

Antonio Carvajal Milena

**DE METRICA EXPRESIVA
FRENTE A METRICA MECANICA**

(ENSAYO DE APLICACION DE LAS TEORIAS DE
MIGUEL AGUSTIN PRINCIPE)

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA GRANADA	
N.º Documento	817740496
N.º Copia	i 19125276

Tesis doctoral elaborada por Antonio Carvajal Milena, bajo la dirección del Dr. D. Antonio Sanchez Trigueros, catedrático de Teoría de la Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

Granada, diciembre de 1993.

Vº Bº
Antonio Carvajal Milena

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

14 MAR. 1994

Entrada N.º 1467

FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS

Estante 32

Tabla 6

Núm. 19

INDICE

I INTRODUCCION.....	9
I.1. Breve esbozo de Miguel Agustín Príncipe.....	11
I.2. Sentido y límites de este trabajo.....	26
II. EL ARTE METRICA ELEMENTAL	31
II.1. Descripción general de la obra	33
II.2. Estudio de algunas particularidades	
II.2.1. El acento	49
II.2.2. La frase música	63
II.2.3. Silabeo métrico.....	67
II.2.4. El compás métrico.....	77
“Esa ley suprema que es el compás”	120
II.2.5. El acento latente	124
II.2.6. La cesura	153
III. ALGUNOS VERSOS Y POEMAS CONSIDERADOS A LA LUZ DEL ARTE METRICA ELEMENTAL	185
III.1. La cadencia.....	189
III.2. Algunos versos (típicos y atípicos) en la obra de un poeta contemporáneo	223
APENDICE	251
BIBLIOGRAFIA.....	279

En poesía se dirá propísimamente que no habla ni tiene voz el que en las palabras no usa admirable elegancia, y así, aunque la sentencia y concepto es lo poderoso y primero, si falta lo segundo es como si el poeta callase, y aún algo peor. *Nam cum omnis ex re atque verbis constet oratio* –repite Tulio– *neque verba sedem habere possunt si rem subtraxeris, neque res lumen si verba semoveris.* Como toda oración –dice– consta de cosas y de palabras, ni las palabras pueden tener asiento sin las cosas, ni éstas luz alguna sin las palabras.

JUAN DE JAUREGUI: *Discurso Poético*

I. INTRODUCCION

- 1. BREVE ESBOZO DE MIGUEL AGUSTIN PRIN-
CIPE**
- 2. SENTIDO Y LIMITES DE ESTE TRABAJO**

I. 1. BREVE ESBOZO DE MIGUEL AGUSTIN PRINCIPE

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

Quien así define el ritmo no es Dámaso Alonso en sus *Ensayos sobre poesía española*:¹ «El ha adivinado como nadie en poesía española la estrecha alianza que el verso establece entre musicalidad y representación, y sabe colocar las palabras más nítidas en la cima de sonoridad del verso, la palabra más intensa o más sugeridora en el punto donde el ritmo alcanza mayor intensidad» (pág. 205). «... Es uno de los poetas españoles que mejor han comprendido el verso como unidad expresiva y sabido ajustar los elementos externos a los internos, la musicalidad a la representación...» (pág. 206). No es, tampoco, Mario Fubini, cuando dice, v.gr.: «para un auténtico poeta, su poesía nace sólo cuando

¹ Alonso, Dámaso: *Ensayo sobre poesía española*. Madrid, Revista de Occidente, 1944 (El poeta de quien habla es Góngora)

encuentra su metro, que se encarna con sus propias palabras». ² Ni es Dewey: ³ «la energía emotiva... evoca, reúne, acepta y desecha recuerdos, imágenes, observaciones, y las combina en un todo con armonía, con un único e inmediato sentimiento emotivo. El resultado es algo que está perfectamente unificado y diferenciado. La resistencia que se opone a la inmediata expresión emotiva es la que obliga a adoptar una forma rítmica...» Ni Vossler: «... para lograr el manejo artístico del idioma, la maestría del estilo, se requiere una ceñida correspondencia entre categorías gramaticales y psicológicas...». ⁴ «Toda historia del verso, si quiere ser científica y mantener contacto con la poesía, debe concebirse como un intercambio incesante de formalización y espiritualización...». ⁵ Ni, por supuesto, Croce: «lo que en la poesía es fundamental, lo que la distingue de la inmediata expresión arrítmica y que, por medio de ella, se transmite a la literatura, es el ritmo, el alma de la expresión poética, es decir, la expresión poética misma, la intuición y rítmica del universo, del mismo modo que el pensamiento es su ordenación». ⁶

² Fubini, Mario: *Métrica y poesía*. Barcelona, Editorial Planeta, 1970. Traducción de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban. Pág. 19.

³ Citado por Mario Fubini, o.c., pág. 21.

⁴ Vossler, Karl: *Filosofía del Lenguaje*. Ensayos. Traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, con la colaboración del autor; prólogo de Amado Alonso. Buenos Aires, Editorial Losada, 1943. Pág. 164.

⁵ Vossler, Karl: o.c., pág. 170

⁶ Citado por Mario Fubini, o.c., pág. 19

Ese párrafo inicial propuesto es de un adelantado del estilismo idealista; de un autor⁷ célebre en sus años de vida académica y literaria, primero en Zaragoza, luego en Madrid, después súbitamente olvidado: se trata de Miguel Agustín Príncipe,⁸ nacido en Caspe (Zaragoza), el 16 de octubre de 1811, y muerto en Madrid, año de 1863.⁹ Fue profesor de Literatura de la Universidad de Zaragoza, ejerció la carrera de abogado en Madrid y fue bibliotecario de la *Nacional* y redactor primero del *Diario de Sesiones* del Senado. Formó parte de la redacción de *La Prensa* (1840), *El Entreacto* (1840), *El Anfión Matritense* (1843) y *La Themis* (1857-58); dirigió *El Moscardón* (1844) y *El gitano* (1846), y colaboró en el *Seminario Pintoresco*, empleando los seudónimos de «Miraveque» y «Don Yo». Escribió historias, leyendas y narraciones, compuso algunos dramas, y se distinguió como escritor festivo y elegante censor social y literario, siempre usando una prosa

⁷ Príncipe, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros...* En adelante, la obra se designará con la abreviatura *FVC* para las referencias a las *Fábulas*, y *AME* para las referencias al *Arte Métrica Elemental*.

⁸ Redactado este «esbozo» más por extenso hace años, cuando Príncipe pasó de objeto de estudio métrico a convertirse en casi una obsesión, la aparición de la obra de Aldea Gimeno y Serrano Dolader nos ha servido para corregir errores de las fuentes consultadas y reducir aquel trabajo nuestro a los que estimamos rasgos básicos de interés para el estudio que nos ocupa.

⁹ La fecha de su muerte ha sido establecida correctamente por Aldea y Serrano en su excelente monografía sobre Príncipe (1989). Ildefonso Manuel Gil, en la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (1982), da como año de su fallecimiento el de 1866, que es el que figura en los diccionarios enciclopédicos que citamos en la nota siguiente. En cambio, C.B. en el *Diccionario de Literatura* de Revista de Occidente, Pérez Rioja y Navarro Tomás, todos en fechas anteriores a 1982, dan el año correcto.

«culta y exquisita»;¹⁰ fue, así mismo, celebrado poeta, tanto serio como jocoso, y fabulista intencionado.

El redactor de *La Tijera literaria*¹¹ afirma que «entre los años 1846 a 1866 (Miguel Agustín Príncipe) fue una verdadera institución en Madrid. Su capacidad de pesquisa, de denuncia y de servicio público, fueron sobresalientes».¹² Y añade: «Como poeta pertenece a nuestro Romanticismo y se caracteriza por su gran facilidad versificadora y por su aguda ironía». Perteneció al Partido Progresista; su salida de dicho partido le debió suponer una serie de violencias morales de las que se queja en la dedicatoria, a Pascual Madoz, de su sabrosa «Fábula CXXXIV» :

Cansado un día de bullir travieso,
Renuncié *Progresista* a ser llamado;
Pero tú sabes bien, Madoz amado,
Que no por ende renuncié al Progreso.
Desde entonces acá, te lo confieso,
Todos, nefás o fás, me han geringado,
Llamándome los unos Moderado

¹⁰ Tanto estos datos como los adjetivos laudatorios para su prosa, están tomados del artículo que le dedica la *Gran Enciclopedia Espasa*; tales datos se han complementado con los que suministra el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, tomo XVI, Barcelona, Montaner y Simón, 1895. (El encargado de redactar las biografías de dicho tomo fue Severiano Doporto), y con los extraídos de las *FVC*.

¹¹ *La tijera literaria*. Enciclopedia Histórico-antológica de las más famosas obras en lengua castellana. Redactada por un equipo de colaboradores literarios y gráficos bajo la Presidencia de Fray Justo Pérez de Urbel con la Asesoría de Tomás Borrás Bermejo y la Dirección de Alberto Vassallo de Mumbert. Prólogo-Presentación de Joaquín de Entrambasaguas. Madrid, Editorial Siglo Ilustrado, 1972. 10 vols.

¹² Nótese la concordancia.

Y los otros no sé si hasta Camueso.
Yo quise solamente al triste potro
De los Partidos evadirme en casa;
Pero engañóme mi pensar liviano:
Yo un partido dejé sirirme a otro,
Y merezco muy bien lo que me pasa...¹³

y en la dedicatoria de la «Fábula LXVIII», a Don Pedro García Loza:

De combates políticos cansado
Y de la luz del desengaño herido,
Un a Dios para siempre al mundo he dado,
Y en mi techo doméstico encerrado
Con mis hijos en él me he recogido.
Tú, a quien tantos consuelos he debido
En días de dolor y de amargura,
Cuyo solo recuerdo me estremece;
Tú, que en las luchas que el país ofrece
Conservas aún ileso tu armadura...
¡Ay! goza la ventura
De haberte así de heridas preservado,
Mientras yo, de las mías enfermizo,
De mi laúd al son las cauterizo,
Cual QUEVEDO en León encarcelado...¹⁴

Fiscal¹⁵ y magistrado «ad honorem»,¹⁶ trató a Martínez de la

¹³ FVC, «La guerra de las jeringas», pp. 327-328

¹⁴ FVC, «El Macho Cabrío y las cabras», pp. 150-151. Los nombres propios van, tanto en las *Fábulas* como en la *Métrica*, siempre en versalitas.

¹⁵ FVC, «El tordo parlanchín», p. 315

¹⁶ FVC, «La perrilla y el borrico», p. 319, estrofa 3

Rosa, de quien siempre habla con elogio y afecto:

¿No ejerce hoy mismo presidencia honrosa
En ese Cuerpo que Fiscal te llama,
Magistrado de prez y de alta fama
El Poeta Martínez de la Rosa?¹⁷

Precisamente, la muerte del poeta granadino (Madrid, 7 de febrero de 1862) sorprende a Príncipe en la redacción de su *Métrica*, y el fabulista no pierde la ocasión de manifestar sus sentimientos:

«MARTINEZ DE LA ROSA (ese hombre eminente cuya pérdida lloramos hoy todos los españoles)».¹⁸

Las *Fábulas* se presentan, pues, como un muestrario de la ideas de su autor sobre la sociedad, la política, la literatura, el arte, la moral, la religión... y le sirven para, entre donaire y donaire, expresar sus adhesiones a personas e ideas, o su rechazo. Muchas veces, la *Métrica* desarrolla un postulado estético o una moraleja, fórmulas condensatorias que hallamos frecuentemente en las *Fábulas*. Desde el punto de vista literario, la posición de Príncipe se puede sintetizar así:

a) Sin Belleza moral no hay poesía.¹⁹

¹⁷ FVC, «La perrilla y el borrico», p. 319, estrofa 2

¹⁸ AME, p. 558. Príncipe escribió una biografía suya, de la que dan puntual noticia Aldea y Serrano.

¹⁹ FVC, «La parra y su dueño», p. 349

b) A cada idea, su forma.²⁰

c) «A más del asunto...pide el poema un plan» mas

Bueno es pensar un plan, pero no tanto²¹

que el autor se muera de viejo

Antes de comenzar el primer canto.²²

d) El verso es el medio de expresión supremo

Cuando además de *Verso* es *Poesía*.²³

e) Bien claro que, más que la distribución racional mediante un plan, interesan la emoción -contemplada, distanciada-

También en un recuerdo hay Poesía²⁴

y la expresión auténtica y libre del genio:

¡Poetas que en Burro montáis sin pensallo

y de otros al Genio llamáis extravía!²⁵

e interesa que la expresión sea tan acertada que no se note el artificio, aunque, por supuesto, lo exige con plenitud de conciencia, artística y moral, por parte del poeta:

«El primer secreto del Arte es ocultarlo todo lo posible».²⁶

²⁰ FVC, «El pie y la bota», p. 96

²¹ FVC, «El arreglo de un plan», p. 134, vv. 7 y 8; v. 10

²² FVC, «El arreglo de un plan», p. 134, v. 15

²³ FVC, «El verso y la prosa», p. 381

²⁴ FVC, «La parra y su dueño», p. 350

²⁵ FVC, «El caballo y el burro», p. 295

²⁶ AME, p. 492

Y a tal fin se dirige el *Arte Métrica Elemental* que constituye un sorprendente cuerpo teórico como complemento del volumen de las *Fábulas*.

* * *

Las *Fábulas en verso castellano* cierran la producción de su autor, pues el *Prontuario métrico*, que promete a los muchachos,²⁷ «donde hallarán lo absolutamente preciso para comenzar a iniciarse en los secretos de la versificación», o no llegó a escribirse o, cuando menos, a publicarse, o nadie se preocupó de hacer mención de tal obra, si la hubo, de la que, pese a nuestros esfuerzos, no hemos encontrado referencia alguna. Así mismo, nos ha sido imposible localizar el *Diccionario poético*, de 1852;²⁸ suponemos que

²⁷ AME, p. 407

²⁸ No se encuentra ni en la Biblioteca Nacional ni en ninguna otra de las que hemos consultado. Palau no lo cita. Las únicas menciones a esta obra se encuentran en los diccionarios de *Espasa e Hispano-americano*. Tal vez se deba a un error de transcripción de abreviaturas. Príncipe sólo habla de su *Devocionario poético*, y para nada cita el tal *diccionario* a lo largo de toda el AME. Aldea y Serrano tampoco han conseguido localizar esta obra. En su libro, p. 284, citan a Ignacio Prat que, en sus *Estudios sobre poesía contemporánea*, (Madrid, Taurus, 1982), la cita en la p. 207. Desgraciadamente, si Prat, muerto en 1981, consiguió ver este *Diccionario Poético*, y hasta dar un número mínimo de páginas, olvidó reseñarla y localizarla. Y, para completar este cúmulo de desgracias, nuestro interés por Príncipe, fuera del vivísimo que siempre tuvimos por su métrica, no se despertó sino después de faltarnos Ignacio Prat, con lo que la consulta al amigo era imposible.

tal vez sea una confusión con el *Devocionario poético*, al que sí se refiere Príncipe en algún pasaje de su *Métrica*,²⁹ mientras que, cosa muy extraña, jamás alude a ningún *diccionario poético* de cosecha propia o ajena.

Entre 1861 y 1862, y por entregas,³⁰ salen a la luz pública, en dos ediciones distintas, la primera con láminas y la segunda, *económica*, sin ellas, las **FABULAS / EN VERSO CASTELLANO Y EN VARIEDAD DE METROS, / POR / DON MIGUEL AGUSTIN PRINCIPE. /-./ SEGUNDA EDICION: / PRECEDIDA DE UN PROLOGO, / que contiene la historia de la FABULA desde ESOPHO hasta nuestros días; / Y SEGUIDA DE UN ARTE METRICA , / en la cual se analiza detenidamente la VERSIFICACION CASTELLANA , expli- / cándose al propio tiempo los dis-**

²⁹ «Estos versos fueron exigencia de cierta persona piadosa, y por eso los escribí en cruz; pero eso no me disculpa de haber crucificado al Buen Gusto del modo que entonces lo hice, no sin faltar a lo que en este punto ha sido siempre para mí una especie de dogma métrico» (a). «Yo le pido ahora perdón por haberlo desatendido, como le pido a Dios me tenga en cuenta el cristiano y buen deseo con que publiqué ese *Devocionario*» (b), el cual, aun en medio de su escaso valor como obra literaria en cuanto es mía, creo que ha producido más de un bien... *AME*, pp. 574-575

a: Príncipe se muestra poco partidario de caligramas, ensaladas, acrósticos y otros rasgos de ingenio, lo que no le impide el presunto caligrama de una «ensalada» en forma de cruz de Caravaca, como en el caso de los versos a que aquí se refiere, o alguna broma tipográfica como la de la «Fábula CXXXVI».

b: Abrevia así, definitivamente, el largo título con que publicó dicha obra, ya abreviado, además, en *AME*, p. 574, como *Devocionario Poético*.

³⁰ Treinta calculó Príncipe para la primera edición, pero le resultaron cuarenta y cinco, que dio a los suscriptores al precio inicialmente convenido por las 30 entregas; para los no suscriptores, la obra se vendió a 40 reales en Madrid y a 45 en provincias. (*FVC*, segunda edición, hoja final fuera de texto). Rogamos disculpas por la «selva tipográfica» con que intentamos reproducir fielmente las características de ambas ediciones.

tintos géneros de metro en que estas / *FABULAS* se hallan escritas. / - / *Parcere personis, dicere de vitiis.* / --/ MADRID: 1862. / Imprenta de D. M. IBO ALFARO, a cargo de GOMEZ VERA. / Calle de la Parada, 11, principal. /

Así reza la portada del ejemplar³¹ que hemos usado, un volumen en 8º menor, con tosca encuadernación a la holandesa y no del todo mal estado de conservación, adquirido en una librería de lance de la calle Elvira de Granada, en 1969.

Consta el libro de:

Portadilla: *FABULAS / DE/ DON MIGUEL AGUSTIN PRINCIPE.* / EDICION ECONOMICA, SIN LAMINAS. /

Portada, que hemos descrito anteriormente. A la vuelta, la advertencia de que *Esta obra es propiedad del Autor, el cual perseguirá ante la Ley al que la reimprima sin su consentimiento.*

Siguen dos hojas, con el *INDICE / DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE VOLUMEN.*

El Prólogo, con la historia de la Fábula, y la muestra de algunas de sus fuentes, se extiende desde la página I hasta la XXX.

Nueva portadilla, con el epígrafe de *FABULAS*, precede al «corpus» poético, que se extiende desde la página 1 hasta la 383: 150 fábulas, repartidas en 6 libros de 25 composiciones cada uno.

³¹ Agradecemos a D. Gonzalo Echeverría Gallego el gesto de amistad, de incalculable mérito en un bibliófilo, de habernos regalado este ejemplar.

En la página 385 nos encontramos con una nueva portada: *ARTE METRICA ELEMENTAL, / o sea / TRATADO ANALITICO / DE VERSIFICACION CASTELLANA, / en el cual se explican los distintos géneros de metro en que estas Fábulas / se hallan escritas: / DISPUESTO EN FORMA DE DIALOGO / entre un Joven aficionado a las Bellas Letras y el Autor / de las mismas Fábulas. /*

El *ARTE METRICA ELEMENTAL* se extiende desde la página 387 hasta la 658; en esta última está el *INDICE DEL ARTE METRICA*. Una fe de *ERRATAS PRINCIPALES* ocupa las páginas 661 y 662.

La última hoja del volumen presenta la disposición del Ministerio de Fomento para la adquisición de cien ejemplares de la obra «teniendo en cuenta el mérito de las *Fábulas ...*» y, a pie de página, una sabrosa nota sobre errores de cálculo en el número de entregas, precio de la obra y decisión de hacer una segunda edición porque quedaban pocos ejemplares de la primera.³² A la vuelta se

³² Aldea y Serrano (pp. 285-288) dan información cumplidísima de esta obra y de sus ediciones sucesivas, todas parciales y siempre de las *Fábulas*. La *Métrica*, por lo que deducimos, no mereció la atención de que nos parece digna ni, por supuesto, la reedición. Tan poca atención ha merecido esta *Métrica*, fuera de la que le dedica Domínguez Caparrós, que ni siquiera Ildelfonso Manuel Gil, redactor del artículo que dedica a Príncipe la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1982; tomo X, pp. 2747-2748), la cita.

Los datos que suministran Aldea y Serrano, muy atentos, como es natural, a la incidencia de Príncipe en la vida aragonesa, no son nada «localistas» y muestran de una manera muy evidente el poco caso que se suele hacer de las teorías en determinadas sociedades. Pero siempre hay quien tiene peor destino.

informa de los puntos de venta en Madrid y de la forma de adquisición por los habitantes de Provincias.³³

* * *

José Domínguez Caparrós opina que «la extensión que Príncipe dedica a hablar de métrica (272 páginas) es infrecuente entre los tratadistas»³⁴ y, para señalar la valía del *Arte Métrica*, cita unas palabras de Alfredo Carballo: «Merece más renombre del

³³ El ejemplar de la biblioteca de la Universidad de Granada, correspondiente a la primera edición, coincide totalmente en el texto y tipo de letra con el que hemos usado, así como en la paginación; para la segunda edición debieron usarse los mismos moldes que para la primera. Las diferencias son:

Encuadernación en pasta española. (Damos las características de la primera edición).

La portadilla reza solamente: *FABULAS / DE / DON MIGUEL AGUSTIN PRINCIPE*. Y en la vuelta se da la advertencia del autor sobre la propiedad de la obra.

Litografía de portada, fuera de texto.

En la portada: *PRIMERA EDICION: /Adornada con 18 láminas / litografiadas por los señores MUGICA y DONON /*. Y en el pie: *MADRID: 1861 y 1862*.

A la vuelta de la portada, la disposición del Ministerio de Fomento.

Tiene más páginas: En la 663, *Guión para la colocación de las láminas*; de la 665 a la 680, lista de suscriptores, encabezada por S.M. la Reina -con enormes mayúsculas- y S.M. el Rey -con discretas mediúsculas (si se nos permite el neologismo), dadas sus calidades, entre otras, la de consorte-, quienes suscribieron varios ejemplares.

Por lo demás, como dijimos, todo coincide, hasta la fe de erratas en las pp. 661 y 662. En 1984, nuestro inolvidable amigo Carlos Villarreal encontró en librería de anticuario, y nos regaló, un ejemplar de esta primera edición.

³⁴ Domínguez Caparrós, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Patronato «Menéndez y Pelayo». Instituto «Miguel de Cervantes». Revista de Filología Española. Anejo XCII. 1975. P. 40, nota 161.

que ha conseguido».³⁵ Pese a tal cita, Domínguez Caparrós dedica a la exposición del *Arte Métrica Elemental* pocas líneas y, fiel a sus postulados sobre la naturaleza del acento español,³⁶ rara vez coincide su exposición con cuanto Príncipe dice al respecto; mas, con nobleza, declara que «no comprendemos cómo en el siglo XIX no se aprovechó la obra de Príncipe, pues si se hubieran desarrollado algunos puntos de su doctrina quizá tendríamos ya en el siglo XIX un tratado bastante perfecto de versificación. Pero ni una mención de Príncipe encontramos en el siglo XIX ni en el XX. Solamente lo nombran, ya en tiempos muy cercanos a nuestros días, Carballo, Quilis y Rafael de Balbín».³⁷ Antes ha equiparado la

³⁵ Domínguez Caparrós, José: o. et l. cc.

³⁶ Domínguez Caparrós se muestra auténticamente convencido de que el acento es sólo *esfuerzo* y habla siempre con fervor de Coll y Vehí.

³⁷ Es cierto que rara vez se cita a Príncipe. La mención que Balbín hace en su *Sistema de rítmica castellana* no puede ser más pobre. En la primera edición, Madrid, Gredos, 1962, se limita a traer a colación estos versos, tomados de la antología de Angel González Palencia *Las mejores poesías románticas de la lengua castellana*:

¿Quién es esa que plácida levanta
su blanca y rubia sien, como la estrella
que al inflamado día se adelanta
y es cual su lumbre candorosa y bella?

Con el último verso, que no explica, Balbín ejemplifica lo que llama «clímax melódico en el juego pausal».

