser un movimiento de carácter universal. El grupo en el cual Hardison engloba a Surrey consideraba por contra que era más útil que las vernáculas tomaran el relevo, y que se transmitiera a dichas lenguas esta cultura y ciertos valores concomitantes, entre los cuales se incluían las doctrinas no sólo morales, sino también retóricas, las referentes a las formas y estilos literarios. La traducción formaba parte esencial del modo en que esto había de llevarse a cabo[13].

Lenguaje y civilización eran términos inseparables desde la perspectiva humanista. No hay sociedad ni individuo civilizado, culto y bien formado sin que su lenguaje lo sea también de acuerdo con las normas retóricas clásicas. El lenguaje sirve para distinguir al hombre cultivado del bárbaro. Estas nociones forman parte de la dicotomía que algunos humanistas fijaron entre la oscura Edad Media y el iluminado Renacimiento. El claro y preciso latín clásico en el que cuajaron el saber y la civilización romana -recogido en ella también todo lo griego- degeneró en las épocas postclásicas y con él indefectiblemente los contenidos que venía a constituir.

Una parte importante de la degeneración medieval en poesía era la rima, que algunos humanistas pensaban habría de ser eliminada para volver a alcanzar la grandeza narrativa de los poemas épicos latinos y griegos[14]. Ello fue lo que en parte hizo Surrey: a través de la imitación -concepto que en esta época conoce un nuevo avatar en su devenir desde la antigüedad[15]- llegar a establecer en inglés un metro válido para la composición de poemas heroicos con los que poder emular a sus modelos

originales.

La influencia clásica no fue transmitida de forma directa en todos los casos. Los hechos fueron más complejos y la influencia de la literatura en otras lenguas vernáculas -como el italiano y el francés, los cuales en lo que se refiere a la revaloración y recuperación del saber clásico iban por delante de la cultura inglesa, sobre todo en el caso del primero- fue también muy importante. Los italianos proporcionaron a Surrey con el *verso sciolto* y su breve tradición previa en aquella lengua un modelo de metro para reproducir los hexámetros virgilianos. Pero aparte de su traducción de Virgilio, tampoco ha de olvidarse sus adaptaciones de sonetos de Petrarca. La traducción de sonetos italianos supuso un excelente ejercicio para imponer una necesaria disciplina en el desordenado ámbito de la métrica inglesa, sirviendo como una forma fija dentro de la cual ir adecuando la sintaxis, ensayando los equilibrios y paralelismos, de manera que se pudiera articular de forma más armónica el desarrollo de los contenidos expresados a lo largo del poema.

En términos generales, la traducción tuvo un papel central en el Renacimiento no sólo para la asimilación del latín y griego. Como es conocido, tuvo también un impacto de enormes consecuencias sobre los textos sagrados de la Cristiandad. Richard Waswo (1987) en su libro sobre el significado en el Renacimiento señala cómo los tratadistas de la época (por ejemplo el francés Dolet) estaban en contra de la traducción literal palabra por palabra: el orden de las palabras no era lo importante, sino el traducir más bien frase por frase para trasvasar el sentido a través del contexto (dicho sea ello de

forma escandalosamente simplificada y breve para lo complejo de esta polémica). El significado se constituye desde el lenguaje y no existe fuera de él. Ya en el Renacimiento, según Waswo, se comienza a vislumbrar una visión constitutiva, no referencial, del significado. De ahí que a la hora de traducir no se pueda verter palabra por palabra, hay que transmitir un contexto más amplio, recrear el contexto para que de él, de las relaciones establecidas entre los diferentes constituyentes del texto, surjan los significados[16].

A lo largo del análisis se verá cómo Surrey persigue -prácticamente *experimenta*- con diversas posibilidades a la hora de transmitir los diversos aspectos del texto de Virgilio, entre los cuales hay que incluir, por supuesto, los estéticos. Por una parte traduce a Virgilio en bloque, por otra en unidades menores. Todo ello a diferentes niveles lingüísticos que quedan engarzados con la organización métrica: desde las construcciones extensas y articuladas sobre varios versos -los llamados *verse paragraphs*, párrafos versuales- a través de unidades sintácticas de orden superior, hasta los efectos de sonido llevados a cabo sobre la repetición de fonemas en casos de aliteración.

La calidad estética de su traducción fluctúa, en gran parte debido al mencionado carácter experimentador e inacabado de la empresa. Hay que reconocer, sin embargo, dos méritos en relación a ella. Por un lado, esa especie de salto mortal hacia adelante que supuso la introducción de nuevas formas poéticas en la literatura inglesa en un intento de moldear las relativamente simples estructuras del inglés moderno, dejado atrás el inglés

medio, y revitalizando el idioma de nuevo dentro de las corrientes dominantes en la Europa de la época. Por otro, la gran visión de futuro que supuso la decisión de usar el pentámetro blanco como verso heroico, un tipo de metro que más adelante se convertiría en el verso inglés por excelencia en diversos géneros durante varios siglos.

Notas a la Introducción.

1. *Poetics*, 1458a.

2. Véanse, entre otros, Marchese & Forradellas, 1986, p. 158, y Leech, 1969, p. 57.

3. Puttenham, (1589), 1970, p. 149.

4. 1970, p. 19.

5 Hardison, Jr., 1989, p. 24 ss. Algunas teorías prosódicas contemporáneas tienen esta misma visión:

> *"Since verseform therefore produces effects not obtainable in prose, or obtainable (at best) only to a limited degree, we must say, against most of the Renaissance critics, that poetry is not an imitative art but a constitutive art. Prosodic effects are not primarily imitative, hence prosody is not confined to any mimetic theory of criticism... Prosodic structures, unlike lexical, semantic, logical, figural, or imagistic, make little effort to be representational of objects or processes in the external world. Granted, mimetic effects are more extensive than most readers suspect... and Dr. Johson's strictures against 'representative meter' are excessive... but on the whole they are not central to verseform. Prosodic structures do not, mainly, stand for or point to things, they do things. The rhythm of a line is not an imitation of a rhythm in life or even in speech so much as it is a framework which controls, inflects, paces, and nuances the meanings of the words it is carried by. It is not even a description of a rhythm: it is an enactment of a rhythm that is delivered for cognitive processing at the same time that lexical or emotive or imagistic information is delivered. Therefore what a theory of rhythm (or meter) treats is not the representational or referential character of signifiers but rather relations between signifiers generated directly -i.e. presentationally- in the performance or reading of the poem..."* (Brogan, 1993c, p. 986)

Sobre idea de la naturaleza constitutiva, no ya de la poesía, sino del propio lenguaje, durante el Renacimiento, véase Waswo, 1987.

6. Attridge, 1982, p. 307.

7. Todos los escritos de Roman Jakobson sobre el lenguaje literario han sido recogidos en *Language in Literature* por K. Pomorska y S. Rudy (1987). Attridge se refiere sobre todo a "Linguistics and Poetics".

8. La idea del suplemento tiene su origen en la filosofía de Foucault. No es la intención de este estudio entrar en profundidad en este complejo y controvertido tema, que aparece simplemente como base de las ideas de Attridge sobre el lenguaje de la literatura en su libro *Peculiar Language*. V. Attridge, 1988, pp. 53-54.

9. Attridge, 1988, pp. 128-29.

10. > *"After Saussure, the question of the distinctiveness of literary language no longer looks like the same question, because the linguistic framework in which it is posed has changed; in particular, linguistics is now constituted as a methodologically rigorous science of systems, focusing its attention on abstractable formal structures rather than patterns discoverable in large bodies of historical and comparative material. Literary language poses a new kind of challenge to the linguistics of ordinary language, therefore: it is troublesome insofar as it does not submit to the taxonomies and hierarchies elaborated by the linguist in order to anatomize words and sentences in their primary task -as Saussurean linguistics sees it- of conveying meanings from speaker to listener. Yet a familiar logic is discernible.* ***The properties of literary language that prevent exhaustive and objective analysis, making it overflow boundaries or resist classifications, can be shown to be not peculiar to literature; they are at work in all uses of language, interfering with the Saussurean goal of exhaustive and algorithmic explanation and destabilising the mutually exclusive categorization of 'literary' and 'nonliterary'.*** *" (Attridge, 1988, pp. 90-91). La negrita es mía.*

11. V. Brogan, 1993c.

12. 1986, pp. 237-38.

13. Hardison cita a varios autores de la época que recomiendan la mejora de las lenguas nacionales tomando a los clásicos como modelo. Entre los ingleses se halla el propio Tottel (1557), primer editor de los poemas de Surrey, Thomas Wilson, autor del *The Art of Rhetoric* (1553), Roger Ascham en una conocida cita de su *The Scholemaster* (1570); Petrus Ramus -su *Grammaire* de 1572- es el ejemplo citado entre los franceses. Finalmente, Hardison apunta a dos fuentes clásicas para todos estos autores: Cicerón en su *De inventione*, I, 2, así como la tradición de la *Ars poetica* (II.391-408). V. Hardison, 1986, pp. 239-41.

14. Véase Clark, 1946.

15. Véase a este respecto más abajo, sección A.2., pp. 26-7, nota 17.

16. La siguiente cita ilustra por un lado, lo que las recomendaciones de Dolet implican con respecto a la naturaleza del significado, y por otro, las ideas centrales de la teoría referencial del significado, según Waswo:

> "Such recommendations, which go back at least as far as Leonardo Bruni, implicitly contradict the received view that meaning is located in the referents of individual words. There is a large 'sense' visible in the whole propositions and identified as the

'intention' of the author, that the translator is after. To say this is to recognize that words are emphatically not neutral containers or merely cosmetic transmitters of a thing called 'meaning' that exists outside and independent of them. The paradox is inherent in the traditional dualism of the post-Platonic vocabulary of discourse, or rather, in the conflict of this theoretical assumption with the awareness compelled by the routine practice of translation... Meaning, like 'truth' and 'knowledge,' is still felt to stand comfortingly above the disputatious immersion of words in the chaotic flux of times, places, and wills; to exist as an absolute, a final guarantee (or desperate hope) that the world is, at least in principle, certainly and permanently intelligible. This is the great desire of Western culture that Plato imposed on human affairs, that Aristotle further extended into the investigation of nature, that Judaism and Christianity furnished for the very process of history. In its most basic -that is, linguistic- terms, it is the wish to divide the indivisible in order to preserve the 'signified' from dissolution in the unceasing, corrosive ferment of the 'signifiers.' This desire was not weakened by the increasing attention paid to the scope and intricacy of that ferment; on the contrary, it seems to intensify as it is threatened. Vives, as we saw, still wants to find apodictic meaning in 'things,' even though he is painfully aware that the only way he can approach it is by the careful observation and interrogation of words. It is the dilemma of the age. If language, in Susanne Langer's description, dreams our desires, the language of discourse, the grammar of 'signification,' dreams the deepest desire of all: for a final repose from the frenetic inconclusiveness of interpretation." Waswo, 1987, pp. 152-3.

A. LA TRADUCCIÓN DE LA *ENEIDA* DE SURREY.

A.1. El texto.

El asunto del texto de la traducción de los libros II y IV de la *Eneida* por Surrey plantea ciertos problemas. Del libro II hay una sola versión, impresa por Tottel en 1557 junto con su versión del libro IV, bajo el título *Certain Bokes of Virgiles Aenaeis turned into English meter by the right honorable lorde, Henry Earle of Surrey*. Del libro IV hay otras dos versiones más. La primera de ellas, publicada en 1554 por John Day para William Owen, dedicada al hijo de Surrey, Thomas Howard, cuarto Duque de Norfolk con el título *The fourth boke of Virgill, intreating of the love betwene Aeneas & Dido, translated into English, and drawne into a straunge metre by Henrye late Earle of Surrey, worthy to be embraced*. Por último, hay una tercera versión del libro cuarto en el Manuscrito Hargrave 205, escrito en algún momento de la década de 1560 por una mano desconocida.

La discusión sobre el texto del libro IV constituye una polémica aparte en la investigación sobre Surrey, y dada la escasez de pruebas para llegar a conclusiones firmes, se podría decir que constituye una aporía textual. Hay algunas diferencias entre los tres textos de este libro, y se desconoce cuál de ellos puede haber sido corregido por el propio Surrey, si es que éste llegó alguna vez a revisar de forma sistemática la totalidad del

texto de la traducción. Tampoco se sabe con certeza quiénes pudieron haber sido los editores o correctores de estas versiones, aunque en el caso de Tottel es muy probable que fuera este mismo editor. Sobre el texto de Tottel y el impacto que su labor de edición pudiera haber tenido sobre la traducción original, véase más adelante la sección C.4.2.

Los dos últimos editores contemporáneos de Surrey, Ridley (1963) y Jones (1964) optan por el texto de Tottel con anotaciones que ofrecen las diferencias con respecto a Day-Owen y a Hargrave. Dado que éstas son las dos versiones usadas para el presente trabajo, se ha optado por un criterio similar. Las diferencias dignas de mencionar, bien porque importen diferentes análisis métricos o estilísticos, bien porque revelen algún otro aspecto considerado de interés, se ofrecerán en nota. Se omitirán las diferencias de orden menor o las consideradas irrelevantes para los aspectos anteriormente mencionados, remitiéndo al lector interesado a las diferentes ediciones del texto[1].

A.2. La traducción de la *Eneida* de Surrey en el siglo XVI europeo e inglés.

A pesar de que no es la intención de este trabajo abordar la traducción de la *Eneida* de Surrey desde una perpectiva histórica o historicista, puede ser muy útil contemplar este texto desde un ángulo que muestre lo que era su relación con determinados aspectos de la época en que se compuso, el contexto cultural de lo que se ha venido llamando el Renacimiento europeo e inglés del siglo XVI, y sus antedecentes. Todo ello se hará aún a pesar de tener que usar términos a menudo no sólo generales o vagos como Renacimiento o Humanismo, sino también rodeados de polémica. Es difícil, sin embargo, no recurrir a ellos con un texto de esta índole. Se tratará de evitar la excesiva vaguedad recurriendo a la autoridad de algunos investigadores reputados para delimitar las definiciones, y se intentará conjurar la polémica de la forma más directa, esto es, recogiendo diferentes puntos de vista y sin caer en dogmatismos críticos. Así, y precisamente porque el aspecto central que se atiende es el lenguaje, el estilo y la métrica, lo que sigue es un breve repaso a algunos puntos que están en contacto con estos diferentes niveles constitutivos del texto, y por tanto lo ponen en una perspectiva más clara[2].

Es un lugar común en los manuales de literatura inglesa hablar del desorden métrico y la escasa calidad -sobre todo comparado con lo que habría de venir después- de la poesía

inglesa del final del siglo XIV y comienzos del siguiente. Autores como Hoccleve, estricto en lo que se refiere al número de sílabas pero absolutamente despreocupado de los acentos; o Lydgate, que parece seguir el criterio contrario. A estos nombres les suelen acompañar los de Hawes y Barclay. El asunto se complica si se intenta distinguir dónde empieza la vena humanística en la poesía inglesa, entendida ésta como influencia de los autores de la antigüedad griega y sobre todo romana. Se menciona entonces a Barclay, con sus *Ecloges* de inspiración clásica pero todavía dentro de la tradición medieval. Skelton estaba por formación y actividades que podríamos llamar académicas inserto en la tradición del *New Learning*, pero sus *skeltonics* se hallan lejos de la contención y equilibrio formal que se suele asociar a la llamada poesía clásica[3].

La referencia al metro de Chaucer y su pentámetro es inevitable, así como a su degeneración debida a los cambios operados en el lenguaje a lo largo de los años. Generalmente se atribuye al cambio lingüístico la aparente confusión métrica de los sucesores de Chaucer: Hoccleve, Barclay y Hawes intentaban componer decasílabos como los del autor de *Canterbury Tales*, lo cual no resultó por la pérdida de la *-e* final[4]. Hay investigadores que han encontrado en la desintegración del pentámetro equilibrado de Chaucer el origen de los *skeltonics*: la rima era el único elemento constitutivo de carácter poético -o al menos el más evidente- de los versos de Skelton. Robinson distingue dos tipos de versos en Skelton: los de dos y tres pies, respectivamente; lo cual en su opinión es muestra evidente de que surgen de la escisión de un pentámetro. El carácter atropellado

de los *skeltonics* viene dado así por la expectativa de equilibrio que constantemente queda frustrada por el brusco final del verso. Desde esta perspectiva resulta enormemente tentador contemplar los pentámetros de Surrey, con su marcado equilibrio y paralelismo entre las dos mitades, como un esfuerzo consciente por recobrar un tipo de verso más estable[5].

No sólo hay contraste entre Skelton y los cortesanos Surrey y Wyatt en lo que respecta a aspectos formales, sino también en los contenidos marcadamente satíricos del primero frente a la vena amorosa y lírica de inspiración italiana y francesa de éstos, los cuales si bien practicaron igualmente la sátira lo hicieron de un modo más moderado, en el tono de los poemas cívicos de Horacio más que en el goliardesco de Skelton.

El lenguaje había cambiado, y el mencionado desorden métrico reflejaba la necesidad de nuevos esquemas, no sólo en poesía, sino también en la prosa. Malory es un ejemplo representativo del desarrollo del lenguaje literario. En su prosa se aprecian las primeras etapas del inglés moderno en su uso literario, articulado con una simplicidad a partir de la cual la sintaxis evolucionará hacia una progresiva especialización y complejidad en el entramado de las oraciones y los textos. La sencillez sintáctica de Malory es un interesante paralelo y contrapunto a la vez con respecto a la incipiente y experimental -aplicando este término con mucha precaución- sintaxis de Surrey, en su intento de dar flexibilidad al inglés como lenguage literario con la finalidad de hacerlo más versátil y capaz de alcanzar mayores alturas poéticas. En Surrey se encuentra por un lado esa sencillez sintáctica necesaria para ordenar la

estructura interna del verso y al mismo tiempo algunos intentos -con diversos grados de éxito- de ir más allá del verso y de las estructuras básicas en busca de un elevado código poético.

Como sucedió con muchos otros paises europeos de la época, la inteligencia inglesa no se sustrajo a la corriente generalizada de promoción de las respectivas lenguas nacionales con la intención de elevar el estilo y la competencia de la lengua vernácula al mismo nivel que las lenguas de la antigüedad clásica. El italiano y el francés, aparte del prestigio que suponía lo brillante de sus literaturas en la época medieval tardía, sobre todo en el caso del italiano, ya lo habían hecho con anterioridad o estaban en ello, casi de forma programática en algunos casos (recuérdese el tratado de Dante *De vulgari eloquentia*, publicado en 1529 traducido al italiano por Trissinno, aunque compuesto mucho antes, o el contemporáneo *Deffence et illustration de la langue françoise* de du Bellay, de 1549). El inglés -que también tenía un ilustre antecedente en Chaucer- pretendía seguir el mismo camino, igualándose primero con sus vecinos europeos y más tarde con la antigüedad literaria clásica. El problema que tenía la renovación en el contexto del idioma inglés era la distancia lingüística que les separaba de su gran modelo del pasado.

El asunto de la renovación del lenguaje literario se hallaba estrechamente relacionado, por supuesto, con el del polémico *New Learning*, que incluía las traducciones bíblicas, las cuales en Inglaterra al igual que en gran parte de Europa recibieron un fuerte impulso con la reforma. Otros ingredientes para la polémica los proporcionaron por un lado los humanistas

radicales, que propiciaron la inclusión en el lenguaje de términos griegos y latinos, y por otro los que pretendían una vuelta a las raíces, entre cuyos más ilustres defensores se hallaba Spenser. Por supuesto, estas posiciones conocieron diversos grados de radicalidad, siendo imposible delimitar con claridad un bando y otro, ya que como ocurre en estos casos las tendencias estaban mezcladas y las posiciones no eran casi nunca simples. Se ha de tener en cuenta además que estas dicotomías son en una parte nada despreciable resultado de la visión impuesta por la crítica y los historiadores posteriores, a lo que se suma la simplificación de los hechos producto de breves resúmenes introductores como el presente.

La necesidad de un lenguaje más sofisticado, no ya en el ámbito literario, sino en todos los aspectos de las relaciones sociales en general, se ve reflejado en los nuevos currículos usados en las escuelas de la época. De éstas, la más famosa y emblemática es sin duda la de San Pablo, fundada en 1509 por John Colet, para la cual y a instancias de cuyo fundador escribió Erasmo el conocido y en su época extendidísimo manual *De copia verborum ac rerum*. El método para la práctica y mejora del estilo era -y en algunas instituciones educativas ha sido hasta hace bien poco- la traducción directa e inversa de autores clásicos. Los manuales en que se inspiraban eran *De Oratore* de Cicerón e *Institutio Oratoria* de Quintiliano. A través de estas prácticas, así como del uso de otros manuales medievales y diccionarios del siglo XV (como el *Promptiorum Parvulorum* de 1440 o *Catholicon Anglicum* de 1499, que formaron parte de esta tendencia, cuyo origen está en etapas previas) fue que se extendió aún más el uso

de los latinajos en inglés, los denominados *inkhorn terms*, casi todos ellos polisílabos, en contra de la tendencia monosilábica o como mucho bisilábica del inglés -aspecto que habrá ocasión de comprobar a lo largo del análisis del poema de Surrey. Ello engendró la mencionada controversia, de la cual formó parte Thomas Wilson, autor del tratado *Art of Rhetoric* (1553). Es muy ilustrativo citar el párrafo dónde éste autor parodia el uso de estos términos:

> *"Pondering, expending, and revoluting with myself your ingent affability and ingenious capacity for mundane affairs, I cannot but celebrate and extol your magnifical dexterity above all other. For how could you have adepted such illustrate prerogative and dominical superiority if the fecundity of your ingeny had not been so fertile and worderful pregnant?"*[6]

Al leer este párrafo sorprende, sin embargo, comprobar que un considerable porcentaje de palabras que entonces eran consideradas como latinajos están hoy plenamente naturalizadas en el idioma. Por otra parte su abundancia en un párrafo tan corto sigue constituyendo aún hoy un buen ejemplo de estilo pedante.

Dentro del capítulo de las polémicas nuevas tendencias de la época hay que incluir los fracasados intentos de escribir poemas basados en la cantidad silábica, a imitación del latín clásico -el latín medieval hacía algunos siglos que había pasado a ser silábico en su poesía- así como del griego[7]. Que estos experimentos no eran el capricho sin fundamento de un humanista de los que se podrían llamar radicales lo prueba el hecho de que en ellos estuvo involucrado Spenser, poeta como se ha visto arriba conservador en otros aspectos, y en general poco

sospechoso dada la importancia y calidad de su legado literario de veleidades estilísticas basadas en un simple antojo libresco o a la moda. Ello viene a demostrar que estos temas no eran polémicas marginales y por tanto se hallaban en el centro de la vorágine de tendencias que una vez depuradas por el paso del tiempo y la constitución de un canon conformarían el tronco principal de la tradición poética inglesa.

Tan notoria como las mencionadas es la noción de la rima como recurso poético propio de idiomas bárbaros, recurso fácil impuesto durante la oscura Edad Media que a los ojos de muchos había contaminado la herencia clásica. El resultado fue su rechazo por parte de algunos en favor de una poesía sin rima como una vuelta a los orígenes, en lo que Surrey fue pionero[8].

Todas estas polémicas no son en parte otra cosa que el fruto de la lucha por la implantación de una norma literaria, de unos esquemas métricos nuevos y de un estilo digno acorde con lo que a ojos de los contemporáneos los tiempos parecían requerir. Esto se traduce en la primera parte del siglo XVI en una falta de uniformidad con respecto a la calidad de los resultados de todos estos esfuerzos por integrar a la literatura inglesa dentro de las nuevas corrientes europeas (no se ha de olvidar tampoco el elemento nativo, sin embargo)[9]. La crítica difiere en cuanto al momento en que la poesía de esta época deja sus titubeos *juveniles* para alcanzar plena *mayoría de edad*, ya que, a diferencia de Lewis, Berdan concede a Surrey el estatus de madurez, bajo la opinión de que su obra constituye parte de los fundamentos de la inmimente edad de oro de la poesía inglesa[10].

En general se acusa a Surrey de monotonía en el verso,

de no usar la variación en la posición de los acentos y de falta de elevación en el lenguaje, con lo que la traducción resulta una lejana sombra de lo que es el texto original de Virgilio. El argumento de la defensa es que una norma que acaba de ser implantada necesita algún tiempo de repetición para establecerse. Un poeta ligeramente posterior a Surrey, como es el caso de Gascoigne, sigue recomendando la regularidad métrica del verso siguiendo el acento natural del lenguaje y sin la licencia de la sustitución o la introducción de otro tipo de variaciones[11]. Según Wright (1988), esta monótona regularidad era necesaria para que el verso se constituyera en norma y hacer que el público se acostumbrase al esquema métrico binario con el objeto de desterrar los versos irregulares procedentes de la tradición inglesa inmediatamente anterior, en los que el número de sílabas átonas entre acento y acento no era fijo, y las tónicas eran objeto de fuerte aliteración. Ello venía a producir un ritmo basto y trotón que no satisfacía las necesidades de los nuevos poetas. Esta influencia de la llamada tradición nativa aliterativo-acentual es uno de los aspectos que el análisis de la traducción de la *Eneida* de Surrey en el presente trabajo se propone dilucidar. En efecto, incluso en épocas ya posteriores a Surrey, quedan restos de esta tosca versificación en el llamado *tumbling verse*, con cuatro acentos fijos de fuerte intensidad y un número indeterminado de sílabas entre ellos. Surrey fue uno de los primeros en fijar al mismo tiempo el número de sílabas, tanto tónicas como átonas, y su alternancia[12].

Esta preocupación de Surrey por la expresión nueva para contenidos cuyas fuentes estaban en la Antigüedad Clásica y en

la Francia e Italia de su tiempo le ha valido si no el calificativo de humanista, al menos un lugar en la llamada tradición humanista. Pero como se ha dicho antes, éste es un término impreciso que se usa con mucha frecuencia en sentidos muy diferentes. La definición de humanismo que se adoptará aquí es la inspirada por P.O. Kristeller, quien es probablemente uno de los autores mejor pertrechados para ello. Así, se ciñe el humanismo a lo que se llamaba en la italia del siglo XV los *studia humanitatis*, un currículo que incluía a los autores clásicos latinos y griegos en materias como la gramática, retórica, poesía y filosofía moral, y del cual quedaban excluídas la filosofía natural, la metafísica, las matemáticas, la astronomía, la medicina y el derecho. Hay por lo demás una oposición entre el ideal humanista en lo que a cultura y educación se refiere y los postulados de la escolástica y el platonismo, que por otra parte siguieron floreciendo en esta época.

Merece la pena detenerse un poco en las fuentes y los autores que tratan de este asunto. Varios autores señalan a Juan de Salisbury como un protohumanista, pues ya en el siglo XII defendía nociones similares a las que Cicerón expuso en *De officiis* y *De oratore*, a saber la necesidad de la unión entre *oratio* y *ratio*, la formulación de verdades morales en un discurso elocuente. Fue Cicerón precisamente uno de los autores más influyentes en el universo humanista, sobre todo en lo que se refiere a la preocupación por la elocuencia aplicada a la mejora individual y cívica. La recuperación de autores clásicos, su estudio a la luz de las nuevas técnicas de investigación

filológica desarrolladas por autores como Lorenzo Valla es un elemento más que compone el complejo poliedro del pensamiento humanista. Todos estos aspectos se centran en el lenguaje. Desde una perspectiva como la actual, en la cual el lenguaje se contempla no sólo como *instrumento* para el saber, sino como elemento *articulador* de éste, hay muchos puntos en común que descubrir en el humanismo[13].

La importancia dada a la elocuencia como vehículo para todo tipo de conocimiento tuvo como consecuencia la sustitución de la filosofía por la retórica en sus nuevos métodos de enseñanza. Donde quiera que el humanista del Renacimiento aplicaba su estudio aparecía el lenguaje, en campos como la diplomacia, la enseñanza, o la filosofía. Su perfeccionamiento y especialización era por tanto condición imprescindible para avanzar en los demás estudios, pues sin un instrumento sofisticado, capaz de expresar los más diversos y complejos matices no era posible una comunicación efectiva.

Así entró la retórica con más fuerza en los planes de estudio de las escuelas básicas. La práctica, no sólo de la ya mencionada traducción, sino también la elaboración de discursos y debates ficticios, la composición de textos para diversas ocasiones con sus *topoi* o lugares comunes correspondientes, se convirtieron en rutinarios para la vida de los jóvenes que tenían acceso a la educación. El carácter heterogéneo de los tratados de la época y lo heteróclito de la cultura renacentista produjo variedad suficiente como para que no se pueda sostener de forma tajante que la educación retórica influyó de manera determinante en la teoría poética, y sobre todo en la poesía de la época[14].

Uno de los manuales de retórica más populares y de más influencia -conoció 150 ediciones sólo en el siglo XVI- fue el *De copia* de Erasmo, el cual se centraba principalmente en el recurso denominado *copia verborum*, o sea, la amplificación de las ideas por medio de la acumulación de figuras, muy del gusto de las audiencias populares y de gran influencia en la literatura del siglo XVI. Había varias figuras por medio de las cuales se podía ampliar una idea: sinónimos, enálage, antonomasia, *exempla*. La *copia* estaba muy relacionada con la *variatio* y se la consideraba apropiada para el estilo elevado.

El manual de Erasmo tuvo un apropiado origen en la ampliación del primer capítulo de otro de los grandes tratados retóricos, la *Institutio oratoria* de Quintiliano[15]. Quintiliano a su vez tiene su punto de partida en Cicerón, que también inspiró tratados más de la época, como es el de Johannes Susenbrotus *Epitome troporum ac schematum* (Zurich, 1540), origen de los ingleses *Treatise of Schemes and Tropes* (1550) y *Treatise of the Figures of Grammer and Rhetorike* (1555) ambos de Richard Sherry, así como *Garden of Eloquence* (1577, 1593) de Henry Peacham[16]. Anterior al mencionado tratado de Thomas Wilson es *The Arte and Crafte of Rhetoryke* (1528) de Leonard Cox. Aparte de todos estos tratados de influencia clásica más o menos directa, también hubo cierta repercusión de la *seconde rhétorique* francesa sobre el Renacimiento inglés. Sobre la incidencia de la doctrina poética de esta segunda retórica sobre la métrica inglesa del siglo XVI se ha de volver más adelante.

En la base de muchos de estos tratados de retórica estaba la idea de mejorar la lengua vernácula, y parte

fundamental del programa de promoción de las lenguas nacionales al mismo nivel que las clásicas era la imitación de los grandes autores de la Antigüedad, doctrina que en algunos casos llegó a extremos ridículos. En su forma más sensata y templada, el concepto de imitación llegó a la época moderna en el sentido que éste tomó en la cultura helenística. En efecto, en lo que concierne a la imitación como forma de alcanzar la excelencia artística, la grecia postclásica, con su afán recopilador y la perspectiva que le había dado el distanciamiento de la edad de oro de la literatura griega, inauguró la tendencia a imitar modelos anteriores. Es evidente que este concepto de imitación no habría sido posible sin el establecimiento de un canon de obras clásicas, y en esto el periodo helenístico fue probablemente pionero, sobre todo en cuanto a la sistematización y extensión de su labor. Conocidas circunstancias históricas como la toma de Constantinopla por los turcos con la consiguiente huida de intelectuales bizantinos a Occidente, la recuperación por otros medios de textos antiguos, así como el desarrollo de nuevos métodos de investigación filológica, son factores que entre otros facilitaron varios siglos más tarde la creación de otro nuevo canon de obras a imitar como modelos[17].

Aunque no se pueda extender la influencia de la retórica a la totalidad de la poesía inglesa del Renacimiento, tampoco faltan ejemplos de poemas escritos dentro de las reglas y lugares comunes contenidos en los manuales de oratoria. Surrey proporciona un excelente ejemplo de ello en algunos de sus poemas de encomio. Antes de acometer, sin embargo, la lectura del poema

en cuestión conviene citar a dos manuales de la época los cuales ilustran el transfondo teórico y el andamiaje a través del cual se hallan articulados los poemas. Ambas citas están recogidas por Peterson (1990). El primero de los manuales es *Foundacion of Rhetorike* (1563) de Rainolde, y la cita corresponde a las instrucciones para elaborar un discurso de elogio a una persona:

> *"First, for the entering of the matter, you shall place a exordium, or beginning.*
> *The second place, you shall bring to his praise, Genus eius, that is to saie: Of what kinde he came of, whiche dooeth consiste in fower poinctes*
> *Of what nacion.*
> *Of what countree.*
> *Of what auncetours.*
> *Of what parentes.*
> *After you shall declare, his education; the education is conteined in three poinctes:*
> *Institucion*
> *In Arte*
> *Lawes*
> *Then put there to that, whiche is the chief grounde of all praise: his actes doen, which doe procede out of the giftes, and excellencies of the minde, as the fortitude of the mynde, wisedome, and magnanimitee.*
> *Of the bodie, as a beautiful face, amiable countenance, swiftnesse, the might and strength of the same.*
> *The excellencies of fortune, as his dignitee, power, authoritee, riches, substaunce, frendes.*
> *In the fifth place use a comparison, wherein that whiche you praise, maie be aduaunced to the vttermoste.*
> *Laste of all, use the Epilogus, or conclusion."*[18]

El siguiente pertenece a *The Arte of Rhetorique* de Thomas Wilson, y corresponde igualmente a la sección dedicada al elogio:

> *"The house whereof a noble personage came, declares the state and natures of his auncesters, his alliance, and his kinfolke. So that such worthie feates as they haue heretofore done, & al such honors as they haue had for such their good seruice, redounds wholy to the encrease and amplifying of his honor, that is now liuing.*
> *The Realme declares the nature of the people. So that some Countrey bringeth more honor with it, then an other doeth...*
> *The Shire or Towne helpeth somewhat, towardes the encrease of honor: As it is much better to bee borne in Paris, then in Picardie: in London than in Lincolne. ...*
> *. . . . . Now, for the bringing vp of a noble personage, his nurse must bee considered, his play fellowes obserued, his teacher and other his seruants called in remembraunces."*[19]

Éstos y otros manuales similares anteriores eran los que proporcionaban ejercicios a las escuelas de la época. La concordancia entre estos dos párrafos y el siguiente soneto de Surrey es tan estrecha que sobran los comentarios:

From Tuscan cam my ladies worthi race;
Faire Florence was sometime her auncient seate;
The westorne ile, whose pleasaunt showre doth face
Wylde Chambares cliffes, did geve her lyvely heate.
Fostred she was with mylke of Irishe brest;
Her syer an erle, hir dame of princes bloud;
From tender yeres in Britaine she doth rest,
With a kinges child, where she tastes gostly foode.
Honsdon did furst present her to myn eyen:
Bryght ys her hew, and Geraldine she hight;
Hampton me tawght to wishe her furst for myne,
And Windsor, alas, doth chase me from her sight.
Bewty of kind, her vertues from above;
Happy ys he that may obtaine her love.[20]

Otro poema de Surrey escrito siguiendo estos mismos preceptos es "Norfolk sprang thee, Lambeth holds thee dead" (n° 35 en la edición de Jones). La mayoría de los poemas de elogio en la antología de Tottel se ajustan igualmente a estos mismos lugares comunes. La utilidad de los manuales y las nuevas estructuras de composición consistían en proporcionar un andamiaje sobre el que elaborar un tipo de poesía mejor estructurada, con lo que se hacía más alcanzable el equilibrio y orden formal que se echaba en falta durante la época precedente. Este tipo de control sobre la forma daba una excelente oportunidad para experimentar sin desorientarse y ejercitar las habilidades de estilo con el objeto de mejorar a medida que se iba madurando. En el caso de Surrey se puede ver la diferencia en evolución entre este poema, un mero ejercicio retórico, y la excelente elegía a la muerte de Wyatt ("Wyatt resteth here, that quick could never rest", n° 28 en Jones), que

ha pasado por derecho propio a cualquier antología del género en inglés. La voluntad experimentadora de Surrey le llevó a usar el estilo llano en este poema, en tanto que en otra elegía, ("Dyvers thy death do dyverslye bemone", n° 29 en Jones) acometió una tentativa de estilo elevado.

La sencillez y claridad del primer poema, lo que se podría llamar su clasicismo, equilibrio y ordenada distribución, constituyen un ejemplo del mejor Surrey. Esta sobriedad formal y la apelación a la virtud como valor social dan al poema un tono de civismo -con numerosos antecedentes en la literatura latina clásica- muy apreciado en el Renacimiento. No cabe duda de que la imagen de Wyatt que se ofrece aquí responde a los modelos internacionales de la época, reflejados en obras como *El cortesano* de Castiglione, y que encontró su expresión visual en los numerosos retratos que Holbein llevó a cabo en la corte de Enrique VIII[21]:

W. resteth here, that quick could never rest;
Whose heavenly giftes encreased by disdayn
And vertue sank the deper in his brest:
Such profit he by envy could obtain.

A hed, where wisdom misteries did frame;
Whose hammers bet styll in that lively brayn
As on a stithe, where that some work of fame
Was dayly wrought to turne to Britaines gayn.

A visage stern and myld; where bothe did grow
Vice to contemne, in vertue to rejoyce;
Amid great stormes whom grace assured so
To lyve upright and smile at fortunes choyce.

A hand that taught what might be sayd in ryme;
That reft Chaucer the glory of his wit;
A mark the which, unparfited for time,
Some may approche, but never none shall hit.

A toung that served in forein realmes his king;
Whose courteous talke to vertue did enflame
Eche noble hart; a worthy guide to bring
Our English youth by travail unto fame.

An eye, whose judgement none affect could blinde,
Frendes to allure, and foes to reconcile;

Whose persing loke did represent a mynde
With vertue fraught, reposed, voyd of gyle.

A hart, where drede was never so imprest
To hyde the thought that might the trouth avance;
In neyther fortune loft nor yet represt,
To swell in wealth, or yeld unto mischance.

A valiant corps, where force and beawty met;
Happy, alas, to happy, but for foes;
Lived and ran the race that nature set;
Of manhodes shape, where she the molde did lose.

But to the heavens that simple soule is fled,
Which left with such as covet Christ to know
Witnesse of faith that never shall be ded;
Sent for our helth, but not received so.

Thus, for our gilte, this jewel have we lost.
The earth his bones, the heavens possesse his gost.

Como se puede observar, el poema sigue un sistema de *loci*, las diferentes partes del cuerpo humano, para llevar a cabo las alabanzas del difunto, de manera que sigue teniendo un evidente origen retórico. Sin embargo, la diferencia con el poema dedicado a Geraldine es evidente en lo que se refiere al grado de madurez poética. Lo que allí sonaba como un ejercicio de clase o un simple divertimento cortesano se convierte aquí en un contenido epitafio en el cual la formalidad y el rigor no ahogan un sincero sentimiento de pérdida. La sintaxis en su mayor parte es simple y las unidades de sentido se hallan contenidas en cada uno de los cuartetos dedicados a las respectivas partes del cuerpo. Apenas hay encabalgamientos o casos de hipérbaton.

La siguiente elegía, sin perder el equilibrio que caracteriza a Surrey, muestra un grado de complejidad mayor. Ahora se trata de un soneto, y por tanto no existe ni la distribución en *loci* ni su colocación en solemnes cuartetos, los versos fluyen ordenadamente y en general se trata de un discurso continuo, más acorde con la forma del soneto que el solemne cortejo funerario de estrofas del verso anterior:

Dyvers thy death doo dyverslye bemone.
Some that in presence of that livelye hedd
Lurked, whose brestes envye with hate had sowne,
Yeld Cesars teres uppon Pompeius hedd.
Some that watched with the murdrers knyfe
With egre thurst to drynke thy guyltless blood,
Whose practyse brake by happye end of lyfe,
Weape envyous teares to here thy fame so good.
But I that knowe what harbourd in that hedd,
What vertues rare were tempred in that brest,
Honour the place that such a jewell bredd,
And kysse the ground where as thy coorse doth rest
With vaporde eyes; from whence such streames avayle
As Pyramus did on Thisbes brest bewayle.

Estos ejemplos muestran a Surrey en plena sintonía con las corrientes literarias internacionales, y más allá de ellas con el ideal de individuo que prevalecía en las cortes occidentales de la época. Sessions menciona cómo el único libro que se conserva de la biblioteca de Surrey, un ejemplar de *Il cortegiano* en versión original italiana, aparece anotado por una mano que pudiera ser la del traductor de la *Eneida*. La misma pluma hace frecuentes referencias a una edición de Cicerón con la que el lector -quienquiera que fuese- estaba muy familiarizado[22].

La atención por el control de la forma y el gusto por la imitación de los clásicos se veían reforzados en la Inglaterra de Surrey por las universidades. Es de sobra conocida la estancia de Erasmo en Inglaterra, invitado por su amigo Tomás Moro. A su vez, el de Rotterdam había encontrado en Lorenzo Valla y sus nuevos métodos de estudio de los textos clásicos un modelo a seguir. En este sentido, el tratado de Valla, *Elegantiae linguae latinae* (1471) constituye una de las principales fuentes de la doctrina de la imitación de textos clásicos. Este tratado fue objeto de numerosas ediciones en toda Europa, y su ejemplo de investigación filológica aplicado a los textos sagrados tuvo

consecuencias harto conocidas. En él se defiende un conocimiento profundo de la lengua para llegar a la mejor comprensión del pasado a través de la determinación de los distintos usos lingüísticos en las diversas épocas, y a su vez este reconocimiento pasivo tiene un lado activo en la imitación y emulación de los textos del pasado en los nuevos contextos, sin que la imitación se convierta en una estéril reproducción de esquemas sin sentido actual[23]. La claridad en la expresión, el orden del texto para facilitar su comprensión y la exactitud en los términos son elementos que han de acompañar a la excelencia estética, cuestiones todas ellas preconizadas en los diferentes manuales de la época. Grimald en Oxford y Cheke en Cambridge son dos de los humanistas ingleses que ayudaron a difundir estas ideas.

Si la traducción era una de las vías para imitar y emular la perfección clásica, está claro que la producción de Surrey forma parte central de la práctica humanística[24]. La armonía en el diseño verbal, de una escrupulosa simetría en ocasiones, compuesta de unos pocos elementos cuidadosamente ordenados encuentra un paralelismo en algunas expresiones plásticas que han sido consideradas emblemáticas dentro de la tradición renacentista, como la Trinidad de Masaccio o algunos de los diseños arquitectónicos de Brunelleschi. A lo largo del análisis habrá ocasión de ver cómo en ocasiones Surrey consigue efectos de paralelismo y equilibrio en la sintaxis, de una cadencia rítmica constante, simetría métrica que a veces alcanza una solemnidad similar a la contemplada en el poema dedicado a la muerte de Wyatt. Todos estos efectos suelen estar además

contenidos en una forma cerrada, de forma que el poema se presenta como el producto de un individuo dentro de un universo ordenado.

Un ejemplo breve puede constituir un buen anticipo de lo que se podrá encontrar en el análisis de la traducción de la *Eneida*, además de mostrar la capacidad de Surrey para recrear a través de la traducción un poema latino en su propio idioma en comparación con la de otros de sus contemporáneos. En la antología de Tottel aparecen tres traducciones diferentes de la décima oda del segundo libro de Horacio, *Rectius vives, Licini, neque altum*. Pues bien, en tanto que las otras dos traducciones no despiertan demasiado entusiasmo, la de Surrey es un ejemplo de ajustada adaptación tanto de la extensión del original, ya que las seis estrofas latinas quedan plasmadas en cinco cuartetos compuestos en pentámetros, como de la compresión y distribución de los sintagmas. En efecto, otra constante que aparecerá en la traducción de la *Eneida* y que también se halla presente en este poema corto, es la alteración del orden sintáctico, lo cual forma parte de las técnicas para evitar la expansión al verter un texto latino al inglés.

Rectius vives, Licini, neque altum
semper urgendo; neque, dum procellas
cautus horrescis, nimium premendo
litus iniquum.

Auream quisquis mediocritatem
diligit, tutus caret obsoleti
sordibus tecti, caret invidenda
sobrius aula.

Saepius ventis agitatur ingens
pinus, et celsae graviore casu
decidunt turres, feriuntque somnos
fulgura montes.

Sperat infestis, metuit secundis
alteram sortem bene praeparatum

pectus. Informes hiemes reducit
Iuppiter, idem

Summovet. Non, si male nunc, et olim
sic erit. Quondam cithara tacentem
suscitat Musam, neque semper arcum
tendit Apollo.

Rebus angustis animosus atque
fortis appare; sapienter idem
contrahes vento nimium secundo
turgida vela

La versión de Surrey es la siguiente:

Of thy lyfe, Thomas, this compasse well mark:
Not aye with full sayles the hye seas to beat:
Ne by coward dred, in shonning stormes dark,
On shalow shores thy keel in perill freat.
Who so gladly halseth the golden meane,
Voyde of dangers aduisdly hath his home
Not with lothsom muck, as a den vncleane:
Nor palacelyke, wherat disdayn may glome.
The lofty pyne the great winde often riues:
With violenter swey falne turrets stepe:
Lightninges assault the hye mountains, and cliues.
A hart well stayd, in ouerthwartes depe,
Hopeth amendes: in swete, doth feare the scwre.
God, that sendeth, withdrawthe winter sharp.
Now ill, not aye thus: once Phebus to lowre
With bow vnbent shall cesse, and frame to harp.
His voyce. In straite estate appere thou stout:
And so wisely, when lucky gale of winde
All thy puft sailes shall fil, loke well about:
Take in a ryft: hast is wast, prose doth finde.

Teniendo en cuenta que la traducción se ha hecho de un idioma flexionado, como es el latín, en que la relación entre constituyentes sintácticos viene expresada por las desinencias -con lo que ello contribuye a una expresión breve-, y no por el orden y las preposiciones como en inglés, la compresión alcanzada por Surrey es notable. Un verso como "God, that sendeth, withdrawthe winter sharp", combina la brevedad epigramática con una regularidad métrica que le da solemnidad. A ello hay que añadir el que la mayoría de los versos constituyen unidades

sintácticas de orden superior. Algunos detractores de Surrey podrían alegar monotonía en el ritmo, pero esa regularidad y repetición sirve, como se ha dicho, para dar al verso una cadencia pausada, que se basa en la sucesión de versos equilibrados gracias a la distribución de los sintagmas[25].

Todo esto viene a mostrar claramente la influencia del latín clásico sobre Surrey, pero hay también una parte innegable de la tradición medieval en su poesía, y será uno de los objetivos del análisis el determinar hasta qué punto elementos como la aliteración, el vocabulario, aparte de otros como los temas, apuntan hacia Chaucer en particular y hacia toda la literatura nativa anterior[26].

A pesar de todo, en el caso de Surrey, y en concreto en lo que se refiere a su traducción de la *Eneida* (aunque gran parte de estas afirmaciones pueden aplicarse a la totalidad de su producción poética), es la primera vez que en la lengua inglesa moderna se observa tal cuidado en armonizar las palabras, llegando a ello por medio de la distribución equilibrada de los sintagmas, la variación y en general todos los recursos de una sintaxis que estaba poniendo a prueba sus músculos y fibras al servicio de la articulación de un estilo poético más suelto y versátil, capaz de mayores empresas en el futuro. Esto se acometió a través de ejercicios de estilo inspirados por modelos latinos, que en el caso de Surrey, como en muchos otros de la época, tuvieron mediadores italianos e incluso franceses -estos últimos quizá en menor medida. La variación sintáctica viene facilitada a Surrey por la falta de rima, lo cual deja más libertad al poeta para concentrarse en efectos de armonía métrica

que habrá ocasión de comprobar a lo largo del análisis. El deseo de Surrey no era otro que emular el hexámetro latino sin rima como metro propio para el género épico, en lo que parecía seguir a los italianos y su *verso sciolto*. A la controversia sobre el origen y los antecedentes del metro y del ritmo se une la cuestión de la influencia de la traducción del poema épico de Virgilio por parte del obispo escocés Gavin Douglas, asunto en el que no es la intención de este trabajo entrar[27].

Notas a las secciones A.1. y A.2.

1. Entre los autores que se ocupan del texto -aparte de Jones y Ridley en sus respectivas ediciones- se cuentan Ridley (1961) y Willcock (1919, 1920). Esta última expone diferencias de vocabulario, estilo, y otras, entre las diversas versiones. Hardison, Jr., (1989, p. 145) considera el texto de Day-Owen superior a los demás desde el punto de vista métrico:

> *"Prosodic analysis suggests strongly that the Day-Owen text of Surrey's translation is superior. Conversely, the changes made by the other Tudor editors suggest the inadequacy of their understanding of what Surrey was about. The problem seems to come from the difference between Surrey's Italianate approach to blank verse and the tendency of his editors to read it as French-style regular decasyllabics. Presumably the editors also sensed the regular iambic stress pattern they were introducing into the verse by their revisions and sought regular iambic patterns of word stress, but this concern was probably minor given the syllabic emphasis of midcentury prosody."*

Para una lista de las diferentes ediciones de las obras de Surrey, véase la sección bibliográfica. Se puede encontrar una relación más exhaustiva, no sólo de ediciones impresas, sino también de manuscritos, en el muy útil manual de Jentoft (1980).

2. La intención de este trabajo es ser ecléctico en el sentido de recoger las aportaciones más positivas y esclarecedoras desde diferentes escuelas críticas, aún cuando haya opiniones encontradas, siempre y cuando este debate ayude a la mejor comprensión de la traducción de Surrey. A este respecto, y dado que el lenguaje literario de un texto determinado es el objeto de estas páginas, son muy esclarecedoras estas citas que desde una perpectiva antihistoricista hacen Derek Attridge y Richard Waswo. Son un buen punto de partida que quizá sirva para despejar los posibles malentendidos que se pudieran suscitar en esta primera parte y el posterior análisis. Si estos dos largos pasajes se pudieran condensar en unas pocas líneas serían un excelente lema para encabezar este trabajo:

> *"Any attempt to examine the ways in which the question of literary language was conceived of and discussed in a period as historically and culturally distant from our own as the English Renaissance involves difficulties that cannot be finally overcome. We cannot step outside the structures of thought and habits of mind with which we perceive the past, nor can we make ourselves fully conscious of the motivations and assumptions that propel our investigation and determine what we see and what we give weight to. However, as long as we recognize that our findings can never be verified, and that many 'historical' readings have come to look, with the further passage of history, like little more than the enlisting of past texts in current theoretical and ideological battles, we ought to be able to muster sufficient skepticism and scrupulousness to perform a useful task of recovery and revaluation."* (Attridge, 1988, p. 17)

> *"In addition to the parochialism of expertise is the parochialism of historicism. By this I mean that the issues to be investigated are determined not by current but by past concerns. The procedure I follow is the opposite. It so happens that an almost febrile preoccupation with language is shared by a great deal of contemporary and Renaissance thought. To seek relations on this basis between its concerns and ours is to ask the past to speak to the present by using the present to select the questions we put to the past. I briefly defend this procedure in chapter two, and am aware that it is heresy to some historians. But I fear that the past can be made to speak with no other voice than that of the ventriloqual present. Those who believe that we must let the past speak in its own voice, that the only real historical issues are those that were recognized and formulated in the period under study, condemn it to remain forever mute. For the past has no voice: it exists as habits, institutions, artifacts, and texts. To make any of these articulate requires the voice of a present interpreter. If that interpreter denies that he has a voice, ignoring the cognitive and other interests of his own time and place and pretending that his reconstruction of the past constitutes its 'objective' reality, he buries the past in the tomb of time and severs any real connection it might have with the living present. Claimed objectivity is guaranteed irrelevance. The kind of skepticism I am urging is neither irresponsible solipsism nor despairing pessimism. We can only ventriloquize the past, but we do so through sharable standards of evidence and rational argument. The voices we hear are and are not our own; projected into and out of other minds and times, they come back altered to instruct us."* (Waswo, 1987, pp. x-xi)

Véase también de Waswo, op. cit, las páginas 61-63, dónde se vuelve a indicidir en la misma idea.

3. El texto *canónico* para el estudio de la poesía de esta época es el ya algo lejano *Poetry and Prose in the Sixteenth Century* de C.S. Lewis (1954, con sucesivas reimpresiones), quién llama a este periodo "drab age" y desmitifica con erudita saña el llamado "New Learning" en un primer capítulo de titulo revelador, "New Learning and New Ignorance". Un breve pero efectivo antídoto contra este capítulo lo constituye el igualmente primero de M. Roston, *Sixteenth-Century English Literature* (1982), "The dual vision". La lectura conjunta de ambos resulta bastante estimulante e informativa. La opinión de Lewis acerca del humanismo y lo medieval en la poesía que precede a Surrey queda ilustrada por la siguiente cita:

> *"It is therefore not possible in the late years of the fifteenth and the early years of the sixteenth century to distinguish a medieval and a humanist strain in English poetry. In the work of Hawes and Barclay, of the young Thomas More, and of Skelton wherever Skelton is not simply sui generis, all the medieval characteristics survive -the seven-lined stanzas, the love of allegory, the commonplaces. Yet More was among the greatest of all English humanists: Barclay was certainly, Skelton arguably, tinged with humanism. It makes no difference to their poetry. It does not, so far as we can see, arouse in them any effort to heal the disease of which English verse had been slowly dying for a century -the disease of bad metre. This alone would remove the work of Hawes and Barclay, and some of Skelton, from serious critical consideration: but it is not their only defect. Their language is undistinguished, their sentences untrussed, their thought commonplace and indistinct. They are as far below Lydgate as Lydgate is below Chaucer; for their workmanship is at least as coarse as his and, with the possible exception of Hawes, they lack the fineness and tenderness of temper which alleviates his tediousness. This is the real midwinter of our*

poetry; all smudge, blur, and scribble without a firm line or a clear colour anywhere." (op. cit., p. 127)

Otros autores que se han ocupado de este tema son Woods (1985), pp. 69-70, 72; Robinson (1971) trata del desarrollo del pentámetro desde Chaucer hasta el s. XVI, así como las primeras páginas de Wright (1988), pero este asunto se tratará en detalle más adelante.

4. C.S. Lewis y F. Pyle difieren de esta explicación. Según ellos, estos poetas no componían en el metro de Chaucer. Lewis basa esta afirmación en que metro y lenguaje son inseparables en muchos aspectos, de forma que si estos poetas conocían los esquemas métricos y comprendían su funcionamiento también habrían sido capaces de darse cuenta de que la pronunciación estaba sufriendo -o ya había sufrido- un cambio. Así, Lewis afirma que escribían en otro tipo de metro, pero no el decasílabo de Chaucer, añadiendo también que si se rechaza su modelo y el de F. Pyle la única interpretación que cabe hacer sobre el estado de la métrica inglesa a comienzos del siglo XVI es la de un barbarismo poético de origen inexplicable o desconocido en el que la rima era la única característica constante del verso. V. Lewis, 1954, pp. 123-24.

5. Véase Robinson (1971), p. 218. El análisis de la traducción de Surrey arroja un reducido número de casos de rima interna en sílabas anteriores a pausas métricas -esto es, cesuras y finales de verso- que a la luz de las teorías de Robinson no pueden dejar de recordarnos a los *skeltonics*. Véase la sección B.1.

6. Citado por Roston (1982), p. 14. Aunque esta cita se incluye en el capítulo dedicado a la prosa, los comentarios relativos al vocabulario son igualmente válidos para la poesía. Véase también Lewis (1954), p. 282, el cual demuestra cómo los nuevos humanistas partidarios de un estilo pulido inspirado en el Latín clásico rechazaban también el uso de palabras extranjerizantes y de "inkhorn terms". Surrey por su parte no usa un vocabulario en exceso amanerado, y quizá sea la influencia de Chaucer -directa o indirecta- la que en parte le salva de esta moda. Sobre el sistema de traducción como método para la enseñanza de idiomas extranjeros y el perfeccionamiento del propio, véase la sección dedicada a ello en *The Schoolmaster* (1570) de Roger Ascham, llamada "Translatio linguarum", que aparece en la segunda parte de este manual, "The Ready Way to the Latin Tongue". La obra de Ascham es el epítome de numerosas nociones e ideas sobre los asuntos que se están tratando en esta introducción, los cuales eran por otra parte moneda corriente en la época. Ascham forma parte fundamental del humanismo y neoclasicismo en Inglaterra.

7. Este tema ha sido tratado en profundidad por D. Attridge (1974).

8. "Such a line [without ryhme] had long been the dream of the humanists. Rhyme did not exist in the classical texts. Surrey here, as Ascham recognized when he read the 1554 edition of Surrey's book 4 of the *Aeneid*, was 'first of all English men, in translating the fourth booke of Virgill' because he had 'by good judgement, auoyed the fault of Ryming.' In the *Scholemaster* written around 1560 Ascham also noted that 'This mislikyng of Ryming' was not something of 'newfangle singularitie' but had been 'misliked of many, and that of men, of greatest learning and deepest judgement,' although he cites Surrey, despite his praiseworthy 'copie,' as too content, like Chaucer and Wyatt, with time and custom and use of rhyme in his other poems. Surrey did not use rhyme that frequently, however, and in fact tended in his poetic structures to avoid it, at least in comparison with most of his other contemporaries. This tendency resulted from his desire, like other innovating humanists, to reproduce in the vernacular the enduring texts he had read in classical verse. Surrey was not only part of a revolution in prosody but one of the leaders in bringing aesthetic change into the epic, a social and communal form." Sessions (1986), p. 138.

Este asunto se trata también en la sección C.4.2., dedicada al pentámetro y al *blank verse*. Una de las dificultades que plantea el estudio de la poesía de Surrey es su posición cronológica, pues aunque su poesía está en gran parte basada en tendencias corrientes en la Inglaterra y la Europa de su época, ésta se compone e incluso publica antes de que muchas de estas tendencias hayan tomado cuerpo o sido formuladas en los diversos tratados, obras literarias y escritos en general considerados parte de la corriente del humanismo inglés. Tales son los casos de Ascham, Tomas Wilson, así como de tratados franceses de los autores de la *Pléiade* (recuérdese en este sentido que Surrey estuvo algún tiempo -alrededor de 1533- en la corte francesa de Francisco I). A este respecto y desde el punto de vista estrictamente cronológico de la publicación de estos tratados, los precedences escritos -publicados- de Surrey en lo que al asunto del humanismo se refiere son más bien los italianos.

9. Véase Daiches (1970), p. 165.

10. Berdan (1920), pp. 505, 545.

11. Refiriéndose al manual de Gascoigne *Certain Notes of Instruction Concerning the Making of Verse in English*, Hardison, Jr. afirma: "In spite of inconsistencies in terminology, Gascoigne comes close to the concept of English meter as a series of regular feet -or more precisely, a series of stressed and unstressed 'positions' independent of the particular poem... Gascoigne ends the discussion of meter by repeating the accent rule: match natural word stress with the pattern required by the meter. The rule is rigid. The ideal is a line in which every foot consists of a light syllable followed by a heavy (stressed) one, and in which meter coincides throughout with a natural word stress... Gascoigne does not allow substitution by suggesting, for example, that a trochee can sometimes be used in place of an iambus without injury and on occasion with considerable benefit to the line. His example of an ideal line is syllabically and accentually regular." Hardison, Jr. (1989), pp. 109-110.

12. V. Wright (1988), pp. 41-42. Para más información sobre *tumbling verse*, v. Preminger & Brogan, 1993, p. 1311. Este tema se tratará en secciones posteriores de la primera parte y sobre todo en la sección B.7. de la parte dedicada al análisis.

13. Todos estos aspectos son lugares comunes en cualquier manual y forman parte de un interesantísimo debate que tuvo lugar desde el mundo griego en adelante, algunos de cuyos contenidos son la disputa entre filosofía y retórica, el lenguaje como constitutivo de una realidad imposible de aprehender objetivamente, el descubrimiento del tiempo, la historicidad, en el lenguaje, o -para ser más exactos, y en términos saussureanos- en el habla. Los autores que se pueden citar son muy numerosos. Siguiendo un orden cronológico, el primero sería Cicerón -que tiene una de sus principales fuentes en Isócrates- por su omnipresencia de forma implícita o manifiesta en el Renacimiento: ya se ha mencionado anteriormente la popularidad de su *De oratore* como manual retórico:

> *"If you take my advice you must treat with derision and contempt all those persons who suppose that the rules laid down by these rhetoricians, now so called, have enabled them to compass the whole range of oratorical power, but who have not so far succeeded in understanding what character they are appearing in or what it is that they profess. For the genuine orator must have investigated and heard and read and discussed and handled and debated the whole of the contents of the life of mankind, inasmuch as that is the field of the orator's activity, the subject matter of his study. For eloquence is one of the supreme virtues... which, after compassing a knowledge of the facts, gives verbal expression to the thoughts and purposes of the mind in such a manner as to have the power of driving the hearers forward in any direction in which it has applied its weight; and the stronger this faculty is, the more necessary it is for it to be combined with integrity and supreme wisdom, and if we bestow fluency of speech on persons devoid of those virtues, we shall not have made orators of them but we shall have put weapons into the hands of madmen."* Cicero, *De Oratore*, III, xiv, 54-55.

Quintiliano fue uno de los transmisores de Cicerón hacia el Renacimiento. Pero también, como ya se ha mencionado, hubo autores medievales que formularon opiniones similares a las del orador romano. Curtius señala, como se dijo, a Juan de Salisbury, para quién:

> *"... la retórica es el vínculo santo y fértil entre la razón y la palabra; gracias a ella se mantienen unidas las comunidades humanas por la harmonía; quien intente separar lo que Dios ha unido para bien de los hombres, merece el nombre de enemigo público (hostis publicus). Arrancar a Mercurio de los brazos de Filología, eliminar de los estudios filosóficos la teoría retórica equivale a destruir toda la cultura superior del espíritu (omnia liberalia studia) (Metalogicon, p. 7, líneas 13 ss.). Salisbury reproduce aquí la doctrina que había expuesto Cicerón en el De officiis, I, xvi, 50, y en el De oratore, III, 56 ss., y que se remonta a Posidonio e Isócrates, según la cual la razón y la palabra (ratio y oratio) constituyen juntas el fundamento de la moral y de la sociedad. Juan de Salisbury expresa la misma idea en verso (Entheticus, en PL, CXCIX, col. 973, versos 363 ss.):*
>
> *Eloquii si quis perfecte nouerit artem,*
> *quodlibet apponas dogma, peritus erit.*
> *Transit ab his tandem studiis operosa juuentus*
> *pergit et in uarias philosophando uias,*
> *quae tamen ad finem tendunt concorditer unum,*
> *unum namque caput Philosophia gerit.*
>
> *("Quien conozca perfectamente el arte de la expresión,*
> *será un perito en cualquier doctrina a que lo aplique.*
> *La afanosa juventud sale de estos estudios y entra en*
> *las diversas vías filosóficas; pero éstas tienden*
> *unánimemente a un solo fin, pues la Filosofía no tiene*
> *sino una cabeza.")*
>
> *El gran florecimiento de la escolástica en el siglo XIII hizo extemporáneo este ideal cultural humanista al norte de los Alpes; pero el humanismo italiano del s. XIV volvió a darle de nuevo empuje; entre el mundo de Juan de Salisbury y el de Petrarca hay un parentesco espiritual".* Curtius (1955), pp. 119-120.

La bibliografía sobre este asunto es ingente y no se persigue aquí tratarlo de forma exhaustiva. Baste citar algunos autores consultados. Así, sobre Isócrates y la disputa entre filosofía y retórica v. Vickers (1988), sobre todo los capítulos del 3 al 5, a lo largo de los cuales se traza la historia de este enfrentamiento hasta llegar a la integración renacentista de filosofía y elocuencia. Para definiciones del humanismo basadas en estos conceptos v. de Kristeller (1986) el capítulo primero, "El saber humanista en el Renacimiento italiano", pp. 17-35, el cual constituye una excelente introducción. Tan clásica como Kristeller es la obra de Panofsky (1972) en lo que a las artes plásticas se refiere: en las páginas 68-69 recoge a Curtius y sus citas de Juan de Salisbury, así como la doctrina de la unión de *oratio* y *ratio*. Hannen (1974, pp. 39-41) tras recoger varias opiniones, concluye que el lenguaje es la preocupación central del humanismo. El lenguaje considerado no sólo como instrumento, sino como motor que despertó la conciencia histórica en autores como Valla, que también vislumbraron su naturaleza constitutiva de la realidad, es el tema del interesante estudio de Richard Waswo:

> *"The Renaissance obsession with time is in part grounded in its changing attitudes towards language, for it was in language that humanist philologists had discovered time as history. And, in turn, it was history, by observing the fact of change in all languages, that made it possible to liberate and dignify the vernaculars, to perceive their status and potency as equal to those of Latin or Greek. And it was history that finally cast down what it had raised up: the new faith in the enduring power of spoken language."* Waswo (1987), p. 59.

V. también Kinney (1986), pp. 6-7. Domingo Ynduráin ha publicado recientemente un exhaustivo volumen sobre el humanismo (1994), véase cap. I "El Humanismo", especialmente p. 57 ss. dónde se da cuenta del origen del término y las disputas académicas que lo rodean; podrá encontrarse aquí igualmente una relación de los autores imprescindibles para este asunto.

14. Véase por ejemplo la escéptica opinión a este respecto de Waller (1986), p. 36.

15. Véase Donker-Muldrow (1982), p. 58 ss.

16. Véase Kinney (1986), pp. 13-14.

17. Para otros sentidos del concepto de *imitatio*, igualmente presentes en el universo ideológico del Renacimiento, véase Preminger & Brogan (1993), p. 576. Éste es un concepto más complejo, con implicaciones de otro orden, que aún estando relacionadas con la imitación de modelos literarios, y cuestiones relacionadas con el lenguaje, no inciden sobre el objeto principal de este estudio. A este respecto v. Waswo (1987), p. 34 y Attridge (1988), que trata este tema en varios lugares: pp. 25-27, 47, 41-43, 135, 156-57, 184-85.

18. Citado por Peterson (1990), pp. 55-56.

19. Citado por Peterson (1990), pp. 60-61.

20. De la edición de Jones (1964), n.° 9, p. 5.

21. Holbein hizo un retrato del propio Surrey. Véase Sessions (1991), p. 54.

22. Sessions (1986), pp. 4-5. El artículo sobre la biblioteca de Surrey al que se refiere es el de Juel-Jensen (1956).

23. Véase lo que dice Waswo sobre este tratado de Valla. El contexto del siguiente párrafo es una discusión acerca de la naturaleza constitutiva, histórica, y contextual del lenguaje que Valla sostiene, en contra de las concepciones tradicionales del lenguaje como atemporal, no sujeto a cambios, como expresión de ideas fijas pseudo platónicas: desde esta perspectiva el lenguaje es puramente cosmético, como lo llama Waswo: simplemente se limitaba a reproducir la realidad en el plano verbal. Esta visión era, por ejemplo, la que se aplicaba al lenguaje de los textos sagrados, cuyo significado se consideraba inamovible y en absoluto sujeto al devenir del tiempo o a contexto de cualquier tipo:

> *"This method is nothing more nor less than an empirical survey of actual usage, constantly exemplified from scores of classical writers. Despite his open contempt for nonclassical Latin (especially that of Boethius), his whole approach, which might well attract the admiration of modern linguists, is more descriptive than prescriptive. He is recommending 'elegance' according to the venusto uso of the ancient past; that is, his standard of judgement is completely historical, not derived from any a priori postulation of grammatical 'rule,' but based wholly on the observation of change in every aspect of usage: grammatical, syntactic, and semantic. How revolutionary this approach then was may be gauged by the anger it aroused in some of his fellow humanists. Poggio Bracciolini, for example, was outraged by Valla's refusal to sse grammar in the traditional, rationalistic, prescriptive way, and could not comprehend his historical perspective... Valla is not remotely interested in prescribing a system of rules, no matter how derived; his concern is to describe actual ancient usages in order to purge them of later 'Gothic' and 'Vandal' accretions. Setting out thus to restore classical semantic precision to various legal, theological, and grammatical terms, his general practice in the last four books of the Elegantiae is to discuss them in pairs that have related or opposed meanings. In this and in countless other ways throught the work he displays his awareness that the company a word keeps -that is, its total context: use in relation to other terms, grammatical form, historical circumstances- constitutes its meaning."* Waswo (1987), pp. 91-92.

24. La cita de Cheke que aparece en Sessions resulta muy reveladora acerca del papel que los humanistas ingleses concedían a la poesía de Surrey, el cual a la vez que imitador/emulador era también un ejemplo a seguir:

> *"Cheke called the severed head of Surrey 'The happie head of witt,' its 'tongue well sett to speak... /a subtill toole to fyle the rowghe hewen to the best,/ of style a Streame to flowe...' Cheke died in September 1557, three months after the first appearance of Tottel's Miscellany, and it may have been that the praise of Cheke and others encouraged Richard Tottel to center his volume around the already legendary figure of Henry Howard. In fact, as John M. Berdan has shown, it was the humanist program of such intellectuals as Cheke at Cambridge and Grimald at Oxford, that 'prepared the educated reader to applaud' Tottel's volume with its lyrics of Surrey, and, a few days latter in the same June 1557, Tottel's volume of Surrey's translations from the Aeneid."* Sessions (1986), p. 23.

En las páginas siguientes, Sessions recoge las opiniones de otros contemporáneos, como Thomas Churchyard, que consideraba a Surrey "a Tully for his tongue" o Ben Jonson en el siglo siguiente, que señala a Surrey y Wyatt como las fuentes de la elocuencia en inglés. V. Sessions, op. cit., 25-26.

25. Los textos de los dos poemas están tomados de Berdan (1920, pp. 529-30). De aquí están tomados también los textos de las otras dos traducciones, que se ofrecen a continuación. Ambos son de autores desconocidos. El primero apareció en la primera edición de la antología, en tanto que el otro apareció en la segunda. El título del primero es "The meane estate is to be accompted the best":

Who craftly castes to stere his boate
and safely skoures the flattering flood:
He cutteth not the greatest waues
for why that way were nothing good.
Ne fleteth on the crocked shore
lest herme him happe awayting left.
But wines away between them both,
as who would say the meane is best.
Who waiteth on the golden meane,
he put in point of sickernes:
Hides not his head in sluttishe coates,
ne shroudes himself in filthines.
Ne sittes aloft in hye estate,
where hatefull hartes enuie his chance:
But wisely walkes betwixt them twaine,
ne proudly doth himself auance
The highest tree in all the woode
is rifest rent with blustring windes:
The higher hall the greater fall
such chance haue prude and lofty mindes.
When Iupiter from hie doth threat
with mortal mace and dint of thunder
The hiest hilles ben batrid eft
When they stand still that stoden vnder
The man whose head with wit is fraught
in welth will feare a worser tide
When fortune failes dispaireth nought
but constantly doth stil abide
For he that sendeth grisely stormes

with whisking windes and bitter blastes
And fowlth with haile the winters face
and frotes the soil with hory frostes
Euen he adawth the force of colde
the spring in sendes with somer hote
The same full oft to stormy hartes
is cause of bale: of ioye the roote.
Not always il though so be now
when cloudes ben driuen then rides the racke
Phebus the fresh ne shoteth still
sometime he harpes his muse to wake
Stand stif therfore pluck vp thy hart
lose not thy port though fortune faile
Againe whan wind doth serue at will
take hede to hye to hoyse thy saile.

El segundo es algo más corto y su título es "Of the golden meane":

The wisest way, thy bote, in waue and winde to guie,
Is neither still the trade of middle streame to trie:
Ne (warely shunnyng wrecke by wether) aye to nie,
To presse vpon the perillous shore.
But clenely flees he filthe: ne wonnes a wretched wight,
In carlish coate: and carefull court aie thrall to spite,
With port of proud astate he leues: who doth delight,
Of golden meane to hold the lore.
Stormes rifest rende the sturdy stour pineapple tre.
Of lofty ruing towars the fals the feller be,
Most fers doth lightenyng light, where furthest we do se.
The hilles the valey to forsake.
Well furnisht brest to bide eche chanses changing chear.
In woe hath chearfull hope, in weal hath warefull fear,
One self Ioue winter makes with lothfull lokes appear,
That can by course the same aslake.
What if into mishap the case now casten be?
It forceth not such forme of luck to last to thee.
Not alway bent is Phebus bow: his harpe and he,
Ceast siluer sound sometime doth raise.
In hardest hap vse helpe of hardly hopefull hart.
Seme bold to bear the brunt of fortune ouerthwart.
Eke wisely when forewinde to full breathes on thy part,
Swage swellyng saile, and doubt decayes.

26. Esta cuestión es objeto de cierta controversia entre la crítica. V. Spearing (1985), p. 312. Hay críticos que piensan, sin embargo, que no queda nada en Surrey de la literatura inglesa medieval, como Buxton (1967), pp. 20-21; hay quien atribuye la frecuente aliteración y los ecos fonéticos en general a la influencia de Petrarca, como Coogan (1976), pp. 82-83. Véase también Berdan (1920), pp. 531, 542. Un ejemplo claro de la influencia de Chaucer es el soneto "The soote season" (n° 2 en la edición de Jones); v. Hardison, Jr., (1989), p. 128 y Partridge (1971), p. 45.

27. Véase Hardigon, Jr. (1989), pp. 88, 127 y Sells (1955), p. 78. Saintsbury -que aunque lejano en el tiempo expresa en este párrafo gran parte de lo que sería la opinión unánime de la crítica posterior- atribuye igualmente a la influencia italiana el uso de *blank verse* para la traducción de la *Eneida*, pero menciona un antecedente inglés en Chaucer:

> *"It would, of course, be gratuitous futility to argue that, as a matter of fact, Surrey did not take this pattern also from the Italians, who were then the only nation and language in Europe that had made considerable attempts at it. But it is not so futile as perhaps some may think, to point out that imitation of the Italians was by no means necessary, and that an independent experiment is by no means unthinkable. In the first place, the famous, or should be famous, arrangements of blank verse imbedded in the beginning of Chaucer's Tale of Melibee may be an accident, but they certainly are a very curious accident. In the second, though some old remarks on Piers Plowman and its metre are oddly mistaken, there remains the fact that, in Surrey's time, a large and not unpopular body of English verse which was unrhymed did exist, and that some of it was not very much farther from actual metrical arrangement, even in decasyllable, than some of the rhymed verse. But the third and strongest argument for an at least partly independent experiment, which may have been encouraged by Italian, but did not necessarily start from it, is to be found in the vast, if rather vague, contemporary striving to get rid of rhyme altogether as a barbarous mediaevalism, and to fall back upon unassisted metrical arrangement in the manner of the ancients. Still, all this is speculation, though not uninteresting speculation."* Saintsbury, (1906, I), pp. 314-15.

Más recientemente, Woods también hace justicia al papel de la tradición poética nativa en el *blank verse*:

> *"Surrey's blank verse makes clear that even if his pentameter model contributed to mid-century metrical monotony, it also anticipated the variety and elegance of which the iambic pentameter line would shortly be capable. While Surrey's sonnets maintain an appropriate lyrical consistency through the inevitable caesura and other patterns of rhythmic parallelism (as in 'The soote season'), and his poulter's measure poems maintain the heavy accentuation which most likely derived from their balladic background, his Aeneid aims for variety and subtlety within the line, and a forward-moving narrative. The nearest thing to it rhythmically is the Canterbury Tales, though it is unlikely Surrey considered Chaucer a model for his Aeneid. It may well be that the influence of the Chaucerian, Douglas, allowed for an indirect receptivity to the master's rhythmic felicities. Further, although deliberate artfulness is a feature of the Lydgate tradition, Surrey derives his aesthetic artistry not from Lydgate but from the inspiration of Virgil and probably from his own sonnets experiments. The result is an iambic pentameter blank verse that uses techniques of variety that were to dominate English versification until the Romantic period: trochaic substitution and variety in the levels of stress among accented syllables in a given line."* Woods (1985), pp. 89-90.

Véase también Sessions (1986), pp. 147-48. Easthope tiene una interesante opinión acerca del doble origen del pentámetro, de carácter a la vez clásico y muy próximo también a los ritmos de la lengua inglesa, con no menos interesantes consecuencias para su visión de la naturaleza ideológica y cultural de este metro:

> *"Pentameter comes to power as a neoclassical form, and this is inscribed into its defining feature of counterpoint. On the one side, as the name proclaims, iambic pentameter reaches back to the quantitative meter of Greek and Latin and the model of binarily contrasted syllables arranged in 'feet'; on the other, this abstract pattern is approximated by stress in the intonation of the native language now brought into relation with the classical model. So a particular practice of the national tongue can dress itself in the clothes of antiquity, and the burgeois national aspiration may represent itself as a universal civilization."* Easthope (1980), pp. 485-86.

Sobre el asunto de la influencia de la traducción de Gavin Douglas, la cual encontró un decidido defensor en Ezra Pound -véase su *ABC of Reading*- se pueden consultar los siguientes autores: Jones (1964), pp. xiv-xv; Kinghorn (1971), pp. 109-10, p. 263; Thomson (1970), pp. 35-6; Casady (1938), p. 236; Berdan (1920), p. 536; Rubel (1941), pp. 69, 71-3, 77; Hager (1982), p. 28; Ridley (1961), p. 25, 1963, *passim*, pues dedica toda la edición a demostrar la definitiva -en su opinión- influencia de Gavin Douglas sobre Surrey; Elliott (1965), p. 106; Lathrop (1933), pp. 100-101; Hardison, Jr. (1989), p. 129; Mason (1958), cap. "Isolated Superiority. The Relation of Surrey to Wyatt".

B. ASPECTOS GENERALES SOBRE EL ESTILO EN SURREY.

B.1. La dicción

El término *dicción* se usa aquí con el significado de vocabulario más que en su acepción referente a la métrica. En este sentido Chaucer constituye una de las principales influencias sobre Surrey. Palabras como *clepinge, endlong, greislie, leful, shope, spill, stack, woxe* tomadas de épocas anteriores volvieron a cobrar vida en la nueva poesía inglesa del siglo XVI[1]. Otros ejemplos son *abode, avale, bane, berayne, can* (know), *distrain, fers, ioly woes, rede, scote, unneath* o infinitivos flexionados como *dare well sayen*. De las palabras pertenecientes al discurso literario cuyo origen están en Chaucer, algunas fueron transmitidas de forma indirecta a través de Wyatt; es el caso de *adowne, all and some, be* (been), *domes* (judgements), *forbecause, lenger, lese, mo, mought, refraine, sith, wist, withouten, wo worth, yeldon, ywis*, los comunes sintagmas compuestos con *for* más infinitivo, combinaciones con *all to-*, algunos compuestos, participios de pasado con *y-*, así como el sufijo *-en*. Sin duda alguna, la traducción de Gavin Douglas obró una considerable influencia en el vocabulario de Surrey, con palabras como *dank, dewy, stryken, feere* y en cierta forma el arcaico uso de *gan*[2].

Hay quien ha acusado a Surrey de usar un vocabulario

vulgar e inapropiado para el tema de la traducción. Frente a estas opiniones se ha de tener en cuenta que tanto Surrey como Wyatt estaban intentando evitar la moda de los *inkhorn terms*[3]. Es lógico que como reacción al exceso se produjera una respuesta en términos de restricción y consciente uso moderado por parte de unos poetas que pretendían renovar el lenguaje literario inglés para hacerlo más elegante y versátil, sin las estridencias del estilo anterior. La sobriedad de Surrey probablemente forma parte de esta reacción ante el excesivo vocabulario de los que usaban los *inkhorn terms*, plagado de palabras polisílabas de origen extranjero. El análisis de su traducción de la *Eneida* se ocupará de determinar la aparición de ciertas palabras de este tipo, sobre todo polisílabas de origen romance (no todas las cuales son *inkhorn* en absoluto), pues plantean ciertos problemas con respecto a la métrica relacionados con su acentuación: véase a este respecto la sección G.1 (p. 472). Por otra parte es digno de aprecio el que un poeta traductor del latín modere su uso de latinajos en inglés, sobre todo si se tiene en cuenta que se le ha acusado de pertenecer a la parte más negativa de la tradición humanista, o sea, la que supuestamente no aportó nada -e incluso detuvo el progreso- al estilo y a la posterior edad de oro de la literatura inglesa[4].

B.2. La disposición de sintagmas en el verso

En Surrey lo puramente verbal adquiere una importancia poco frecuente en otros poetas, tanto anteriores como coétaneos, ya que al abandonar la rima, aspectos como el orden sintáctico y los sonidos pasan a una posición más relevante con el objeto de compensar el *leitmotiv* estilístico que suponía aquélla. La respuesta que Surrey encuentra a este desafío estético ha sido en parte explicada en las páginas anteriores. En efecto, su estilo se concentrará en la disposición sintáctica coincidiendo con la distribución de los grupos de sentido, todo ello a diferentes niveles lingüísticos, desde los sonidos singularizados, la distribución silábica, pasando por las palabras individuales y los sintagmas, hasta llegar a unidades de orden superior que culminan en los párrafos versuales. Son estos últimos, como se verá en el análisis (F.5.), grupos de versos de diversa extensión compuestos y articulados sobre todos los elementos mencionados, sin olvidar la métrica, que interactúa no sólo con la sintaxis, sino que se incardina a todos los niveles. Con ello Surrey pretende alcanzar un efecto de monumentalidad, dado que no se trata de un fenómeno basado en un solo resorte, sino un compuesto armonizado. La metáfora organicista se ofrece como una forma válida de describir la manera en que funciona parte de la poesía de Surrey. En su traducción de la *Eneida* esta técnica, que Surrey usa de forma tentativa y experimental, tiene diversos grados de éxito, y habrá oportunidad durante el análisis de contemplar su funcionamiento desde varios ángulos. En ocasiones el modelo directo es el latín

de Virgilio, en otras se recrean en inglés con medios diferentes efectos similares a los conseguidos en el original y también a menudo Surrey desarrolla ideas propias[5].

Ante este aspecto del estilo de Surrey es difícil evitar la comparación a primera vista con otras artes del momento, sobre todo la pintura o arquitectura. Desde luego existe un ineludible riesgo en la generalización, pero sin pretender reducir las nociones estéticas de este periodo a cuestiones como el equilibrio y la simetría, tampoco se puede negar que tras no pocas manifestaciones artísticas de estos años se hallan los principios de monumentalidad simple y ordenada[6].

Otra comparación, aunque muy lejana, se puede establecer también entre el lenguaje de Surrey y el incipiente *euphuismo* en la prosa de autores como Ascham, caracterizado por un paralelismo algo excesivo en los largos periodos, con repeticiones prolongadas y aliteraciones combinadas con antítesis, todas ellas presentes -aunque de forma muy incipiente y en una medida bastante menor- en la poesía de Surrey[7]. Ha de recordarse que estas comparaciones no pretenden ser más que eso, sin que se intente hacer de Surrey un *euphuista* precoz. Simplemente se intenta rastrear similitudes, posibles orígenes y características comunes. Entre estas últimas es innegable que Surrey comparte el gusto por la expresión ordenada de forma simétrica y paralela, adornada por efectos aliterativos, equilibrada sintácticamente a la vez sobre los versos individuales y sobre grupos de ellos. La diferencia se halla en la complejidad y extensión de los periodos sintácticos en la etapa inicial de Surrey y su desarrollo extremo en autores como

John Lyly. Hay que recordar, por otra parte, que el estilo que se denomina *euphuismo* tiene su origen en la imitación de los periodos ciceronianos, modelo a imitar en los tratados retóricos de la época. Entre las características de este tipo de prosa está lo que Görlach, recogiendo la clasificación de Holzknecht (1954), llama "balanced parallel sentence structure, often accompanied by alliteration or assonance"[8].

La tradición nativa también está presente a la hora de explicar los equilibrados pentámetros de Surrey, y a este respecto Chaucer es de nuevo el antecedente más ilustre. Fue Chaucer de hecho el primero en componer pentámetros en inglés. Sin embargo, lo que se hereda del autor de *Canterbury Tales* es un equilibrio interno al verso, más relacionado con la distribución de los sintagmas y su estructura rítmico-acentual que con su ordenamiento en unidades mayores[9].

También la aliteración es con frecuencia atribuida a la tradición poética medieval. Desde luego no es ilógico pensar que en una época de transición se conserven elementos propios de lo que se acaba de abandonar[10]. El análisis parece demostrar que el paralelismo de sonidos dentro del verso, su distribución simétrica en las dos mitades coincidiendo con sílabas acentuadas y una estructura rítmica cuaternaria no está del todo ausente del pentámetro sin rima de Surrey. A medida que este fenómeno va controlándose se puede usar el principio de la repetición fonética para construir un entramado de paralelismos, simetrías y ecos combinados con otros niveles del lenguaje del poema,

incluido el semántico y el esquema acentual. Ello deja de ser en algunos casos un adorno más o menos gratuito para subrayar o dar más energía formal a la expresión de la acción o las ideas en el poema[11].

Hay, sin embargo, otra fuente para este juego de paralelismos conseguidos a base de sonidos afines. Una comparación entre el original de Virgilio y la traducción de Surrey proporciona algunos ejemplos que muestran diferentes grados de éxito; algunos de ellos de una gran belleza. Ciertamente, la mayoría de estas repeticiones en Virgilio son más sutiles que la de Surrey, quien a veces subraya excesivamente las sílabas aliteradas con fuertes acentos naturales en posiciones relevantes dentro del pentámetro[12]. Esta técnica tiene a veces un efecto negativo para la fluidez del verso, pues sonidos aliterados en finales de verso o en la cesura sirven para marcar doblemente estos límites rítmicos. Por otra parte, las repeticiones sirven también como vínculos entre diferentes versos, y en no pocas ocasiones se podrá constatar cómo la aliteración sirve de recurso cohesivo para consolidar los párrafos versuales, aún en los casos en que los encabalgamientos no son lo suficientemente sistemáticos para producir la fluidez entre un verso y otro. La presencia de repeticiones fonéticas es especialmente densa en pasajes de intenso dramatismo[13].

Chatman, comparando los estilos métricos de Donne y Pope, hace algunos interesantes comentarios sobre pares léxicos con aliteración en este último poeta que pueden llegar a aplicarse a Surrey. El origen de estos pares, compuestos en su mayor parte por un adjetivo más un nombre, podría estar en una

tendencia de la poesía neoclásica, influida por esquemas similares en la poesía clásica desde tiempos de Homero[14]. La confirmación de este extremo en Surrey supone un vínculo más con tendencias clasicistas.

B.3. La métrica en relación con otros aspectos del estilo.

Como el resto de esta sección, la parte dedicada al estilo métrico de Surrey en su traducción de la *Eneida* de Virgilio tiene la intención de apuntar tendencias generales recogidas por la crítica anterior y exponerlas para su posterior contraste a la luz del análisis del texto. En este sentido, la sección siguiente (C), dedicada a la teoría métrica de modo más sistemático, será la que recoja definiciones de términos que proporcionen una base sólida para el análisis. Es por ello que la mayoría de los conceptos que aparecen en esta sección se usan en el sentido de la teoría métrica tradicional y por lo tanto están sujetos a una revisión posterior.

Para empezar desde el principio es conveniente recoger la opinión de un tratadista alejado de las últimas teorías métricas, como es el caso de Schipper, para quien las características del estilo métrico de Surrey son los finales masculinos y el uso del encabalgamiento. En efecto, hay una tendencia a terminar el verso con un acento fuerte, y ya se comprobará en el análisis cómo los versos con una sílaba extra

átona (o sea, los que tienen un final femenino), o aquéllos decasílabos estrictos que acaban en una átona promocionada son minoría. Aparte del final absoluto del verso, también se tendrá en cuenta qué tipo de sílabas concurren en la pausa sintáctica o cesura. Otros investigadores como Robertson también destacan el uso de acentos fuertes para acabar el verso, quien también expone su análisis del ritmo de Surrey a través de la comparación con otros poetas y tipos de metro coetáneos, especialmente el endecasílabo italiano[15].

Con los finales fuertes y la monotonía que ellos producen conformando el aspecto negativo de la prosodia de Surrey, el lado positivo está en la libertad que supone la falta de rima y la supuesta fluidez entre los versos. Todos estos juicios se verán atemperados tras el análisis por la irregularidad que muestra la traducción, bien sea debido a la inexperiencia con un nuevo tipo de metro, bien a la falta de revisión, o a ambos. Pero se puede confirmar ya de antemano la opinión casi unánime de que en Surrey por primera vez desde hacía mucho tiempo, el verso simple o, como mucho, el pareado heroico, dejan de ser las principales unidades de sentido. El ejemplo de Virgilio suscitó el deseo de imponer unidades sintácticas de mayor extensión sobre los límites versuales[16].

Uno de los análisis recientes más interesantes del estilo métrico de Surrey es el de Wright, a quien habrá ocasión de citar más adelante en relación a su teoría métrica. Éste argumenta que a pesar de las acusaciones de monotonía de las cuales la traducción de la *Eneida* es objeto, Surrey, con toda su inexperiencia, aún no llega a los niveles de estricta regularidad

preconizados por Gascoigne y otros poetas posteriores a él, los cuales estructuraban sus versos sobre inamovibles alternancias de sílabas tónicas y átonas según su pronunciación natural en el lenguaje y sin someterse apenas a licencia o variación alguna, cosa que sí sucede en Surrey. Una vez más, se atribuye esta relativa libertad a la necesidad de traducir el latín de Virgilio[17]. La colocación de la cesura en posiciones diversas también suponía una desviación, la cual Surrey solía aplicar y que se estudiará con pormenores en secciones posteriores, al igual que la variedad de pies métricos -término de uso por ahora provisional- que difieren del esquema del pentámetro yámbico estricto.

Todos estos elementos, variación de la posición de los acentos (o sea, de los pies métricos), de la posición de las pausas o cesuras, la interacción entre pausas métricas y sintácticas, los encabalgamientos, y otros, contribuyen a formar el complejo entramado a través del cual Surrey logra con mayor o menor éxito imitar y emular a Virgilio. Otro componente en este conjunto de recursos para ello es el hipérbaton.

Al igual que la aliteración, el hipérbaton en esta época puede ser un vicio[18] o una virtud. La alteración del orden sintáctico habitual aparece en Surrey con una frecuencia sin precedentes. Su carácter experimental hace que en ocasiones el lenguaje llegue a ser oscuro y necesite tautologías (como el uso de pronombres pleonásticos) para evitar la ambigüedad, que a pesar de ello se produce a veces. Entonces la sintaxis se convierte en un anárquico agrupamiento de constituyentes sin concierto, de forma que en esto, como en otros aspectos, los

logros de Surrey son irregulares, y van desde hermosos párrafos felizmente resueltos con un indudable sabor clásico y latino a otros en los que el desorden se une a la falta de claridad. Una vez más hay que recurrir al argumento de la diversa naturaleza del latín y el inglés, pues el primero permite mayores distorsiones en el orden de los constituyentes sintácticos gracias a las desinencias, en tanto que el inglés depende mucho más del orden de las palabras y los sintagmas para expresar de forma clara las relaciones entre ellos[19].

Así el hecho de alterar el orden corriente de los constituyentes sintácticos parece responder al deseo de reproducir el estilo periódico del latín clásico, creando efectos de suspensión en los que la estructura sintáctica de orden superior no se resuelve hasta que todos los componentes no encajan al final de la misma. Cuando esto sucede a lo largo de varios versos se viene a llamar *verse paragraph*, o párrafo versual. El *blank verse* era el instrumento más apropiado para ello[20]. El más famoso e ilustre ejemplo de este tipo de sintaxis es el verso de Milton en *Paradise Lost*[21].

A la hora de explicar todos estos recursos estilísticos hay que recordar también que a la poesía heroica la tradición adscribe un estilo elevado, con una dicción y sintaxis digna, alejada no ya del lenguaje vulgar, sino del habla normal de la prosa literaria o de poemas de temas considerados más sencillos. Uno de los objetivos de Surrey al traducir a Virgilio es precisamente encontrar un registro literario adecuado a estos temas solemnes y trágicos. Así hubo de inventar, o reinventar, un estilo elevado acorde con los tiempos para el recién surgido

inglés moderno[22].

El asunto del estilo elevado para la poesía épica se enmarca dentro de la tradición de los tres estilos según la *ars metrica*, que arranca de tratados como la *Poética* de Aristóteles, donde aparece el término clave *prépon*[23], *decorum* en latín, idioma dentro del cual esta tradición se plasma en la *Rhetorica ad Herennium*. A partir de aquí se desarrolló toda una teoría de los estilos, que llegó a fijar el tipo de elocución a usar según el género, el hablante, y otros. Cada uno de los estilos tiene unas características técnicas específicas que regulan el tipo de vocabulario, sintaxis, metro y contenidos. Según esta doctrina, el orden de los constituyentes está englobado dentro de la métrica, de forma que sintaxis y organización rítmica están unidos también a nivel teórico. Dante recoge esta tradición en su tratado *De vulgari eloquentia* y a través de él se transmite a todas las lenguas modernas. Hardison, Jr. señala cómo el término *constructio*, lo que podríamos llamar estructura poética total, donde se aglutinan todos los elementos en orden a un efecto estético común, aparece por primera vez en relación con la teoría de los tres estilos[24]. Es Hardison sobre todos los investigadores consultados el que hace más énfasis en la importancia del término *constructio*. En relación con él, menciona cómo la *Poetica* de Trissino -cuya primera parte fue publicada en 1529, en vida de Surrey- aboga por la necesidad del desarrollo continuo del discurso poético, lo que en la práctica se consigue a través de la *contrucción*, gracias entre otros a una sintaxis fluida y a encabalgamientos que articulen periodos largos por encima de los versos[25].

Es debido a esta tradición, que dictaba un estilo elevado para los motivos trágicos y épicos, que Dante optó por el endecasílabo para su *Divina comedia*. Más tarde, la elección de Dante influirá en los poetas italianos que usarán el mismo tipo de verso, ahora sin rima, los llamados *versi sciolti*, para sus traducciones de la *Eneida*, por considerar que este tipo de verso estaba más capacitado para reproducir todos los efectos de estilo de Virgilio, tales como la sintaxis fluida y el agrupamiento de ésta en unidades que sobrepasan al verso individual. Surrey a su vez tuvo a los *versi sciolti* como modelo para su traducción del poema de Virgilio, elección determinada por razones idénticas a las de los italianos[26].

Entre los poetas italianos que Surrey leyó estaba probablemente Luigi Alamanni, que compuso églogas en *versi sciolti* en 1519, y cuyas *Rime Toscane* contienen *selve* en imitación de las *Silvae* de Estacio. Es posible que Surrey conociera personalmente a Alamanni durante su estancia en la corte de Francisco I.

Uno de los extremos que habrá de confirmar el presente trabajo en relación con este asunto es el planteado por Peterson y mencionado de forma breve en una sección anterior (A.2.) al analizar dos de los poemas elegíacos de Surrey. Peterson señala cómo Surrey trabaja en dos tradiciones o estilos diferentes, posiblemente en su afán de encontrar un estilo adecuado, o puede que también por alcanzar destreza en registros diferentes. Del análisis de la traducción de la *Eneida* se desprenderá si algunos de los altibajos en el estilo detectados en su composición no están parcialmente justificados por el hecho de que se trata de

una versión no definitiva en la que Surrey ensayaba formas diferentes de reproducir a Virgilio (v. secciones F.4. y F.5.). Ésta es una cuestión dificil de resolver de forma definitiva, pues es posible que manos ajenas a Surrey manipularan su texto antes de que se publicara. Sin embargo ello no descarta el hecho de que probablemente el noble inglés no había preparado una versión final, *autorizada*, para su publicación definitiva -entre otras cosas porque estaba mal visto entre la nobleza el publicar poesía o cualquier otro tipo de texto, pues ello implicaba un beneficio económico conseguido con el propio trabajo, algo impropio de un aristócrata. En cualquier caso, Peterson ha demostrado la diversidad de estilos, no ya en calidad, sino simplemente en cuanto a modulación poética en otros poemas de Surrey, incluso en poemas individuales. El ejemplo es de nuevo una elegía, la dedicada a Richmond, hijo bastardo de Enrique VIII y amigo de infancia y adolescencia de Surrey.

So crewel a prison how could betyde, alas,
As prowde Wyndsour, where I in lust and joye
With a kinges soon my childishe yeres did passe,
In greater feast then Priams sonnes of Troye;

Where eche swete place retournes a tast full sowre.
The large grene courtes, where we wer wont to hove,
With eyes cast upp unto the maydens towre,
And easye syghes, such as folke drawe in love.

The statelye sales; the ladyes bright of hewe;
The daunces short, long tales of great delight,
With wordes and lookes that tygers could but rewe,
Where eche of us did plead the others right.

The palme playe, where, dispoyled for the game
With dased eyes oft we by gleames of love
Have mist the ball and got sight of our dame
To bayte her eyes which kept the leddes above.

The graveld ground, with sleves tyed on the helme,
On fomynge horse, with swordes and frendlye hertes,
With chere as thoughe the one should overwhelme,
Where we have fought and chased oft with dartes.

With silver dropps the meades yet spredd for rewthe,
In active games of nymbleness and strengthe

Where we did strayne, trayled by swarmes of youthe,
Our tender lymes, that yet shott upp in lengthe.

The secret groves, which ofte we made resound
Of pleasaunt playnt and of our ladyes prayes,
Recording soft what grace eche one had found,
What hope of spede, what dred of long delayes.

The wyld forest, the clothed holtes with grene,
With raynes avald and swift ybrethed horse,
With drye of houndes and mery blastes bitwen,
Where we did chase the fearfull hart a force.

The voyd walles eke, that harbourd us eche night;
Wherwith, alas, revive within my brest
The swete accord, such slepes as yet delight,
The pleasaunt dreames, the quyet bedd of rest,

The secret thoughtes imparted with such trust,
The wanton talke, the dyvers chaung of playe,
The frendshipp sworne, eche promyse kept so just,
Wherwith we past the winter nightes awaye.

And with this thought the blood forsakes my face,
The teares berayne my cheke of dedlye hewe;
The which, as sone as sobbing sighes, alas,
Upsupped have, thus I my playnt renew:

'O place of blisse, renewer of my woos,
Geve me acompt wher is my noble fere,
Whome in thy walles thou didest eche night enclose,
To other lief, but unto me most dere.'

Eache stone, alas, that dothe my sorowe rewe,
Retournes therto a hollowe sound of playnt.
Thus I alone, where all my fredome grew,
In prison pyne with bondage and restraynt.

And with remembraunce of the greater greif,
To bannishe the lesse I fynde my chief releif.

El poema empieza con hipérbaton en el primer verso e hipérbole en el cuarto. Tras este comienzo adquiere un tono más moderado, la sintaxis es muy simple: los periodos son cortos, y si alguno se excede algo en longitud su organización interna es ordenada. La dicción es igualmente simple, equilibrada en grupos de dos palabras, normalmente compuestos por adjetivo más nombre, y otros, como "Swete place, "full sowre", "grene courtes", "easye syghes", algunos de ellos en forma simétrica "daunces short, long tales", etc. Este vocabulario y los sintagmas en que se integra, a su vez, coinciden casi al cien por cien con los límites de versos. En general, la parte central del verso posee el mismo

tipo de armonía que la precitada elegía a Wyatt. Vuelve el hipérbaton -de una forma moderada, no obstante- en la última parte del poema, que muestra la desazón del doliente: "The which, as sone as sobbing sighes, alas, / Upsupped have, thus I my playnt renewe"; vuelven también los versos rítmicamente alterados por las expresiones de dolor: "Eache stone, alas, that dothe my sorowe rewe". Según Peterson[27], el hecho de que Surrey tenga que recurrir a un tipo de vocabulario común en los poemas de amor cortés en este tipo de elegía muestra que Surrey aún no ha llevado su capacidad expresiva al nivel que exige el tema, pues no se puede poner en duda la sinceridad del lamento, que habría de ser más sentido aún que en el caso de Wyatt: Surrey y Richmond literalmente habían crecido juntos y además el primero se hallaba preso contemplando desde su celda los patios donde solían jugar.

Esta sencillez expresiva coincide con lo que algunos investigadores llaman el estilo llano nativo, cuyo origen medieval ha sido señalado por Trimpi, al igual que Peterson. Ello no quiere decir, como afirma el propio Trimpi, que autores como Surrey o Wyatt -otro de los poetas señalados como practicantes del estilo llano- no se inspiraran en clásicos latinos, o en poetas italianos[28]. Sin embargo, Trimpi hace una nítida y muy esclarecedora distinción entre el estilo llano de origen clásico y el de origen nativo. Para ilustrar el segundo, elige el poema de Jonson "Inviting a friend to supper", en el que la expresión idiomática, el lenguaje normal, articula el estilo métrico y el ritmo del verso. Los seis primeros versos del mismo son una excelente muestra de ello. Nótese cómo los dos primeros podrían pasar perfectamente por prosa dada su absoluta falta de lo que

comúnmente se llama dicción poética:

Tonight, grave sir, both my poor house and I
Do equally desire your company:
Not that we think us worthy such a guest,
But that your worth will dignify our feast
With those that come; whose grace may make that seem
Something, which else could hope for no esteem.

En el segundo caso, o sea, en el estilo llano clásico, lengua y esquema métrico se articulan o coinciden mutuamente, y es difícil decidir cuál de los dos prevalece. El ejemplo escogido consiste en unos versos del poema de Tichborne "My prime of youth is but a frost of care":

My tale was heard and yet it was not told,
My fruit is fallen and yet my leaves are green,
My youth is spent and yet I am not old,
I saw the world and yet I was not seen;
My thread is cut and yet it is not spun,
And now I live, and now my life is done.[29]

Compárese la regularidad de la cesura, el equilibrio de los versos por la distribución de los sintagmas, la sencillez de los esquemas sintácticos, el paralelismo de estructura y sentido, la regularidad métrica, con los versos de Surrey citados arriba y otros ejemplos de su producción y las conclusiones sobre el origen del estilo llano de Surrey coinciden plenamente con las de Trimpi. Léase el poema de Tichborne y el siguiente soneto de Surrey, leyendo también a continuación el comentario de Trimpi en la nota anterior, y se comprobará que se puede aplicar a cualquiera de los dos con sólo cambiar los nombres.

The soote season, that bud and blome furth bringes,
With grene hath clad the hill and eke the vale;
The nightingale with fethers new she singes;

The turtle to her make hath tolde her tale.
Somer is come, for every spray nowe springes;
The hart hath hong his olde hed on the pale;
The buck in brake his winter cote he flinges;
The fishes flote with newe repaired scale;
The adder all her sloughe awaye she slinges;
The swift swalow pursueth the flyes smale;
The busy bee her honye now she minges;
Winter is worne that was the flowers bale.
And thus I see among these pleasant thinges
Eche care decayes, and yet my sorrow springes[30].

El carácter de Surrey como integrador de diferentes tradiciones tiene también un buen ejemplo en este poema. Por una parte, como se ve, pertenece a la tradición clásica; por otra se trata de una libre versión de un soneto de Petrarca ("Zefiro torna, e'l bel tempo rimena", CCCX en su colección)[31]; y finalmente, la dicción y la aliteración recuerdan a Chaucer y a la tradición lírica medieval inglesa[32].

En estos versos de estilo simple Surrey no hace mucho uso del hipérbaton. Es cuando trata de alcanzar un estilo elevado que recurre a él, como se ha mencionado más arriba. En este sentido, hay algunas opiniones interesantes acerca de ciertos órdenes sintácticos que escapan al esquema habitual. Así Houston señala hacia el sistema de rima romance para explicar la frecuencia con que aparece en la poesía de estos idiomas el esquema SOV: sus verbos, con la variedad de sus desinencias y la similitud entre ellas suponen un recurso muy útil para poder rimar. En inglés, y desde este punto de vista, sería de esperar que el uso del *blank verse* acabara con esta tendencia, ya que en éste no es necesaria rima alguna para el final del verso. En Surrey, sin embargo, hay dos factores que pueden determinar el frecuente uso de este esquema (cuarenta casos en el libro II de la *Eneida* según Houston[33]): uno de ellos podría ser la influencia

de Gavin Douglas, una traducción en pareados heroicos con rima (aunque el papel de Douglas por el hecho de que su traducción fuera rimada probablemente fue mínimo), y por supuesto, el interés por reproducir la sintaxis de Virgilio, aspecto este último que se halla recogido en la sección F.4. Pero parece haber otra circunstancia más que favorece el uso de un verbo en posición final del verso dentro del pentámetro yámbico inglés en el hecho de que la mayoría de los verbos bisílabos ingleses se acentúan en la segunda[34], con lo que éstos se ajustan perfectamente al esquema de átona más tónica necesario en esta posición (nótese que la inversión final está prohibida por las reglas del pentámetro yámbico inglés). El análisis habrá de determinar si, o cuándo, los casos de hipérbaton en la *Eneida* de Surrey responden a la imitación de Virgilio o a recursos expresivos propios. En este sentido se distinguirán cuáles de de ellos son un adorno más o menos gratuito, y cuáles sirven para apoyar el sentido y dar más énfasis a una descripción o escena dramática. Se verá también cómo ciertos tipos de hipérbaton forman parte central de efectos de suspensión cuyo objeto es crear tensión en el lector y así prestar más dramatismo a la narración[35].

Dillon (1980) emprende una interesante clasificación de los tipos de alteraciones en el orden sintáctico y sus efectos estilísticos. El primer grupo se refiere a lo que él llama *presentational*, esto es, a los que reordenan la información dentro de la oración para poner de relieve alguno de sus constituyentes, facilitar el paralelismo, o cualquier otro tipo de figura en la que esté involucrado el orden sintáctico, con los

versos anteriores. El segundo grupo son los imitativos, los que pretenden expresar estados de ánimo o acciones, como confusión, ira, etc. El último grupo se relaciona con la métrica, que se subdivide en tres: el que pretende conseguir una rima (descartado en la traducción de la *Eneida*), el que tiene como finalidad alcanzar un verso métricamente correcto, y por último el que pretende manipular una cesura u otro tipo de pausas en el verso[36].

Resulta especialmente interesante la relación entre hipérbaton y métrica. En la traducción de Surrey habrá ocasión de comprobar cómo muchos casos de anástrofe tienen como finalidad evitar una inversión final (véase F.3.). Otros casos de cambio en el orden de componentes sintácticos responden a la necesidad de conformar un verso no sólo métricamente correcto sino de ritmo y cadencia libres de cacofonías. Hay también ocasiones en las que el hipérbaton se combina con encabalgamiento, lo cual viene a aumentar la tensión producida por la falta de un elemento para completar el periodo que retrasa su aparición hasta el verso siguiente. El último caso del tercer tipo, o sea las alteraciones en el orden sintáctico que tienen como consecuencia la creación de una pausa encontrará algunos ejemplos en la traducción de Surrey (véase F.1. más adelante), combinados con otros tipos de recursos estilísticos[37].

Es indudable que el origen de muchos de los hipérbatos en la traducción de Surrey se deben a la imitación de Virgilio. Determinar en qué casos esto es así será tarea de la sección dedicada al análisis. También se intentará detectar la presencia de otros latinismos en Surrey. Görlach proporciona una lista de

latinismos encontrados en *Paradise Lost*, cuya comparación con los encontrados en Surrey podrá establecer algunos paralelos interesantes entre ambas obras a este nivel. La lista de Görlach es la siguiente:

> *1 The use of 'absolute' participles (Latin abl. abs.): Satan Except (T34/75).*
> *2 Word order (such as fronted object with verb in end position): which filching Cicero with a large discourse in his booke de Oratore defendeth (T12/102-3).*
> *3 The use of adjectives as nouns.*
> *4 Relative connectives: Which when Beelzebub perceiv'd (T34/74).*
> *5 Double negation as emphatic affirmation.*
> *6 The absolute comparative: Her prouder steed 'very proud' (T21/70); Thy weaker Novice 'too weak' (T24/30).*
> *7 A noun in the genitive (represented in EModE by of) as the complement of a present participle to describe a permanent quality (cf. Latin patriae amans): most loving of Antiquity (T14/20).*
> *8 The most extraordinary borrowing is that of the syntactic rule which makes it impossible to have a relative clause dependent on a superlative. Milton's imitation reads: Beelzebub... then whom... none higher sat (T34/74).*
> *It is these syntactic borrowings, with which he intended to achieve a truly epic style, together with his use of the 'Latin' meanings of certain older loanwords (e.g. aspect for 'mien, expression', T34/76) that give his work its Latinized character -all without excessive numbers of Latin loanwords."*[38]

Notas a la sección B.

1. Véase Rubel (1941), pp. 57-8, 71-73.

2. Véase Casady (1938), pp. 225, 243 y Courthope (1904), p. 97.

3. Es Mason (1959), entre otros, quien acusa a Surrey de vocabulario inapropiado. Véase también Baugh (1978), pp. 185-86, 216 ss.; Rubel (1941), p. 5; Roston (1982), pp. 13-14, citado en la sección anterior, así como Lewis (1954), p. 282, citado más adelante, quien afirma que los nuevos humanistas que buscaban un estilo sobrio y clásico rechazaban el uso abusivo de *inkhorn terms*.

4. Esta opinión se puede encontrar en algunas partes del manual de Lewis (1954). Sobre los humanistas que preconizaban el estilo moderado, véanse Thomson (1970), p. 21 y Oras (1951), pp. 289-90.

5. Véase Jones (1964), pp. xvi-xvii y Buxton (1967), p. 23. Sobre la simetría de acentos y sílabas, y sus antecedentes v. Hardison, Jr. (1989), pp. 38-39.

6. Véase Fowler (1970, p. 89 ss.), quien se remonta a los poemas homéricos en su rastreo de la simetría en la literatura, y hace especial referencia al *hysteron proteron* como medio para alcanzar la proporción dentro de los poemas. Otros autores apuntan hacia diversas influencias. Según Sessions, la regularidad en el pentámetro de Surrey se debe a sus contactos con la poesía italiana, la cual a su vez consistía en una síntesis de formas musicales y literarias. Todo ello añade una nueva dimensión al estilo de Surrey:

> *"One of the ironies of the humanist revolution followed from its own lessons of imitation; it was the vernacular that paradoxically absorbed the lessons of structure found in classroom rhetorical strategies in Latin and Greek and used in humanist experiments in Neo-Latin prose and poetry. For example, Petrarch, the vernacular master of structure for Wyatt and Surrey continued the Vergilian mode of composition not only in his Latin compositions like Africa but in his Italian texts where he integrated multileveled sound and sense. One immediate result of these structural lessons was that the vernacular long line could be seen in a musical texture, with or whithout rhyme. It was a lesson Surrey absorbed, and the majority of lines in all Surrey's poems represent an experiment toward the long line, more often pentameter, hexameter, or heptameter, with couplets or cross-rhymes, although Surrey could certainly produce an original and intricate short-line frottola like 'O happy dames.' Surrey's long lines have rhythmic and rhyme patterns that demonstrate how an inherent sense of musicality does not depend on effects of rhyme or any other single device but rather derives from what we have seen in the lyrics as the Petrarchan system of total structure. Within such structure, each word counted, not merely last words that echoed each other. Thus the diligent effort to preserve the syllabic purity of each word in Surrey's long lines, even within his own extraordinary accentual strategies, characterized Surrey's invention of blank verse in English, and his sense of harmonic tones found in the regularity of metrical feet also derived from the Italian synthesis of music and total structure. The result of Surrey's experimentation with musical effects in a long line within a total poetic structure was the regularizing, as countless critics have shown, of iambic pentameter and the English line in general. The imitators who followed Surrey in his regularizing did not understand, with some major exception, the musical base for Surrey's regularity of long line until the advent of Marlowe. It is Marlowe's unrhymed 'mightly line' that echoes the complex prosodic and rhetorical strategies of Surrey, not least in a probably early tragedy Dido, which has lines that clearly reflect Surrey's own text." Sessions (1986), pp. 138-9.*

Habrá quien discuta la idea del Surrey humanista internacional como un tópico, pero resulta del todo indudable que a pesar de todas las tradiciones nativas que se quieran aducir y de todas las circunstancias locales, Henry Howard era un verdadero hombre de su tiempo, poeta, cortesano y soldado, versado en varias lenguas, que había entrado en contacto directo y prolongado con la corte francesa de Francisco I, a la que acudían no pocos humanistas e intelectuales italianos, Leonardo da Vinci entre ellos. No es, por tanto, insistencia gratuita el volver a resaltar la idea de que su traducción de la *Eneida* tiene como un trasfondo fundamental el ideario del humanismo europeo en lo que se refiere a la restauración del saber clásico para dar ímpetu a las nuevas culturas dominantes. El llevar esta corriente a la literatura inglesa es lo que confiere a Surrey esta doble vertiente internacional e inglesa. No resulta descabellado así el observar ciertos elementos en su poesía que son comunes a otras ideas estéticas generales de la época. Véase lo que dice Sessions al respecto:

> *"But fidelity to an ancient text like Vergil's had also been prescribed in the teaching of humanists like Petrarch and, less than a hundred years before Surrey, Lorenzo da Valla who had held that usage and idiom in the great texts should be the main objects for imitation (rather than abstract rules formulated from such texts). Lorenzo's conception of fidelity to original texts became the method used in comprehensive humanist documents, such as, in Surrey's time, a work like Erasmus's Adagia, which culled texts for their usages and idioms. This method also led to the structural control of usage and idiom. The Italian translations of the classics had all emphasized such textures and for this reason they had developed a special musicality. The invention of versi sciolti, which specifically imitated Vergil's line, was posited on just such control of texture."* Sessions, 1986, p. 137.

7. C.S. Lewis ofrece un comentario y un párrafo muy ilustrativo que merece la pena citar:

> *"Ascham's English style is praised in Gabriel Harvey's Ciceronianus (1577) as* ***eleganti, perpolitoque sermone praeditus****, as* ***limatus*** *and* ***nitidus****. A modern reader who worked back to Ascham from Sidney or Hooker would not perhaps immediately notice this polish, this labour of the file. Ascham would strike him as a plain writer. In reality he is as conscious as Elyot or Hall and belongs with them to the refining party; but he is on the other wing of that party, a purist like his friend Cheke. He rebukes the neologists for 'using straunge words a. latin, french and Italian' till they 'make all thinges darke and*

harde'. He would rather write 'faule of the leafe' than 'Autumn'. But to avoid ink-horn terms meant, not to write as you spoke, but to depend on other devices. Notice the (perhaps excessive) balance of the following:

> *Howe honest a pastyme for the mynde, how holsome an exercise for the bodye, not vile for great men to vse, not costlye for poore men to susteyne, not lurking in holes and corners for ill men at their pleasure to misuse it, but abiding in the open sight and face of the worlde for good men, if it fault, by their wisdome to correct it.*

We also find alliteration; 'but seeing with wishing we cannot haue one nowe worthie' or 'muche musike marreth mennes maners, sayth Galen'. Sometimes we find alliteration and antithesis together -'being not so paynfull for the labour as pleasaunt for the pastyme'. These tricks, if used more continuously and seasoned with enough similes would amount to what we have been taught to call euphuism. Euphuism is, in fact, an extreme development of the purist style of refinement. In Ascham that extreme is still a fair distance away. The symmetry does not usually force itself upon our attention and it is often perceived only by its happy result -the ease with which the sentences take their place in our mind." Lewis (1954), 282.

8. Véase Görlach (1991). p. 31.

9. Véase Robinson (1971), pp. 236-37.

10. Véase Rubel (1941), p. 11; Oras (1951), pp. 301-2 y Hardison, Jr. (1989), p. 6.

11. Véase el análisis que Sessions hace de los versos 37 al 44 del libro segundo en la traducción de Surrey, quién además apunta a la tradición medieval:

> *"Instead of Douglas's rhyme in this passage, Surrey constructs a laconic system of asonantal, consonantal, and alliterative patterns. With the interacting hard consonants of Douglas's Scottish phrase this sound-system is so adapted that patterns of diction play against antithetical syntax (in figures of chiasmus and anaphora) and inverted language (in figures of hyperbaton and anastrophe). The effects of concision that Douglas gains by rhyme, Surrey gains by syntax and the insistent caesura after the second strong accent in each line, usually the fourth syllable. Because of persistent use of caesura throughout Surrey's two poems from Vergil, the device appears as if it were a deliberate attempt to place as closely as possible, within a generally regular iambic line, the archaic medial caesura of Piers Plowman, Sir Gawain, and, beyond Surrey's knowledge, ancient Anglo-Saxon texts like Beowulf. Such carefully shaped contextual structures as Surrey is inventing here are a deliberate attempt to be faithful to the complexity of Vergil in Surrey's own English pentameters. Thus using Douglas's Scottish phrase in his own new text, Surrey conveys the sinister music and psychological drama of the opening foreboding scene of Aeneas's narrative to Dido and her court."* Sessions (1986), p. 142.

Todos los fenómenos de orden fonético se recogen en la sección E de la parte dedicada al análisis.

12. Véase Oras (1951), pp. 302-3:

> *"Virgil's example may have played its part [in Surrey's technique]. His habit of connecting the precaesural syllables of two or more consecutive lines by assonance and rhyme, especially by means of identical inflexional endings, is a case in point. In lines 152-87 of Virgil's second book -thirty-six lines- I count eleven instances of rhymes in, in addition to others. A passage like the following, from the same book, is not far removed from Surrey's method:*
>
> > *Aut haec in nos**tros** fabricata est machina mu**ros***
> > *inspec**tura** dom**os** ventur**a**que desuper **urbi**,*
> > *aut aliquis latet error: equo ne credite, Teucri:*
> > *quidquid id est, time**o** Dana**os** et d**o**na ferentes. (II.46-49)*
>
> *Even the linking of the line endings with the internal sequences, generally much less characteristic of Virgil than of Surrey, is observable in the first two lines: "**muros**" and "**urbi**" correspond to "**inspectura**" and "**venturaque**". But there is a difference, for these correspondences are less close than their equivalents in Surrey, where we in similar cases usually find complete assonance, and often complete rhyme. In Virgil, the end and the middle of the line are joined not only less frequently but usually more loosely than in Surrey, if only because complete correspondence is seldom possible between the largely monosyllabic precaesural and the disyllabic terminal units. The following example, where the medio-terminal echoes are about as close as we are likely to find in Virgil, illustrates this:*
>
> > *effigi**unt** saevaeque pet**unt** Tritonidis arcem*
> > *sub pedibusque deae clipeique sub urbe teg**unt**ur. (II.226-27)*
>
> *As a result we get less of a hammering beat of like sounds than in Surrey. Besides, Virgil's lines are longer, which proportionately tones down the echoes. Much of the beauty of his orchestration depends on its semidisguised form, which affects the subconscious, whereas Surrey's correspondences generally almost immediately strike the eye."* Oras (1951), pp. 302-3.

Véase también Richardson (1976), p. 216, nota 15. Véase la sección E.8. del análisis, en la que se recogen algunos casos más.

13. Véase Oras (1951), pp. 295-96. Véase igualmente la sección F.5.

14. Este tipo de fenómenos queda recogido dentro del análisis en la sección E.6. Véase Chatman (1960), pp. 156-57:

> *"In respect of the structure and meaning of the items alliterated, again Pope shows a*

greater concern for control. His alliteration of epithet-noun combinations is characteristic and carefully done. Its effect is to strengthen through sound repetitions a favorite pattern of poets writing in an exact style, bisyllabic modifier plus monosyllabic head: 'whited wall,' 'bawling bar,' 'popish plot,' 'Gracious God,' 'Herod's hangdogs,' 'courtier's clothes,' 'liveried Lords,' 'doby's buff,' 'frigates fraught,' 'Dante dreaming,' 'wits so weak,' etc. The alliteration gives a rounded or finished appearance to these phrases which was much favored by Neoclassical poets. Donne, on the other hand, frequently alliterates words that have little structural connection (giving the illusion of mere chance collocation): 'dare drown,' 'leave loneless,' 'win widows,' 'hearing him,' 'saith Sir,' 'though there,' 'bear but,' etc."

15. Véase Schipper:

> *"In conformity with Surrey's practice in his heroic verse, which, as we have seen, usually had masculine rhymes, his blank verse has also as a rule masculine endings, and is thus distinguished not only from Chaucer's heroic verse, which frequently had feminine endings, but from the blank verse of later poets like Shakespeare and some of his contemporaries.*
>
> *As to the principal kinds of caesura after the second and third foot there is no material difference between Surrey's blank verse and the heroic verse of the same period.*
>
> *The Epic caesura occurs occasionally after the second foot, e.g.:*
> *Líke to the ádder ¦ with vénomous hérbes féd (II.609)*
>
> *but apparently not after the third, although it does not seem to have been avoided on principle, as we often find lyric caesuras in this place, and even after the fourth foot:*
> *His tále with ús ¦ did púrchase crédit; ¦¦ sóme*
> *Trápt by decéit; ¦ some fórced b´y his téars. (II.248-9)*
>
> *The run-on line (or enjambement) is already pretty frequently used by Surrey (35 times in the first 250 lines), and this is one of the chief distinctions between blank verse and heroic verse. In most instances the use of run-on lines is deliberately adopted with a view to artistic effect. The same may be said of the frequent inversion of rhythm. On the other hand, it seldom happens that the flow of the metre is interrupted by level stress, missing thesis, or the use of a disyllabic thesis at the beginning or in the interior of the verse.*
>
> *... Apart then from the metrical licences, of which it admits in common with heroic verse, the most important peculiarities of Surrey's blank verse are the masculine endings, which are almost exclusively used, and the frequent use of run-on lines."* Schipper, 1910, p. 221.

Sobre los finales masculinos y su preponderante uso sobre los femeninos, véase también Oras (1951), pp. 295-96, quien incluye la escasez de finales y pausas femeninos en la lista de efectos que producen la monotonía en el verso de Surrey. Masculino y femenino se refieren respectivamente a aquellos finales de verso que acaban con un acento fuerte o con una sílaba átona. Como se verá más adelante, hay una licencia métrica en el pentámetro inglés que permite el uso de once sílabas siempre que la última sea átona. Esto es de origen romance (nótese el evidente paralelismo con la poesía en español). Para información sobre el origen histórico de estos dos términos y la refutación de su validez véase Preminger & Brogan (1993), p. 737.

16. Véase el mismo Robertson (1923), pp. 176-80; también Hardison (1986), p. 245 ss.; Hardison, Jr. (1984), p. 264 ss.; Buxton (1967), pp. 24-5; Saintsbury (1906, I), pp. 314-16.

17. Véase Wright (1988), pp. 57-59.

18. Véase Partridge (1971), pp. 48-9, que además señala como otros vicios de los poetas de Tottel el *cacosyntheton* ("the ackward transposition of words") y la enálage, también llamada hipálage: *"A device of syntactic displacement which changes the reference of words in syntagms or sentences: a word, instead of referring to the word it logically qualifies, is made to refer to some other. As such, hypalage is one species of hyperbaton."*, Preminger & Brogan (1993), p. 544.

19. Véase lo que dice Hardison, Jr. al respecto. En esta cita se resume una opinión prácticamente unánime de toda la crítica:

> *"Latin accomodates itself easily to complex and inverted constructions because the inflectional ending of verbs, nouns, and adjectives show which words belong together. What is easy in Latin, however, is difficult, even 'unnatural', in English. Being uninflected, English depends on natural word order to keep grammatical relations clear within the sentence. Surrey wants to escape from the limitations of traditional English construction. His lines reveal an effort to reorder English so that it can have the richness of Latin construction while remanining reasonably transparent to a reader."* Hardison, Jr. (1989) p. 136.

Más adelante, Hardison Jr. da un ejemplo de esto con el pertinente análisis sintáctico y métrico del párrafo donde se inserta, v. p. 138.

20. "The basic strategy for achieving periodic suspension is interruption of the normally close link between subject and verb by participial phrases in parallel series. Thus the passage falls into units -the participial phrases- that are easily accommodated to the breathing pattern of speech and that are dependent on grammar rather than the line unit." Hardison, Jr. (1989) p. 180. Hardison aplica este juicio al *blank verse* de *Gorboduc*, pero la técnica básica de ligera alteración del orden con el objeto de dilatar la resolución sintáctica del párrafo aparece igualmente en Surrey con mucha frecuencia.

21. Véase Preminger & Brogan (1993, p. 1352):

> *"The greatest master of the verse paragraph is John Milton. Many of the most characteristic effects of Paradise Lost -its majesty, its epic sweep, its rich counterpoint of line and sentence rhythms- are produced or enhanced by Milton's verse paragraphs. To sustain his periods, Milton employed enjambment, interruption, inversion, and suspension, the device of the periodic sentence whereby the completion of the thought is delayed until the end of the period. The average sentence in Milton covers 17 lines, but often may cover 25 to 30."*

En comparación con la apabullante monumentalidad de los párrafos versuales de Milton, los de Surrey quedan

bastante malparados, pero habrá que recordar la distancia temporal que media entre ambos y la flexibilidad que el lenguaje ha ido adquiriendo desde la época del inglés moderno temprano en que escribe Surrey hasta el momento en que Milton compuso su poema. Puede que la superioridad del talento maduro de Milton sea innegable, pero también lo es el hecho de que Surrey empezaba casi desde cero, en tanto que el autor de *Paradise Lost* ya tenía una más que rica tradición tras de sí.

22. La idea de *decorum* subyace a este tema. Véase la definición y comentarios que sobre la misma dan Donker & Muldrow:

> *"Distinctions among styles are sometimes based on their degree of amplification... Thomas Wilson says, for example, that in the high or 'mighty kinde' we use 'vehement figures' (figures of amplification). In the low style, he says, 'we use no Metaphores, nor translated wordes, nor yet use any amplifications, but go plainlye to worke, and speak altogether in commune wordes' (The Art of Rhetoric, 1553)."* Donker & Muldrow (1982), pp. 64-67.

23. Véase Aristóteles, *Poética*, XXII. En la edición de 1981 (v. bibliografía) hay un interesante comentario de Hardison, Jr., en pp. 258-60.

24. *"There are three styles -the low (elegy, stylum miserorum), the low-middle (comedy), and the high (tragedy). The doctrine is familiar. As in the Rhetorica ad Herennium, each style is associated with specific qualities. Poetic lines in the tragic mode should be 'proud', meaning that they should be varied but should favor the hendecasyllabic, the most elevated of all Italian lines. A special virtue of the tragic line is its hospitality to complex constructions and noble words. Canzoni use many different line lengths, but the hendecasyllabic is the most excellent: 'It seems the most elevated of all [lines]... both for its duration and for its hospitality to aphorisms, constructions, and [ornamental] words.' The comment is technical: 'constructions' refers to syntax -specifically, the figures of diction."* Hardison, Jr. (1989), pp. 73-74.

La cita dentro de la cita pertenece a *De vulgari eloquentia*. Sobre el estilo elevado para la épica y el tipo de características técnicas que exige véase Gõrlach:

> *"For the grand style of the epic particularly strict demands were made in the name of decorum... Even when poetical language is re-written as prose, it ought to retain its poetical character (T29, 47-51). In general, it should not be forgotten how dependent the choice of linguistic features is on rhyme and metre. Such constraints can explain many syntactical selections (such as word order or frequency of do), and especially lexical preferences, aphaeresis (e.g. 'gainst) and ornamental prefixes (often a-, en-, y-, cf. 7.5.2). Foreign or national traditions and models also greatly influenced poetic diction, as the vocabulary and word order of T34, patterned on Homer and Virgil, illustrates."* Gõrlach (1991) pp. 25-26.