Las consultas de diccionarios, manuales, historias de la Literatura, etc., que hemos realizado (y a las que todavía no hemos renunciado) no pueden arrojar resultados más deprimentes. Da la impresión de que los articulistas, recopiladores, historiadores, etc., repiten mecánicamente el trabajo de otros y, a veces, parece que no han visto siquiera los libros de que escriben. Si en los diccionarios de Literatura más recientes no se cita el *Arte Métrica Elemental*, debe ser, sencillamente, porque sólo se ha mirado el lomo de las *Fábulas*.

labor de Príncipe con la de Bello³⁸ y señala algunos puntos de coincidencia con Navarro Tomás.³⁹

Por nuestra parte, no sería honesto dejar de señalar que tenemos con Miguel Agustín Príncipe una deuda que debemos saldar: en efecto, la lectura de su Métrica supuso un cambio radical (y estimamos que evidente para quienes conozcan nuestra obra poética) en nuestra personal concepción y elaboración del poema; su postura frente al Romanticismo⁴⁰ nos sedujo y, aunque esta devoción que le tenemos, y que podemos llamar filial, no puede llevarnos a una aceptación acrítica de sus teorías, la coherencia de su pensa-

³⁸Domínguez Caparrós, José: o.c., p.40: ...«este es uno de los intentos que hay en España, similar al de Bello, para estudiar el ritmo del verso. Sin embargo, nadie aprovechó las intuiciones de Príncipe y no se llegó a completar el sistema, que, por otra parte, presenta puntos de coincidencia con el de Navarro Tomás».

³⁹Domínguez Caparrós, José: o.c., p. 40, nota al párrafo transcrito en nuestra nota anterior: «Al estudiar las cláusulas rítmicas notamos las coincidencias entre Príncipe y Navarro Tomás». Y p. 101, n. 123: «Por ejemplo, lo que Príncipe llama *frase música* es exactamente el *período rítmico* de Navarro, etc.»

Todas las coincidencias que señala Domínguez Caparrós se verán detenidamente en el desarrollo de nuestro trabajo.

Entre otros méritos, la obra de José Domínguez Caparrós tiene el no pequeño de facilitar la comprensión de la problemática de conjunto que plantean los estudios métricos de los siglos XVIII y XIX, y el de haberla contrastado con las teorías métricas más rigurosas del siglo XX; sobre este mérito, el de situar atinadamente a cada autor en su corriente y en su momento adecuados, de manera que ha desbrozado lo más frágil del camino que los demás debemos recorrer.

⁴⁰ AME, pp. 496, 520 y 608. Una muestra:

«La escuela conocida con este nombre nos ha traído...un gran número de cosas buenas; mas también nos trajo otras muy malas...perversión en ciertas ideas...desdén a ciertas formas...anarquía en materia de versificación...» (p.496) Hoy, cuando ciertas corrientes poéticas están encabezadas por inquietos poetas que hacen bandera de Espronceda, las palabras de Príncipe, debidamente matizadas, adquieren nuevo valor, y no precisamente desde posiciones conservadoras. Quien esto escribe ha oído, desde una tribuna universitaria: «La poesía terminó con el Modernismo; luego vino el caos». Un escalofrío nos recorrió la espalda.

miento, bella y amenamente expuesto por demás, nos sirvió para contemplar la Poesía bajo una luz que estimamos clara y nunca engañosa. Es lástima, en efecto, abundando en lo que señala Domínguez Caparrós, que los estudios de métrica española, generalmente áridos y rígidos, no se hayan beneficiado de la gracia, la soltura, la elegancia y el rigor y, más, la sensibilidad para el hecho poético, de un hombre tan docto y abierto a las nuevas ciencias. Añádele su tinte *muy siglo XIX* un brillo que hoy nos deja ver su obra con una comprensible melancolía: Príncipe tenía fe en el hombre, en el progreso, en la educación...

Esperemos que este trabajo sirva para iniciar una recuperación de obra tan estimable, y que nuestra estimación no sea ni exagerada ni errónea. Y decimos recuperación porque, aparte la obra de Domínguez Caparrós, sólo hemos podido encontrar sobre la métrica de Príncipe un artículo de Navarro Tomás, motivado precisamente por la obra de Domínguez Caparrós, y las pocas páginas que Aldea y Serrano le dedican en su, por lo demás, excelente monografía. Que el autor haya tenido más suerte como fabulista, como periodista, como crítico literario, como dramaturgo, como historiador, no hace sino destacar las sombras que envuelven su labor como teórico de la versificación.

I. 2. SENTIDO Y LIMITES DE ESTE TRABAJO.

Antes de proceder a marcar el sentido de nuestro trabajo y a señalar su límites, nos parece necesario aducir un largo texto de Ramón Pérez de Ayala:

«Cuando leemos una poesía que por entero nos place, recibimos la impresión de que aquello que allí se dice sólo pudiera expresarse precisamente con aquellas mismas palabras y puestas en aquel orden único en que están, que no parece sino que pensamiento, sentimiento y expresión nacieron a un tiempo para no desabrazarse jamás. En suma, nos sentimos inclinados a pensar que una obra poética no logra su belleza máxima ni su máxima emoción sino en el idioma en que fue escrita. De este sentir fue Cervantes, quien consideraba que por mucho cuidado que se ponga y habilidad que se tenga, nunca las poesías traducidas llegan al punto que tuvieron en su primer nacimiento. También Shelley advertía que la rémora y mal sino de la poesía consiste en que no puede trasladarse de uno a otro idioma.. ¿Será esto verdad? La respuesta merece alguna meditación.

Si es cierto -que sin duda lo es- que una poesía traducida ha perdido algo, no es menos cierto que una poesía original leída con el pensamiento y sin ayuda de la voz, también ha perdido algo. Es igualmente cierto que, aun leída en voz alta, cierta poesía

*pierde algo que le es propio; tal es el caso de aquella poesía popular o erudita que nació o fue compuesta para ser cantada. Hemos ya establecido con esto una jerarquía que va de la poesía cantada a la poesía traducida. La poesía es sustancialmente ella misma; pero en su manifestación sensible ha ido despojándose de ciertas galas de belleza y emoción. Pues estas galas corresponden al arte del trovar, el cual, si bien le conviene como nobilísimo decoro y ornamento a la poesía, es diferente e independiente de ella. Porque, ¿qué ha perdido la poesía al dejar de ser cantada para ser recitada y luego al pasar a ser leída en silencio y por último al trasladarse en otra lengua? Ha ido perdiendo musicalidad».*⁴¹

Exactamente *musicalidad* es lo que pretende Príncipe que recobre la poesía; su gran afición es la *poesía total*, es decir, la ópera: suspiraba por la consecución de una ópera española⁴² y su métrica se dirige a la consecución de la homodinia, a evitar, por todos los medios, que los acentos del verso vayan a contrapelo de los acentos musicales. Bien dice el citado Domínguez Caparrós que la métrica de Príncipe tiene un fundamento musical. Aquí tocamos nuestro primer límite: ignorantes del vocabulario y la técnica musicales, nos vemos obligados a prescindir de estos aspectos que presenta el *Arte Métrica Elemental*. Pero concederemos especial im-

⁴¹ Pérez de Ayala, Ramón: «Rubén Darío, poeta y trovador», en *Nuestro Séneca, y otros ensayos*. Recopilación de José García Mercadal. Barcelona, ED-HASA, 1966. El subrayado es nuestro.

⁴² AME, p. 493

portancia a los elementos acústicos del poema, a su recitado, tal como hace el propio Príncipe, pues, aunque no estemos ni medianamente dotados para la recitación, sí hemos tenido la suerte de compartir maravillosos momentos de nuestra vida con Carlos Villarreal que, sobre ser un amigo verdadero y un verdadero maestro, era excelente recitador de poesía y magnífico educador del oído.

Puesto que José Domínguez Caparrós, en su obra ya citada, ha realizado un excelente trabajo de exposición, confrontación y valoración de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX, no consideramos necesario insistir en una labor que ya estimamos suficientemente realizada; por ello, insistiremos en aquellos aspectos que parecen requerir un análisis más pormenorizado o una explicación precisa (pero siempre, sin duda, guiados por nuestra propia experiencia del poema y nunca empujados por un inexistente afán de polemizar) y seguiremos el camino que él ha trazado al comparar las métricas de Príncipe y de Navarro Tomás: especial atención dedicaremos al compás métrico, el acento latente, la sinalefa, la cesura y algunos tipos de verso.

Dado que Príncipe, además de con sus propias Fábulas, ejemplifica con versos ajenos y desliza juicios de valor sobre diversos autores, damos al final de la exposición del *Arte Métrica Elemental* un índice de tales autores, y transcribimos aquellas de

sus opiniones que nos parecen de más interés porque complementan la figura del teórico con el colorido -muchas veces brillante- del crítico literario. Consecuentes con nuestro modelo, también aduciremos ejemplos de nuestra propia obra poética, más como ejercicio de autocrítica y de humildad (a la hora de censurar defectos, preferimos examinar primero los propios) que por presunta vanidad o autoestima (que, por adelantado, negamos). Todo ello, con el sentido último de reunir un breve corpus de elementos métricos básicos que, quizá, pueda ayudar a otros en la elaboración de sus poemas y, sobre todo, en el precioso y difícil momento de la revisión de sus textos.

II. EL ARTE METRICA ELEMENTAL.

1. DESCRIPCION GENERAL DE LA OBRA

2. ESTUDIO DE ALGUNAS PARTICULARIDADES

II.1. DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA OBRA

A lo largo de 272 páginas de apretada, cambiante y regalada prosa, Miguel Agustín Príncipe condensa no pequeña parte de su saber métrico y literario, explanado con el aseo que le procuraron, sin duda, sus años dedicados a la tarea docente, su labor en la Prensa y la traslucida facilidad para la conversación. «Dispuestos en forma de diálogo entre un joven aficionado a las Bellas Letras y el autor», el *Tratado analítico de la versificación castellana*⁴³ fluye, pausadamente, desde los rudimentos de base, minuciosamente explicados, hasta el desarrollo casi sinfónico de la teoría del ritmo con la apoyatura temática de un texto impresionante de Quintana.⁴⁴ El diálogo quita aridez a la exposición doctrinal, permite cambios de niveles de lengua, autoriza la polémica sobre teorías ajenas sin ofender a los aludidos,⁴⁵ facilita las confidencias y la manifestación de sentimientos íntimos e incluso permite la intru-

⁴³ Vid. la transcripción que hemos hecho de la portada del *AME*, página 21.

⁴⁴ *AME*, pp. 640-643

⁴⁵ *FVC*, portada: *Parcere personis, dicere de vitiis*. Para ilustrar la postura de Príncipe, nada más elocuente que el cap. XVIII de su «Prólogo» a las *FVC*:

«Procuraré enmendarme de mis extravíos...si esa Crítica tiene a bien advertirme los que he cometido...El solo y único que no se verá en mis «Apólogos» es el de la alusión más remota a personas determinadas: amante entusiasta del género, lo soy también de mi dignidad como escritor público, y no revolveré jamás por el lodo ni el uno ni la otra, enmascarando con la *Alegoría* ataque personal de ninguna especie. *Parcere personis, dicere de vitiis*, dijo Juvenal respecto a la sátira». (p. XXIV)

Leyendo estas palabras, es inevitable que vengan a la memoria las que tuvo Don Quijote con el Caballero del Verde Gabán, en el cap. XVI de la Segunda Parte.

sión de lo cotidiano –¡hasta un excursio sobre el hábito de fumar!–;⁴⁶ ameniza, en fin, lo que de otro modo sería lo que son casi todos los tratados de métrica: un empedrado prosaico de definiciones y ejemplos no siempre afortunados. Príncipe suprime el aparato erudito: transmite tersamente lo asimilado de los demás y lo elaborado por sí mismo. El único *teórico* anterior al que cita es a Rengifo, y no muy respetuosamente;⁴⁷ en cambio toma como modelo al ya aludido Quintana,⁴⁸ polemiza muy discretamente con Maury y Salvá⁴⁹ y, coincidiendo con otros eminentes críticos y teóricos contemporáneos, intenta poner «en su sitio» -y, más, «en su tiempo»- a esa maravilla de originalidad, extravagancia y paciencia que se llamó Don Sinibaldo de Mas.⁵⁰ Fijémonos en las fechas: Quintana muere en 1857; Salvá publica su célebre *Gramática de la lengua castellana* en Valencia, 1837, con inclusión de la polémica carta de Maury, y la reedita en Saint-Cloud, en 1859; Don Sinibaldo de Mas da al público su *Sistema musical de la len -*

⁴⁶ AME, pp. 520-521

⁴⁷ AME, p. 520

⁴⁸ Vid. «Quintana» en el *Índice de autores*.

⁴⁹ AME, cap. XI

⁵⁰ AME, pp. 637-638. Los «hexámetros» castellanos de D. Sinibaldo de Mas no eran gratos al Sr. Menéndez y Pelayo: «Ni aquéllos son hexámetros ni suenan como versos en ninguna lengua». Transcribe D. Marcelino siete versos de la traducción de la *Eneida*, y añade: «¿Quién soporta doce cantos en este llamado metro?» Antes ha declarado: «Más que como versión debe considerarse esta *Eneida* como un ensayo rítmico y, mejor, como un monumento de paciencia». (En *Bibliografía Hispano-latina clásica*, VIII.) Pero a Príncipe sí le parecen bien algunos hexámetros y pentámetros:

Magníficas lumbres pueblan radiantes el orbe
si el sol la bóveda fúlgida blondo pisa; (etc.)

gua castellana en 1832 y en Barcelona.⁵¹ Príncipe se sumerge «en las mismas aguas» de la vida literaria y prefiere ejemplificar con textos de poetas contemporáneos, algunos apenas recién aparecidos. Y, aunque toda sistematización supone una poda y aún una tala de todo aquello que al sistematizador no le conviene -recuérdense *los malos pies* de ese infatigable podador literario que fue Juan Ramón Jiménez-,⁵² al menos Príncipe era lo suficientemente abierto como para justificar por *el ritmo* lo que le rechazaba *el oído*.⁵³

¡El oído! La métrica de Príncipe es acústica; mide los versos con golpes de mano, no silabea sobre el texto escrito: «Métrica... es el arte que tiene por objeto analizar el mecanismo material del verso y el inherente a la versificación; o sea, la que enseña a explotar todos los elementos musicales del lenguaje, sujetándolo a una forma precisa». El texto escrito es, pues, una partitura que hay que solfear e interpretar, porque el poema, para Príncipe, no es cuestión de vista -un hecho artístico *atemporal*, instantáneo-, sino

⁵¹ Gracias a la generosidad de Ignacio Prat pudimos sumergirnos con fruición y sorpresa en la lectura de dicha obra, en su tercera edición, corregida y aumentada, supuestamente hecha en la China, donde Sinibaldo de Mas era embajador. ¡Pero era tan fantástico! Aprovechamos la ocasión para advertir que en Lisboa decir su nombre es como mentar la bicha, según pudimos comprobar en determinado círculo donde descollaba Saramago.

Para los hexámetros de Sinibaldo de Mas como modelo de Rubén Darío, vid. Navarro Tomás, *Métrica española*, p. 423, nota, donde remite al trabajo de Arturo Marasso *Rubén Darío y su creación poética*.

⁵² Jiménez, Juan Ramón: *La corriente infinita (Crítica y evocación)*. Recopilación, selección y prólogo de Francisco Garfias. Madrid, Aguilar, 1961. P. 303.

⁵³ Vid. *AME*, p. 583

cierta y verdaderamente *palabra en el tiempo*, sin las connotaciones con que Antonio Machado dijo y enriqueció tal frase, pero muy cerca de la repriminación que, según vimos antes, pedía Pérez de Ayala.⁵⁴ Si no cantado, al menos el poema debe realizarse *entonado*. La Poesía es dinámica, como la Música, no estática como la Pintura. El grafismo puede ser una gala de la escritura, pero no lo es, en sí, del Poema.

Volvamos a la definición anterior: «*Métrica* es el Arte que tiene por objeto analizar el *mecanismo material* del verso y el inherente a la versificación; o sea, la que enseña a explotar todos los *elementos musicales* del lenguaje, sujetándolos a una forma precisa».⁵⁵ Dos frases han centrado nuestra atención, y por eso las hemos subrayado: *mecanismo material* y *elementos musicales*. Todo lo demás tal vez sea objeto de la retórica, no de la métrica; todo lo demás será tal vez «habla» sin pretensión artística, y no «prosa», pues la prosa es también «arte», y tiene su mecanismo material, como el verso y, como en el verso, sus elementos materiales se sujetan a cierta musicalidad ineludible: verso y prosa son distintas formas que, intencionadamente, se dan a la materia lingüística, cuyo caos acústico se organiza en diversos sistemas musicales. Por tanto, no sería admisible, desde el punto de vista de Príncipe, una métrica que se base en procedimientos retóricos —como alguna parte de la *Métrica española del Siglo XX*, de López

⁵⁴ Vid. la cita con que comenzamos el § *Sentido y límites de este trabajo*, p. 26.

⁵⁵ AME, p. 388

Estrada⁵⁶ o determinados comentarios de texto de Vicente Tusón y Fernando Lázaro,⁵⁷ donde se mezclan los elementos métricos y las *figuras* cuando, ante el verso *libre* hay que explicar por qué *aquello es verso y no prosa*. El estudio del ritmo escapa, en parte, a la métrica; pues en el ritmo opera aquello que hace que un producto lingüístico conscientemente elaborado, además de *verso o prosa*, sea *poesía*. El poeta, como el músico, opera con unos sonidos grávidos de connotaciones, de manera que la dificultad en el manejo de material tan inasible se ve acrecentada con el significado cultural -las connotaciones- con las que dichos sonidos se han empreñado; el parto poético o musical -en este nivel, tanto da-, no será feliz si el simbolismo fónico, para nosotros evidente, se tuerce. Príncipe lo entiende así y, al comentar distintos ejemplos, habla de la «desinencia tristísima en *ú-a*» como causa del bellísimo efecto que produce un romance de Alberto Lista,⁵⁸ de la «*armonía imitativa*, de que tantos ejemplos notables nos han dado

⁵⁶ Y aún recursos gráficos, como la «línea poética con sangría menor, media o mayor», pp. 146-147. La «sangría» tiene como función, cuando es deliberada, marcar una pausa interna cuya duración presta mayor énfasis a lo sangrado. Y aún puede compensar con el silencio la falta de una sílaba, como veremos al estudiar el poema «En Málaga», de Federico García Lorca.

⁵⁷ Vid. los textos de ambos autores para 1º y 2º cursos de Bachillerato, de la Editorial Anaya. El valor que la anáfora tiene como elemento rítmico es innegable, como el de cualquier otra figura por repetición, ya que el ritmo es, ante todo, repetición periódica; pero su valor estrictamente métrico es muy relativo, y su aparición en una serie de versos, libres o isosilábicos, más atañe a la distribución del pensamiento que a la materialidad de los sonidos. El valor de las repeticiones como elementos ritardanti en la poesía está, a nuestro parecer, muy bien contemplado por Carlos Bousoño en su *Teoría de la Expresión Poética*, pero, en cambio, no nos parece que acierte a ver el ocasional valor acelerante de la anáfora.

⁵⁸ AME, p. 483

Herrera y Quintana»,⁵⁹ etc.

Pero el poeta tiene otra dificultad: que las palabras significan de otra manera que los meros sonidos: denotan. No hay que irse a buscar autoridades fuera para afirmar que la música de los versos no puede darse aislada del significado -denotación- de las palabras.⁶⁰ Todo esto nos lleva a enunciar un postulado: Si un pensamiento puede expresarse de diversas maneras (la estructura profunda que, variamente transformada, adopta una estructura superficial) y esas maneras no alteran el pensamiento en sí, sino que operan en distinto sentido en quien las recibe, la Poesía, en verso o en prosa, no es cuestión de fondo, sino lisa y llanamente, de forma. Resumido en aforismo de Vicente Aleixandre,⁶¹ «en Poesía, lo que no está bien dicho, no está dicho». A enseñarnos a «bien decir» se encamina la métrica de Príncipe.

El *Tratado analítico de la versificación castellana*, como el autor subtítulo su obra, está dividido en doce capítulos, que pasamos a describir:

⁵⁹ AME, p. 644

⁶⁰ Citar a T.S. Eliot, por ejemplo, sería tan oportuno como pedante. A Cervantes, con sus «palabras honestas y significantes», un lugar común. Procuraremos no caer en lo que censuraba el *viejo quevedesco* de *El mundo por de dentro*: «Agora lloras después de haber hecha ostentación vana de tus estudios, y mostrádote docto, y Theólogo, quando era menester mostrarte prudente?...Qué importa que sepas dos chistes, y dos lugares: si no tienes prudencia para acomodallos...»

⁶¹ Aleixandre, Vicente: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1978

CAPITULO I. DE LA VERSIFICACION EN GENERAL

Pp. 387-391

Métrica basada en los sonidos. Se circunscribe *puramente...a la parte material y física...de la versificación castellana: lo demás corresponde a la «Estética»*⁶² (p. 388). Definición de métrica, de verso y de versificación (p. 388); se distingue muy claramente entre verso y versificación. La sílaba es la unidad métrica castellana, medida que se opone al pie o grupo silábico de las métricas clásicas. La medida de los versos por sílabas determina su denominación.

CAPITULO II. DEL SILABEO METRICO

Pp. 391-397.

Definición de sílaba y silabeo *-palabra que no está en el Diccionario de la Lengua.*⁶³ La sinalefa. Silabeo material vs. silabeo métrico. La *h*. El hiato. Diéresis y sinéresis. Incidencia del acento: *La sílaba no es «metro» por sí sola, sino en cuanto además de ser tal sílaba, está o deja de estar acentuada, según lo exija el compás del verso.*⁶⁴

⁶² Reiteramos la petición de disculpas por la «selva tipográfica» que nos exige la fiel transcripción del texto original.

⁶³ Ya si está: «**silabeo**. m. Acción y efecto de silabear». *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia Española, Madrid, 1970, 19a. edición. En adelante lo citaremos por *DRAE*.

⁶⁴ *AME*, p. 397.

CAPITULO III. DE LA ACENTUACION DE LAS SILABAS.

Teoría y doctrina del acento: esfuerzo inherente al mismo: elevación y depresión de la voz.

Pp. 397-416

El acento, alma del discurso. Definición del acento. Esfuerzo, o intensidad; tono o subida/bajada. Clases de acentos. Denominación de las palabras según su acento. Los acentos agudo, grave, circunflejo y ligado. El acento latente. Acento oratorio. Acento y timbre. Función expresiva del acento circunflejo ligado.

CAPITULO IV. CONTINUACION DEL MISMO ASUNTO.

Cantidad o valor de las sílabas: cómo y cuándo las prolonga el acento.

Pp. 416-427.

El acento evita la monotonía, marca el compás y la cadencia y dónde termina la frase música. Polémica sobre si el acento alarga o no la sílaba. Reglas de la cantidad. La circunflexión. Indiferencia ante la cantidad.

CAPITULO V. CONTINUACION DE LA MATERIA EMPEZADA EN LOS DOS CAPITULOS ANTERIORES. *Compás métrico:*

notable precisión con que se combinan el tiempo y el sonido en la versificación castellana.

Pp. 427-445

El compás métrico. Su definición. Su exactitud. Elección del endecasílabo como metro idóneo para explicar el compás. Aproximación del compás castellano al metro clásico. El ante-compás; el enlace o eslabonamiento de versos. Denominación de los compases. Sonidos y silencios en el compás. El encabalgamiento adjetivo + nombre cuando ambos son llanos y bisílabos. Congruencia de expresión y contenido. Inflexible ley que obliga al hombre a relacionar con el tiempo todos sus cantos. Aprendizaje de la recitación.

CAPITULO VI. CONCLUSION DE LO CONCERNIENTE A LA ACENTUACION DE LAS SILABAS. *Ultimas indicaciones sobre el compás métrico: cadencia de la versificación: frase música esencial en todo verso.*

Pp. 446-468

Acentos conjuntos. Formación del compás. El acento circunflejo ligado y su incidencia en el compás. Pausas y silencios. Los pies métricos: sus sílabas, sus tiempos. Adecuación del ritmo y del compás al contenido. La aspiración de corchea al comienzo de algunos versos. El acento latente. Acento y

compás. La cadencia: intervención del instinto. La frase musical como esencia del verso. Medida de los versos. Las sílabas finales.

CAPITULO VII. DE LA CONSONANCIA Y DE LA ASONANCIA. *Sonidos que en los versos deben corresponderse, y sonidos que deben evitarse.*

Pp. 468-493

Frase música y rima. Definición de consonancia. Defensa de la rima. Versificación romance vs. métrica clásica. Reglas de la consonancia, sonidos que consueñan, grafías que no impiden la consonancia. Definición de la asonancia; sus condiciones. Elogio de la asonancia. El octosílabo y el romance como metro y composición idóneos para la asonancia. Reglas de la asonancia

Vicios de los sonidos. Defectos que deben evitarse en los versos. Español vs. italiano: características de ambas lenguas.