Los textos citados por Gõrlach son *Basilikon Doron* de Jacobo VI (1595/1603) y *Paradise Lost* de Milton.

25. Sobre la idea de *constructio*, véanse los siguientes párrafos tomados de Hardison, Jr. (1989):

> *"Classical prosody is also much concerned with 'syntax and semantic intention', and renaissance discussions of ancient versification are fully aware of this fact. In ancient grammars, treatment of constructio immediately precedes and leads to treatment of verse. Contruction produces rhythms that are found in prose as well as verse and is thus at least as important to versification as meters and strophes."* (pp. 3-4)

> *"Testimony on the priority of syntactic rhythms to meter in verse is given by sixteenth-century grammarians who observe that only schoolchildren read poems in a way that gives precedence to meter. Experienced readers emphasize meaning -in other words, their reading is shaped by construction."* (p. 23)

> *"[**Construction**] also has a larger sense that is an extension of the elementary one. The Rhetorica ad Herennium explains (IV, 12, 18), 'Construction of words (verborum constructio)... makes all parts of a discourse equally elegant'. More specifically, construction is the ordering of syntax for euphony, emphasis, and ornament... Since it produces rhythms, construction is a kind of prosody that relates equally to prose and verse. Since its rhythms arise from the grammatical level of the sentence, construction is more fundamental than meter."* (p. 28).

Sobre la presencia de la idea de *construcción* en el tratado de Dante *De vulgari eloquentia*:

> *"If the work is compared to French treatises on poetry, the obvious source of Dante's originality is his analysis of the rhetorical basis of poetry. Roger Dragonetti remarks that the De vulgari is distinguished from the French works by its effort to formulate 'a technique of verbal orchestration more refined than that of the traditional lyric'. Pazzaglia is more precise. He speaks of a 'syntactic-architectural ideal' and concludes that 'the original and distinctive feature of the De vulgari eloquentia is syntax in the doubl sense of articulation of discourse... and organization of the stanza.' As these comments suggest, **construction** is a central concept in Dante's work."* (72-73)

Véase por último, la cita relacionada con la *Poética* de Trissino. Obsérvese cómo en todas las citas se señala a la sintaxis como el componente básico de *constructio* y aunque parezca obvio que la sintaxis ha de ser el principio organizador no ya de todo poema, sino de cualquier tipo de texto, lo que se preconiza es un tipo de orden sintáctico determinado que entra en juego con otros factores para alcanzar el efecto de monumentalidad requerido para el tipo de poemas de gran extensión que pretendían componer todos los autores renacentistas mencionados. La idea es pasar de la fragmentación en formas estróficas -como por ejemplo la traducción de la *Eneida* de Gavin Douglas en pareados heroicos- a la forma total.

> *"Of special interest is Trissino's emphasis on 'continuous development of the material and the interweaving of the meanings and of the constructions.' It implies both complex syntax and enjambment and suggests that both are contrary to the elegant partitioning that is typical of French narrative poetry and complemented by rhyme. **Construction** is at least as important to the*

'new verse' as freedom from rhyme, and, in fact, complementary to that freedom." (pp. 83-84)

26. *"The Divine Comedy uses the hendecasyllabic line exclusively, and unrhymed hendecasyllabics are versi sciolti. These observations help to explain why, quite aside from its celebration of the vernacular, Dante's analysis appealed to sixteenth-century Italian poets. It appears to anticipate their own equation of hendecasyllabic verse with ancient heroic and dramatic verse. In fact, both Dante and the poets of the Cinquecento have a point. The hendecasyllable is more flexible than the French decasyllable because of its lack of a mandatory strong caesura and its tolerance for enjambment. This is another way of saying that it is more hospitable to fluid -hence Latinate- constructions than French verse. Dante both understands the potential of the form and anticipates its uses in the Cinquecento."* Hardison, Jr. (1989) p. 74.

No se deben identificar, sin embargo, los endecasílabos blancos medievales con los *versi sciolti* italianos del siglo XVI, pues el propósito de cada uno de ellos era diferente: *"Although medieval unrhymed hendecasyllabics are sometimes considered forerunners of renaissance versi sciolti, they do not involve conscious imitation of classical verse forms and should therefore probably be considered a different species."* Hardison, Jr. (1989) pp. 75-76.

27. El poema es el n° 27 en la edición de Jones (1964). Los comentarios de Peterson se encuentran en (1990), pp. 66-68.

28. *"In describing the similarities between the attitudes of the native and the classical traditions of the plain style I am in no sense suggesting that the ancient writers were the direct and formative influence on the attitudes of English poets. The qualities of language are characteristic of most didactic intentions, and the medieval poetic tradition was overwhelmingly didactic. Despite the structural elaborations of the allegorical method, which the sixteenth-century plain stylists were to abandon, the diction and syntax of the greatest medieval poets remained remarkedly plain and beguilingly intimate. Chaucer's simplicity of statement offers a model of purity to the English language that is comparable to the one Terence gave to Latin, and their intention to represent the real concerns of ordinary people was the same. Dante writes Can Grande that one of the reasons he is calling his intricate allegory a comedy is that it is written in the genus humile appropriate to comedy, in a vernacular style in which even women converse. The attitudes toward experience and the stylistic qualities appropriate to them, therefore, were quite as available in the medieval tradition as they were in the classical."* Trimpi (1962), p. 119.

29. Citado por Trimpi (1962), p. 120. Su comentario es el siguiente:

"Each line is end-stopped and has a caesura, either indicated or implied, after the fourth syllable. The accents are relatively equal in the stressed and unstressed positions. An identical caesural pattern occurs in the other stanzas and becomes a rhythmical scheme, a metrical equivalent of a schema, or figure of diction, in rhetoric. Such a scheme makes its demands on the ear, and the demands are formal in the sense that the pattern remains in the mind and is easily imposed on different words to make up different poems. Puttenham describes this process by his rules on caesura, to which I shall refer later. Tichborne's poem is so finely executed and its simplicity of syntax so uncompromised that it is difficult to say whether the syntactical balance and parallelism were adopted to complement the rhythmical scheme of vice versa. So far as idiom is concerned, however, the syntax is secondary to the pattern; one would express oneself in this way only to fulfill the formal demands of the ear. The importance of these demands is more evident in less skillful poems. Even in this poem we are aware not so much of the syntax as of the caesural pattern and the rhetorical balancing of one line against another."

30. N° 2 en la edición de Jones (1964).

31. *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,*
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
a garrir Progne, e pianger Filomena,
e primavera candida e vermiglia.
Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria, e l'acqua, e la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.
Ma per me, lasso!, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragve
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;
e cantar augelletti, e fiorir piagge,
e 'n belle donne oneste atti soavi
sono un deserto, e fere aspre e selvagge.

Petrarca, *I Sonetti del Canzoniere*, ed. bilingüe de Atilio Pentimalli, Barcelona: Bosch, 1981.

32. Véase lo que a este respecto dice Jones (1964, p. 103) en su comentario al poema:

"'The soote season' is a tissue of traditional phrasing drawn from English medieval poetry, e.g. for 'soote season' cf. *Canterbury Tales*, v. 389, for 'Somer is come' cf. *English Lyrics of the XIIIth Century*, ed. Carleton Brown, nos. 6, 52, and 54. Alliteration and archaism, used perhaps playfully, are prominent features of the poem".

Compárese con estas dos piezas líricas medievales, tomadas de *The Northon Anthology of English Literature*, pp. 310-11 y 312-13 respectivamente. El segundo de ellos toca el mismo tema estacional que ocupa parte del poema de Surrey, aunque con algún detalle escatológico que no habría sido considerado precisamente poético desde una perspectiva petrarquista:

Alison

Bitweene Merch and Averil,

When spray biginneth to springe,
The litel fowl hath hire wil
On hire leod to singe.
Ich libbe in love-longinge
For semlokest of alle thinge.
Heo may me blisse bringe:
        Ich am in hire baundoun.
        An hendy hap ich habbe yhent,
Ichoot from hevene it is me sent:
From alle wommen my love is lent,
And light on Alisoun.

On hew hire heer is fair ynough,
Hire browne browne, hire yê'' blake;
With lossum cheere heo on me lough;
With middel smal and wel ymake.
Bue heo me wolle to hire take
For to been hire owen make
Longe to liven ichulle forsake,
        And feye fallen adown.
        An hendy hap, etc.

...

The Cuckoo Song

Summer is ycomen in,
Loude sing cuckou!
Groweth seed and bloweth meed,
And springth the wode now.
Sing cuckou!
Ewe bleteth after lamb,
Loweth after calve cow,
Bulloc sterteth, bucke verteth,
Merye sing cuckou!
Cuckou, cuckou,
Well singest thou cuckou:
Ne swik thou never now!

33. Véase Houston (1988), pp. 2-3.

34. Véase Dillon (1980), p. 227:

> *"Since bisyllabic verbs in English, unlike nouns, are generally stressed on the final syllable, a bisyllabic verb will give a stress in the final syllable of the line, giving the 'strong' ending much sought by the writers of the heroic couplet (as well as Milton by the way). It is certainly no accident that the majority of examples of Verb-Final and also fronting operations that leave the verb in line-final position do create either a rhyme word or a stress in final position. There are cases, however, when other motives seem to be at work."*

35. Véase a este respecto, y para otros tipos de alteraciones en el orden de los constituyentes sintácticos, Houston (1988), pp. 13-14.

36. Véase Dillon (1980), pp. 226-29.

37. Dillon explica la pausa que se produce entre el elemento sintáctico anticipado y el resto de los constituyentes en virtud de una regla de *topicalización*, de carácter generativo-transformacional. Estos son sus razonamientos:

> *"The rule of Topicalization written above introduced a clause-boundary (#) between the fronted material and the rest of the original sentence. This is phonologically realized as a sharp fall-rise intonation break which can function as a line-final pause or medial caesura... One possible motive for fronting operations, then, is to introduce a clause-boundary into the middle of a line which would otherwise lack it. A more complicated difference in line-dynamics occurs in example (19) when the line as written is changed to one involving Verb-Final:*
> *19* *But since like slaves # his bed # they did ascend*
> *But since they did 0 his bed like slaves ascend*
> *The rewritten line does have a caesura which I perceive as falling at the original site of the moved verb, but the line as written has two pauses associated with the two clause boundaries introduced by the double application of the fronting operations. There are other rather clear examples of caesuras introduced by Verb-Final:*
> *54* *For heav'nly minds 0 from such distempers foul*
> *Are ever clear*
> *For heav'nly minds are ever clear from such*
> *Distempers foul.*
> *49* *Impediments 0 from day to day renewed.*
> *Impediments renewed from day to day.*
> *This suggests that the null-symbol introduced by the Verb-Final is not in fact deleted in surface structure but remains and receives phonological realization, though the precise phonetic facts are obscure to me. The point is that the movement leaves a 'hole' which can function as the nucleus of a caesura. Note that in (15)-(19) and (57), if Verb-Final had been applied instead of the fronting transformations, 'holes' would have been left after the first, second, or third syllables -e.g.*
> *56* *That every wight to shroud it did constrain*
> *That it did 0 every wight to shroud constrain*
> *If this hypothesis about null-symbols is correct, then all deletions should leave 'holes.' This is difficult to check in the case of Gapping or Conjunction Reduction because rewriting with the*

deleted elements present adds syllables to the line. Perhaps the following rewriting of Pope's famous couplet is a reasonable test case:

76 *Authors are partial to their Wit, 'tis true,*
But are not Criticks to their Judgement too?
('Essay on Criticism,' 17-18)

Aren't Critics partial to their judgements too?

The rewritten line lacks the pronounced caesura of Pope's second line. In general, a poet seems to have a choice between keeping a pronominalized element, which gives him an unstressed syllable, or deleting it, which gives him a 'hole.' I think such deletions even introduce secondary pauses in lines where a clause-boundary provides the primary caesura -this contributes a certain tension to the line, like the winding up of a spring that wants release in the following line or lines. An example of this occurs in Pope's confessedly juvenile piece 'On Solitude' (I will mark clause-boundaries and holes):

77 *Whose herds 0 with milk, # Whose fields 0 with bread, #*
Whose flocks supply him with attire, #
Whose trees in summer yield him shade, #
In the winter 0 fire." Dillon (1980), pp. 228-29.

Dillon concluye:

> *"Notice finally that all of the functions of inversions and deletions occur at once: Verb-Final may get a poet a rhyme word stressed on the final syllable, but it also leaves a 'hole'; the fronting transformations may be used to focus on an item, but they will also insert clause-boundaries. Talent, with respect to versification, might be regarded as the ability to 'over-determine' an inversion or deletion, not to use it solely for rhyme, but at the same time to make use of its other consequences happily."* (p. 230).

Otros autores, como S. K. Verma (1980) tratan el tema del orden sintáctico alterado desde el punto de vista de la topicalización basándose en la gramática funcional de Halliday. Para una definición desde una perspectiva histórica del concepto de hipérbaton, véase Preminger & Brogan (1993), p. 545, quienes, entre otros datos acerca de su lugar en la historia de la crítica literaria, señalan cómo el uso de esta figura era uno de los componentes centrales del estilo elevado, propio de los poemas épicos, en parte por su abundancia en el primer gran poema épico, la *Ilíada*.

38. Görlach (1991), pp. 100-1. Sobre la influencia de Virgilio en la sintaxis y el estilo de Surrey, así como el desigual éxito de éste a la hora de encontrar un equivalente en la lengua inglesa, véanse los siguientes autores: Jones (1964), pp. xv-xvi; Hager (1982), pp. 28-29; Bawcutt (1974), pp. 57-8; Richardson (1976), p. 209 ss.; Hardison, Jr. (1989), pp. 135-36. La influencia de Virgilio y la sintaxis latina, a pesar de constituir una presencia ineludible e innegable, no actúa sin embargo de forma tan directa como sería de esperar. En relación con el asunto de los relativos conjuntivos, que Görlach menciona en su punto 4, por ejemplo, de algunos de los detectados en Surrey (II.9-11, II.138, II.242, II.520, IV.222), no todos tienen un correspondiente relativo en la versión original (de la lista anterior, sólo II.9-11 y II.242). Parece en principio resultado de la influencia del estilo general de la época más que de la imitación directa del poema de Virgilio.

C. MÉTRICA

C.1. Teorías métricas en la época de Surrey

A pesar de que su validez metodológica no se halle a la par que las modernas teorías métricas en tanto que marco teórico para el análisis, una visión general de la doctrina métrica inmediatamente anterior y contemporánea a Surrey puede resultar muy informativa, ya que sin duda el autor tendría en mente algunas de estas ideas a la hora de componer, de forma que éstas pueden contribuir a poner el poema en una perspectiva más completa al actuar como transfondo.

Ing[1] enumera cinco tratados extranjeros que en su opinión constituyen la definitiva influencia exterior en cuestiones de métrica para la poesía inglesa del Renacimiento, a saber: *De vulgari eloquentia* (publicado en 1529) de Dante, *Liber de imaginatione* (1501) de Pico della Mirandola, *Deffence et illustration de la langue françoise* (1549) de Du Bellay, y finalmente *Abrégé de l'art poétique* (1565) y *Préface* a *Les Odes* (1587) de Ronsard. De todos ellos, el primero ya ha sido mencionado en este trabajo, y tampoco será ésta la última vez. Baste decir por ahora que el tratado del autor de la *Divina Comedia* es uno de los más antiguos a la hora de defender la capacidad de las lenguas vernáculas para alcanzar la monumentalidad poética del latín y griego clásicos. La misma idea

recurre en el tratado de Du Bellay, también precitado, quien estima que la excelencia poética ha de alcanzarse no por la simple imitación de los antiguos, sino que cada idioma ha de desarrollar o hacer provecho de sus propias características estructurales y posibilidades métricas para llegar al mismo nivel de calidad que los clásicos. Muchos de estos tratadistas tienen en común la insistencia en los ritmos auditivos, recomendando al poeta que se preste atención a los sonidos naturales de cada una de las lenguas para así captar mejor los elementos y ritmos básicos con los que ha de construir su nueva poesía. De los tratadistas ingleses, Ing se queda como fundamentales con Gascoigne, Jacobo VI de Escocia, Puttenham y Campion. Ing afirma que todos ellos son verdaderamente innovadores en sus aportaciones, algunas de las cuales apenas han sido superadas hoy en día en lo que se refiere a la relación entre medios métricos y fines poéticos.

Harvey ya plantea un tema de importancia central para la poesía de la época: la necesidad de una pronunciación uniforme y su expresión igualmente controlada en una ortografía común[2]. Resolver esta cuestión es fundamental para el lenguaje de la Inglaterra Tudor, en el cual numerosas palabras romances se hallaban cambiando de acento en un inacabado proceso para acomodarse a la pronunciación inglesa. La situación estaba así a medio camino entre la fase de préstamo reciente y la de adaptación, con la consiguiente confusión entre poetas y lectores. Es éste un tema espinoso a la hora de estudiar la métrica de la primera mitad del siglo XVI, y aún posterior, por lo que tales fluctuaciones afectan a la escansión de los versos.

El contexto métrico indica por lo general qué tipo de pronunciación era la que el poeta tenía en mente, y se han de encontrar en Surrey no pocos casos de versos que necesitan la pronunciación romance de alguna de sus palabras para ser métricamente correctos[3]. Aún así hay que tener en cuenta que todo análisis métrico tiene como principio de indeterminación -si se puede tomar prestada esta expresión- la falta de evidencia directa acerca de la pronunciación no ya de la lengua coetánea en general, sino del poeta en el momento en que el poema fue concebido.

Hay poetas en los que el problema de la indeterminación del acento se complica con la aparente irregularidad métrica, como es el caso de Wyatt, en cuyos versos no resulta fácil dilucidar cuándo se trata de un acento diferente o una desviación del esquema métrico normal[4]. En lo que respecta a la conservación del acento romance original en palabras provinientes de estos idiomas -en su mayor parte francesas- Görlach afirma que éste se mantenía con más cuidado en el registro de las clases altas, en tanto que todas las palabras -o al menos las más frecuentes- tenían acento inicial en el habla de los individuos con un nivel educativo más bajo. Así en una pronunciación educada y de carácter poético solía haber acento secundario en sílabas que hoy en día son átonas. Aún más evidente resultaba la aparición de un acento secundario en palabras de cuatro o más sílabas -algo que todavía ocurre en inglés americano. Éste último fenómeno se hace notar sobre todo en poesía de ritmos binarios, en la que se espera que haya un acento tras cada sílaba átona: de esta forma en estos polisílabos el acento secundario viene a funcionar como

un acento métrico, un ictus, viéndose así promocionado al aparecer en una posición en la que se espera más intensidad. Por otra parte, hay que tener en cuenta que había alguna incertidumbre sobre dónde colocar el acento -esto sucede aún hoy, como atestiguan algunas diferencias de pronunciación entre el inglés americano y el británico. Por último, Görlach señala que con frecuencia se encuentran dos pronunciaciones diferentes de forma simultánea, especialmente con preposiciones, pronombres, y verbos auxiliares[5].

Una de las ventajas del inglés como lengua poética es su abundancia en monosílabos, lo cual da muchas más posibilidades a la hora de habilitar a éstas palabras como ictus o *nonictus*, o en otros términos, promover o suprimir acentos métricos que no se corresponden con el de la lengua. Este hecho ya era evidente para los tratadistas de la época, que además recomendaban el uso de monosílabos por ser palabras de origen nativo, de forma que su uso era un antídoto contra los *inkhorn terms*, que usualmente eran polisílabos[6].

Aunque *The Arte of English Poesie* de Puttenham no es un detallado tratado de métrica viene a ser una buena fuente de suposiciones y fundamentos sobre poesía de gran valor para poder contextualizar la poesía inglesa del siglo XVI. Resulta muy ilustrativo también en cuanto a algunas de las características de la poesía de Surrey mencionadas en la sección anterior. Tras el primer libro, *Of Poets and Poesie*, la introducción al segundo, *Of Proportion*, junto con información referente al título, ofrece interesantes comentarios sobre temas de armonía, paralelismo y similares. Merece la pena citar todo el párrafo:

> *"It is said by such as professe the Mathematical sciences, that all things stand by proportion, and that without it nothing could stand to be good or beautiful. The Doctors of our Theologie to the same effect, but in other termes, say that God made the world by number, measure and weight; some for weight say tune, and peradventure better. For weight is a kind of measure or of much conuenience with it; and therefore in their descriptions be alwayes coupled together statica et metrica, weight and measures. Hereupon it seemeth the Philosopher gathers a triple proportion, to wit, the Arithmeticall, the Geometricall, and the Musicall. And by one of these three is euery other proportion guided of the things that haue conuenience by relation, as the visible by light colour and shadow; the audible by stirres, times, and accents; the odorable by smelles of sundry temperament; the tastible by sauours to the rate; the tangible by his obiectes in this or that regard. Of all which we leave to speake, returning to our poeticall proportion, which holdeth of the Musical, because as we sayd before, Poesie is a skill to speake & write harmonically: and verses or rime be a kind of Musicall vtterance, by reason of a certaine congruitie in sounds pleasing the eare."*[7]

Puttenham no sólo relaciona a la poesía con la música, lo cual era de esperar, sino que amplía su marco de referencia de forma implícita a otras artes que están regidas, como todo el universo renacentista, por la proporción y la armonía. Éste era el caso de la pintura, escultura o arquitectura, artes con las cuales está tan relacionada la mejor poesía de Surrey. De esta forma, a través de la visión general de Puttenham, se adquiere un contexto de trasfondo que explica en gran parte fenómenos particulares de la poesía de Henry Howard y le coloca en perfecta perspectiva con las corrientes no sólo poéticas, sino estéticas, y -llevadas a sus primeras fuentes- cosmológicas del Renacimiento europeo.

Volviendo al asunto de la métrica durante el Renacimiento, a la hora de consultar a los tratadistas se ha de tener precaución con la terminología, ya que no era sistemáticamente coherente y no suele coincidir con el vocabulario actual en todos los casos. Así *accent* en unos autores significa pronunciación, en otros cantidad silábica, y en otros acento (*stress*). Algo similar sucede con otros términos[8].

En relación a otro tipo de terminología crítica de la época de carácter internacional, la idea expresada por la voz *constructio* se halla en el centro de la discusión sobre el estilo elevado de los poemas épicos en las lenguas vernáculas y por tanto no resulta en absoluto soslayable en un estudio sobre la traducción de la *Eneida* de Surrey. El concepto de *constructio*, ya mencionado en la sección anterior, constituye un puente entre la sintaxis y la métrica. La construcción supone el control de la sintaxis y sus ritmos, la ordenación de la forma gramatical que articula y actualiza la estructura métrica del verso. Al ser un concepto de ordenación general puede considerarse indistintamente parte de la gramática, de la retórica, o de la prosodia[9]. La construcción supone -desde su estrecha relación con la tradición silábica de la prosodia- la aplicación de las funciones sintácticas a la métrica, de su uso al servicio de los efectos poéticos, la fusión productiva de todos los niveles constituyentes y recursos estructurales del lenguaje en orden a una finalidad estética.

Una prueba de la importancia de la sintaxis está recogida en tratadistas del siglo XVI que se quejan de que los jóvenes alumnos de primaria declaman los versos de acuerdo con los ritmos artificiales que han aprendido de los esquemas métricos abstractos, cuando en realidad un lector experimentado ha de leer según la naturaleza del lenguaje, esto es, según la construcción, los ritmos y acentos naturales del mismo. Esta misma idea ya se vió anteriormente en relación con Gascoigne y está en sintonía con la mayoría de las teorías métricas modernas, las cuales consideran que el lenguaje actualiza y constituye el

esquema métrico, en contra de la idea de que el esquema es algo abstracto que se impone sobre la lengua.

Cuatro tradiciones métricas diferentes confluyen en el Renacimiento. Una de ellas -de cierta importancia para el objeto de estudio de este trabajo- es la aliterativo-acentual, cuyo origen está en la poesía germánica y la literatura del inglés antiguo. Hardison no es el primero en subrayar la influencia de este tipo de disposición métrica en el verso del Renacimiento temprano inglés[10]. Las otras tradiciones son la cuantitativa, la silábica y la de pie métrico acentual. En relación con la primera, muchos prosodistas creen que hay una especie de substrato en la poesía inglesa que mantiene el esquema de cuatro acentos de la poesía aliterativo acentual. Habrá ocasión de comprobar durante el análisis la presencia en Surrey, como en otros poetas del siglo XVI inglés, de pentámetros en los que uno de los cinco acentos ha sido promocionado. Los cuatro acentos principales restantes suelen estar distribuidos de forma equilibrada en ambas partes del verso y con frecuencia hay aliteración.

Otro concepto básico a la hora de analizar el verso es el de **cesura**. Hardison clasifica los tipos de cesura según la teoría métrica clásica, y los relaciona con el concepto de *measure*, tomado de la métrica francesa y que constituye una unidad basada en sintaxis y metro. Esta idea de *measure* se puede relacionar con la distribución de los versos en sintagmas equilibrados que constituyen a su vez agrupaciones rítmicas separadas por pausas o cesuras:

> *"In syllabic verse, each line type has a pause or division (caesura) near its center, with the qualification that Italian hendecasyllabic verse varies the caesura more freely than the French decasyllabic or Alexandrine and may omit the cesura entirely. In the Alexandrine, the division usually comes after the fourth or the sixth syllable. A normal (masculine) caesura has an accented syllable before the pause. There are two kinds of feminine caesura. A lyric caesura has a counted unaccented syllable just before the pause and is an odd-numbered syllable. The epic caesura has an uncounted weak syllable before the pause and is an odd-numbered syllable. Feminine caesura is common in English as well as French verse, but in English the unaccented syllable is pronounced rather than mute, and, to quote Jakob Schipper, 'sometimes even two or more unaccented syllables follow upon the last accented one before the pause takes place.'... Syllabic lines are subdivided into measures. The longest sustainable measure is six syllables, but a measure can have more than six syllables if the rules permit some to be uncounted... Each measure ends with an accent... The term coup is sometimes distinguished from caesura and used to indicate the secondary pause following a measure that does not coincide with either the midline or the end-line pause."*[11]

Como se verá, esta forma de concebir las sílabas agrupadas en forma de *medidas* resulta muy útil a la hora de analizar la *Eneida* de Surrey, ya que éste parece tomar también unidades similares como material básico sobre el que construir el verso, organizando a través de ellas no sólo fenómenos de naturaleza estrictamente métrica, sino también de otros tipos como hipérbatos, equilibrio, y paralelismo.

En este sentido, algunas teorías métricas actuales tienden un puente -imprescindible por otra parte- desde la pura métrica hacia la sintaxis, estudiando la forma en que ambas interactúan[12].

Brogan, por otra parte, hace una relación más escéptica de la historia del término *cesura*, llegando a la conclusión de que la posición de la misma no parece estar regulada en inglés. Argumenta, además, que no se dispone de suficientes datos para avalar una teoría sobre la cesura en la literatura de este idioma. Rechaza también términos como cesura épica y cesura lírica por tratarse de invenciones de críticos del siglo pasado

-Schipper entre ellos- basadas en prosodias románicas, básicamente en la francesa, y trasladadas al inglés sin ninguna evidencia que sostenga su validez[13]. Hay además varios tipos de fenómenos que se pueden llamar cesura, muchos de los cuales no pertenecen al verso de forma estructural, sino que son parte de su actualización individual por un lector o un hablante, como pausas respiratorias, pausas para énfasis retórico y otras. Así Attridge sostiene que la cesura no es un componente estructural dentro del verso inglés, tratándose simplemente de una pausa producida por la sintaxis[14].

En el análisis se distinguirá entre cesura métrica y pausa sintáctica, y se señalarán los casos en que ambas coinciden o no, así como los contextos métrico-sintácticos que la favorecen y su interacción con el sentido del verso. De todas formas, el concepto de cesura es algo resbaladizo y habrá de aplicarse con precaución. El problema aumenta con la falta de una definición unánime entre todos los prosodistas, que usan el término con significados diferentes. Esta cuestión se retomará en la sección dedicada al pentámetro (C.4.), donde se tratarán otros aspectos y se añadirá mas información.

Otra cuestión que el análisis ayudará a dilucidar es la de la influencia romance. Como se ha visto, Hardison defiende una importante influencia romance y, por consiguiente, del tipo de metro silábico sobre la poesía del Renacimiento inglés. Los criterios que ofrece para identificar aquellos poemas ingleses que han sido construidos sobre la base del silabismo romance coinciden con algunas de las características que muestra la

traducción de Surrey:

> *"How does one determine whether a given poem should be understood in syllabic terms? An obvious sign is careful accounting of syllables. English renaissance poets seem to have been very careful -though not compulsive- about observing 'numbers'. Regular placement of caesura in positions approved by syllabic poetry and a tendency for a decasyllabic line to have four primary stresses with one at the caesura and one at line end also suggest roman influence. Also suggestive is the regular use of various kinds of poetic license, or metaplasm, to justify lines that are in technical violation of a proper syllable count... Epic caesura and one or more unstressed syllables at line end are further indicators of romantic influence."*[15]

En el análisis no se usarán términos como cesuras épicas o líricas, pero se verá cómo Surrey atiende con mucho cuidado al número de sílabas en el verso. Una de las infrecuentes licencias que se toma a este respecto es la de añadir una sílaba átona final a las diez del pentámetro regular.

La confluencia de tradiciones diferentes a veces crea problemas a la hora de decidir cómo un poema ha de ser analizado, ya que en ocasiones los mismos poetas muestran características comunes a varios sistemas métricos:

> *"The fact is that the 'norm' changes in the sixteenth century from poet to poet because different poets understand their work in different ways. Some are self-consciously classical and imitate Latin or Italian renaissance practices. Some are self-consciously medieval and imitate French and Middle English poets. Many are simply following the lead of earlier English poets.*
>
> *There is another important factor to consider. The reason for disagreement among scholars as to how certain works should be scanned is that the works themselves often support two approaches. English is not free, as a language, from internal tensions. It remains essentially Germanic, but it has been deeply influenced by French."*[16]

Como queda claro por esta cita, la tradición medieval romance llegó a la literatura inglesa a través de la influencia francesa, en tanto que la tradición clásica llegó en un principio filtrada a través de la poesía y las doctrinas italianas. A esta última

influencia se unió más tarde la producida por las traducciones directas de los clásicos latinos.

El problema de dotar al lenguaje con un nuevo sistema de versificación diferente al tradicional tiene un ejemplo muy temprano en el caso del cambio en la naturaleza constitutiva de la poesía desde la métrica clásica -basada en la cantidad vocálica- a través del latín medieval hacia el nuevo tipo acentual silábico, el cual apareció alrededor del siglo IX. El primer tratadista que se planteó este problema en las Islas Británicas fue Beda, quien anticipó algunas de las cuestiones a las cuales habrían de enfrentarse los poetas del Renacimiento[17]. Tras Beda, Hardison señala a la llamada Segunda Retórica francesa como una influencia a tener en cuenta sobre la poesía inglesa del Renacimiento. Esta Segunda Retórica, que se ocupa de la parte que corresponde al verso y su construcción -en contraposición a la *Primera Retórica*, que, a grandes rasgos, se ocupa de la prosa oratoria- encuentra en el tratado *De vulgari eloquentia* de Dante el vínculo con las poéticas francesas renacentistas de la *Pléiade*. Estas últimas también tuvieron cierta incidencia en el Renacimiento inglés, y en concreto sobre Surrey, que fue contemporáneo de estos poetas y visitó Francia en tiempos de su plena actividad como teóricos y creadores[18]. Esta influencia directa es probablemente la que Surrey recibió, ya que la influencia del otro lado del Canal fue mucho más importante en la segunda mitad del siglo XVI, cuando Surrey ya había perdido la cabeza.

C.2. La teoría métrica de Attridge

El contenido de esta sección es una breve exposición de los principios generales de la estructura métrica en inglés según Derek Attridge, tal y como se hallan expuestos en su obra *The Rhythms of English Poetry* (1982). El análisis métrico de la traducción de Surrey toma a esta teoría como principal base metodológica, aunque también se mencionarán otras perspectivas. La parte dedicada de forma más específica a la teoría del pentámetro en inglés se tratará en un apartado posterior. Siempre que no se reseñe lo contrario, las referencias en cuanto a número de página remiten al manual anteriormente mencionado.

La siguiente cita puede ser una buena introducción a la teoría de Attridge, a la vez que servir de puente con las de secciones anteriores:

> *"The patterns of sound which characterise English speech are no less systematic than the patterns of syntax... a stress contour is a direct reflection of linguistic structure"* (p. 67).

De esta cita se desprende que Attridge relaciona estrechamente sintaxis y esquema acentual, que ambos interaccionan y se condicionan mutuamente. Al igual que la sintaxis es un sistema de organización jerárquico, el esquema acentual del lenguaje tiene este mismo principio rector. Así, el perfil acentual de una elocución en inglés consiste en un sistema organizado que supone valores acentuales relativos. Esta organización acentual se extiende sobre la estructura lingüística de una unidad sintáctica, y además constituye una proyección o un reflejo de

la misma. De manera que los contrastes en este sistema dependen del todo sintáctico, y no de las sílabas adyacentes.

Sin embargo, hay otro principio que consiste en una tendencia de cualquier acento a verse subordinado al acento que le sigue dentro de la misma unidad sintáctica, con independencia de que vayan separados o no por una o más sílabas átonas. Así, el acento de un adjetivo se subordina al del nombre, el del verbo al del objeto, etc. Por este mismo principio, dentro de un sintagma u otra unidad sintáctica más extensa, el último acento es el que más énfasis suele tener. Como se verá en el análisis, este principio es muy importante para la estructura métrica (pp. 67-69).

Otro de los principios fundamentales de Attridge, de grandes consecuencias para la métrica, es que las jerarquías acentuales son fundamentalmente de carácter binario. En otras palabras, hay en inglés una tendencia a la alternancia entre las sílabas fuertes y débiles. La importancia de este principio para la poesía inglesa es obvia. El predominio en ella de metros basados en estructuras binarias, principalmente el llamado yambo, no hace sino reflejar un fenómeno ya presente en la lengua como *tendencia*, elevándolo así a carácter estructural dentro del discurso poético con lo que se crea la ilusión de éste como un lenguaje perfeccionado e ideal[19].

Según Attridge ello es así debido a que el metro tiene tres fuentes principales: la naturaleza del lenguaje, los principios de la forma rítmica y las convenciones de la tradición poética. Así, si el inglés tiene una tendencia a la alternancia entre sílabas fuertes y débiles, el verso que aprovecha esta

tendencia rítmica la refuerza y la convierte en sistemática, sin que por ello deje de sonar como natural y completamente acomodada a la lengua.

Aún más, los versos basados en ritmos dobles acomodan perfectamente los dos principios rítmicos del inglés, el ritmo crono-acentual ("*stress-timed*"), por el cual hay una fuerte propensión a la isocronía entre dos sílabas tónicas debido al mismo principio de alternancia. Esto explica, entre otras cosas, el hecho de que se produzca un silencio entre dos sílabas tónicas contiguas, así como el que una cadena hablada con un grupo de tónicas seguidas avance con más lentitud que un grupo de átonas. El segundo principio rítmico del inglés es el silábico. Una ventaja adicional de los ritmos dobles, sobre otros también presentes, aunque en menor medida, en la tradición poética inglesa, como el triple, es que el primero es más simple.

Así, y de forma concisa, las **tendencias** rítmicas del inglés se ven reflejadas en la estructura métrica de su poesía, que viene a sistematizarlas, convirtiéndolas en norma poética. Éste es un caso claro de una desviación con respecto al lenguaje que se convierte en norma literaria[20].

Con la idea de que tanto silabismo como esquemas acentuales constituyen conjuntamente los principios rítmicos de la lengua inglesa, Attridge zanja la vieja controversia sobre cuál de los dos era la base de los esquemas métricos en inglés. La mayoría del verso literario inglés mantiene el control sobre el número de sílabas. Este control, sin embargo, ha conocido altibajos en cuanto a su implantación o popularidad. Attridge no niega la influencia extranjera, se supone que romance, o el hecho

de que el silabismo se preste a la formulación de reglas de manera fácil, viéndose así favorecido por corrientes poéticas con una fuerte tendencia normativa. Sin embargo concluye que el silabismo responde igualmente a un principio básico del idioma[21].

Hay dos reglas de Attridge basadas en el principio de alternancia acentual de principal importancia para el análisis. Se trata de **promoción** ("*promotion*") y **degradación** ("*demotion*"). Estas licencias dan variedad rítmica y expresiva al verso y lo alejan de esquemas métricos aplicados de forma monótona en los que todos los ictus son realizados por acentos naturales y todos los *nonictus* por sílabas átonas. Todo ello sin afectar de forma definitiva al esquema métrico ni alterar el número de sílabas. Se ofrecen a continuación tal y como las formula Attridge:

> *"Promotion rule*
> *An unstressed syllable may realise a beat when it occurs between two unstressed syllables, or with a line-boundary on one side and an unstressed syllable on the other"* (p.167)

> *"Demotion rule*
> *A stressed syllable may realise an offbeat when it occurs between two stressed syllables, or after a line-boundary and before a stressed syllable"* (p. 169)

Durante la parte dedicada al análisis, sobre todo en la sección E.7., así como en G.1. y G.2., habrá ocasión de comprobar no sólo la frecuencia con que Surrey recurre a estas reglas, sino también las consecuencias expresivas y estilísticas de poner en práctica algunas de ellas.

En este sentido, Attridge hace hincapié en que las sílabas promocionadas o degradadas no requieren una pronunciación especial. El ritmo es una cuestión de percepción, y por tanto es posible percibir una sílaba como átona y al mismo tiempo ocupando

el lugar de un ictus o acento métrico. Será interesante comprobar en el análisis cómo la promoción incrementa la velocidad del ritmo, pues la sílaba átona será más rápida y ligera que una tónica, y el principio crono-acentual ("*stress-timing*") hará que las tres sílabas átonas pasen rapidamente para dar lugar a la siguiente sílaba tónica. La degradación, por otra parte, es el resultado de tres silábas tónicas, lo cual ralentiza el ritmo del verso, pues el principio crono-acentual tiende a separar las tres sílabas acentuadas por medio de un silencio que ocupe un tiempo similar al que ocuparía una sílaba átona entre ellas.

Suele haber unanimidad entre los prosodistas en cuanto a qué palabras son acentuadas, tales como verbos principales, sustantivos, o adjetivos con fuerte carga semántica. Hay también un grupo de palabras que desde el punto de vista métrico tienen un acento indefinido, pudiendo actuar como ictus o *nonictus* según el contexto métrico, y también a conveniencia del poeta. Están a medio camino entre las que tienen independencia léxica y las que funcionan como auxiliares, tales como pronombres, adjetivos convencionales con poca carga semántica, verbos copulativos o que expresan relaciones intensivas entre el sujeto y su complemento, verbos subordinados dentro de un sintagma verbal complejo, preposiciones, conjunciones y exclamaciones (pp. 219-20). Estos acentos no son reducibles a las reglas, ya que el grado de intensidad depende del contexto lingüístico en que aparecen. Esto los hace muy útiles a los poetas a la hora de componer los versos; no menos desde luego que a los investigadores a la hora de analizarlos y explicarlos. Algo parecido sucede con el acento indefinido en los polisílabos. Para investigadores como Wright,

este tipo de palabras de acento fluctuante constituyen una tercera categoría de carácter intermedio entre las palabras tónicas y átonas. Ya Gascoigne anticipó esta cuestión en el siglo XVI, en concreto en lo que se refiere a los abundantes monosílabos en inglés que son ambivalentes desde el punto de vista métrico[22].

Aparte de las estructuras acentuales y su relación con la sintaxis, hay otro componente ineludible que actúa para conformar el perfil métrico de un verso: el significado o el sentido del verso. En efecto, si la estructura fonológica y la sintaxis fuesen los únicos componentes de la oración se podría llegar a una teoría métrica sistemática, capaz de explicar todos y cada uno de los fenómenos que produce el verso de forma mecánica. Sin embargo, el significado a veces impone su propia jerarquía acentual sobre el perfil acentual neutro ("*neutral stress contour*", v. p. 229 ss.). Attridge se refiere a este tipo de acento como el **acento enfático** ("*emphatic stress*"), dentro del cual se halla englobado el llamado acento contrastivo ("*contrastive stress*"). De esta forma, en los versos hay constantes demandas métricas y semánticas, las cuales interactúan (otro término que podría describir el tipo de acción sería *conforman*) con los esquemas acentuales *neutros* de la fonología y la sintaxis. El tipo de elementos léxicos descritos anteriormente como indeterminados desde el punto de vista del acento métrico resultan fundamentales para moldear el esquema acentual de un verso según el sentido del mismo, en contraposición a su esquema métrico y/o fonológico-sintáctico.

De esta forma hay tres aspectos diferentes que se mezclan en el verso, que a veces coinciden, y a veces no. Son los ya mencionados fonología y sintaxis, por un lado, el metro, por otro, y por último el significado. Attridge formula de la siguiente manera los diversos tipos de relaciones que se pueden dar entre estos tres diferentes componentes en el verso:

> *"When the requirements of the sense coincide with the requirements of the metrical structure, in opposition to the neutral stress contour, the latter is present only as a shadow in the background, pulling against the rhythmic alternations and thereby slightly increasing the tension. When there is some degree of conflict between emphasis and metre, however, it is the implicit neutral contour which preserves rhythmic regularity, and the counter-demands of the sense which create tension. The result is a rhythmic complexity greater than that produced by straightforward deviations, and one which can add a dimension to the reader's experience of the language unavailable outside metrical verse. We have focused on obvious examples, but it is likely that the three-way relationship among the rhythmic demands made by syntax and phonology, metre, and meaning operates continuously as one of the sources of the special density and richness imparted to language by regular verse."* (pp. 229-30)

Dentro del ámbito de las relaciones entre sintaxis y esquema acentual hay otro aspecto a tener en cuenta el cual ya ha sido mencionado parcialmente más arriba. Se trata de la subordinación acentual como reflejo de la subordinación sintáctica. Attridge hace hincapié en el hecho de que esta subordinación no consiste simplemente en una diferencia en las cualidades fonoacústicas de las sílabas involucradas, sino en una diferencia percibida también dentro de la estructura sintáctica, por la cual los acentos pueden o no reflejar físicamente el tipo de relación sintáctica que se establece entre los constituyentes a los que pertenecen (p. 230)[23].

Hay un último aspecto a considerar en este breve repaso a los constituyentes estructurales y físicos del verso. Este

nuevo aspecto cobró particular importancia a partir de la época a la que pertenece Surrey, el principio de lo que se suele denominar en Occidente la Edad Moderna, y tiene mucho que ver con uno de los lugares comunes acerca de ella, la invención de la imprenta y la difusión en mayor número que hasta entonces de textos impresos. Así surge la cultura impresa como dominante, y el verso como texto dispuesto en lineas delimitadas de extensión fija termina de asentarse universalmente frente a la tradición oral de baladas, que desde entonces se refugia en el folklore, bien en forma de *nursery rhymes* o en canciones populares, con ramificaciones como la música pop, y últimamente fenómenos tan interesantes desde el punto de vista de la interacción entre los ritmos del lenguaje y la música como el *rap*[24]. De esta forma hay un nuevo posible contrapunto -susceptible por tanto de ser explotado por el poeta- entre las cualidades acústicas del verso y su forma impresa, entre la división formal en versos sobre la página y su estructuración métrica en unidades auditivamente perceptibles. Ello da pie al famoso comentario del Doctor Johnson en el sentido de que Milton no escribía en versos, pues sus versos eran solamente versos para el ojo. Algo parecido sucede con los falsos versos ("*ghost lines*") de las últimas obras de Shakespeare, en las que el Bardo componía pentámetros que en la página no se plasmaban en una línea impresa, sino que estaban a caballo entre dos de ellas.

De ello se desprende, según Attridge, que la segmentación visual del poema en líneas es imposible de distinguir con absoluta certeza en una pura audición del mismo, a no ser que se tratara de un verso extremadamente regularizado.

Y sin embargo, es esta división tipográfica la que produce en gran parte el efecto de ordenación poética del lenguaje, bien porque reduce un sólo constituyente sintáctico a una forma tipográfica definida y cerrada, bien porque la sintaxis se entrecruza con las líneas. Así, la división tipográfica viene a subrayar y a aumentar la percepción del ritmo a través de secuencias de longitud convencional[25]. Este aspecto es particularmente relevante en cierto tipo de poesía contemporánea, en la cual los espacios tipográficos en blanco tienen una fuerte carga retórica, debido al contexto y las relaciones estructurales que establecen con el resto de los componentes del poema.

C.3. Otras teorías métricas

A pesar de que el análisis se hará en su mayor parte desde la perspectiva de Attridge, un repaso a otras ideas métricas será muy útil para establecer comparaciones, complementar ideas ya presentes en Attridge y en general enriquecer el marco teórico de este trabajo.

M.A.K. Halliday ha tratado la métrica a modo de introducción y ejemplo de metodología a seguir para su manual *An Introduction to Functional Grammar* (1985). Lo que ahí se expone resulta relevante dado que Halliday aborda las relaciones entre fonética y sintaxis desde un punto de vista que, como se verá, tiene ciertos puntos en común con teorías métricas tradicionales, y no sólo en la adopción de términos que han venido perteneciendo

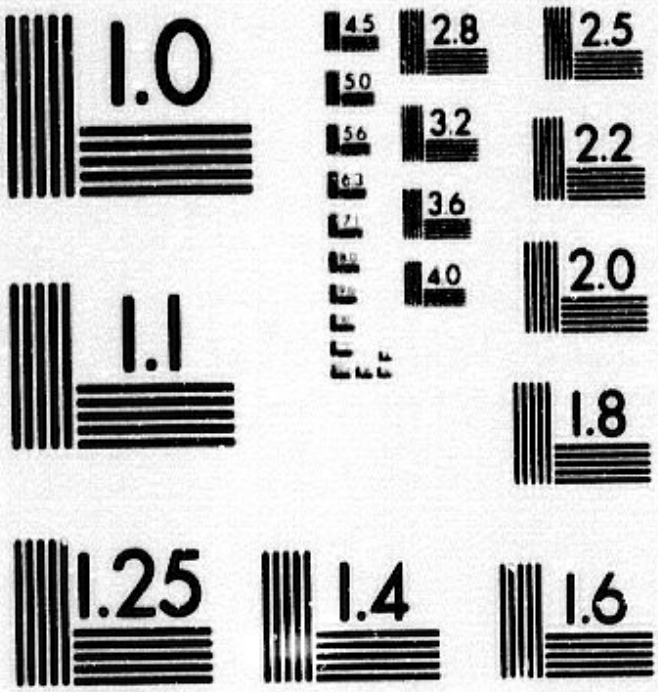
al estudio del verso, como es el de *pie métrico*, dentro de un contexto fonológico.

A la hora de considerar la métrica de Halliday conviene partir de su análisis sobre los componentes llamados suprasegmentales o el aspecto rítmico tonal dentro del sistema del lenguaje, para a partir de aquí pasar a aspectos más concretos de la métrica.

Halliday considera que hay dos constituyentes fonológicos de orden superior en el lenguaje, el pie (*foot*) y el grupo tonal (*tone group*). Todo discurso natural en inglés hablado se compone de una sucesión de grupos tonales, que a su vez están constituidos por grupos rítmicos de pies, los cuales tienen un papel en la expresión de los significados[26].

Halliday distingue dos tipos de ritmo en el lenguaje. El sílabico (*syllable timing*) es el primero de ellos, por el cual todas las sílabas tienden a tener la misma duración (medida en términos de *morae*[27]). Tal es el caso de idiomas con una estructura silábica simple, como el francés y el japonés. El segundo es el ritmo *pódico*, también llamado *stress timing* (v. Attridge más arriba), o crono-acentual. En este tipo de ritmo el tempo se basa en el pie, de forma que todos los pies tienden a tener la misma duración, lo cual quiere decir que las sílabas varían de hecho en duración, pues un pie tiene un número indeterminado de ellas. Según Halliday, el ritmo de la lengua inglesa pertenece a este segundo tipo.

Como se puede deducir, uno de los aspectos en que coinciden Attridge y Halliday es en el hecho de que en inglés hay una tendencia a que las sílabas tónicas aparezcan a intervalos



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

al estudio del verso, como es el de *pie métrico*, dentro de un contexto fonológico.

A la hora de considerar la métrica de Halliday conviene partir de su análisis sobre los componentes llamados suprasegmentales o el aspecto rítmico tonal dentro del sistema del lenguaje, para a partir de aquí pasar a aspectos más concretos de la métrica.

Halliday considera que hay dos constituyentes fonológicos de orden superior en el lenguaje, el pie (*foot*) y el grupo tonal (*tone group*). Todo discurso natural en inglés hablado se compone de una sucesión de grupos tonales, que a su vez están constituidos por grupos rítmicos de pies, los cuales tienen un papel en la expresión de los significados[26].

Halliday distingue dos tipos de ritmo en el lenguaje. El sílabico (*syllable timing*) es el primero de ellos, por el cual todas las sílabas tienden a tener la misma duración (medida en términos de *morae*[27]). Tal es el caso de idiomas con una estructura silábica simple, como el francés y el japonés. El segundo es el ritmo *pódico*, también llamado *stress timing* (v. Attridge más arriba), o crono-acentual. En este tipo de ritmo el tempo se basa en el pie, de forma que todos los pies tienden a tener la misma duración, lo cual quiere decir que las sílabas varían de hecho en duración, pues un pie tiene un número indeterminado de ellas. Según Halliday, el ritmo de la lengua inglesa pertenece a este segundo tipo.

Como se puede deducir, uno de los aspectos en que coinciden Attridge y Halliday es en el hecho de que en inglés hay una tendencia a que las sílabas tónicas aparezcan a intervalos

regulares. Difieren, sin embargo, en cuanto a la organización de las sílabas átonas en torno a las tónicas, pues a diferencia de Attridge, Halliday las agrupa en pies encabezados por una sílaba tónica, o lo que él llama el pie descendente (*descending foot*)[28].

El pie se compone de una a seis o siete sílabas y constituye la unidad rítmica del lenguaje. Varios pies -desde uno o dos hasta un máximo de diez o doce- constituyen el grupo tonal, el cual es la unidad básica de la entonación. Por último, el grupo tonal no es sólo un constituyente fonológico, sino que funciona como la actualización de un *quantum* o unidad de información en el discurso.

Para Halliday, por otra parte, esta unidad de información no se corresponde necesariamente con una unidad sintáctica. El análisis que lleva a cabo en el capítulo 8 de su manual sobre las complejas relaciones entre *information unit, tone group, theme, rheme, given* y *new* hacen difícil identificar su *tone group* con los sintagmas ("*phrases*") que según Hardison constituyen la base de la *constructio* en poesía, y en la *ars metrica*. Desde luego, sin entrar en los pormenores de la teoría de Halliday, se pueden hallar ciertas similitudes superficiales.

Hay un aspecto de la teoría métrica de Halliday que resulta más relevante para el análisis. Al desglosar los componentes de la estructura *fonométrica* del verso, a saber: la sílaba, el pie, el verso (*line*) y la estrofa, Halliday concluye que la última constituye una secuencia de versos los cuales, a pesar de tener su perfil tonal (*tone contour*) individual, terminan todos en una entonación ascendente, en tanto que el último lo hace en tono descendente. De este modo, aunque la

entonación no toma parte en la estructura del verso, sí que ayuda a conformar versos y estrofas como unidades auditivamente distintas. Probablemente este aspecto que señala Halliday pertenece exclusivamente a la realización (*performance*) individual de un verso, pero resulta interesante comparar esta opinión sobre la estrofa con el párrafo versual y considerar la relación entre entonación *natural*, entonación poética y el final de una unidad sintáctica de orden superior coincidente con el final de un verso.

Por último, Halliday parece coincidir con Attridge en reconocer que no hay diferencia entre metro yámbico y trocaico, ya que al analizar un verso es imposible decidirse entre uno de los dos. Lo que determina el tempo y las medidas del verso inglés -así como del inglés hablado- es el pie rítmico, no el pie métrico. Para Halliday el pie rítmico, como la barra en música, siempre empieza con una pulsación fuerte. Es más, Halliday sostiene que el pie rítmico tiende a coincidir con la división del verso en palabras[29]. Para explicar cómo el pentámetro yámbico acaba siempre en una sílaba acentuada, Halliday recurre al concepto de *silent beat*, de esta forma el análisis métrico muestra un verso dividido en cinco pies de dos sílabas con acento en la segunda, en tanto que el análisis fonométrico verá seis pies incluyendo la pulsación final. De hecho, Halliday prefiere el análisis fonométrico al métrico en todos los casos, pues el primero tiene en cuenta siempre los ritmos naturales de la lengua[30].

Chatman (1960) también reconoce el carácter binario de los acentos en la métrica inglesa, que él identifica como un

sistema fuera del lenguaje. Sin embargo, en lo que se refiere a los acentos naturales de la lengua, parece inclinarse por la teoría de Trager & Smith (1951) de los cuatro grados de acento en inglés -frente al sistema binario de Attridge. Chatman también hace referencia explícita al esquema métrico abstracto al cual ha de acercarse la lengua, en tanto que Attridge y otros tienen ciertas reticencias a reconocer la existencia de este concepto, prefiriendo pensar que sólo la actualización concreta del lenguaje produce un esquema métrico[31], siendo la mente del receptor la que tiende a retener los versos como un esquema único repetido. Ello implica que en muy pocas ocasiones el verso resulta perfecto según el esquema abstracto. Chatman distingue dos tipos de variaciones. La primera de ellas es la métrica o intrasistémica, la cual se subdivide a su vez en otras dos: el cambio en el orden establecido de los acentos[32], por una parte, y la alteración del número de sílabas estipulado por otra. El segundo tipo de variación es la que denomina *countermetrical*, resultado de la imposición del sistema suprasegmental sobre el métrico en una actualización concreta de un poema, o sea, en una lectura oral. En este caso los elementos variables serán el grado de acentuación *natural* para cada uno de los ictus o *nonictus*, y la selección de vínculos fonémicos (*phonemic junctures*) para llenar los puntos de unión indicados por la puntuación, el contexto y cualesquiera otros factores en el poema, así como la relación de todos ellos con el final del verso. Dado que en este último caso las variaciones dependen de la actualización individual de un poema en una lectura concreta, las variaciones pertinentes para el análisis estilístico-métrico se reducen a

tres: el cambio en el orden de los acentos y en el número de sílabas, y finalmente las posibilidades potenciales de realización fonética de la puntuación, el contexto, la sintaxis, etc.

Chatman rechaza el concepto de pie, en primer lugar por estar basado en sistemas métricos ajenos al inglés, y en segundo lugar porque la división del verso en pies es en su opinión arbitraria. Para Chatman es irrelevante agrupar los acentos con las átonas que les siguen o con las que les preceden. Sin embargo, hay que tener en cuenta que innumerables lectores a lo largo de muchos años han leido -y siguen leyendo- versos de acuerdo con la división tradicional[33]. Eso sin contar con los poetas que a pesar de ser más o menos conscientes de que ese sistema no era válido por completo se habían educado y componían sus versos con él en mente. Éste es un aspecto que, si bien no es determinante a la hora del análisis, tampoco debería ser olvidado.

Dentro del tercer tipo de variaciones que considera Chatman están la cesura y el encabalgamiento. En el primer caso, las características suprasegmentales rompen la continuidad métrica, en tanto que el encabalgamiento supone la suavización de discontinuidades métricas[34].

Notas a las secciones C.1., C.2. y C.3.

1. Ing (1951), p. 26.

2. Harvey fue correspondiente de Spenser y compañero de viaje en los empeños por componer en inglés versos basados en la cantidad silábica a imitación del latín y griego:

> *"Harvey's chief desire, in 'our new and famous entreprise for the Exchanging of Barbarous and Balductum Rymes with Artificial Verses', is for what he emphatically capitalizes as 'ONE AND THE SAME ORTOGRAPHIE', which he thinks should be 'in all pointes conformable and proportionate to our COMMON NATURAL PROSODYE'. By 'prosodye' Harvey clearly means 'pronunciation', and it is noticeable that ear matters to him more than eye in language; he finds it literally preposterous that spelling should be allowed to influence pronunciation, and gives examples to show that 'corrupte ORTHOGRAPHY in the moste hathe beene the sole, or principall, cause of corrupte PROSODYE in over many.' He longs for a spelling system that will provide a poet with a kind of precision instrument for indicating how his lines are to be spoken, but the instrument must be constructed in conformity with natural English speech-habits, so that verse may seem both precise and unstrained. He speaks with delighted confidence and hope of the possibilities this would open up: 'WE BEGINNERS have the start and advantage of our Followers, who are to frame and conforme both their Examples and Precepts according to that President which they have of us.'"*

Citado por Ing (1951), p. 30.

3. Véase la sección G.1. del análisis, p. 472-3 y sus notas correspondientes.

4. Véase Daiches, 1970, I, pp. 152-53 y Ronberg, 1992, pp. 11-12.

5. Véase Görlach, 1991, p. 64.

6. *"Gascoigne accepts the fact of a high proportion of monosyllables in English, and never dreams of evading it: 'The more monosyllables that you use the truer Englishman you shall seeme, and the lesse you shall smell of the Inkehorne' <Smith, 1904, vol. I, p. 51> (a sentence of twenty-one words in which Gascoigne proves his Englishness by using seventeen monosyllables). His justification for such true Englishry in verse is that 'woordes of one syllable will more easily fall to be shorte or long as occasion requireth, or wilbe adapted to become circumflexe or of an indifferent sound'. <Op. cit., p. 51>. Here he has an inkling both of the extreme flexibility of English syllable-lengths and of the value of such flexibility in verse."* Ing (1951), p. 36.

Algunos investigadores actuales tienen una visión similar, como es el caso de Wright, quien también cita a Gascoigne. Véase la extensa cita más adelante sobre el asunto del acento en Wright (1988), pp. 2-3.

7. Puttenham, 1970, p. 78.

8. Véase a este respecto Ing (1951), pp. 66, 69 y Patridge (1971), pp. 49-51. Merece la pena citar a Partridge *in extenso*, dada la gran cantidad de información pertinente que contiene:

> *"The terminology of English Renaissance theorists can seldom be taken at its face value. For instance, at the end of his Preface to Ane Short Treatise (1584), as well as in Chapter II, James VI confused the word foot with syllable. Verse and foot were used by Harvey, Spenser and most early critics for quantitative measures only, and refer to temporal relations between syllables, which are not strictly measurable in English poetry. This is borne out by what Gascoigne writes in Certayne Notes of Instruction, $4:*
>
> > *We are fallen into suche a playne and simple manner of wryting, that there is none other foote used but one; wherby our Poemes may iustly be called Rithmes, and cannot by any right challenge the name of a Verse. (Gregory Smith, 1904, Vol. I, p. 50)*
>
> *Gascoigne, James VI and Harvey all spoke of long syllables without offering any but arbitrary means of determining length; Puttenham, most comprehensive of the theorists, was vague on quantity, and its suitability for English verse, for he wrote at the beginning of Book II, chapter III of the Arte of English Poesie (1589):*
>
> > *Meeter and measure is all one, for what the Grekes called Metron, the Latines call Mensura, and is but the quantitie of a verse, either long or short. This quantitie with them consisteth in the number of their feete: and with us in the number of sillables.*
>
> *Whenever a metrist used the term 'number' in such a context, the meaning was seldom arithmetical number, especially when the word was plural. Campion in his Observations in the Art of English Poesie (1602) defined the word clearly in the opening chapter:*
>
> > *Number is discreta quantitas... When we speake of a Poeme written in number, we consider, not only the distinct number of sillables but also their value, which is contained in the length and shortness of their sound... In a verse the numeration of the sillables is not so much to be observed as their waite and due proportion.*
>
> *Most metrists were guilty of confounding terms such as pause and caesura. Campion's word for 'pause' in his Observations in the Art of English Poesie was breathing; and caesura usually meant, not a metrical division within the line, but a sense pause marked by punctuation. What is now called stress, the metrists referred to as accent; and they carelessly spoke of long and short English accents, when they referred to stressed and unstressed syllables.*
>
> *Gascoigne was not the only critic of the Renaissance to fail in perceiving a structural relationship between rhyme and alliteration, or in distinguishing rhyme from rhythm ($4 of Notes of Instruction). An interesting observation in William Webbe's Discourse of English Poetrie (1586) explains the derivation of rhyme:*
>
> > *The falling out of verses together in one like sounde is commonly called, in English, Ryme, taken from the Greeke worde Rhythmos, which surely in my iudgement is verye abusivelye applyed to such a sence: and by thys the*

unworthinesse of the thing may well appeare, in that wanting a proper name wherby to be called, it borroweth a word farre exceeding the dignitye of it... (Gregory Smith, 1904, Vol. 1, p. 267)

> *Gascoigne and other metrists counted the syllables in feet without appreciating the movement of verse within the line, and from one line to the next, which constitutes the true nature of rhythm. James VI in Ane Short Treatise (chap. II) commendably chose the word flow for 'rhythm', suggesting that it was halted by an excessive use of monosyllables. Strong stresses coming in immediate succession have the effect of retarding the tempo of a line. The first theorist who seemed to grasp the significance of verse rhythm, which he called 'numerosity', was Puttenham, in Book II of the Arte of English Poesie; he associated it with the musical effect of speech, and defined it as*
>
> > *a certaine flowing utterance by slipper words and sillables, such as the toung easily utters, and the eare with pleasure receiveth (Chap. VI)*
>
> *The 'slipper sillables' were obviously ones that ran smoothly, not being overburdened with consonants, or which favoured the liquid and nasal consonants l, m, n. FLOW is, in fact, an admirable mnemonic for rhythm, whose components are Feeling, Lilt and Order of Words. English poetry before the seventeenth century was mainly of the fluid type. In the best poetry of the late sixteenth century, it had become clear that rhythm was an harmonious relationship between quantity, stress, and the meaning of the words."* Partridge (1971), pp. 39-41.

9. Véase Hardison, Jr. (1989), pp. xii-xiii.

10. Véase Hardison, Jr. (1989), p. 10. Otro de sus defensores es Northrop Frye (1957), pp. 251-52. Ya en Chaucer, el primer poeta que usó el pentámetro silábico-acentual, se pueden apreciar versos con cuatro acentos primarios -o básicos, o *naturales*- con el quinto realizado por una sílaba átona que se ha promocionado. Véase también el artículo de R.H. Osberg, "English Prosody" en Preminger & Brogan (1993), p. 356.

11. Hardison, Jr. (1989), pp. 9-10.

12. Una forma interesante de relacionar la teoría clásica de Hardison con las teorías contemporáneas será a través de la parte que Attridge (1982, p. 214 ss.) dedica a la relación entre sintaxis y métrica así como del artículo de Tarlinskaja (1987b) que trata del mismo tema. Con respecto a los sintagmas como constituyentes métricos, véase el artículo de A.T. Cole "Colon" en Preminger & Brogan, 1993, p. 223. Las cuestiones de este tipo suscitadas por éstos y otros autores surgirán de manera repetida a lo largo de las diferentes secciones del análisis.