CAPITULO VIII. DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE VERSOS, Y DE SUS VARIAS COMBINACIONES METRICAS. SECCION PRIMERA. *De los versos bisílabo, trisílabo y cuadr sílabo.*

Pp. 494-521

Versos que no lo son. Verso bisílabo: uniformidad y mono-

tonía de su compás, con pausas falsas y acentos artificiales. El bisílabo, hemistiquio del cuadr sílabo. Los bisílabos sono-final y esdrújulo. Carece de frase música y de cadencia. De cómo dos bisílabos esdrújulos seguidos forman un pentasílabo.

Verso trisílabo. Su compás uniforme. Menos monótono que el bisílabo. El trisílabo, hemistiquio del seisílabo. Admite a veces dos acentos, por lo que tiene frase música y cadencia. Los trisílabos sono-final y esdrújulo: su distribución. Combinaciones y resultados de las mismas con trisílabos diversos.

Verso cuadr sílabo: Es verso. Su variedad de acentos. Estrofas que se pueden formar con el cuadr sílabo. El pie quebrado.

El acento artificial o latente.

CAPITULO IX. CONTINUACION DEL MISMO ASUNTO. SECCION SEGUNDA. De los versos pentasílabo, seisílabo y epentasílabo (sic).

Pp. 521-555

El verso pentasílabo. Variedades con acentos en 1ª-4ª ó en 2ª-4ª sílabas; su mezcla; su compás. Pentasílabos de un solo acento: necesidad del acento artificial para evitar el *ritardante*. Pentasílabos de dos acentos conjuntos. Lugares de la com-

posición en que pueden o no colocarse determinados pentasílabos según su palabra final. Combinaciones métricas: Letrilla y octavilla.

Verso seisílabo. Seisílabos de dos acentos fundamentales: en 1ª-5ª; en 2ª-5ª; en 3ª-5ª. Sus compases. Seisílabos de acentuación fundamental en 1ª-5ª, con otra accidental en otros sitios. El acento latente; precisión acerca de su aparente sinónimo *acento artificial*. Seisílabos con acentuación fundamental en 2ª-5ª, con otra accidental en otros sitios. Acentuación que en sitios fundamentales deben siempre observar los versos cuando se destinan al canto: Exactitud temporal de los grupos silábicos. El romancillo.

Verso eptasílabo.⁶⁵ Eptasílabos de dos acentos fundamentales, en 1ª-6ª; en 4ª-6ª; en 3ª-6ª; en 2ª-6ª. Eptasílabos de acentuación fundamental en 2ª-6ª y accidental en 4ª. Compases del eptasílabo. Con este verso se pueden hacer estrofas compuestas todas de versos sono-finales. Combinación del verso eptasílabo con el pentasílabo: Elogio de la seguidilla. No suena bien la combinación de versos de 7 y 6 sílabas. Compás de la seguidilla. La endecha real. La endecha y la anacreóntica.

⁶⁵ Siempre sin h en Príncipe quien, en esto de las denominaciones de los versos, no es poco ecléctico: monosílabo, bisílabo, trisílabo, pentasílabo, eptasílabo, octosílabo, decasílabo, endecasílabo y dodecasílabo, frente a *cuadrisílabo*, *seisílabo* y *nonasílabo*. Ya podía haber uniformado sus denominaciones, bien por lo culto, bien por lo semi-vulgar; aunque no lo explica, parece que los compuestos de *tetra-* le eran poco gratos; quizá suprime hexasílabo por su proximidad fonética con heptasílabo, de uso más frecuente, y lo mismo se deduce de eneasílabo frente a endecasílabo.

CAPITULO X. PROSECUCION DE LA MISMA MATERIA. SECCION TERCERA. De los versos octosílabo, nonasílabo y decasílabo.

Pp. 555-556

-Pasados cinco meses, se reanuda el diálogo; la demora, forzada por la necesidad de corregir, la dificultad de imprimir con las menos erratas posibles, la falta de papel, la rotura o descomposición de algún molde...

Pp. 556-584

Verso octosílabo: Sus combinaciones métricas. Coplas de pie quebrado. *El baturrillo versificadoresco*. *La ensalada*. El romance. Compás métrico del verso octosílabo.

Verso nonasílabo. Su compás.

Verso decasílabo. Decasílabo propiamente dicho y decasílabo impropio o compuesto de dos versos pentasílabos. *Una pregunta de Métrica análoga a otra del Arte Músico: «¿por qué ha de haber compás cuaternario, cuando se puede dividir en dos binarios?»* Sinalefa entre hemistiquios. El asclepiadeo. Combinaciones métricas del verso decasílabo. El himno y las letras para cantar.

CAPITULO XI. CONCLUSION DE LA MATERIA EMPEZADA EN LOS TRES CAPITULOS ANTERIORES. SECCION

CUARTA Y ULTIMA. De las demás especies de verso que se conocen en castellano.

Pp. 584-638

Verso endecasílabo. La *barra* de equilibrio, de Maury. La cesura del endecasílabo.

Endecasílabo de 6ª obligada: sus variedades acentuales; efectos del esdrújulo y del hipérbaton. Acentos conjuntos. Las palabras monosílabas son de sonido pobre y el endecasílabo resultante, de mal efecto.

Endecasílabo de 6ª libre o de 4ª y 8ª obligadas. El verso sáfico, su compás. El acento artificial. Cortes del endecasílabo: contra Maury y Salvá. El endecasílabo blanco. Las mezclas de endecasílabos: cuidado con el endecasílabo sono-final. Los endecasílabos esdrújulos en serie.

Combinaciones métricas del endecasílabo consigo propio; el soneto. Combinaciones del endecasílabo con otras especies de verso; la rima encadenada; estrofas regulares o simétricas, metro de silva. La silva de endecasílabos podría sustituir a la octava rima en el poema épico.

Verso dodecasílabo: Sólo contempla el verso de 6 + 6. El *Arte Mayor*.

Verso de trece sílabas.

Verso de catorce sílabas. Conviene que tenga acentuadas las

sílabas 2^a , 6^a , 8^a y 13^a.⁶⁶ Conservadurismo métrico de Príncipe, frente a Luzán y Moratín. Don Sinibaldo de Mas y su *Sistema musical de la Lengua castellana*.

**CAPITULO XII Y ULTIMO. DE LOS VERSOS CONSIDERADOS
BAJO EL PUNTO DE VISTA RITMICO. Conclusión del
ARTE METRICA.**

P. 638

Otra cosa que necesita el Poeta, si no quiere limitarse a no ser más que un buen versificador.

Pp. 639-658

Definición de ritmo. Su etimología. Ritmo y rima. Discurso de Quintana acerca del ritmo.

La onomatopeya: necesidad de su elaboración artística y de que la armonía imitativa afecte no sólo a la forma, sino también al fondo.

Verso y prosa. Defensa de la forma métrica.

* * *

⁶⁶ AME, p. 634: «Lo que más interesa en ese verso es saber que para que sea completamente satisfactorio en lo que hace a su resonancia, conviene que tenga acentuadas sus sílabas segunda, sexta, octava y decimatercia (o sea, la segunda y la sexta de cada uno de sus hemistiquios)». Así resultan acentuadas las sílabas 2^a, 6^a, 9^a y 13^a, y no 2^a, 6^a, 8^a y 13^a como, sin duda por distracción, dijo el autor.

De la lectura de esta apretada descripción nos parece que se puede deducir, sin demasiado esfuerzo, que Príncipe concede especial atención al acento; no sólo porque le dedica a tal elemento cuatro capítulos enteros -del 3º al 6º-, sino porque el acento está en todo: con el acento se marca el compás, se produce la cadencia, se constituye la frase música del verso; el acento decide la rima y, sobre todo, combinado con el significado de las palabras, da el tono y el ritmo. Príncipe, con su métrica decididamente acentual, quiere desterrar para siempre la manía de grecolatinizar en español, incluso, y hasta donde puede, en el vocabulario.

II. 2. ESTUDIO DE ALGUNAS PARTICULARIDADES.

II. 2. 1. EL ACENTO.

«El acento es una propiedad o afección característica de ciertas sílabas, que obliga en ellas a esforzar la voz de un modo más marcado que en las otras, así como a subirla o a bajarla, o a realizar ambas cosas, de un modo más marcado también que en el resto de las demás, para evitar así la monotonía que la prosa tendría de otro modo, y para marcar el compás y la cadencia de la versificación, igualmente que el sitio preciso en que termina la frase musical constitutiva de cada verso».⁶⁷

«La voz acento viene de la palabra latina *cantus*, o de *accino*, como dicen otros;⁶⁸ y acentuar es realmente cantar, aunque

⁶⁷ AME, p. 397

⁶⁸ Monlau: «*Acento*. Del l. *adcentus*, *accentus*, c. de *ad* y *cantus*, canto, verbal de *canere*, cantar. *Accentus dictus est ab ACCINENDO, quod sit quasi quidam cuiusque syllabae cantus* (Diómedes).- *Accentus*, traducción literal del g. *Prosodia*, quiere decir el cierto canto que acompaña a la pronunciación de las sílabas. El acento es el alma de la palabra (*Accentus est velus anima vocis*, decía el mismo gramático Diómedes), porque constituye su unidad, porque hace que cada palabra no signifique más que una idea.

«El *acento* es aquella mayor fuerza, aquella mayor intensidad de voz, con que pronunciamos una sílaba: este es el verdadero acento prosódico, llamado acento *tónico* (...) La etimología de la palabra *acento* nos indica que el acento de los latinos no consistía, como el nuestro, en una mera insistencia de la voz, sino que se marcaba por una verdadera modulación de musical. Algo de ésta hay en nuestro lenguaje apasionado, y algo, sobre todo, en el lenguaje del pueblo rústico, en el cual se advierte casi siempre cierto sonido o canticio. Así también *tonos*, nombre que daban los griegos al *acento*, significa propiamente la *tensión* de las cuerdas de la lira, tensión cuyo efecto era dar una nota más o menos alta en la escala de la gama».

La bibliografía que da Monlau en su diccionario alcanza hasta 1855; por eso hemos creído oportuno dar una etimología *de época*, que nos permite situar mejor el pensamiento de Príncipe.

de un modo más indeterminado que el que caracteriza a la música propiamente dicha; y nadie canta sin esforzar y debilitar la voz, ni tampoco sin subirla ni bajarla en los casos en que el canto lo pide». ⁶⁹

Príncipe mantiene en su definición de acento la doble cualidad de esta *afección* de la sílaba, ⁷⁰ frente a la corriente iniciada por Sinibaldo de Mas, que no acepta que la intensidad se dé unida al tono («aunque se levanta la voz no por eso se eleva el tono como todos han creído»); ⁷¹ se sigue por Maury: «El acento rítmico es hijo del esfuerzo de la voz con independencia de lo grave y de lo agudo: pues no porque se apoye más o menos en ella, resultará

⁶⁹ AME, pp. 400-401

⁷⁰ Y la mantiene porque «en la frase, la entonación de las palabras va ordinariamente modificada por la del grupo fónico, apareciendo muy frecuentemente divorciados el tono y el acento de intensidad, como ocurre, por ejemplo, con la palabra *mejor*, que teniendo entonación propiamente ascendente, resulta, sin embargo, casi uniforme en casos como *Ese es tu mejor testigo*, y descendente en *Tu testigo es el mejor*, o bien, como ocurre con la palabra *casa*, que, no obstante ser por sí misma descendente, resulta ascendente al final de formas interrogativas, como *¿Vendrá usted mañana a casa?»* etc. (En Navarro Tomás, *Manual de pronunciación española*, 13ª edición, pp. 215-216). Sostiene Príncipe que el tono domina sobre la intensidad. Desde su punto de vista, la frase *Ese es tu mejor testigo* se acentuaría *ése ès tu mejòr testigo*, frente a *Tu testigo es el mejor: tu testigo es el mejòr*.

⁷¹ En la 3ª edición de su *Sistema musical...*, dedica todo el capítulo II al estudio del acento y transcribe, generosamente, las teorías del abate Venini. De Mas es el primero, que sepamos, que en su adaptación de los metros clásicos da al acento dinámico el relieve que en las lenguas romances no se le puede negar. Como muy bien señala Agustín García Calvo, en *Del ritmo del lenguaje*, la penosa impresión de torpeza que producen los hexámetros de Villegas y otros se debe a que prescindieron del acento. Pese a las opiniones desfavorables de Príncipe, Menéndez Pelayo y tantos otros, algunos hexámetros de S. de Mas, al ser versos isosilábicos de 17 sílabas, contar con cesura y terminar cada uno con la rama *ó -- ó -*, producen un buen efecto rítmico, del que tan bien supo aprovecharse Rubén Darío, desde el soneto «Venus».

una tecla más alta o más baja»;⁷² se enseñorea de las teorías métricas con Menéndez Pelayo: «Maury pronunció la salvadora palabra: *thesis*; y así que se fue entendiendo que una cosa era la fuerza o intensidad con que la sílaba se pronuncia y otra muy distinta su duración, entró en buen camino nuestra métrica...»;⁷³ y Coll y Vehí, para quien «acentuar una sílaba equivale a esforzar más la voz en ella que en las otras»,⁷⁴ y el tono es indiferente a la presencia o ausencia del acento. La Academia acaba definiendo el acento como intensidad, desde su Gramática de 1888, y mantiene como primera acepción de acento «la mayor intensidad con que se hiere determinada sílaba al pronunciar una palabra», en su *Diccionario*.⁷⁵ Claro que, en su acepción nº 6, reincide: «Sonido, tono».

Para nuestro autor, en cambio, no hay duda: «La esencia del acento consiste sólo en ser tono y esfuerzo; tono siempre, y esfuerzo, por lo menos, cuando la voz comienza a marcarlo».⁷⁶ Si alguien no percibe el tono es porque tiene mal oído.⁷⁷ «El acento, alma del discurso, no sólo en verso, sino también en prosa»,⁷⁸ es, como todas las almas, algo bastante vago y móvil: «Marca el com-

⁷² En la carta a Salvá, publicada por este en su Gramática.

⁷³ Prólogo a los *Diálogos literarios*, de Coll y Vehí.

⁷⁴ *Diálogos literarios*. Barcelona, 1882. 2ª ed., con prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo.

⁷⁵ 19ª edición, 1970.

⁷⁶ *AME*, p. 416

⁷⁷ *AME*, p. 399

⁷⁸ *AME*, p. 397

pás como *forte*, es decir, en su mera cualidad de *esfuerzo*, y en la cadencia interviene como *tono*»⁷⁹ y, además, no es algo tan esencial a la palabra misma, pues «algunas palabras sólo lo llevan cuando se pronuncian sueltas, pero en el discurso carecen muchas veces de acento⁸⁰ y aún muchas veces con sólo haber dos o más palabras seguidas con tendencia a formar sentido, sufre el acento ciertas transformaciones».⁸¹ Como se puede deducir de lo expuesto, Príncipe anda ya muy cerca de Navarro Tomás: «El conjunto de los diversos elementos del sonido –tono, timbre, cantidad e intensidad–, combinados de un modo especial en cada idioma, constituye el acento⁸² (...) El sonido sobre el cual recaen principalmente la intensidad, la cantidad y el tono, se llama sonido acentuado⁸³ (...) La palabra aislada constituye por sí misma un grupo tónico; pero el grupo tónico puede encerrar también varias palabras. Frecuentemente, en español el grupo tónico y el de intensidad coinciden, siendo la sílaba más aguda la que lleva al mismo tiempo el principal acento de fuerza. Pero esta coincidencia no es indispensable ni constante».⁸⁴

Príncipe va siendo más preciso que Navarro Tomás... o menos complicado; por lo pronto, ha eliminado de su definición

⁷⁹ AME, p. 457

⁸⁰ AME, p. 406

⁸¹ AME, p. 399

⁸² *Manual de Pronunciación española*, p. 26

⁸³ o.c., p.c.

⁸⁴ o.c., pp. 29-30

lo que él llama el «tonillo o dejo», mientras Navarro no puede prescindir de la que hoy es 3ª acepción del Diccionario de la Academia; tal acepción pasa en el Arte Métrica a la definición etimológica: cada lengua se «canta» de distinta manera. Y, dentro de cada lengua, cada dialecto tiene su «dejo» especial, a veces tan grato como el de los andaluces.⁸⁵ Príncipe defiende que «el acento es tono siempre y esfuerzo al menos cuando empieza a marcarse, porque el oído humano tiene horror a la monotonía, y no sufre, sino como por vía de excepción, dos acentos seguidos de igual naturaleza. Por eso (...) variamos la entonación».⁸⁶

No todos los acentos tienen la misma naturaleza. Para empezar a explicarla, Príncipe se ve forzado a precisar la terminología al uso:

«Las voces acentuadas en su última sílaba se llaman *agudas* como su acento mismo, mientras las acentuadas en la penúltima se llaman *graves o llanas*, y las acentuadas en la antepenúltima se llaman *esdrújulas* (...) Hay no poca inexactitud en algunas de esas denominaciones, aun cuando yo las acepte por verlas usadas, y porque no se me llame, si invento otras, innovador del lenguaje métrico (...) Está la inexactitud, en primer lugar en la de *agudo*, si se aplica a todo vocablo acentuado en su última sílaba, sin excepción de ninguna especie». No siempre sube o se aguja la voz en esa sílaba última: «Hay ocasiones en que sucede todo lo contrario,

⁸⁵ AME, p. 415

⁸⁶ AME, p. 404

debiendo (...) entonarse esa última sílaba acentuada (y lo mismo las penúltimas y antepenúltimas de las voces «llanas» y «esdrújulas»), no ya con el acento «agudo», sino con el «grave», que se pinta de este otro modo, (à),⁸⁷ con la virgulilla (...), signo adoptado desde muy remotos tiempos para indicar que la voz «desciende», aunque ahora se halle completamente desterrado de nuestra ortografía».⁸⁸

Y pasa a innovar el lenguaje métrico:

Acento agudo: ...«me basta con que el acento usado hasta aquí, haya producido en el oído de V. sensación como de tono más alto. Eso es (...) lo que indica la virgulilla inclinada de este modo (á) y con que dicho acento se pinta; y aún por eso se llama *agudo*, por parecer como que en él se aguza la voz, al alzarla sobre el tono inherente a las sílabas inacentuadas».⁸⁹

Acento grave (à): «Se debe pintar el acento *grave* siempre que al esforzarse la voz en una sílaba determinada, baje en ella también el tono (...) A lo menos en Arte Métrica, no puede prescindirse de verificarlo cuando haya que explicar una materia tan altamente relacionada con la cadencia de la versificación».⁹⁰

Acento circunflejo (â): «Las dos virgulillas (...) indican los acentos agudo y grave, significando en su consecuencia que debe

⁸⁷ Marcaremos los distintos tipos de acento siempre sobre una vocal (á),(ó), para hacerlos más visibles.

⁸⁸ AME, pp. 401-402

⁸⁹ AME, pp. 401

⁹⁰ AME, p. 402

primero subir el tono en la vocal que lo lleva, para bajar a continuación, ya en una sola emisión de voz, ya en dos emisiones distintas (...) A veces se hace lo contrario (...) podía invertirse el signo (â) ... *Circunflejo* significa plegado o doblado alrededor. Tal parecería el acento de que se trata, si usando de ambos signos para indicar esos dos modos de verificar tanto el ascenso como el descenso, sobrepusiéramos el uno al otro, resultando la siguiente figura:



La expresión *acento oratorio* también será sustituida: «En la frase (...) hay una *entonación general* esparcida por toda ella (...) Esta *entonación general* (que otros llaman *acento oratorio*) es el conjunto, reunión o resultado de todos los acentos parciales»⁹² (...) Y se obra así porque «si una voz no corresponde a la idea que se debe tener de la cosa significada, ¿por qué no se ha de sustituir por otra? (...) Tengamos las palabras que necesitamos para entendernos».⁹³

Y pasa a inventar otro vocablo, y a restringir la significación de otros dos en uso:

Sonofinal: «Usemos de *sono-final*, como (voz) más propia

⁹¹ AME, pp. 408-416

⁹² AME, p. 413.

«Hay también un *acento oratorio*, o patético, que consiste en las inflexiones de voz correspondientes a los varios afectos del ánimo». Monlau.

⁹³ AME, pp. 403-404.

Seguimos sin tener las palabras unívocas que necesitamos para entendernos. Para comprobar la plétora semántica de acento, basta consultar el *Diccionario de términos filológicos*, de Fernando Lázaro Carreter, pp. 20-23 de la 3ª edición, o el *Diccionario de Métrica española*, de Domínguez Caparrós, pp. 9-12.

para expresar que el acento suena efectivamente en esa sílaba última, ya en sentido agudo, ya en grave, ya en otro diferente concepto».⁹⁴

Sonopenúltimo: «Sono-penúltimos podríamos llamarlos (...) Dejaremos la voz *llano*, consagrada ya por el uso, y la cual, aunque no del todo aceptable, no dice al menos nada expresamente en contradicción con la índole del acento que puede recaer sobre la tal sílaba penúltima.»⁹⁵

Esdrújulo: «Lo mismo digo de la voz *esdrújulo* para todo vocablo que se acentúe en su antepenúltima sílaba, (...) toda vez que con ella no se califica el acento de una manera determinada».⁹⁶

Seguiremos, pues, a Príncipe en el «lenguaje métrico». Distinguiremos tres clases de acento por su naturaleza:

Acento agudo: ó

Acento grave: ò

Acento circunflejo: ô

y las variantes que veremos, y tres clases de palabras, según su sílaba acentuada:

⁹⁴ AME, p. 405. No prosperó esta palabra, pese a su evidente utilidad. Ni siquiera la recoge Domínguez Caparrós, en su obra tantas veces citada, en la sección *Contribución a un diccionario de métrica*.

⁹⁵ AME, p. 405. Domínguez Caparrós (o.c., p. 131) dice que Príncipe «distingue las siguientes clases de acentos: según el esfuerzo, sonofinales, llanos y esdrújulos, y según el tono, agudos, graves y esdrújulos». Como se ve por los textos que transcribimos, Príncipe conserva los términos *llano* y *esdrújulo* porque con ellos «no se califica el acento de una manera determinada».

⁹⁶ AME, p. 405

Palabra sonofinal

Palabra llana

Palabra esdrújula,

con adjetivos que preferimos frente a oxítona, paroxítona y propa-
roxítona. Y procederemos con los versos de la misma manera,
pues «nuestros versos, cualquiera que sea su clase, pueden ser *so-
nofinales, llanos o esdrújulos*». ⁹⁷

Recordemos, parcialmente, la transcrita descripción del acen-
to que hace Príncipe: «El acento obliga a subir o a bajar la voz o a
realizar ambas cosas». ⁹⁸ Ya hemos visto que la voz sube por efecto
del acento agudo, baja obligada por el acento grave, y sube y baja, o
a la inversa, por el circunflejo. Consideremos este último:

El acento circunflejo se compone de los acentos agudo y
grave; ⁹⁹ puede constar de dos emisiones de voz o de una sola.
Consta de dos emisiones de voz «siempre que en una palabra
cualquiera existen dos vocales del mismo sonido, una a continua-
ción de otra, y hay que pronunciarlas clara y distintamente, cada
cual en sílaba aparte. Tal sucede con los verbos *leer* y *creer* y
otros análogos, en los cuales, si se pronuncian las dos «ee» con esa
claridad y distinción, hay que *entonarlas de dos modos distintos*,
en términos que si la primera es aguda, tiene la otra por precisión
que ser grave, y si en aquella se marca el acento grave, en esta hay

⁹⁷ AME, p. 462

⁹⁸ AME, p. 397

⁹⁹ AME, p. 408

por precisión que marcar el agudo».¹⁰⁰ A lo que opone su interlocutor, el Joven: «A mí se me figura que ni en el *lee* ni en el *cree* hay dos emisiones de voz, sino pura y exclusivamente una, repartida entre las dos *ees*». Y replica el Autor: «¿Y cómo serían bisílabos lo mismo ese *lee* que ese *cree*, pronunciándolos, como V. dice, con una sola emisión de voz? ¿No sabe V. desde la cartilla que cada sílaba exige la suya?»¹⁰¹

Navarro Tomás no nos ayuda demasiado en este caso.¹⁰² Príncipe afina el oído y distingue las elevaciones y depresiones de la voz en sonidos iguales y contiguos. Para él, si dos vocales iguales y contiguas forman sílabas distintas, el acento que parece afectar a una de ellas afecta en realidad a las dos, aunque de distinto modo. Estos modos son la circunflexión ascendente-descendente: *léè*, y la circunflexión descendente-ascendente: *lèéd*. Estos ejemplos se entienden sólo para palabras aisladas; en el discurso quedan sometidas a las influencias de los acentos de la frase y las circunflexiones se pueden invertir. En realidad se trata de romper la tendencia natural de los hablantes a la reducción de las vocales gemelas, imponiendo una pronunciación cuidada; de ahí la insis-

¹⁰⁰ AME, p. 408

Mateo Alemán, en su *Ortografía castellana*, distingue los tres tipos de acento y restringe su uso, a nuestro parecer con muy buen sentido. Según él, el circunflejo sirve para indicar alargamiento, y tiene función diacrítica. En nuestra obra *Siesta en el mirador* hemos recuperado el circunflejo con las funciones que le asignan tanto Alemán como Príncipe (diferenciar *lé* del pronombre y marcar dos emisiones de voz, bien que la segunda ha de ser brevísima), pág. 7 de la 1ª ed., línea última.