13. Véase Preminger & Brogan (1993), pp. 158-60. Las pruebas que aporta en contra de la existencia real de las cesura épicas y líricas, no ya en inglés, sino en los propios idiomas de los que aparentemente proceden, son bastante convincentes:

> *"Romance philologists and prosodists of the later 19th c. (Diez, Rochat, Tobler, Stengel) developed the terms 'epic' and 'lyric' to refer to two types of feminine caesuras which followed, respectively, a weak syllable that is not counted as part of the metrical pattern and a weak syllable that is, based on their belief that these features were characteristic of, respectively, the Old French epics and the lyric verse of the troubadours and trouvères. (In Old French and Occitan the extra weak syllable is the unelided atonic vowel or mute -e.) In 1903, however, Kastner showed that the notion of 'epic caesura' was 'not justified by facts' and 'based on texts printed for the most part from only a single manuscript' (119-20); his own inventory of 5000 lines by six trouvères and seven troubadours revealed incidences of epic caesura of less than half of one per cent. Unfortunately, however, these terms were taken up by Ten Brink and Schipper (Metrik 1438; History 210) to describe cesural variations in Chaucer, with the implication that English patterns of syllabic variation around the caesura 'strictly correspond to their Fr. models' (History 133). But evidence for the latter is weak. Schipper found extra syllables around the caesura in only 16% of the lines in a Chaucer sample and a distribution too various to be obviously Romance: 60% after the 4th syllable, 17% after the 5th, 18% after the 6th, and 6% after the 7th (Metrik I.481-83; History 213n). Bischoff found 4433 instances of 'epic' caesura in Chaucer, or 12% over the canon, but 3000 of these qualified only via final -e. Wright, drawing on Chamber's data, concluded that extra syllables appear at the caesura more than 1600 times in Shakespeare's dramas -once every 38 lines- but not at all in the poems. New and systematic data for English is greatly wanted, but in general, one can say that caesura placement in Eng. verse -esp. Chaucer and Shakespeare- does not seem strictly regulated."* Preminger & Brogan (1993), p. 160.

14. *"Another classical term inherited by English prosody with a changed signification is cesura. In the analysis of English verse it is used to refer to a pause within the line created by the syntax... The term does not refer to anything in the structure of most English verse, however, and there is no reason to prefer it to 'pause' or 'syntactic break' in describing a line."* Attridge (1982), p. 8.

Chatman, por otra parte, defiende el carácter fonético de la cesura: véase más abajo la cita en la nota 34 a la página 94 al final de la sección C.3. (1960, p. 165 ss.).

15. Hardison, Jr. (1989), pp. 13-14.

16. Hardison, Jr., 1989, pp. 17-18.

17. Hardison señala a Beda como un antecedente lejano de la teoría de la *constructio* y del énfasis sobre el acento natural:

> *"Rhythmic verse, in Bede's sense, is created by constructions that place words so the natural accent of each word coincides with the ictus of the metrical foot in which it is placed. Dag Norberg explains, 'Bede appears to have been the first [theorist] to identify verse rhythm with the natural accent of words' 69]. The use of natural accent means that anyone who knows how to pronounce words correctly can sense the rhythm of the verses in which they appear by a simple 'judgement of the ear'... This kind of poetry composes its feet with lightly*

and heavily accented syllables. As Bede explains matters, it does not consider length and shortness of syllables because these elements create 'meters' rather than 'rhythms'. If the accentual feet are regular, the number of syllables will be the same for every line with the same meter and the same number of feet. The result is a prosody fundamentally different from the quantitative system... Bede is one of the earliest critics to confront directly the problem that vernacular poets of the Renaissance confronted; namely, how to apply terminology and concepts of ancient prosody in a new cultural and linguistic environment." Hardison, Jr., 1989, pp. 41-42.

18. *"'First rhetoric' is rhetoric of the sort offered in the Rhetorica ad Herennium and Cicero's De inventione. It is the rhetoric of invention, arrangement, delivery, and, above all, style and the rhetorical figures. 'Second rhetoric' (seconde rhétorique) deals with poetic techniques and is a vernacular equivalent of the ars metrica. When English poets between Chaucer and Wyatt looked to France, they encountered second rhetoric both as theory and as the shaping element in the poetry of writers like Mellin de Saint-Gellais and Clément Marot.... A full survey of the prosodic theories of the second rhetoric is not by any means without interest for students of English poetry of the fifteenth century."* Hardison, Jr. (1989), p. 60.

La influencia de los tratados franceses en la primera mitad del siglo, sin embargo, fue menor que durante la segunda, pues lo que los primeros tratados ofrecían a los poetas ingleses ya estaba presente en su tradición nativa. Para información más detallada sobre la *seconde rhétorique* y bibliografía sobre la misma, véase Preminger & Brogan (1993), p. 1134. También trata sobre ella Vickers (1988), p. 280.

19. Véase una opinión muy similar de Easthope en la sección C.4.4.

20. Véase la distinción que hace Brogan entre metro y ritmo, muy pertinente para este caso:

"The distinction between meter and rhythm is ancient and fundamental. Precise accounts of the distinction vary, but in general, rhythm comes manifest in speech (as well as prose and verse) when elements are repeated in a series close enough together so as to be noticed, even if the repetition is variable and irregular. In that they show grouping, hierarchy, and repetition, meters are simply species of rhythm, as was recognized by Aristotle (Poetics 1448b21; cf. Rhet. 1408b29), namely the most regular, strict, or rigid species. As Bede pointed out, 'all meter has rhythm, but not all rhythm has meter.' Rhythm is harmony unsystematized; meter is harmony by order made systematic." T.V.F. Brogan, 1993a, p. 772.

Acerca de la métrica como desviación general convertida en norma literaria, v. Grupo Mu (1987), 126-27.

21. Véase la cita de Attridge, en la que se menciona directamente a Surrey, y también se refiere a un "*technically self-conscious artist*", calificativo que podría aplicarse a Surrey, dada su tendencia a controlar estrictamente el número de sílabas y a mantenerse dentro de los límites de ciertas reglas en sus tanteos para implantar el pentámetro yámbico sin rima en inglés:

"It is certainly true that historically the triumphs of this principle reflect foreign influence: the poets who have, at various stages in the history of accentual verse, influentially tightened the restrictions on the syllable count have usually been well acquainted with French or Italian models, whether we think of Chaucer in the fourteenth century, Wyatt and Surrey in the sixteenth, or Wallen and Dryden in the seventeenth... Syllable counting as a metrical principle may sometimes have won favour for a different kind of external reason: it is more amenable to the formulation of metrical rules than patterning of stresses, and therefore has a particular appeal to the technically self-conscious artist. Thus Elizabethan attempts to describe English metre frequently ignore aural rhythms and concentrate on the visually more obvious properties of syllable count and rhyme (see Attridge, *1974, Ch. 7). The very names 'fourteener' and 'poulter's measure' testify to a conception of metre rooted in the counting of syllables... But our discussion of the rhythmic function of the syllable in 3.1 and of the syllabic strictness of the pentameter in 5.4 suggest that the control of syllables by means of pairing also reflects a rhythmic principle of the language itself."* Attridge (1982), pp. 179-80.

22. Véase Wright (1988), pp. 2-3. Sobre Gascoigne, véase la cita de Ing (1951, p. 36) en la nota 5 de la página 73 en la sección anterior C.1.

23. Éste es uno de los puntos en que coinciden Attridge y Halliday. Véase más abajo, en la nota 30 la cita de Halliday (1985), p. 16 a este respecto.

24. Sobre los aspectos rítmicos del lenguaje y su relación con diversas tradiciones, ya sean las culturalmente establecidas como canon literario u otras algo más marginales, antiguas y actuales, véase Attridge, 1990.

25. Véase Attridge (1990), pp. 1026-28.

26. Halliday (1985), p. 271.

27. *"**Mora**. A term used in traditional studies of metrics to refer to a minimal unit of metrical time equivalent to a short syllable, and now used widely in phonological theory, especially in metrical phonology, as a unit of phonological length. The analysis of segments into morae is usually applied only to the syllable nucleus and coda (the rhyme), and not to the onset."* Crystal (1991), p. 223.

28. Véase Halliday (1985), p. 274. Attridge, sin embargo, cree que el pie como unidad fonológica es una entelequia tan falsa como el pie métrico. Basándose en Knowles (1974), Attridge se inclina por un grupo formado por una sílaba tónica y las átonas que estén relacionadas con ella, ya aparezcan antes o después:

"One weakness of most attempts to analyse these relationships is the use of a basic unit consisting of a stress and all the following nonstresses: this 'foot' is as artificial a

subdivision as that created by the metrical foot in verse. A more promising approach is that adopted by Knowles (1974), who examines the relationship between a stressed syllable and the unstressed syllables which are rhythmically linked to it, whether before or after; these smaller units he regards as part of larger rhythmic hierarchies." Attridge (1982), p. 67.

Hay, sin embargo, quien como Halliday defiende su validez como unidad rítmica:

"The foot is the principal unit of rhythmic organization in human behavior and perception: its two primary attributes are temporal regularity and internal prominence differentiation. When subjects in experiments are presented with a sequence of identical or different stimuli ranging from roughly 0.5 to 8 times per second, they rapidly (and involuntarily) perceive and learn a rhythmic pattern. The most favored foot structure in such patterns has two differentiated elements. Acoustic stimuli that are differentiated are perceived as strong and weak on the basis of their differences in intensity, duration, and frequency. Trochaic feet are perceived if the strong element is louder, and iambic feet if it is (significantly) longer. Many languages have stress on alternating syllables, so that one stressed and one unstressed syllable form a binary foot; ternary systems are rare. Linguistic feet also have some degree of temporal regularity; though they are not strictly isochronous, they seem so to listeners. Verse achieves a greater regularity than speech by constraining the number of permissible feet." A.M. Devine and L.D. Stephens (1993), pp. 416-17.

Véase también la definición de *foot* que da Crystal (1991), p. 139. Posiblemente hay un acuerdo de fondo entre todos los investigadores citados en que hay una unidad rítmica constituida por varias sílabas alrededor de una sílaba tónica. La diferencia está en cómo se concibe la estructura interna de esta unidad y también en el nombre que se le ha de dar. T.V.F. Brogan lo aborda desde la perspectiva del lenguaje y la psicología perceptiva, y coincide en que el pie es una unidad rítmica del lenguaje, postura que defiende con argumentos basados en los estudios de Liberman & Prince (1977) y Selkirk (1984). Brogan está de acuerdo en considerar el principio de alternancia como uno de los fundamentos de la estructura interna del pie: esto constituye otro punto donde parece haber unanimidad entre todos los prosodistas. Otro autor que defiende esta postura es Allen (1973); Brogan también menciona a Jakobson (1987) y Shapiro (1976), en cuanto que relacionados con el concepto de *markedness* como el concepto lingüístico general en que se basa la alternancia dentro del pie.

29. Véase Halliday (1985), pp. 12-14.

30. *"There are various other reasons why the phonometric analysis is more satisfactory. It relates verse rhythm to the rhythm of the spoken language, and hence gives a more accurate account of verse as spoken aloud. It correctly predicts the relative length of the syllables within the foot, which the metric analysis does not. It also allows for silence at other places than at the end of the line -wherever it would occur in a natural rendering."* Halliday (1985), p. 14.

Halliday reconoce, al igual que Attridge (v. nota 23 arriba) la compleja red de interrelaciones que se establece en el verso entre las estructuras naturales del lenguaje, los elementos suprasegmentales y la estructuración de éstos en el subsistema organizativo que constituye la ordenación métrica:

"The actual rendering of a piece of verse is a complex product of the tension between the phonometric structure of the verse form and the phonological system of the English language, as represented in the intonation and rhythm of everyday spontaneous conversation." Halliday (1985), p. 16.

31. Véase Chatman (1960), p. 158.

32. Chatman, en un intento de evitar la terminología clásica -a la que tiene que recurrir en última instancia- lo llama *"the occasional displacement of metrical points from the predominating sequence, for example (to use conventional terms only for the moment) a trochee amid iambs"*. Chatman (1960), p. 159.

33. *"The trouble begins when readers think that there actually is some kind of equality among these units; the units are equal only because we take them to be equal on a false analogy with the classical languages. That is to say, when we learn to scan (and the enormous effort that it requires suggests that this is not in any sense a language-tied system), we learn to take as broadly 'the same' quite different phenomena solely on the basis of the relative positions in which these phenomena occur. In the 'iambic pentameter' line, for example, the important positions are the second, fourth, sixth, eighth, and tenth syllables. That is, these positions 'promote' the syllables falling within their precincts. What I mean by 'promote' is this: whatever the actual stress (within the restrictions stated in fn. 7), the syllable is interpreted as a metrical point by the reader. Whether it causes an actual increase in vocal amplitude or not is a matter of the style of the performance rather than the style of the poem. If the reader wishes to make much of the meter he may increase the syllable's actual stress beyond the norm. If he adopts a more 'prosaic' style he may show the metrical point by giving the weakly stressed syllable a slower or clearer articulation. The same difference in rendition may occur in metrical suppression of stress in metrically zero positions, again according to the effect that the interpreter intends."* Chatman (1960), p. 161.

34. Hay que notar el hecho de que Chatman delata en su terminología la dicotomía entre el sistema del lenguaje -con su representante más característico en la sintaxis- y los llamados rasgos suprasegmentales, en lo que sigue la división clásica de las primeras teorías lingüísticas. En este sentido es mucho más realista y completa la visión de Attridge, quien explícitamente reconoce la dependencia mutua de los aspectos fonológicos y sintácticos del lenguaje dada su pertenencia al mismo sistema, distinguiendo a ambos, eso sí, de las actualizaciones concretas en elocuciones individuales. Esto lleva a Chatman a tener que reconocer más variaciones en la elocución de las que supone un sistema donde los aspectos fonológicos estén integrados dentro del todo organizativo del lenguaje. El desligar la elocución de una forma tan radical hace que los poemas se conviertan en una especie de vagas partituras con pocas indicaciones acerca del tempo y la intensidad de los acentos. Esto es lo que parece desprenderse de los siguientes párrafos:

"Those adjustments of metrical continuity within and between lines are not orthographic

facts; they only exist in performances. As such they reflect the reader's interpretation, which is based not only on the meter but on the punctuation, the grammar, and the lexical message as well. But punctuation, grammar, and message are the causes of caesura and enjambment, not their manifestation or mode of existence; caesura and enjambment are phonological, not grammatical or lexical entities. In this sense it might be more proper to speak of a line as 'suggesting' or 'signalling' caesura and enjambment than 'having' it.

The strength of the signal is not always uniform. Sometimes we are certain that a given situation -say, the end of a sentence, marked by a period, coinciding with line end- will require a given juncture... or metrically, end-stoppage. And by collecting many recordings of performances we may find almost universal assent in such an ascription. On other occasions, however, the signals are not conclusive, and there is range for personal interpretation. Then it becomes admittedly difficult to distinguish the poetic style from the interpretation and the performance style, unless we are prepared, again, to deal in potentials rather than actualizations. But potentials may be all that really exist 'in' the poem as text. If different articulations are possible it would seem prudent theory to recognize that fact; indeed, that a poet frequently allows such choices may itself be a style feature of interest (or it may mean nothing). In this matter, as in all others concerning prosody, it seems futile to propose rigidly one's own performance as it if were the only conceivable one that a given verse allows. This is what causes the confusing proliferation of scansions and systems of scansions and the unfortunate motion toward prescriptivism in many metrical exercises." Chatman (1960), pp. 165-66.

Es indudable que un poema puede ser leido (actuado se podría decir) de muchas formas diferentes, y que hay un determinado número de variaciones que se pueden introducir. Ahora bien, una ventaja de la teoría de Attridge sobre la de Chatman es el hecho de que el primero recoge una serie de aspectos fonológicos dentro de su teoría -que no es normativa, sino descriptiva- haciéndolos así previsibles e integrándolos dentro del guión o de la partitura del verso, por decirlo de algún modo; en tanto que Chatman parece aferrarse a la sintaxis como sistema y dejar casi todo lo demás a la libre elección del hablante. El verdadero problema con respecto a este asunto -de gran relevancia para el análisis- es establecer el límite entre lo que está previsto dentro del sistema y lo que pertenece al ámbito variable de la actualización. Es justo reconocer que hay una zona en la cual es difícil, por no decir imposible, distinguir entre uno y otro tipo de fenómenos. A este respecto, Brogan hace algunos comentarios interesantes sobre los diferentes niveles de la tipología métrica en su artículo "Meter":

"Most scholars understand that meter can be represented as (1) one abstract pattern which is the simplest and most general description; (2) a small subset of permissible, variant subpatterns (in a poem, a poet, a trad., an age) which are manifested in (3) actual lines if not (4) performances. These four levels form a hierarchy from the one general pattern through descending levels of increasing specificity to the actual line read or heard... Elements at level (1) or (2) are structural; other elements and variations in actual lines (3) are not. Yet another class of variants manifested at level (4) (pitch patterns, pausing, paralinguistic cues) obtain only in each delivery instance and are irrelevant to meter." Brogan (1993), p. 771.

C.4. Pentámetro y *blank verse*

Al igual que la perspectiva lineal en la pintura y la armonía tradicional en música dentro del ámbito de estos tipos de manifestaciones artísticas en Occidente, para la poesía inglesa el llamado pentámetro yámbico ha prevalecido como eje articulador y modelo central, una especie de regla de oro presente de forma constante para la poesía en lengua inglesa. Ello ha sido así desde sus orígenes hasta practicamente su desintegración en el presente siglo[1]. Sin embargo, lo más notable de un metro que se ha querido asociar íntimamente a la naturaleza constitutiva del idioma inglés es precisamente que fue inventado: primero por Chaucer, cuya técnica se perdió por efecto de los cambios operados por el tiempo sobre el idioma, hasta que más tarde hubo de ser reinventado a comienzos del siglo XVI. Así no emerge espontáneamente del idioma, sino que, como sostiene Easthope, se trata de una institución históricamente constituida: no es natural, sino cultural, una forma ideológica que sin embargo se ofrece como dada más que como construida[2].

C.4.1. Los orígenes del pentámetro: Chaucer.

La poesía inglesa de la primera parte del siglo XVI es resultado de la herencia de Lydgate, reflejada en la obra de poetas como Skelton, Barclay y Hawes. Tras estos vendrán Wyatt y Surrey con sus ritmos renovados, más áspero e irregular el

primero, algo más suave y sistemático el segundo. El resto del siglo está dominado por los monótonos ritmos de Gascoigne y otros, que precederán a la explosión creativa del siglo de oro inglés: Spenser, Sidney, Marlowe, Shakespeare. Éste es brevemente el panorama que ofrece la mayoría de los manuales sobre la situación de la poesía y también por inclusión del pentámetro yámbico en los albores de la literatura inglesa moderna[3]. Todos vienen a coincidir también en que al trazar la genealogía anterior en sentido inverso es Chaucer quién se halla en el origen de este tipo de metro[4].

En efecto, entre las más significativas aportaciones de Chaucer a la riqueza métrica del inglés se hallan sus pareados heroicos (*heroic couplets*). Estos primeros pentámetros en inglés parecen ser, según algunos[5], el resultado de la expansión del pareado octosílabo tal y como éste aparece en la estrofa denominada *rhyme royal*. El caso es que Chaucer aparentemente conjuga los ritmos cuaternarios nativos del octosílabo con un verso predominantemente decasílabo. Ello se lleva a cabo por medio de la promoción de una de las sílabas a una posición de *ictus*. A pesar de algunas controversias, el pentámetro de Chaucer tiene un ritmo predominantemente yámbico, aunque con variaciones, muy significativas estas últimas sobre todo a la luz del posterior desarrollo de este metro. Tales variaciones consiguen que el pentámetro de Chaucer alcance en su autor original efectos que en su segunda etapa no habrían de producirse más que con el paso del tiempo y la concurrencia del saber hacer poético acumulado de varios autores. Uno de los recursos de Chaucer para hacer su pentámetro más flexible es el uso de la *-e* final a

conveniencia, contada unas veces como sílaba y otras no. La base rítmica del pentámetro de Chaucer está en los acentos naturales del lenguaje, con algunas sílabas átonas promocionadas a posiciones de ictus: ello produce el conocido efecto de aceleración del verso en estas sílabas átonas y su ralentización en las tónicas, con lo cual la atención del lector se concentra en las palabras significativas del verso (nombres, verbos, adjetivos), en contraste con las átonas funcionales:

Upon an amblere esily she sat,
Y-wimpled wel, and on hir heed an hat
As brood as is a bokeler or a targe[6]

Otras variaciones rítmicas que Chaucer anticipa a los tipos posteriores de pentámetro son las que suponen la alteración del esquema yámbico estricto. Así hace uso de sintagmas de variada extensión con el consiguiente cambio en las pausas internas. Ocasionalmente, estos sintagmas se extienden más allá del límite del verso hacia el siguiente. Por último, Chaucer también varía el número de sílabas en sus versos[7]. La mayoría de estas variaciones se convertirán en estándar en el pentámetro cuando éste se establezca definitivamente y es prueba del excepcional talento poético de Chaucer el que no sólo iniciara sino que también desarrollara individualmente en su inglés medieval técnicas que con posterioridad necesitarían la labor de más de una generación para su desarrollo pleno, técnico y estético, en inglés moderno.

Otra cuestión que ya aparece en Chaucer y que tendrá su importancia en la poesía posterior y por tanto en el análisis

de la poesía de Surrey es la del uso de palabras de origen romance y su acentuación. En Chaucer estas palabras aparecen con frecuencia al final del verso, posición el la cual la inversión -o en términos de métrica clásica, la sustitución de un yambo por un troqueo- se da con menor frecuencia, lo cual lleva a pensar que estas palabras romances mantenían su acento original en la segunda sílaba[8].

C.4.2. La reinvención del pentámetro en inglés moderno: el *blank verse* de Surrey.

El hecho de que tras el *blank verse* se hallara la tradición chauceriana del pentámetro en formas como la *rhyme-royal* y el pareado heroico (*heroic couplet*) ofrecía unos sólidos antecedentes sobre los que fundamentar este tipo de metro frente a otras posibilidades a la hora de elegirlo para traducir los hexámetros de la *Eneida* de Virgilio. Lo *único* que tuvo de hacer Surrey fue eliminar la rima y la agrupación de versos en unidades estróficas, transformaciones que conllevaban no pocos ajustes y nuevas técnicas métricas y sintácticas que proporcionaran la cohesión perdida con la supresión de rima y estrofa.

Los ilustres antecedentes y la novedad no evitaron sin embargo que tras la traducción de Surrey el *blank verse* no volviese a ser considerado verso heroico hasta *Paradise Lost*. Todas las traducciones de poemas épicos clásicos se realizaron en otros tipos de metros: *fourteeners* en la traducción de la *Eneida* de Phaer (*Seven First Books of the Eneidos*, 1558) y la

Iliada de Chapman (1598), o pareados decasílabos como en su *Odisea* (1616). Otros poemas originales de tono épico tampoco usaron el *blank verse*: Cowper usó decasílabos pareados en su *Davideis*, otros escogieron versos distribuidos en estrofas, como Spenser en *The Faerie Queene* (1590) y Davenant en *Gondibert* (1651). El uso del *blank verse* inmediatamente después de Surrey tuvo lugar, aparte de su abrumadora presencia en la escena, en poemas elegíacos[9].

Surrey queda así aislado dentro del desarrollo de la métrica de tono épico en la literatura inglesa, hasta el punto de que Milton proclamara ser el primero en usar tal tipo de verso sin rima al publicar su *Paradise Lost*. Esta falta de continuidad en la tradición y la ausencia de un epígono relevante puede haber contribuido parcialmente a la minusvaloración de la obra de Henry Howard entre parte de la crítica.

Entre las características que la métrica tradicional[10] atribuye al pentámetro blanco de Surrey se mencionan la -por otra parte relativa- libertad en la posición de los acentos (aunque su número suele ser invariable). Así resulta, por ejemplo, muy común la inversión inicial o uso del troqueo inicial en términos clásicos, esto es, la inversión del esquema acentual del primer pie consistente en comenzar el verso con una sílaba acentuada seguida de una átona. Este tipo de fenómeno se da también con cierta frecuencia en las sílabas tercera y cuarta, y más escasamente en otras posiciones[11]. Como se verá más adelante, Attridge tiene un tipo de explicación para estos fenómenos diferente al de la métrica tradicional. Este tipo de variación, sobre todo cuando tiene lugar al comienzo del verso, es de

carácter practicamente universal en el pentámetro yámbico.

Por otra parte, estos mismos tratadistas suelen hacer referencia también una supuesta libertad -bien que limitada- en cuanto al número de sílabas, aunque en la parte del análisis (G.1. y G.2.) se podrá comprobar que los versos con más o menos de diez sílabas son bastante más escasos de lo que en un principio se desprende de los textos críticos mencionados. Este fenómeno puede interpretarse de diferentes maneras. Puede ser resultado del carácter inacabado de la traducción de Surrey, quien probablemente no pudo o no quiso revisarla, de ahí que Tottel se viera obligado a regularizar el metro. Esta posibilidad no es en absoluto descartable, dado el rechazo que los nobles de la época sentían por publicar sus escritos (el llamado *stigma of print*), que más bien circulaban en los restringidos círculos cortesanos en copias efectuadas a mano. El determinar esta cuestión se complica, sin embargo, por la falta de un texto cuya atribución a la propia mano de Surrey sea cierta. Algunos investigadores interpretan la supuesta variación en el número de sílabas como prueba de que Surrey estaba trabajando en la tradición del latín medieval[12] y de la prosodia romance, cuyas reglas eran más laxas en lo que al número de sílabas se refiere. Las correcciones de Tottel se deberían según esta interpretación a la visión más estricta que se da del pentámetro yámbico en la segunda mitad del siglo XVI[13]. Los defensores de esta perspectiva sostienen que de las versiones existentes de la traducción de Surrey, la que aparentemente está menos sujeta a revisión editorial -esto es, la de Day-Owen- muestra la métrica original de Surrey, diferente a las tendencias posteriores plasmadas en

las revisiones de Tottel[14].

Hardison, Jr. atribuye el carácter silábico de los versos decasílabos renacentistas ingleses a la influencia romance, y más concretamente a la italiana -recuérdense los *versi sciolti*. Entre los rasgos que en su opinión los delatan como tales menciona la colocación sistemática de la cesura en posiciones permitidas por la poesía silábica[15] y la presencia de cuatro acentos primarios en el verso con uno en la cesura y otro en posición final, así como el frecuente uso de metaplasmos para justificar versos que no se ajusten a las reglas debidas. Otras características aducidas son la cesura épica y una o más sílabas sin acentuar al final del verso[16]. Para otros investigadores, sin embargo, la presencia de cuatro acentos fijos -junto a la aliteración- apunta hacia la influencia de hábitos de lectura populares, o sea según la tradición del verso acentual anglosajón, que de forma aparentemente inconsciente se lleva a los primeros casos de reconstitución del pentámetro. En este sentido se pronuncia Spiegel[17] acerca de la monótona regularidad de la poesía inglesa de comienzos del siglo XVI, para quien la razón de que Webbe, entre otros tratadistas (Puttenham, Gascoigne y Jacobo VI tampoco consideraban al acento un componente determinante a la hora de definir los metros), clasifique los versos solamente por el número de sílabas y el esquema de rimas demuestra que se daba por hecho que la posición de los acentos había de ser la tradicional[18]. No obstante, este argumento viene más bien a apoyar la mencionada tesis de Hardison.

En lo que se refiere al papel concreto del silabismo en esta época Attridge[19] atestigua la importancia de la sílaba

como unidad rítmica en la poesía inglesa desde los tiempos del inglés medio, aunque advierte contra una perspectiva demasiado simplista a la hora de estudiarla, en el sentido de que su naturaleza no es exclusivamente acústica o gráfica, y defiende su origen neurológico y fisiológico[20]. Según Attridge, como ya se vio, el silabismo se combina en inglés con los esquemas acentuales, siendo el principio acentual (*stress-timing*) el que domina al silabismo (*syllable-timing*)[21]. En el contexto de su exposición de las *pairing conditions* y el ritmo silábico, Attridge formula esta idea de forma explícita.

La mejor comprensión de la opinión de Attridge a este respecto requiere una exposición básica de sus reglas, hecho que además ofrece la oportunidad para avanzar algunos de los principios generales de su teoría del pentámetro. Se establecen cinco reglas de realización: dos básicas (***beat rule:*** *a stressed syllable may realise a beat* y ***offbeat rule:*** *one (or two) unstressed syllables may realise an offbeat*) y tres reglas de desviación, a saber, la de **promoción** y **degradación**[22] y la que él llama ***implied offbeat rule***, que formula de la siguiente manera: *an offbeat may be implied between two stressed syllables*. Estas reglas sirven para explicar todas las variaciones métricas normales en el metro doble o binario. Sin embargo, el tipo de metro que observe sólo estas reglas no tendrá un número de sílabas fijo, ya que éstas permiten el uso de *implied offbeats* (o sea, la pausa producida entre dos tónicas contiguas que funcionan como ictus) o *double offbeats* (dos átonas contiguas) en lugar de un *offbeat* simple o individual. El tipo de verso regido por estas reglas es el tradicional o popular acentual, que

aprovecha el principio básico del habla inglesa, el *stress-timing*. Attridge concluye:

> *"But a large proportion of literary verse, traditionally, and accurately, called accentual-syllabic verse, observes a strict control over syllables, and allows implied and double offbeats only under special circumstances. We can capture these in the metrical set by the formulation of conditions. The resulting framework of realisation rules and conditions represents the union in the mainstream of English verse of the two rhythmic principles of English speech: the stress principle and the syllabic principle. In shifting the balance in the direction of the latter, the imposition of conditions also represents a modification of the metrical principles derived directly from the linguistic and rhythmic sources already discussed by the somewhat different demands of literary convention."*[23]

Wright también defiende el carácter silábico del pentámetro en el Renacimiento. Que el mantener un número de sílabas uniforme se iba convirtiendo en una regla cada vez más estricta está demostrado por el hecho de que ni los poetas ni los tratadistas de esta época parecen admitir al anapesto (esto es, un pie de tres sílabas, con una estructura acentual compuesta por dos átonas seguidas de una tónica) entre las variaciones lícitas dentro del pentámetro. Ello era así porque el variar el número de sílabas átonas entre los acentos recordaba el tipo de poesía popular de carácter acentual, considerado como un barbarismo vulgar entre los nuevos poetas[24].

Hardison, como ya se ha dicho antes, atribuye la irregularidad acentual de los versos *originales* de Surrey al hecho de que eran más silábicos que acentuales, y matiza que concibe sus decasílabos desde la perspectiva italiana -que, entre otras cosas, era menos respetuosa con los finales de los versos, favoreciendo así más el encabalgamiento que la preceptiva gala- en tanto que sus editores intentan acomodarlo dentro de la

tradición francesa, al tiempo que intentan regularizarlo hacia un ritmo yámbico más ortodoxo[25].

Una de las características del pentámetro de Surrey es la colocación de la cesura medial tras la cuarta sílaba en la gran mayoría de los casos (el análisis se encargará de determinar su frecuencia con más exactitud en la sección G.1.). Ello sirve para equilibrar el verso en combinación con la sintaxis y los recursos fonéticos. Woods[26] recurre a este hecho para argumentar que el pentámetro de Surrey es de naturaleza silábico-acentual. En efecto, la repetición de la cesura en esta posición enfatiza los esquemas acentuales de estructura binaria, ya que el verso se divide en dos mitades de cuatro y seis sílabas, usualmente agrupadas en torno a dos y tres acentos respectivamente. Finalmente, Woods considera a Surrey un silabista estricto en contraposición a la mayor libertad en cuanto al número de sílabas de Chaucer y Wyatt.

Sin embargo, a pesar de que la cesura predomina tras la cuarta sílaba, el análisis de la traducción de los dos libros de la *Eneida* demostrará que también aparece con alguna frecuencia en otras posiciones[27]. Así mismo, el análisis pormenorizará de qué tipo de cesuras o pausas se trata, determinando su naturaleza métrica o sintáctica, si va acompañada de puntuación, su interacción con el sentido del verso y en general todos los aspectos pertinentes. Ha de admitirse sin embargo que desde Surrey hasta Sidney la cesura predominante se repite con insistencia tras la cuarta sílaba, siendo ello así hasta que se produjo una mayor adaptación del fraseo con la consiguiente libertad en la pausa interna del verso[28]. La variación en la

posición de la cesura está muy relacionada con el encabalgamiento, ya que una posición cerca del final del verso facilita la transición hacia el siguiente. A medida que el pentámetro se iba desligando de la rigidez inicial fue también ganando en fluidez y por tanto se incrementó en la misma medida la frecuencia y la extensión de los párrafos versuales (*verse paragraphs*). Si el índice de la habilidad técnica de los poetas que trabajaban con el pentámetro en su etapa inicial consistía en adaptar los sintagmas a la estructura predominante de cuatro y seis sílabas con un resultado que fuera natural y no demasiado forzado, en las posteriores fases de desarrollo la madurez radicaba en usar sintagmas de diferente longitud articulándolos en las unidades versuales individuales y al mismo tiempo en los párrafos compuestos por varios versos. Se formaba así un complejo entramado de estructuración a diferentes niveles muy apropiado para plasmar un discurso continuo como es, por ejemplo, el de los poemas épicos. En este sentido, la traducción de poemas heroicos clásicos, el desarrollo del *blank verse* y el uso del párrafo versual se hallan muy relacionados con la influencia italiana y conceptos como la *constructio* -la articulación sintáctica de unidades superiores, de carácter monumental[29]- y *enargia*. En efecto, al tomar como modelo a los italianos y sus *versi sciolti*, al abandonar -a diferencia de otros poetas anteriores y posteriores- tanto la rima como la distribución en estrofas a la hora de verter la epopeya virgiliana, Surrey asumía de manera implícita el concepto de *enargia* y su aplicación a poemas narrativos de gran extensión que necesitaban de largas y dramáticas descripciones, monólogos y símiles épicos. A través

de una tradición que se remonta a la *Retórica* de Aristóteles y se transmite a través de Quintiliano y el Pseudo-Longino, el concepto pasa de la oratoria a la poesía y llega a contemporáneos de Surrey como Trissino, autor de la *Italia Liberata*, quien en una carta al emperador Carlos V expresa la necesidad de esta cualidad -traducida al latín como *evidentia*- para la poesía épica, precisamente por las exigencias de la narración heroica ya mencionadas: vigorosas descripciones que se extiendan a lo largo de unidades extensas y flexibles, estructuradas por medio de, y ante todo *sobre*, el verso, sin que éste o unidades como la estrofa interrumpan el desarrollo continuo del discurso[30].

Como ya se ha mencionado, la posición de la cesura era una de las estrategias que se usaban para alcanzar el efecto de *enargia*. Este hecho no puede dejar de ser lógico dada la importancia que a aquélla se le ha otorgado tradicionalmente dentro de los estudios métricos. Sin embargo, en el ámbito de las últimas teorías el concepto de cesura y su función dentro de los esquemas métricos ha sido objeto de cierta controversia. El término cesura se refiere comúnmente a una breve interrupción o discontinuidad en el desarrollo métrico de un verso coincidente con el límite entre palabras. Brogan detecta el primer uso del término con este sentido en los manuales de la Segunda Retórica en la Francia de la primera mitad del siglo XVI[31].

Una de las causas de la confusión con respecto al término *cesura* es el hecho de que la sintaxis, además de la métrica, juega un papel importante en su actualización y así la cesura se reduce con mucha frecuencia a una simple pausa sintáctica, en la cual no siempre intervienen o se ven

involucrados aspectos métricos que no sean los naturales en tales estructuras sintácticas. A este respecto, y con vistas al análisis, conviene hacer algunas precisiones. Hay que reconocer en principio que, si bien el concepto de cesura como constituyente métrico es algo inestable e indeterminado, la práctica totalidad de los tratadistas terminan por admitirla como un hecho constatado en la estructura del verso, lo llamen o no cesura[32].

Por una parte en la mayoría de los versos hay una pausa sintáctica que separa sintagmas u otras unidades de orden superior. Es indudable que el límite entre unidades sintácticas suele producir una pausa en el desarrollo del discurso hablado y por tanto ha de afectar necesariamente al ritmo y desarrollo del verso[33]. Este tipo de pausas pertenecen en exclusiva al ámbito de la lengua y en principio, por sí mismas, no tienen nada que ver con la métrica. La puntuación tiene también un papel de cierta importancia, lo cual puede delatar, por ejemplo, dónde localiza un autor o su editor una pausa y por tanto su idea acerca de la estructura métrica del poema editado. Ello puede ayudar a determinar la influencia del proceso de edición sobre la métrica original. Si se reduce la cesura a estas pausas sintácticas, habrá versos en los que será difícil localizar un límite claro entre unidades superiores, o también el caso contrario, versos que tendrán más de una pausa sintáctica y por tanto doble cesura (no suele haber más de dos). Durante el análisis aparecerán algunos casos de esta clase.

Por otra parte hay pausas de naturaleza estrictamente rítmica, como las que según Attridge, y en virtud del principio

crono-acentual (*stress-timing*), ocurren entre dos sílabas tónicas contiguas[34], sin que tengan que estar *necesariamente* relacionadas con la sintaxis, a pesar de que con frecuencia interactúan con ella.

Finalmente, hay casos en que estos dos fenómenos, pausa sintáctica y pausa rítmica o métrica, coinciden. En estas ocasiones se puede decir sin lugar a dudas que tiene lugar una cesura *ortodoxa* o con pleno estatus, como habrá ocasión de ver en el análisis. Si además la posición de la cesura es la que recomiendan los tratados o la más favorecida por la costrumbre, el pleno estatus de esta pausa como cesura está más que asegurado. En los casos que no presenten estas condiciones el presente trabajo quisiera mantener una escéptica y preventiva cautela, limitándose a señalar de forma tentativa la pausa sintáctica como el índice más aproximado de cesura a falta de otro mejor, pues así parecen entenderla muchos, incluidos los propios tratadistas y otros poetas de la época de Surrey. No se le otorgará a ésta carácter definitivo, y hay que reconocer desde este mismo momento y de forma explícita su carácter inestable y sujeto a revisión.

En otro orden de cosas, el análisis señalará los casos en que la cesura -bien sea tentativa, bien resultado de la coincidencia de pausa métrica y sintáctica- interactúa con otros fenómenos para dar lugar a efectos retóricos o de estilo. Se señalará también en qué medida su papel es determinante en casos de encabalgamiento y formación de párrafos versuales.

El problema de la cesura se puede llegar a complicar aún más con el de la realización de los versos en una lectura en

voz alta[35]. En este sentido hay que distinguir también entre cesura y pausas retóricas o respiratorias, las últimas de las cuales pertenecen a la actualización individual de un poema y no a su estructura interna.

Por otra parte, el inglés no presenta el problema de otros sistemas métricos, por ejemplo el Francés, que prescriben de forma más o menos estricta unas reglas determinadas para las condiciones de aparición y uso de la cesura en sus versos[36]. En inglés la posición no está regulada y simplemente hay una tradición o tendencia según géneros y autores.

C.4.3. El pentámetro según Attridge.

En opinión de Attridge, la razón principal por la que los poetas de lengua inglesa han elegido durante siglos el verso de cinco acentos métricos o ictus (*five-beat line*) radica en que es el único de extensión manejable que escapa al ritmo básico de cuatro acentos, con su insistencia, su estructura jerárquica, y su constante asociación con la canción y la balada[37]. Es precisamente esta patente artificialidad y trasfondo popular del ritmo cuaternario lo que causó su rechazo para el tipo de estilo elevado que requería la poesía de géneros considerados más dignos, como la épica. Hacía falta un esquema que siendo poético lo disimulara mejor o, en otras palabras, resultara más sutil. En tanto que el ritmo cuaternario favorece la jerarquización del verso y su división en grupos diferenciados, el pentámetro favorece la tendencia del lenguaje a estructurarse en grupos

binarios sin que estos impulsos rítmicos lleguen a organizarse en subgrupos equivalentes[38].

Otros investigadores además de Attridge han destacado el hecho de que el pentámetro yámbico es una especie de representación ideal, más regulada y por tanto más depurada, de algunas tendencias estructurales del inglés. Otros, como Wright, parecen tener ciertas reservas en cuanto al hecho de que el inglés sea un idioma yámbico. La discusión de algunas de las ideas de este prosodista en contraste con las de Attridge ofrece una buena oportunidad de hacer un pequeño excurso introductor sobre la naturaleza del pie métrico.

En efecto, en las dudas de Wright sobre la naturaleza yámbica del inglés parece detectarse una laguna en su modelo teórico, ya que por un lado no parece negar al pie métrico el estatus de unidad básica del pentámetro, pero, por otra parte, en párrafos como el que sigue parece deslizarse en su sistema alguna duda sobre la validez del mismo:

> *"Iambic pentameter has often been called the most speechlike of English meters, and this is undoubtedly true, especially of its blank verse form. Whether it is true because English is a naturally iambic language is a more questionable claim. A language that insistently pushes the stresses on words to the front, to the first syllable, as all Germanic languages do, would seem to be distinguished by an impulse toward the trochaic, and certainly large numbers of English words, such as* ***window***, ***table***, ***swimming***, *and* ***laughter***, *are in themselves natural trochees. Natural iambs, on the other hand, are easily provided not only by iambic words (***alone***, ***submit***) but also by combining* ***a*** *or* ***the*** *or prepositions with monosyllabic nouns, which are also numerous in English, or by combining pronouns with monosyllabic verbs:* ***I doubt***, ***you see***, ***he went***. *But which of these impulses, iambic or trochaic, is stronger in English speech generally is hard to say. What seems beyond dispute is that the trochaic and iambic currents of our speech find an appropriate arena in meter that is iambic rather than trochaic, and this is because iambic verse accommodates a wide range of metrical variations and trochaic verse does not, though why this should be so is again mysterious."*[39]

Tras las palabras de Wright -dentro del contexto de su modelo en

general- parece vislumbrarse su sospecha -o la consecuencia metodológica- de que en realidad da igual que el pie sea yambo o troqueo.

La métrica tradicional, trasladando el modelo griego y latino clásico al verso inglés, asumía que éste se componía de una serie de agrupaciones silábicas -basadas en la alternancia acentual- que se repetían un determinado número de veces, según fuera pentámetro, tetrámetro, etc. Pero en lo que se refiere al yambo la métrica tradicional postulaba además que la transición entre una sílaba átona y la siguiente tónica es completamente diferente a la que se da entre la tónica y la siguiente átona, esto es, que el pie tenía necesariamente una estructura interna compuesta por una átona más una tónica. Según Attridge, sólo una educación que implicara la imposición de un esquema abstracto sobre el verso podía hacer que el lector percibiera tales divisiones en el verso, pues éstas no forman parte de su movimiento rítmico. En el verso las transiciones entre las sílabas están determinadas no por las divisiones arbitrarias de la métrica tradicional sino por los vínculos y pausas naturales del lenguaje[40].

En este sentido, el término *pie* ha sufrido una transformación en relación a su contenido a lo largo de este siglo. De ser una unidad perteneciente al ámbito de la métrica clásica, ciertas teorías lingüísticas, como la de Halliday, lo han incorporado a su modelo como un componente a nivel fonético. Consecuentemente el campo que cubre el término se ha ampliado de forma considerable, estando presente también en los dominios de la psicología perceptiva, disciplina de presencia constante en

el trasfondo de casi todas las teorías métricas modernas. En efecto, Devine y Stephens, como ya ha habido oportunidad de comprobar[41], sostienen que el pie es la unidad principal de organización rítmica, siendo sus dos principales atributos la regularidad temporal y la diferenciación en prominencia interna. La psicología perceptiva es precisamente uno de los cuatro argumentos que aduce Brogan para defender la validez del pie como componente estructural del metro inglés, además de la estructura del lenguaje (mencionando a Halliday y su antecesor Abercrombie), el que en todos los sistemas métricos hay algún tipo de unidad constituyente, así como el hecho de que el metro supone medida (*measure*) y ello implica división en unidades, por muy ficticias que éstas puedan ser[42]. Hay, sin embargo, algunos puntos poco claros en la teoría de Brogan sobre el pie, pues defiende su validez como constituyente estructural solamente en el verso regular, sin que lo sea en el verso libre[43].

A pesar de las diferencias entre los prosodistas contemporáneos, todos parecen coincidir en que hay una unidad de análisis y constituyente en la tradición inglesa del pentámetro, llámese pie o no, que desde luego es diferente del pie clásico que los prosodistas tradicionales pretendieron transplantar al verso inglés, y que está estrechamente relacionada con la percepción del verso y los esquemas fonéticos de la lengua. Dicha unidad puede aparecer de forma irregular, como es el caso en las manifestaciones del lenguaje *natural* a nivel fonológico, o bien, como en el caso del pentámetro yámbico silábico-acentual, estar sometida a una serie de reglas que ajustan su aparición a unas condiciones particulares. Esta última tendencia constituye la más

evidente plasmación de la tradición inglesa del pentámetro yámbico, dentro de la cual se halla el *blank verse* de Surrey como una de sus primeras manifestaciones en inglés moderno.

Volviendo al tema de la hospitalidad del pentámetro yámbico inglés hacia estructuras lingüísticas consideradas normales o naturales, Attridge apunta que el pentámetro no ha de tener una división sintáctica siempre en el mismo sitio, sino que admite variación. Así, aunque haya una tendencia entre los poetas que quieren ser regulares a situar esta pausa o división sintáctica tras el segundo o tercer acento o ictus (*beat* en la terminología de Attridge), ésta no crea la sensación de dividir al verso en subunidades constituyentes de extensión equivalente tal y como sucede con los ritmos cuaternarios. Al estar el pentámetro libre de la tendencia del ritmo cuaternario a agruparse en cuartetos, queda libre para formar estrofas de carácter más complejo, usando la rima como uno de los recursos para la organización interna de éstas[44].

En este sentido, las características que acentúan la capacidad del pentámetro blanco para evocar el habla *normal* sor los ya mencionados ritmos binarios con acento en la segunda sílaba (*rising*), encabalgamientos, ausencia de rima y el evitar la alternancia dipódica de los ritmos cuaternarios. Attridge reconoce de esta forma que suenan más naturales en inglés los ritmos yámbicos, (o usando su terminología, *rising*). Ello no es así porque la estructura acentual de las palabras en inglés tienda en su mayoría a un acento final, antes lo contrario. Attridge resuelve las dudas que Wright expresaba en el párrafo anteriormente citado reconociendo que este tipo de ritmos se da

a nivel frasal o sintagmático, e invoca su principio de subordinación para justificar que la agrupación del acento se lleve a cabo con la/s átona/s precedente/s, y no con las que le siguen (tal y como postula Halliday):

> *"Rising rhythms in English verse are commonly experienced not just as more flexible and pleasing in themselves, however, but as more 'natural'. At first sight, this may seem surprising: English words exhibit falling stress contours more often than rising ones, and it has been argued that a 'trochaic' grouping is fundamental to the stress patterns of English words. But it is at the level of phrases and sentences that we respond to the rhythms of poetry, and here a rising rhythm seems the more common one: unstressed words are more frequently linked to what follows than to what precedes them, and if one stress is subordinated to another, it will usually be to a later one."*[45]

Esta *naturalidad* de los ritmos del pentámetro hace que en él la sintaxis tenga un papel más decisivo a la hora de producir el efecto de conclusión que en las estructuras de 4 x 4, lo cual facilita los encabalgamientos y la agrupación en unidades superiores al verso (como el *verse paragraph*), aunque desde luego los pentámetros con un ritmo muy marcado -caso frecuente en Surrey- tendrán un fuerte sentido de conclusión al final de cada uno de ellos.

Con respecto al número de sílabas, éste ha de observarse más estrictamente en pentámetro que en estructuras de 4 x 4 (recuérdese el caso de las baladas y las canciones tradicionales en inglés, todas ellas en un ritmo cuaternario), entre otras razones por ser aquél un ritmo menos insistente y permanente que el segundo. El pentámetro requiere una regularidad más estricta para producir una impresión de esquema (*metrical set*) en el receptor. Como contrapartida, hay más libertad en cuanto al número de acentos en el pentámetro que las estructuras

de 4 x 4, siempre que haya una alternancia entre *beat* y *offbeat*[45].

La facilidad con la que se establece en inglés un ritmo de cuatro acentos (*beats*) se demuestra en que a menudo este tipo de estructura acentual se percibe como una especie de ritmo subyacente al pentámetro[47]. Esto sucede a veces cuando la pausa de mitad de verso se produce con mucha regularidad después de la cuarta sílaba, tras la cual aparecen las otras seis, generalmente con acentos menos marcados que los dos anteriores. De esta forma se produce en las primeras partes de los versos una estructura constante de tipo binario, similar a la de 4 x 4, con la consiguiente tendencia a imponer su ritmo al resto del verso[48].

Tal es la omnipresencia del ritmo cuaternario en inglés que Attridge llega a afirmar que sería más exacto distinguir no entre *four-beat forms* y *five-beat forms*, sino entre *four-beat forms* y *non-four-beat forms*, pues muchas de las características ya señaladas sobre el pentámetro se pueden aplicar a cualquier verso que escape al ritmo cuaternario. El pentámetro es, sin embargo, el que huye de la insistencia de los cuatro acentos con más éxito[49].

La naturaleza perceptual de los esquemas métricos que Attridge defiende, siguiendo como se ha dicho antes la tendencia general de los últimos estudios en prosodia, está en la base de su rechazo hacia los esquemas métricos abstractos. El verso es ante todo un fenómeno perceptual y por tanto las reglas que lo gobiernan dependen de los principios de la forma rítmica en general y de las características rítmicas del lenguaje en

particular. Así se aleja Attridge por un lado de las teorías que se basan en las múltiples y heteróclitas realizaciones individuales (*performances*) y que conducen al callejón sin salida que supone tener que incorporar dentro de las reglas un vastísimo número de fenómenos diferentes, y por otro también de las que formulan normas en exceso abstractas, no sólo estrechas en la práctica para abarcar toda la fenomenología métrica sino también irreales.

Parte fundamental de la teoría de Attridge es el concepto de *set*: *"A set is an expectation which involves a predisposition to interpret stimuli in a particular way"*[50]. Hay dos tipos de *set*, uno más general, el *set* rítmico, del que depende el *set* métrico. Este último recoge de esta forma no sólo los principios rítmicos básicos, sino también las condiciones en que éstos se actualizan en una secuencia de sílabas tónicas y átonas. Las reglas del metro inglés son así un intento de representar el *set* métrico básico que todo lector familiarizado con el lenguaje y su tradición literaria tiene en mente a la hora de enfrentarse a un poema este idioma.

Conviene recordar de nuevo brevemente las cinco reglas generales de realización del verso inglés según Attridge, pues éstas constituyen la base sobre la que establece posteriormente las condiciones del pentámetro yámbico silábico-acentual[51]. Hay en primer lugar dos *reglas básicas*:

Beat rule:

A stressed syllable may realise a beat.

Offbeat rule:

One (or two) unstressed syllables may realise an offbeat.

Sobre estas dos reglas básicas hay tres reglas de desviación:

Promotion rule:

An unstressed syllable may realise a beat when it occurs between two unstressed syllables, or with a line-boundary on one side and an unstressed syllable on the other.

Demotion rule:

A stressed syllable may realise an offbeat when it occurs between two stressed syllables, or after a line-boundary and before a stressed syllable.

Implied offbeat rule:

An offbeat may be implied between two stressed syllables.

Esta serie de reglas gobiernan todos aquellos tipos de metro que en inglés controlan el número de acentos, como los que pertenecen a la tradición nativa anglosajona. Sin embargo, el caso que ocupa a este trabajo es el pentámetro blanco de Surrey, que se halla dentro de la tradición literaria silábico-acentual, la cual controla no sólo el número de los acentos sino el de sílabas en el verso. Para dar cuenta de este tipo de metro hace falta algo más que las reglas. El verso gobernado por la acción combinada

de los principios acentual y silábico necesita una serie de condiciones específicas: son las denominadas por Attridge *pairing conditions*.

Las reglas son resultado de la tendencia rítmica *natural* de la lengua inglesa. Las condiciones, a pesar de aprovechar otra de las bases rítmicas de la lengua inglesa, la sílaba, representan la imposición de convenciones literarias no totalmente propias del inglés. Como ya se ha visto, este tipo de metro vino inspirado por literaturas ajenas a la inglesa.

Dos fenómenos constituyen básicamente las desviaciones que regulan las *paring conditions*: los *implied offbeats*, los que mayor perturbación producen en el verso, con los cuales se halla estrechamente ligado el otro, llamado *double offbeat*.

La primera condición que formula Attridge es la ***implied offbeat condition*** en su primera versión: *"An implied offbeat may occur only when it is immediately preceded or followed by a non-final double offbeat"* (1982, p. 176). Esta condición prohibe lo que la métrica tradicional llama *inversión del yambo final*. Una inversión final implica la siguiente estructura acentual en las cuatro últimas sílabas: -s +s +s -s, con lo cual se produce un *implied offbeat* entre las dos tónicas contiguas sin que vaya acompañado del correspondiente *double offbeat* que prescribe la *implied offbeat condition*[52].

Hay sistemas métricos o poéticas particulares en los que aparecen *double offbeats* sin que vayan acompañados de un *implied offbeat* (Attridge menciona a Browning como ejemplo). Son sin embargo excepcionales los casos en que estos dos fenómenos aparecen por separado, de manera que en las formas más estrictas

de metro binario, los *double offbeats*, sólo aparecen en casos de *pairing*, o sea, cuando aparece también un *implied offbeat*. Este tipo de metro más estricto requiere pues una nueva *pairing condition*, la ***double offbeat condition***, igual que la anterior en una primera versión provisional: "*A double offbeat may occur only in observance of the implied offbeat condition*" (1982, p. 178). Estas dos condiciones aseguran, pues, que el número de sílabas en el verso permanezca constante.

Una importante diferencia entre las *reglas* y las *condiciones* es que estas últimas no pueden solaparse. Esto es, que el mismo *offbeat* o *double beat* no puede contar para dos formaciones de *pairing* diferentes. Sí se puede dar el caso, desde luego, de dos formaciones de *pairing* en el mismo verso, siempre que cumplan las condiciones al cien por cien. Tal es el caso del verso 26 del libro II de la traducción de Surrey:

"In the dark bulk they closde bodies of men"

En el cual hay un *stress-final pairing* inicial en "In the dark bulk" (-s -s +s +s) y otro caso de *stress-initial pairing* en "closde bodies of" (+s +s -s -s), con lo que la estructura métrica del verso queda así: -s -s +s +s -s +s +s -s -s +s[53]. Una formación de *pairing* sí puede traslaparse con promoción o degradación, aunque ello requiere una cuidadosa atención a la sintaxis para evitar que el lector se pierda en las cuatro tónicas o átonas sucesivas que ello produce.

Que el control de sílabas a través de las *pairing conditions* refleja también un principio rítmico del inglés queda

demostrado por la amplia presencia de este fenómeno en el verso inglés. Tiene lugar incluso en las baladas[54]. Así pues, el fenómeno de *pairing* tiene una función rítmica propia que refleja el papel de la sílaba como unidad de ritmo en inglés al menos desde la etapa temprana del inglés medio. *Pairing* es un modo de compensación y de mantener el equilibrio rítmico en el verso frente a la perturbación que acarrea un *implied offbeat*, o un *double offbeat* en relación con el principio de regularidad que supone la alternancia tónica-átona y su progresión sílaba a sílaba.

Las condiciones de *pairing* explican también todos los fenómenos que la métrica tradicional llamaba inversiones -aparte de la ya mencionada inversión final. En efecto, el *pairing* se puede interpretar como un intercambio de posiciones entre una átona y tónica contiguas, o viceversa. A este respecto, *pairing* refleja una vez más el ritmo natural del inglés, ya que el intercambio de un acento fuerte por uno débil para mantener un esquema alternante forma parte de los procesos normales del lenguaje[55].

Los fenómenos de *pairing* constituyen así grupos de cuatro sílabas, dos de ellas tónicas y otras dos átonas que no respetan el principio de alternancia *individual*. Ello permite que haya dos clases de *pairing*: el de acento inicial (*stress-initial pairing*), +s +s -s -s, por un lado, y el de acento final (*stress-final pairing*), -s -s +s +s, por otro. Cada uno de estos dos tipos acarrea diferencias rítmicas dentro del verso en el que ocurren, por lo que hay un grupo rítmico asociado a cada una de estas dos clases de *pairing*.

En el *pairing* de acento final, el grupo rítmico (*rhythmic phrase*) consiste en las cuatro sílabas directamente implicadas: -s -s +s +s. Esta progresión de doble átona y doble tónica se reconoce fácilmente y su estructura acentual interna le confiere una sólida estructura. Aparece sobre todo en los extremos del verso, esto es, posición inicial y final. Esta estructura forma parte por derecho propio de la tradición métrica, y a pesar de que la teoría métrica tradicional no le ha prestado mucha atención, pues no se puede razonar en términos de pies métricos, es mucho más común que el *pairing* de acento inicial[56]. Es lógico que esta estructura sea común y fácilmente aceptable dentro de los esquemas del pentámetro, pues si bien no respeta el principio de alternancia átona-tónica en términos de sílabas *individuales* sí que lo hace en grupos dobles.

El *pairing* de acento inicial sí afecta más al desarrollo fluido del verso, pues comienza de forma abrupta con dos tónicas en posiciones en las cuales el *set* métrico predispone al lector a encontrar una átona. De esta forma, la pausa que implican las dos tónicas contiguas es más marcada. La forma más efectiva de minimizar la tensión que produce es haciendo coincidir dicha interrupción con una pausa sintáctica. A diferencia del *pairing* de acento final, el de acento inicial no tiende a constituir por sí mismo una unidad rítmica. Cuando tiene lugar la tendencia es a crear un grupo rítmico tras la pausa entre las dos tónicas contiguas, que queda con una estructura acentual +s -s -s +s[57]. Este grupo resulta familiar dentro de la tradición del pentámetro yámbico como una forma de abrir el verso; se trata en esa posición de lo que tradicionalmente se ha

venido llamando inversión inicial.

Un paso más allá en la complejidad de la estructura rítmica del pentámetro lo constituye el *pairing* postpuesto (*postponed pairing*). Éste es el caso en que hay un *double offbeat* y un *implied offbeat* en el mismo verso, pero no se hallan en posiciones contiguas. Aparece así una desviación que no está totalmente fuera de los límites del rítmo del pentámetro: se mantiene el número de sílabas, y los cinco acentos siguen ahí. Un sistema métrico que haga un uso sistemático de este tipo de desviación puede quedar incluido dentro de las condiciones si se elimina el adverbio "inmediatamente" de la formulación de las condiciones de *pairing*. Por otra parte, cualquier sistema métrico que contemple el verso como una estructura de posiciones alternativas átonas y tónicas abstractas que han de ser rellenadas por las sílabas no admitirá esta desviación que rompe provisionalmente la mencionada alternancia[58]. Como en los casos de *pairing* normales, el *pairing* postpuesto puede aparecer en conjunción con casos de promoción y degradación. Esta desviación, por otra parte, parece más aceptable en *pairing* con acento inicial, pues un *implied offbeat* (o sea dos tónicas contiguas) provoca la previsión en el lector de un *double offbeat* que puede satisfacerse, si bien sólo parcialmente, aún tras dos acentos, en tanto que un *double offbeat* inicial tiende a ser aceptado más como una variación momentánea y no como un indicio de un subsiguiente *double offbeat*[59]. Durante el análisis se verá con más detalle cómo el grado de perturbación provocado por los casos de *pairing* en todas sus variedades depende en gran medida de las estructuras sintácticas y los contenidos semánticos que los

actualizan[60].

La parte final de esta sección, que a continuación se acomete, se dedicará a la teoría del ritmo yámbico de Attridge. Para distinguir este ritmo del llamado troqueo, la tradición literaria impone ciertas restricciones en el comienzo y el final del verso. Estas posiciones en un pentámetro que no esté restringido por un estricto control del número de sílabas tienen una libertad métrica relativa: puede haber o no átonas en ellas, o su aparición puede ser opcional para crear varición entre un verso y otro.

Una variación que se admite dentro del pentámetro yámbico, como ya se ha visto, es la de inversión inicial. Este fenómeno admite explicaciones diversas dentro de la teoría de Attridge. Su conclusión resulta muy interesante para los casos de encabalgamiento y merece la pena citar todo el párrafo (las negritas son mías):

> *"One way of handling this variation might be to say that in this case the expected initial offbeat of the metrical pattern may be implied, in the same way that an offbeat may be implied between two stresses; and to extend the implied offbeat rule to allow for this additional environment. In a more abstract treatment of metre, this might be the most elegant solution, since it would provide the implied offbeat rule with an environment identical to that of the demotion rule, and the two could be conflated into a single rule permitting an offbeat to be demoted or implied between two stresses or between a line-boundary and a stress. However, we need to test this suggestion against the experience of reading the two kinds of line; and it is evident that initial inversion does not create the same rhythmic tension as an implied offbeat within the line (which is, of course, why the former is more common).* ***In the case of a strong run-on from a final stress to an initial stress the effect is certainly closer to that of an implied offbeat, but even here the pause induced by the line end takes the place of the missing offbeat and creates a different rhythmic experience."***[61]

Attridge concluye que el *set* métrico que representa con

mayor exactitud el comienzo del verso yámbico tradicional es el que muestra una sílaba átona opcional (*optional initial offbeat*). Ello es preferible a un *set* que tenga una átona obligatoria que a veces queda implicada (como resultado de dos tónicas *contiguas*, una al final del verso anterior y la otra al comienzo del siguiente) en lugar de actualizarse. Dentro del *set* métrico de Attridge para el pentámetro yámbico queda recogida -dentro de la opcionalidad de esta sílaba átona- sin embargo una mayor tendencia a su aparición que a su omisión.

Esta opcionalidad de la átona inicial explica el fenómeno que se ha dado en llamar versos acéfalos (*headless lines*), o sea, versos que son un pentámetro regular en lo que respecta a sus cinco acentos en las posiciones correctas, pero que carecen de la mencionada primera sílaba. La estructura acentual de estos versos sería la siguiente: +s -s +s -s +s -s +s -s +s. En el tipo más estricto de pentámetro yámbico esta desviación no está permitida, pues supone un verso de nueve sílabas. Sí se admite la omisión de la átona inicial cuando ello no afecta al número de sílabas, o sea, cuando la estructura del verso es +s -s -s +s -s +s -s +s -s +s. Esto es una inversión inicial. Esta desviación -cuya pertenencia dentro de las reglas del pentámetro yámbico ha sido mencionada pero no razonada- es posible en virtud de la que Attridge llama **condición de inversión inicial** (*initial inversion condition*) para el comienzo de un verso yámbico (*iambi[illegible]opening*)[62]: *"An optional initial offbeat may be omitted only [illegible]he first beat is immediately followed by a double offbeat."* [illegible]plimiento de esta condición diferencia al metro yámbico estricto del que tiene a la átona inicial como

una simple opción.

La inversión inicial, por otra parte, plantea el problema de contradecir la *double offbeat condition* en su versión provisional, según se formuló más arriba. Se hace pues necesaria una nueva formulación de esta condición para el verso yámbico:

Double offbeat condition

A double offbeat may occur only in observance of (i) the implied offbeat condition, or (ii) an initial inversion condition.

Todas estas condiciones, junto con la condición de *implied offbeat*, sirven para distinguir claramente entre los pentámetros silábico-acentuales estrictos y los que no lo son[63].

Pero Attridge ha de admitir que hay ciertos tipos de pentámetro yámbico (probablemente la mayoría) en los que la condición de inversión inicial no se cumple siempre (éste es el caso de Surrey, donde hay algunos ejemplos de *headless lines* (véase G.2.). Para explicar esto Attridge aduce que en estos casos el verso cumple las condiciones del pentámetro estricto... excepto cuando rompe parte de la *double offbeat condition* en versos acéfalos[64].

Por otra parte, hay versos que muestran la siguiente estructura acentual: **+s** -s +s **-s -s** +s -s +s -s +s; esto es, un verso con una inversión inicial que no va seguido **inmediatamente** por un *double offbeat*, sino que éste aparece más tarde. Attridge llama a este fenómeno **inversión inicial con compensación postpuesta** (*initial inversion with postponed compensation*). La

alteración que supone la tónica inicial queda equilibrada con las dos átonas contiguas (*double offbeat*) que aparecen con retraso, con lo cual queda inalterado el número de sílabas (que es después de todo lo que persiguen todas estas condiciones). Como la inversión inicial normal, no produce un *implied offbeat*, y es por tanto más común que los casos de *pairing* postpuesto[65].

Attridge especifica que desviaciones tales como las que están siendo consideradas son expansiones momentáneas de los límites métricos que no condicionan el *set* métrico del lector para la totalidad del poema, por lo que no se hace necesario incluirlas en el *set* general. Sí es importante que quede bien clara y explicada su relación con las reglas generales y las condiciones.

Por otra parte hay algo más de libertad en el final del verso que al comienzo en cuanto al número de sílabas. La mayoría de los tipos o estilos de pentámetro yámbico permiten una átona extra al final, aunque ello produzca versos de once sílabas, que en muchas ocasiones responden además a influencias extranjeras. En estos casos también resulta influyente el hecho de que el final del verso no es tan crucial a la hora de determinar su ritmo interno como lo es el comienzo. La incidencia de este tipo de versos en la traducción de Surrey está recogida en la sección G.2.

La variación en la estructura rítmica del comienzo del verso amplía no sólo sus posibilidades estéticas, sino también el conjunto de palabras y sintagmas que se pueden usar en una posición tan destacada. Cualquier tipo de monosílabo o bisílabo es posible, y casi cualquier clase de palabras o sintagmas

trisílabos. La variación al final del verso también permite una amplia variedad de expresiones en esta posición igualmente conspicua[66].

Las condiciones formuladas por Attridge y los fenómenos de *pairing* que éstas comprenden proporcionan una nueva perspectiva sobre fenómenos que la métrica tradicional explicaba como excepciones sin más. Así la inversión del segundo pie es un caso de *pairing* de acento inicial. De hecho, se trata de la posición más extrema en que puede ocurrir este tipo de *pairing* en la primera parte del verso. Ello produce un verso que comienza así: -s +s +s -s -s +s; dentro de esta estructura rítmica, la secuencia +s -s -s +s tiende a formar una unidad separada, con lo que se crea una pausa tras el primer acento y un verso de cierto desequilibrio en proporción 1:4. Tal es el caso, entre otros, del verso II.198 en la traducción de Surrey: "To Grekes; leful to hate their nacion".

El *pairing* de acento final, por otra parte, se usa frecuentemente para abrir el verso con una estructura -s -s +s +s, ya que se así se forma una unidad rítmica independiente que divide al verso de una forma muy común y equilibrada, además de favorecida por la tradición literaria, en proporción 2:3. Véase el verso 26 del libro II de la *Eneida*: "**In the dark bulk** they closde bodies of men".

La situación es muy parecida en posición final. Un *pairing* de acento final (-s -s +s +s) divide al verso en proporción 3:2. La inversión final -recuérdese que está prohibida- produciría una desequilibrada proporción 4:1 (-s +s

+s -s). Como ejemplo, he aquí el verso 240 del libro IV: "By day she sits to mark **on the house top**".

Según las estadísticas de Tarlinskaja, en pentámetro yámbico los casos de *pairing* de acento final (que ella llama *juncture inversion*) son más abundantes al comienzo del verso. Así mismo, en muchos poetas su uso al final es tanto o más frecuente que en posiciones interiores del verso[67]. Todo ello contrasta con el *pairing* de acento inicial, que ocurre con más frecuencia en las dos posiciones centrales de las cuatro que según las condiciones puede ocupar, dividiendo de esta forma al verso en 3:2 o 2:3 en virtud de la pausa creada entre los dos acentos contiguos (lo que Attridge llama *implied offbeat*). La inversión yámbica inicial, la más común de todas estas variaciones, también tiende a crear un claro equilibrio 2:3.

Es evidente que entre las consecuencias que tienen los fenómenos de *pairing* en relación con la sintaxis se halla la cesura o pausa interna en el verso[68]. En este sentido, cuando hay dos acentos contiguos en una formación de ***pairing* de acento inicial** caben dos posibilidades en relación con la sintaxis. La primera es que entre ambos acentos haya una pausa sintáctica reforzada o favorecida por el *implied offbeat* que se produce. La segunda es que los dos acentos pertenezcan a palabras que estén dentro del mismo sintagma; en este último caso caben a su vez dos posibilidades: o bien se produce un énfasis sobre cada una de las palabras, para lo cual es necesario un lector que esté atento a las necesidades del metro, o bien se puede producir un ritmo ternario por la tendencia del primer acento a subordinarse al segundo (recuérdese el principio de subordinación sintáctico-

acentual). En este sentido, la posibilidad de que se establezca un ritmo diferente constituye un riesgo más grave para la integridad del metro que el incremento directo de la tensión (al acentuar con igual intensidad a las dos palabras pertenecientes al mismo sintagma); es por ello que la mayoría de los poetas tienden a evitar una organización sintáctica que subordine el primer acento al segundo en este tipo de fenómenos. Ya que el último acento en un sintagma raramente se ve subordinado, una forma muy común de evitar esto consiste, como ya se ha visto, en separar a los dos acentos por medio de una pausa que los distribuya en sintagmas diferentes[69].

En relación a los casos de *pairing* con acento final, éstos suponen lógicamente un cambio de estructura rítmica, ahora en dirección opuesta. El riesgo de que uno de los dos acentos se vea subordinado y se combine con una átona para crear un *double offbeat* y por tanto un ritmo ternario se traslada ahora al segundo de los acentos. La subordinación del primer al segundo acento no tiene ahora consecuencias, pues un *double offbeat* precede a ambos. Sin embargo, una pausa sintáctica entre los dos acentos abre la posibilidad de que el segundo acento se subordine a un acento posterior, entrando a formar así parte de un *double offbeat* no deseado. Si a esto se le añade el hecho de que el lector ya ha aceptado un *double offbeat* en el verso y eso no le hace remiso a aceptar otro, se explica fácilmente que los poetas suelan evitar pausas sintácticas en estas formaciones, o en términos generales, la subordinación del segundo acento.

C.4.4. Otras teorías sobre el pentámetro.

A pesar de que la teoría de Attridge constituye la base sobre la que se lleva a cabo el análisis del *blank verse* de Surrey, una ojeada a otros modelos prosódicos puede ser muy útil para enriquecer la perspectiva metodológica con aspectos complementarios y suscitar la comparación y el debate entre el de Attridge y otros modelos.

Para Antony Easthope, el pentámetro es fundamentalmente un producto combinado del esquema métrico abstracto y los ritmos de la lengua, de manera que el resultado práctico, el poema en pentámetro, no resulta ni una cosa ni otra, sino un híbrido o una síntesis de estos dos compuestos. Es por ello que el pentámetro tiene más libertad que el verso estrictamente acentual, donde el esquema es mucho más apremiante y el significante queda abiertamente por encima del significado. En el verso acentual la entonación natural y el esquema acentual abstracto coinciden. El pentámetro sin embargo se define por el **contrapunto**. Easthope se alinea de esta forma con las teorías prosódicas clásicas, al postular un modelo dualista.

A este respecto, Attridge, quien está en contra de este doble modelo que distingue entre esquema abstracto y actualización concreta, hace una interesante distinción entre **ritmo** y **metro**. Sobre el primero afirma que, más que la duración concreta de un movimiento en el tiempo con tendencia a la periodicidad, lo importante es la **percepción** de la periodicidad, y ello requiere más empatía muscular que el cálculo auditivo de equivalencias temporales. El metro por otra parte está más

restringido, pues se refiere a aquellos tipos de ritmo poético que se definen con respecto a su número, y además están determinados por la tradición y convención cultural que prima a unas formas poéticas sobre otras[70].

Brogan añade que el no haber llevado a cabo en el pasado esta distinción entre metro y ritmo ha tenido como consecuencia el rechazar la idea de la escansión de un verso no en términos de unidades fijas (*pies* o estructuras acentuales fijas) sino en términos de medidas (*measures*) de carácter más indeterminado que en última instancia reflejan los propios grupos frasales o sintagmáticos del lenguaje. Ello implicaría un modelo de prosodia frasal muy parecido al francés. Sin embargo, la visión tradicional ha sido que los sistemas versuales del inglés y del francés difieren radicalmente, y que las unidades analíticas de cada uno de ellos no se pueden aplicar al otro, y finalmente, que la regularidad estructural, más que cualquier otro aspecto, es fundamental para el metro[71].

La frase, o sintagma, constituye una unidad organizativa importante, como se ha visto en la última parte de la sección dedicada al pentámetro según Attridge. Se trataría de una unidad de nivel intermedio entre la simple sucesión de tónicas y átonas (que por sí mismas no tienen mucha entidad lingüística) y las unidades sintácticas de orden superior. Como ya señaló Attridge, en los sintagmas no sólo se organiza el ritmo, sino que también empieza a cobrar sentido y a recibir una actualización semántica y en último término estética. Según esta perspectiva, el contrapunto no tendría lugar entre un esquema abstracto y su actualización concreta, sino entre el ritmo

concreto y puntual de un verso, estructurado sobre su esquema acentual, y las estructuras sintáctico-semánticas involucradas en él. No es fácil encontrar una palabra que exprese la relación entre estos dos aspectos, pues decir por un lado que la sintaxis y los significados se *superponen* al esquema métrico no responde a la realidad, y tampoco ninguno de los dos niveles *actualiza* o lleva a cabo al otro; hay más bien una actualización mutua y simultánea, una estrecha interrelación en la que uno y otro nivel se determinan. Lo importante para el resultado estético es que la combinación final esté acorde con lo que la tradición considera no sólo como métricamente correcto, sino también expresivo a todos estos niveles. Cuando, en otras palabras, se ha activado *artísticamente* al lenguaje en todos sus diferentes aspectos[72].

De esta forma, la tensión es resultado de tendencias internas al lenguaje y producto de una sóla experiencia perceptual compleja, sin que se trate de dos esquemas diferentes que se perciben por separado e interactúan entre sí[73]. Una vez más la óptica perceptiva ofrece la interpretación más satisfactoria para el metro, alejada de los prejuicios y falsas presuposiciones que resultan de la tradición métrica clásica aplicada a las lenguas vernáculas, y más cercana por tanto a la realidad del verso.

No es Attridge el único que recurre a la psicología perceptiva para explicar fenómenos métricos. También Brogan[74] la toma como base, arrojando nueva luz sobre el tema del supuesto esquema abstracto. Así para que un esquema se establezca como un *set* según la teoría de la información no se necesita una

frecuencia de ocurrencia del mismo muy alta (se calcula que el esquema estricto del pentámetro yámbico sólo aparece en el 25% de los casos). Puede que este esquema ideal incluso no tenga que aparecer en absoluto, sino simplemente llegar a intuirse como la estructura que comprende en sí las recurrencias más regulares de los elementos estructurales del verso.

Volviendo a Easthope, y aclarado el asunto del contrapunto y su naturaleza, queda el resultado final en el pentámetro, esto es, su gran flexibilidad frente a otros tipos de metros y la facilidad con que se adapta a esquemas frasales o sintagmáticos considerados naturales en la lengua inglesa. En esto vienen a coincidir todos los prosodistas, así como en el hecho de ser esta cualidad la que ha convertido al pentámetro yámbico en el metro laureado y oficial en inglés desde sus orígenes hasta el día de hoy. Easthope lleva su análisis hasta el campo de la crítica cultural, pues defiende que esta cualidad del pentámetro le permite ocultar su poeticidad, su artificialidad, permitiendo que el sujeto del enunciado predomine sobre el sujeto de la enunciación. El pentámetro actuaría así como el muñeco de un ventrílocuo -un muñeco muy sofisticado, desde luego- que oculta el origen de la verdadera voz. De esta forma, este metro resulta apropiado para la representación naturalista de personajes en conversación, de ahí su éxito inmediato en el teatro isabelino. Al disimular su artificialidad -su naturaleza de *artefacto* o *cultural construct*- el pentámetro queda transparente para la expresión de un personaje que no parece recitar, sino hablar directamente al receptor, sin ningún filtro aparente que delate, por ponerla en primer plano, la

organización métrica del discurso, sino dejando sentir sus efectos de manera subrepticia e indirecta. De ahí también su éxito, sobre todo en épocas más recientes, para la composición de monólogos poéticos[75].

Hay así un paralelismo entre el origen renacentista del pentámetro y su predominio durante tantos siglos y el realismo artístico que también se impone en esta época en Occidente. Realismo -o naturalismo- entendido como aquellos cánones estéticos que consideran una obra más artísticamente valiosa cuanto más fiel es su representación de la realidad, ocultando al mismo tiempo su artificialidad. Entre los medios técnicos de que disponía el pintor para ello estaba la perspectiva. El poeta tenía la voz superpuesta del pentámetro y su adaptación al lenguaje real. Ambos recursos técnicos han seguido caminos paralelos desde el Renacimiento hasta su crisis casi simultánea a comienzos de este siglo[76].

Si Easthope lleva a cabo un análisis del pentámetro como artefacto cultural partiendo de ciertos presupuestos que parecen tener su origen en la prosodia tradicional, la teoría de Wright (1988) es en muchos aspectos resultado de una revisión de los esquemas tradicionales a la luz de algunas perspectivas nuevas. Para empezar, Wright coincide con Easthope en el carácter *básicamente* binario y relativo del acento en el verso inglés; a pesar de ello para Wright hay también un tercer tipo de sílaba de acentuación indeterminada o ambivalente[77]. El carácter relativo se refiere a que la intensidad y el valor métrico de la sílaba están determinados por el contexto en que tiene lugar. Es

precisamente este tercer tipo de sílaba el que aparece con mucha frecuencia en el pentámetro y lo hace más frexible y cercano por tanto al lenguaje hablado inglés. Además de este triple nivel de acentos, hay otros factores que según Wright hacen del pentámetro yámbico el metro más apropiado para reproducir las modulaciones y los giros de la lengua inglesa. Uno de ellos es la variación del número de sílabas átonas entre los acentos[78]. Por último, lo asimétrico del pentámetro también constituye una de las ventajas para acomodar estructuras *naturales*: es prácticamente imposible dividir al verso en dos partes simétricas, sobre todo desde el punto de vista acentual[79].

Por otra parte, Wright coincide también con Attridge en cuanto al principio de isocronía como uno de los que regulan el metro en inglés. Este principio establece que hay una tendencia a que la duración del intervalo entre dos acentos sea, o se perciba, como constante en todos los casos. Cuando el metro es además de acentual silábico también el número de sílabas entre los acentos es fijo[80].

Como se ve Wright viene a coincidir a grandes rasgos con Attridge en la clasificación de muchos fenómenos que aparecen en el pentámetro. En lo que sí difieren radicalmente es en la terminología y, por supuesto, en los fundamentos teóricos sobre los que cada uno de ellos interpretan los mismos hechos. Así Wright llama *troqueo inicial* o *sustitución de un yambo por un troqueo* a la inversión inicial o interna al verso[81], e igualmente recurre a términos de la prosodia tradicional clásica para referirse a otros fenómenos métricos (espondeo, pírrico, etc.). Recoge Wright también el fenómeno que Attridge denomina **promoción**

y **degradación** sin darle un nombre determinado:

> *"When a syllable that appears to be in one of the strong positions is substantially weakened or a syllable in a weak position notably strengthened, a listening reader will become aware that one of the major traditional variations in iambic meter is taking place."*[82]

También queda recogido implícitamente en su teoría el principio de subordinación cuando se dan dos acentos contiguos. Refiriéndose a un final de verso en el que aparecen dos átonas seguidas de dos tónicas afirma:

> *"Since absolute equality of syllable stress rarely occurs, however, it seems likely that in both cases the second syllable is somewhat more strongly stressed than the first (or is so perceived) and that what we have in the last two feet of the line are, essentially, a pyrrhic iamb and a spondaic iamb."*[83]

De esta forma Wright sigue recogiendo fenómenos métricos y etiquetándolos con términos clásicos, aunque en muchos casos su interpretación está en sintonía con las últimas teorías métricas, como ya se ha visto.

Notas a la sección C.4.

1. Desintegración relativa pues en la poesía de autores actuales como Derek Walcott abundan los versos de diez sílabas con ritmo similar al del pentámetro tradicional. Véanse, por ejemplo, sus sonetos en *Tales of the Islands*. Otros de sus poemas no son pentámetros en el sentido estricto, pero su número de sílabas y ritmo se acercan al de este metro clásico; de ahí la impresión de lenguaje cotidiano que produce la poesía de Walcott. Huelga decir que éstas son impresiones producto de una lectura simplemente superficial de la obra del nobel, no de un estudio exhaustivo de la misma.

2. Véase Easthope, 1980, pp. 476-77.

3. Véase, por ejemplo, Woods (1988), pp. 69-70.

4. Véase Wright (1988), p. xi.

5. Véase Osberg (1993), p. 356.

6. Chaucer (1989), *General Prologue*, 469-471.

7. Entre las variaciones de este tipo que menciona Wright (1988, pp. 24-25) están las llamadas *broken-backed lines*, los versos con cesura épica y los acéfalos (*headless*). El problema de esta terminología ya se ha tratado en lo que respecta a la cesura épica en la sección C.1., p. 77 y sus notas correspondientes. El término *broken-backed*, usado por Wright y también por Osberg (1993, p. 346) en relación a Chaucer y sus seguidores se refiere a un verso al que falta una sílaba átona, presumiblemente la que debería preceder a una tónica; en lugar de la sílaba átona la mencionada sílaba tónica va precedida por una cesura. El análisis de los versos de Surrey no arroja ningún caso de este tipo de verso; Attridge no lo menciona y Preminger & Brogan no ofrecen ninguna definición específica de la misma. El propio Wright reconoce que este tipo de verso apenas aparece en Chaucer. En cuanto a los versos acéfalos, se trata de líneas irregulares con nueve sílabas a las que falta la átona inicial. El tema de los versos acéfalos (*headless*) se tratará en la sección siguiente, la dedicada a la teoría del pentámetro de Attridge y desde la perspectiva que proporciona esta metodología. Este fenómeno parece más común y se pueden ver algunos casos en Surrey (véase la sección G.2., p. 501 ss.). Hay sin embargo, cierta controversia sobre la existencia o no de este tipo de versos. A este respecto, véanse Preminger & Brogan (1993), p. 7 y Attridge (1982), pp. 188-89.

8. Véase Wright (1988), p. 24. El tema de la acentuación de las palabras romances y sus consecuencias métricas ha sido tratado en la sección C.1., p. 71 ss. Durante al análisis habrá ocasión de comentar algunos casos de este tipo y sus efectos sobre el verso: véase la sección G.1., pp. 472-73 y sus notas correspondientes.

9. Hardison, Jr. menciona, entre otros, las seis epístolas en verso de las *Heroides* de Ovidio por Turbervile, el "Complaint of Dives" en *Mirror of Mutability* de Anthony Maundy, y los sonetos elegíacos de Spenser en *The Theatre of Voluptuous Worldlings*. Véase Hardison, Jr. (1984), p. 254.

10. Véase Berdan (1920), pp. 540-42.

11. Véase Casady (1938), pp. 237-38.

12. Es el caso de Berdan: "All this reminds one that besides the obvious classical strain there is the other, the Medieval Latin strain, in Surrey. It must be remembered that he was brought up with a knowledge of poets following medieval precedents. It was for his uncle, the Admiral, that Barclay wrote the *Tower of Honour and Virtue*, and, -what is much more important- Skelton was in some sort an attaché of the Howards. It will be remembered that the Medieval Latin scanned by the number of accents rather than the number of syllables in a line." Berdan (1920) p. 531. Sobre la poesía medieval, véase Preminger & Brogan, 1993, pp. 747-51, sobre todo la parte dedicada a la prosodia.

13. Ya se ha hecho referencia con anterioridad a Gascoigne y el tipo de verso estrictamente yámbico que practica y preconiza. Véase la sección A.2., p. 22 ss., así como la sección B.3, p. 50 ss.

14. A este respecto, véase la cita de Hardison, Jr. (1989) p. 145, en la sección A 1, p. 15, n.1. Véase también la opinión similar de Hartman:

> *"Surrey's translation... more particularly in Owen's least tampered-with text, belongs to the tradition and idiom of flexible, accentual pentameter which marks him as Wyatt's pupil and continuator, rather than to the vogue for syllabic exactness (exemplified in Hargrave and Tottel) which characterized the third quarter of the century. The redactors, that is, whose hand is plain in the 'improved texts', belong to that later generation from whose 'iygging vaines' Spenser and young Marlowe set out to emancipate the English muse."* Hartman (1933), p. xxii.

15. Véase la cita de Hardison en la página 78, sección C.1.

16. Véase Hardison, Jr., 1989, pp. 13-14.

17. 1980, pp. 195-97.

18. Spiegel (1980), pp. 203-4.

19. Véase la sección C.2., donde se trató parcialmente esta cuestión.

20. Attridge (1982), pp. 161-62. El concepto de sílaba es hasta cierto punto algo teórico y convencional. Si bien la segmentación del discurso hablado por medio de pausas (*junctures*) en oraciones, las oraciones en sintagmas (*phrases*), y los sintagmas en palabras se pueden distinguir con instrumentos electrónicos, no sucede así con la división de palabras en sílabas, o al menos no es fácilmente factible: no existen unos criterios concretos y exactos, mucho menos estables. De esta forma, la sílaba resulta aparentemente inaprensible a nivel fonológico; parece más práctico contemplarla desde la perspectiva fonética y de la percepción (a lo que Attridge añade sus aspectos fisiológicos y articulatorios, renunciando así prudentemente a todo intento de definición teórica abstracta). En este sentido, parece una noción común a todos los hablantes el que la sílaba consiste en un golpe de aire simple (o al menos eso es lo que instintivamente se hace cuando se pretende pronunciar una palabra sílaba por sílaba). Según otros investigadores (v. Preminger & Brogan, 1993, pp. 785-87), la definición tradicional de la sílaba como un grupo centrado sobre una vocal que puede ir precedida o seguida por una consonante o consonantes, siempre que el todo pueda ser articulado por un impulso simple de respiración, no es técnicamente exacto pero proporciona un trasfondo razonablemente satisfactorio contra el cual se puede contemplar la práctica de cuenta de sílabas de los poetas ingleses desde mitad del siglo XVI hasta el comienzo del periodo romántico. Para otras definiciones, todas coincidentes en la dificultad de proporcionar una definición concreta y totalizadora de sus características, v. Preminger & Brogan, 1993, pp. 1249-50 y Crystal, 1991, pp. 338-39.

21. Attridge (1982), p. 73.

22. Ya citadas en la sección C.2. Los pormenores se pueden encontrar en Attridge, 1982, pp. 147-175.

23. Attridge (1982), pp. 175-76. Attridge vuelve sobre este asunto en las páginas 179 y 186. Las *condiciones* que establece Attridge para el pentámetro yámbico en inglés se tratarán en la siguiente sección.

24. Wright cita a Puttenham para apoyar su tesis:

> *"Anapestic variations leaned in the direction of the crude tumbling rhythms of folk verse, and composers of iambic pentameter evidently aspired to a more dignified species of composition. [N. 4: Although Puttenham's scansion of verse is confusing because he partly adopts Latin criteria for determining whether syllables are stressed, his attitude toward an excess of unstressed syllables is expressed in this passage about dactyls:*
>
> > *But this advertisement I will give you withall, that if ye use too many dactyls together ye make your musike too light and of no solemne gravitie such as the amorous Elegies in court naturally require, being alwaies either very dolefull or passionate as the affections of love enforce, in which busines ye must make your choice of very few words dactilique, or them that ye can not refuse, to dissolve and breake them into other feete by such meanes as it shall be taught hereafter: but chiefly in your courtly ditties take heede ye use not these maner of long polisillables and specially that ye finish not your verse with the[m] as [retribution] restitution] remuneration [recapitulation] and such like: for they match more the schoole of common players than of any delicate Poet Lyricke or Elegiacke. (106; brackets in original)*
>
> *One might think that the wish to increase the variety of iambic pentameter so that it could approach Latin meters in expressiveness would have led some writers of nondramatic verse to admit anapestic variation. Then, after all, the feet in this meter, like those of the revered Latin hexameter, might consist variously of two or three syllables. But the anapest was perceived as opening the door to barbarism, not to elegant variation. Anapests occasionally appear in sixteenth-century songs or lyric strophes, but rarely in lines as long as pentameter.]"* Wright (1988) p. 43.

Obsérvese la referencia de Puttenham a los polisílabos, relacionados con la polémica sobre los *inkhorn terms*. Partridge cita a Samuel Daniel (*A Defence of Rhyme*, 1603) como otro tratadista contemporáneo que constata el carácter silábico del verso inglés durante el Renacimiento. "Number" es usualmente el término usado para referirse a la cantidad de sílabas fija como uno de los principios constitutivos del metro:

> *"All verse is but a frame of wordes confined within certain measure, differing from the ordinarie speach, and introduced, the better to expresse mens conceipts, both for delight and memorie. Which frame of words consisting of Rithmus or Metrum, Number or Measure, are disposed into divers fashions, according to the humour of the Composer and the set of the time... As Greeke and Latine verse consists of the number and quantitie of sillables, so doth the English verse of measure and accent. And though it doth not strictly observe long and short sillables, yet it most religiously respects the accent; and as the short and the long make number, so the acute and grave accent yeelde harmonie. And harmonie is likewise number; so that the English verse then hath number, measure, and harmonie in the best proportion of Musike. Which, being more certain and more resounding, works that effect of motion with as happy successe as either the Greek or Latin...*
>
> *In an eminent spirit, whome Nature hath fitted for that mysterie, Ryme is no impediment to his conceit, but rather gives him wings to mount, and carries him, not out of his course, but as it were beyond his power to a farre happier flight... Ryme, being farre more laborious than loose measures (whatsoever is obiected), must needes, meeting with wit and industry, breed greater and worthier effects in our language."* (Samuel Daniel, *A Defence of Ryme*, Gregory Smith (1903), Vol. II, pp. 359-65). Citado por Partridge (1971), pp. 43-44.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, la indeterminación de algunos términos en esta época, por lo que hay que tomar estas afirmaciones con cautela. Véase a este respecto el mismo Partrigde, 1971, pp. 39-41, ya citado anteriormente (C.1., p. 74, nota 8).

25. En relación a la estructura acentual del verso de Surrey y aquéllos casos en que predominan cuatro acentos naturales dentro del mismo, véase la sección E.7. del análisis; también dentro de esta sección se recogen los versos de cuatro acentos sin posibilidad de hacer de una átona el quinto ictus por promoción: este tipo de versos está aparentemente regido por el principio acentual -esto es, sólamente por lo que Attridge denomina las reglas básicas- sin que se respete el esquema alternante átona-tónica en sucesión contínua, aunque desde luego sí se respeta el número de sílabas.

26. Woods (1985), p. 87.

27. Véase lo que dice Coogan con respecto a la cesura en los sonetos de Surrey:

> *"Surrey's metrics also figure in his reputation as a classicist. He strictly adheres to the ten syllable iambic line; unlike most poets before him, he does not mingle lines of eight, nine, eleven, or twelve syllables with the ten-syllable line when it has been accepted as the poem's metrical pattern. Surrey also achieved variety through the disposition of the caesura. The only effect Petrarch may have had on Surrey's metrics would be in regard to the caesura and the use of 'echoes' to obtain unity through sound. Petrarch sung his sonnets as he composed them, and the caesura varies greatly and often functions dramatically near the end of a sonnet. In Surrey's iambic pentameters, one notes a far greater freedom in the placement of the caesura than in earlier poets. Lastly, since Petrarch had such an extensive influence on poems treated in this paper, his effect obviously carries over to other poems; for example, the excellent sonnet, 'Th'Assyryians king, in peas with fowle desire', is written in the Petrarchan manner. Thus Petrarch influenced the form and content of Surrey; and Surrey, in turn stimulates interest in the Canzoniere, the most influential foreign collection of lyrics in the English Renaissance."* Coogan (1976), p. 83.

28. Véase Wright (1988), pp. 44-46.

29. Sobre *constructio* véase más arriba la sección B.3.

30. Véase Aristóteles, *Retórica*, 3.1410b36, Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 8.3.62, 10.7.15, 6.2.29-32, 8.3.66, 9.2.40. Para una relación más extensa de la historia y contenido del concepto *enargia*, véase Preminger & Brogan (1993), p. 332: los tratadistas latinos tomaban párrafos de Virgilio para ilustrar el término, al igual que los griegos lo hacían de Homero, lo cual demuestra su relación con la poesía épica. Véase también Hardison, Jr. (1984), p. 260.

31. Los tratados que menciona Brogan son *L'Abrege de l'art poétique* (1565) de Ronsard, *Pleine rhétorique* (1521) de Pierre Fabri (1521) y *Art poétique* (1555) de Jacques Peletier du Mans. Véase Preminger & Brogan, 1993, pp. 158-160.

32. Es el caso de Attridge, que rechaza el término (1982, p. 8, citado anteriormente en la nota 14 a la sección C.1., p. 77), pero admite la existencia de un cierto tipo de pausas que intervienen decisivamente en la estructura del verso. La siguiente cita ilustra no sólamente este hecho, sino otros aspectos relacionados con el tema de la cesura que se tratan en las siguientes líneas:

> *"Tension of a different kind can inhere at the level of the larger rhythmic grouping as well, notably the line. The placing of syntactic breaks, for instance, may not only affect the level of tension at particular points, but determine the rhythmic quality of the line as a whole. We have seen already (5.5) how a pause after the second beat of the pentameter tends to create a line with a clear rhythmic balance, which we can indicate as 2:3; a pause after the third beat, 3:2, though less conducive to a strong rhythmic pattern, also divides the line into relatively evenly balanced units. Pope states it as a rule (which he does not always observe) that the pause in the pentameter occurs after the fourth, fifth, or sixth syllable (see Adler, 1964, pp.5-6), and Johnson asserts that 'the noblest and most majestic pauses which our versification admits, are upon the fourth and sixth syllables' (The Rambler, No. 90). A pause which isolates the first and last beat in a 1:4 or 4:1 division, on the other hand, creates a unit with a less simple rhythmic organisation and less fluent movement. If such a line occurs in verse which by a preponderance of the other type of line has established a metrical set incorporating the more even division as a preference, it will produce an increase in tension."* Attridge (1982), p. 209.

La cesura o pausa sintáctico-métrica interna al verso desde la perspectiva de Attridge y sus condiciones de *pairing* para el pentámetro yámbico de tipo silábico-acentual se tratan en la sección siguiente (C.4.3.).

33. Véase la cita de Dillon (1980, pp. 228-30) en la nota 37 a la sección B.3. Véase también la siguiente cita de Quirk et al.:

> *"The PAUSE in speech is by no means a random occurrence. Together with the tone unit, it tends to divide up the stream of speech into gramatically and lexically relevant chunks and, although it is by no means essential to pause at the end of tone units marking completed syntactic constructions, lengthy pauses are more usual at such points than elsewhere."* Quirk et al. (1985) p. 1605.

34. Véase el concepto de *implied offbeat* en Attridge dentro de su relación de las *pairing conditions* (1982, pp. 172-86), que se tratará en la sección siguiente. Véase también Cable: *"Recent phonological studies have confirmed what timers such as Coventry Patmore and Egerton Smith always maintained -that two adjacent stresses, even in prose, require either a separating beat or subordination of one of the stresses."* (Cable, 1993, p. 891). El artículo donde aparece esta cita, "Pause", es a pesar de su brevedad, muy informativo sobre éste y otros aspectos de la pausa y sus tipos dentro del lenguaje y el verso. Coincide, además, en la mayoría de sus apreciaciones con la teoría de Attridge.

35. Véase sobre este asunto la cita de Chatman (1960, pp. 165-66) en la nota 34 a la sección C.3., quien llega a negar la existencia de la cesura fuera del ámbito de la actualización hablada del poema.

36. Este asunto se ha mencionado anteriormente en relación con la influencia de la prosodia francesa sobre la poesía inglesa del siglo XVI. Véase la sección C.1., en la que también se habla de los supuestos diferentes tipos de cesura en francés y la crítica que de los mismos hace Brogan. Véase igualmente la cita de Schipper en la nota 15 a la sección B.3.

37. Véase Attridge, 1982, pp. 123-24.

38. Sobre la jerarquía binaria de los acentos en inglés y su reflejo en el verso véase sección C.2. Por otra parte, Thomson, a pesar de diferir en aspectos concernientes al pie métrico, coincide con Attridge en el carácter simbólico del yambo:

> *"The metrical pattern draws not only its elements but its order from the language; it is a model of the way English works. The iambic metrical pattern has dominated English verse because it provides the best symbolic model of our language. The iambic foot consists of simulacra of two syllables. The order of the simulacra is fixed; that representing the weaker stress comes first, with certain exceptions or variations such as the initial trochee. The stress system of English is represented in this simplified way. It is a model of the way the words and phrases of English are made: phonemes into syllables, syllables into words or word-groups, word-groups into sentences. The primary stress of a phrase will come as near the end as possible in speech, with exceptions for special occasions. Every primary stress is followed by one terminal juncture at some point subsequent to it. Our understanding of the foot as a unit is our understanding of its representation of a phoneme or terminal juncture; a foot has a beginning and an end. Since terminal juncture is a function of pitch, the foot has thus provided simulacra of the four kinds of phonemes essential to English. The line or measure with its combination of feet and its representation of juncture, the end of the line, is a model of the larger units of language."* Thomson, 1966, pp. 12-13.

Véase también la sección dedicada más adelante a otras teorías sobre el pentámetro (C.4.4.), en la cual queda recogida la de Easthope, quien adopta una postura similar acerca del pentámetro y la extiende a ámbitos extralingüísticos.

39. Wright, 1988, p. 1.

40. Véase Attridge, 1982, pp. 9-10. Este asunto se ha tratado también con anterioridad en la sección C.3.

41. Véase la nota 28 a la sección C.3.

42. Véase Brogan, 1993b, p. 418.

43.

> *"The foot is thus more than a mere analytic tool, a device for scansion: it is a principle of structure. It is not necessarily an element in poetic composition as any poet actually carries out that activity, and it is almost certainly not an element of performance... In scansion, it can be used to describe and analyze verse whose regularities support it, and not verse which does not. The advantages of foot-scansion are consistency and convenience. One disadvantage is that foot-analysis works only on regular verse -Gummere made this crucial point a century ago. If regularity exceeds a certain threshhold, even a large inventory of foot-types cannot account for the variety, or only at the expense of a wild profusion of types, many of which are curiosities or scholarly inventions. A more serious disadvantage is that this device, so useful in scansion, naturally tends to become reified, so that readers come to believe that poets actually make verse foot by foot, count on their fingers, labor for a molossus. (It was T.S. Eliot who remarked, apropos of his inability to remember the names and kinds of feet, that 'a study of anatomy will not teach you how to make a hen lay eggs'). Description would be fine if it didn't always quietly reify itself and then come to replace the thing it set out only to describe. The fact that a verse can be scanned in feet proves that feet are one component of verse structure but says nothing about whether the poet composed, or the performer should recite, in feet."* Brogan, 1993b, p. 419.

Brogan, por otra parte, también es crítico con el sistema tradicional de análisis según los patrones de la métrica clásica:

> *"The weakness of foot theory was that it classified feet as distinct rhythms and presumed meters were mere accumulations thereof, so that change of foot meant change of meter. This is not so. The trochee as an isolated foot looks like the reverse of an iamb, but in an iambic line 'trochaic substitutions' are not and never were felt to be violations of the iambic meter, but simply complications in the rhythm of the line. Trochaic meter -whole trochaic lines in succession- was recognized to be fundamentally different from iambic meter, but that is a very different matter. As Gummere said over a century ago, the old terms for the various feet are best used simply to characterize the general movement of verse. Meters are whole line-forms, not foot-types strung together."* Brogan, 1993a, p. 773.

La discusión sobre la naturaleza del pie puede extenderse hacia el interesante asunto de la relación que guardan metro y lenguaje, con respecto al cual las opiniones oscilan entre los que consideran que el primero es una imposición aritraria sobre el segundo y las que piensan que el metro se articula no sobre, sino a través del lenguaje. Este asunto, al igual que algunos aspectos relacionados con él, como la fonología explicada en términos métricos y la equivalencia entre unidades métricas y unidades lingüísticas se tratan en la sección "Meter and Language" dentro del artículo de Brogan "Meter". Véase Brogan, 1993a, pp. 773-4.

44. Véase Attridge, 1982, p. 128.

45. Attridge, 1982, p. 113.

46. Attridge se refiere aquí al ritmo cuaternario de la tradición popular, pues el de la tradición literaria posterior, de carácter silábico, tiene aún más restricciones sobre el número de sílabas que el pentámetro: véase Attridge, 1982, p. 142. Recuérdese que en esta sección se está tratando al pentámetro como esquema rítmico en general. El de la tradición silábico acentual se tratará con más detalle en breve, cuando se haga una relación de las condiciones que según Attridge lo gobiernan.

47. Véanse las secciones C.1. y C.4.2. para diversas opiniones sobre este asunto.

48. *"Gascoigne (1575, p. 54), Puttenham (1589, p. 75), and Campion (1602, p. 299) all recommend that the pause in the pentameter should occur after the first four syllables; and Oras (1960) presents statistics to show that the earlier Elizabethan poets had an overwhelming preference for a pause in this position, and no further pause until the end of the line. On the other hand, writers who wish to escape a four-square rhythmicality and bring their verse closer to speech may prefer pauses in other places; Oras's evidence shows Shakespeare moving in the later plays from the typical use of fourth position pause to a strong preference for a break in the sixth position, which is less likely to awaken echoes of the four-beat rhythm, though it divides the line into the same proportions. Few poets and fewer readers have been conscious of the existence and the importance of this aspect of the pentameter, though this is far from saying that they have not exploited and responded to its particular rhythmic and expressive potential."* Attridge, 1982, p. 143.

El análisis se encargará de determinar el lugar de la pausa en Surrey y la frecuencia de las diferentes posiciones, con las consiguientes consecuencias para la estructura métrica y el ritmo de su verso. A este respecto, recuérdese la parte de la sección anterior donde se trató el estatus de la cesura y el tratamiento que se le dará durante el análisis de la traducción de la *Eneida* de Surrey. Véanse tambien las secciones E.7 y G.1.

49. Attridge, 1982, p. 144.

50. Attridge, 1982, p. 153.

51. Véase Attridge, 1982, pp. 357-62, donde se puede encontrar un apéndice que resume brevemente las reglas y condiciones de su teoría.

52. Attridge recoge algunas excepciones (v. 1982, p. 177), pero apoya la validez de esta primera condición con pruebas tomadas de un estudio del ritmo en prosa de Baum: *"Baum (1952) found in a sample of 3,400 clause and sentence endings in written English prose that the pattern +s -s +s was more than four times as common as +s +s -s."*

53. Otros versos con dos casos de *pairing* simultáneos en la traducción de Surrey son II.868, IV.201, 699 y 899.

54. Véase Attridge, 1982, p. 180. Este asunto ya se ha mencionado en la sección C.2. Attridge sostiene que aparecen casos de *pairing* también en versos con número de sílabas variable como en "L'Allegro" de Milton. Señala igualmente ejemplos en el inglés medio de Chaucer, así como algunos casos en Surrey.

55. Attridge se apoya en las teorías de Liberman & Prince (1977, pp. 316-20) y Beaver (1971, 1973). Véase 1982, p. 181.

56. *"Tarlinskaja's figures (1976, pp. 283-6, Tables 43 and 44) reveal that in the iambic pentameters of most poets it is at least twice as frequent; in Keats it occurs more than six times as often, and it is the only type of pairing used by Pope in her sample."* Attridge, 1982, p. 183.

En la sección G.1. del análisis se puede observar su frecuencia en la traducción de Surrey, así como su relación con la pausa sintáctica (cesura) tras la cuarta o sexta sílaba.

57. Véase Attridge, 1982, p. 184.

58. Véase Attridge, 1982, pp. 184-85. Para su incidencia sobre la traducción de Surrey, véase la sección G.2.

59. Véase Attridge, 1982, p. 185.

60. Attridge concluye la discusión de las condiciones de *pairing* en el verso de cinco acentos glosando las ventajas del pentámetro yámbico a la hora de reflejar los ritmos y las cadencias de habla inglesa dentro de un metro en contraposición a otros sistemas prosódicos:

> *"It may be thought that verse which exerts control over the syllable count by means of the pairing conditions is more distant from the movement of speech than verse based entirely on stress-rhythms, but this is not so; in being less dominated by the stress-timed rhythm of the underlying beats, syllabically strict verse can be more subtle in its reflection of speech, as the vivid imitation of spoken language in accentual-syllabic verse by writers like Shakespeare and Browning testifies. Whereas strong-stress verse observes only the stress principle of English rhythm, syllabics only the syllabic principle, and free verse, while using both stress and syllabic rhythms, turns its back on elementary rhythmic forms, accentual syllabic verse exploits to the full all three of these rhythmic resources."* Attridge, 1982, p. 186.

61. Attridge, 1982, p. 188.

62. Esta especificación se hace necesaria ya que hay otro tipo de esta misma condición para los versos con ritmo trocaico.

63. Véase Attridge, 1982, p. 189.

64. *"Pentameter verse which permits headless lines... does not, of course, consistently observe the initial inversion condition, since in such lines an initial offbeat is not always followed by a double offbeat. However, verse of this kind usually makes use of lines with initial inversions as well, so the second part of the double offbeat condition will remain*

valid, though we have to understand the phrase 'in observance of the initial inversion condition' as applying to the individual line, which has, as it were, chosen to abide by this restriction when some of its fellows have not. (If, however, double offbeats are used freely throughout the line, the double offbeat condition does not apply at all)". Attridge, 1982, p. 190.

Para otras opiniones sobre los versos acéfalos véase el artículo de Brogan "Acephalous" en Preminger & Brogan, 1993, p. 7, quien se muestra muy escéptico sobre la existencia de estos versos, argumentando que se pueden explicar de formas diferentes, aunque no especifica cuáles. Wright (1988, pp. 24-5), por otra parte, afirma que aparecen ya en Chaucer -de hecho menciona algunos ejemplos del autor de *Canterbury Tales* que también usa Attridge.

65. Attridge da algunos ejemplos, algunos de ellos tomados de Shakespeare. 1982, p. 191.

66. *"It is surely no accident that the rules and conditions of the most used and versatile English metre have developed in such a way as to provide the poet with a firm rhythmic structure which at the same time allows him the greatest possible freedom to use the verbal resources of the English language. A further consequence of the rules that govern the opening and closing of the iambic pentameter is that they make the establishment of a strong falling rhythm unlikely: the line cannot begin with the pattern +s -s +s, except in the rare case of postponed compensation, and it most commonly ends on a stress. This hostility towards the more insistent of the two types of duple movement is of a piece with many of the other features of the iambic pentameter, such as its avoidance of the dominating four-beat rhythm, its use of duple metre rather than the more insistent triple metre, and its dependence on a fixed syllable count and pairing formations to keep the powerful stress-timing principle in check. All these features prevent the strong, simple, fundamental rhythmic forms from taking precedence over the more variable patterns of living speech, and go a long way towards explaining the remarkable predominance, and repeated reinvigoration, of this metrical form in the literary tradition from Chaucer to the present."* Attridge, 1982, pp. 192-3.

67. Tarlinskaja, 1976, pp. 285-86, Tabla 55. Véase Attridge, 1982, pp. 209-10.

68. El tema de la cesura ya se ha tratado parcialmente más arriba en la sección C.4.2.

69. Véase Attridge, 1982, pp. 256-57.

70. Véase Attridge, 1990, pp. 1031-32.

71. Véase Brogan, 1993a, p. 773. Sobre el tema del sintagma (*phrase*, dentro del marco de la *constructio*) como unidad organizativa del verso desde la perspectiva de los tratados métricos tardomedievales y renacentistas, véanse las secciones B.3 y C.1. Acerca de la influencia francesa sobre la poesía inglesa del Renacimiento y su sistema métrico, véase también la sección C.1.

72. En última instancia es siempre la tradición la que determina el valor estético del producto final, con lo que se llega al relativismo estético que niega la existencia de un modelo pseudoplatónico en que finalmente parece basarse la noción de contrapunto entendida en términos de un modelo abstracto ideal y su plasmación concreta: *"Anything can become a poetic device, if a culture deems it so; there is no inherent 'poetic' property that renders some phenomena available for poetry and rules others out of court."* Attridge, 1990, p. 1033. La única solución (¿o consuelo?) que hoy día queda para el vértigo provocado por esta relativización radica en dar más importancia a la tradición, toda vez que el mundo de las ideas parece perdido.

73. Véase Attridge, 1982, pp. 171-2.

74. Véase Brogan, 1993a, pp. 771-2.

75. Véase Easthope, 1983, pp. 51-77.

76. Hay interesantes estudios que recogen éste y otros aspectos de la relación entre la literatura y las artes visuales, como -entre otros- los de Mario Praz (1979) y Murray Roston (1987).

77. El asunto de las sílabas de acentuación ambivalente y su precedente en el tratado métrico de Gascoigne se ha tratado ya en la sección C.2. Gascoigne, a diferencia de Wright, creía que este tercer tipo de acento era siempre inherente a la palabra y además reducía este tipo de sílaba a una lista limitada de éstas. No estaba por tanto sometido al contexto del grupo rítmico (*rhythmic phrase*) al que pertenece, como opina Wright. Tarlinskaja, por otra parte (1976, pp. 76-82), también distingue tres niveles de acentuación diferentes, cada uno de los cuales incluye a su vez dos subtipos; según Wright, *"she discusses the middle level very much in Gascoigne's way, though with far more sophisticated means of describing grammatical categories and degrees of stress."* Véase Wright, 1988, p. 53.

78. En esto viene a coincidir, desde otra perspectiva teórica ligeramente diferente, con Attridge. Véase la última parte de la sección dedicada al pentámetro según Attridge, donde se tratan las variaciones recogidas en las condiciones y la relación entre el pentámetro y las estructuras sintácticas.

79. Vuelve a coincidir aquí Wright con Attridge. Recuérdese que según este último el pentámetro suena más natural porque escapa al repetido esquema de cuatro acentos, en gran parte gracias a su asimetría. Véase Wright, 1988, pp. 5-6:

> *"Pentameter, then, is the most speechlike of English line-lengths, especially when it appears without rhyme. Long enough to accommodate a good mouthful of English words, long enough to require most of its lines to break their phrasing somewhere, it also resists the tendency to divide in half. In fact, it cannot do so. A midline pause, wherever it appears, leaves two stressed syllables on one side and three on the other. For iambic pentameter, however highly*

patterned its syntax, is by nature asymmetrical -like human speech. If we divide a ten-syllable line 'in half,' we do not get two equal segments, but two unequal ones:

> *To wítn ..s dúty, | nót to shów my wít (Shak. Sonnet 26:4)*
>
> *Five syllables on either side of the break, but different numbers of stressed and unstressed syllables, so that, though we may hear a syllabic symmetry, the line resists giving us a metrical balance to accompany it... Poets have sometimes set themselves the exercise of writing an iambic pentameter line with the balance that is natural to a more symmetrical line:*
>
> *I shall find time, Cassius; I shall find time (JC, 5.3.103)*
>
> *Twelve year since, Miranda, twelve year since (The Tempest,1.2.53)*
>
> *Only the second of these is perfectly symmetrical, but at the cost of being headless. All of them are tours de force and work against the grain of a meter that characteristically resists such balances."*

80. Véase Wright, 1988, p. 3.

81. De hecho, el verso que usa Wright para ilustrar esto es un caso de *stress-final pairing* en las cuatro últimas sílabas. Véase Wright, 1988, pp. 8-9.

82. Wright, 1988, p. 8.

83. Wright, 1988, p. 9.

D. EL INGLÉS DEL S. XVI. ALGUNOS ASPECTOS RELEVANTES PARA EL ANÁLISIS.

En esta sección se tratarán brevemente algunas cuestiones prácticas que se pueden plantear a lo largo del análisis de la traducción de Surrey relacionadas directamente con ciertas características específicas del inglés en la Inglaterra Tudor. La primera parte concierne a determinados cambios y fenómenos fonéticos que afectan al número de sílabas en el verso. La segunda se refiere a la influencia del latín sobre la sintaxis del inglés, aspecto cuya importancia para la obra de Surrey es obvia.

Ya se ha mencionado con anterioridad (sección C.1.) que la falta de una ortografía común representaba un problema para la uniformidad lingüística. Las consecuencias de esta carencia en poesía era la fluctuación entre unos autores y otros. Hay incluso poetas que mantienen la *-e* final o no según su conveniencia para poder conseguir un verso métricamente correcto. En este sentido, la indefinición de la pronunciación y la ortografía, una desventaja en otros aspectos, podía llegar a ser de utilidad a la hora de componer versos[1].

Según Görlach, la pérdida de la [ ] final en las palabras bisílabas hizo que la ortografía con *-e* empezara a parecer arbitraria y opcional a partir del año 1400 aproximadamente. La *-e* final, sin embargo, vino a ser interpretada como funcional en el periodo del temprano inglés moderno -aunque estas funciones se solapaban, con lo que

aumentaba la ambigüedad[2].

Otra consecuencia de la pérdida de los sufijos *-e* y *-en* fue la eliminación de la diferencia entre el verbo y su sustantivo correspondiente, lo que daba un mayor juego a los autores. Esta figura se llamaba *anthimeria* en los libros de retórica de la época. Se la ha relacionado con la compresión poética, apareciendo con mucha frecuencia en el estilo que Milton usa en *Paradide Lost*[3].

Otro tipo de variante en el número de sílabas que ofrecía la lengua de la época se daba en el caso del sufijo de tercera persona del singular de los verbos, ya que se podía elegir entre *-(e)s* y *-(e)th*. Al usar *-(e)th* se añade una sílaba al verbo -a excepción de monosílabos como *quoth, hath, doth-* en tanto que si se usa el primero -a no ser que *-(e)s* vaya precedido por una silbante- el número de sílabas queda igual. Los poetas del siglo XVI generalmente preferían la variante *-(e)th* en los casos en que el sufijo venía precedido por una silbante por ser considerado éste un sufijo más elevado y apropiado para uso poético, sin embargo en el resto de los casos se prefería el uso de *-(e)s*, tanto en poesía como en uso coloquial[4]. El que *-(e)s* tuviera un carácter más coloquial y menos solemne que *-(e)th* no evitó que poetas de tendencia arcaizante como Spenser aprovecharan esta posibilidad para redondear sus versos, rechazando a veces la dicción con *-(e)th* y su consecuente tono añejo por razones métricas Otra terminación que en tiempos de Spenser se había perdido para el habla común, aunque no para su poesía, y que añadía una sílaba al verbo era la de tercera persona del plural en *-en*.

En lo que se refiere al auxiliar *do*, su uso no estaba tan regulado en el siglo XVI como lo está hoy, aunque algunos de sus usos actuales, como el enfático, ya se podían dar en tiempos de Surrey. Hay que ser cautos, por tanto, a la hora de considerarlo como un simple avío para completar un verso que necesita una sílaba más, aunque esta posibilidad no queda descartada. Ronberg señala que no era regular en absoluto en oraciones negativas e interrogativas y en las afirmativas su uso es inversamente proporcional al carácter coloquial del texto, independientemente de que éste fuera prosa, verso narrativo o dramático. Se usaba sobre todo en prosa no dramática cuando se pretendía un tono de solemnidad. En este sentido cuando Surrey recurre a él por razones métricas consigue una ventaja adicional para su solemne estilo épico, todo por el mismo precio. Ronberg concluye, sin embargo, que en verso el *do* afirmativo no es en todos los casos un simple recurso métrico, y que su uso puede estar tan marcado que son posibles otras explicaciones[5]. Görlach hace hincapié, por otra parte, en que fue muy útil para completar versos desde finales del siglo XV en adelante, periodo en el que empezó a sustituir a sus sinónimos *gin* y *gan*. Estos dos últimos aparecen combinados con *do* en el texto de Surrey, un hecho que testimonia el momento crítico de cambio lingüístico en que el poema fue compuesto. A este respecto hay que decir que *gan* es un arcaísmo que también puede deberse a la influencia de la traducción de la *Eneida* por parte de Gavin Douglas. Un factor importante para el uso de *do* en poesía lo representa el hecho de que a veces conllevaba o facilitaba la inversión (como los adverbios en posición inicial de frase), lo cual permitía la

variación rítmica, dando a oraciones largas y complicadas un equilibrio que de otra forma habría sido más dificil de conseguir.

En lo referente a la sintaxis, la creciente influencia del latín hizo que a partir sobre todo del siglo XVI la subordinación se complicara más con respecto al inglés anterior que usaba unos esquemas más simples. Así el lenguaje culto sofisticó sus estructuras sintácticas hacia la hipotaxis, quedando el tipo de lenguaje paratáctico para estilos menos elevados, como los cuentos populares o los diarios personales[6]. Pero aún así la subordinación compleja se fue apoderando también de géneros y registros menos cultivados.

Aumentaron las oraciones subordinadas de participio, de las cuales se pueden encontrar muchas en el texto de Surrey. Ello parece deberse en principio a que contribuyen a la compresión lingüística necesaria para encontrar un equivalente inglés al compacto latín de Virgilio.

A diferencia del inglés actual, la subordinación estaba menos regulada en el siglo XVI. Su uso era más flexible y suelto, lo cual contribuía a la creación de extensos periodos sintácticos, muy ramificados de los cuales Surrey proporciona algunos ejemplos relevantes sobre todo para la creación de párrafos versuales. El análisis, sin embargo, demostrará que la sintaxis de Surrey es preferentemente coordinativa y yuxtapositiva, abundando en construcciones de participio (v. F.4. y F.5.).

La creciente especialización de la sintaxis hacía

necesario un incremento, un enriquecimiento de palabras de enlace, como preposiciones y conjunciones. Los participios fueron fuente original de muchas conjunciones actuales[7].

Es indudable que todos estos fenómenos tienen gran parte de su origen en la influencia del latín, cuyo papel como lenguaje culto empezaba a ser suplantado por el nuevo inglés. El latín era el ejemplo de extenso vocabulario y flexibilidad que necesitaba el inglés para funcionar como un idioma moderno. Dentro de este fenómeno es fundamental el papel de los tratados retóricos, ya señalada anteriormente. Todos ellos estaban inspirados en fuentes latinas en lo que respecta tanto a teoría como a ejemplos. Dentro de la creciente importancia de la educación en la época -facilitada por la paz y la estabilidad política propiciada por la nueva monarquía Tudor- estos tratados se convirtieron en manuales de uso común en los colegios.

Como es lógico, la influencia del latín se hizo notar sobre todo en el lenguaje escrito, en tanto que su impacto sobre el hablado fue bastante menor. Como señala Görlach[8], el primero de aquéllos era más suprarregional y homogéneo, y también estaba más condicionado por el estilo y las tradiciones literarias. La creciente influencia de la formación escrita en los colegios acercó a la pronunciación y la ortografía entre sí, y además, la mejora del lenguaje escrito de acuerdo con las directrices tomadas del latín vino a ampliar las distancias con respecto al inglés hablado, sobre todo en lo que se refiere a la sintaxis del texto.

De esta forma, la influencia del latín y más concretamente del estilo ciceroniano fue considerable en el siglo

XVI. Las largas y ramificadas oraciones mencionadas más arriba encuentran su fuente inmediata en los extensos periodos ciceronianos. Una consecuencia de esta influencia es el llamado *euphuismo*, que aunque alcanzaría sus más altas cotas en periodos posteriores, ya apunta al comienzo y mitad del siglo XVI. Véase, por ejemplo, el texto de la *Arcadia* de Sidney citado por Ronberg:

> *The daungerous division of mens mindes, the ruinous renting of all estates, had nowe brought Arcadia to feele the pangs of uttermost perill (such convulsions never comming, but that the life of that government drawes neere his [its] necessarye periode) when to the honest and wise Philanax, equally distracted betwixt desire of his maisters revenge and care of the states establishment, there came (unlooked for) a Macedonian Gentleman, who in short, but pithye maner delivered unto him, that the renowmend Euarchus, king of Macedon, purposing to have visited his olde friend and confederate the king Basilius, was nowe come within halfe a mile of the Lodges, where having understoode be [by, from] certayne Shepheards, the sodayne death of theyr Prince, had sent unto him, (of whose authoritye and faith he had good knowledge) desiring him to advertise [inform] him, in what securitie hee might rest there for that nighe, where willinglye hee woulde (if safely hee might) helpe to celebrate the funeralls of his auncient companion and alye, adding he neede not doubt [fear], since hee had brought but twentye in his companye, hee would be so unwise as to enter into any forcible attempte with so small force.| Philanax having entertayned the Gentleman, aswell as in the middest of so many tumultes he coulde, pausing awhile with himselfe, considering howe it shoulde not onely be unjust, and against the lawe of Nations, not well to receyve a Prince whome good will had brought among them, but (in respecte of the greatnes of his might) very dangerous to geve him cause of due offence; remembring withall the excellent tryalls of his equitie, which made him more famous than his victoryes, hee thought hee might bee the fittest instrument to redresse the ruynes they were in, since his goodness put hym without suspicion, and hys greatnesse beyonde envye.*[9]

Lo que hace que estas dos extensísimas oraciones suenen poco familiares a nuestos oidos es el gran número de construcciones -sintagmas- de participio de carácter parentético, junto con el excesivo uso de de subordinación, ambas características de la sintaxis latina. Surrey no llega a tales extremos, desde luego, y como ya se ha dicho su sintaxis se estructura habitualmente sobre la yuxtaposición, la coordinación y las construcciones de relativo[10]. La presencia de participios sin embargo es ya notable

en su poema, aunque los periodos no alcancen la misma extensión que en autores posteriores. Como se verá en las secciones F.4. y F.5., la complejidad de la sintaxis aumenta ocasionalmente, y con ella el desorden en los versos. Este hecho parece indicar que Surrey era un poeta que se desenvolvía mejor con el estilo nítido y ordenado de sabor clásico que le ha dado fama y proporcionado los más brillantes párrafos de su traducción de la *Eneida*.

En lo que respecta al orden de los constituyentes sintácticos dentro de la oración, en algunos casos éste era menos estricto que en inglés moderno. Por ejemplo en la posición de los modificadores del nombre, adjetivos y participios, que en inglés actual se colocan en la gran mayoría de los casos delante del nombre. En el siglo XVI esta regla era más flexible y así el adjetivo podía aparecer tras el nombre al que modificaba; aún así, este orden era ya entonces marca de lenguaje poético. En Surrey se podrán comprobar casos de cambio en el orden normal de los constituyentes con la intención de imitar a Virgilio, por un lado, y por razones métricas por otro; o simplemente para alcanzar un estilo elevado a través del hipérbaton.

Görlach da una relación muy útil de las prácticas habituales del inglés de la época en lo que se refiere a los constituyentes de la oración. Es fundamental tener en cuenta esta relación para analizar un determinado orden de constituyentes como poético o normal[11].

En términos generales, el estado todavía algo fluctuante de la lengua inglesa de la época no ofrece un modelo sincrónico estable con el que analizar los textos, puesto que la gramática del inglés moderno no se asentó hasta Dryden. Es por

ello que habrá que ser cautos y partir de una duda razonable a la hora de analizar textos del siglo XVII con modelos basados en en inglés actual[12].

Notas a la sección D.

1. Hay un verso en la traducción de Surrey en el cual tanto la grafía como una de sus posibles lecturas apuntan a la pronunciación de la *-e* final en el sustantivo "feete". Se trata de IV.652: "Under thy feete th'earth thou shalt behold". No resulta fácil explicar por qué el texto tiene la sinalefa de "th'earth", cuando sin ella podría ser un verso completamente regular, a no ser que bien autor o bien editor leyesen "feete" como bisílabo. Con la sinalefa y un "feete" monosílabo resulta un verso acéfalo con un caso de *stress-final pairing* en "-der thy feete th'earth" que produce una fuerte pausa al hacer coincidir cesura sintáctica y pausa métrica. Este verso aparece analizado en la sección G.2. del análisis en el apartado de versos acéfalos.

2. Para más información sobre estas funciones, véase Görlach, 1991, p. 47.

3. Véase Preminger & Brogan, 1993, p. 74. Shakespeare también usó ampliamente dicha figura, que sin este cambio lingüístico no habría sido posible.

4. Véase Görlach, 1991, p. 88, donde se pueden encontrar estadísticas. Véase también Ronberg, 1992, pp. 53-54.

5. Ronberg, 1992, pp. 55-62; véase también Görlach, 1991, p. 120 y Barber, 1976, pp. 263, 265-67.

6. Véase Ronberg, 1992, p. 101.

7. Según Görlach, la distribución de las diferentes construcciones (*clauses*) de participio varía considerablemente según el tipo de texto, pero se podría decir que el abanico de usos era mayor en el inglés del siglo XVI que en el actual. Görlach distingue varias funciones que pueden llevar a cabo los participios en dichas construcciones: modificadores, construcciones de tipo adverbial -muy comunes éstas en Surrey- y el participio absoluto. V. Görlach, 1991, pp. 126-28.

8. 1991, p. 12.

9. *Arcadia*, libro 5, citado por Ronberg, 1992, p. 107 ss.

10. *"It is important to bear in mind that a heavily hypotactic Latinate style was one of fashion rather than one belonging to a certain type of text or a certain register. We find similarly constructed sentences in otherwise widely different texts"*. Ronberg, 1992, p. 108.

Véase también Görlach, 1991, p. 29. En la sección C.3., p. 47 del presente trabajo se recoge una lista de las características del estilo de Milton que Görlach considera están determinadas por la influencia del latín. Algunas de ellas coinciden con características presentes en el estilo de Surrey. Véase también las características que la sintaxis de la oración de relativo debe a la influencia del latín según Görlach:

> *"The syntax of the relative clause was affected considerably by Latin models, as the following features clearly show:*
> *1 the great frequency of relative clauses in the early sixteenth century;*
> *2 the widespread acceptance of the rule that prepositions ought to precede relatives;*
> *3 rare cases of than preceding a relative: then whom... none higher sat (T34/74; cf. 6.1.5);*
> *4 the choice of a relative instead of a demonstrative in sentence-initial position (cf. 6.8.4);*
> *5 the occasional telescoping of two relative clauses, a construction susceptible of misunderstanding;*
> *6 the combination of relatives with absolute participles: which being once understood (T36A/37), or with 'accusative and infinitive' (T48/40-1)."* Görlach, 1991, pp. 125-6.

11. Según Görlach, había más desviaciones del orden SVO y usos variados de preposiciones que en inglés actual. SVO se convirtió en el orden habitual en declaraciones (*statements*) afirmativas alrededor de 1500; sin embargo, unos cuantos tipos de estructuras desviadas aún no se habían adaptado al esquema dominante, a saber, entre otros, la inversión sujeto-verbo tras un adverbio inicial y los objetos en posición inicial (OSV, más frecuente que OVS, el cual podía producir confusiones): esto era común en inglés medio y no fue raro hasta Dryden. Hay que tener precaución en Surrey, por tanto. Véase Görlach, 1991, pp. 107-8; véase también Barber, 1976, p. 282 ss.