¹⁰¹ AME, p. 409

¹⁰² *Manual de pronunciación española*, pp. 152-154

tencia en que el acento circunflejo de dos emisiones no alarga las sílabas, sino que «las parte, haciendo de una sílaba dos».¹⁰³

El circunflejo de una sola emisión de voz recibe el nombre de *circunflejo ligado*. Frente a los tipos a) óð, y b) òó, que sólo sirven para marcar el reparto de dos vocales gemelas contiguas en sílabas distintas, sin afectar por ello al discurso con otros accidentes, el circunflejo ligado (que representaremos como √)

1º: alarga la sílaba afectada¹⁰⁴

2º: caracteriza la entonación, sobre todo en la expresión de afectos¹⁰⁵

3º: suele afectar a las palabras sonofinales ante pausa¹⁰⁶

4º: en final de verso o de hemistiquio, las palabras sonofinales terminadas en consonante suelen llevar acento circunflejo ligado; si terminan en vocal, las hiere el grave o el agudo, según los casos¹⁰⁷

5º: «en los versos endecasílabos, y en los demás que tienen cierto aire de magestad,¹⁰⁸ juega mucho el circunflejo ligado en todas sus diferentes especies.¹⁰⁹

Como el circunflejo de dos emisiones de voz, el ligado puede ser ascendente-descendente (ð) o *descendente-ascendente* (√); y se

¹⁰³ AME, p. 422

¹⁰⁴ AME, p. 418

¹⁰⁵ AME, pp. 425-426

¹⁰⁶ AME, p. 422

¹⁰⁷ AME, p. 488

¹⁰⁸ En las citas literales, como esta, conservamos la grafía del original.

¹⁰⁹ AME, p. 431

puede distinguir una tercera clase, el *circunflejo ladeado* (↘), cuando se da «inflexión al acento grave en sentido más grave aún».¹¹⁰

Dificultades de carácter tipográfico llevaron a Príncipe a renunciar al uso de tales signos «de que se valen los músicos para indicar cosa parecida».¹¹¹ Perdemos, así, la ocasión de ver una auténtica «partitura poemática», y tenemos que seguir confiando en nuestro instinto para interpretar lo escrito.

Para remachar más aún que «el acento es tono siempre», insiste: «El circunflejo ligado toma siempre no pequeña parte en la ironía, en la burla, en la ponderación, (...) donde se recalca una idea, (...) donde la intención del que habla va más lejos de lo que sus palabras significan literalmente». Y, por si nos quedan dudas acerca de su concepción musical del acento, nos dice que «el circunflejo ligado está presente en el tonillo o *dejo* con que los naturales de ciertas provincias pronuncian algunas vocales».¹¹² ¿Y por qué se produce esta circunflexión ligada? Porque «cuanto más se prolonga una vocal más nos desagrade al oído si se halla siempre en el mismo tono, y de ahí (...) una ligera inflexión hacia abajo» (...) o hacia arriba.¹¹³

Como se ve, Príncipe está atado a las definiciones del diccio-

¹¹⁰ AME, p. 423

¹¹¹ AME, p. 414

¹¹² AME, pp.414-415

¹¹³ AME, pp. 410-411

nario, que condicionan en definitiva toda su teoría del acento en lo que tiene de menos original. Aunque en su primera definición elimine el *dejo*, no puede prescindir de aplicarlo luego, con lo que los equívocos que pretende deshacer se replantean a cada paso. Como en español suelen coincidir el grupo de intensidad y el grupo tónico, y tanto uno como otro dependen del acento, éste será, como se ha expuesto, *tono y esfuerzo*; como el tono es la base del «tonillo», ya tenemos aquí el *dejo*. Y como alguien, citando la autoridad de Diómedes,¹¹⁴ ha llamado a la entonación expresiva *acento oratorio*, también hay que embutirlo en la teoría.

Príncipe, por desbrozar, acumula: «El acento es el alma del discurso»,¹¹⁵ no sólo en verso, pero también en prosa: «Da al verso lo preciso para que suene como tal verso, pero no lo condena por eso a vivir sólo de lo necesario»;¹¹⁶ y «lo preciso» es nada menos que «la frase música constitutiva de cada verso: el conjunto o sucesión de sonidos que todo verso encierra como tal, a contar desde su primera sílaba hasta su postrera acentuada».¹¹⁷

¹¹⁴ La cita del Monlau que adujimos en nota anterior nos parece que, en este momento, se justifica por sí misma, y justifica nuestra elección de una etimología *de época*. El respeto que nos merecen este y otros autores nos obliga a tratar de comprender el *sistema de creencias* en que se desenvolvían. «Las ideas se tienen, en las creencias se está», dejó sentenciado Ortega y Gasset. Por ello, aislar una idea para exponerla desprovista de toda adherencia *de época* nos parece, cuando menos, una leve traición al pensamiento de quien la elaboró, si no es una manera pretenciosa de engañarnos a nosotros mismos. Góngora sentenció algo semejante: «No es sordo el mar. La erudición engaña».

¹¹⁵ Monlau: «El acento es el alma de la palabra».

¹¹⁶ *AME*, pp. 466-467

¹¹⁷ *AME*, p. 461

Más: el acento «marca el compás de la versificación, siendo él nuestra única guía para dividir los versos en pies (...) Marca el compás como forte, es decir, en su mera cualidad de esfuerzo, y en la cadencia interviene como tono».¹¹⁸ Retengamos estas tres funciones del acento, pues son las que estimamos realmente aptas para nuestro trabajo posterior. Y destaquémoslas, aunque se nos tache de reiterativos:

El acento

- a) marca el punto donde concluye la frase música del verso
- b) marca el compás (en su cualidad de esfuerzo)
- c) determina la cadencia (en su cualidad de tono).

¹¹⁸ AME, p. 466

II. 2. 2. LA FRASE MUSICA.

La frase música del verso se define como el «conjunto o sucesión de sonidos o sílabas, a contar desde la primera hasta su postrera acentuada».¹¹⁹

Domínguez Caparrós ya señaló, como hemos visto, la coincidencia con Navarro Tomás: «Lo que Príncipe llama *frase música* es exactamente el *período rítmico* de Navarro».¹²⁰ Pues bien, no «exactamente». Navarro dice: «La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye el período rítmico interior».¹²¹ Las diferencias saltan a la vista:

1ª: La frase música comprende todo el verso, hasta la última sílaba acentuada incluida. El período rítmico abarca una parte del verso, desde la primera sílaba acentuada hasta la que precede a la última tónica.

2ª: Por tanto, la frase música es verso, el período rítmico no lo es.

Un ejemplo quizá nos permita ver con claridad las diferencias. Para Navarro Tomás (y tomamos exactamente el ejemplo que él presenta en su *Métrica Española*), se constituye así el verso Cabalga Diego Laínez:

¹¹⁹ AME, p. 465. Es, con leves variantes, que la hacen más concisa, la misma definición que hemos transcrito antes, correspondiente a la p. 461 del AME.

¹²⁰ o.c., p. 101, nota al pie.

¹²¹ *Métrica española*, p. 12

<u>Ca</u>	<u>bal ga</u>	<u>Die go La</u>	<u>í nez</u>	<u>sílabas</u>
<i>anacrusis</i>	<i>tiempo</i>	<i>tiempo</i>	<i>tiempo</i>	<u><i>cláusula</i></u>
	<i>marcado</i>	<i>débil</i>	<i>marcado</i>	
————	<u> <i>período rítmico</i> </u>			————

Para Príncipe (adelantamos, por necesidades expositivas, parte de su análisis), este verso se constituye así:

Antecompás / Pie / Pie / Pie
 / Ca / bál ga / Dié go La / ì nez /
 frase música

De donde se deduce:

Período rítmico:	<u><i>balga Diégo La</i></u>	5 sílabas
Frase música:	<u><i>cabálga Diégo Lai</i></u>	7 sílabas

Como, según Príncipe (y todos deberemos convenir con él en este punto), el verso ya está constituido con tal frase, «no debería ser el verso llano, sino sólo el sono-final, el que constituyera tipo, por ser la última sílaba de éste la última también de su frase música, (...) por ser tal verso en la referida sílaba, sin necesidad de agregarle ninguna otra sílaba después».¹²² Por tanto, estos cuatro versos,

¹²² AME, p. 463

que por la índole de su palabra final llamaremos sonofinal, llano, esdrújulo y doblemente esdrújulo, son iguales, por tener la misma frase música:

<i>Sonofinal:</i>	<u>Vóz de otro mundo cantó</u>
<i>Llano:</i>	<u>Vóz de otro mundo cantàba</u>
<i>Esdrújulo:</i>	<u>Vóz de otro mundo cantàbalo</u>
<i>Doblemente esdrújulo:</i>	<u>Vóz de otro mundo cantàbaselo</u>

Si en su último acento ya son versos, «tendría que variar su actual nomenclatura».¹²³ De manera que los versos anteriores, usados en los ejemplos, no deberían llamarse octosílabos, sino heptasílabos, como lo es su frase. Es en esa frase «donde debe buscarse únicamente el porqué de poder tener un verso más o menos sílabas, a contar desde su última acentuada; no en la ficción de equivaler a dos o más dicha última sílaba, pues si eso fuera así, no admitiría después dos o tres y aún cuatro más sin acento».¹²⁴ Se nos invalida, pues, la regla mnemotécnica, de tanta utilidad didáctica: «todo verso castellano es llano». Pero no hay peligro: El propio Príncipe renunciará a su innovación, que no ha prosperado, para no confundir más el ya confuso y revuelto lenguaje métrico.

Conviene que nos detengamos un momento a contemplar de nuevo la diferencia entre período rítmico y frase música, porque nos será en adelante muy útil para la exposición del compás

¹²³ AME, p. 463

¹²⁴ AME, p. 466. Vid. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, p. 77.

métrico. El antecompás parece coincidir con la anacrusis; pero mientras aquél forma parte de la frase música, la anacrusis queda fuera del período rítmico; para Navarro, la última sílaba tónica está fuera del período rítmico y, bien sola, bien con otra u otras sílabas, constituye la base de un tiempo fuerte; para Príncipe, la última sílaba tónica se incorpora a la frase música y señala su final: a los solos efectos musicales, la presencia o no de sílabas siguientes no cuenta para nada, porque el verso «ya es» y esas sílabas «no lo alteran»; el verso llano tiene la ventaja sobre el sonofinal de que está más de acuerdo con la prosodia española al punto de llegar a reposar la voz, sin interrupción súbita ni inflexiones; sobre el verso esdrújulo tiene la ventaja de su menor esfuerzo, por necesitar toda esdrújula que la voz se esfuerce más en la sílaba tónica, ya que ha de sostener las dos sílabas siguientes antes de alcanzar su reposo definitivo.¹²⁵ Que el verso ya lo es al llegar a su último acento lo demuestran los cervantinos «versos de cabo roto» que se encuentran al frente del *Quijote*. Que la frase música y el período rítmico interior no son lo mismo lo proclaman, con brevedad y acierto mayor que los nuestros, las definiciones y comentarios de Domínguez Caparrós en su *Diccionario de Métrica española*; no obstante, hemos considerado necesario extendernos porque hay quienes, como Aldea y Serrano, citan su obra anterior y repiten, sin más, ese *exactamente* que no lo es.

¹²⁵ AME, p. 421

II. 2. 3. SILABEO METRICO.

Medida silábica es obra del entendimiento.
Novalis

La frase música tiene su valor, que se expresa en el número de las sílabas que la integran; dado que el hábito lo impone (y el circunflejo ligado de los versos sonofinales y la inevitable síncopa en los versos esdrújulos lo realizan) el tiempo débil, de reposo, de la última sílaba postónica se suma al cómputo silábico de la frase música y así obtenemos las medidas usuales de nuestros versos:

«Son de la misma especie, atendida su respectiva modificación final, los versos llanos, sono-finales y esdrújulos, cuando su postrera sílaba acentuada es en todos ellos la misma (...) Admite una sílaba más, siendo llano, y aún dos sílabas más siendo esdrújulo (...) por ser esas las dos principales maneras de complementarse la frase música, no en lo que ésta tiene de esencial, sino en lo que puede hacerla más llena, más rotunda, más numerosa, menos seca en una palabra, que cuando termina en silencio».¹²⁶

Silencio que, para un oído atento, dura más en las palabras sonofinales que en las llanas y esdrújulas.

Para aprender a medir, lo primero es leer mucho: «La lectura de los buenos poetas enseña más que todas las reglas y educa el oído».¹²⁷ Lo segundo, saber contar las sílabas. Después de definir

¹²⁶ AME, pp. 466-467

¹²⁷ AME, p. 395

la sílaba, según el modo usual y académico,¹²⁸ entra en una serie de precisiones:

a) «La sílaba no es metro por sí sola, sino en cuanto además de ser tal sílaba, está o deja de estar acentuada, según lo exija el compás del verso».¹²⁹

b) «Toda sílaba acentuada deberá pronunciarse con más brío que la que no tiene acento».¹³⁰

c) «Nuestras sílabas largas y breves lo son (...) según el sitio que en el verso ocupan (...), según la distancia que media entre unos y otros acentos (...), según viene a modificarlas una cesura, acento o pausa».¹³¹ Una sílaba es larga por:

c.1) Haber en ella diptongo o triptongo.

c.2) El terminar en una o dos consonantes, cuando le sigue inmediatamente otra que empieza por consonante –larga por posición.¹³²

c.3) Haber en ella acento circunflejo ligado.¹³³

d) La cantidad silábica no afecta para nada a la medida de nuestros versos. «Es, pues, inútil entre nosotros empeñarnos en versificar por el estilo de los antiguos»;¹³⁴ todos los versos clásicos acomodados al español, «salvo el sáfico, el adónico y el ascle-

¹²⁸ AME, p. 391

¹²⁹ AME, p. 397

¹³⁰ AME, p. 398

¹³¹ AME, p. 426-431

¹³² Coincide en parte con Sinibaldo de Mas, o.c., pp. 9-13

¹³³ AME, p. 418

¹³⁴ AME, p. 472

piadeo, son pura prosa para nosotros».

e) Aunque alguna vez coincidan el silabeo métrico y el silabeo material, en el silabeo métrico hay que tener en cuenta:

e.1) La sinalefa legítima.¹³⁵

e.2) La contracción o sinéresis.¹³⁶

e.3) La diéresis.¹³⁷

e.4) La sílaba común a todos los versos, la cual debe llevar acento siempre (... y que) es en la que termina la frase música.¹³⁸

e.5) Los silencios y la posición de la sílaba tónica ante ellos.¹³⁹

Nos hemos limitado a enumerar las precisiones de Príncipe en cuanto a la medida, sin entrar en ningún tipo de explicaciones, porque en esta parte es donde se muestra menos original. Quizá lo más llamativo sea su rechazo absoluto de la métrica clásica aplicada al español; rechazo en que hasta hoy, de hecho, casi todos - teóricos y poetas - coinciden, pues es evidente que la métrica española grecolatinizante debe basarse en la distribución de los acentos y no en la cantidad de la sílaba.

Vale la pena detenerse a considerar si la sinalefa es, o deja de serlo, una licencia métrica. Príncipe contempla muy detenidamente -todo el capítulo II- la sinalefa, la diéresis y la sinéresis, cuándo el dinamismo del acento propicia o impide tales fenóme-

¹³⁵ AME, pp. 392-395 y 490-491

¹³⁶ AME, p. 396

¹³⁷ AME, pp. 395-396

¹³⁸ AME, p. 462

¹³⁹ AME, pp. 431; 446; 534-536

nos y en qué condiciones deben evitarse tanto la sinalefa como la sinéresis, siempre en pro de la eufonía del verso. Nos parece que la discusión sobre la naturalidad o la licencia de tales fenómenos tiene su origen, exclusivamente, en que los poemas no se transmiten por vía oral, sino por vía de la escritura; se ha prescindido del oído y la sinalefa actual, que es un hecho habitual, natural, del habla -por tanto, del poema dicho, no escrito-, se convierte en una licencia: Nos lo enseñaron mal, y mal seguimos enseñándolo. Lo que es contra-natural, en muchísimas ocasiones, es su contraria, la dialefa, que sí debe ser considerada «licencia». Un poeta que lea bien «jamás» se equivoca al medir sus versos, y un lector con el oído educado participa de esa «infallibilidad». Y no es que sosten-gamos, sin más, que todo lo que hay en la lengua pueda pasar, en bloque y sin elaboración, a ese acto de habla artística que es un poema;¹⁴⁰ pero estamos de acuerdo con Agustín García Calvo en que determinados ritmos están incorporados al sistema y, con él, los reciben los hablantes. Y en los ritmos prosario y versal del español la sinalefa y la ligazón son tan «naturales» y, por ende, tan legítimos -usando el vocabulario de Príncipe-, que sólo se pueden percibir como artificios o licencias cuando otro sistema lingüístico, como lo es la escritura, obliga a des-soldar en la cadena gráfica lo que en la lengua oral es un continuo. Encontrar un análisis métri-

¹⁴⁰ «El ritmo del español (...) espontáneamente no es un ritmo regular: tanto los intervalos entre los acentos como los grupos fónicos ofrecen longitud variable; pero son susceptibles de regulación artificiosa que los sujete a medida». Rafael Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, p. 61

co donde se lee «y la frase cuarta (...) mide dos sílabas y una sinalefa»¹⁴¹ nos parece más que suficientemente ilustrativo de la tremenda disociación academicista a que hemos llegado entre oralidad y visualización del poema.¹⁴² Y volvemos a García Calvo:¹⁴³ «muchos hay que apenas pueden concebir teóricamente los más simples movimientos rítmicos si no es reduciéndolos a notación y esquema visual (tan inseparables parecen ser los ojos y la teoría)».¹⁴⁴ La escritura lo complica todo más porque, así como disponemos de signo para marcar la diéresis, carecemos de ellos para la sinéresis y la dialefa, sobre todo cuando sí son “licencias”. Y, más, cuando ignorantes del *dialecto materno* desde el que escribe el poeta, nos encontramos con que éste, por ser en él *connatural*, no marca la diéresis por lo menos allí donde, insistimos, para él, no es licencia. Los andaluces no “amadrileñados” tienen en su habla (y en su escritura), como trisílabas «piano» y «suave»; «jesuita» es tetrasílaba (y, sistemáticamente, se acentúa la /i/); pero «poesía» suele ser trisílaba y a nadie se le ocurre escribirla con tilde adecuada... entre otras cosas porque no se dispone de tilde tal. Perdónesenos la pedantería de aducir un ejemplo que nos atañe: En su «Notas» a nuestro libro *De un capricho celeste*, p. 88, dejó

¹⁴¹ Balbín, o.c., p. 29

¹⁴² Ignacio Prat, en «Glosa a Fernando Ortiz: *La letra canta: ¿cómo será cantada?*». (En «Noticia, loa, aforismos y entretenimientos...» Hora de poesía, nº 9, 1980)

¹⁴³ García Calvo: o.c., p. 28

¹⁴⁴ I. Prat, loc.cit.: «El aspecto visual de un poema sólo se aprecia desde el otro lado (de la tinta), y en el otro lado no cuenta la vista».

escrito Carlos Villarreal: «Llamo la atención sobre esta estrofa (una variante de la sáficoadónica con cuatro endecasílabos) para señalar el contraste con “A la poesía” (EJ. p. 260), donde la métrica expresiva es fundamental: al leer el poema en voz alta, el lector, habituado a la forma, encuentra que el poema no es lo que parece; los acentos no se marcan en posiciones preestablecidas, el cómputo silábico resulta inexacto y, fruto de ello, el poema es «atonal». Hay, por tanto, que ir contra los hábitos de lectura: cada vocal o semivocal o semiconsonante constituye sílaba, con lo que la sinalefa queda desterrada, y no hay acentos dominantes por posición: así se logra el «número» del verso (endecasílabos y pentasílabos) y una sensación de fatiga morosa que es el estado de ánimo que desea transmitir el autor». Y añade, entre paréntesis: «Redacto esta nota pensando en la profesora Mirta Cohen quien (...) sostenía que los autores debieran, en algunos casos, dar pautas de lectura para la mejor comprensión de los textos».

Quien haya leído esta cita con cierta atención habrá podido notar que de las palabras de Carlos Villarreal, siempre maestro para nosotros, brota el título de este trabajo: la *métrica expresiva* es un hallazgo mental y práctico cuyo regalo nunca le agradeceremos bastante. Es restablecer la Métrica en el lugar que nunca debió abandonar, su puesto en la Retórica, en una Retórica así, con mayúscula, frente a la usada con minúscula en otro lugar de este trabajo, asunto sobre el que quizá tengamos ocasión de explicar-

nos más adelante. Pero volvamos a la sinalefa y, con ella, a Carlos Villarreal. Comentando nuestro poema «Confidencias de un hijo de este tiempo...», dice: «Hay una trampa métrica en el v. 9; ritmo y número exigen la sinalefa de la conjunción *y* con *engaste*, pese al punto y coma y previa a la cesura. Se consigue, así, un tiempo de suspensión, parecido al que Juan R. Jiménez usa en el v. 3 del poema “Entre una nauseabunda fragancia de mimosas...” Que el punto y coma no impide la sinalefa se comprueba en este mismo libro...» Por nuestra parte, vamos a tratar de probarlo con un breve análisis de algunos pasajes de la «Egloga II» de Garcilaso.¹⁴⁵

A riesgo de ser tachados de reiterativos, recordaremos que, no hace mucho, mostrábamos nuestro acuerdo con Agustín García Calvo en que determinados ritmos están incorporados al sistema y, con él, los reciben los hablantes. Pues bien, si eso es así en el habla en general, cuánto más lo será en el habla concreta y singular de un poema. Garcilaso nos ha introducido en una secuencia de endecasílabos, ha acostumbrado nuestro oído a un ritmo que, por repetido, se nos convierte en un molde mental; llegado determinado momento, se presenta un endecasílabo fragmentado entre interlocutores, endecasílabo que, sin esfuerzo, el oyente restablece, mediante la instantánea y casi inconsciente remisión a su molde mental, como la unidad métrica que es. Veamos: Ha concluido Salicio su canto a la vida retirada. Tenemos

¹⁴⁵ Seguimos el texto dado por Navarro Tomás en su edición de “Clásicos Castellanos”. Vid. “Bibliografía”.

que suponer que hay un silencio «dramático», es decir, con gestulación adecuada, y una transición no brusca entre el final de su canto (pues las tres estancias «horacianas» nos reclaman la música) y el recitativo (así nos lo parece) que viene a continuación. Ve a Albanio e inicia un largo monólogo (27 endecasílabos) que el poeta interrumpe para dar entrada al monólogo de Albanio, más breve (sólo 9 endecasílabos). Comienza el diálogo: Salicio dice un endecasílabo y cuatro sílabas; Albanio, las siete restantes que completan el verso(vv. 122-123):

(S) Albanio, deja el llanto, que en oílo
me aflijo.

(A) ¿Quién presente está a mi duelo?

Debemos seguir suponiendo que, de acuerdo con la dramatización que el texto sugiere, hay tras la 4ª sílaba del segundo verso un intervalo mayor que el que se le supone a la cesura convencional. Pues bien, ni la duración de ese intervalo (todo un silencio indicativo de fin de comunicación), ni el reparto del verso entre dos hablantes, son obstáculos para que ese endecasílabo lo sea, es decir, para que lo recibamos como tal unidad métrica. Si así ocurre en este caso, y convendremos en que nadie, medianamente razonable, pueda presentar objeciones serias a que esas dos partes de dos discursos distintos forman un solo verso, ¿qué se le puede objetar a que el mismo fenómeno se nos reproduzca en los vv. 831-833?:

(Camila) Suéltame ya la mano, que el aliento
me falta de congoja.

(Albanio) He muy gran miedo
que te me irás, que corres más que el viento.