12. Véase la opinión de Görlach en la introducción a uno de sus capítulos:

> *"How far can modern methods of text linguistics be applied to individual EModE texts, and also to establishing text types diachronically?*
> *The following discussion will be based on a model that is structuralistic in that syntactic units are identified and classified and the function of each within the higher unit is described. This model involves a hierarchy of levels in which the 'sentence' is particularly important (even though* ***it is not always easy to determine what constitutes a sentence in EModE and to delimit it, separating it off from the surrounding paragraph*** *(T7)).*
> ***However, EModE lacks many firmly established syntactic rules of a modern type. It is therefore necessary to describe tendencies and frequencies, giving due consideration to those that developed into obligatory rules in the eighteenth century and also accounting for those that obviously diverge from PrE and are thus specific to the period.***" Görlach, 1991, p. 98. Las negritas son mías.

David Birch trata el asunto de la gramatica sincrónica del inglés del siglo XVI desde una perspectiva bastante original y ciertamente estimulante al tiempo que pragmática en el sentido no especializado de esta palabra. Dejando de lado los modelos que construyen una gramática del inglés de la época a partir de los textos, y afirmando que el lector actual no puede desembarazarse de sus propias perspectivas para contemplar

dicho lenguaje de forma objetiva y descontextualizada, Birch propone integrar estas visiones diferentes en una sola más compleja y dinámica, asumiendo la tremenda expansión que el paso del tiempo ha operado sobre el contexto cultural y de referencia e integrándolo en nuestra interpretación:

> *"It is impossible to stop being a modern reader when reading Early Modern English. Therefore, instead of trying to write a grammar of Early Modern English which deals ONLY with readerless, context-free texts and which takes no notice whatsoever of modern readers, it would seem sensible to write a grammar which does not require an artificial suspension of contemporary linguistic competences. The consequences of such a grammar would be a range of expanded networks; stylistic analysis would be more open; levels of interpretive delicacy increased; reader-oriented interpretations would be foregrounded, resulting in a wider variety and range of readings; and, possibly most important of all, a positive move would be made AWAY from the privileging of readings based EXCLUSIVELY on either diachronic or synchronic analytic competences or on one particular function."* Birch, 1987, pp. 157-58.

ANÁLISIS

La segunda parte de este trabajo se ocupa del análisis estilístico y métrico de la traducción de los libros II y IV de la *Eneida* de Virgilio por Henry Howard. Este análisis se divide en tres partes: las que se ocupan respectivamente de fenómenos de orden **fonético** (E), **sintáctico** (F) y finalmente **métrico** (G). Esta división se hace por necesidades organizativas y en orden a sistematizar y aclarar en la medida de lo posible los complejos entramados entre los diferentes niveles lingüísticos en los que se halla involucrada la métrica y el estilo del poema. Es evidente que no se puede hacer una división estanca entre cada una de las secciones, por lo que las referencias cruzadas entre unas y otras son frecuentes, y muchos de los fenómenos analizados son comunes a varias de ellas.

E. FONÉTICA.

E.1. Rima interna.

Sólo hay ocho casos detectados:

II.62: "Or this an engin is to anoy our walles". Interna no sólo respecto al verso, sino también a su primera mitad: ocupa dos de las tres sílabas acentuadas, la segunda y la sexta.

II.315: "With bowes of fest the town and temples deck". De carácter asonante, se da antes de la cesura (cuarta sílaba) y al final (décima sílaba) del verso. Va acompañada de aliteración en otras palabras, lo cual da al verso una destacada calidad fonética. Constituye un buen ejemplo de cómo la aliteración contribuye con otros elementos al equilibrio interno del verso.

II.776: "And with pure light she glistred in the night". De carácter consonante, es un caso parecido al anterior, puesto que ocupa las sílabas cuarta (justo antes de la cesura) y la décima.

II.880: "Why, servants, then, bring me my armes againe". De nuevo antes de la cesura (cuarta sílaba) y al final (décima sílaba): "then... again".

IV.50-51: "On this side, loe, the Getule town behold / A people bold, unvanquished in warre". En este caso tiene lugar entre dos versos: en el primero en la décima sílaba ("behold")

y en el segundo en la cuarta ("bold"), antes de la cesura. Resulta algo cacofónica.

IV.87: "Throughout the town she wandreth up and down". Una vez más en la cuarta sílaba (antes de la pausa sintáctica) y en la décima ("town... down").

IV.327: "To the water thence toke he his discent". En este verso (un controvertido ejemplo desde el punto de vista métrico, ya que en él se lee un caso de *postponed stress-final pairing*, véase la sección G.2., p. 484 ss.) los dos sonidos ("thence... discent") se hallan también en posiciones anteriores a pausas: en la quinta sílaba el primero -hay una inusual cesura tras esta sílaba en este verso- y en la décima el segundo.

IV.713, "Nor yet nightes rest enter in eye or brest", vuelve a haber repetición de sonidos ("rest... brest") en la cuarta y décima sílabas, o sea, antes de la cesura y en posición final. Estos dos sonidos forman parte a su vez de un fenómeno aliterativo más extenso dentro del mismo verso.

A pesar de que la rima interna no es muy frecuente, y por tanto es un fenómeno de segundo orden, hay algunas conclusiones interesantes que se desprenden de los casos detectados. Así, en la mayoría de ellos la repetición de sonidos tiene lugar antes de las dos pausas métricas del verso: cesura y final del verso. A este respecto, recuérdese la teoría de Robinson sobre el origen de los *skeltonics* en la desintegración del pentámetro equilibrado de Chaucer[1]. No parece pues casual que este tipo de rimas se den en estas posiciones. Algunas de ellas suenan francamente mal: son, como los versos de Skelton,

demasiado evidentes. Pero en otras ocasiones, como en II.315, contribuyen de manera eficaz al equilibrio global del verso en conjunción con otros recursos estilísticos.

E.2. Sinalefa.

La sinalefa, esto es, la unión de dos palabras por la omisión de una vocal inicial o final de una de ellas-fenómeno que se puede englobar bajo el término global de elisión- plantea el peligro potencial de convertirse en un recurso cómodo para regularizar la lectura métrica de un verso. Es indudable que los procesos plasmados en todos los fenómenos de elisión son un reflejo en poesía de hechos que tienen lugar habitualmente en el lenguaje hablado. No son por tanto un simple recurso exclusivo de los poetas. Se ha de tener precaución, sin embargo, a la hora de forzar elisiones o sinalefas simplemente por conveniencia. El hecho de que la poesía de la época de Surrey estuviera regulada en cuanto al número de sílabas provocaba que los poetas recurrieran a estas licencias con cierta frecuencia, desde luego más que a partir del Romanticismo, cuando el número de sílabas no era tan estricto. El problema se complica por el desconocimiento de la pronunciación real de todas las palabras de la época, así como por la aparición de palabras tales como nombres propios, cuyo número de sílabas y acentuación no están claras para un lector actual, aunque es posible que tampoco lo estuvieran para los lectores de la Inglaterra Tudor.

De cualquier forma si por una parte es dificil determinar la pronunciación de una palabra hace 400 años, el

hecho de que sea leída en el contexto proporcionado por un discurso métricamente ordenado es también una ayuda, ya que el patrón del metro regular sirve de indicador hacia cuál debería ser su pronunciación para encajar en dicho esquema[2]. Es por ello que siempre y cuando no se trate de casos demasiado peregrinos se dará por segura la sinalefa en aquellos versos que serían flagrantemente irregulares sin ella. Hay otros casos más dudosos en los cuales la sinalefa aparece en contextos más ambiguos y problemáticos y que han ser tratados con prudencia y una precavida dosis de escepticismo[3].

Hay que decir por último que son hechos de segundo orden y que no afectan mucho al estilo total del poema dado que no suelen tener consecuencias fuera de los versos individuales. Se han detectado además pocos casos (sólamente 21) y de ellos no todos son claros. Se trata de los siguientes.

II.62: "Or this an engin is **to an**oy our walles". **II.229**: "In warped keles. **To Ar**ge sith they be come". **II.251**: "Nor ten yeres war, **ne a** thousand saile could daunt". **II.431**: "As furie gui**ded** me, and **wher as** I had heard". En este caso hay una sinalefa y una síncopa, de no ser así se trataría de un alejandrino, esto es, de un dodecasílabo. **II.508**: "And ma**ny a** Greke we sent to Plutoes court". **II.608**: "Like to **the ad**der with venimous herbes fed". Aquí cabe una interpretación sin la sinalefa que haría del verso un dodecasílabo, siempre que se pronunciara "herbes" como bisílabo. **II.645**: "There Hecu**ba I** saw, with a hundred moe". **II.646**: "Of her sons wyves, and Priam at **the al**tar". De este verso hay otra interpretación -no muy probable-

que haría de él un endecasílabo con la consabida átona final (véase la parte final de G.1.). **II.1018**: "The children orderly and mothers pale for fright". En este caso es algo forzada, pues habría de ir acompañada de una síncopa que resultaría en "ord'rly'nd". De no ser así se trata de un alejandrino. **IV.14**: "What new guest is this that **to our** realm is come?". Se trata de una sinalefa que tiene lugar en un interesante verso con doble interpretación métrica (véase la sección G.2., p. 484 ss.). **IV.52**: "Eke **the un**daunted Numides compasse thee". Éste aparece en un contexto inestable, debido a la presencia del nombre propio "Numides", al que hay que suponerle un acento en la segunda sílaba para que el verso sea más o menos regular, pues aún así hay una doble inversión inicial, o sea, un caso de *postponed compensation* (véase la sección G.2., p. 487 ss.). **IV.67**: "Whiles winter frettes the seas, and wa**try** Orion" es un caso discutible y sujeto a varias interpretaciones (véase el final de la sección G.2., p. 504 ss.). **IV.136**: "So be it fortune thy tale bring **to ef**fect". **IV.242**: "As mindfull of **yll and** lyes as blasing truth". Un caso dudoso pero que viene a evitar que el verso se lea como un endecasílabo con acento final. **IV.243**: "This monster blithe with ma**ny a** tale gan sow". **IV.589**: "Stickes fast; and loke, how hye to **the hea**ven her toppe". Se trata de una sinalefa algo forzada, pues aquí ha de ir combinada con una síncopa ("th'heav'n") para hacer del verso un decasílabo. Si no fuera así el verso resultaría un alejandrino. **IV.652**: "Under thy feete th'earth thou shalt behold". En este caso hay una sinalefa señalada en el texto que no es necesaria, pues sin ella el verso es un decasílabo regular, en tanto que si se la tiene en cuenta

se trata de un verso acéfalo con un *stress-final pairing*. Para más información sobre este verso véase la sección D., p. 149, nota 1. **IV.626**: "**The ug**lie furie**s his** slaughter to revenge". Aquí la sinalefa se puede colocar en dos posiciones diferentes, ya que sin ella el verso es un endecasílabo. En una de las dos posiciones alternativas el verso queda con *postponed compensation* (véase G.2., p. 496). **IV.721**: "The Troyan na**vy and** Teucrian vile commaundes". **IV.802**: "And from Ascanius his life **with** iron reft". Se trata de una sinalefa inverosímil, que resultaría forzada para acomodar el verso a una lectura métrica regular. Como en otros casos, hay un nombre propio cuyo número de sílabas y acentuación resultan problemáticas.

E.3. <u>Síncopa</u>.

Hay treinta casos recogidos en el análisis, de los cuales la mayoría son regulares y perfectamente admisibles.

II.58: "Deme ye the Grekes our enemies to be gone?", regular, la [ ] de la segunda sílaba de "enemies". **II.135**: "And quivering limes thus toke his tale again". Regular, se trata de la *schwa* en la segunda sílaba de "quivering". **II.245**: "In Grece, even to the walles of Pelops town", un caso regular y muy común, [ ] en "even". **II.312**: "Her prophettes lippes, yet never of us leeved". Dudosa: "prophettes" habría de transformarse en bisílabo. Posiblemente se trata de un problema de diferencia entre grafía y pronunciación real, a no ser que la palabra se leyera como el femenino de "prophet". **II.431**: "As furie guided

me, and wher as I had heard". Se trata de un caso dudoso, habría que leer "guided" como monosílabo. Hay también una sinalefa en el mismo verso, por lo cual la interpretación más verosímil sea quizá como alejandrino. **II.435**: "Dymas and Hypanis joyning to our side". Es un caso algo dudoso por ser un nombre propio - "Hypanis"- de acentuación indeterminada. La elisión tendría lugar en la tercera sílaba. **II.443**: "So desperatly the battail to desire". Un caso común y regular, se trata de la [ ] en la segunda sílaba de "desperatly". **II.456**: "And through the dark, like to the ravening wolves". Común y regular, la [ ] de "ravening". **II.518**: "Lifting in vain her flaming eyen to heven". Regular y muy común, [ ] en "heven". **II.557**: "And if the fates wold I had fallen in fight". Otro caso regular, la [ ] de "fallen". **II.638**: "And the large palace with soldiars gan to fill". Caso muy dudoso: parece un alejandrino, para lo cual se haría necesaria una diéresis en "soldiars", que habría de ser trisílaba, lo cual no es nada inverosímil. Si no es así resulta difícil encontrar la palabra en la que pudiera tener lugar la elisión. **II.662**: "Amid the court under the heven all bare". Regular y muy común, la [ ] de "heven". **IV.39**: "O sister, dearer beloved than the lyght". Regular, se trata de la [ ] final de "dearer". **IV.58**: "By Gods purveiaunce it blewe, and Junos helpe". "Purveiaunce" ha de ser bisílabo y acentuado en la segunda. **IV.269**: "When thou lettest flye thy thonder from the cloudes?". Regular, la segunda sílaba de "lettest". **IV.271**: "A woman that wandring in our coastes hath bought". Regular, la segunda sílaba de "woman". **IV.347**: "Both heven and earth; in hast he gave me charge". Regular, "heven", y muy común. **IV.361**: "Amid his throtal

his voice likewise gan stick". "Throtal" como monosílabo, más o menos regular. **IV.427**: "All utterly I could not seeme forsaken". Caso dudoso, la síncopa en la sílaba final de "forsaken" haría del verso un decasílabo regular. De no haber síncopa se trataría de un caso de endecasílabo con átona final, lo cual tampoco es inusual. **IV.436**: "And whiles the spirit these limmes of mine shal rule". Regular, "spirit" como monosílabo. **IV.589**: "Stickes fast; and loke, how hye to the heaven her toppe". Es un caso dudoso: tendría que haber al mismo tiempo sinalefa y síncopa en "th'heav'n" si no se quiere leer el verso como un alejandrino, lo cual no resultaría inadmisible del todo. **IV.726**: "Who would me suffer (admit this were my will)". Más o menos regular: "suffer" como monosílabo. **IV.735**: "But rather dye, even as thou hast deserved". Caso regular y muy común, "even". **IV.773**: "Addresse the sterres with prosperous influence". "Prosperous" como bisílabo. **IV.812**: "And thou Juno, that well these travailes knowest". Se trata de un caso regular, "knowest" como monosílabo. **IV.893**: "With prease of entred enemies swarmed full". "Enemies" como bisílabo. Esta lectura forma parte de un análisis con otro alternativo en el que no aparece la síncopa. **IV.903**: "Lothest thou in death thy sisters felowship?". Regular, "lothest" como monosílabo. **IV.908**: "And cruel so absentest me from thy death?". Un poco forzado, pues hay que hacer de "absentest" un bisílabo. **IV.926**: "From heaven she sent the goddesse Iris downe". Regular y muy común, "heaven". **IV.939**: "Commaunded I reve, and thy spirit unloose". Regular, "spirit" como monosílabo.

E.4. Diéresis

Los casos de diéresis encontrados se pueden agrupar en cuatro tipos. El primero de ellos es el de los nombres propios con estructura silábica y acentual indeterminada (II.878, II.735, II.977, II.856, II.927, II.939, IV.107, IV.45, IV.182, IV.287), el segundo son las palabras de origen romance, que suelen aparecer a menudo en posición final (II.198, IV.139, II.552, II.239), el tercer grupo lo constituyen palabras de estructura silábica indeterminada o ambigua (II.578, II.638, II.28, II.904, II.908, II.1013, IV.299), y por último los casos claros (II.970, IV.106, IV.131). En general, y sobre todo en el caso de los nombres propios, es lógico pensar que el número de sílabas era flexible. Es por ello que si la diéresis contribuye a regularizar el verso es en la mayoría de los casos admisible.

II.198: "To Grekes; leful to hate their nacion". "Nacion" ha de ser trisílabo, está en posición final y la diéresis evita un verso de nueve sílabas con inversión final. Ha de tener también el acento romance en la última sílaba o bien hacer una promoción de la misma. **II.239**: "By the good zele of old devotion". Un caso prácticamente idéntico al del verso II.552, con la misma palabra, "devotion", en una expresión muy parecida a la anterior: "zele of good devocion" en II.552. Al igual que en éste, hay promoción de la octava sílaba. **II.552**: "Pitie, nor zele of good devocion". "Devocion" ha de ser cuatrisílabo, está también en posición final y aparentemente con el acento romance en la última, lo que evita un verso de nueve sílabas con

inversión final. De todas formas el esquema acentual del final del verso se puede ver desde diferentes perspectivas, por ejemplo, si el acento principal de la palabra está en la última sílaba, habría una promoción (o también un acento secundario) en la octava posición del verso. **II.578**: "Seing al lost, now at the point of death". "Seing" ha de ser bisílabo. **II.638**: "And the large palace with soldiars gan to fill". La lectura de una diéresis en "soldiars" como trisílabo, que ya se dio en **II.28**, hace del verso un alejandrino. Hay otra lectura alternativa con una síncopa algo difícil que regularía el verso en diez sílabas. **II.878**: "My father, with Creusa my sweet wife". "Creusa" ha de ser trisílabo (otros casos de "Creusa" como trisílabo son **II.735**, **II.977**, **II.856**). **II.904**: "Bet out the fire from his blasing tresse". "Fire" ha de ser bisílabo para que el verso sea un decasílabo regular. **II.908**: "If by praier, almighty Jupiter". Cabe preguntarse si "praier" es ya bisílaba por naturaleza, o es susceptible de pronunciarse de las dos formas, o bien se trata de un monosílabo que ha sido objeto de diéresis. **II.927**: "And Troy stands in your protection now". "Troy", con esta misma grafía -no con la *-e* final que presenta en otros casos- ha de ser bisílabo para que el verso sea un decasílabo regular. Éste, como otros nombres propios, no parece tener una estructura silábica y acentual fija y varía según la conveniencia del verso en que aparece. **II.939**: "Yong Iulus shall beare me company". "Iulus" ha de ser trisílabo para completar el verso. Este caso plantea el mismo problema con un nombre propio que el anterior. **II.970**: "Cried on me, 'Flee, son! They ar at hand'". "Cried" como bisílabo, hay otra lectura alternativa en la que el verso sería

acéfalo y "cried" monosílabo (véase la última parte de la sección G.2.). **II.1013**: "Sterne guardens stood, watching of the spoile". Es un caso dudoso, "sterne" ha de ser bisílabo para completar las diez sílabas: Si no es así, se trata de un verso acéfalo (véase G.2.). **IV.45**: "Nor yet of Tire, Iarbas set so light". Un caso de nombre propio, "Tire", que ha de ser bisílabo para completar el verso; en el mismo aparece también otro nombre propio, "Iarbas", de manera que si no hay diéresis en uno tendría que haberla en el otro. Es más plausible un "Iarbas" trisílabo que un Tire bisílabo. Ello haría además que la cesura estuviera tras la acostumbrada cuarta sílaba en lugar de tras la quinta. **IV.106**: "And seeth eke. Oft in her lappe she holdes". "Seeth" como bisílabo. Es posible que no se trate de un caso estricto de diéresis, ya que este verbo es bisílabo simplemente por el uso de la terminación en *-eth*[4]. **IV.107**: "Ascanius, trapt by his fathers forme". "Ascanius" ha de leerse como tetrasílabo para completar un verso regular. **IV.131**: "To whom Venus replied thus, that knewe". "Replied" ha de ser trisílabo para completar el verso. **IV.139**: "Should hold one town, or graunt these nacions". Se trata de un caso similar a otro anterior (II.198), con "nacions" en posición final. **IV.182**: "Like when Apollo leaveth Lycia". Nombre propio en posición final, a "Lycia" se le supone un acento en la primera, lo que implica promoción de la décima sílaba. **IV.287**: "That now in Carthage loytreth, rechlesse". De nuevo un nombre propio, "Carthage", ha de ser trisílabo, o bien habría una diéresis en "loytreth". La primera lectura parece más verosímil. **IV.299**: "The towers yet of Rome, being his sire". "Towers" ha de ser bisí bo.

E.5. <u>El sufijo -ed del pasado</u>.

Se trata de casos en los que su pronunciación en contra de las reglas habituales de la lengua de la época responde a la necesidad de una sílaba más para completar el verso, siendo un recurso muy frecuente aún en épocas relativamente recientes[5]. Es un fenómeno muy común en la traducción de Surrey: se han encontrado alrededor de 65 casos, de los cuales muy pocos son dudosos o tienen una lectura alternativa. Son los siguientes:

II.18: "The Grekes chieftains, all irked with the war". "Irked" es bisílabo. **II.24**: "For their return a fained sacrifice". "Fained" es bisílabo, con lo que se completa el decasílabo regular. **II.36**: "Troye discharged her long continued dole". "Discharged" ha de ser trisílabo para que el verso sea regular, sin embargo, éste es un verso complejo con interpretaciones alternativas en las que "discharged" no es trisílabo. Para ello véase la sección G.2. **II.68**: "He launced then into that croked wombe". "Launced" como bisílabo para que el verso sea regular. **II.96**: "Then he, al dred removed, thus began". "Removed" ha de ser trisílabo para que el verso sea regular. **II.119**: "With such sharp words procured I great hate". "Procured" es trisílabo. **II.171**: "And lurked in a marrise all the nyght". "Lurked" es bisílabo. **II.175**: "My children dere, nor long desired sire". "Desired" es trisílabo. **II.192**: "His loosed hands lift upward to the sterrs". A pesar de tratarse de un verso complejo, el carácter bisílabo de "loosed" no se pone en duda. **II.231**: "And crosse the seas unloked for eftsones". "Unloked" ha

de ser trisílabo acentuado en la segunda y "eftsones" bisílabo acentuado en la segunda para que el verso sea regular. **II.235**: "Which masse he willed to be reared hye". "Willed" tendría que ser bisílabo, aunque hay otra lectura alternativa en la que es monosílabo y el verso es acéfalo. Parece preferible la primera lectura. **II.236**: "Towards the skies, and ribbed all with oke". Un "ribbed" bisílabo ofrece una lectura de este verso como regular. **II.238**: "Ne yet your people might defensed be". "Defensed" como trisílabo. **II.249**: "Trapt by deceite, some forced by his teres". "Forced" como bisílabo. **II.275**: "Their scaled backes did compasse twise his neck". "Scaled" es bisílabo. **II.276**: "With rered heddes aloft and stretched throtes". "Rered" es bisílabo. **II.313**: "Disclosed eft, forespeking thinges to come". La pronunciación de "disclosed" con tres sílabas hace del verso un decasílabo regular. **II.327**: "Let fourth the Grekes enclosed in the womb". "Enclosed" de nuevo un trisílabo para regularizar el verso. **II.339**: "They joyne them selves with the conjured bandes". "Conjured" como trisílabo. **II.344**: "Out of whoes eies there gushed streames of teares". "Gushed" ha de ser bisílabo para completar las diez sílabas del pentámetro. **II.347**: "With the streight cordes wherewith they haled him". "Haled" bisílabo. **II.359**: "Our most desired Hector, doest thou come?". "Desired" se ha de pronunciar con tres sílabas para que el verso sea un decasílabo regular. **II.383**: "The din resouned, with rattling of armes". Aunque la pronunciación de "resouned" como trisílabo es necesaria para que el verso sea decasílabo, la estructura acentual del mismo es irregular, pues hay cuatro acentos naturales sin que ninguna de las sílabas átonas se

encuentre en una posición que la haga susceptible de ser promocionada. Véase la sección E.7., p. 187 más adelante. **II.385**: "Removed stood, with shadow hid of trees". "Removed" como trisílabo. **II.419**: "The Grekes are lords over this fired town". "Fired" es bisílabo. **II.423**: "And rushed in at our unfolded gates". "Rushed" como bisílabo. **II.527**: "Then flockt the Grekes moved with wrath and ire". "Moved" ha de pronunciarse como un bisílabo para que el verso sea regular. **II.528**: "Of the virgin from them so rescued". "Rescued" ha de ser trisílabo acentuado en la primera, con lo que se evita una inversión final y un verso de nueve sílabas. **II.562**: "Pelias lamed by Ulissez hand". "Lamed" ha de ser bisílabo. **II.570**: "And rered up ladders against the walles". "Rered" ha de ser bisílabo para que el verso sea regular. **II.634**, "With often pushed ram the gate did shake". "Pushed" se pronuncia como bisílabo. **II.682**: "Escaped from the slaughter of Pyrrhus". "Escaped" debería ser trisílabo, pero aparece en un contexto irregular que podría afectar a su número de sílabas. Véase la sección G.2., p. 497. **II.764**: "And Troy town consumed all with flame". Un "consumed" trisílabo regulariza el verso. **II.909**, "Inclined thou mayst be, beholde us then", "inclined" tendría que ser trisílabo, sin embargo hay una interpretación alternativa -que lee a "mayst" como bisílabo- en la que no se tiene que pronunciar la *-ed* para regularizar el verso. **II.952**: "Till I be washed in the running flood". "Washed" ha de ser bisílabo. **IV.3**: "Surprised with blind flame; and to hir mind". "Surprised" ha de ser trisílabo. **IV.29**: "And pricked foorth the mind that gan to slide". La pronunciación de "pricked" como bisílabo completa el pentámetro regular. **IV.38**: "Bained her

brest. Wherto Anne thus replied". "Bained" como bisílabo. **IV.51**: "A people bold, unvanquished in warre". "Unvanquished" ha de ser tetrasílabo para que el verso sea regular. **IV.80**: "With giftes that day and beastes deboweled". "Deboweled" habría de ser cuatrisílabo, pero es un caso raro y dudoso en un verso muy irregular. Véase la sección G.2., página 511. **IV.113**: "Of walles high raised, threatning the skie". Tanto "walles" como "raised" tendrían que ser bisílabos para hacer de este verso un decasílabo. Se trata de un caso muy dudoso por lo forzado de la lectura como decasílabo cuando se trata evidentemente de un octosílabo de ritmo cuaternario. **IV.120**: "Yet am not I deceived, that foreknew". "Deceived" trisílabo hace al verso regular. **IV.131**: "To whom Venus replied thus, that knewe". "Replied" ha de ser trisílabo. Hay también diéresis. **IV.132**: "Her wordes proceded from a fained minde". "Fained" ha de ser bisílabo. **IV.140**: "Mingled to be, or joyned ay in league". Una pronunciación trisílaba de "joyned" hace al verso regular. **IV.163**: "And smyled soft, as she that found the wyle". "Smyled" como bisílabo. **IV.191**: "Of tender leaves, and trussed up in gold". "Trussed" ha de ser bisílabo. **IV.216**: "And the nymphes yelled from the mountains top". "Yelled" tendría que ser bisílabo, ya que la otra alternativa -leer a "nymphes" como bisílabo- da un verso irregular. **IV.340**: "Stripped throughout with a thin thread of gold". "Stripped" ha de ser bisílabo. **IV.370**: "After long doutes this sentence semed best". "Semed" ha de pronunciarse como bisílabo para regularizar el verso. **IV.447**: "The walles againe unto the vanquished". "Vanquished" ha de ser trisílabo para completar un pentámetro de diez sílabas regular.

IV.449: "But now Apollo called Grineus". "Called" ha de ser bisílabo. El contexto es inusual debido a que aparece también un nombre propio -"Grineus"- que ha de ser trisílabo para que el verso quede completo y regular. **IV.514**: "Imagened, and did prepare to say". "Imagened" ha de ser cuatrisílabo. **IV.661**: "His weedes dispoiled all, and bridal bed". "Dispoiled" ha de ser trisílabo. **IV.743**: "Reserved to the cinders of Sychee?". "Reserved" como trisílabo. **IV.776**: "The like desire the rest embraced all". "Embraced" como trisílabo. **IV.808**: "And filled eke their deckes with flaming fire". "Filled" debe pronunciarse como bisílabo para regularizar el verso. **IV.822**: "And if Joves wil have so resolved it". "Resolved" es trisílabo. **IV.824**: "Yet at the least asailed mought he be". "Asailed", de nuevo un trisílabo. **IV.827**: "Iulus eke rashed out of his armes". "Rashed" debería pronunciarse como bisílabo. El contexto es complejo pero no parece afectar en principio a la pronunciación del sufijo *-ed*. **IV.831**: "His realme nor life desired may he brooke". "Desired" ha de ser trisílabo para que el verso sea regular (véanse casos similares en II.175 y II.359). **IV.898**: "She smote her brest and rushed through the rout". "Rushed" es bisílabo. **IV.907**: "And with this voice cleped our native gods". "Cleped" como bisílabo. **IV.919**: "Deepe in her brest that fixed wound doth gape". "Fixed" ha de ser bisílabo.

E.6. <u>Aliteración en un par léxico</u>.

El origen de la aliteración en un par léxico se remonta a los poemas épicos homéricos, lo cual hizo que posteriormente

su uso se relacionara con este tipo de poesía en autores como Milton[6].

En el caso de Surrey, algunas de estas aliteraciones en pares léxicos responden de forma evidente a la intención de imitar el texto de Virgilio, bien reproduciendo una aliteración con el mismo tipo de fonema o simplemente construyendo una aliteración propia según las posibilidades del inglés. En ocasiones se hallan insertas dentro de un contexto aliterativo más amplio que persigue este mismo fin: estos casos concretos se recogerán en la sección E.8. En una abrumadora mayoría de casos (32) los pares léxicos se componen de modificador más nombre, siendo escasos dentro de este mismo grupo los que invierten dicho orden o aquéllos en los que entran en juego otro tipo de constituyentes (7). Los casos encontrados son los siguientes.

II.1: "They whisted all, with **fixed face** attent". Las dos sílabas aliteradas ocupan posiciones de ictus. Hay otras aliteraciones en el verso. **II.21**: "A **buge hors** made, hye raised like a hill". Las dos sílabas aliteradas son tónicas, aunque la segunda queda degradada por el contexto métrico. Esta aliteración encuentra un eco en la segunda parte del verso "hye... hill", de forma que se establece una especie de equivalencia fonética entre "huge hors" y "hill", paralela y añadida a la comparación semántica -"like a hill". **II.24**: "For their return a **fained sacrifice**". Sólo la primera sílaba aliterada tiene acento, la segunda es átona. En el texto de Virgilio hay una aliteración pero no de la misma naturaleza, *"votum pro reditu simulant" (II.17)*. **II.26**: "In the **dark bulk** they **closde bodies** of men". Hay

otro caso en la segunda mitad del mismo verso, "closde bodies", aunque no se trata de adjetivo más nombre, sino de verbo y objeto. **II.27**: "Chosen by lot, and did **enstuff** by **stealth**". La relación entre las dos palabras aliteradas es de verbo y expresión adverbial. **II.28**: "The **hollow womb** with **armed soldiars**". Aquí la relación es aliterativo-asonante y de gran valor expresivo. Sólo la segunda sílaba aliterada es tónica. En este mismo verso hay otro caso, "armed soldiars", en la segunda mitad, traducción prácticamente literal del latín *"armato milite"* (*II.20*). **II.44**: "Al wondring at the **hugenesse** of the **horse**". A pesar de que las dos palabras están separadas, hay una relación similar a la de modificador más nombre, que recuerda el caso del verso II.21 más arriba. En el texto de Virgilio hay una aliteración diferente, *"molem mirantur"* (*II.32*). **II.50**: "**Wild** it to **drown**, or underset with flame". Hay cierta distancia y la relación no es tan estrecha como en otros casos, pero podría llegar a contarse como aliteración en par léxico, si bien no del tipo central formado por modificador más nombre. **II.51**: "The **suspect present** of the Grekes deceit". Es un caso destacado, puesto que hay repetición no de uno, sino de tres sonidos idénticos; hay además en la otra mitad del verso un eco en "deceit", lo cual produce un paralelismo a nivel fónico que se añade a la identidad semántica entre "suspect present" y "Grekes deceit". **II.52**: "Or bore and gage the **hollowe caves uncouth**". En este caso al par léxico unido por la aliteración consonante que cierra el verso hay que añadir el tercer miembro, "hollowe", con el que los otros dos forman un trío con sonido asonante común, de tal forma que se teje un sistema de repetición fonética de

varios tipos que da una enorme expresividad al verso en su posición final. Esta aliteración común a las tres palabras facilita además cierta cohesión a la disposición simétrica que presentan, pues están distribuidas en un tríptico formado por adjetivo + nombre + adjetivo. El verso en su totalidad es digno de destacar como una buena reproducción del original de Virgilio, *"aut terebrare cauas uteri et temptare latebras"* (*II.38*). **II.57**: "What so great kind of **frensie freteth** you?". Las dos sílabas aliteradas son tónicas y ocupan posiciones de ictus, aunque la relación no es adjetivo más nombre, sino sujeto -o más bien el núcleo del sintagma que funciona como tal- más verbo. **II.59**: "Or any **Grekish giftes** can you suppose". Ambas sílabas tónicas y en posición de ictus. En latín las dos palabras no se hallan juntas, pero también están aliteradas, *"dona... Danaum"* (*II.44*). **II.141**: "And chiefly when of clinched **ribbes of firre**". Ambas sílabas son tónicas y se hallan en posición de ictus. Por otro lado, este par léxico forma parte de una aliteración de más alcance: toda la expresión "clinched ribbes of firre" es una efectiva traducción del igualmente aliterado texto de Virgilio *"trabibus contextus acernis"* (*II.112*). **II.179**: "By **faith unfiled**, if any any where". Ambas tónicas y en posición de ictus, el sonido involucrado tiene un eco en el verso siguiente. **II.188**: "Whereto was wrought the masse of this **huge hors**?". De nuevo un caso similar a II.21 y II.44. Por lo que se ve, uno de los preferidos de Surrey. Es una forma efectiva de cerrar este verso. **II.206**: "The Grekes **whole hope** of undertaken war". Tercera y cuarta sílabas del verso, traducción del latín "omnis spes". **II.276**: "With rered heddes aloft and **stretched throtes**". Octava y décima sílabas, tónicas

y en posición de ictus, por tanto, además de concluir el verso. **II.303**: "The **subtil tree**, to Pallas temple ward". Sólo la segunda es tónica y ocupa posición de ictus. **II.319**: "And eke the treason of the **Grekish guile**". Ambas tónicas y en posición de ictus, además de ocupar la posición final en el verso, traducción del latín *"Myrmidonumque dolos"* (*II.252*). **II.346**: "Distained with **bloody dust**, whoes feet were bowlne". Ambas tónicas y en posición de ictus, vienen precedidas por un sonido similar en la primera parte del verso: "Distained with bloody dust". La segunda parte del verso entra en relación aliterativa con esta en lo que resulta una compleja configuración de repeticiones de sonidos encadenados en el verso, traducción del igualmente aliterado *"aterque cruento / puluere perque pedes traiectus lora tumentis"* de Virgilio (*II.272-73*). **II.356**: "With **bitter teres** and **dolefull deadly** voice". Sólo la segunda sílaba aliterada es tónica y está en posición de ictus. En la segunda parte del verso hay otro par aliterado, "dolefull deadly" (adjetivo + adjetivo) el cual repite más de un tipo de fonema. **II.370**: "And **Troye town** now falleth from the top". Si "Troye" es bisílabo, entonces las dos sílabas son tónicas y ocupan posiciones de ictus. **II.378**: "After **time spent** in th'overwandred flood". Sólo la segunda sílaba aliterada ocupa posición de ictus. **II.389**: "Or the **swift stream** that driveth from the hill". El sonido puede llegar a ser expresivo en relación con la referencia semántica. En Virgilio hay una aliteración muy parecida, aunque de las dos palabras aliteradas sólo una coincide con la traducción al inglés, *"torrens / sternit"* (*II.305-6*). **II.488**: "Rered for wrath, swelling her **speckled neck**". Ambas tónicas y en posición de ictus, son una

traducción libre del latín *"caerula colla"* (*II.381*), que tiene un sonido similar. **II.512**: "Clambe up againe unto the **hugie horse**". Ambas tónicas y en posición de ictus, además de estar al final del verso. Se trata de nuevo del mismo par que en II.188, II.44, II.21 y II.420. **II.640**: "The **foming flood**, that brekes out of his bankes". Las dos sílabas involucradas son tónicas y están en posición de ictus, traducción del latín *"spumeus amnis"* (*II.496*). **II.655**: "When of his **taken town** he saw the chaunce". Son dos sonidos los repetidos, con las dos sílabas principales tónicas y ocupando ictus, además de estar en posición final antes de la cesura. **II.721**: "Of Priamus this was the **fatal fine**". Ambas sílabas son tónicas en posición de ictus y están al final del verso, reproducen fielmente además el latín *"finis... fatorum"* (*II.554*). **II.764**: "And **Troy town** consumed all with flame". Este caso aparece en varias ocasiones: II.137, 370 y 372. **II.808**: "Bright shining Pallas, all in **warlike wede**". Tónicas y en posición de ictus, las dos sílabas aliteradas ocupan el final del verso. **IV.9-10**: "Alightned clere, and eke the **dawning day** / The **shadowes dank** gan from the poale remove". En la segunda mitad del verso 9 se encuentra "dawning day", al final del verso, estando las sílabas involucradas en posición de ictus y acentuadas las dos, en tanto que en la primera mitad del verso 10 se halla "shadowes dank", de las cuales sólo la segunda sílaba aliterada tiene acento y es ictus. Los dos pares forman así parte de una simetría fonética. En términos generales los versos 8 al 10 de Surrey son una excelente traducción de los *IV.6-7* de Virgilio (*"postera Phoebea lustrabat lampade terras / umentemque Aurora polo dimoverat umbram"*). **IV.257**: "An **hundred hugie great temples**

he built". Las dos sílabas objeto de aliteración son las tónicas en un caso de *stress-initial pairing*. Por otra parte, en la primera mitad del verso se encuentra otro par, "hundred hugie", ambas tónicas en posiciones de ictus. **IV.263**: "He wood of minde, kindled by **bitter brute**". En este caso se repite más de un sonido, y hay dos sílabas tónicas en posición de ictus involucradas directamente. Este par además ocupa la posición final del verso, y por otra parte es una traducción bastante fiel y eficaz del latín *"rumore... amaro"* (*IV.203*). **IV.340**: "Stripped throughout with a **thin thread** of gold". Se trata de un caso ortodoxo de adjetivo más nombre, eficaz traducción del latín *"tenui telas"* (*IV.264*). Este par es parte de un caso de aliteración más amplio que ocupa todo el verso.

E.7. <u>Versos de carácter aliterativo-acentual</u>.

El tipo de verso dominado por un número fijo de acentos que eran realizados por sílabas aliteradas distribuidas entre las dos partes en que se dividía el mismo forma el núcleo de la tradición poética del inglés antiguo. Generalmente se trata de versos en los que aparecen cuatro acentos principales distribuidos de forma más o menos paralela en las dos mitades del verso; la aliteración solía ser diferente para cada uno de los dos pares. Habrá que determinar la frecuencia e importancia de este fenómeno para evaluar la influencia de la tradición nativa medieval en Surrey, a quien desde cierta perspectiva se le puede considerar un poeta de transición o quizá un innovador que aún

conserva ciertos rasgos de lo que le precedió[7]. En la presente sección se atenderán los casos en los que los dos pares de sílabas aliteradas ocupan posiciones de ictus y el quinto acento métrico es realizado por una sílaba átona promocionada, que como se verá no son muchos:

II.157: "The cruel wrek of him that framde the craft". Se trata de un verso regular con aliteración en las sílabas segunda, cuarta, octava y décima, todas ellas tónicas. Además, el acento del único ictus que no es objeto de aliteración es de intensidad menor -casi se podría decir que es una promoción de la sexta sílaba. Todo ello le da carácter aliterativo-acentual al verso.

II.223: "In glaunces bright she glittered from the ground". Hay promoción de la octava sílaba. Por lo demás es un verso regular. Hay una compleja aliteración paralela en las sílabas segunda y sexta ("glaunces... glittered") por un lado y en la cuarta, octava y décima ("bright... from ... ground"), todas ellas sílabas tónicas excepto la octava.

II.288: "New gripes of dred then pearse our trembling brestes". De nuevo un verso regular. Hay aliteración en todos los ictus, todos ellos realizados por sílabas tónicas, aunque el sonido es ligeramente diferente en el tercero. Se podría decir que así se crea un ritmo y sonido cercano al verso aliterativo-acentual. También hay casos muy cercanos al esquema aliterativo-acentual que escapan a esta categoría en virtud de un quinto acento natural en una palabra con peso específico dentro de él. Tal es el caso de II.356: "With bitter teres and dolefull deadly

voice": aquí hay doble aliteración en las sílabas sexta y octava, ambas tónicas, por un lado, y en la séptima y novena, por otro, con lo que estas dos palabras tienen un paralelismo fonético ("dolefull deadly") que añade expresividad a su sombrío contenido. En la primera parte del verso hay otra aliteración en un par léxico en las sílabas tercera y cuarta ("bitter teres"). El único ictus no aliterado ("voice") es tónico y lleva una fuerte carga informativa, lo cual, unido a su relevante carácter de final de verso evita la sensación de verso aliterativo-acentual.

II.352: "His crisped lockes al clustred with his blood". Hay doble aliteración: por un lado las sílabas tercera, séptima y décima ("crisped... clustred... blood"). De éstas, sólo la décima es tónica e ictus, las otras dos son parte de participios en *-ed* que se pronuncian, sobre todo el segundo, para completar el decasílabo. Por otra parte, las sílabas segunda, cuarta y sexta, tónicas ("cris-... lockes... clustred"). Hay promoción de la octava sílaba.

II.640, "The foming flood, that brekes out of his bankes". Los pares aliterados son "foming flood", "brekes... bankes", palabras cuyos acentos naturales constituyen los cuatro ictus principales del verso, estando el quinto realizado por la octava sílaba, una átona promocionada ("of"). Éste, como los anteriores, es un verso de esquema métrico regular.

II.700: "And with his blood defile the fathers face". Verso regular con aliteración en las sílabas cuarta y sexta ("blood defile"), por un lado, y por otro sexta, octava y décima ("defile his fathers face"). Como en otras ocasiones, hay

aliteración de diferentes sonidos con uno de los miembros en común, en este caso "defile". El hecho de que la aliteración ocupe los cuatro últimos ictus y que el primero esté promocionado (hay promoción de la segunda sílaba "with") da a este verso su carácter aliterativo-acentual.

IV.272: "A plot for price, where she a citie set". Hay dos casos de aliteración que equilibran el verso, "plot" y "price" en la primera parte y "citie" y "set" en la segunda. El hecho de que estas cuatro palabras lleven los cuatro acentos métricos principales del verso acerca a éste a la tradición aliterativo-acentual.

IV.815: "Infernal furies, ye wreakers of wrong". A excepción del tercer ictus ("ye", hay un *stress-initial pairing* en "ye wreakers of"), los demás acentos métricos están aliterados por parejas.

IV.850: "She sprinckle the body, and bring the beastes". Aquí el ritmo es claramente cuaternario, ya que los acentos naturales -de los cuales sólo hay cuatro- quedan distribuidos de la siguiente forma: - + - - + - - + - +, de tal modo que no hay posibilidad de promoción de ninguna de las sílabas átonas. Estos cuatro acentos naturales, por otra parte, están aliterados ("sprinkle... body... bring... beastes").

Hay otros casos con promoción de la sexta u octava sílaba que suelen dejar al verso con dos acentos naturales en cada una de sus mitades. Según Attridge ello no responde en exclusiva a la influencia de la tradición anterior, sino a la inclinación general del metro inglés por el ritmo cuaternario y

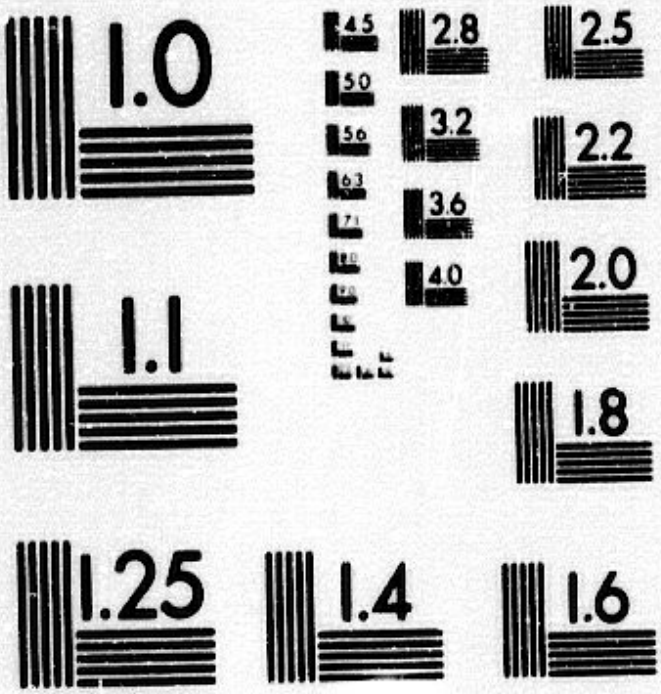
a la tendencia que tiene este esquema a establecerse con facilidad como cadencia subyacente. Este fenómeno recoge en sí dos vertientes del mismo hecho: por un lado la tendencia rítmica general del lenguaje y por otro esta misma tendencia encauzada, reforzada y sobre todo sistematizada a través de las formas de la tradición poética[8]. A la hora de evaluar el análisis, se ha de tener en cuenta que muchas de estas promociones son relativas, debido a que se trata de palabras acentualmente ambivalentes, englobadas dentro del tercer grupo intermedio entre tónicas y átonas al que ya se refería Gascoigne y que también menciona Wright: palabras como los auxiliares y pronombres personales. Resulta sin embargo válido leerlas como sílabas promocionadas, lo cual queda probado por algunos casos en que dentro del mismo verso verso la misma palabra ocupa dos posiciones, una de ictus y otra de *nonictus* (véanse II.201, 249 más abajo). Otras promociones son relativas o se hallan atenuadas por el hecho de tratarse de palabras compuestas o simplemente polisílabas con un acento secundario[9]. Hay versos, por otra parte, en que las promociones de sílabas átonas en posiciones de ictus quedan compensadas por degradaciones de sílabas tónicas en posiciones métricamente débiles, aunque ello no afecte al desarrollo del ritmo debido precisamente a las reglas métricas básicas. También hay casos en los que hay más de una promoción dentro del mismo verso (en algunos tanto la sexta como la octava sílaba son objeto de promoción, como en los versos 473, 687 y 851 del libro IV). Al igual que en otros tipos de fenómenos, hay casos límite en los cuales es difícil decidir entre una lectura u otra. Así ocurre con el verso II.365, "He answeard nought, nor in my vain

demaundes", en el cual el dilema se halla entre leer un *stress-initial pairing* en "nought, nor in my", dando un acento fuerte a "nor", lectura que viene apoyada por el sentido del verso, o analizarlo por otra parte en un sentido más estricto como una promoción de la sexta sílaba (véanse también los versos II.402, IV.528 y 906, entre otros).

En cuanto a los resultados del análisis, abundan más los versos en que se promociona la octava sílaba, al ser 312 los casos detectados de entre los 2011 versos de la traducción. De éstos, en 218 la promoción coincide con una pausa sintáctica tras la cuarta sílaba, lo cual como se ha mencionado ya supone el establecimiento de un ritmo cuaternario subyacente en los mismos[10]. Los casos de promoción de la sexta sílaba son 133, de los cuales 59 coinciden con una pausa sintáctica tras la cuarta sílaba[11].

En último lugar se hallan aquéllos versos que constan sólamente cuatro acentos naturales dispuestos de tal forma dentro del verso que no se puede promocionar una de las átonas hacia una posición de ictus según las reglas métricas básicas. Ya se analizó un caso (IV.850) al comienzo de esta sección, al que se han de añadir los siguientes.

II.383: "The din resouned, with rattling of armes". Las sílabas quinta y sexta son átonas, así como la octava y la novena ("resouned" ha de ser trisílabo para completar el decasílabo: ello deja al verso con cuatro acentos sin que ninguna de las sílabas átonas sea susceptible de promoción (-s +s -s +s -s -s



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

demaundes", en el cual el dilema se halla entre leer un *stress-initial pairing* en "nought, nor in my", dando un acento fuerte a "nor", lectura que viene apoyada por el sentido del verso, o analizarlo por otra parte en un sentido más estricto como una promoción de la sexta sílaba (véanse también los versos II.402, IV.528 y 906, entre otros).

En cuanto a los resultados del análisis, abundan más los versos en que se promociona la octava sílaba, al ser 312 los casos detectados de entre los 2011 versos de la traducción. De éstos, en 218 la promoción coincide con una pausa sintáctica tras la cuarta sílaba, lo cual como se ha mencionado ya supone el establecimiento de un ritmo cuaternario subyacente en los mismos[10]. Los casos de promoción de la sexta sílaba son 133, de los cuales 59 coinciden con una pausa sintáctica tras la cuarta sílaba[11].

En último lugar se hallan aquéllos versos que constan sólamente cuatro acentos naturales dispuestos de tal forma dentro del verso que no se puede promocionar una de las átonas hacia una posición de ictus según las reglas métricas básicas. Ya se analizó un caso (IV.850) al comienzo de esta sección, al que se han de añadir los siguientes.

II.383: "The din resouned, with rattling of armes". Las sílabas quinta y sexta son átonas, así como la octava y la novena ("resouned" ha de ser trisílabo para completar el decasílabo: ello deja al verso con cuatro acentos sin que ninguna de las sílabas átonas sea susceptible de promoción (-s +s -s +s -s -s

+s -s -s +s). Otra alternativa podría leer "resouned" como bisílabo y "armes" como bisílabo, pero eso dejaría al verso con una inversión final.

II.469: "Eche palace, and sacred porch of the gods". Las sílabas tercera y cuarta son átonas, así como la octava y novena; el resto está dispuesto de tal manera que no parece posible promocionar una quinta sílaba a posición de ictus, y el verso queda con cuatro acentos (-s +s -s -s +s -s +s -s -s +s).

II.474: "And plentie of grisly pictures of death". La estructura acentual de este verso es idéntica a la del 469 (-s +s -s -s +s -s +s -s -s +s).

II.541: "And by sound our discording voice they knew". El verso tiene un esquema acentual de cuatro acentos naturales -s -s +s -s -s +s -s +s -s +s. Hay dos posibles interpretaciones: promocionar la primera sílaba, con lo que se produciría un caso de *postponed compensation* (+s -s +s -s -s +s -s +s -s +s). La otra solución habría de dar un acento fuerte a "our", con lo que se crearía un caso de *stress-final pairing* en posición inicial que resolvería el esquema métrico de la siguiente forma: -s -s +s +s -s +s -s +s -s +s.

II.569: "And, coverd with engines, the gates beset". El verso tiene en principio sólo cuatro acentos (-s +s -s -s +s -s -s +s -s +s), sin que haya posibilidad aparente de promocionar una de las sílabas átonas hacia un ictus.

II.682: "Escaped from the slaughter of Pyrrhus". "Escaped" ha de leerse como trisílabo para completar el verso. Hay una inversión final precedida de dos sílabas átonas ("slaughter of Pyrrhus"). Aparentemente tiene sólo cuatro acentos

o ictus: tres *naturales* y uno producto de una promoción ("from"). El verso quedaría así: -s +s -s +s -s +s -s -s +s -s.

II.760: "Home to her spouse, her parentes, and children". Además de inversión final, el verso tiene sólo cuatro acentos o ictus (+s -s -s +s -s +s -s -s +s -s).

II.785: "Anchises, thy father fordone with age". Este verso muestra la misma estructura acentual que II.569 (-s +s -s -s +s -s -s +s -s +s).

II.845: "To have lived after the citee taken". Parece haber un caso de *stress-final pairing* en "To have lived after". El resto del verso tiene solamente dos ictus más dentro de una serie final de cuatro sílabas con ritmo trocaico, de manera que en su totalidad quedaría así: -s -s +s +s -s -s +s -s +s -s. Cabe preguntarse si la grafía "citee" podría responder a una pronunciación con acento romance en la segunda sílaba. A pesar de todo, la inversión final es común a una y otra lectura.

II.944: "Worship was don to Ceres the goddesse". El acento tiene sólo cuatro acentos, con inversión inicial y una irregular inversión final (+s -s -s +s -s +s -s -s +s -s).

II.949: "The reliques all, and the gods of the land". La primera parte del verso es completamente regular, pero en las seis últimas sílabas hay sólo dos acentos (-s +s -s +s -s -s +s -s -s +s).

II.960: "By places shadowed most with the night". Hay dos interpretaciones posibles: o bien se leen sólo cuatro acentos, o al tratarse "shadowed" de un trisílabo acentuado en la primera con un supuesto acento secundario en la tercera sílaba podría haber un caso de *stress-initial pairing* en "-wed most with

the".

II.1046: "Unto the sonne of Venus the goddesse". Inversión inicial. Se trata de un verso idéntico a II.944: cuatro ictus con inversión final: +s -s -s +s -s +s -s -s +s -s.

IV.113: "Of walles high raised, threatning the skie". "Walles" y "raised" han de ser bisílabos para completar el verso. Hay doble inversión en las sílabas quinta y sexta ("raised") y séptima y octava ("threatning"), lo que podría tratarse de un caso -inusual por no estar en posición inicial- de *postponed compensation*. En cualquier caso el verso tiene una fuerte tendencia hacia el octosílabo a causa de los cuatro acentos naturales de que consta. Si se analizara así tendría bastante sentido la cesura tras "raised", pues hay una inversión en "treatning", lo cual crea un *stress-initial pairing* que hace coincidir la pausa métrica con la sintáctica. Se trata de un caso evidente de octosílabo de ritmo cuaternario, y quizá sería una lectura demasiado forzada e inverosímil la que hiciera de él un decasílabo.

IV.184: "To viset Delos his mothers mansion". "Mansion" ha de mantener su acento romance original para no dar lugar a una inversión final en este verso que ya de por sí resulta algo irregular. En efecto, hay sólo cuatro acentos naturales, y distribuidos de tal forma que no cabe promocionar ninguna de las sílabas átonas. Si se acentúa "mansion" en la segunda, el esquema queda así: -s +s -s +s -s -s +s -s -s +s.

IV.209: "And Venus nephew the cotages for feare". Este verso tiene el mismo esquema acentual que el anterior: -s +s -s +s -s -s +s -s -s +s, con lo cual queda con sólo cuatro acentos.

IV.238: "Shriking by the dark shadow of the earth". Éste es un interesante caso de verso irregular desde el punto de vista de la reglas y condiciones del pentámetro yámbico silábico-acentual. Si se contabilizan los acentos naturales, éstos son sólo cuatro: +s -s -s -s +s +s -s -s -s +s, y según las reglas de Attridge, las sílabas tercera y octava tendrían que promocionarse, con lo cual el número de ictus ascendería a seis. Por el contrario, desde la perspectiva métrica exclusivamente acentual y la tradición del ritmo cuaternario el verso resulta perfectamente simétrico en su estructura rítmica.

IV.292: "From Grekish arms, but such a one". Se trata directamente de un octosílabo yámbico, con cuatro únicos acentos por tanto.

IV.302: "In enmies land doth he make hys abode". Este verso tiene una fuerte tendencia hacia un ritmo cuaternario. En efecto, el esquema rítmico es: -s +s -s +s -s -s +s -s -s +s, lo cual no deja ninguna posibilidad de promoción de una sílaba átona para ocupar el quinto ictus que falta. La única solución, algo forzada, consistiría bien en leer "doth" con acento natural y un caso por tanto de *postponed stress-initial pairing* (-s +s -s +s +s -s +s -s -s +s), o bien en leer el acento natural en "he" y un caso de *stress-initial pairing* (-s +s -s +s -s +s +s -s -s +s).

IV.460: "The troubled ghost of my father Anchises". Este verso plantea una doble irregularidad. Por una parte es endecasílabo, con una sílaba átona extra al final, sin que parezca haber posibilidad de síncopa o sinalefa alguna. Incluso si así fuera, el número de acentos naturales es cuatro, sin que

su distribución permita tampoco la promoción de una de las sílabas átonas para completar los cinco ictus. El esquema del verso queda así con cuatro acentos: -s +s -s +s -s -s +s -s -s +s -s.

IV.500: "To Italie passe on by helpe of windes". Verso con tendencia hacia un ritmo cuaternario. En efecto, para completar los cinco ictus es necesario promocionar la tercera sílaba de "Italie", que se encuentra en una posición donde esto no es posible: -s +s -s -s +s -s -s +s -s +s; con ello se crearía un *postponed stress-initial pairing* en esa posición que justificaría las dos sílabas átonas de "on by". Dado que "Italie" es un trisílabo acentuado en la primera cabe preguntarse si el acento secundario que tiene en su tercera sílaba basta por sí solo, sin necesidad de contexto átono alguno, para realizar un ictus. Si no se admite esa posibilidad el verso se queda con cuatro acentos[12].

IV.524: "Fell to their worke, from the shore to unstock". El verso tiene tendencia hacia un ritmo cuaternario, y ninguna de sus sílabas átonas está en una posición que la haga susceptible de ser promocionada. La única forma -poco ortodoxa- de regularizar el verso sería dando
a "from" un acento natural, con lo que habría un *postponed stress-initial pairing*: esto tiene la ventaja de hacer coincidir pausa métrica y sintáctica tras la cuarta sílaba. Si no es así el verso se queda con cuatro acentos: +s -s -s +s -s -s +s -s -s +s.

IV.530: "For winters dred, which they beare to their den". Hay inversión tras la cesura, o sea, *postponed stress-*

initial pairing, siendo los dos acentos "dred, which", las dos átonas "to their". De esta forma la pausa síntactica se ve reforzada por el esquema métrico. Si no se interpreta así, el verso se queda con cuatro acentos: -s +s -s +s -s -s +s -s -s +s. Hay por otra parte una tercera lectura de "which" como átona y "they" como tónica, que interpreta el verso como un caso de *stress-initial pairing* en "they beare to their", con lo que éste podría quedar dentro del margen de las condiciones de Attridge.

IV.552: "Yet nathelesse this for me wretched wight". El verso tiene tendencia al ritmo cuaternario. En efecto, si se atiende sólo a los acentos naturales, es esquema resulta: -s +s -s -s +s -s -s +s -s +s. La única forma de regularizarlo es leyendo a "me" como acentuado, con lo que se crea un caso de *postponed stress-final pairing* que deja el esquema así: -s +s -s -s +s -s +s +s -s +s. Esto produciría una pausa métrica en "me wretched", que no coincide con la cesura síntáctica.

IV.560: "Nor cynders of his father Anchises". Hay promoción de la cuarta sílaba. Para que el verso resultase regular, "Anchises" habría de ir acentuado en la primera, de modo que se pudiese promocionar la décima sílaba. Si se acentúa en la segunda -como es de esperar- resulta una inversión final precedida de dos átonas, quedando el verso con sólo cuatro ictus (-s +s -s +s -s +s -s -s +s -s).

IV.570: "Quiet I aske, and a time of delay". El verso tiene solamente cuatro acentos, la distribución de los cuales hace difícil la promoción de un quinto: +s -s -s +s -s -s +s -s -s +s.

IV.691: "The venim blacke intermingled with milke". Hay

un caso de *postponed stress-initial pairing* en el que interviene el acento secundario de "intermingled". En efecto, esta palabra de cuatro sílabas tiene su acento en la tercera, con lo que la primera tiene un acento que podríamos llamar secundario, lo cual le habilita para formar parte de un caso de **pairing**: así las dos tónicas serían "blacke in-" y las dos átonas -gled with". Si no se interpreta así, el verso quedaría solamente con cuatro acentos. Este caso de *pairing* viene a reforzar además la pausa sintáctica con una métrica.

IV.841: "I crave of God, and our streames to their fluddes". El verso tiene cuatro acentos principales naturales en la segunda, cuarta, séptima y décima sílabas (-s +s -s +s -s -s +s -s -s +s). No es posible encontrar una átona que pueda ser promocionada. La única solución sería dar a "our" un acento prominente, dado que siendo la sexta sílaba está en una posición de ictus, con lo cual constituiría un caso de *stress-initial pairing* en "our streames to their".

IV.939: "Commaunded I reve, and thy spirit unloose". Ha de haber una síncopa en "spirit" para evitar el endecasílabo. Una de las formas de regularizar este verso sería dar a "I" un acento prominente para que pudiera formar un *stress-initial pairing* en "I reve and thy". Si no es así, el verso se queda con cuatro acentos (-s +s -s -s +s -s -s +s -s +s).

E.8. <u>Aliteración por imitación de Virgilio</u>.

Ya se han visto algunos casos de aliteración en pares léxicos que imitan a Virgilio, pero también se imita a Virgilio

-cuyos fenómenos aliterativos a menudo suelen extenderse a lo largo de varios versos- en contextos más amplios. He aquí algunos ejemplos:

II.12-13: "And loe, moist night now from the welking falles, / And sterres declining counsel us to rest". Versos que traducen a Virgilio *II.8-9*: *"et iam nox umida caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos"*. Obsérvese cómo se ha reproducido en inglés, además de la sintaxis del texto latino, la aliteración de *"**s**uadentque cadentia **s**idera **s**omnos"* en "**s**terres declining counsel v**s** to re**s**t". No sólo se reproduce esta suave aliteración en el verso 13, sino también en el anterior, y de una forma quizá más destacada, suave y con un resultado estético más conseguido. La doble cesura que además se da en este verso 12 lo divide en tres grupos, de los cuales los dos últimos encuentran cohesión en las respectivas aliteraciones. Así en el primero las que se repiten son tres líquidas y dos oclusivas ("moist night now", una excelente traducción de *"iam nox umida"*), justo tras la primera cesura; en el segundo son dos líquidas las que ocupan el final del verso ("from the welkin falles"). Se puede decir que Surrey aquí ha igualado el efecto estético de la aliteración en el original de Virgilio. Las dos cesuras obligan además a leer el verso con una lenta cadencia que incrementa su tono melancólico.

En los versos **13** al **20** del libro segundo de Virgilio se encuentra un extenso caso de aliteración:

"Fracti bello fatisque repulsi

ductores Danaum, tot iam labentibus annis,
instar montis equum divina Palladis arte
aedificant sectaque intexunt abiete costas;
votum pro reditu simulant; ea fama vagatur.
huc delecta virum sortiti corpora furtim
includunt caeco lateri penitusque cavernas
ingentis uterumque armato milite complent."

Al traducir estos versos, Surrey intenta reproducir los efectos aliterativos, aunque en el texto inglés no tienen el carácter unitario del latín y se dispersan en grupos de distintas calidades fonéticas que se entretejen unos con otros. Se trata de los versos **18** al **28**:

"The Grekes chieftains, all irked with the war
Whering they wasted had so many yeres
And oft repulst by fatal destinie,
A huge hors made, hye raised like a hill,
By the divine science of Minerva;
Of cloven firre compacted were his ribbs;
For their return a fained sacrifice,
The fame wherof so wandred it at point.
In the dark bulk they closde bodies of men
Chosen by lot, and did enstuff by stealth
The hollow womb with armed soldiars".

Obviamente Surrey tenía a mano la tradición aliterativa como instrumento para reproducir los efectos fonéticos de Virgilio.

Cabe preguntarse no obstante si en este párrafo dicha tradición no está en un segundo orden en relación a la imitación del estilo de Virgilio, lo cual parece ser el primer objetivo de Surrey. De otra forma las sílabas aliteradas habrían sido probablemente acentuadas y colocadas en posiciones de ictus con más frecuencia que en este párrafo.

El verso **69** del libro **II** ("Which **tremling stack, and shoke** within the side") tiene también un excelente ejemplo de traducción que conserva todo el poder expresivo del original de Virgilio (*"stetit illa tremens", II.52*). Igualmente el verso **71** de Surrey ("And but for faites and for our blind forcast") parece ser un eco de una aliteración que en Virgilio ocupaba dos líneas: *"et si fata deum, si mens non laeva fuisset, / impulerat ferro Argolicas foedare latebras" (II.54-55)*.

Los siguientes versos de Surrey (**II.531-36**), traducción de un símil épico, intentan reproducir una aliteración que imita el silbante sonido de los vientos cuyo origen está en el texto original de Virgilio (*II.416-19*):

> "As wrastling windes, out of dispersed whirl,
> Befight themselves, the west with southern blast,
> And gladsome east proud of Auroraes horse;
> The woods do whiz; and fomy Nereus,
> Raging in furie, with threeforked mace
> From bottoms depth doth weltre up the seas."

"Adversi rupto ceu quondam turbine venti
confligunt, Zephyrusque Notusque et laetus Eois
Eurus equis; stridunt silvae saevitque tridenti
spumeus atque imo Nereus ciet aequora fundo."

IV.329: "Swarming with fish, flyes sweping by the sea". Hay aliteración en las sílabas primera, cuarta, quinta, sexta y décima; la contigüidad de estas tres últimas -todas ellas tónicas con acento natural- ralentiza el ritmo del verso, obligando a concentrarse en la repetición fonética que parece imitar el sonido del viento durante el vuelo de Mercurio. El resultado es un verso de gran belleza y marcado valor expresivo. Podría ser un intento de imitar la repetición de un sonido similar en los versos *IV.254-55* de Virgilio:

"misit avi similis, quae circum litora, circum
piscosos scopulos humilis volat aequora iuxta".

E.9. Casos de aliteración en los que claramente se produce una equivalencia entre el **eje sintagmático y el eje paradigmático** según el principio formulado por Jakobson[13] esto es, cuando el paralelismo fonético parece responder a una voluntad de establecer una relación de identidad, contrapunto o cualquier otra, entre los significados de las palabras o expresiones involucradas en este tipo de repetición fonética. Los casos no son muy numerosos:

II.22: "divine... Minerva". La leve aliteración subraya la relación modificador-sustantivo que une a estas dos palabras. **II.23**: "Of cloven **firre** compacted were his **ribbs**". En este caso la aliteración une a las palabras que expresan la construcción y el material con que ésta se ha llevado a cabo. **II.44**: "the **hugenesse** of the **horse**". Se unen por medio de la aliteración el sustantivo y la cualidad que lo distingue. **II.182**: "Pitie a **wretch** that giltlesse suffreth **wrong**". El objeto paciente de la principal queda equiparado con el mal que sufre tal y como se expresa en la oración de relativo que sigue. Ambas palabras están también subrayadas por el hecho de que aparecen en posición final de cada una de las dos mitades del verso, además de constituir dos ictus con sus acentos, todo lo cual le da una gran fuerza expresiva al verso. **II.215**: "The virgin goddesse **veiles** for to **defile**". Hay aliteración en las sílabas sexta y décima, ambas tónicas e ictus, en posición final de cada una de las mitades del verso; con ello se subraya además la relación entre el sustantivo "veiles" que sufre la acción del verbo "defile". **II.1067**: "Of help there was no hope". La similitud fonética entre "help" y "hope" establece una relación de identidad entre ambas palabras. **IV.491**: "From **deathes daunger** his fellowes eke **defend**?".

E.10. <u>Paralelismo y quiasmo fonético</u>.

Como se puede comprobar por los casos que se detallan a continuación, muchas veces la repetición de sonidos viene a subrayar o servir como contrapunto a paralelismos u otro tipo de equilibrios de orden sintáctico.

II.6: "The **Phrygian wealth** and **wailful** realm of **Troy**". En cada uno de los extremos de este quiasmo fonético se encuentra una consonante seguida de una líquida ("Phrygian... Troy"), en tanto que en el centro hay paralelismo entre los sustantivos "wealth" y "wailful". Las cuatro sílabas que entran en esta aliteración son tónicas en posición de ictus, a las cuales se une también "realm", cuarto ictus que forma parte de la aliteración de la líquida. Esta distribución fonética se entreteje con el paralelismo sintáctico parcial de las dos mitades del verso (modificador + sustantivo, "Phrygian wealth... wailful realm").

II.13: "Sterres declining counsel us to rest". En este caso los extremos del quiasmo están ocupados por "sterres" y "rest" y el centro por "declining counsel".

II.38-39:

"The gates cast up, we issued out to play
The Grekish camp desirous to behold"

Hay en estos dos versos una equilibrada disposición sintáctica y métrica: los versos son métricamente paralelos, ambos tienen una cesura tras la cuarta sílaba con un único contraste en la octava sílaba del verso 39, realizada por una átona promocionada. En cuanto a la sintaxis, consisten en una oración completa ("we issued out to play") flanqueada por dos construcciones sin verbo en forma personal ("The gates cast up", "The Grekish camp desirous to behold"), que sirven para traducir con economía y compresión expresiva el texto latino. Esta armónica distribución sintáctica -una especie de quiasmo con el centro en la oración

con verbo en forma personal, que a su vez forma parte de un grupo más extenso de versos equilibrados- se ve apoyada por el paralelismo en sonidos consonánticos en la primera mitad de cada uno de los dos versos ("gates cast up", "Grekish camp").

II.63: "To view our tours, and overwhelme our towne". Hay aliteración en "tours" y "towne", que a pesar de estar separados, guardan relación por ser dos ictus en posiciones finales: el primero se halla antes de la cesura y el segundo en la última sílaba del verso. Los dos son además objetos directos. Esta aliteración, junto con la existente en "view... overwhelme", refuerza el paralelismo sintáctico entre las dos mitades del verso.

II.83: "And strave whoe most might at the captive scorne". En esta ocasión el centro del quiasmo está en "most might", con "strave" y "scorne" en los extremos del verso. Las cuatro sílabas involucradas son además tónicas, dado que "most might" constituyen los dos acentos de un *stress-initial pairing* ("most might at the").

II.212: "And slew the watches of the chefest toure". Hay aliteración entre las sílabas quinta y octava, una átona y otra tónica, *nonictus* e ictus respectivamente. Podría decirse que que hay un quiasmo fonético entre "watches" y "chefest", incluso entre el carácter de ictus-*nonictus* que alternan los sonidos fonéticamente idénticos.

II.260-61:

"With rered brest lift up above the seas,

Whoes bloody crestes aloft the waves were seen."

Hay un notable paralelismo de sonidos en posiciones similares entre estos dos versos: "brest"-"crestes", ambos en la cuarta sílaba, constituyendo el segundo ictus de sus respectivos versos, "above"-"waves", cuarto ictus, y finalmente "seas"-"seen" en posición final.

II.341: "The first slepe crepes most swete in wery folk". Este verso constituye un caso digno de resaltar. Hay una triple aliteración: por un lado en las sílabas tercera y cuarta ("slepe crepes"), donde hay un quiasmo fonético en el cual el sonido de la silbante está en los extremos en tanto que el bilabial ocupa la posición central. Ambas sílabas son tónicas, aunque como ya se ha dicho la tercera no constituye un ictus al quedar degradada por el contexto métrico. Por otra parte las sílabas segunda, quinta y sexta contienen todas una silbante seguida de una dental sorda ("first... most swete"); sobre todo las dos últimas son más relevantes al estar juntas. Obsérvese que ambas aliteraciones tienen en común el sonido /s/, con el cual se formaría una aliteración de orden superior. Es éste un buen ejemplo de estructura total, de sistema de figuras fonéticas a diferentes niveles. Los dos versos de Virgilio que este verso y el anterior traducen no desmerecen en absoluto la belleza del texto de Surrey, quien al menos iguala a Virgilio en cuanto a la calidad sonora del verso 341 -a ello hay que añadir la compresión alcanzada al traducir dos versos de Virgilio (*II.268-69*) por

medio de dos líneas en inglés:

"Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris
incipit et dono divum gratissima serpit".

"It was the time when, graunted from the godds,
The first slepe crepes most swete in wery folk".

II.915: "A blasing sterre, dragging a brand of flame". Hay aliteración en forma de quiasmo, o simétrica: los extremos están ocupados por las sílabas segunda y décima, ("blasing... flame"), en tanto que el centro lo ocupan las sílabas cuarta, quinta y octava, todas ellas tónicas ("sterre, dragging a brand").

IV.204: "The foming bore in steede of fereful beasts". Hay paralelismo en la aliteración de las sílabas segunda y octava ("foming", "fereful") y cuarta y décima ("bore", "beasts"). Este paralelismo fonético subraya y se une al sintáctico, puesto que las cuatro sílabas aliteradas pertenecen a dos grupos compuestos por modificador más nombre.

IV.269-70:

"When thou lettest flye thy thonder from the cloudes?
Or do those flames with vaine noyse us affray?"

Estos dos versos son simétricos en cuanto a la disposición de los constituyentes, ya que en 269 la estructura es verbo-objeto-*adverbial* (siendo el *adverbial* un sintagma preposicional, y prescindiendo del infinitivo "flye", que no entra en la simetría,

"lettest flye thy thonder from the cloudes"), mientras que en 270, gracias al hipérbaton, es *adverbial*-objeto-verbo ("with vaine noyse vs affray"). Hay además entre estos dos versos un cierto paralelismo fonético, ya que hay dos palabras en cada uno de ellos que teniendo posiciones similares reproducen el mismo sonido ("flye... from", "flames... affray").

E.11. <u>Otros</u>.

Hay por último un grupo de versos con aliteración que resultan difíciles de clasificar entre las categorías anteriores, bien por ser casos de aliteración sin más, bien porque sirven para subrayar otro tipo de recursos estilísticos que están en un primer plano, o porque se combinan en unos pocos versos algunos de los efectos ya enumerados de forma individual.

II.109-115:

"While that by fate his state in stay did stand,
And while his realm did florish by advise,
Of glory then we bare som fame and brute.
But sins his death by false Ulyssez sleight
(I speak of things to all men wel beknown)
A drery life in doleful plaint I led,
Repining at my gyltesse frends mischaunce".

Lo primero que llama la atención es la aliteración combinada con el hipérbaton en el verso 109; ésta es muy marcada pues las cuatro sílabas aliteradas son ictus y tienen acento tónico.

También se equilibra este verso con el siguiente por medio de la variación en la posición dentro de uno y otro de las construcciones preposicionales encabezadas por "by". Esta repetición de "by" vuelve a recurrir en el verso 112, donde también hay hipérbaton del mismo tipo al anticipar el sintagma preposicional a una posición inicial. En el verso 112, "But sins his death by false Ulyssez sleight", los cinco ictus, además de estar realizados por sílabas tónicas, tienen aliteración. Dos de estos versos paralelos están también puestos en primer plano mediante aliteración, concretamente 109 y 114. En el verso 114, "A drery life in doleful plaint I led", hay una doble aliteración: por una parte las sílabas segunda, sexta y décima, con acento tónico e ictus (al ser pares): "drery... doleful... led", por otra también la cuarta, sexta, séptima y octava, aunque no todas son tónicas ni realizan ictus: "life... doleful plaint... led".

II.391: "And plowed ground, and overwhelmes the grove". En este caso la repetición es de carácter asonante, muy marcado, en las sílabas segunda, cuarta, sexta, octava y décima, todas tónicas a excepción de la sexta. Hay también aliteración adicional en la cuarta y décima sílabas ("ground... grove").

II.628, "The hollow halles did howle of womens plaint". Todas las sílabas aliteradas (segunda, cuarta y octava) son tónicas y ocupan posiciones de ictus. La aliteración presta una gran expresividad al verso.

II.799, "Stone bet from stone, smoke rising mixt with dust". Hay degradación métrica de la primera sílaba, así como de la quinta. Esta lentitud por la abundancia de acentos tónicos se une a la aliteración (primera, segunda, cuarta, octava y décima) para dar expresividad a la descripción del desastre. Si al sonido /t/ se añade el /s/, también hay aliteración en las sílabas primera, cuarta, quinta, séptima y décima, además del eco de la octava. Como se ve, hay doble aliteración con elementos en común para ambas.

II.1038-1041:

"Wher Lidian Tiber with his gentle streme
Mildly doth flow along the frutfull felds.
There mirthful wealth, there kingdom is for thee,
There a kinges child preparde to be thy make".

Hay en los versos 1038-39 un hipérbaton que adelanta los dos *adverbials* ("with his gentle streme/Mildly") separados por el encabalgamiento, que repiten la idea de serenidad que "frutfull feldes" reitera, todos ellos reforzados por una significativa aliteración ("at last... land/ Lidian... gentle .../Mildly... flow along... frutfull feldes"). Esto es una reproducción y expansión de la aliteración que se encuentra en Virgilio (*"Lydius.../ ... leni fluit", II.781-2*). Todo ello viene también reforzado por el paralelismo adjetivo + sustantivo entre "gentle streme" y "frutfull feldes" en la parte final de los versos 1038 y 1039, y que prolonga el paralelismo ya registrado en el interior del verso 1036 ("Long to furrow large space of stormy seas"). Los paralelismos reforzados por aliteración se repiten

en los versos 1040-41. En estos tres versos se repite (anáfora), "there": la primera vez que aparece es delante de un sintagma nominal, ("There mirthful wealth") con elipsis del verbo "be", que se recupera de la segunda mitad del verso (catafórico), "There kingdom is for thee"); en la tercera ("There a kinges child preparde to be thy make") vuelve a haber elipsis del verbo "be", ahora recuperable del contexto anterior (anafórico). Hay también aliteración en "There mirthful wealth, there... thee / There... thy /... thy ... thy", que como se puede apreciar se extiende hasta el verso 1041.

IV.174: "Then issued she, awayted with great train". La cuarta sílaba ("she") está promocionada, lo cual añade expresividad y prominencia a la aparición de la reina. A todo ello se une la anástrofe y la aliteración de "issued she". El verso siguiente (**IV.175**: "Clad in a cloke of Tyre embraded riche") tiene también aliteración en cada una de sus mitades; "clad... cloke", en la primera, y una de tres elementos en la segunda mitad, "Tyre embraded riche". Las cinco sílabas aliteradas de este verso son tónicas y ocupan posiciones de ictus.

Por último, un ejemplo de repetición de sonidos con un resultado algo cacofónico. Se trata de **II.597**: "Where we were wont all Troye to behold". La reiteración del mismo sonido en las cuatro primeras sílabas muestra a Surrey en uno de sus versos menos acertados.

Notas a la sección E.

1. Se trata de Robinson, 1971. Véase la sección A.2. en la primera parte de este trabajo.

2. Hay que tener en cuenta, además, que la pronunciación podía variar según los dialectos e incluso los usos individuales:

> *"It should be understood that in Elizabethan times there was no very precise understanding of what constituted a syllable... Furthermore, the same word could be pronounced differently in different dialects. To compound the problem, it is likely that even in the same person's speech variant pronunciations -doublets, like* ***fancy*** *and* ***fantasy***, ***courtesy*** *and* ***curtsey***, ***ignomy*** *and* ***ignominy***, ***poesy*** *and* ***posy****- might exist side by side. Finally, Modern English was still in the course of change, and hardly any pronunciation, at least of a minor syllable, can be thought of as having been established as standard."* Wright, 1988, p. 48.

En el asunto de la pronunciación y la naturaleza de la sílaba en esta época, véanse Kökeritz (1953), Partridge (1964), Dobson (1968) y Cercignani (1981).

3. Sobre este asunto véase Chatman (1960, pp. 162-63), quien ofrece una clasificación de los diferentes casos de elisión. Véase también Preminger & Brogan (1993, pp. 325, 785-85) para una definición de elisión y una discusión sobre el tratamiento métrico de las sílabas respectivamente. Görlach (1991, pp. 73-74) trata el tema desde la perspectiva de la historia de la lengua, haciendo hincapié en la frecuente existencia de dobletes y pronunciaciones alternativas en el aún inestable inglés moderno. En general, se puede colegir de la opinión común que las elisiones son admisibles en términos generales, siempre que no se trate de casos demasiado forzados. Como es lógico las vocales de sílabas átonas son las más proclives a la elisión.

4. Para el uso de la terminación *-eth* como proveedora de sílabas adicionales, véase la sección D. Véanse también Ronberg (1992) pp. 53-54 y Görlach (1991), p. 88.

5. Véase lo que dice Wright al respecto:

> *"Some of the variations in syllabification may have been artificial inventions adopted for the sake of the meter; for most of them it is hard to be sure because we cannot know for certain how the Elizabethans actually pronounced these syllables. But there can be no doubt about the deliberate sounding of the* ***-ed*** *suffix in words where linguistic evidence clearly shows that it was not pronounced in speech. Probably this device was adopted in imitation of Chaucer and other earlier poets, whose verse often requires the pronunciation of* ***-e***, ***-es***, *and* ***-ed****... even when the silent assimilation of* ***-ed*** *presented no articulatory problem, Elizabethan poets frequently resorted to the* ***-ed*** *suffix if the meter required an additional syllable. The more than occasional appearance of this device remained a mark of poetic language for several decades; it was employed with considerable more restraint in late-seventeenth- and in eighteenth-century poetry, was revived by Romantic poets (especially Keats) who wished to sound antique, and remained a mark of old-fashioned and even bad poetry at least until very recently."* Wright, 1988, pp. 50-51.

6. Véase la sección B.2., p. 48.

7. Véanse las secciones A.2, p. 23 y C.1, p. 75 ss.

8. De hecho, hay quien atribuye el origen de los primeros pentámetros en inglés a la expansión del pareado octosílabo tradicional de la *rhyme royal* hacia los pareados heroicos (*heroic couplets*). Ello se lleva a cabo por medio de la promoción de una sílaba átona a una posición de ictus. Véase la sección C.4.1. Attridge sostiene que la tendencia hacia el ritmo cuaternario en el pentámetro se incrementa cuando se repite con mucha frecuencia la pausa tras la cuarta sílaba, como ocurre en los versos blancos de Surrey. Véase la sección C.4.3., p. 119 ss.

9. Attridge dedica una sección completa a las palabras compuestas, v. 1982, pp. 275-81. Véase también la sección C.1., p. 72 del presente trabajo. En cuanto a la traducción de Surrey, véanse los siguientes versos: II.5, 152, 296, 298, 542, 639, 792, 798, 1062. IV.151, 585, 781, 921.

10. Los casos de promoción de la octava sílaba localizados son los siguientes. Las negritas señalan las sílabas promocionadas:

Libro II: 5, "How that the Grekes did spoile and overthrow". 13, "And sterres declining counsel **us** to rest". 18, "The Grekes chieftains, all irked **with** the war". 25, "The fame wherof so wandred **it** at point". 38, "The Grekish camp desirous **to** behold". 45, "And first of all Timoetes **gan** advise". 55, "Kindled Laocoon hasted **from** the towre". 58, "Deme ye the Grekes our enemies **to** be gone?". 59, "Or any Grekish giftes can **you** suppose". 70, "Wherewith the caves gan hollowly resound". 75, "Brought to the king with clamour, **all** unknown". 80, "And minde determed either **of** the twaine". 84, "The Grekes deceit beholde, and **by** one profe". 92, "Their hainous wrath wyth shedyng **of** my bloud". 94, "The brute appeasde, we askte him **of** his birth". 97, "O king, I shall, whatever **me** betide". 98, "Say but the truth: ne first will **me** denie". 110, "And while his realm did florish **by** advise". 117, "That if my chaunce were ever **to** return". 118, "Victor to Argue, to followe **my** revenge". 121, "With new found crimes began me **to** affray". 122, "In common eares false rumors **gan** he sowe". 131, "This kindled ur more egre **to** enquire" (aquí hay promoción de la cuarta también). 133, "Of so great mischief thereby **to** ensue". 136, "The Grekes oft times entended **their** return". 146, "With blood, O Grekes, and slaughter **of** a maid". 155, "Calchas with noise, and wild him **to** discusse". 159, "In silence then, yshrowding **him** from sight" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 160, "But dayes twise five he whisted **and** refused". 161, "To death by speche to further any wight". 169, "Salt, corne, fillets my temples **for** to bind". 180, "With mortal folk remaines, I **thee** beseche". 185, "His gyves, his bands, and frendly **to** him sayd". 190, "What holly vow? or engin **for** the warres?". 192, "His loosed hands lift upward **to** the sterrs". 199, "Leful be it to sparcle **in** the ayre". 201, "For free am I from Greece and **from** their lawes". 202, "So be it Troy, and saved by **me** from scathe". 203, "Kepe faith with me and stand to **thy** behest" (hay promoción también de la cuarta sílaba). 209, "Ulisses eke, that forger **of** all guile". 215, "The virgin goddesse veiles **for** to defile". 223, "In glaunces bright she glittered **from** the ground". 243, "But had your owne handes brought it **in** your town". 246, "And we and oures that destinie endure". 247, "By such like wiles of Sinon **the** forsworne". 249, "Trapt by deceite, some forced **by** his

teres". 269, "And first of all each serpent **doth** enwrap". 273, "To rescue them; twise winding **him** about". 282, "Which from the altar wounded **doth** astart". 295, "We cleft the walles and closures **of** the towne". 304, "O native land! Ilion! and **of** the goddes". 306, "Fowr times it stopt in th'entrie **of** our gate". 307, "Fowr times the harnesse clattred in the womb". 312, "Her prophettes lippes, yet never **of** us leeved". 317, "The cloudy night gan thicken **from** the sea". 351, "Whose werried limmes sound slepe had **then** opprest". 327, "Let fourth the Grekes enclosed in the womb". 340, "It was the time when, graunted **from** the godds". 352, "His crisped lockes al clustred **with** his blood". 353, "With all such wounds as many **he** received". 359, "Our most desired Hector, **doest** thou come?" 361, "And travail of thy people **and** thy town" (aquí podría haber también una promoción de la cuarta sílaba, dependiendo de la acentuación de "travail", que podría tener un acento romance en la segunda sílaba). 366, "Abode, but from the bottom **of** his brest" (en este verso hay además una promoción de la cuarta sílaba). 369, "Our enmies now ar maisters **of** the walles". 370, "And Troye town now falleth **from** the top". 374, "But Troye now commendeth to thy charge". 376, "Them joyne to thee, as felowes **of** thy fate". 379, "This sayd, he brought fourth Vesta **in** his hands". 389, "Or the swift stream that driveth **from** the hill". 398, "The Sygean seas did glister **all** with flame". 402, "But with our feres to throng out **from** the preasse". 404, "Wrath prickt us fourth, and unto **us** it semed". 413, "Scarse spake I this when wailing **thus** he sayd". 429, "Through Panthus words and lighting **of** the gods". 437, "Which in those dayes at Troye **did** arive". 439, "In Priams aid and rescue **of** his town". 442, "Whom when I saw assembled **in** such wise". 443, "So desperatly the battail **to** desire" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 448, "The gods out of the temples **all** are fled". 451, "But if your will be bent with **me** to prove" (hay promoción también de la segunda sílaba). 452, "That uttermost that now may **us** befall". 455, "With this the yongmens courage **did** encrease". 462, "Coverd with the close shadowes **of** the night". 463, "Who can expresse the slaughter **of** that night". 475, "And first with us Androgeus there met" (siempre y cuando "Androgeus" sea tetrasílabo acentuado en la segunda). 489, "Dismayd, geves back al sodenly for fere". 493, "Stricken with dred, unskilfull **of** the place". 495, "Chorebus then, encouraged **by** his chaunce". 497, "My feers, that hap and manhood **hath** us taught". 500, "The slaine to us their armure **they** shall yield" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 503, "A Grekish swerd he girded **by** his side". 509, "Other there fled and hasted to their ships". 522, "And after we through thickest **of** the swerdes". 523, "Here were we first ybatred **with** the dartes". 525, "Wherby of us grete slaughter **did** ensue". 537, "So came the Grekes. And such, as **by** deceit". 538, "We sparckled erst in shadow **of** the night". 540, "Our fained shields and wepons **then** they found". 542, "We went to wreck, with nomber overlayd". 550, "Throughpearced with the weapons **of** their feers". 560, "With Iphytus and Pelias alone" (siempre y cuando "Pelias" sea trisílabo acentuado en la primera). 561, "Iphytus weke and feble **all** for age". 564, "Here was the fight right hideous to behold". 571, "Under the windows scaling **by** their steppes". 574, "Griped for hold th'embatel **of** the wall". 589, "Th'infortunate Andromache alone" (siempre y cuando "Andromache" sea tetrasílaba acentuada en la segunda). 590, "Resorted to the parents **of** her make" (hay también promoción de la cuarta sílaba en este verso). 597, "Where we were wont all Troye to behold". 599, "With instruments of iron **gan** we pick". 606, "Before the gate stood Pyrrhus **in** the porch". 625, "And armed foes in th'entrie **of** the gate". 635, "The postes beat down, removed **from** their hookes". 652, "Fell to the ground; and whatso **that** with flame". 660, "His bootelesse swerd he girded **him** about". 668, "Like doves that flock together **in** the storme". 673, "'Did move thee now such wepons **for** to weld?". 674, "Why hastest thow? This time doth **not** require". 678, "Or we shall dye together.' **Thus** she sayd". 683, "Comes fleeing through the wepons **of** his foes". 699, "That made me see the slaughter **of** my childe". 702, "Achilles, was to Priam **not** so stern". 715, "Now shalt thou dye,' quod he. And **with** that sword". 716, "At the altar him trembling **gan** he draw". 717, "Wallowing through the blodshed **of** his son". 718, "And his left hand all clasped **in** his heare". 727, "Like a great stock now lieth **on** the shore". 736, "And of my house in danger **of** the spoile" (hay promoción también de la segunda sílaba). 741, "Some to the ground were lopen **from** above". 749, "Revenge on her the ruine **of** their walles". 766, "No, no: for though on women **the** revenge". 771, "On her which was the causer **of** this flame". 772, "And satisfie the cincer **of** my feers". 776, "And with pure light she glistred **in** the night". 788, "And were they not defensed **by** my cure" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 798, "Here where thow seest the turrets overthown". 801, "And eke the loose foundations **of** the same". 811, "Avayling strength and courage **to** the Grekes". 820, "And great gods eke agreved **with** our town". 822, "Neptunus town clene razed **from** the soil". 828, "Rent from the heighth with ruine it doth fall". 829, "With this I went, and guided **by** a god". 834, "My father, whom I hoped **to** convey". 850, "For I my yeres, disdainfull **to** the gods". 851, "Have lingred fourth, unable **to** all nedes". 856, "And eke my sweet Creusa, **with** the rest" ("Creusa ha de ser aquí trisílabo acentuado en la primera). 857, "Of the houshold, my father **gan** beseche". 860, "Which he refused, and stack to **his** entent". 861, "Driven I was to harnesse **then** again". 862, "Miserably my death for **to** desire" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 869, "Both thee and thine to ruine **of** this town". 870, "The way is plaine this death for **to** atteine". 874, "O sacred mother, was it **then** for this". 877, "Mine enmies; and Ascanius my son" (siempre y cuando "Ascanius" sea tetrasílabo acentuado en la segunda; hay también promoción de la cuarta sílaba). 881, "The latter day us vanqui**shed** doth call". 907, "With handes his voice to heaven **thus** he bent". 919, "By a long tract appointing **us** the way". 925, "O native gods, your family defend". 928, "Now geve I place, and wherso **that** thou goe". 954, "And laied neck with garments **gan** I spred". 965, "So much I dred my burden **and** my feer". 967, "Right well scapte the daunger, **as** me thought". 978, "Whether by fate, or missing **of** the way". 979, "Or that she was by weri**nesse** reteind". 988, "What god or man did I not **then** accuse?". 991, "Ascanius to my feeres I **then** betoke" (hay también promoción de la cuarta sílaba; para que esta lectura sea válida, "Ascanius" ha de ser trisílabo acentuado en la segunda, lo cual difiere de otras lecturas. 995, "Clad in bright armes, and bent for **to** renew". 1015, "Temples of Troy; the tables **of** the gods". 1023, "And often sithes the same for **to** repete". 1024, "The town restlesse with furie **as** I sought". 1045, "Ne I, a Troyan lady **and** the wife". 1051, "This having said, she left me **all** in teres". 1052, "And minding much to speake; but **she** was gone". 1062, "With hart and goods, to whatsoever land". 1063, "By sliding seas me listed **them** to lede". 1068, "Toke up my sire, and hasted **to** the hill". **Total libro II: 175.**

De los anteriores coinciden con **pausa sintáctica tras la cuarta sílaba:** II.18, 25, 38, 45, 70, 92, 94, 97, 98, 110, 117, 118, 121, 122, 131, 136, 146, 155, 159, 160, 161, 169, 185, 190, 192, 199, 201, 202, 203, 209, 223, 246, 247, 249, 269, 273, 295, 304, 306, 312, 317, 327, 352, 353, 369, 370, 374, 376, 389, 398, 402, 404, 413, 429, 437, 439, 442, 443, 452, 463, 475, 493, 495, 500, 503, 522, 523, 525, 537, 538, 540, 542, 560, 564, 574, 597, 606, 625, 635, 652, 660, 673, 674, 699, 715, 718, 727, 736, 741, 749, 771, 772, 776, 820, 822, 828, 829, 850, 851, 857, 860, 861, 869, 870, 881, 919, 925, 928, 954, 965, 978, 979, 988, 995, 1015, 1023, 1024, 1051, 1062, 1063, 1068. **Total: 121.**

Libro IV: 2, "Throughout the veines she nori**sheth** the playe". 3, "Surprised with blind flame; and to hir mind" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 4, "Gan eke record the prowesse **of** the man". 16, "Truly I think (ne vain is **my** belefe)". 29, "And pricked foorth the mind that **gan** to slide". 39, "'O sister, dearer beloved **than** the lyght". 51, "A people bold, unvanqui**shed** in warre". 65, "By sacrifice: which ended, **to** thy house". 66, "Receve him, and forge causes **of** abode". 84, "A gentle flame the mary **doth** devoure". 86, "Unhappy Dido burns, and **in** her rage". 89, "Throughout the woods which chasing **with** his dartes". 90, "Aloofe, the shepheard smiteth **at** unwares". 99, "Inraged al, and stareth **in** his face". 119, "By both your wiles one woman **to** devower". 121, "Ye dread our walles and bildings **gan** suspect". 127, "This people now, as common **to** us both". 134, "What wight so fond such offer **to** refuse?". 142, "For to attempt his fansie **by** request". 145, "This travaille be it mine: but **by** what meane". 164, "Then from the seas the dawning **gan** arise". 178. "Butned with gold. The Troyans **of** her train". 180, "Aeneas eke, the goodliest **of** the route". 185, "Repairing eft and furni**shing** her quire". 194, "Such Lordly port in counte**naunce** present". 212, "Chaunced upon. Our mother **then** the earth". 219, "Respect of fame no longer **her** withholdes". 221, "Wedlock she calls it; under **the** pretence". 232, "A monster huge, and dredfull **to** descrive". 234, "(A thing

in dede much **marvelous** to heare)". 264, "Tofore th'altars, in presence **of** the gods". 269, "When thou lettest flye thy thonder **from** the cloudes?". 273, "To whom we gave the strond for **to** manure". 284, "To Mercurie then gave he **thus** in charge" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 285, "Hense son in hast, and call to **thee** the windes". 293, "As mete might seme great **Italie** to rule". 303, "Ne his offspring in **Italie** regards". 304, "Ne yet the land of Lavin **doth** behold?". 307, "Then Mercurie gan bend **him** to obey" (hay promoción de la cuarta sílaba también). 308, "His mightie fathers will; and **to** his heeles". 309, "His golden wings he knits, which **him** transport". 314, "Wherby he forceth sleepes, and **them** bereaves". 323, "His shoulders spred with snow, and **from** his chin". 329, "Swarming with fish, flyes sweping **by** the sea". 332, "Cillenes child so came, and **then** alight". 345, "From the bright skies the ruler **of** the gods". 348, "Through the light aire this **message** **thee** to say". 352, "Ne list by travaile honour **to** pursue". 355, "To whom the realm of **Italy** belonges". 356, "And soile of Rome.' When **Mercury** had said". 364, "With this advise and **message** **of** the gods". 375, "His people, and their armour **to** addresse". 380, "The nearest way to hasten **his** entent". 381: "Gladly his will || and biddings they obey". 384, "And first foresaw the motions **for** to come". 387, "Was armde the fleet, all redy **to** avale". 411, "If ought be left that prayer **may** availe". 425, "Or sene a yong Aeneas **in** my court". 429, "Unmoved held his eyes, and **in** his brest". 437, "For present purpose somwhat **shall** I say". 444, "After my wil my sorow **to** redoub". 450, "And prophecies of Licia **me** advise" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 452, "That is my love, my country, **and** my land". 455, "To us Troyans why doest thou **then** envy". 461: "So oft in sleepe doth fray me **and** advise". 467, "Passing the ayre, did this to **me** report". 471, "Against my will to **Italy** I go'". 473, "With wayward looke she gan him **ay** behold" (también la sexta sílaba está promocionada en este verso). 474, "And roling eyes that moved **to** and fro". 476, "And foorth in rage at last thus **gan** she brayde". 478, "Nor Dardanus beginner **of** thy race" (también la cuarta sílaba está promocionada). 484, "Wept he for ruth, or pitied **he** our love?". 487, "Faith is no where in suretie **to** be found". 494, "Another while the **messenger** of gods" (aquí la promocionada podría ser la sexta si "messenger" conservara su acento romance en la úlrima sílaba). 497, "As though that were the travil **of** the gods". 503, "Amid the rocks thy guerdon **thou** shalt finde". 507, "My gost eche where shall still on **thee** awaite". 511, "With pensive hart abandoning the light". 515, "Her swouning lims her damsels **gan** releve". 518, "But just Aeneas, though he **did** desire". 519, "With comfort sweet her sorows **to** appease". 522, "The gods will yet he woorketh, **and** resortes". 528, "You might have sene them throng out **of** the town" (aquí podría leerse un caso de *stress-initial pairing* en "throng out of the"). 540, "O witlesse love, what thing is **that** to do". 542, "Forced she is to teares ay **to** returne". 553, "Anne, shalt thou do, for faithles, **thee** alone". 558, "Conjured not the Troyans **to** destroy". 568, "Nor that he should faire **Italie** forgo". 571, "And respite eke my furye **to** asswage". 577, "Moisted with teares thus wretched **gan** she playne". 599, "When she set giftes of **sacrifice**, she saw". 613, "And stern Aeneas semed **in** her slepe". 626, "The uglie furies his slaughter **to** revenge" (hay sinalefa en "furies his"). 631, "In outward chere dissembling **her** entent". 634, "Him to returne, or lose me **from** his love". 650, "And eke the sterres their mevings **to** reverse". 659, "And hang theron the weapon **of** this man". 664, "To do away what did to **him** belong". 669, "Nor in her brest such furie **did** conceive". 695, "Stode neare the aulter, bare **of** the one foote". 709, "Laide down to slepe by silence **of** the night". 716, "Thus thinkes she then, this roules she **in** her mind". 731, "Shall I awaite? or borde them **with** my power". 732, "Of Tyrians assembled **me** about?" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 739, "Didst burden me, and yeld me **to** my foe" (hay promoción de la cuarta también). 743, "Reserved to the cinders **of** Sychee?" (hay también promoción de la cuarta). 744, "Such great complaints brake forth out **of** her brest". 745, "Whiles Aeneas full minded **to** depart". 753, "Ne yet bestraught the daungers **doest** foresee". 755, "Dido in minde roules vengeance **and** desceite". 763, "This sayd, in the dark night he **gan** him hide". 772, "Be at our hand, and frendly **us** assist!". 844, "This said, her mind she writhed **on** al sides". 871, "'Swete spoiles, whiles God and **destenies** it wold". 787, "'Oh Jove,' quoth she, 'shall he then **thus** depart" (hay también promoción de la sexta sílaba). 827, "Iulus eke rashed out **of** his armes". 847, "(For hers at home in ashes **did** remaine)". 849, "Bid her in hast in water **of** the fludde". 851, "And purging sacrifice I **did** her shewe" (hay también promoción de la sexta sílaba). 857, "When she had said, redouble **gan** her nurse". 859, "But trembling Dido egerly now bent". 865, "She rusheth
in, and clam up **as** distraught" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 869, "Weping a while, in study **gan** she stay". 876, "Happy, alas to happy, **if** these costes". 872, "Receve this sprite, and rid me **of** these cares". 880, "But let us die, for thus and **in** this sort". 884, "Eke these unlucky tokens **of** my death'". 886, "Her with these wordes fal perced **on** a sword". 899, "And her dyeng she cleapes thus **by** her name". 900, "Sister, for this with craft did **you** me bourd?". 906, "This funerall stak built I **with** these handes" (quizá este verso también podría interpretarse alternativamente como un caso de *stress-final pairing* en posición final). 908, "And cruel so absentest me **from** thy death?" (hay síncopa en "absent'st"). 920, "Thrise leaning on her elbow **gan** she raise" (hay también promoción de la cuarta). 921, "Her selfe upward, and thrise she overthrewe". 923, "The skies for light, and wept when **she** it found". 933, "The golden heare, nor judged **her** to hell". 937, "On Didos head where as she **gan** alight".

Total libro IV: 137.

De los anteriores coinciden con **pausa sintáctica tras la cuarta sílaba:** 2, 4, 16, 51, 65, 84, 89, 99, 119, 121, 127, 134, 142, 164, 178, 180, 185, 194, 212, 219, 232, 234, 264, 269, 284, 285, 293, 303, 307, 329, 345, 348, 355, 356, 364, 380, 381, 384, 387, 411, 444, 452, 455, 461, 467, 471, 473, 474, 476, 478, 484, 487, 494, 497, 503, 507, 511, 515, 519, 540, 542, 553, 558, 568, 571, 577, 631, 634, 650, 659, 664, 669, 709, 716, 731, 732, 739, 744, 745, 753, 755, 772, 787, 827, 849, 857, 865, 869, 872, 880, 886, 899, 908, 921, 923, 933, 937. **Total: 97.**

11. Son los siguientes.

Libro II: 14, "But since so great is **thy** delight to here". 32, "Hether them secretly the Grekes withdrew". 34, "And, wening we they **had** been fled and gone". 39, "The places void and **the** forsaken costes". 41, "Here rode their shippes, there **did** their battels joyne". 50, "Wild it to drown, or underset with flame". 51, "The suspect present **of** the Grekes deceit". 71, "And but for faites and **for** our blind forcast". 86, "For in the preasse as **he** unarmed stood". 90, "For whom in Grece doth no abode remayne." 124, "Ne rested ay till **he** by Calchas meane". 134, "Or of Grekes craft. He **then** with forged words". 152, "The chilling cold did overrunne their bones" (en este caso la promoción es relativa, al tratarse de una palabra compuesta como "overrunne"). 157, "The cruel wrek of **him** that framde the craft". 158, "Foreseing secretly what wold ensue". 172, "Among the ooze, while **they** did set their sailes". 173, "If it be so that **they** in dede so dyd". 177, "Those harmlesse wights shal **for** my fault be slayn". 212, "And slew the watches **of** the chefest toure". 219, "Scarce was the statue **to** our tentes ybroughte". 228, "Restore the god that **they** by sea had brought". 233, "This figure made they **for** th'agreved god". 270, "The bodies small of **his** two tender sonnes". 296, "Wherto all helpe, and underset the feet". 285, "To Pallas temple **and** her towres of heighte". 298, "This fatall gin thus overclambe our walles". 310, "This fatal monster **in** the fane we place". 319, "And eke the treason **of** the Grekish guile". 324, "By frendly silence **of** the quiet moone". 330, "With joy down hasting **from** the hollow tree". 339, "They joyne them selves with **the** conjured bandes". 345, "Drawn at a cart as **he** of late had be". 360, "Whom, after slaughter **of** thy many frends". 365, "He answeard nought, nor **in** my vain demaundes" (este caso es algo ambiguo entre promoción de la sexta o *stress-initial pairing* en "nought, nor in my" siempre y cuando se haga un énfasis sobre "nor" que va bastante bien con el sentido del verso). 375, "Her holy reliques **and** her privy gods". 393, "From the hye rock while **he** doth here the sound". 408, "The sacred reliques **and** the vanquisht gods". 410, "And thus, as phrentik, **to** our gates he ran". 423, "And rushed in at **our** unfolded gates" (hay promoción de la cuarta también). 427, "And scarce the watches **of** the gate began". 457, "Whom raging furie **of** their empty mawes". 464, "Or tell the number **of** the corpses slaine". 486, "Like him that wandring **in** the bushes thick". 487, "Tredes on the adder **with** his rechlesse

foote". 492, "When here and there we **did** them overthrow". 504, "Like gladly Dimas **and** Ripheus did". 506, "Mingled with Grekes, for **no** good luck to us". 513, "And did them hide in **his** wellknowen womb" (hay promoción de la segunda sílaba también). 535, "Raging in furie, **with** threeforked mace". 545, "Of armed Pallas, **and** Rhypheus eke". 555, "I call in witnesse, **that** at your last fall". 556, "I fled no stroke of any Grekish swerd". 562, "Pelias lamed **by** Ulissez hand". 581, "And with drawn swerds some **did** beset the gates". 598, "The Grekish navie, **and** their tentes also". 631, "Embracing pillers, **did** them hold and kisse". 632, "Pyrrhus assaileth **with** his fathers might". 639, "Not so fercely doth overflow the feldes". 648, "Fiftie bedchambers **of** his childrens wyves". 665, "Which with his shadow **did** embrace the gods". 703, "For loe, he tendring **my** most humble sute". 745, "Dame Helen, lurking **in** a secret place". 751, "The furie eke of **her** forsaken make". 792, "Reft yow this wealth, and overthrew your town". 803, "And cruell Juno **with** the formest here". 808, "Bright shining Pallas, **all** in warlike wede". 819, "Then dredful figures **gan** appere to me". 833, "And auncient building **of** my fathers house". 835, "To the next hils, and **did** him thearto treat". 836, "Refused either to prolong his life". 853, "Strake me with thonder **and** with levening blast". 873, "And slew the father **at** the altar eke". 921, "My father vanquisht, **then** beheld the skies". 930, "Thus did he say; and **by** that time more clere". 952, "Till I be washed **in** the running flood". 994, "And to the town I **gan** me hye againe" (hay también promoción de la segunda sílaba). 1010, "To Priams palace **and** the castle || then". 1029, "When with such words she **gan** my hart remove". 1038, "Wher Lidian Tiber **with** his gentle streme". 1066, "The Grekes held th'entries **of** the gates beset". **Total libro II: 80.**

De los anteriores coinciden con **pausa sintáctica tras la cuarta sílaba:** 34, 39, 41, 50, 71, 86, 90, 124, 134, 152, 172, 173, 228, 270, 296, 298, 339, 345, 365, 393, 423, 492, 506, 513, 556, 581, 639, 751, 792, 835, 930, 994, 1029. **Total: 33.**

Libro IV: 10, "The shadowes dank gan **from** the poale remove". 37, "Thus did she say, and **with** supprised teares". 74, "To Phebus, Bachus, **and** to Iuno chiefe". 81, "Gasing for counsell **on** the entrales warme". 91, "And leaves unwist in **her** the thirling head". 104, "And sets her down on **her** forsaken bed". 132, "Her wordes proceded **from** a fained minde". 151, "And with his beames hath overspred the world". 156, "Th'assemble scattered the mist shall cloke". 170, "And at the threshold **of** her chaumber dore". 193, "So fresh and lustie **did** Aeneas seme". 198, "Through the wyde lawnds they **gan** to take their course". 216, "And the nymphes yelled **from** the mountains top" ("nymphes" ha de ser monosílabo). 251, "Led against honor **with** unhonest lust". 272, "A plot for price, where **she** a citie set". 275, "Hath chose Aeneas **to** commaund her realme". 276, "That Paris now, with **his** unmanly sorte". 288, "Of the towns graunted **him** by desteny" (hay también promoción de la décima sílaba). 318, "Till in his flight he **gan** descrie the top". 331, "From his graundfather **by** the mothers side". 333: "Upon the houses **with** his winged feete". 342, "Both of thy realme and **of** thine own affaires". 357, "Amid his tale far **of** from mortall eyes". 422, "Beate down my walles? or **the** Getulian king". 446, "Restore I shold, and **with** these scaped handes". 463, "Whom I defraud of **the** Hisperian crown". 464, "And landes alotted **him** by desteny". 469, "Entre these walles, and **with** these eares him heard". 472, "Whiles in this sort he **did** his tale pronounce". 473, "With wayward looke she **gan** him ay behold" (también la octava sílaba está promocionada en este verso). 565, "Prosperous windes for **to** depart with ease". 585, "Betwixt them strive to overwhelme with blastes". 603, "A marble temple **in** her palace eke". 612, "With dredfull warning **gan** her now affray". 618, "Like Pentheus, that **in** his madnes saw". 621, "Or like Orestes Agamemnons son". 622, "In tragedies who represented aye" (hay también promoción de la cuarta sílaba). 623, "Driven about, that **from** his mother fled". 638, "Where huge Atlas doth **on** his sholders turne". 693, "To reve, that winneth **from** the damme her love". 711, "Not so the spirit **of** this Phenician". 740, "Was it not graunted **me**, from spousals free". 749, "As semed him, and **gan** him thus advise". 750, "Like unto Mercury in voyce and hue". 765, "Adred, starts up out **of** his sleepe in hast". 781, "With new day light hath overspred the earth". 787, "'Oh Jove,' quoth she, 'shall **he** then thus depart" (hay también promoción de la octava sílaba). 829, "The giltles corpses **of** his folke lie dead". 851, "And purging sacrifice I did her shewe" (en este verso hay también promoción de la octava sílaba). 853, "With sacred garlandes; **for** the sacrifice". 932, "Proserpine had not **from** her head bereft". 934, "The dewye Iris **thus** with golden wings". 936, "Amid the skies then **did** she flye adowne".
Total libro IV: 53.

De los anteriores coinciden con **pausa sintáctica tras la cuarta sílaba:** 10, 37, 104, 151, 198, 272, 276, 318, 342, 357, 422, 446, 463, 469, 472, 473, 473, 565, 618, 622, 623, 638, 749, 781, 787, 936. **TOTAL: 26.**

12. Véase lo que dice Attridge al respecto:

> *"In free uses of the pentameter, such as dramatic blank verse, it is possible to find lines in which the only way of avoiding a four-beat triple rhythm is to give an unstressed syllable an artificial stress in order to create a pairing formation:*
>
> *(132) To see thy Antony making his peace*
>
> *This may have sounded less abnormal to Shakespeare than it does to us, since there is evidence to suggest that secondary stress has declined in prominence since the sixteenth century (see Dobson, 1968, p 445); it is noticeable that the syllables in question are usually ones which might attract such a stress (Groves, 1979, pp. 55-6, 151-3, cites a number of Shakespearean examples in which this is the case)."* (Attridge, 1982, 258-59)

La estructura métrica del verso de Shakespeare citado sería - + - + - + + - - +, acentuando la tercera sílaba de "Antony", gracias a lo cual se crea el *stress-initial pairing* en "-ny making his" que regulariza al verso.

13. *"The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination"*. Véase su célebre artículo "Linguistics and Poetics", recogido en Jakobson, 1987, p. 71.

F. SINTAXIS.

F.1. Cesura por hipérbaton.

El tipo de cesura de que se trata en esta sección se produce cuando la alteración del orden sintáctico habitual produce una pausa interna al verso[1]. La doble barra (//) indica la posición de la cesura. Cabe destacar que con frecuencia un hipérbaton produce una pausa sintáctica de orden secundario cerca del final del verso que viene a facilitar el encabalgamiento con el verso siguiente (véase la sección F.2.). Los casos encontrados en la traducción de la *Eneida* de Surrey son éstos:

II.23: "Of cloven firre // compacted were his ribbs". La anticipación del sintagma preposicional a la primera mitad del verso crea una cesura tradicional tras la cuarta sílaba en un no menos regular pentámetro yámbico con todos los acentos en su sitio. Esta cesura -todo el verso, de hecho- es paralela a la del verso siguiente.

II.24: "For their return // a fained sacrifice". De nuevo el hipérbaton produce una pausa sintáctica tras la cuarta sílaba. Éste es un verso regular si se pronuncia "fained" como bisílabo.

II.42: "Astonnied // some the scathefull gift beheld". Se puede decir que ésta es una cesura por hipérbaton, pues si los

constituyentes de esta oración hubieran tenido su orden habitual el verso no habría resultado métrico: "Some beheld the scathefull gift astonnied". Podría incluso defenderse la existencia de una segunda pausa tras "gift", la octava sílaba, si como defiende Dillon cada caso de hipérbaton crea una pausa tras sí[2]. Evidentemente la pausa sintáctica tras la tercera sílaba es de más importancia que la posible pausa tras la octava.

II.122: "In common eares // false rumors // gan he sowe". Éste podría ser un caso si no de doble cesura sí al menos de doble pausa sintáctica, puesto que hay dos constituyentes que en el orden normal deberían ir tras el sintagma verbal (el *adverbial* "in common eares" y el objeto "false rumors") que se adelantan a sujeto y verbo. Si la tradición ha de ser el criterio para decidir cuál de estas dos pausas es la *cesura*, queda claramente favorecida la que hay tras la cuarta sílaba. Aún así, el orden doblemente inverso del *adverbial* y el objeto directo -que no sólo se adelantan a sujeto y verbo, sino que también invierten entre sí su orden normal- produce dos pausas evidentes como resultado de esta inusual disposición.

II.127: "In like state // if all the Grekes // ye price?". Se trata de un caso muy similar al anterior.

II.183: "Life to these teres, // wyth pardon eke, // we graunt". De nuevo la alteración del orden de los constituyentes produce dos pausas, aunque de nuevo el peso de la tradición favorece la cesura tras la cuarta sílaba, a pesar de que la pausa tras la octava sílaba no es nada despreciable. Se trata además de una traducción bastante exacta y comprimida del verso *II.145* de Virgilio, *"His lacrimis vitam damus et*

miserescimus ultro".

II.621: "He brake the barres, // and through the timber // pearst". Además de la cesura tras la cuarta sílaba, podría haber una pausa sintáctica tras la novena sílaba debido a la anticipación del *adverbial* "through the timber", la cual facilitaría el encabalgamiento con el verso siguiente (véase la sección F.2.). Este hipérbaton, por otra parte, ayuda a equilibrar sintácticamente el verso al dejar a los dos verbos en los extremos del mismo con el objeto y el *adverbial* ("...the barres and through the timber...") en posición central.

IV.8: "The next morow // with Phebus laump // the earth". De nuevo una pausa sintáctica de orden secundario con respecto a lo que según la tradición debería ser una cesura tras la cuarta sílaba facilita el encabalgamiento con el verso siguiente. Por otra parte, hay un caso de *stress-initial pairing* en "next morow with" que no hace coincidir la pausa métrica producida por los dos acentos contiguos en "next morow" con una pausa sintáctica.

IV.154: "A cloudie showr // mingled with haile // I shall". Hay *stress-initial pairing* en "showr mingled with", lo cual produce una pausa métrica tras la cuarta sílaba que coincide con la leve pausa sintáctica. Tras la cesura queda aislado el grupo "mingled with haile" (+ - - +). Este grupo queda delimitado además por la derecha a causa de una pausa de cierta importancia producida por el hipérbaton que supone adelantar el extenso objeto al sujeto y al auxiliar ("I shall"). El encabalgamiento se ve enormemente favorecido por esta segunda pausa tras la octava sílaba, así como por la temprana cesura del verso 155, que

se produce tras la segunda sílaba.

IV.550: "O sister, // if so great a sorrow // I". De nuevo una pausa de orden secundario cerca del final del verso, causada por un hipérbaton que adelanta el objeto al sujeto y al verbo facilita el encabalgamiento.

IV.906: "This funerall stak // built I with these handes". Coinciden aquí tres circunstancias que hacen de esta cesura un caso más que ortodoxo: por un lado hay *stress-final pairing* en "-erall stak built", con lo que los dos acentos contiguos ya crean una pausa métrica, la cual coincide con la sintáctica, resultado a su vez del hipérbaton que adelanta el objeto al verso.

F.2. Cesura y encabalgamiento.

En esta sección se recogen y analizan aquellos casos en los que se produce una inusual cesura cerca de los extremos del verso, esto es, en posiciones anteriores a la cuarta sílaba o posteriores a la sexta, puesto que son estas dos posiciones no sólo las más favorecidas por la preceptiva tradicional, sino también las que estadísticamente aparecen con más frecuencia (véase más adelante G.1.). Resultan especialmente destacables las que ocurren tras la primera o segunda sílaba o tras la octava o novena, lo cual a menudo provoca que los constituyentes que las actualizan pertenezcan sintácticamente a un verso pero se hallen

en otro desde el punto de vista rítmico y métrico. Aunque la cesura de por sí no resulta determinante en los casos de encabalgamiento, la presencia de una de ellas o una pausa sintáctica cerca de los extremos del verso viene lógicamente a facilitar el paso de la sintaxis de un verso a otro. Se ha de tener en cuenta cuándo ello colabora con el ritmo y el sentido para producir un encabalgamiento suave y fluido y cuándo entra en conflicto con estos mismos hechos. El análisis de algunos versos de este tipo se ha anticipado ya en la sección anterior.

Hay que recordar en este punto la precaución con la que este estudio usa el término cesura, y tener en cuenta que en más de una ocasión los fenómenos que se recogen bajo dicho término son simples pausas sintácticas que sólo se convierten en cesuras propiamente dichas cuando coinciden con una pausa métrica, la cual en la práctica totalidad de los casos consiste en dos acentos contiguos como consecuencia de algún tipo de *pairing*. Es por ello que a lo largo de la sección que sigue y otras se distingue entre la simple pausa sintáctica sin más, la cesura que cumple esas dos condiciones (pausa sintáctica y métrica), y aquélla que además se ve reforzada por una pausa extra provocada por un hipérbaton.

A veces la pausa que provoca el hipérbaton se suma a la pausa lógica entre dos versos. Ello puede hacer que el encabalgamiento sea más abrupto y/o que se cree una pausa mayor de lo habitual en el límite de los versos, la cual en ocasiones llega a crear una suspensión sintáctica, un silencio de potencial efecto dramático. Tal es el caso de, entre otros, los versos IV.3-4 y IV.876-7.

Otro factor que contribuye a hacer abrupto un encabalgamiento es la calidad acentual de la última y primera sílaba de los respectivos versos. Se da un encabalgamiento abrupto si la ruptura sintáctica va acompañada por un acento final fuerte y una inversión inicial en el verso siguiente, con lo que se crean dos acentos contiguos que marcan fuertemente el principio y el final de los respectivos versos y por tanto refuerzan la pausa ya presente en el límite entre éstos. Un acento final fuerte y un comienzo yámbico normal constituirían un caso neutro en el cual el desarrollo del ritmo alternante de este tipo de decasílabo no se ve afectado. Por último un acento final suave, o sea una sílaba final que ha de ser promocionada, seguida de la átona inicial habitual en el verso siguiente viene a acelerar el paso entre los dos versos -recuérdese el principio crono-acentual (*stress-timing*)- y combinado con una sintaxis fluida y equilibrada produce un tipo de encabalgamiento muy suave.

Hay también encabalgamientos fluidos gracias a las equilibradas cesuras que tienen lugar en la cuarta y sexta sílaba -o viceversa- de los respectivos versos (como por ejemplo los versos II.289-90 o II.336-7). Habrá que considerar algunos de los encabalgamientos -sobre todo los equilibrados- dentro del contexto de los párrafos versuales y las estructuras parentéticas, que se analizarán en sus respectivas secciones. Las cesuras pueden equilibrar dos versos al dividir la sintaxis en grupos de extensión similar o equivalente (estas proporciones se pueden especificar en términos de número de sílabas, p.e. 8-6-6, 6-6-8, y así según los casos), y con frecuencia se combinan con

hipérbatos y encabalgamientos suaves para constituir parejas o trios de versos que ponen en acción el principio estilístico de la *enargia* (véase sección C.4.2., p. 109 ss.). Casos de este tipo son, entre otros, los versos II.289-90, 336-7, 651-3, 674-5, 815-6, 847-8, IV.3-4, 110-1, 154-5, 176-7, 458-9, 593-4, y 599-600.

II.64-65:

"Here lurkes some craft.// Good Troyans,// geve no trust
Unto this horse, for what so ever it be".

Hay doble cesura. La advertencia que viene expresada por estos versos está reforzada por la abundancia de palabras con acentos fuertes en el 64. Ello y las dos cesuras le dan un ritmo lento y entrecortado que presta efectividad retórica al discurso de Laocoon. Así mismo la pausa tras la séptima sílaba facilita mucho el encabalgamiento con el verso siguiente, pues las tres últimas sílabas del verso después de la segunda pausa tienen una relación sintáctica más estrecha con lo que aparece en el verso siguiente que con la estructura que precedía a la segunda cesura.

II.67-8:

"And with that word, // with all his force // a dart
He launced then into that croked wombe"

El adelantar "with all his force" crea una pequeña pausa que deja a "a dart" aislado al final del verso en espera del sujeto y el verbo.

II.88-9:

"'Alas,' quod he, // 'what earth nowe // or what seas

May me receyve? Catif, what restes me nowe?".

A pesar de que la segunda pausa sintáctica del verso es discutible -ya que su importancia dependería en gran parte de las actualizaciones concretas del verso en lecturas individuales- y a pesar también de no estar favorecida por la preceptiva y la tradición como la primera (la cual aparece tras la cuarta sílaba) el hecho de que ahí comience otra oración coordinada con la anterior forma parte del encabalgamiento con el siguiente verso.

II.91-2:

"The Troians eke offended // seke to wreke
Their hainous wrath // with shedyng of my bloud".

Según la actualización individual, es posible que hubiera también una pausa alternativa tras la cuarta sílaba del verso 91, aunque no es nada descabellada la que se puede producir tras la séptima sílaba, que además facilita el paso de la sintaxis sobre el final de este verso hacia el siguiente.

II.104-5:

"Giltlesse, // by wrongful dome, // for that he dyd
Dyssuade the warres; whose death they nowe lament".

La segunda pausa, tras la sexta sílaba, facilita el encabalgamiento y la suspensión producida por el auxiliar "dyd" al final del verso 104.

II.125-6:

"But whereunto // these thanklesse tales // in vaine
Do I reherse, // and linger fourth the time"

La segunda pausa sintáctica, tras la octava sílaba -producida en parte por el hipérbaton que supone adelantar el objeto "these thanklesse tales"- facilita el encabalgamiento que deja a sujeto y sintagma verbal en el verso siguiente.

II.132-3:

"And to demand the cause, // without suspect
Of such great mischief thereby to ensue"

Aunque la cesura no es espectacularmente tardía, su posición cercana al final del verso ayuda a crear la expectación para el encabalgamiento.

II.154-5:

"Ulysses then // amid the preasse // bringes in
Calchas with noise, // and wild him to discusse".

Hay una ligera inversión en las dos últimas sílabas que roza la extramétrica inversión final. Sin embargo el hecho de que estas dos últimas sílabas estén actualizadas por un verbo frasal hace que en parte el acento principal, que en circunstancias normales estaría en el verbo "bringes", pueda llegar a bascular hacia la preposición "in"[3].

II.160-1:

"But dayes twise five // he whisted, // and refused
To death by speche to further any wight."

La pausa sintáctica tras la séptima sílaba hace que la sintaxis de las tres últimas sílabas pertenezca más al verso siguiente, con lo que se facilita el encabalgamiento.

II.163-4:

"Of purpose he brake fourth, // assigning me
To the altar; // whereto they graunted all".

La posición tardía de la cesura en el verso 163 y la relativamente temprana del 164 crean una compacta unidad sintáctica a caballo entre ambos.

II.197-8:

"Lefull be it for me // to breke mine othe
To Grekes; // lefull to hate their nacion".

La cesura tras la sexta sílaba del verso 197, pero sobre todo la que hay tras la segunda en 198 delimitan la construcción de infinitivo que se extiende sobre los extremos de estos dos versos.

II.244-5:

"Asie should passe and carrie offred warr
In Grece, // even to the walles of Pelops town".

La temprana cesura del verso 245 está relacionada con el encabalgamiento entre estos dos versos. El *stress-initial pairing* que hay en "Grece, even to the" da a esta cesura un carácter muy firme, ya que coinciden pausa sintáctica y métrica. El resultado es que sintáctica y métricamente hay más continuidad de estas dos primeras sílabas con el verso 244 que con su propio verso 245.

II.248-9:

"His tale with us // did purchase credit; // some
Trapt by deceite, // some forced by his teres."

Abrupto encabalgamiento cuya brusquedad tiene mucho que ver con la marcada pausa que hay en una infrequente posición tras la novena sílaba. Además, a la pausa normal entre dos versos se une la pausa producida por la contigüidad de los dos acentos al final y al comienzo de cada uno de los dos versos ("some / Trapt by": hay inversión inicial en el verso 249).

II.252-3:

"Us caitifes then a far more dredful chaunce
Befell, // that trobled our unarmed brestes".

Aunque en este caso no haya una pausa métrica coincidente con la sintáctica, "befell" tiene una relación sintáctica más estrecha con el verso 252 que con el 253.

II.289-90:

"They sayd Lacons desertes // had derely bought
His hainous dede, // that pearced had with stele".

Se trata de un modesto caso de concurrencia en cuanto a la posición de las cesuras para que tenga lugar el encabalgamiento. No se trata de un ejemplo extremo, ya que las dos cesuras se encuentran en posiciones habituales -sobre todo la del verso 290 tras la cuarta sílaba- pero merece la pena destacarlo como una muestra de encabalgamiento equilibrado, precisamente debido a la posición central de las dos pausas sintácticas, las cuales se compensan mutuamente y dividen a los dos versos en tres grupos sintácticos de seis, ocho y seis sílabas, respectivamente.

II.336-7:

"And streight invade the town // yburied then
With wine and sleep. // And first the watch is slain".

Se trata de un caso similar al de los versos II.289-90: dos cesuras equilibrando dos versos encabalgados.

II.365-6:

"He answeard nought, nor in my vain demaundes
Abode, // but from the bottom of his brest"

Se trata de un caso muy similar a algunos anteriores (II.244-5, 197-8), en el que las dos primeras sílabas del nuevo verso son la conclusión de la unidad sintáctica superior que empezó en el verso precedente.

II.384-5:

"Although mine old father Anchisez // house
Removed stood, // with shadow hid of trees".

Es difícil encontrar una cesura en el verso 384, si es que la hay. Si es así, lo más probable sería que estuviera tras la novena sílaba, lo que facilitaría el encabalgamiento.

II.427-8:

"And scarce the watches of the gate // began
Them to defend, // and with blind fight resist".