Aquí hay sinalefa pese al punto, al cambio de interlocutor y, hay que destacarlo, a que se ha producido un silencio que nos atreveríamos a llamar absoluto y que debemos considerar, insistimos en ello, mayor que la levísima «coma métrica» de la cesura. Pero todo queda relativizado por el molde mental al que el oyente remite cuanto, dentro del poema, recibe: el endecasílabo funciona como sistema de referencia, y nada se le resiste. Por una vez la vista no le miente al oído: y la vista comprende que las dos ramas sangradas son parte de un mismo verso. Por lo mismo, nada nos parecerá sorprendente cuando, llegados al verso 1007, lo recibamos en tres fragmentos, dichos entre Nemoroso y Albanio, con dos cesuras y sinalefa pese a la cesura 2ª:

(N) Suelta ya.

(A) ¿Qué te hago?

(N) ¿A mí? No, nada.

o, cuando lleguemos al v. 1016, hecho cuatro fragmentos:

(S) No.

(A) ¡Pues qué! ¿mataréisme?

(S) Sí.

(A) ¿Sin falta?

Estamos ante el mismo caso que el del verso dicho en el teatro. La diferencia de género sólo viene a resaltar la igualdad del procedimiento y a justificar o, a lo menos, ilustrar con el más insignie de los precedentes, el uso expresivo moderno de la sangría versal, de tanto relieve tipográfico como énfasis acústico.¹⁴⁶

Se impone volver a Príncipe y a su exposición de las licencias métricas. Siguiendo con la sinalefa, señalar que la considera ilegítima cuando «el mucho diptongar y triptongar puede dar lugar al *hiatus*, vicio que debe evitarse siempre como contrario a la melodía». ¹⁴⁷ La contracción o sinéresis no debe ser tan violenta que distorsione y rompa la eufonía; como es difícil conseguir en la sinéresis cierta naturalidad, se aconseja la abstención.¹⁴⁸ No está de acuerdo en que se deba evitar la sinalefa en sílaba inicial de verso; pero recomienda mucho tacto en los casos de contigüidad vocálica ante acento final, sea versal, sea de hemistiquio, etc.

¹⁴⁶ El esquema visual atenta, muchas veces, contra el buen sentido: la escritura, repetimos, impone la separación entre palabras; pero en la cadena hablada las palabras se sueldan, no «como eslabones que se engarzan» (según afirma Balbín), sino como piezas enteras, aunque flexibles. La sinalefa no sería problema si no hubiera escritura y, sobre todo, si la enseñanza de la lengua partiera del habla hacia la norma, y no, como se usa comúnmente, a la inversa: en las artes temporales, el oído es más fiel que la vista.

¹⁴⁷ AME, p. 394

¹⁴⁸ AME, pp. 489-490

II. 2. 4. EL COMPAS METRICO.

Llegamos al que Domínguez Caparrós llama «galimatías»,¹⁴⁹ el compás métrico, que, tal vez por ser un término tomado «del lenguaje músico»,¹⁵⁰ no merece ingresar en los diccionarios de métrica. Veamos si hay razón para excluirlo:

Para expresar como poema lo que se piensa, imagina o siente, agrúpanse palabras, que se organizan en lenguaje métrico: sus sílabas se sujetan a número y se subordinan a unos acentos predefinidos; el primer acento no tarda en aparecer y, con su fuerte golpeo, somete a la sílaba a la que hiere y a las que le suceden, hasta que aparece el siguiente, que repite la misma acción. Al llegar a un acento previamente fijado y señalado por la presencia de un silencio, las palabras, que han dejado de sonar como lo hacían por sí mismas para someterse a una melodía premeditada, o prefigurada o presentida, impulsadas por un dinamismo ajeno, pierden su individualidad y se dejan arrebatarse sus sonidos, que se organizan de otro modo, en grupos silábicos, y dan como resultado una frase musical llamada verso. El dinamismo ajeno que arrebatase las palabras es el ritmo, que se satisface cuando el verso conse-

¹⁴⁹ Domínguez Caparrós, o.c., pp. 97 y ss. : «La verdad es que no entendemos bien esos intervalos (tiempos de cada pie) de que habla Príncipe. A este galimatías hay que unir la complicación que surge cuando se une al compás mixto» (p. 99), etc.

¹⁵⁰ AME, p. 427

guido se percibe como adecuado a la previa determinación que ha impulsado a organizar las palabras en lenguaje métrico, pero que, como tal ritmo, tiende a repetirse, bien en versos sucesivos iguales, bien en otros que le den consonante respuesta, hasta que todo aquello que se pensaba, se imaginaba, se sentía, se ha trasvasado a una forma nueva, que resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia; este proceso de trasvase de un magma interior a una obra material, artística, se llama versificación.

Quien así obra, quien así versifica, tiene dos guías seguros en sí mismo para bien versificar: su buen oído y su dócil instinto le bastan para saber a qué atenerse en cuanto al mejor modo de combinar los distintos grupos silábicos; la longura o brevedad de las sílabas no debe preocuparle, pues sabe que los versos obedecen a una ley superior a todas: la del compás que, de una manera u otra, regulariza la cantidad en las lenguas romances. Compás cuyo golpeo o "battuta" lleva el acento. El compás es un punto esencialmente musical, al que obedece la versificación española, que se acomoda siempre a las exigencias del tiempo: El tiempo y el sonido se combinan de manera exacta, casi matemática, en la versificación.¹⁵¹ La esencia del compás consiste en dividir o fraccionar el

¹⁵¹ En su *Diccionario de métrica española, comentando ritmo, 1*, Domínguez Caparrós nos recuerda que la medida del tiempo en el poema es absolutamente convencional, lo que contradice a Príncipe y, en gran parte, a Navarro Tomás, pero refuerza cuanto anteriormente dijimos acerca de la percepción como unidad de un verso «repartido».

tiempo en partes ya iguales, ya desiguales, siempre que éstas duren las unas exactamente el doble que las otras. Pero el compás no actúa sólo sobre los sonidos: exige al silencio mayor brevedad que en la prosa, y le marca al tal silencio una duración exacta.

El compás preside nuestra versificación. La única diferencia entre éste y el musical consiste en la distinta manera como uno y otro combinan esos tiempos sencillo y doble: la mano, por tanto, no puede proceder en el golpeo métrico, por lo general, con la misma regularidad con que lo hace en una pieza musical, aunque sí con igual exactitud.

Los compases distintos se equilibran: sean bisílabos, trisílabos o cuadr sílabos, resultan compensados en su duración por la presencia de tal pausa, tal cesura, tal silencio. Los golpes coinciden siempre con las sílabas donde vaya el acento: luego es éste el que marca el compás de la versificación.

Cuando el primer verso comienza por una sílaba inacentuada, esa sílaba es una fracción de pie (o parte de compás) que constituye un "antecompás" métrico; las sílabas inacentuadas que sirven de comienzo a los otros versos que siguen a un verso dado entran ya en el compás, pues, fracciones de pie como son, no están aisladas y sin relación, sino que vienen a terminar otras fracciones de pie mayores que ellas: A esto se llama en el Arte Métrica «eslabonamiento de los versos».

Los grupos silábicos o pies métricos, o como deban denomi-

narse, nos dan una idea aproximada (¡aproximada solo!) de lo que eran los pies o metros de los antiguos. No falta quien equivoca el pie con la sílaba, y aún con el verso: «Once sílabas por pie», decía Castillejo, y nosotros, implícitamente, lo decimos del octosílabo y del tetrasílabo cuando hablamos de «coplas de pie quebrado». Si quisiéramos denominar nuestras distintas especies de versos por pies, podríamos hacerlo en rigor, a semejanza de los antiguos. Pero, antes, se impone clasificar los pies de compás:

Pie sencillo es el formado por sólo dos sílabas, sin intervención de silencios, y su esquema es: /ó o /. Pie doble es el formado por dos sílabas más silencio, /ó o # /; tres sílabas, con o sin silencio, /ó o o /, /ó o o # /; cuatro sílabas, /ó o o o /; cinco sílabas, /ó o o o o /. El pie quadrisílabo llega a admitir un brevísimo silencio a veces, sin que por ello su duración exceda los límites del tiempo doble. El pie pentasílabo suele modificar el compás en el sentido de retardarlo.

Clasificados los pies, veamos cómo son los compases, según los pies que los integran:

Al compás en que va la mano igual lo denominaremos uniforme o isócrono, por ser esta la voz que se aplica a los movimientos que tienen lugar en unos mismos o exactos tiempos, o a intervalos matemáticamente iguales.

Al compás en el que se da al primero de sus movimientos la mitad justa de duración que al que inmediatamente le sigue, y así

sucesivamente, le daremos el nombre de compás proporcional o simétrico, por su exacta proporción de uno a dos en sus tiempos sencillo y doble.

Rara es la tirada de versos en que el compás sea uniforme todo, o todo y constantemente simétrico; ocurre, por el contrario, que a uno o dos de ellos en el primer sentido, se suceden otro u otros en el segundo, y aún que dentro de un mismo verso venga de pronto el tiempo sencillo a interrumpir la marcha de los dobles, con otras variantes por el estilo. A este compás le daremos el nombre de "misto" o vario, por ser su gran cualidad dar variedad a la versificación.

Hay que tener en cuenta, además, que el aire del compás exige a veces dos tiempos sencillos en lugar de uno doble.

Todo pie que es final de verso debe reputarse doble. Las excepciones a esta regla general son muy pocas, siendo una de ellas consistir el último pie de un verso en un adjetivo llano a quien siga su sustantivo, bisílabo y también llano, en el verso inmediato. En tal caso es sencillo el tiempo, no doble, en el referido último pie.

Al igual que al músico, al compás métrico lo modifican los calderones, los acelerandos y los retardantes, que a veces suelen ser toda el alma, toda la vida y expresión del canto y del poema recitado. Y hay, en ocasiones, una aspiración de corchea o de semi-corchea al principio de ciertos versos, que produce una sensación

de abatimiento o desasosiego.

Todo, claro está, presidido por el acento, porque él, y sólo él, marca constantemente como «forte», es decir, en su mera cualidad de esfuerzo, el compás de la versificación, donde sucede a veces que un verso mediano en sí mismo contribuye a dar más realce a otro u otros que lo siguen: y bajo este punto de vista hay que admitirlo, a la manera de ciertas disonancias en la Música, que hacen más agradable el efecto de sus acordes; empero, muy rara vez deberá hacerse uso de versos por el estilo.

Hemos hecho un apretadísimo resumen de la mucha doctrina que explana Príncipe en su obra, desde la página 388 hasta la 463. Y lo hemos hecho así, sin interrupciones ni ejemplos ni llamadas, para mostrar que, ordenado en un continuo el pensamiento del autor, no parece que haya galimatías alguno. Pasamos, ahora, a detallar lo expuesto:

a) Verso:

PRINCIPE: «Verso, en todo rigor, es la palabra o combinación de palabras sujetas a cierta medida,¹⁵² resultando el verso tal verso por circunscribirse a (un) número de sílabas, por sujetarse al acento en sitios determinados, y a las pausas y silencios.¹⁵³ El verso viene a ser a la versificación lo que la parte es al todo,¹⁵⁴ y a la in-

¹⁵² AME, pp. 388 y 389

¹⁵³ AME, pp. 461-462

¹⁵⁴ AME, p. 389

versa».

MONLAU: «Combinación de palabras sujetas a cadencia y medida: del l. *versus*, verso, línea corta, d. de *vertere*, *versum*, volver, porque en poesía se invierte muchas veces el orden de las palabras, o porque terminado un verso hay que volver al principio de otro».

DRAE: «Palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, según reglas fijas y determinadas».

NAVARRO: «El verso determina su figura y sus límites mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas... La línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales. El lenguaje adquiere forma versificada tan pronto como tales apoyos se organizan bajo proporciones semejantes de duración y sucesión».¹⁵⁵

BAEHR: «Determina el carácter del verso español el hecho de que pertenece al sistema de la métrica románica; sus elementos constitutivos son: acento de intensidad, pausa métrica (final de verso y de hemistiquio), cesura (en los versos cuya naturaleza así lo requiere) y, finalmente, cierta limitación, número fijo de sílabas».¹⁵⁶

LAZARO: «1.- Unidad métrica caracterizada fonéticamente por ir entre dos pausas necesarias que poseen valor métrico. Gráficamente, tal caracterización se señala por el hecho de ocupar cada verso una línea distinta. En el verso se distribuyen determi-

¹⁵⁵ *Métrica Española*, p. 9

¹⁵⁶ *Manual de versificación española*, p. 22

nados elementos fónicos (acentos, cantidades, pausas, rimas, etc.) que, repetidos con un orden determinado en los distintos versos de la estrofa, engendran un ritmo. El verso es, pues, una forma en el sentido lógico de esta palabra, un «molde», con determinados relieves fónicos, a los cuales se adaptan las frases de que consta el poema; la unidad significativa o frase puede coincidir con el verso (*esticomitia*) o puede exceder sus límites (*encabalgamiento*). En cualquier caso, los elementos fónicos de la frase deben supeditarse a las exigencias rítmicas del verso». ¹⁵⁷

La comparación con las restantes definiciones transcritas demuestra la exactitud de la de Príncipe y su observación de los elementos ineludibles que constituyen el verso. La Real Academia, por no hacer mudanza en su costumbre (como la edad ligera del soneto XXIII de Garcilaso), nos sorprende con su aire decimonónico, su laconismo y su indeterminación de esas «determinadas formas» que lo dejan todo indefinido. Navarro y Lázaro introducen en las suyas conceptos relativos a la versificación. Monlau requiere comentario más extenso: 1) Su afirmación de que «en poesía se invierte muchas veces el orden de las palabras» no deja de ser curiosa. ¿Se refiere al retruécano, al hipérbaton, a la inversión en las oraciones interrogativas? ¿No son frecuentísimas las inversiones en la prosa? 2º) Su otra afirmación de que «terminado un verso hay que volver al principio de otro» nos parece mucho más suges-

¹⁵⁷ Lázaro, *Diccionario de términos filológicos*.

tiva: Para nosotros, en la palabra latina *versum* se ha producido un cambio semántico por metáfora (visual) de origen agrícola; el poema escrito se asemeja a un campo arado, con surcos regulares y paralelos, el punzón o el cálamo equivalen al arado, la «andadura hacia adelante» de la prosa se ve interrumpida continuamente (de linde a linde, esto es, de límite a límite) por las «vueltas» del cálamo para trazar la siguiente línea; los versos se interrumpen con un corte profundo (que, curiosamente, también se llama *rima=hendidura*), que señala su final. En *rima* vemos un cambio semántico por metonimia (y no presuntos préstamos griegos o germánicos, todo según Monlau): la consonancia suele aparecer en el lugar donde se produce la *rima*, el corte profundo del verso, la decisiva pausa; por eso mismo, la consonancia o asonancia de tipo «leonino» se hace entre sonidos ante cesura -otro corte- y la «rima» final.¹⁵⁸

b) Versificación.

PRINCIPE: «Versificación es ya el sistema o modo de expresar lo que se piensa, imagina o siente, recurriendo al lenguaje métrico, ya el conjunto, reunión o agrupamiento de versos de que consta un poema dado, o por lo menos alguna de sus partes, llamadas es-

¹⁵⁸ Hemos procedido a contrastar las definiciones de verso y versificación, para poner de relieve la precisión y el detalle de Príncipe; salvo en el caso del *Monlau* (que creemos justificado, por ser el diccionario etimológico que mejor responde al ambiente cultural en que se desenvolvía Príncipe), hemos procurado comparar su obra con otras de fácil y frecuente consulta. Bastante rara es la *Métrica* de Príncipe como para compararla con obras tan raras o más que ella: Sería ir contra nuestro propio fin, que no es otro que el de alcanzar un cierto grado de claridad en un galimatías.

tancias o estrofas.

«Cada renglón métrico es verso, pero no es versificación, suponiendo ésta siempre un todo más o menos complejo, en que entran versos de una misma especie, o bien versos de especies distintas.

«La marcha de nuestra versificación es o bien uniforme a tiempos dobles, o bien simétrica en que alternan rigurosamente los tiempos sencillo y doble, o bien mista, compuesta o varia (...) teniendo siempre en cuenta lo debido a las pausas o detenciones, así como a los silencios propiamente dichos que en los versos hayan de hacerse».¹⁵⁹

MONLAU: «Versificar. *Versificare*: de *versus*, verso, y *facere*, hacer. D.-Versificación (*versificatio*) y Versificador (*Versificator*)»

DRAE: «*Versificar*: Hacer o componer versos. / Poner en verso. *Versificación*: Acción y efecto de versificar».

NAVARRO: «El papel del verso como parte de la expresión rítmica del pensamiento se completa en la armonía de la estrofa».¹⁶⁰

BAEHR: «La combinación métrica es fundamental frente al verso aislado que él solo, por sí mismo, representa una unidad rítmica, pero no tiene, por lo general, autonomía de contenido».¹⁶¹

LAZARO: «1.- Técnica de hacer versos».

Príncipe, Navarro, Baehr y Lázaro (éste, en su definición de

¹⁵⁹ AME, pp. 388-389 y 444

¹⁶⁰ o.c., p. 16

¹⁶¹ o.c., p. 201

verso), coinciden en que el verso es «parte» y que su verdadero papel rítmico se cumple en la versificación, el todo. Nadie señala que para que un verso se perciba como tal es necesario que «caiga en copla».¹⁶² Tal, como y donde lo dice Príncipe, ese «caer en copla» no deja de ser un poco equívoco, pues no se sabe bien si, además de la concordancia en la medida, está exigiendo la consonancia o la asonancia. Pero la expresión nos parece afortunada y, más, si consideramos que para caer en copla basta con que un verso dado se ponga en relación con una forma previa, sea con esos determinados ritmos que, según García Calvo, ya están incorporados al sistema, sea con esos otros que por lectura, por hábito, por cultura, hemos incorporado en nosotros: si hay acoplamiento entre la secuencia material dada y dicha forma previa (o molde), tal secuencia se percibe como verso. De ahí, frente a la generalización de Baehr, que un verso aislado pueda hacer poema; no de otra forma entendemos el último verso de Antonio Machado

Estos días azules y este sol de la infancia.¹⁶³

Pero hay más: Preguntados varios amigos –poetas, pero cultivadores del verso libre «en exclusiva»– si habían notado algo raro en las declaraciones del Delegado del Gobierno en Cataluña (24 de mayo de 1981), dadas por la radio en directo, a propósito de los asaltantes de una oficina del Banco Central en Barcelona, todos y

¹⁶² AME, p. 469

¹⁶³ En *Poesías de guerra de Antonio Machado*. Edición y prólogo de Aurora de Albornoz. Puerto Rico, Asomante, 1961.

cada uno, por separado, nos confirmaron lo que habíamos oído, que la frase del Sr. Rovira Tarazona: «anarquistas, chorizos y macarras», era un endecasílabo perfecto. Y como «macarras» era en todos los casos el término final, la variante «chorizos, anarquistas y macarras» seguía siendo endecasílabo, pero no tan melodioso. Es cierto que a la percepción distinta de tal frase como verso ayudó no poco que el locutor la repitiera con énfasis especial y entre pausas; mas también es cierto que la forma lapidaria ayudó tanto a la difusión de tal frase como su pintoresco contenido: lo prueba el que nadie atentara contra su estructura versal, mudándola, p. e., en «chorizos, macarras y anarquistas». Se nos podrá objetar que esa «mudanza» es un decasílabo; nos atreveremos a replicar que no lo es, porque no cae en copla. En cambio, los amigos reunidos para presenciar, por televisión, la etapa final del Giro de Italia, en su edición de 1993, pronto nos pusimos a tararear el «verso» que la RAI sobreimprimió a la imagen de Miguel Induráin:

Vincitore del Giro d'Italia.

Un asclepiadeo perfecto,¹⁶⁴ o «verso manzoniano», si así se prefiere. No se puede dudar de que esa frase se acopla perfectamente con un molde que muchos españoles tenemos incorporado a nuestro sistema lingüístico y, por ello, de representación del mundo:

¹⁶⁴ Naturalmente, para los metricistas italianos (Vid. Orlando, Sandro, *Manuale di Metrica italiana*, Milano, Bompiani, 1993, p. 58), no para Príncipe, que tiene por modelo a Moratín. Cfr. Domínguez Caparrós, *Diccionario-1985*

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase un arpa.

Incorporado por causa de Bécquer pero también, qué duda cabe, por determinados himnos y coros operísticos. El susodicho sobreimpreso televisivo se tarareó antes de amoldarse a verso alguno: Tiene *vigore*, transmite una sensación de *vigorosa militanza*, como dice el citado Orlando. Ese vigor es lo que le falta a «chorizos, macarras y anarquistas», sin duda porque los acentos no están donde su esfuerzo resulta contagioso. El esquema

o o ó / o o ó / o o ó / o

es muy poderoso, y tiene el mismo vigor vertido a los modos de Príncipe:

o o / ó o o / ó o o / ó o

aunque resulte el ritmo inverso, por el paso del asclepiadeo al dác-tilo.

Hemos escogido estos ejemplos «vivos» para no reincidir en el octosílabo¹⁶⁵ de refranes, oral o escrito, cuya «independencia» con relación al contexto siempre ha sido puesta de relieve, tanto por los hablantes como por los escritores y exégetas. Baehr, por ejemplo,¹⁶⁶ advierte: «Sólo en estos casos excepcionales el verso

¹⁶⁵ Y no porque nos falten ejemplos ni ganas de traerlos a colación. Una honorable diputada por Izquierda Republicana, tras su entrevista con el rey (junio de 1993) habló de él como «el ciudadano Juan Carlos»: Buen pie para una letrilla.

¹⁶⁶ o.c., p. 20, nota.

aislado puede representar una unidad independiente de sentido; así en refranes, lemas, estribillos y semejantes. No obstante, tales locuciones se sacan con frecuencia de una unidad de sentido más extensa, contenida en una combinación métrica». Recuérdese la increíble capacidad de recepción del octosílabo en la prosa del Quijote que muestra Don Francisco Rodríguez Marín,¹⁶⁷ que no necesitaba para nada la caracterización de tales unidades métricas según hemos transcrito del *Diccionario de Términos Filológicos* de Lázaro. Pero Baehr lleva razón: la combinación métrica es fundamental; aunque el verso sea unidad rítmica, raro es que se presente con autonomía de contenido, con lo que confirma lo que tradicionalmente se ha venido sosteniendo. Pero aquí nos acechan y asaltan las contradicciones: la «determinación del carácter del verso español» (Baehr, Lázaro) hay que hacerla «dentro de la estrofa» o el poema. Esto supone que las pausas, cesuras y otros tipos de silencio, puesto que duran, son tan importantes para el ritmo como las propias sílabas y los acentos. Parece una perogrullada, pero suele olvidarse. Si todos los versos de una misma clase se estiman como de igual duración, y entre esos versos los hay con y sin silencios, la duración del silencio habrá que restársela a la de las sílabas, para igualar. Si tomamos como unidad mínima el verso bisílabo, estos tres:

¹⁶⁷ «Asclepiadeo tronco» con el «Don» por delante. Como eneasílabo, ni consta ni canta.

son

dulces

lágrimas

duran lo mismo. ¿Cuánto?. Si «todo verso castellano es llano» (aunque ya enunciamos que esta norma se nos quedaba en entredicho), convengamos en que dos tiempos. Pero *son* es una sílaba breve y el acento –se nos dice– no alarga la sílaba, no interviene en la cantidad. (Ya hemos visto que Príncipe sostiene lo contrario). Pues si *son* es tiempo fuerte, pero breve, y constituye un verso que vale dos tiempos, el segundo tiempo no está en sus sonidos puesto que, insistimos, es sílaba breve, sino en el silencio que le sigue. ¿Y *lágrimas*? Tiene tres sílabas que valen dos tiempos. Y no hay síncope ni apócope, porque oímos bien el silabeo /lá/-/gri/-/mas/. ¡Vaya tiempo débil tan robusto! Se ha tenido que robustecer a costa de algo, quizá el tiempo débil haya asimilado el valor del silencio. Pero *dulces*, unidad-tipo de medida, dura más de dos tiempos: la pausa que le sigue algún valor tendrá, por mínimo que sea; así lo dice el *Diccionario de Términos Filológicos*. Y valor material, contable, cronometrable, perceptible, en fin: tan perceptible como lo es la mayor rapidez de un corredor que rompe la cinta una décima de segundo antes que su rival inmediato. Digamos que el verso bisílabo tiene tres tiempos, o dos tiempos llenos, enteros, y una fracción. Si tal convenimos, Príncipe lleva razón: los acentos en posición final de verso influyen en la cantidad silábica, la sílaba sonofinal se alarga, la palabra llana conserva su valor y la

esdrújula se abrevia. Si no fuera así, al integrar esos tres versos bisílabos en uno solo,

son dulces lágrimas,

nos resultaría un verso seisílabo,¹⁶⁸ y no el pentasílabo que obtenemos. Y este otro,

lágrimas dulces son,

¿por qué es heptasílabo? Porque en posición no final cada sílaba de palabra esdrújula conserva su valor, pero la sílaba sono-final se alarga. Para hacer un seisílabo con tales tres bisílabos, habremos de decir:

lágrimas son dulces.

Las diferencias de tiempo entre los tres versos así logrados son evidentes. Tienen las mismas sílabas materiales, los mismos acentos de intensidad, absolutamente distintos ritmos. Si seguimos combinando:

- a) son dulces lágrimas, lágrimas dulces son = Tridecasílabo.
- b) lágrimas dulces son, lágrimas son dulces = Dodecasílabo.
- c) son dulces lágrimas, lágrimas son dulces = Dodecasílabo.
- d) lágrimas son dulces, son dulces lágrimas = Endecasílabo.
- e) lágrimas son dulces, lágrimas dulces son = Tridecasílabo.
- f) lágrimas dulces son, son dulces lágrimas = Endecasílabo.

De estas seis combinaciones solamente una nos suena como verso auténtico, la f). ¿Por qué? Porque responde a una forma previa, cae en copla con un molde que ya está, por hábito, incorpora-

¹⁶⁸ Seguimos la terminología de Príncipe

do a la lengua, no necesita su contraste con otro verso “hecho” para serlo él. El valor material de las sílabas, la tensión de los acentos, todo se supedita a la disposición de los silencios. Y podemos seguir la prueba: si combinamos cada uno de los versos simples dados consigo mismo, conservarán su individualidad como hemistiquios con igual duración:

- g) son dulces lágrimas, son dulces lágrimas = Decasílabo, 5+5.
- h) lágrimas dulces son, lágrimas dulces son = Alejandrino, 7+7.
- i) lágrimas son dulces, lágrimas son dulces = Dodecasílabo, 6+6.

Compruébase que la vista y el oído van por lados distintos: los tres versos resultantes tienen la misma extensión pero distinta duración. ¿Qué hacemos con el *axis* de Rafael de Balbín? ¿Lo referimos al espacio o al tiempo? (Y en los nueve casos propuestos no hay sinalefas). Un eje *-axis-*, por muy mental que sea, siempre exige una «visualización»; la vista, en los casos que hemos propuesto, no permite ese tal *axis*. Pero hay más: supongamos que el *axis* de Balbín no es visual, sino auditivo. Hagamos, pues, *caer en copla* el verso g), que nos ha resultado decasílabo:

Llora que llora esa muchacha;
son dulces lágrimas, son dulces lágrimas.

Aislado, el primer verso podría ser un eneasílabo, pero resulta un decasílabo bimembre, como el verso con el que se ayunta. Que se trata de versos decasílabos lo corrobora el siguiente pareado:

Lloran que lloran esas muchachas;

son dulces lágrimas, son dulces lágrimas
y, con otro ritmo,
¡Ay, cómo lloraban las muchachas!
Son dulces lágrimas, son dulces lágrimas,
para terminar casándolo con un asclepiadeo *cantabile*,
Las que lloran las lindas muchachas
son dulces lágrimas, son dulces lágrimas.

Más: si este verso reiterado, ya *estribillo*, lo combinamos con un endecasílabo,

Llora su desventura la muchacha:
Son dulces lágrimas, son dulces lágrimas,
él también nos resulta endecasílabo, más patente aún cuando se acopla con otro de su mismo tipo, es decir, con otro verso que lleva su mismo compás:

Ni perlas tibias ni jazmín del alba:
Son dulces lágrimas, son dulces lágrimas,
y, eliminando acentos conjuntos, por débiles que sean, para que el pareado nos persuada:

Ni perlas tibias ni jazmín del alba:
Sus dulces lágrimas, sus dulces lágrimas.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Como veremos más adelante, la mayor capacidad de persuasión de este último pareado reside en la eliminación de acentos conjuntos, por débiles que sean, con lo que se consigue el compás simétrico:

o	/	ó	o	/	ò	o	°	o	o	/	ó	o	/	ò	o	#	o	/	ó	o	/	ò	o	o	#	o	/	ó	o	/	ò	o	o	#	/	
A		S		D		S		D		S		D		S		D		S		D		S		D		S		D		S		D		S		D
1		2		3		4		5		6		7		8		9																				

por la regular alternancia de tiempos sencillos y dobles, una vez salvada la anacrusis.

¿Por qué al ponerse en contacto unos versos con otros, algunos fluctúan en su medida? ¿Por atracción del último acento hacia el axis rítmico? Es difícil de aceptar, porque en el pareado

Llora que llora esa muchacha:

Son dulces lágrimas, son dulces lágrimas,

el primer verso oscila entre 9 y 10, el segundo entre 10 y 11; ambos juntos, se equilibran en 10. El secreto está en los silencios, que

1º) impiden la sinalefa en el posible eneasílabo,

llora que llora # esa muchacha.

2º) permiten la abreviación de la esdrújula,

Son dulces lágrimas, # son dulces lágrimas #

Teniendo en cuenta que los silencios pueden variar de valor reduciéndose, no anulándose,

a) para no impedir la sinalefa:

Llora que llora †aquella muchacha

b) para no abreviar la esdrújula y permitir la acentuación de tipo «sáfico-b»:

Sus dulces lágrimas, †sus dulces lágrimas

2ª 4ª 8ª 10ª

Para nosotros (insistimos, para nosotros), la combinación de acento y silencio es fundamental, y en esto aceptamos la teoría de Príncipe. Siguiendo su teoría, visto el caso que hemos desarrollado en nota al considerar el efecto melódico de la eliminación de acentos conjuntos, diremos con él:

a) El pie sencillo consta de una o dos sílabas, o una sílaba y un silencio.

b) El pie doble consta de cuatro tiempos, tres de ellos silábicos, al menos: el cuarto tiempo puede ser de sílaba o de silencio.

c) El pie de tres sílabas, o de dos sílabas y un silencio, es fluctuante; es decir, puede abreviarse o alargarse, según las conveniencias del compás.¹⁷⁰

Tiene el compás métrico, según lo concibe Príncipe, la ventaja, sobre el *axis* rítmico de Balbín, de contemplar el poema en su desarrollo temporal, no espacial; recobra, de este modo, el casi olvidado parentesco entre poesía y música: olvido de hecho, no teórico.¹⁷¹ Abre, además, el cerrado muro que parece dividir la métrica *contada* de la métrica *libre*: aplicando el compás, como haremos más adelante, tal vez se nos muestre otro camino para explicar el verso libre, un camino que transite sólo por parajes métricos y no por «recursos literarios». Aunque siempre nos asaltará la duda de si, al prescindir de la música, la palabra poética no habrá alcanzado su plenitud; si, libre de adherencias sensoriales, el verbo, que fue al principio, no reaparecerá al fin, señero, puro. Un día caducó -se nos dijo- el horaciano *ut pictura poesis*. ¿Puede, debe caducar la palabra como vehículo a cuyas ruedas se adhieren los lodos de la sensibilidad? De hecho, poetas estimadísimos hoy (Paz, Valente)

¹⁷⁰ *AME*, pp. 551-552. Príncipe dice: «El pie trisílabo castellano es elástico».

¹⁷¹ Baehr, p. 201, citando a Wilhelm Meyer: «La composición de poesías en un pueblo no se inicia con el verso, sino con la estrofa, y no con la métrica, sino con la música».

parecen poder culminar ese proceso de despojamiento y sublimación, un proceso multiseccular, multicultural, misterioso, místico, a cuyo término la palabra no necesitará ni de la grafía ni del sonido para ser realizada y transmitida.

Pero nosotros, que hemos entrado donde no supimos y seguimos no sabiendo, incapaces de trascender toda ciencia, debemos volver a nuestro humilde camino, todo hecho de sonidos, de silencios, de perplejidades. Volvemos a nuestro camino y nos encontramos con la cantidad, la duración, que habíamos abandonado. Según Navarro Tomás, «la duración del período rítmico se reparte entre las cláusulas, y la de las cláusulas entre las sílabas. Individualmente consideradas, las sílabas presentan entre sí diferencias considerables. La duración de las cláusulas resulta en general más uniforme que la de las sílabas. Entre cláusulas del mismo tipo, la semejanza de duración es, por supuesto, mayor que entre las de tipo diferente. Unas y otras se ajustan al compás correspondiente, encuadradas en la aproximada regularidad cuantitativa de los períodos... Los períodos con sus tiempos marcados y su duración semejante determinan el compás; la forma y disposición de las cláusulas especifica el movimiento del ritmo. Sílabas combinadas en cláusulas, cláusulas organizadas en períodos y períodos regularizados proporcionalmente por los apoyos del acento constituyen los elementos esenciales del ritmo del verso... La anacrusis consta de una sílaba (o) de dos (...); en determinadas clases de ver-

sos reúne hasta tres sílabas; desaparece cuando el primer tiempo marcado se sitúa sobre la sílaba inicial. Tanto las diferencias de anacrusis como las de terminación, entre los versos llanos, agudos y esdrújulos, se compensan y equilibran en los períodos de enlace... Las sílabas no se ajustan a un orden cuantitativo regular ni las cláusulas son unidades de duración fija. El ritmo puede resultar de la repetición de una misma cláusula. Sílabas y cláusulas distintas sólo producen un determinado compás bajo la análoga proporción de los períodos rítmicos».¹⁷²

Ya vimos anteriormente que el «período rítmico» de Navarro no coincide con la «frase música» de Príncipe; sí coincide, en cambio, la «cláusula» del primero con el grupo silábico o «pie métrico» del segundo; cláusulas que no son de duración fija, como tampoco lo son los pies (doble, sencillo, fluctuante), pero sí resultan más uniformes que las sílabas. El «período de enlace», o «eslabonamiento de versos»,¹⁷³ Navarro lo considera factor de equilibrio entre períodos rítmicos internos y resulta de la suma del tiempo fuerte último de un verso y la anacrusis del siguiente; Príncipe lo sume en el compás general, de manera que no se interrumpe la marcha de la versificación, y resulta siempre un pie

¹⁷² Hemos transcrito parte de las páginas 12 y 13 de su *Métrica española*. Nadie puede hacerse idea de lo que nos ha costado convencernos de que no transcribiáramos a Príncipe con un lenguaje menos siglo XIX y más siglo XX... Y, para *galimatías*, allá se andan uno y otro.

¹⁷³ Como nuestra intención es clarificar conceptos y no enturbiarlos más, no queremos entrar a considerar ahora lindezas como la sináfía, la cesura épica y otros ajustes y eslabonamientos que compensan, equilibran, *versifican*...

doble, excepto en el caso de adjetivo + nombre¹⁷⁴ cuando ambos son llanos y el nombre bisílabo. Para Príncipe sólo tiene anacrusis, «antecompás» lo llama él, el verso inicial, y esa anacrusis consta sólo de una sílaba; en caso de más de una sílaba átona al comienzo del verso empieza a funcionar el «acento latente».

Baehr no ve tan claro el planteamiento de Navarro Tomás y las objeciones que le plantea son aprovechadas por Domínguez Caparros¹⁷⁵ para retrollevarlas a Príncipe. Las objeciones de Baehr son:

1ª: «La anacrusis en el primer verso de la poesía (y seguramente dentro de la estrofa también) forma un resto suelto. Si fuese así cabría esperar que se evitase, pero esto no ocurre».

2ª: «Un factor que, a mi parecer, crea inseguridad en el cómputo es la pausa final del verso. Por diferentes razones, también suele atribuirse a la pausa la facultad de ajustar el equilibrio de los diferentes finales de verso. T. Navarro, por su parte, la entiende como medible en centésimas de segundo, como si en cada caso su duración fuese la suficiente para igualar en forma automática ese período de enlace con el interior, aun cuando su número de sílabas fuese mucho menor. No se sabe si esta duración obedece o bien al sentido y a la condición del sintagma o bien a razones de

¹⁷⁴ A Príncipe se le escapa el encabalgamiento; es una pena que no siguiera el camino abierto por Maury. Sólo contempla el caso aludido (*AME*, p. 440). En la p. 460 hay un comienzo de estudio de los efectos del encabalgamiento -«suspensión del sentido»- sobre la naturaleza del acento y, por ende, del compás; pero lo abandona enseguida, tal vez porque su *Arte Métrica* es *elemental*.

¹⁷⁵ o.c., p. 101, nota

ritmo».

3ª: «Por norma general (y sobre todo en los primeros tiempos de la literatura) se mantiene que el verso constituye unidad, que lo es de sentido, sintaxis y ritmo, señalada en su fin por el acento, la rima y la pausa; sólo en determinadas condiciones se aceptan la sinafía, la compensación y el encabalgamiento. Por esto no me convence del todo que por principio haya de agregarse la anacrusis del verso siguiente al final rítmico del verso anterior, y se sacrifique así la unidad del verso en favor de una determinada concepción del período de enlace que, por otra parte, es algo insegura».¹⁷⁶

Nuestras objeciones a las objeciones de Baehr son:

1ª: El antecompás del primer verso en *Príncipe*, la anacrusis en *Navarro*, no es un resto suelto, es elemento constituyente de la frase música, forma una fracción de pie, cuenta para la medida y tiene un especial relieve de entonación, digamos énfasis, aunque no forme parte del ritmo general que abarcará el poema o, al menos, la estrofa.

2ª: Que las pausas finales de verso y de hemistiquio cuentan es indudable; que son medibles con el cronómetro, tampoco se puede dudar; que obedece su duración tanto al sentido de las palabras como a la condición del sintagma, es decir, a razones de ritmo, es básico: Un ritmo meramente mecánico en la poesía es

¹⁷⁶ Baehr, pp. 29-30. Se ha transcrito literalmente.

no significativo (podríamos decir insignificante): las palabras no se pueden desgarrar entre significado y significativo (¿o sí?); el ritmo es el acuerdo de la dicción con lo dicho (¿o no?).

3ª: No hay norma general que valga –y menos de los primeros tiempos de la literatura–, cuando el *Poema del Cid* que conocemos comienza con una oración subordinada e hiperbatizada que no es “unidad” de sentido, ni de sintaxis, ni de ritmo. La primera estrofa de la introducción de Berceo a sus *Milagros* es la “unidad”, y no cada uno de sus versos –entre otras cosas, porque el verso inicial es un vocativo y tiene encabalgamiento entre hemistiquios y «funciona» plenamente pero no significa una totalidad. ¿Hasta dónde llegan los primeros tiempos? La compensación está prácticamente en todos los cultivadores que conocemos del pie quebrado y el encabalgamiento en todo aquello que podemos llamar «verso» desde esos primeros tiempos. Ya hemos expuesto antes nuestra postura frente al verso aislado. Volveremos a repetirla: Todo es válido con tal de que esté bien dicho lo que se quiso decir y, por tanto, un verso puede ser poema por sí mismo. Nadie ha conseguido mejorar el poema que ya es, para nosotros, el verso último que adujimos de Antonio Machado, como nadie ha conseguido completar la *Sinfonía Incompleta* de Schubert: con ese verso se han hecho otros poemas, pero no el poema que se supone que pudo ser. Sin embargo, una estrofa o un poema cuyo ritmo hubiera de comenzar con la «individualidad» de cada verso, sin

enlaces o eslabonamientos, sin equilibrios de duración, sería algo tan desazonador como esos poemas *uni/versales* de Alberti, tan bellos, pero con el desasosiego de lo fragmentario y de lo mínimo: rimeros, frente a rimas.

En cuanto a la sinafía, es recurso de grandes poetas y aún de algunos muy chistosos: Catulo, Horacio, Fray Luis de León, Bretón de los Herreros... y hasta Juan Ramón Jiménez; poetas no restrictivos en cuanto a la métrica, aunque alguno de ellos fuera muy preceptista. El Siglo XIX preceptista condenaba la sinafía pero se reía a carcajadas con el poema de Bretón que comienza:

En Cacabelos un chulo
acaba de descubrir
la cuadratura del círculo

y termina:

...el chulo de Cacabelos.¹⁷⁷

Siglo que, con su «buen gusto», impuso la tiranía burguesa de sus eufemismos frente a estas palabras que tanto le divertían; siglo que editaba el Quijote con suspensivos y se permitía alterar el contenido de la novela de Longo *Dafnis y Cloe*, en nombre de una moral que, por lo sabido, sólo escandalizaba en papel y tinta im-

¹⁷⁷ Citado por Don Juan Valera, Obras completas, vol. II, nos ha sido imposible localizarlo en cuantas ediciones de Bretón hemos consultado.

presa. Pero siglo dinámico, creativo, polemizante, inventivo, marcado por el romanticismo, sí, pero sobre todo, por las ciencias experimentales que no ignoraron jamás la materia.¹⁷⁸ Volvamos a la nuestra:

Ni en Navarro Tomás ni en Príncipe el verso pierde su individualidad. El verso, que es una *forma*, siempre es referido, *cae en copla*, a ese molde mental, que está en la lengua, que lo constituye en tal verso. Así pues, ¿por qué no aceptamos el *axis* de Balbín? Porque un verso tiene tantos ejes como acentos fundamentales, no sólo el determinante final. Así, un endecasílabo trocaico, *de sexta obligada* en el lenguaje de Príncipe, cuya estructura responde al esquema

o ó o ó o ó o ó o ó o
2 4 6 8 10

combina con versos trisílabos, pentasílabos, heptasílabos y eneasílabos, por lo menos, porque cada uno de sus acentos atrae los acentos determinantes de los referidos cuatro versos. Uno se imagina un eje en línea recta, sea horizontal, vertical u oblicua, pero, en sus limitados esquemas mentales no cabe un eje zigzagueante como lo sería el de la seguidilla o el de la lira, por no hablar de escalas y ensaladas y otros primores por el estilo, que pueden no gustarnos, como le ocurre a Príncipe, pero que están ahí. Como están ahí, aunque la falta de costumbre y las reglas de la melodía

¹⁷⁸ Siglo en que Príncipe escribió «sin belleza moral no hay poesía» y en el que se produjeron y publicaron *Les fleurs du Mal*...

las hagan poco aceptables en español, las combinaciones de octosílabos y endecasílabos donde los ejes ya son no zigzaguentes, sino retorcidos; las practicaron, entre otros, Góngora y Lope en letrillas y romances, la practica García Lorca en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, y con qué acierto. Bien es verdad que hay un octosílabo y un endecasílabo que casan maravillosamente entre sí, los conocidos por dactílicos, y que aceptan de buen grado la compañía, nunca desagradable por demás, del pentasílabo adónico. Intentaremos que los esquemas nos casen lo mejor posible para corroborar, si cabe, nuestra postura, y contrastarla con la de Balbín:

Endecasílabo: 1 0 0 4 0 0 7 0 0 0 0

Octosílabo: 1 0 0 4 0 0 7 0

Adónico: 1 0 0 4 0

El *axis* de Balbín nos exige el ordenamiento hacia 10^a (marcamos las tónicas con cifra, siendo 0 el 10):

Endecasílabo: 1 0 0 4 0 0 7 0 0 0 0

Octosílabo: 1 0 0 4 0 0 7 0

Adónico: 1 0 0 4 0

La diferencia, que salta a la vista, tiene una razón de ser no precisamente baladí; se trata, ni más ni menos, que de una concepción básica del ritmo: En Balbín predomina una concepción yámbica/anapéstica, y en nosotros, como en Príncipe y Navarro, la trocaica/dactílica. García Calvo tal vez se sonreiría y nos advertiría que todo es cuestión de con qué pie se pise más fuerte... o de cuál

cojeemos. ¿Qué más daría andar sonando toc-tóc, toc-tóc, a la yámbica, o hacerlo a la trocaica, tóctoc, tóctoc? ¿Caeremos en el calembour de la monja y el jamón y convertiremos las cuestiones de ritmo versal en juego infantil? Nada más lejos de nuestra intención. Por ello, con toda la seriedad debida, volvemos a los esquemas diseñados anteriormente, y advertimos que el octosílabo seguirá armonizando con el endecasílabo aunque no lleve acentuada su primera sílaba. Ahora bien, Navarro dice que la repetición de una misma cláusula engendra un ritmo; para Príncipe, la combinación de los dos o los tres versos propuestos engendra un *compás uniforme*, compás que rechaza cuando es demasiado monótono, *porque el oído no puede sufrir ese golpeo continuado*. En efecto, el esquema del compás de estos tres versos continuados nos da:

/ó o o /ó o o /ó o o /ó o # /ó o o /ó o o /ó o # /ó o o /ó o #/

Endecasílabo

Octosílabo

Adónico

tanto si seguimos a Príncipe y Navarro como a Balbín, porque en el caso propuesto, afortunadamente, no hay sílaba en anacrusis que pudiera enzarzarnos en una discusión. Ahora bien, si a cada uno de los versos propuestos le añadimos por delante una sílaba átona, es decir, la anacrusis, y los convertimos en unidades de una cifra mayor, tendremos el ritmo de la serie de anfíbracos que hizo Rubén Darío en su «Marcha triunfal» (Ya viene el cortejo, ya viene el cortejo de los paladines...):

1	2	3	4	5	6	
o	<u>ó o / o</u>	<u>ó o # / o</u>	<u>ó o / o</u>	<u>ó o / o</u>	<u>ó o / o</u>	<u>ó o # /</u>
A	1	2	3	4	5	6

Esquema que nos muestra, por una parte, en negrita, el ritmo del poema tal como habitualmente se analiza y, por otra parte, mediante el doble subrayado y los espacios, la aplicación del compás métrico, con subrayado sencillo para la sílaba en anacrusis. Que es monótono el «paso-doble» (la expresión es de Príncipe) de tal marcha lo demuestra que aquella maravilla de conocimiento y de euritmia que se llamó Rubén Darío no mantuvo los acentos con la misma intensidad en cada pie (el acento subsidiario o latente sobre el artículo *los* en el quinto pie no es tan esforzado como en las sílabas tónicas *per se*, no por posición) y que la marcha tanto se puede llevar con ritmo de anfíbracos como con ritmo de dáctilos, bien con el compás uniforme, bien con el simétrico o mixto, de acuerdo con la duración que demos a los silencios: doble lectura que no es posible con los axis, polos y barras verticales de Balbín.

Y si la sinafía (en las acepciones de Baehr y Lázaro)¹⁷⁹ y el encabalgamiento y la compensación, y aún la episinalefa, se producen con «toda naturalidad» es porque ese molde llamado «verso» lleva en sí esa posible alteración de una norma que trata de imponer lo discontinuo a lo que, por sí mismo, tiende a ser continuo, como nos parece ilustrar suficientemente el análisis de la sinalefa

¹⁷⁹ La diferencia entre *sinaffa* y *tmesis* no nos parece clara y en algún caso, como leyendo a S. Orlando, o.c., las ideas se nos confunden más.

entre secciones de endecasílabos que antes realizamos en la «Egloga II» de Garcilaso. Que los silencios, como los sonidos, se abrevien o se alarguen según necesidades expresivas no necesita pormenorizada demostración: cualquier partitura musical lo muestra, todo buen lector de poesía lo realiza. Es algo tan natural como la concordancia de sentido, que tan bellos resultados da a veces, aunque otras resulte o graciosa o torpe. Al poeta le está permitido jugar con todo, siempre que ese juego se justifique con el resultado del poema. Pues no entendemos la libertad como falta de rigor ni como descuido, ni aceptamos el «escribo como hablo» si no se habla eficazmente, es decir, con arte.

En páginas precedentes hemos desarrollado algún esquema, muy simple, de acuerdo con la teoría del compás métrico de Príncipe. Hora es de que la exponamos con más precisión y pormenor, con los ejemplos que el propio autor nos suministra de su obra:

a) Compás uniforme

Nóche crüèl ' me cerca pavoròsa,
nóche terrìble, nóche tenebròsa.

Transcrito a esquema continuo:

1	2	3	4	5	6
<u>Nóchecrü / èl ' me / cércapavo / ròsa, / nócheter / rible, /</u>					
7	8				
<u>nóchetene / bròsa. /</u>					

Son todos pies dobles, que duran tres tiempos: 1 y 5 tienen sus sílabas «contadas»; 2, 4, 6 y 8 incorporan el valor de la coma, es decir, de la pausa o cesura, pues en 2 hay coma métrica (concepto que explanaremos inmediatamente); 3 y 7 presentan cuatro sílabas, cuya duración total se abrevia por efecto de la atracción del acento en posición sobresdrújula.

«Coma métrica: (En los) versos se hacen tantas pausas, o llamémoslas mejor, silencios, cuantas comas ortográficas hay (...) y otro silencio que la ortografía no exige, pero sí el especial carácter inherente a un verso cuando consta de cierto número de acentos (...) Por eso se ha señalado con *coma métrica* el sitio donde debe hacerse tal silencio».¹⁸⁰ (En la transcripción de versos para señalar el compás habremos de) «prescindir de la coma ortográfica cuando no sea indicadora de silencio».¹⁸¹

b) Compás proporcional o simétrico

Perdída vèò ' mi tranquila càlma,

afán y lùto ' por do quiér me sìguen,

dolór profùndo ' me devóra el àlma.