La pausa sintáctica entre el sujeto y el comienzo del predicado, tras la octava sílaba, deja aislado al verbo al final del verso y por tanto contribuye a crear la expectativa del encabalgamiento.

II.471-2:

"Manhod oft times into the vanquisht brest
Returnes, // wherby some victors Grekes ar slain."

Caso idéntico a algunos anteriores (II.365-6, 252-3, 244-45).

II.537-8:

"So came the Grekes. // And such, // as by deceit
We sparckled erst // in shadow of the night"

La pausa sintáctica que hay tras la sexta sílaba -de orden secundario con respecto a la que hay tras la cuarta- contribuye al encabalgamiento entre los dos versos.

II.575-6:

"The Troyans on the tother hand // rend down
The turrets hye // and eke the palace roofe".

La cesura tras la octava sílaba deja al verbo aislado al final del verso 575 en espera del objeto directo. Al final de 575 se da un caso parecido al del verso II.154 más arriba: el acento del verbo frasal "rend down" ha de desplazarse al adverbio "down".

II.621-2:

"He brake the barres, // and through the timber // pearst
So large a hole // wherby they might discerne"

Hay una pausa sintáctica de segundo orden tras "timber", producida en gran parte a causa del hipérbaton (véase la sección F.1.), la cual contribuye a vincular sintácticamente a "pearst" con el verso siguiente.

II.622-3:

"So large a hole // wherby they might discerne
The house, // the court, // the secret chambers eke"

La tradición favorece la posición de la cesura tras la cuarta sílaba, y por tanto lo que hay tras la segunda sílaba es más bien una pausa sintáctica.

II.641-2:

"Whoes rage of waters // bears away // what heapes
Stand in his way, // the coates, and eke the herdes"

Hay una pausa sintáctica de segundo orden tras la octava sílaba que ayuda a delimitar una corta oración subordinada sobre el límite entre los dos versos.

II.651-3:

"And with the spoiles // of other nations,
Fell to the ground; // and whatso that with flame
Untouched was, // the Grekes did all possesse".

Éste es un caso en que los encabalgamientos no se hallan en posiciones extremas, y aparecen en versos métricamente regulares. Los grupos sintácticos además coinciden plenamente con las pausas métricas internas. De esta forma los dos encabalgamientos resultan muy fluidos y armoniosos dentro de este contexto, además de ser parcialmente paralelos: ambos dejan para el comienzo del siguiente verso el sintagma verbal ("Fell to the ground", "untouched was") y ambos son objeto de hipérbatos: el primero adelanta un *adverbial* y el segundo interpone igualmente un *adverbial* entre el sujeto y el sintagma verbal ("whatso that with

flame"). Hay otro paralelismo parcial entre los *adverbials*, ya que ambos están actualizados por sintagmas preposicionales encabezados por "with". Se trata pues de un excelente ejemplo de encabalgamiento y cesuras equilibradas en conjunción con una sintaxis alterada de forma no traumática, todo lo cual resulta en un estilo de corte clásico en el que se puede observar el principio estilístico de la *enargia* en acción. Hay que tener en cuenta que estos tres versos son el final de un *verse paragraph* que comenzó en II.648 (véase la sección F.5.).

II.674-5:

"Why hastest thow? // This time doth not require
Such succor, // ne yet // such defenders now".

Parece haber inversión inicial: "Succor" mantiene su acento romance en la segunda sílaba, con lo cual hay una segunda inversión (inversión sobre la cesura, tercera y cuarta sílabas). ¿Hay una tercera inversión en las sílabas quinta y sexta "yet such"?. Si las sílabas constituidas por "such de-" son átonas, esta lectura arroja un caso de *postponed compensation*: +s -s +s -s +s -s -s +s -s +s (véase la sección G.2.). Otra lectura tendría a "succor" con el acento en la primera, no habría inversión inicial, pero tras estas dos primeras sílabas vendrían dos átonas (... succor ne...). Este problema se podría resolver con una promoción de la cuarta sílaba ("ne"), siempre y cuando "yet" sea el *nonictus* correspondiente al ictus "such". La segunda lectura hace al verso irregular. Cabe también leer un caso de *stress-final pairing* si acentúan "yet such", lo cual daría sentido a las dos átonas que les preceden ("-cor ne"). Este caso

de *pairing* produciría una pausa métrica coincidente con una pausa en el sentido que podría llegar a resultar muy expresiva en combinación con la anáfora de "such", ya que ambas ocurren tras pausas métricas: la primera tras la que hay entre los dos versos y la segunda tras la producida por las dos tónicas contiguas. Así las cosas, cabría plantearse la posibilidad de que hubiera una doble cesura en el verso: por un lado la primera pausa sintáctica tras la tercera sílaba es de mayor importancia que la segunda, pues separa dos sintagmas coordinados y además da cierto sentido de integridad al conjunto sintáctico, ya que la oración quedaría completa con este sintagma sin necesidad del que sigue. Por otra parte, la segunda pausa no sólamente viene subrayada por el ritmo sino que también encaja perfectamente en una lectura expresiva del verso. La anáfora de "such" va combinada con una repetición quiásmica -aunque sólo de sentido, no formal- en los extremos de la oración que se desarrolla sobre estos dos versos: "This time... now"; en el centro de este equilibrio sintáctico están también dos sustantivos de parecido significado, "succor... defenders". La pausa tras la tercera sílaba facilita el encabalgamiento con el verso anterior.

II.679-80:

"Wherwith she drew him back to her, // and set
The aged man // down in the holy seat".

Como en casos anteriores, a pesar de que métricamente pertenecen al verso 679, sus dos últimas sílabas están sintácticamente más vinculadas con el 680.

II.713-4:

"Shew unto him my cruel dedes, // and how
Neoptolem is swarved // out of kinde".

Se trata de un caso similar al de los versos anteriores.

II.725-6:

"That royal prince of Asie, // which of late
Reignd // over so many peoples and realmes".

El verso 726 plantea complejos problemas y varias interpretaciones diferentes en cuanto a su estructura métrica interna (para ello véase la sección G.2. p. 477). Aún así, parece indiscutible que la pausa sintáctica más marcada de este verso es la que hay tras el verbo en la primera sílaba. Es por ello que la tardía cesura del verso 725 ayuda a crear una corta -y hasta cierto punto inesperada- estructura sintáctica a caballo entre éste y el 726.

II.732-3:

"The image eke // of my dere father, // when
I thus beheld // the king of equal age"

La pausa tras la cuarta sílaba es a pesar de tener el peso de la tradición a su favor mucho más suave que la existente tras la novena, bastante más marcada. El encabalgamiento podría estar además favorecido por el hecho de que el verso 732 no acaba en una palabra fuertemente acentuada, como es "when". Podría incluso hablarse de una especie de *stress-final pairing* por encima del verso -si esto fuera posible, por supuesto, cosa harto dudosa- al haber dos sílabas débilmente acentuadas al final de 732 ("-

ther when") y dos sílabas que podrían llegar a acentuarse fuertemente al comienzo del siguiente ("I thus"). A pesar de que esto es pura especulación, y de que el *set* métrico ajustaría los acentos finales e iniciales dentro del esquema del decasílabo con cinco acentos -que en ningún caso podría acabar en dos sílabas átonas, puesto que siempre habría una promoción de la última-, no se puede negar que en lo que se refiere a cierta tendencia de los acentos naturales y en una actualización individual de estos dos versos el límite entre ambos podría llegar a verse borrado a causa de la mencionada actualización rítmica.

II.810-1:

"And Jupiter my father // distributes
Avayling strength // and courage // to the Grekes".

La tradición podría favorecer dos cesuras tras la cuarta sílaba de cada uno de estos versos, algo nada improbable, pero la pausa sintáctica principal se halla en ambos casos tras la séptima sílaba, con lo que se crea un pequeño contexto de dos versos propicio para que estas dos cesuras ocurran de forma paralela. Hay que decir, sin embargo, que el hacer énfasis sobre la pausa tras la cuarta sílaba en el verso 811 dejando la pausa tras la séptima en un segundo plano produce una actualización muy expresiva. A pesar de ello, la tardía cesura en el verso 810 facilita el encabalgamiento y aumenta la expectación ante los objetos directos que se adivinan en el verso siguiente.

II.815-6:

"Ne shall I thee forsake, // in savegard till

I have thee brought // unto my fathers gate".

Las dos cesuras equilibrarían más el encabalgamiento, ya que ocurren en la sexta y cuarta sílaba respectivamente, si éste no resultara un poco abrupto al dejar "till" para el final y crear una expresiva expectación por el resto de la oración. Por otra parte, una de las posibles lecturas del verso 816 arroja una inversión inicial ("I have") que haría coincidir la pausa normal entre dos versos con una pausa rítmica provocada por dos acentos contiguos. Este último verso está claramente dividido en dos grupos rítmicos, ya que a la inversión incial, que produce una estructura acentual +s -s -s +s en las cuatro primeras sílabas, se le une un caso de *stress-initial pairing* en "brought unto thy", lo cual hace coincidir pausa sintáctica y métrica.

II.847-8:

"My hand shall seke my death, // and pitie shal
Mine enmies move, // or els hope of my spoile".

Se trata de un nuevo caso de cesuras equilibradas tras la sexta y cuarta sílaba, respectivamente. El verso 847 acaba en un acento suave, pero el hecho de que el auxiliar quede al final en espera del verbo principal produce un abrupto y expresivo encabalgamiento. Adviértase el quiasmo entre "seke my death" y "mine enmies move", no sólo en cuanto a estructura interna, sino también en lo que respecta a posición: el primero se halla justo antes de la pausa que supone la cesura, en tanto que el segundo está justo después de la pausa normal entre los versos. Hay además un paralelismo más extenso entre estos dos: los cuatro sintagmas formados por un posesivo más un sustantivo ("My hand...

my death / Mine enmies... my spoile"). Una vez más las cesuras se combinan con una cuidada distribución sintáctica y rítmica para construir dos equilibrados versos que tienen en el encabalgamiento un expresivo contrapunto.

II.856-7:

"And eke my swete Creusa, // with the rest
Of the houshold, // my father gan beseche".

La tardía cesura del verso 856 facilita la creación de un definido grupo sintáctico -una especie de aposición- sobre el límite entre los dos versos. En 856 hay un *stress-initial pairing* ("swete Creusa") que produce una pausa métrica tras la tradicional cuarta sílaba, pero no coincide en absoluto con una pausa sintáctica, por lo que es más lógico colocar la pausa principal del verso tras la séptima sílaba.

II.1010-11:

"To Priams palace // and the castel // then
I made; // and there at Junous sanctuair"

Hay una posible pausa sintáctica tras "castel", favorecida además por la anticipación del *adverbial* "to Priams palace and the castel" al resto de la frase. El hipérbaton combinado con el encabalgamiento aumenta la expectación por el sujeto y el verbo de la oración ("I made") que se dejan para el segundo verso.

IV.3-4:

"Surprised with blind flame; // and to hir mind
Gan eke resort // the prowesse of the man".

A pesar de que la posición de las cesuras ayuda a equilibrar los diferentes grupos sintácticos, el encabalgamiento no resulta muy fluido, pues a la pausa lógica entre dos versos se añade la del hipérbaton que supone adelantar el sintagma preposicional "to hir mind" al sintagma verbal "Gan eke resort".

IV.8-9:

"The next morow // with Phebus laump // the earth
Alightned clere, // and eke the dawning day".

La segunda pausa del verso 8 -provocada en gran parte por el hipérbaton, véase más arriba- constituye el límite del breve grupo sintáctico que se encuentra a caballo entre los dos versos y tiene su otro límite tras la segunda sílaba del verso siguiente.

IV.12-13:

"Thus spake she to: // 'O sister Ann, // what dreames
Be these, // that me tormented thus affray?".

Hay dos pausas sintácticas bastante marcadas en el verso 12, la primera de ellas favorecida por la preceptiva de la época; la segunda marca el comienzo de la corta pregunta que termina en el siguiente verso. Es destacable la proporción métrica que existe entre los cuatro períodos sintácticos en que se dividen estos dos versos: los tres primeros constan de cuatro sílabas cada uno, en tanto que el cuarto consta del doble. El contrapunto lo proporciona el encabalgamiento -con la consiguiente ruptura del ritmo- en mitad del tercero de ellos, que queda dividido en dos mitades equivalentes.

IV.35-6:

"He that with me first coppled, // tooke away
My love with him; // enjoy it in his grave".

La tardía cesura del verso 35 deja en suspenso al verbo en espera del objeto directo que aparece en el verso siguiente. La segunda mitad del verso 36 es una traducción defectuosa del latín *"ille habeat secum servetque sepulcro"* (*IV.29*); el manuscrito Hargrave da una traducción mejor: "... which still enjoye he in his grave"[4].

IV.65-66:

"By sacrifice: // which ended, // to thy house
Receve him, // and forge // causes of abode".

Los dos versos son bastante accidentados en lo que se refiere a pausas y la diferente extensión de los grupos sintácticos contribuye a la falta del tipo de equilibrio habitual en otras partes de la traducción. La única que reúne todas las condiciones para constituir una cesura *ortodoxa* es la que hay tras la quinta sílaba del verso 66 (hay pausa sintáctica y dos acentos contiguos pertenecientes a un caso de *stress-final pairing*). Uno de los grupos sintácticos, el más extenso, se halla a caballo entre los dos versos.

IV.110-1:

"Neither the youth weldes armes, // nor they avaunce
The portes, // nor other mete defence for warr".

La cesura tras la sexta sílaba marca el límite a la izquierda de la estructura sintáctica que está a caballo entre los dos versos

y acaba tras la segunda sílaba del verso siguiente. Hay cierto equilibrio en la extensión de los grupos sintácticos que configuran este período, lo cual, junto con la regularidad métrica de los versos contribuye al suave desarrollo de la sintaxis: las dos primeras tienen seis sílabas, en tanto que el que concluye tiene ocho.

IV.154-5:

"A cloudie showr // mingled with haile // I shall
Poure down, // and then with thonder shake the skies".

Hay dos marcadas pausas en el verso 154. La primera de ellas reúne todas las características de una cesura *ortodoxa*: hay una cierta pausa sintáctica -aunque no de primer orden- que coincide con una pausa métrica puesto que hay un *stress-initial pairing* en "showr mingled with". La segunda pausa es sintácticamente más marcada que la anterior, puesto que no sólo existe el límite sintáctico entre sujeto y verbo, por un lado, y objeto, por otro, sino que este último está adelantado a los dos primeros: el hipérbaton refuerza la pausa; el verbo, por otra parte, queda para el verso siguiente, que tiene una temprana cesura tras la segunda sílaba. Al igual que en los versos IV.12-3 hay un destacado equilibrio entre los grupos sintácticos en los que se dividen estos dos versos: los tres primeros tienen cuatro sílabas, en tanto que el último tiene unas concluyentes ocho sílabas.

IV.157-8:

"Dido a cave, // the Troyan prince // the same

Shall enter to; // and I will be at hand".

Estos dos versos combinan un elaborado zeugma con encabalgamiento e hipérbaton: los sujetos aparecen en primer lugar, de forma paralela, seguidos por los dos objetos directos ("Dido a cave, the Troyan prince the same"), tras los cuales aparece en el verso siguiente el verbo que comparten ("shall enter to"; otros textos leen "too" como el manuscrito Hargrave 205). Hay que destacar el hecho de que esta disposición de los constituyentes es en gran medida resultado de un esfuerzo por imitar la distribución original de Virgilio en sus versos *124-5* (*"speluncam Dido dux et Troianus eandem / deuenient"*): en el primer verso los dos sujetos distribuidos de forma binaria con *"speluncam"*-"caue" y *"eandem"*-"the same", y en el siguiente el verbo *"deuenient"*-"shall enter". También al igual que en Virgilio, la oración que sigue es simple y concisa ("I will be at hand", aunque lo es mucho más en Virgilio: *"adero"*).

IV.159-60:

"And if thy will // sticke unto mine, // I shall
In wedlock sure // knit and make her his own".

A pesar de que la primera pausa del verso 159 está en la posición que prescriben las poéticas, la que hay tras la octava sílaba es más marcada desde el punto de vista sintáctico. De esta forma en las dos últimas sílabas comienza la oración que se desarrolla en el verso siguiente. La cesura del verso 160 no sólo reúne todas las condiciones al ser pausa sintáctica y métrica (hay un caso de *postponed pairing* en "sure knit and make her his own", segmento que tiene la siguiente estructura métrica: +s +s -s +s

-s -s +s), sino que además se ve reforzada por el hipérbaton que supone interponer el sintagma preposicional "In wedlock sure" entre el auxiliar "shall" y el verbo "knit".

IV.176-7:

"Her quyver hung behinde her backe, // her tresse
Knotted in gold, // her purple vesture eke".

El encabalgamiento es fluido sobre todo debido al equilibrio en cuanto a la extensión de las estructuras sintácticas que configuran el periodo (que culmina en el verso 178). La primera tiene 8 sílabas de extensión, las dos siguientes seis cada una. Hay además un paralelismo en lo que respecta a su estructura interna, pues las tres construcciones de participio ("hung" en 176, "knotted" en 177 y "Butned" en 178), se componen todas de sintagma nominal (con anáfora de "her" en los tres casos) más participio más sintagma preposicional. El encabalgamiento que separa a "her tresse" de "Knotted in gold" es un suave contrapunto a todo este equilibrio.

IV.278-9:

"His rape enjoyth: // whiles to thy temples // we
Our offrings bring, // and folow rumors vaine".

La décima sílaba del verso 278 está promocionada. Esta átona "we" y la siguiente "our" favorecen que el paso entre un verso y otro se haga con cierta celeridad, pues el principio crono-acentual (*stress-timing*) disminuye la duración de estas dos sílabas. En contra de este efecto trabaja el hipérbaton que domina a toda la oración que hay a caballo entre los dos versos y que dificulta

el desarrollo fluido de los constituyentes al disponer a éstos de forma desordenada, creando así un cierto efecto de *staccato*. Una de las consecuencias de este hipérbaton es la pausa sintáctica creada antes del pronombre "we" al final del verso 278, con lo que éste queda aislado ya que tras él, al comienzo del verso siguiente, hay un nuevo desorden sintáctico en el adelanto del objeto al verbo que en circunstancias normales debería haber seguido al pronombre sujeto. De esta forma el ritmo acentual y el que viene determinado por el desarrollo sintáctico funcionan en direcciones opuestas.

IV.287-8:

"That now in Carthage loytreth, // rechlesse
Of the towns // graunted him // by desteny".

287 es un verso muy irregular debido a la inversión final, difícil de resolver en este contexto métrico (véase sección G.2., p. 499); precisamente eso hace al encabalgamiento bastante suave, pues el contexto producido por las tres átonas repartidas entre el final de 287, una, y el comienzo de 278, las otras dos, ("of the") propicia la promoción de "of" a una especie de ictus. Esta lectura se contradice sin embargo con la que ve un caso de *stress-final pairing* en las primeras cuatro sílabas del verso 288 ("Of the towns graun-").

IV.385-6:

"Things most assured fearing; // unto whom
That wicked Fame // reported how to flight".

Hay una marcada pausa sintáctica tras la séptima sílaba del verso

385, aunque el encabalgamiento no es muy fluido, en primer lugar por lo tardío de la mencionada pausa y en segundo lugar por la expectativa que provoca el dejar la expresión "unto whom" al final del verso en espera del resto de la oración.

IV.418-9:

"Redy to dye, // my swete guest? // sithe this name
Is all as nowe // that of a spouse remaines".

El encabalgamiento resulta algo abrupto, aunque no tanto como el hipérbaton que domina la estructura sintáctica de estos dos versos y lo asimétrico de los diferentes grupos sintácticos del verso 418.

IV.458-9:

"As ofte as night doth cloke // with shadowes danke
The earth, // as oft as flaming starres apere".

El encabalgamiento es suave gracias por una parte al equilibrio en la extensión de los tres grupos sintácticos delimitados por las dos cesuras, (6-6-8) y también debido al moderado hipérbaton que interpone el sintagma preposicional "with shadowes danke" entre el verbo y el objeto. Otro factor que ayuda a equilibrar estos grupos sintácticos es la anáfora de "as ofte" y la variación en el orden de los constituyentes: la primera oración sufre el hipérbaton mencionado, en tanto que la segunda además de ser más corta tiene a sus constituyentes en el orden habitual. Estos dos versos constituyen la introducción a un párrafo versual que se extiende hasta el verso 464 (véase F.5. más adelante).

IV.465-6:

"The messenger eke of the gods // but late
Sent down from Jove // (I sware by eyther hed)".

La cesura podría llegar a ser algo abrupta si no se subordinara el acento de "sent" al de "down". Hay sin embargo algún equilibrio en cuanto a la extensión de los grupos sintácticos delimitados por las dos cesuras, de ocho, seis y seis sílabas, respectivamente, con el contrapunto en el encabalgamiento que divide al segundo de ellos.

IV.479-80:

"But of hard rockes // mount Caucase monstruous
Bred thee, // and teates of tyger gave thee suck".

La inversión inicial hace a este encabalgamiento rítmicamente algo abrupto, aunque queda en parte amortiguado por el hecho de que el último acento del verso 479 no es fuerte.

IV.522-3:

"The gods will yet he woorketh, // and resortes
Unto his navie, // where the Troyans fast".

A pesar de que la cesura tardía del verso 522 facilita el encabalgamiento, éste resulta bastante abrupto ya que hay inversión inicial en el 523.

IV.550-1:

"O sister, // if so great a sorrow // I
Mistrusted had, // it were more light to beare".

La inusual pausa tras la novena sílaba, subrayada además por el

hipérbaton, conduce a una cesura que crea una fuerte sensación de expectación, la cual comienza en un verso algo desequilibrado -hay tres grupos asimétricos de tres, seis, y una sílaba- y se completa en el verso 551 de forma contrapuntística, ya que en éste hay un mayor equilibrio en la posición de la cesura y por tanto en la extensión de sus dos partes; además, frente a la desordenada subordinada condicional que ocupa la primera parte de estos dos versos, la principal tiene a sus constituyentes en el orden habitual.

IV.588-92:

"The stock once smit, // whiles in the rockes the tree
Stickes fast; // and loke, how hye to the heaven her toppe
Reares up, // so deepe her roote spredes down to hell:
So was this lorde // now here now there // beset
With wordes, // in whose stout brest wrought many cares".

El primero de ellos es un expresivo encabalgamiento que apoyado por la aliteración de las dos primeras sílabas del verso 589 -que son una extensión del anterior, "stock... smit... rockes... tree"- ofrece una ágil y resuelta conclusión a la oración que comenzó en el verso 588. Tras éste hay otro encabalgamiento paralelo entre 599-80, que vuelve a dejar al verbo para las dos primeras sílabas del siguiente verso ("reares up"). Existe por último otro encabalgamiento similar entre 591-2, aunque ahora las dos primeras sílabas de 592 no están actualizadas por un verbo, como en los dos casos anteriores, aunque sí hay una cesura tras ellas. Este último encabalgamiento viene facilitado por el hecho de que tras la octava sílaba hay una pausa sintáctica reforzada

por el hipérbaton que supone interponer el *adverbial* ("now here now there") entre el sujeto y el auxiliar ("So was this lorde"), por un lado, y el participio ("beset"), por otro, que de esa forma queda algo aislado en las dos últimas sílabas del verso. Hay que decir que estos versos pertenecen a un párrafo versual más amplio (IV.582-92) que constituye un símil épico (véase F.5. más adelante).

IV.593-4:

"But still his minde in one remaines, // in vaine
The teares were shed. // Then Dido frayde of fates".

Este encabalgamiento es un buen contrapunto a la serie de tres que se da en los versos anteriores, en los cuales la cesura tenía lugar tras la segunda sílaba. En este caso, las dos sílabas aisladas están en posición final en 593. Hay cierto equilibrio además en cuanto a la extensión de los grupos sintácticos que las dos cesuras delimitan. Hay también una modesta anáfora de "in" al frente de dos sintagmas preposicionales contiguos, con simetría en la disposición de los sujetos de las oraciones a que pertenecen: en el primero éste precede al *adverbial* ("his minde in one remaines"), en tanto que en el segundo va tras él ("in vaine / the teares were shed"). Todo ello hace de este encabalgamiento uno suave en un contexto bastante bien equilibrado.

IV.599-600:

"When she set giftes of sacrifice, // she saw
The holy water stocks // waxe blacke within".

Lo tardío de la cesura en el verso 599 se une a la sintaxis para crear una fuerte expectación por completar la oración en el verso siguiente. El contrapunto a este abrupto encabalgamiento está en la proporción entre los tres grupos sintácticos separados por las dos cesuras: los dos primeros constan de ocho sílabas y el tercero de cuatro.

IV.654-5:

"The gods and thee // dere sister, // now I call
In witnes, // and thy hed to me so sweete".

El breve sintagma preposicional en las tres primeras sílabas de 655 delata la existencia de un encabalgamiento que los constituyentes del verso 654 no hacían evidente. Ello hace que se trate de un encabalgamiento suave, aunque inesperado.

IV.671-2:

"Then followed Sichees death; // wherefore
She put her will in ure. // But then the quene".

El verso 671 es bastante problemático, en un principio parece un octosílabo yámbico con inversión final. Para hacerlo decasílabo habría que leer "followed" y "Sichees" como trisílabos; así se podría promocionar la cuarta sílaba (la última de "followed"), acentuando a "Sichees" en la segunda. La cesura -reforzada por la pausa métrica provocada por las dos sílabas tónicas contiguas- y la inversión final facilitan el encabalgamiento de este irregular verso con el siguiente.

IV.689-90:

"And springyng herbes // reapt up with brasen sithes
Were sought, // after the right course of the moone".

El encabalgamiento es algo abupto ya que se acumulan la pausa normal entre dos versos y la producida por el suave hipérbaton que interpone la construcción de participio ("reapt up with brasen sithes") entre el sujeto y el sintagma verbal, que queda en las dos primeras sílabas del verso 690. Estas dos primeras sílabas quedan aisladas además por una pausa sintáctica y métrica, puesto que hay un caso de *stress-initial pairing* en "sought after the"; ello hace de ésta una cesura *ortodoxa*.

IV.692-3:

"The lumpe of fleshe // twene the new borne foales eyen
To reve, // that winneth from the damme her love".

La conclusión del grupo sintáctico iniciado en 692 se lleva a cabo en las dos primeras sílabas de 693.

IV.764-5:

"Aeneas // of this sodain vision
Adred, // starts up out of his sleepe in hast".

Hay un cierto paralelismo en lo anticipado de ambas cesuras, y en el hecho de que al comienzo de ambos versos se dejan dos constituyentes fundamentales de la construcción de participio: el sujeto y el verbo en forma no personal. La segunda cesura reúne además todas las condiciones al haber no sólo pausa sintáctica sino también métrica como resultado de la lectura de un *stress-initial pairing* en "-dred starts up out" (lo cual

requiere una promoción de la sexta sílaba, "of").

IV.770-1:

"Oh holy god, // what so thou art, // we shall
Folow thee, // and all blithe obey thy will".

Se trata de un encabalgamiento poco usual que separa al sujeto y al verbo auxiliar del principal. En 771 hay inversión inicial, con promoción de la cuarta sílaba ("and"). Otra interpretación podría leer un caso de *postponed compensation* (lo que la métrica tradicional llama doble inversión inicial). Es un buen ejemplo de cómo la cesura y la inversión se combinan con encabalgamiento, tanto más cuanto el último acento de 770 no es muy intenso, pues pertenece a un auxiliar. El resultado, si se leen los dos versos con los acentos naturales, es una pérdida momentánea del ritmo yámbico a partir de la octava sílaba del verso 770 y por tanto durante el paso de un verso a otro dado que la alternancia átona-tónica no se recupera hasta la quinta o sexta sílaba del verso siguiente. Esta lectura es la que hace al encabalgamiento suave y fluido, pues al perderse el ritmo yámbico se deja también de percibir la pausa del final del verso que sería de esperar en un verso regular.

IV.796-7:

"Then it behoved, // when thou didst geve to him
The scepter. // Lo, his faith and his right hand".

La expectación por el objeto directo que falta en el verso 796 se completa de forma rápida y breve en las tres primeras sílabas del verso siguiente.

IV.804-5:

"Of such debate // perchaunce the fortune // might
Have bene doubtfull: // would God it were assayed!".

Más que por la pausa sintáctica de orden bastante secundario que hay tras la novena sílaba del verso 804, este encabalgamiento resulta destacable por dejar el modal "might" al final en espera del verbo principal.

IV.809-10:

"The father, sonne, // and all their nacion
Destroyed, // and falln my self // ded over al".

Se trata de un caso similar al anterior: una construcción de participio deja a éste para el final de la misma, que tiene lugar en el verso siguiente. Además de la marcada pausa sintáctica tras la segunda sílaba, el verso 810 tiene una posible pausa métrica tras la sexta sílaba que serviría para hacer énfasis sobre el acento de "ded", lo cual concuerda muy bien con el sentido y resulta muy expresivo (habría un caso de *stress-initial pairing* en "self ded over"); de no ser así, el acento de la séptima sílaba se vería degradado.

IV.820-1:

"If so that yonder wicked head // must needes
Recover port, // and saile to land of force".

El encabalgamiento no es rítmicamente abrupto, aunque el modal al final del verso crea una fuerte expectativa por completar la oración. El equilibrio se ve subrayado por la proporción de los

grupos sintácticos: ocho, seis y seis sílabas a lo cual se añade lo ordenado de la sintaxis.

IV.854-5:

"That I to Pluto have begonne, // my mind
Is to performe, // and geve end to these cares".

A pesar de lo abrupto que resulta el dejar el sujeto en las dos últimas sílabas en espera del resto de la oración, lo proporcionado de la extensión de los grupos sintácticos separados por las cesuras (ocho, seis y seis sílabas respectivamente) unido a la regularidad métrica ayuda a equilibrar estos dos versos.

IV.876-7:

"Happy, alas to happy, // if these costes
The Troyan shippes // had never touched aye".

La cesura no es demasiado abrupta, a pesar de que hay hipérbaton al adelantar el objeto directo al final del verso 876.

IV.894-5:

"Or when the rage of furious flame // doth take
The temples toppes // and mansions eke of men".

La pausa sintáctica que separa al extenso sujeto deja al sintagma verbal en las dos últimas sílabas del verso en espera de completar el resto de la oración. El tipo de equilibrio en cuanto a la extensión de los grupos sintácticos separados es el ya familiar ocho-seis-seis.

F.3. Hipérbaton y anástrofe por razones métricas.

En los casos que se estudian a continuación el desorden de los constituyentes sintácticos parece responder a la necesidad de distribuir los acentos de acuerdo con el esquema alternante del pentámetro yámbico, o decasílabo de cinco acentos (*beats*), pues si la sintaxis fuera la habitual el verso no resultaría métrico. Estos son algunos ejemplos:

II.19: "Wherin they wasted had so many yeres".
La anástrofe de "wasted had" consigue que este verso sea un decasílabo yámbico totalmente regular, cosa que no habría ocurrido de haber estado estos dos constituyentes en el orden habitual.

II.42: "Astonnied some the scathefull gift beheld".
El orden normal aproximado, "some beheld the scathefull gift astonnied", habría resultado en un verso irregular. Cabría la posibilidad de haber dejado "astonnied" al comienzo y el resto de los constituyentes en el orden habitual, con lo que el verso sería regular, pero parece ser que la tendencia general a dejar el verbo al final ha influido también en la elección de Surrey.

II.62: "Or this an engin is to anoy our walles".
La inversión de "an engin is" da como resultado un verso con un ritmo yámbico regular, equilibrando así el verso y evitando el torpe ritmo resultante del orden normal: "Or this is an engin to

anoy our walles".

II.395: "Of Deiphobus the palace large and great"
Hay un notable hipérbaton en este verso. Es habitual que los adjetivos aparezcan en posición prenominal como premodificadores, así como los sintagmas preposicionales, cuando modifican al nombre, van tras éste; aquí sin embargo han intercambiado posiciones, ya que "of Deiphobus" aparece ante "palace", y "large and great" tras él. De esta froma se combina el hipérbaton con el equilibrio alcanzado sobre el núcleo nominal "palace", a cuyos lados se distribuyen armónicamente los mencionados grupos de modificadores.
Si este verso no hubiera sido objeto de hipérbaton no tendría el rotundo final que tiene ahora, ya que "Deiphobus" habría tenido que quedar al final, con lo que dos sílabas átonas habrían ocupado esta parte del verso.

II.500: "The slaine to us their armure they shall yeld". Este verso aparece en un contexto de paralelismos sintácticos, ya que hay varias oraciones antes y después de él que adelantan el objeto directo al verbo: "the Grekes arms do we on" en 498, "the rich armes of his shield did he on" en 502, y "A Grekish swerd he girded by his side" en 503. Pero en tanto que algunos de estos hipérbatos pueden servir para equilibrar el verso, como es el caso de 503, donde los constituyentes giran alrededor del centro formado por el sujeto y el verbo ("he girded"), en el caso de 500 es difícil atribuir el desorden sintáctico y la algo torpe repetición de este verso a otra cosa que al deseo de regularizar el verso.

II.543: "And by the hand of Peneleus first".

La postposición de "first" al final del verso sirve para un doble propósito: por un lado regulariza el verso y por otro evita un final anticlimático, demasiado suave ("and first by the hand of Peneleus"), e incluso una inversión final, si es que "Peneleus" es tetrasílabo acentuado en la tercera, como requeriría la lectura regular del verso original.

II.546: "The justest man among the Troyans all".
La postposición de "all" evita lo que sería una irregular inversión final: "the justest man among all the Troyans".

II.576: "The turrets hye and eke the palace roofe".
La anástrofe de "turrets hye" sirve, además de hacer un decasílabo estrictamente regular, para equilibrar el verso sobre el centro de "and eke", a cuya izquierda y derecha se dividen los grupos paralelos "the turrets hye", "the palace roofe". Probablemente fue este último propósito el que determinó la elección de Surrey, además de su tendencia a la estricta regularidad. Ha de tenerse en cuenta que aún estando el adjetivo delante del nombre "the hye turrets", el verso habría sido objeto de una desviación permitida, dado que se habría podido leer un caso de *stress-initial pairing* en "hye turrets and".

IV.10: "The shadowes dank gan from the poale remove".
La anástrofe de "shadowes dank" ayuda a regularizar el verso: de esta forma se puede producir un caso de *stress-initial pairing* en "dank gan from the" que hace coincidir la pausa métrica con la sintáctica. El haber colocado el adjetivo delante habría resultado en un esquema métrico de difícil resolución: "The dank shadowes gan from the poale remove", en el cual la subordinación de "dank" al acento de "shadowes" no sería posible, pues crearía

un ritmo terciario en el comienzo del verso. La lectura de un caso de *stress-initial pairing* en "dank shadowes gan" permitiría, junto con la promoción de "from", regularizar el verso, pero el conjunto de cuatro sílabas átonas que de esa forma quedaría en el centro del verso es una alternativa decididamente pobre en comparación con la que ofrece la anástrofe. No será ésta la única vez que Surrey altere el orden del grupo compuesto por este mismo adjetivo y sustantivo (véase más abajo IV.458 y 881).

IV.314: "Wherby he forceth sleepes, and them bereves". En este caso la anástrofe al final del verso no sirve para evitar una inversión irregular, sino para impedir que la décima sílaba sea una átona que haya de ser promocionada. De esta forma el verso se convierte en un decasílabo yámbico con la mayoría de las posiciones de ictus realizadas por acentos naturales, sin necesidad de promoción en una posición tan sensible como es la décima sílaba. Se satisface así también la tendencia a colocar el verbo al final de la oración.

Son frecuentes los casos de anástrofe al final del verso, la mayoría de los cuales se dirigen únicamente a evitar la irregular inversión final. He aquí algunos:

II.108: "In my prime yeres unto the war **me sent**".

II.486: "Like him that wandring in the **bushes thick**".

IV.32: "Or with thunder the mightly Lord **me send**".

IV.33: "To the pale gostes of hel and **darkness deepe**".

IV.190: "His sparkled tresse represt with **garlandes soft**".

IV.335: "Foundations cast, arering **lodges new**".

IV.388: "Then ill bested of counsell **rageth she**". A pesar de que la anástrofe produce un final suave en que hay que promocionar la décima sílaba, el haber dispuesto sujeto y verbo en orden normal habría producido una inversión final.

IV.417: "Perelesse I clame. To whom wilt thou **me leave**".

IV.458: "As ofte as night doth cloke with **shadowes danke**".

IV.469: "Entre these walles, and with these eares **him heard**".

IV.611: "And many things, forspoke by **prophets past**".

IV.624: "Armed with brands, and eke with **serpents black**".

IV.881: "It liketh us to seeke the **shadowes darck**".

Notas a las secciones F.1., F.2. y F.3.

1. Véase la sección B.3., p. 60 ss., especialmente la nota 37 en p. 61.

2. Véase Dillon, 1980, pp. 226-29.

3. Véase el análisis de estos dos versos en el contexto de un párrafo versual en la sección F.5., p. 362. Hay otro caso muy parecido más abajo en los versos II.575-6. En lo que respecta al valor acentual de estas dos últimas sílabas, hay varias posibilidades. Si se da por sentada la inversión inicial en el verso 155 ("Chalcas", lo cual no es seguro al cien por cien, aunque muy probable), podría haber una secuencia de cuatro acentos con ritmo trocaico en las dos últimas y dos primeras sílabas de cada uno de estos versos ("bringes in / Calchas"); si no es así, y el acento del verbo frasal se desplaza hacia la preposición, el encabalgamiento se vería accidentado por el hecho de que la pausa producida por los dos acentos contiguos (el final de "bringes in" y el inicial de "Chalcas") se uniría a la pausa natural entre dos versos; por otra parte, si aún en el caso de que la preposición "in" tuviera un acento de relevancia similar a la del verbo "bringes", el hecho de que aparezca tras ella un "Calchas" acentuado en la primera crea un contexto propicio a que haya degradación del supuesto acento fuerte de "in". Hay otros casos en los que un verbo frasal o preposicional ha de subordinar su acento al de la preposición en los versos II.825 ("teare up"), y IV.155 ("poure down"), IV.466 ("sent down"), IV.590 ("Reares up"), IV.689 ("reapt up"), IV.765 ("starts up"). Algunos de éstos, sin embargo, ofrecen lecturas alternativas dentro del contexto de sus respectivos versos. Sobre la acentuación de las palabras compuestas, véase Attridge: *"the tendency for a stress to be subordinated to a following stress within a syntactic unit"* (1982, pp. 68-9); véase también:

> *"In compounds formed from two monosyllabic words, the second word is usually subordinated to the first but retains some degree of stress (see the discussion in 3.3), and the easiest way to use them in verse is in contexts which permit an indefinite stress on this syllable."* (Attridge, 1982, p. 275).
>
> *"A disyllabic compound was more likely in early modern English to have a secondary stress (see Dobson, 1968, pp. 445, 830-34), and Renaissance poetry seems particularly rich in compounds that demand two strong stresses, where we would give only one"* (Attridge, 1982, p. 277).

Attridge recoge un caso en que un compuesto cuyo acento debería ir sobre la primera sílaba se ve acentuado en la segunda debido al contexto métrico; estas dos sílabas aparecen al final de un verso en el que se espera un acento fuerte en la última sílaba:

> *"Yeats uses a four-beat line with the fourth beat unrealised in "The Cap and Bells" to create a strong rhythmic pulse, which is powerful enough to push the main stress on to the second element in a compound:*
> *(205) But the young queen would not listen*
> *s +s*
> *She rose in her pale night-gown*
> *o B ô B o B <o B>*
> *Bailey (1975a) recorded ten speakers reading the poem, and notes that 'nine appeared to move the stronger stress to the second element of 'night-gown'' (p.26)"* (Attridge, 1982, p. 278).

4. Véase Jones, 1970, p. 148.

F.4. Compresión estilística. Aspectos de las técnicas de traducción en la *Eneida* de Surrey.

En esta sección se analizarán diversos aspectos de la traducción en lo que respecta a su relación con el texto de Virgilio que traduce. De esta forma se atenderá a las diversas técnicas que Surrey usa para vertir el hexámetro de Virgilio, su organización sintáctica, los contenidos y el estilo en general al poema en inglés. Se prestará especial atención a aquéllos casos en los cuales Surrey alcanza una gran fidelidad no sólo en contenidos y organización estructural, sino también en cuanto a compresión. Con respecto a este último fenómeno, ya se ha mencionado en la introducción que constituye una de las más afamadas habilidades de Surrey como traductor de poesía latina[1].

Hay que distinguir entre dos tipos de compresión o economía lingüística. En primer lugar se encuentra la economía en lo que se refiere a lo denso de la expresión, esto es, cuando en un segmento relativamente corto del discurso se concentra una gran cantidad de información. Ello puede o no estar inspirado en Virgilio y se alcanza a través del uso de expresiones sin verbo o construcciones de participio, el recurso del zeugma u otro tipo de fenómenos pertenecientes a la *detractio*. Hay que señalar que el uso de este tipo de construcciones no garantiza siempre que la extensión del texto traducido sea igual o muy similar a la del original de Virgilio, algo que el análisis se encargará de demostrar. En segundo lugar está la economía en puros términos de fidelidad a la extensión lineal del texto de Virgilio -y que por tanto puede llegar a comprender el tipo anterior- la cual es

resultado de diversas técnicas, que van desde la más expeditiva consistente en la simple omisión de parte del discurso original en la traducción inglesa hasta el uso de estructuras equivalentes que aprovechan al máximo las posibilidades del idioma de Surrey (recursos entre los cuales se hallan los mismos que se pueden usar para alcanzar el primer tipo de compresión).

Aparte de la compresión también se contemplarán otras formas en que Surrey traduce el texto latino, tales como la expansión, la reorganización sintáctica y su distribución interna, así como entre los versos. En este sentido el análisis será muy esclarecedor en lo que respecta a las fuentes inmmediatas del estilo de la traducción de Surrey, y podrá determinarse en qué casos ciertos recursos están inspirados en el texto que el párrafo en cuestión traduce o cuándo se producen cruces con respecto al estilo de uno y otro poema. En este último caso se podrá constatar cómo Surrey enriquece sus técnicas de composición y las usa a conveniencia para mejor articular el poema resultante de la traducción, sin tener que estar necesariamente atado al estilo del original de forma sistemática.

II.1-11:

"They whisted all, with fixed face attent,
When prince Aeneas from the royal seat
Thus gan to speak: 'O quene, it is thy wil
I shold renew a woe can not be told,
How that the Grekes did spoile and overthrow
The Phrygian wealth and wailful realm of Troy,

Those ruthfull things that I my self behel[illegible].
And wherof no small part fel to my share.
Which to expresse, who could refraine from teres?
What Myrmidon? or yet what Dolopes?
What stern Ulyses waged soldiar?".

II.1-8:

"Conticuere omnes intentique ora tenebant.
inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:
'Infandum, regina, iubes renovare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruering Danai, quaeque ipse miserrima vidi
et quorum pars magna fui. quis talia fando
Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi
temperet a lacrimis?...".

La primera línea sigue el texto de Virgilio muy de cerca, sustituyendo la estructura copulativa enclítica *-que* por el comienzo de la oración principal ("they whisted all") seguida por un sintagma preposicional cuya función es la de *manner adjunct*. La estructura interna de esta última construcción, con una forma no personal -el participio que premodifica al nombre- podría ser un intento de imitar un ablativo absoluto o estructuras latinas similares. Se observa también un caso de ambigüedad en el primer verso, ya que cabe preguntarse si el adjetivo "attent" modifica al nombre "face" o al pronombre "they". Si se refiere al pronombre sujeto, entonces el análisis resultaría en la segunda parte del verso 1 como una aposición con el adjetivo como núcleo; por otra parte, si se considera "attent" como un modificador de "face" -desplazado de su habitual posición

prenominal, con lo cual sería un caso de anástrofe- resultaría el análisis que se ha ofrecido al principio, esto es un adverbio de modo realizado por un sintagma preposicional. Obsérvese, por otra parte, cómo la disposición de los modificadores a izquierda y derecha del nombre contribuyen a crear simetría y equilibrio en esta parte del verso.

En los versos siguientes Surrey ofrece una traducción bastante fiel sin expandir en demasía. Cuando lo hace aprovecha además para ampliar efectos ya presentes en Virgilio y así añadir equilibrio al resultado: así los dos grupos sintácticos coordinados en el verso 4 de Virgilio (*"Troianas ut opes et lamentabile regnum"*) encuentran su contrapartida en el verso 6 de Surrey ("The Phrygian wealth and wailful realm of Troy"), que tiene además una destacada aliteración en "wealth... wailful realm"; el verso está equilibrado sintácticamente de forma adicional al estar el gentilicio "Phrygian" al comienzo y el sintagma preposicional "of Troy" al final, ambos pre- y postmodificando a "wealth" y "realm" respectivamente con el sentido de origen o nacionalidad. Además, para completar el decasílabo anterior a éste, o sea, para expandir y al mismo tiempo mantener un cierto paralelismo con el verso 6 Surrey recurre al desdoblamiento del sintagma verbal latino *"eruerint"* en "spoile and overthrow" en II.5. Otra ventaja adicional de este desdoblamiento es el énfasis que pone en la idea de destrucción. De esta manera se economiza en una expansión al acumular en ella una serie de recursos que vienen a enriquecer la traducción, evitando así una ampliación gratuita o de mero relleno. Obsérvese también la anáfora de "what", que junto al mencionado paralelismo

y la elipsis del predicado en las tres últimas preguntas contribuye al efecto total de estos dos versos (10-11) y el anterior (9) (del cual se recupera el predicado que se elide en las siguientes preguntas).

II.18-28:

"The Grekes chieftains, all irked with the war
Wherin they wasted had so many yeres
And oft repulst by fatal destinie,
A huge hors made, hye raised like a hill,
By the divine science of Minerva;
Of cloven firre compacted were his ribbs;
For their return a fained sacrifice,
The fame wherof so wandred it at point.
In the dark bulk they closde bodies of men
Chosen by lot, and did enstuff by stealth
The hollow womb with armed soldiars".

II.13-20:

"... Fracti bello fatisque repulsi
ductores Danaum, tot iam labentibus annis,
instar montis equum divina Palladis arte
aedificant sectaque intexunt abiete costas;
votum pro reditu simulant; ea fama vagatur.
Huc delecta virum sortiti corpora furtim
includunt caeco lateri penitusque cavernas
ingentis uterumque armato milite complent."

La compresión es la característica dominante en estos versos. Hay una cierta abundancia de participios de pasado ("irked",

"repulst", "raised", "cloven", "compacted", "fained", "chosen", "armed": ocho en once versos, en ventajosa contraposición con los verbos en forma personal, que contabilizan seis en total), normalmente funcionando como pre- o postmodificadores e incluso aposiciones. Tal es el caso de "all irked with the war", en el verso 18, que se podría expandir como una construcción mayor, una oración de relativo con verbo en forma personal, o podría incluso analizarse como una semi-pasiva con "with the war" como su semi-agente y elipsis del auxiliar "be". "Repulst by fatal destinie" en el verso 20 sí resulta más claramente una pasiva reducida con elipsis del auxiliar, así como "raised... / by the diuine science of Minerua" en 21-22.

Además de construcciones con verbo en forma no personal (*nonfinite clauses*) se encuentran construcciones sin verbo como "For their return a fained sacrifice" en el verso 24, una aposición al sustantivo "hors" en el verso 21. Obsérvese que la distancia entre sustantivo y aposición contribuye a una de las características centrales del párrafo presente: la estructura parentética, ya que los dos términos están separados por construcciones que ocupan más de dos versos (concretamente parte del verso 21 y los versos 22 y 23 completos). Además, la aposición no se halla dentro de la construcción sintáctica a la que pertenece el sustantivo "hors", ya que esa construcción -que empieza en el verso 18- acaba en el verso 22, y lo que contiene el verso 23 es otra oración yuxtapuesta a la anterior, tras la cual aparece la construcción sin verbo. Ello, unido a la distancia que separa a "hors" de su aposición, debilita un poco los lazos cohesivos que los unen. Surrey parece haber dispuesto

dicha construcción para poder enlazar inmediatamente después la oración de relativo con "wherof", y evitar además tener que expandirla como una oración con verbo en forma personal, tal como aparece en el texto latino (*"uotum pro reditu simulant. ea fama vagatur"*). Casi sobra decir que parte de estas construcciones de participio se inspiran directamente en el texto de Virgilio (*"Fracti bello"*, "all irked with the war"), algunas de ellas casi palabra por palabra (*"fatisque repulsi"*, "repulst by fatal destinie").

II.29-31:

"There stands in sight an isle hight Tenedon,
Rich and of fame while Priams kingdom stood:
Now but a bay, and rode unsure for ship."

II.21-23:

"Est in conspectu Tenedos, notissima fama
insula, dives opum, Priami dum regna manebant,
nunc tantum sinus et statio male fida carinis".

Este es un caso de exacta correspondencia en la extensión de los versos traducidos: a tres versos en Virgilio, otros tres en Surrey. El mecanismo consiste en la postmodificación acumulativa del sustantivo "isle" por medio de la oración (la otra única construcción con un verbo en forma personal, aparte de "There stands") en la que aparecen "rich, and of fame". A esto hay que añadir la construcción sin verbo del verso 31 "Now but a bay, and rode unsure for ship", que está en contraste temporal con la mencionada modificación por medio del adverbio "now" y de la subordinada adverbial "while Priams kingdom stood". Ambas

construcciones se refieren a "island" y la última de ellas, como se ha dicho, lo hace sin que medie ninguna forma verbal, que en ambos casos podría haber sido un verbo copulativo. De esta manera sustantivos y sus complementos (*subject complements*) -o sus casi complementos, ya que no aparece verbo intensivo alguno- se relacionan mutuamente por su yuxtaposición textual, debiendo inferirse la identidad de referencia del contexto. La intención de Surrey al disponer así estas líneas es reproducir una vez más la sintaxis y disposición del verso latino: ambos textos tienen sólo dos verbos en forma personal ("There stands"-*"est"*, "stood"-*"manebant"*) que además coinciden totalmente en la posición interna dentro de sus respectivos versos.

II.40-4:

"Here Pyrrhus band, there ferce Achilles pight,
Here rode their shippes, there did their battells joyne.
Astonnied some the scathefull gift beheld,
Behight by vow unto the chast Minerve,
All wondring at the hugenesse of the horse."

II.29-32:

"hic Dolopum manus, hic saevus tendebat Achilles,
classibus hic locus, hic acie certare solebant.
Pars stupet innuptae donum exitiale Minervae
et molem mirantur equi; ...".

Este párrafo destaca especialmente por la efectiva traducción de los versos *29* y *30* de Virgilio en los 40-1 de Surrey. Se trata de una interpretación fiel no sólo en la extensión y el contenido, sino también en el estilo distributivo del texto

latino. Para contribuir a la compresión, Surrey hace uso de dos formas no personales en los siguientes versos: "astonnied" por un lado, para trasladar el sentido de "*stupet*" en combinación con el verbo "beheld", y "wondring", por otro, para traducir el "*mirantur*" latino.

II.56-66:

"... O wretched citezens,
What so great kind of frensie freteth you?
Deme ye the Grekes our enemies to be gone?
Or any Grekish giftes can you suppose
Devoid of guile? Is so Ulyses known?
Either the Grekes ar in this timber hid,
Or this an engin is to anoy our walles,
To view our tours, and overwhelme our towne.
Here lurkes some craft. Good Troyans, geve no trust
Unto this horse, for what so ever it be,
I dred the Grekes, yea, when they offer gyftes".

II.42-9:

"... *o, miseri, quae tanta insania, cives*
creditis avectos hostis? aut ulla putatis
dona carere dolis Danaum? sic notus Ulixes?
aut hoc inclusi ligno occultantur Achivi,
aut haec in nostros fabricata est machina muros,
inspectura domos venturaque desuper urbi,
aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucri.
Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis."

Éste es otro ejemplo de fidelidad en la traducción, no ya en la

economía de la expresión, pues el hecho de mantener una extensión similar a la de Virgilio carece de valor por sí solo. La verdadera habilidad de Surrey consiste en reproducir muy de cerca el orden y la distribución de los periodos del discurso de Laocoonte junto con su sentido y significado. Todo ello implica reproducir en inglés la disposición retórica total de este directo y efectivo discurso compuesto de construcciones breves con escasa subordinación[2]. Surrey llega incluso a reproducir de forma muy eficiente el encabalgamiento de los versos *43-4* de Virgilio en sus 59-60. Se reproduce también de manera efectiva el latín de *"sic notus Ulixes?"* en "Is so Ulysses known?"; y quizá no sería demasiado atrevido decir que el inglés "Here lurkes some craft" es más directo y concluyente que su equivalente latino *"aut aliquis latet error"*, carente de dicho valor conclusivo por pertenecer en virtud de la conjunción *"aut"* a la serie de oraciones coordinadas que comenzó en el verso *45* de Virgilio, vinculación que Surrey ha eliminado en su traducción.

II.67-73:

"And with that word, with all his force a dart
He launced then into that croked wombe:
Which tremling stack, and shoke within the side,
Wherwith the caves gan hollowly resound.
And but for faites and for our blind forcast,
The Grekes devise and guile had he discried,
Troy yet had stand, and Priams toures so hie".

II.50-6:

"sic fatus validis ingentem viribus hastam
in latus inque feri curvam compagibus alvum
contorsit. stetit illa tremens, uteroque recusso
insonuere cavae gemitumque dedere cavernae.
et si fata deum, si mens non laeva fuisset,
impulerat ferro Argolicas foedare latebras,
Troiaque nunc staret, Priamique arx alta maneres."

Hay tres casos de zeugma[3] en los versos 69, 72 y 73. En 69 se trata de una construcción de relativo cuyo sujeto es el propio pronombre "which" del cual dependen los dos predicados encabezados por "stack" y "shoke". Por el contrario, en el verso 73 dos sujetos comparten el mismo predicado ("Troy" y "Priams toures", con "had stand" como predicado). Finalmente en el verso 72 el mismo genitivo "Grekes" comparte dos sustantivos ("deuise" y "guile"). Hay un paralelismo pues entre los versos 69, 72 y 73, ya que todos ellos están divididos en dos hemistiquios por la conjunción "and". En contraste con estos tres versos, donde se ha aplicado el principio de economía y compresión al omitir elementos redundantes dentro de sus estructuras, los versos 67 y 71 repiten anafóricamente elementos en su interior: así sucede con "with" en 67 y "for" en 71. Hay que tener en cuenta que el zeugma pertenece a la *detractio*, a la supresión, y contribuye a comprimir la expresión, en tanto que la anáfora pertenece a un ámbito diferente, el de la repetición o la *adiunctio*, con lo que se contribuye a la expansión y la redundancia[4]. La traducción de Surrey sigue prácticamente verso por verso el texto de Virgilio, aunque a veces se desvía algo del sentido original, como en el verso 72. Destacan especialmente la reproducción de la

aliteración *"stetit illa tremens"*, aunque con otros sonidos ("tremling stack and shoke"), así como la distribución interna del verso 73, prácticamente idéntica a la del latín ("Troy yet had stand, and Priams toures so hie", *"Troiaque nunc staret, Priamique arx alta maneres"*).

II.86-92:

"For in the preasse as he unarmed stood,
Wyth troubled chere, and Phrigian routes beset,
'Alas,' quod he, 'what earth nowe or what seas
May me receyve? Catif, what restes me nowe?
For whom in Grece doth no abode remaine.
The Troians eke offended seke to wreke
Their hainous wrath wyth shedying of my bloud.'"

II.69-72:

"namque ut conspectu in medio turbatus, inermis,
constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit,
heu!, quae nunc tellus,' inquit, 'quae me aequora possunt
accipere? aut quid iam misero mihi denique restat,
cui neque apud Danaos usquam locus, et super ipsi
Dardanidae infensi poenas cum sanguine poscunt?".

Hay un zeugma destacable en 87: "with troubled chere and Phrigian routes beset", donde "with" tiene un doble valor: por un lado introduce un *adverbial* de modo en "with troubled chere" y por otro un sintagma preposicional con valor de complemento agente en la construcción impersonal "(with) Phrigian routes beset". No se trata así de un zeugma de los habituales -en los que el valor sintáctico y/o semántico del elemento compartido suele ser el

mismo[5]. Se puede apreciar el gran valor compresivo de este verso y el anterior en la comparación con los dos hexámetros latinos que traducen *"namque ut conspectu in medio turbatus, inermis,/ constitit atque oculis Phrigia agmina circumspexit" (II.67-68)*, aunque no se trate de una traducción estrictamente literal.

Ha de destacarse la fidelidad y compresión de los versos 88-9, que reproducen no sólo la anáfora del latín *"quae... quae"* en posiciones similares, sino también el hipérbaton que supone adelantar el pronombre "me" al verbo. El resto de los versos reproducen con similar extensión y un orden bastante aproximado el original de Virgilio.

II.93-96:

"With this regrete our hartes from rancor moved.
The brute appeasde, we askte him of his birth,
What newes he brought, what hope made hym to yeld.
Then he, al dred removed, thus began."

II.73-76:

"quo gemitu conversi animi, compressus et omnis
impetus. hortamur fari, quo sanguine cretus,
quidve ferat; memoret, quae sit fiducia capto.
ille haec, deposita tandem formidine, fatur."

Si se interpretan "moved" y "appeasde" como participios de pasado, las construcciones en las que aparecen son entonces pasivas reducidas. Se trata en ese caso de una traducción aproximada en el sentido y con gran compresión del latín *"conversi animi"* y *"compressus... impetus"*. Destaca la fidelidad del resto de la traducción -que no es estrictamente literal, pero

si suficientemente aproximada- en lo que se refiere una vez más a la distribución de los grupos sintácticos a lo largo de los versos, así la repetición de "what" en el verso 95 como respuesta al latín "*quidve... quae*" del verso 75 de Virgilio, y sobre todo hay que resaltar la traducción del verso 76, que tiene una distribución idéntica al original: "*ille haec, deposita tandem formidine, fatur*", "Then he, al dred removed, thus began". Esta fidelidad se consigue una vez más en virtud de un participio que modifica a un sustantivo.

II.119-24:

"With such sharp words procured I great hate.
Here sprang my harm. Ulysses ever sithe
With new found crimes began me to affray.
In common eares false rumors gan he sowe.
Wepons of wreke his gylty minde gan seke,
Ne rested ay till he by Calchas meane-"

II.96-100:

"... et verbis odia aspera movi.
hinc mihi prima mali labes, hinc semper Ulixes
criminibus terrere novis, hinc spargere voces
in volgum ambiguas et quaerere conscius arma.
nec requievit enim, donec Calchante ministro-"

Hay encabalgamiento entre los versos 120 y 121 -una reproducción muy cercana a otro encabalgamiento en el original, "*hinc semper Ulixes*", "Ulysses ever sithe"- que deja en suspenso de qué se trata el daño ("my harm") de que fue objeto el griego Sinón. Ésto se expresa en los tres versos paralelos (121-23),

paratácticamente ordenados y yuxtapuestos sin ningún conector sintáctico, cada uno de los cuales contiene una construcción completa, con lo cual no hay más encabalgamientos dignos de mención. El paralelismo de estos tres versos consiste en la posición final de cada uno de sus verbos ("affray", un infinitivo dependiente del principal "began", aunque el que aparece en posición final lleva la carga semántica fundamental del verso, "sowe", y "seke"). En cada uno de ellos hay además un constituyente adelantado de cuatro sílabas de extensión: dos sintagmas preposicionales en 121 y 122 ("With new found crimes", "In common eares") y un objeto directo en 123 ("Weapons of wreke", subrayado además por aliteración). Hay que destacar finalmente el paralelismo en la distribución binaria de modificadores y modificados, con grupos como el contrastante "common eares false rumors", y el ya mencionado "wepons of wreke". El contrapunto a estos grupos binarios lo constituye "new found crimes". Todo ello contribuye a crear cierto efecto de acción implacable por parte de Ulises así como de un desarrollo veloz e inexorable de los hechos. Esta relación toca a su fin en 123, donde el narrador Sinón parece hallarse física y psíquicamente exhausto e, incapaz de seguir relatando los hechos, emite un lamento e interrumpe su discurso en mitad de una frase. Es éste, pues, un caso donde el discurso representa, o intenta reproducir verbalmente, los hechos que se relatan a través de su estructura formal y contenido semántico, y por tanto la identificación de ambos contribuye a poner la expresión, cosificada, en un primerísimo plano. Surrey intenta reproducir el efecto acumulativo de la anáfora de "*hinc*" en el texto latino,

pero lo hace recurriendo a procedimientos propios, renunciando a reproducir tal cual la anáfora virgiliana y usando el paralelismo y la acumulación asindética para llegar a resultados similares. Por otra parte, y para ser justos, hay que decir que el texto latino, con encabalgamientos abruptos y llevando cada oración por encima del final del verso hacia el siguiente tiene un efecto más fluido y dramático que el de la traducción de Surrey, en la cual como se ha visto las tres oraciones se contienen cada una en un verso.

II.146-53:

"'With blood, O Grekes, and slaughter of a maid,
Ye pleasd the winds, when first ye came to Troy.
With blood likewise ye must seke your return.
A Grekish soule must offred be therfore.'
But when this sound had pearst the peoples eares,
With sodein fere astonied were their mindes;
The chilling cold did overrunne their bones,
To whom that fate was shapte, whom Phebus wold."

II.116-21:

"'sanguine placastis ventos et virgine caesa,
cum primus Iliacas, Danai, venistis ad oras:
sanguine quarendi reditus animaque litandum
Argolica.' volgi quae vox ut venit ad auris,
obstipuere animi, gelidusque per ima cucurrit
ossa tremor, cui fata parent, quem poscat Apollo."

Destaca en principio la anáfora de "with blood", seguida de un apóstrofe en el verso 146, reforzado y conectado con ésta por

"likewise" en el 148. Este recurso pone en primer plano la palabra "blood", al colocarla al comienzo de los versos. Ello es una reproducción bastante fiel del texto latino, donde *"sanguine"* aparece en posiciones equivalentes. La repetición de este sintagma preposicional está equilibrada por la omisión de "with" antes del segundo sintagma nominal coordinado ("slaughter of a maid") del verso 146, se trata, pues, de un modesto zeugma. Es éste un ejemplo de traducción fiel al original, con un alto nivel tanto en técnica como en lo que respecta al resultado estético. Obsérvese cómo Surrey reorganiza ligeramente la distribución original de los sintagmas latinos en los versos 146-47, trasladando el vocativo "O Grekes" al primero de estos dos versos, en tanto que en Virgilio éste se halla en el segundo verso (*II.117*) y cambiando también de lugar a *"placastis ventos" (II.116)* del primer verso en Virgilio al segundo en su traducción (II.147). Sólo estos dos cambios de posición -junto con la reorganización del orden sintáctico para que el texto inglés fuese comprensible- le permiten alcanzar una traducción muy fiel en cuanto a la extensión del texto y distribución de grupos sintácticos y, lo más importante, en lo que se refiere a los efectos de estilo resultantes. El resto de la traducción es igualmente efectiva: Surrey se ve obligado a expandir *"sanguine quaerendi reditus animaque litandum / Argolica" (118-19)* en dos versos; tras lo cual vuelve a comprimir *"volgi quae vox ut venit ad auris"* en un sólo verso, "But when this sound had pearst the peoples eares", reproduciendo la repetición de sonidos virgiliana (*"volgi... vox venit"*) en el inglés "this sound... pearst peoples eares", con una calidad fonética diferente, pero igualmente