A	1	2	3	4	5	6	
	<u>Per /</u>	<u>dída /</u>	<u>vèò ' mitran /</u>	<u>quíla /</u>	<u>càlma , a /</u>	<u>fány /</u>	<u>lùto ' pordo /</u>
	7	8	9	10	11	12	
	<u>quíerme /</u>	<u>sìguen, do /</u>	<u>lórpro /</u>	<u>fùndo ' mede /</u>	<u>vórael /</u>	<u>àlma. /</u>	

Tiempos sencillos los de todas las casillas nones; tiempos dobles

¹⁸⁰ AME, p.438

¹⁸¹ AME, p. 538

los de todas las casillas pares. Relación 1/2. Humorísticamente, Príncipe lo llama «compás del cojo».

Para el compás uniforme ha escogido el endecasílabo de acentos en 1-4-6-10; para el compás simétrico, el de acentos en 2-4-8-10. Todos los versos tienen cesura, sólo marcada en uno de ellos con coma ortográfica. Estos endecasílabos de cuatro acentos tienen, pues, cuatro pies cada uno. Como puede verse, la sílaba de ante-compás o anacrusis no afecta para nada al aire del compás, pero no se puede prescindir de ella, porque inicia la frase música del primer verso, verso cuya individualidad se reconoce al llegar a la pausa del 4º pie, pausa que impide la sinalefa entre acentos contiguos.

c) Compás misto, o alternante de uniforme y simétrico

Aborrézco la lùz, ámo la sòmbra,
y yá de pèna+a respirár no acièrto,
y és a mis òjos ' páramo desièrto '
del vérde pràdo ' la florída alfòmbra.

A	1	2	3	4	5	6											
<u>Abor</u>	/	<u>rézcola</u>	/	<u>lùz,</u>	/	<u>ámola</u>	/	<u>sòmbra,</u>	<u>y</u>	/	<u>yáde</u>	/	<u>pèna+a</u>	<u>respi</u>	/		
	7	8	9	10	11	12	13										
	<u>rárnoa</u>	/	<u>cièrto,</u>	/	<u>yésamis</u>	/	<u>òjos '</u>	/	<u>páramode</u>	/	<u>sièrto '</u>	<u>del</u>	/	<u>vérde</u>			
	14	15	16														
	<u>pràdo '</u>	<u>laflo</u>	/	<u>rídaal</u>	/	<u>fòmbra.</u>											

El signo + que aparece en el 2º verso y en la casilla 6 señala cesura en sinalefa, cesura que no indica silencio, pues éste implicaría una

articulación independiente para la segunda /a/, y el verso tendría 12 sílabas.¹⁸²

Antecompás de dos sílabas; la primera admite la presencia de un débil acento latente, levísima apoyatura que no llega al grado de intensidad necesario para constituir pie, sino que provoca el acelerando necesario en busca del primer apoyo fundamental. El verso primero tiene compás uniforme; el segundo, simétrico; el tercero, uniforme; el cuarto, simétrico.

El verso sáfico-b (con acentos en 2-4-8-10) origina el compás simétrico; el propio verso responde a esa simetría, con un eje en su mitad justa, en 6ª átona: / o 2 o 4 o (6) o 8 o 0 o /. Este sáfico-b puede ser considerado un endecasílabo de ritmo trocaico cuyo compás exigiera un pie quadrisílabo, doble, en lugar de dos sencillos; la diferencia esencial entre el sáfico-b y el trocaico estriba en la cesura: el trocaico puede no tenerla o tenerla variable, mientras el sáfico-b la requiere tras 4ª, si la palabra en posición es sonofinal o tras quinta si es palabra llana. No se debe usar palabra esdrújula cuya sílaba acentuada ocupe la posición de 4ª porque se corre el riesgo de que el verso suene como un decasílabo de 5+5, dada la tendencia de la esdrújula a abreviarse ante silencio.

Vital aliento de la madre Venus,

1 2 3 4

Vitála / liènto ' dela / mádre / Vènus,

¹⁸² AME, p. 437

El sáfico-a (acentos en 1-4-8-0) origina en sí mismo el compás mixto, pues sus dos primeros pies tienen marcha uniforme, y los dos segundos simétrica:

Dulce vecino de la verde selva,
 1 2 3 4
 Dúlceve / cino ' dela / vérde / sèlva, /

Si establecemos el paralelismo entre ambos esquemas, reduciéndolos a la marca de iniciales del valor de los pies en cada verso, nos será más fácil entender el cambio de ritmo en el que llamamos sáfico-a y la simetría de (nuestro) sáfico-b:

sáfico-a: D-D-S-D

sáfico-b: S-D-S-D

La vulgarizada estrofa de Villegas, reducida a esquema, nos da este resultado:

D-D-S-D-#-D-D-S-D-#-S-D-S-D-#-D-D
 v.1 v.2 v.3 v.4

frente a D-D-S-D-#-D-D-S-D-#-D-D-S-D-#-D-D

que sería el esquema canónico. Villegas rompe la monotonía del compás mixto reiterado, distribuye un pie doble entre una sílaba en anacrusis, que es atraída por el pie de compás anterior, y un pie sencillo. Si donde Villegas dijo "vital" hubiera dicho "grácil" (perdónesenos este horror), la duración de la estrofa habría sido la misma, otro su compás. Así, y no caprichosamente, se equilibran las duraciones de los versos. Al sumir la individualidad del verso

en la unidad superior de la estrofa, Príncipe ha dado un importante salto: «La individualidad rítmica de la estrofa es debida sobre todo a los cortes, lugares del verso donde se disponen –obligatoriamente o de preferencia– las fronteras de palabras acentuadas (comprendiendo sus alrededores proclíticos y enclíticos)». Son palabras de Jakobson.¹⁸³ Príncipe va más allá:

La frase música está comprendida entre dos pausas, que son las que delimitan su extensión; el verso bisílabo carece de frase música y, por tanto, no es tal verso, ya que su frase música termina allí donde comienza¹⁸⁴ y es sólo pie métrico –parte de compás– que engendra, repetido, un ritmo uniforme, todo de pies dobles; otro tanto puede decirse del trisílabo. El primer verso que podemos considerar tal es el *cuadrisílabo*, porque su frase admite dos pies y su acentuación, algo más variada, rompe la monotonía del compás reiteradamente uniforme. En el verso hay posiciones dominantes y posiciones dominadas; cuando dos sílabas contiguas son tónicas suele ocurrir que uno de los dos acentos contiguos se debilite: prevalece el acento de la palabra que está en posición dominante, el tono impera sobre el esfuerzo,¹⁸⁵ y la sílaba con acento débil se incorpora al pie formado a partir de la sílaba fuerte precedente (si no lo impiden necesidades expresivas), nunca al pie siguiente; los silencios de las cesuras se incorporan al pie que deli-

¹⁸³ Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*, México, F.C.E., 1977.

¹⁸⁴ *AME*, pp. 495-504. En que el bisílabo y el trisílabo no son versos Príncipe sigue a Lista, como en tantas otras ocasiones.

¹⁸⁵ *AME*, pp. 446-450 y 501

mitan o flexionan, y su tiempo se cuenta al igual que en la música, pues cada nota -sílabas- tiene su equivalente en silencio. Los acentos contiguos sin pausa intermedia deben evitarse porque rompen la fluidez y la eufonía del verso, atentan contra la tersura de la frase música y suponen torpeza o descuido. El compás abarca la estrofa entera, o todo el poema si no hay un silencio tan largo que lo seccione. Estrofas iguales dan un cómputo final de tiempos iguales, aunque sus ritmos sean distintos por efecto de su distinto compás, teniendo en cuenta la proporción 2/1 entre tiempos sencillos y dobles (2 tiempos sencillos = 1 tiempo doble) y que el «aire de compás» puede exigir a veces el uso de dos tiempos sencillos en lugar de uno doble; esto suele ocurrir por necesidades expresivas y, en tales casos, suele aparecer el acento latente.

d) Compás vario

No es el mixto, en que alternan el uniforme y el simétrico. En el compás vario no hay alternancia rigurosa y va bien con las composiciones de tipo casi coloquial, en las que intenta darse un cierto aire de naturalidad, con una fluidez muy cercana a la de prosa, o bien con aquellos poemas que denoten una inestabilidad, un combate de la razón, unas pasiones encontradas: cada asunto exige su forma, cada forma condiciona su asunto. Un contenido lánguido vertido en un molde enfático daría un resultado contraproducente y, en definitiva, cómico.¹⁸⁶ Aunque. ¿quién se fija hoy

¹⁸⁶ AME, pp. 440-462

en esas naderías? Carlos Bousoño, en su prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión*, de Guillermo Carnero, explana, entre otros, estos versos:

El poder de la ciencia
 no es conocer el mundo: dar orden al espíritu.
 Formular con tersura
 el arte magna de su léxico
 en orden de combate (...)

(Como se ve, *metapoesía*). Bousoño repite, con el poeta glosado: «Tersura en la dicción». Y por más que repasamos los versos, la tersura no se nos aparece, tal vez porque la deshacen los acentos conjuntos del verso 2º: /dár/órden/, complicados además por las eres que, en ambos casos, traban las sílabas. En lo que sí es muy hábil el poeta es en el manejo del aire de compás, para dar la impresión de una dicción natural y sentenciosa; en todo momento lleva tiempos dobles, excepto en las casillas 4, 6 y 11:

A	1	2	3	4	5	6	7
Elpo /dérdela /ciència ' /noéscono /cérel /mùndo: /dár /órdena							
	8	9	10	11	12	13	
les /pìritu. Formu /lárconter /sùra ' el /árte /mágnadesu /lèxico							
	14	15					
' en /órdendecom /bàte.							

Una levísima manipulación en las casillas 10, 12 y 13, nos dará una pequeña sorpresa:

10 /sùra ' el / ≈ /sùratel /

12 /mágnadesu / ≈ /màgna ' desu /

13 /lèxico ' en / ≈ /léxico+en/

Bien poco hemos hecho: en 10 y 13, sustituir una pausa (coma métrica) por una cesura en sinalefa; en 12, introducir coma métrica que divide el pie doble en dos secciones. Como las notaciones de las casillas 2, 5 y 8 son poco precisas y no nos dicen la clase de silencio que señalan, podemos rescribir:

*El poder de la ciencia
no es conocer el mundo,
dar orden al espíritu,
formular con tersura el arte magna
de su léxico en orden de combate...*

Hemos variado mínimamente el aire del compás, al cambiar valores de silencios y de acentos, pero no hemos hecho nada que algún oyente no haya podido percibir, o sea, que a su parecer el poeta dice que *el poder de la ciencia no es...ni...ni*. Saldría de su error el oyente siendo vidente; entendería: *no...(sí)...(sí)*. Los errores inducidos son más, pero basta lo mostrado. ¿Tendremos por irónicas las palabras de Bousoño: «tersura en la dicción, belleza a fuerza no de sentimentalidad, sino de rigor. Eso es el arte»? No; no hay ironía, sino falta de rigor crítico o exceso cariño o de vista. Para nosotros, el comentarista no oía el texto que comentaba.

Rogamos que se entienda rectamente lo que pretendemos con estos ejemplos. La crítica actual no suele ser muy atenta a la

Métrica. En nombre de la libertad del versificador y de su verso se pueden consagrar grandísimos disparates. La Poesía puede, y debe, educar, al menos el oído; por ello no podemos aceptar como terso lo que es abrupto. Cuando no es gratuita o irreflexiva, la forma siempre reclama la parte de atención que le corresponde. Aunque *«habrá tal vez quien crea poco menos que sacrilegio la censura que de estos versos se hace aquí... nadie nos excede ni en admirar a ese gran Poeta, ni en rendir culto a esa canción sublime. Pero ¿podrá la juventud evitar ciertos defectos, si viéndolos autorizados por grandes nombres, no se le advierte en su inexperiencia que no todo lo que han producido los escritores más eminentes está exento de toda tacha?»* Lo destacado en cursiva podría ser nuestro, pero es de Príncipe comentando a Herrera, censurando la asonancia entre consonancias que se produce en la canción por la batalla de Lepanto, modelo para escolares jóvenes durante siglos.¹⁸⁷ «Pero por notables que sean esos versos, y lo son mucho sin duda alguna, no lo son tanto como estos otros»¹⁸⁸

1 Un jazmín invertido me contiene,
 una campana de agua, un rubí líquido
 disuelto en sombras, una aguja de aire
 y gas dormido, una piel de carnero
 tendida sobre el mundo, una hoja de álamo
 (...)

¹⁸⁷ AME, pp. 484-485. Véase Herrera en el «Índice de autores», donde transcribimos más por extenso.

¹⁸⁸ AME, p. 492

doble suspensión del sentido y del ritmo: no nos parece que Gimferrer alcance aquí (ni que la haya buscado) la gracia alada de Garcilaso en la «Egloga II» cuando recurre al endecasílabo dactílico en alguna ocasión.¹⁹⁰ El acento en 7ª, dentro de endecasílabos seriados de 6ª u 8ª obligadas, es antiarrítmico por naturaleza, salvo que lo justifique el cambio de cadencia requerido por necesidad expresiva. Seguridad rítmica y tersura expresiva y dominio de la cadencia sí que los hay en los versos 6º y 7º, todo ello realzado por la circunflexión ligada de 7º, 6ª, con su monosílabo tónico ante cesura larga y segunda rama versal con sangrado. El conjunto propuesto se remata con otro desastre acústico, pues en el verso 8º se impone una sinéresis en 1ª, con diástole (mía≈miá) si no queremos que el acento de 6ª recaiga sobre más y haya que hacer la sinéresis en la resultante como 7ª, siempre con diástole (mío≈mió). Aun haciendo la sinéresis en 1ª, no hay manera de evitar los acentos conjuntos de 5-6 y 9-10, antirrítmicos los de 5 y 9, con la agravante de que el acento de 9 recaerá sobre palabra más significativa y llena que la que ocupa la posición de 10. Para nosotros el efecto de este verso es estéticamente deprimente, nos parece el grito de un niño enrabiado al que le quieren quitar alguna chuchería, con tres alaridos (en 1ª, 5ª-6ª, y 9ª-10ª), el último sobreagudo, alaridos que no consiguen atenuar la aliteración, no menos cacofónica, de la bilabial oclusiva sonora nasal: seis emes y cinco íes tónicas en un

¹⁹⁰ Vid. el comentario que dedicamos más adelante a este poema, en el capítulo III, 1.

mismo verso, reforzando por anadiplosis otra eme y otra i tónica, sugieren muy bien el afán de posesión, desde luego. No sabemos qué opinaría *ella*. Tampoco sabemos si *todos* los que han aplaudido estos versos, según el Sr. Jiménez, saben lo que es un endecasílabo; si ellos saben, nosotros no sabemos. Si nosotros sabemos, ellos no saben lo que aplauden. Y aplauden así: «Por el ritmo y por la calidad plástica de la imaginería, el oído y la vista no se pueden sustraer a la reminiscencia de "Piedra de sol", el magnífico poema-río de Octavio Paz, en cuya dinámica fluencia rítmica, tanto como en la paladeable belleza de sus imágenes, sólo puede encontrar un justo parangón este pasaje de Gimferrer».

Don José Olivio Jiménez debe tener acostumbrado el paladar a sensaciones fuertes: paladear el gas, por muy dormido que esté (el gas), es más quehacer de suicida o de enfermo en el quirófano que de lector de poesía. Mas tengamos la seriedad que les exigimos a los críticos y cambiemos de tono y de asunto.

«Esa ley suprema que es el compás».

Solfear un texto poético exige horas y horas de dedicación, mucha capacidad de sacrificio y no poco ejercicio de autocompasión y de ironía. Exige entregarse al poema, ajeno o propio, y tratar de oírlo en su verdadero ser: tarea casi imposible. Muchas veces, arrastrados por una bella imagen, por un concepto agudo y cálido, arrebatados por un símbolo fascinante, no oímos el poema. La escritura puede hacernos sordos, incluso a lectores que son poetas a su vez y a quienes tal vez nunca les haya fallado el oído en la elaboración de sus poemas. Hay poetas que leen en público pésimamente su obra porque no se la oyen por dentro. ¿Cómo puede un sordo llevar el compás? ¿Cómo podemos interpretar adecuadamente un poema cuya puntuación, si la tiene, es la misma que se usa para la prosa? ¿Cómo saber si esa ley suprema que es el compás métrico nos exige que un pie trisílabo se abrevie o no?¹⁹¹ ¿Cómo saber cuándo conviene un calderón, acelerar, retardar, un *piano*, una coma métrica adecuada? ¿Qué velocidad, qué tono son los adecuados? ¿Es fácil para alguien decidir en primera lectura la congruencia de expresión y contenido?¹⁹² Cuanto más recorremos las métricas, más perplejos nos quedamos ante los poemas, más vasta e inasible nos parece la poesía. Menos mal que, de vez en cuando,

¹⁹¹ AME, pp.551-553

¹⁹² AME, pp. 441-444

podemos enriquecernos con la conversación de buenos poetas, con la audición de buenos aficionados que dicen maravillosamente el poema. Ellos sí saben llevar el compás y saben, también, de la elasticidad de los pies métricos, sin necesidad, ay, de haberlo estudiado. Dos ejemplos excelentes encontramos en Blas de Otero. En una silva romanceada, dentro de su libro *Que trata de España*, leemos:

En Shanghai sus muelles
grávidos de mercancías y de barcos

Para Otero, el 2º verso es un endecasílabo porque acelera y abrevia el trisílabo esdrújulo inicial y porque, por efecto del encabalgamiento, el pie final del verso anterior es sencillo, no doble, no incorpora pausa, sino un tonema ascendente que cae bruscamente sobre el acento de 1ª que le sigue; el encabalgamiento abrupto obliga a la cesura tras 3ª y conlleva la abreviación del pie. Lo podemos afirmar sin la menor vacilación, porque así lo leía el poeta. En junio de 1976 tuvimos la suerte de conversar largamente con aquel que fue uno de nuestros maestros cuando comenzamos a versificar; le mostramos nuestra extrañeza porque en *Angel fieramente humano* había hecho una corrección que estimábamos mutiladora de la congruencia entre expresión y contenido en el verso

Angeles con grandes alas de cadenas.

Este verso siempre nos asombró porque venía a concretar y definir al "hombre"; deducíamos, sugería el poeta, que el hombre somos todos los hombres, ángeles encadenados, lastrados para el vuelo, sujetos a una ley terrible e inflexible; pero un amigo le había advertido que contaba doce sílabas: "Sí, concedimos, medido con los dedos o sobre el papel, pero no para el oído". Le pedimos que nos leyera el soneto y al llegar el verso final,

Angel con grandes alas de cadenas

este mostró toda su "corrección", y, con ella, la reducción de valores conceptuales y expresivos, pues había perdido la cesura tras la palabra esdrújula inicial, que obligaba a la abreviación, y, al quedar sin cesura, ya no mostraba tan nítidamente la oposición entre dos bloques significativos, el primero, muy breve, ingravido, y el segundo lento y largo y pesado; además un ángel solo no permite la plena simbolización doliente de una humanidad sin libertades. Otero nos prometió que en ediciones sucesivas restituiría el verso a su primer estado; la muerte se lo impidió. Aquel amigo común y corrector ocupa hoy un sillón en la Real Academia; nosotros nos vemos enzarzados en lides académicas...

Un caso opuesto a los de Otero encontramos en Federico García Lorca (*Canciones*, «En Málaga»). Curiosamente, como el primero de Otero, también se da en una breve silva romanceada:

Negros torsos bañistas oscurecen
la ribera del mar. Oscilando,
concha y loto a la vez, viene tu culo
de Ceres, en retórica de mármol.

Por sílabas contadas, el segundo verso es un decasílabo (y, además, asclepiadeo). La pausa larga, reforzada por la sangría, convierte su primer tramo en un heptasílabo, y el quadrisílabo sangrado completa el resto. Para Príncipe, en 2º, 6ª, mar, habría un circunflejo, cuya oscilación acústica sería congrüente con el vocablo que sigue. Obsérvese el bello aire de compás de estos versos, la oportunidad de los acentos próximos (¡no contiguos, pues hay un silencio entre las tónicas!) en 3º, 6ª-7ª; la anticadencia de este mismo verso equivalente a un adónico, su encabalgamiento abrupto que le permite contrastar el vocablo casi soez con la referencia cultista mitológica, la cesura del último verso para reforzar el efecto del contraste subrayado por el encabalgamiento que ahí cesa, el garbo de su cadencia final. Aquí sí hay seguridad en el ritmo y congruencia y gracia. Y una vez más, para nosotros, la evidencia de que el texto escrito es una partitura.

II.2.5. EL ACENTO LATENTE

Dado que «el edificio de nuestra versificación descansa todo sobre el acento»,¹⁹³ conviene volver sobre este fundamento de nuestra métrica¹⁹⁴ para tratar de entender mejor el funcionamiento de su «mecanismo material».

Venimos insistiendo en que el verso lo es por «caer en copla»; tal caída en copla puede ocurrir de dos maneras: bien refiriendo el verso a un molde mental, que sin duda procede «del fondo rítmico adquirido por el poeta (o por el lector o por el oyente) en su cultura literaria o lingüística»,¹⁹⁵ bien porque se presenta en unión de otro u otros versos que condicionan su estructura

¹⁹³ AME, p. 407

¹⁹⁴ La ruptura con una acentuación regular hace que sean tan borrosos los límites entre el «verso libre» y la «prosa poética». Vid. Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos...*, «En torno al verso libre». Vid. también «Versificación», con todos sus adjetivos, en el *Diccionario...* de Domínguez Caparrós. Pero nótese que el ejemplo que aduce en «Versificación libre, 1», de José Hierro, no es sino un caso muy evidente de versificación amétrica dactílica, más convincente que cualquier otro ejemplo, por carecer de anacrusis:

Buscas los días. Desandas el viejo camino.

Dices: "Fue aquí... por aquí..."

Buscas los días. Te aferras a escenas

que son el reflejo de un sueño en la sombra de un sueño.

Y ya obsérvese, de paso, que el verso 2º, con final oxítono y suspensión, no rompe el ritmo dactílico, mientras la sílaba inicial átona del verso 4º se incorpora a la cláusula dactílica precedente.

¹⁹⁵ Navarro, *Los poetas en sus versos*, pp. 384-385: «Los metros regulares que impensadamente se introducen entre los versos libres, proceden, sin duda, del fondo rítmico adquirido por el poeta en su cultura literaria o lingüística».

Bousoño, en *La poesía de Vicente Aleixandre*, describe muy bien cómo el gran maestro del verso libre que Aleixandre fue —es— dejaba fluctuar sus versos hasta que encontraba el ritmo pertinente al asunto, y el «caos» se organizaba en secuencias tendentes a la regularidad.

rítmica. En todo verso hay un acento esencial: el que recae sobre la sílaba que marca el fin de su frase música ante la presencia de un silencio significativo; toda la cadena fónica parece acudir y precipitarse en esa apoyatura previa al silencio esencial. Esa fuerte apoyatura, de acuerdo con los hábitos de eufonía de nuestra lengua, exige que como mínimo medie una sílaba no acentuada, o un silencio - por breve que sea - entre ella y la apoyatura anterior. El rechazo del acento conjunto condiciona, pues, la distribución de los restantes puntos de esfuerzo o apoyo que pueda presentar el verso; observando esta ley de alternancia mínima entre sílaba esforzada y sílaba no esforzada, llegamos al ritmo primario: *los versos simples castellanos tienden al convencionalmente llamado ritmo trocaico si son pares (frase música impar); tienden al ritmo yámbico si son impares (frase música par).*¹⁹⁶ Así, tomando como base los versos más frecuentes en castellano, el octosílabo, estimado como popular, y el endecasílabo, tenido por culto, obtenemos los esquemas:

Octosílabo: ó o ó o ó o ó (o)

Endecasílabo: o ó o ó o ó o ó o (o)¹⁹⁷

¹⁹⁶ Para los "ritmos naturales", vid. la ya tan citada obra de García Calvo, *Del ritmo del lenguaje*.

¹⁹⁷ Este esquema es para nosotros el que responde a la idea de *endecasílabo primario*, pues da la impresión de formarse por adiciones de bisílabos o trisílabos:

Verás con cuanto amor llamar porfía

(Lope de Vega)

frente al de 4^a y 10^a según Dorothy C. Clarke (Vid. Domínguez, *Diccionario...*), que supone un arte más complejo, por mayor dominio de la sintaxis y del ritmo:

Esa montaña que precipitante

(Góngora)

Estos esquemas muestran por qué ambos ritmos se rechazan, pues el ritmo exige una periodicidad, total o parcial, de los apoyos fundamentales, y no admite, sino en condiciones muy especiales, una alteración de tal exigencia.

Estos ritmos primarios engendran monotonía, que el oído padece y tiende a rechazar. El rechazo puede evitarse de dos maneras:

1) Debilitando acentos allí donde no son absolutamente necesarios, con lo que los grupos silábicos se alargan y, en la versificación, se pueden conseguir procesos expresivos de dilatación y contracción:

Octosílabo: ó o ó o o o ó (o)

Endecasílabo: o ó o o o ó o o o ó (o)

2) Variando los acentos allí donde no afectan a la esencia de la frase música, con lo que se altera el compás que, de ser uniforme, pasa a ser mixto o vario; entiéndase bien, compás mixto o vario, no ritmo mixto, pues el ritmo sí exige, insistimos, periodicidad, es decir, uniformidad en la posible variedad. Por eso el octosílabo trocaico sólo admite estos tipos variados (damos con cifra la posición de las tónicas) con solidez rítmica:

Octosílabo base: 1 o 3 o 5 o 7 (o)

Variante a: 1 o 3 o o o 7 (o)

 b: 1 o o o 5 o 7 (o)

 c: o o 3 o 5 o 7 (o)

d: 0 0 3 0 0 0 7 (o)

La presencia de acentos en 3 ó en 1 y 5 rechaza la intensidad en las pares contiguas (lo que no supone, por supuesto, su exclusión).

Las posibles variantes

e: 0 0 0 0 5 0 7 (o)

f: 1 0 0 0 0 0 7 (o)

carecen de solidez rítmica per se, pues serían posibles las apoyaturas en 2 (variante e) o en 4 (variante f). Siendo antirrítmica la apoyatura en 6, los octosílabos con acento en una o dos pares, plenamente eufónicos, son:

g: 1 0 0 4 0 0 7 (o)

h: 0 2 0 4 0 0 7 (o)

i: 0 0 0 4 0 0 7 (o)

mientras otra variante, la

j: 0 2 0 0 0 0 7 (o)

tampoco ofrece seguridad rítmica, por la posible apoyatura en 5. La variante i, de acentos en 4 y 7, tiene una anacrusis excesiva: en caso de apoyatura leve en dicha anacrusis, se nos produce una cualquiera de las dos variantes anteriores. Sólo nos queda pues una última variante, combinación de e y j, que sea eufónica:

k: 0 2 0 0 5 0 7 (o)

La brevedad de la frase música del octosílabo (siete sílabas) hace que todas las variantes señaladas puedan combinar entre sí sin que por ello la variedad rítmica se convierta en antirritmia; es

más, el carácter narrativo de algunas formas poéticas, como el romance, parece exigir esa variedad de ritmos:

Voces de muerte sonaron	1-4-7	
cerca del Guadalquivir.	1---7	
Voces antiguas que cercan	1-4-7	
voz de clavel varonil.	1-4-7	
Les clavó sobre la botas	3---7	5
mordiscos de jabalí.	2---7	
En la lucha daba saltos	3-5-7	
jabonados de delfín.	3---7	
Bañó con sangre enemiga	2-4-7	
su corbata carmesí	3---7	10
pero eran cuatro puñales	2-4-7	
y tuvo que sucumbir.	2---7	
Cuando las estrellas clavan	1-5-7	
rejones al agua gris,	2-5-7	
cuando los erales sueñan	1-5-7	15
verónicas de alhelí,	2---7	
voces de muerte sonaron	1-4-7	
cerca del Guadalquivir.	1---7	
Antonio Torres Heredia,	2-4-7	
Camborio de dura crin,	2-5-7	20
moreno de verde luna,	2-5-7	
voz de clavel varonil,	1-4-7	
¿quién te ha quitado la vida	1-4-7	
cerca del Guadalquivir?	1---7	
Mis cuatro primos Heredia,	2-4-7	25

hijos de Benamejé,	1---7	
lo que en otros no envidiaron	3---7	
ya lo envidiaban de mí:	1-4-7	
Zapatos color corinto,	2-5-7	
medallones de marfil	3---7	30
y este cutis, amasado	3---7	
con aceituna y jazmín.	4---7	
Ay, Antoñito el Camborio,	1-4-7	
digno de una emperatriz,	1---7	
acuérdate de la Virgen,	2---7	35
porque te vas a morir.	4---7	
Ay, Federico García,	1-4-7	
llama a la Guardia Civil.	1-4-7	
Ya mi talle se ha quebrado	1-3-5-7	
como caña de maíz.	3---7	40
Tres golpes de sangre tuvo	(1)-2-5-7	
y se murió de perfil,	4---7	
viva moneda que nunca	1-4-7	
se volverá a repetir.	2---7	
Un ángel marchoso pone	2-5-7	45
su cabeza en un cojín;	3---7	
otros, de rubor cansado,	1-5-7	
encendieron un candil.	3---7	
Y cuando los cuatro primos	2-5-7	
llegan a Benamejé,	1---7	50
voces de muerte cesaron	1-4-7	
cerca del Guadalquivir.	1---7	

La columna con el índice de sílabas tónicas nos dice que el ritmo es variado, con algunos pares de versos isorrítmicos, pero escasos; una sorprendente proporción de versos con solos dos acentos, y casi nula regularidad en la alternancia de octosílabos trocaicos, dactílicos y mixtos. Pero variedad no significa, necesariamente, expresividad. Hemos transcrito el poema de memoria, como logramos aprenderlo oyéndoselo decir a Carlos Villarreal; procuraremos serle fiel también en la recuperación de los aires de compás que le imprimía. Para ello, se nos impone complicar los signos, pues la escritura convencional nada dice de pausas ni de suspensiones ni de realces, tan necesarios para la partitura poemática. Pedimos disculpas por el galimatías gráfico, que no tiene otra justificación que la del intento de fidelidad a una oralidad individualizada. Los signos que usamos son:

* <u>Lento</u>	± <u>Normal</u>	§ <u>Rápido</u>	â <u>Antecompás</u>
{ <u>Alto</u>	≠ <u>Bajo</u>	∞ <u>Medio</u>	' <u>Coma métrica</u>
Ω <u>Grave</u>	∅ <u>Neutro</u>	Σ <u>Vivaz</u>	# <u>Pausa</u>
@ <u>Agitado</u>	↯ <u>Lánguido</u>	¢ <u>Suspense</u>	/ <u>Separación de pie</u>
R <u>Retardante</u>	S <u>Sencillo</u>	D <u>Doble</u>	† <u>Cesura en sinalefa</u>
Δ <u>Pie brevísimo</u>	2Δ = <u>Sencillo</u>	⊠ <u>Silencio con aumento silábico</u>	
¨ <u>Diéresis</u>	~ <u>Sinéresis</u>	√ <u>Ligado de vocal gemela</u>	

La duplicación de un signo indica incremento de su valor. La indicación, que puede ser doble, es válida hasta la aplicación de otra que la anule.

D D D D D D
 *{Ω/Vócesde/muérteso/nàron#/cércadel/Guádalqui/vìrα/
 D D D D D D S
 Vócesan/tíguasque/cèrcan#/vózdecla/vélvaro/nìlα#/§∞ΣLéscla/
 D D D D S S D
 vósobrelas/bòtas#mor/díscosdejaba/lìαEnla/lúcha/dába/sàltos'ja
 D D S D D D
 bo/nádosdedel/fìnαba/ñócon/sángrevne/mìga'sucor/bátacarme/
 D S D D R D D
 sìαϕ∞pe/roéran/cuátropu/ñàlesty/túvoquesucum/bìrα/*Cuándo
 S D D S D D S
 lases/tréllas/clàvan#re/jónesal/água/grìsα/cuándolose/ráles/suè
 D R D D D D D
 ñan#ve/rónicasdealhe/lìα{/vócesde/muérteso/nàron#/cércadel
 D D
 /Guádalqui/vìrα##/

Esta maraña de signos, si no para otra cosa, servirá para nuestro intento de mostrar dos: 1ª, la compleja organización del texto que se produce al intentar aplicar, con el máximo rigor posible, las teorías de Príncipe; 2ª, el fracaso al que estamos condenados desde el principio, pues jamás habrá manera de reproducir una voz humana con su vibración, ni sus modulaciones, ni sus armónicos, ni el aire de las cadencias, ni el nerviosismo o la lasitud... Pasamos por todo esto, y comentamos *la partitura*:

Frente a la métrica mecánica, que sólo nos dice, de acuerdo con el esquema acentual transcrito junto al texto, que se trata de versos octosílabos de acentuación variada, pero con bloques tendentes a cierta regularidad (versos 1-4, 17-18, dactílicos; vv. 5, 7, 8, 10, 13 y 15, trocaicos, y los restantes mixtos), a lo que se añadiría que es una serie de versos octosílabos, asonantados los pares con rima asonante aguda en /í/, y sueltos los impares, para concluir: es un romance, *la partitura* nos dice:

Se trata de una serie de versos octosílabos en la que se pueden hacer tres secciones, de acuerdo con los contenidos temáticos. El poema se inicia con una cuarteta de compás uniforme, lenta, enfatizada, con doce intervalos iguales, tres por verso. La uniformidad de ritmo ha llevado al lector a marcar una fuerte apoyatura en la 4ª sílaba del 2º verso, donde se ha manifestado el acento latente. El movimiento cambia a partir del verso 5º, que, de acuerdo con los hábitos de los hablantes, comenzaría con una anacrusis de dos sílabas, por efecto de la larga pausa versal tras 4º. Pero el lector ha marcado con especial intensidad la sílaba inicial, que corresponde al pronombre *les*, y en esa marca podemos considerar la intervención de tres elementos, cuales son: *la inercia* provocada por el hecho de que los cuatro versos precedentes tengan la inicial tónica, *el cambio de velocidad y de tono* y la aparición del *acento latente*. Este acento latente provoca la desaparición de la anacrusis o antecompás y que un pie largo, ritardante, se convierta

en dos, doble más sencillo, lo que origina el cambio de compás que, desde este primer pie del verso 5º hasta el pie final del verso 12º, es vario; considerados aisladamente, los vv. 6, 9, 11 y 12 tendrían una sílaba en anacrusis, y doble anacrusis los vv. 7, 8 y 10; dichas anacrusis quedan anuladas por el compás; pero, además, la velocidad impresa al texto provoca que las pausas versales tras 5º, 7º y 9º se reduzcan, y por ello se han marcado con signo de coma métrica: se establecía así una correspondencia entre la veloz lucha significada y la celeridad de la dicción, es decir, se estatúa el verso como imagen del significante. El compás simétrico hace su aparición en los vv. 13-15, se ha pasado de la lucha veloz a un anochecer sereno, compás que se abandona a favor de un ritardante, con su demora en correspondencia con la bella imagen taurina que contiene, y caracteriza el verso 16, verso que concluye con una efectista anticadencia en suspensión para permitir recuperar el compás uniforme de los vv. 17 y 18, que no son otros que los iniciales 1 y 2. En el 18, el acento latente que descomponía en sus constituyentes etimológicos la palabra *Guad-al-quivir* se manifestaba de nuevo; la uniformidad del compás ritmaba con los contenidos de premonición funeral. Una larga pausa indicaba que, con la sección, se cerraba una unidad de contenido. De ella se pasará a la parte dialogada, sección segunda del poema, con la expresión de la última voluntad del personaje y su agonía, y a la sección final, con la narración de la muerte, la honra fúnebre y la recupe-

ración del tono épico inicial, más el estribillo lentísimo, uniforme y variado en cuanto al contenido verbal. No es nuestra intención insistir en algo que, por los versos transcritos, nos parece suficientemente demostrado: que los análisis métricos de tipo mecánico, más o menos detallistas, que se acostumbran hacer, son verdaderos... pero sólo en parte. Al no contemplar, generalmente, la exacta imbricación de fondo y forma, no dejan de considerar ésta como un capricho del poeta, que bien podría haber empleado otro vehículo formal, el verso libre o la octava rima, pongamos por caso. Por el contrario, cuando hablamos de métrica expresiva partimos de la convicción de que esa forma elegida era la única posible para el poeta, la necesaria, porque el verso y la composición son intuiciones espirituales plenas, como ya nos indicó Novalis y nadie, que sepamos, ha podido desmentir.

En el comentario de la partitura hemos deslizado por tres veces la expresión acento latente. Se impone que volvamos a considerar los esquemas iniciales que propusimos del octosílabo y el endecasílabo; dijimos entonces que los ritmos primarios de ambos versos, tomando como base los modelos con plenitud de acentos eufónicos (octosílabo, en 1-3-5-7; endecasílabo, en 2-4-6-8-10), engendran monotonía, que el oído padece y tiende a rechazar, y que tal rechazo se manifiesta de dos maneras, siendo la primera la debilitación de acentos allí donde no son absolutamente necesarios, y la segunda, variando los acentos de lugar allí donde no

afectan a la esencia de la frase música, con lo que se consigue variar el compás que, de ser uniforme, pasa a ser simétrico o mixto o vario. La variedad del ritmo puede exigir, a veces, precisamente lo contrario, que restablezcamos un acento donde pudo estar y no se manifiesta. Sabemos que todo elemento preexistente en un sistema, aunque muchas veces se prescindiera de él, no desaparece por completo, sino que se oculta, late, y que mantendrá su tendencia a manifestarse allí donde sea necesario y donde debiera estar, seamos o no conscientes de su uso. En los versos de García Lorca que hemos mostrado en *partitura*, el doble acento de *Guád-al-quivír* era requerido por la uniformidad del compás; pues bien, el acento de *les* no era menos exigible por la inercia, en primer lugar, y, decisivamente, por la necesidad de romper con la uniformidad previa: Se abandonaba un sistema, el de octosílabos acentuados en 1-4-7, para iniciar otro en que predominan los acentos en 3ª y 7ª ; o, dicho con lenguaje más convencional, el dactílico daba paso al trocaico y otros pies más variados. La mutación de un sistema al otro necesitaba de una apoyatura significativa, y ahí estaba el acento, para reforzar una palabra que, tónica cuando aislada, habitualmente átona en posiciones enclíticas y proclíticas con relación al verbo, puede adquirir plena entidad cuando su posición versal le da el relieve que el uso cotidiano le sustrae. Príncipe lo dice muy claro: «es un acento requerido por *el arte*, producto de un hábito, por lo que al llamarlo *artificial* no se debe entender jamás ni

como falso ni contra naturaleza»; por ello, y para evitar equívocos, es preferible el calificativo *latente*.¹⁹⁸ El acento artificial es, por lo general, débil, muy suave. Añade, en nota: «Acento que por lo mismo de ser tan suave en su delicadísimo esfuerzo, podría llamarse latente, en razón a quedar como ofuscado entre el ruido mayor de los otros (...) Lo oye con distinción un oído fino y atento, (y sirve) a veces en la versificación para suplir la falta de algún otro en ciertas y determinadas ocasiones».

Consideremos, de nuevo, el 2º verso del romance lorquiano. Nada nos obliga a decirlo con acento en 4ª; que un lector admirado lo hiciera no significa que su versión personal se erija en norma. Pero supongamos que alguien decidiera cantarlo dentro de la copla que forma con los otros tres que lo acompañan: el acento se volvería a marcar, porque «la Música puede explotar ese acento *artificial*, cuando se presente en los versos, con tal que éstos se hallen acentuados constantemente en las mismas sílabas». ¹⁹⁹

Suave o duro, el acento latente sí puede ser considerado una *licencia métrica*, como la diéresis, la sinéresis, la apócope de la /d/ final: /d/ cuya supresión ante palabra con inicial vocálica, ella sí, podría equipararse a la pérdida de la /m/ final latina en igual posición y que, según nos enseñaron, permite esa otra licencia que se llama *sinalefa* ... pero no la que hemos considerado normal en el

¹⁹⁸ AME, p.407

¹⁹⁹ AME, pp. 509-510 y 534-535

habla, sino la otra, la que es resultado de una ficción o un recurso. Tan necesario puede ser intensificar el acento latente o manifestarlo que ni siquiera haya que considerarlo como licencia. ¿Quién considera hoy una licencia decir *oceanos* por *océanos* o *periodo* por *período*? En su día lo fueron, y fueron ejemplos de *sístole* y de *diástole*: lo chistoso es que la *diástole* llame la atención en Góngora (*Napoles, Francia*) y que decir en Quevedo *medula* provoque la necesidad de explicar que así era lo correcto y no la afectada *médula* que hoy nos suena normal. La norma es duradera, pero cambia. Se podrá discutir si el acento *subsidiario*²⁰⁰ que propone Dámaso Alonso para el verso gongorino

esa montaña que precipitante

es conveniente o no; lo que no se puede discutir es que tal acento en 6ª, precisamente sobre *que*, es posible. Y de lo que no nos cabe la menor duda es de que Príncipe y Dámaso Alonso hablan del mismo fenómeno. Fenómeno que es más llamativo en los versos largos, en el endecasílabo sobre todo, pero *que*, como hemos visto, puede y debe darse en los llamados de arte menor.

Veamos, pues, el endecasílabo. Dijimos que el arquetipo con plenitud acentual eufónica es el llamado yámbico, cuyo esquema es (seguimos dando con cifras las sílabas tónicas; 0 es la 10ª):

o-2-o-4-o-6-o-8-o-0-(o)

De acuerdo con las reglas del compás, éste nos resultará uniforme,

²⁰⁰Vid. "acento secundario" en Domínguez, *Diccionario...*, p. 12

formado por pies sencillos continuos, excepto el final, largo por naturaleza pues incorpora la pausa versal; su repetición genera monotonía y, para evitarla, podemos debilitar o suprimir acentos allí donde no son necesarios. Procediendo así, obtendremos las siguientes variantes:

- a 0-2-0-0-0-6-0-0-0-0-(0)
- b 0-2-0-4-0-6-0-0-0-0-(0)
- c 0-2-0-0-0-6-0-8-0-0-(0)
- d 0-2-0-4-0-0-0-8-0-0-(0)

También podemos variar acentos allí donde no afectan a la esencia de la frase música ni, por supuesto, atentan al ritmo yámbico dominante; nos encontramos:

- e 1-0-0-0-0-6-0-0-0-0-(0)
- f 1-0-3-0-0-6-0-0-0-0-(0)
- g 1-0-3-0-0-6-0-8-0-0-(0)
- h 0-0-3-0-0-6-0-0-0-0-(0)
- i 0-0-3-0-0-6-0-8-0-0-(0)
- j 1-0-0-4-0-6-0-8-0-0-(0)
- k 1-0-0-4-0-6-0-0-0-0-(0)
- l 1-0-0-4-0-0-0-8-0-0-(0)

Sobre el yambo inicial hemos obtenido doce variantes, diez de ellas manteniendo el acento en 6ª, a los que denominaremos *en - decasílabos de sexta obligada*. Algunos tienen nombres propios asignados por una larga tradición: *melódico* (var. h), *enfático*

(var. e), *italiano* (var. k²⁰¹), y *heroico* (var. a), aunque estas denominaciones suelen englobar otras variantes asimilables. Como se deduce del esquema de variantes, no hemos considerado los casos posibles de anacrusis triple, que se dan y con bastante frecuencia, porque pensamos en el verso aislado y, en tales casos, al partir de un silencio absoluto inicial, el acento latente se manifestaría en 1ª ó 2ª. Un verso como el de San Juan de la Cruz

sino la que en el corazón ardía,

con anacrusis de siete sílabas no es raro (porque todos nos hemos acostumbrado a él), pero sí excepcional. Y en él los acentos latentes, suavísimos, algo tendrán que hacer.

Dos variantes de 6ª átona (vars. d y l), que llamaremos *en-decasílabos de sexta libre*, son los denominados versos sáficos; al de acento en 1ª lo hemos venido designando como sáfico-a, y al de acento en 2ª como sáfico-b²⁰². Estos trece tipos de endecasílabos combinan perfectamente entre sí y coinciden todos en:

1º: el rechazo de acento en 5ª y en 9ª;

2º: la tendencia a restituir el acento intermedio entre las obligadas, por referencia continua al ritmo del yámbico.

Sobre estas coincidencias, los de 8ª obligada, sean o no sáficos, rechazan el acento en 7ª. Ahora bien, hay endecasílabos que presentan acento en dicha sílaba; uno de ellos tiene hasta nombre pro-

²⁰¹ Por cierto, ¿por qué no francés?. *Italianos* les conviene a casi todos.

²⁰² Como se ve, nos apartamos ligeramente de Navarro Tomás, y de algunas denominaciones que Domínguez Caparrós da en su *Diccionario*...

pio, el *endecasílabo dactílico*, un ritmo característico y este esquema:

1-0-0-4-0-0-7-0-0-0-(0)

Del acento de 7ª, que claramente se contrapone al ritmo yámbico, no hemos dicho que sea rechazado por el acento de 6ª. En efecto, pueden concurrir acentos en tales dos sílabas, siempre que la palabra que ocupe la posición de 6ª sea *sonofinal* y tras ella haya cesura. Intentaremos describir este fenómeno más adelante, una vez que explanemos cuanto dice Príncipe sobre el acento latente.

Si volvemos a considerar las variantes endecasilábicas de sexta obligada y los dos sáficos, y les añadimos las otras que se producen al eliminar acentos no constitutivos necesariamente de la frase música (es decir, los acentos de 1ª, 2ª, 3ª ó 4ª, más el de 8ª, en los de 6ª obligada, y el de 1ª ó 2ª en los sáficos), obtendremos toda la serie endecasilábica eurrítmica, con una oferta riquísima para la combinatoria. Nada mejor que analizar un soneto:

Tengo miedo a perder la maravilla
de tus ojos de estatua, y el acento
que de noche me pone en la mejilla
la solitaria rosa de tu aliento.

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

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío,
no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi otoño enajenado.

García Lorca contraviene tres veces, y gravemente, las reglas de la melodía versal: en el v. 6º, con acentos en 1ª-4ª-9ª-10ª, por la antirritmia casi cacofónica del acento en 9ª, a la que hay que añadir la falta de pulso por el largo intervalo entre tónicas; en el v. 8º, por la atonía que supone la presencia de solos dos acentos, en 4ª y 10ª; en el v. 11º, por una atonía semejante a la del v. 4º, ya que si bien presenta acento en 2ª, la distancia entre 4ª y 10ª²⁰³ resulta excesiva, más si se le añade el tiempo de la cesura posible tras 5ª. Sobre estos “descuidos” escandalosos en un poeta músico y tan musical como él lo fue, la complicación de las anacrusis: Las anacrusis dobles en los vv. 2º, 3º y 13º parecen poco discutibles, por deberse en todos los casos a constituir endecasílabos melódicos generalmente bien aceptados; la que sí nos parece discutible es la anacrusis triple del v. 4º. Bien, pues la anacrusis del v. 2º no se percibe, absorbida por el encabalgamiento del 1º, que reduce la dura-

²⁰³ Es evidente que, desde el punto de vista de Príncipe, no podemos considerar endecasílabo bueno el de acentos en 4ª y 10ª. (Vid. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, “Endecasílabo”). En nuestra nota de pág. 125 ya afirmamos que este verso no nos parece precisamente *primario*, sino muy *artístico*, o, como decimos allí, de elaboración muy compleja.

ción de la pausa versal; la del v. 3º desaparece porque el acento latente se manifiesta en el relativo *que*; la del v. 4º, con ser triple, también queda eliminada por los efectos del encabalgamiento del v. 3º; la del v. 13º se anula por la *aspiración de corchea* que recae sobre la conjunción *y*, aspiración posible por la bajada de tono al final del verso precedente y la levísima apoyatura de la conjunción con el acento auxiliar. Acento que se produce, con absoluta normalidad, en la 8ª del verso 12º, sobre la forma *he*, prácticamente átona en la prosa conversacional. Todo esto ocurre porque «las mismas sílabas inacentuadas no se sostienen siempre en un mismo tono, cosa imposible en la voz humana, sino que ondulan con suavidad de tres o cuatro modos distintos, sometiéndose en consecuencia a la ley de otro acento especial: el acento latente».²⁰⁴ Este apoyo, «según su posición en el verso, será fundamental o accidental».²⁰⁵ Los casos que hemos visto en el soneto de Lorca son todos accidentales, es decir, no fundamentales para constituir el endecasílabo; pero nos quedan tres versos pendientes a los que les falta un acento esencial:

v. 6º tronco sin ramas, y lo que más siento
 1 4 9 10
 D / R / S / D

Para nosotros es indudable que un acento muy suave en 6ª, otra vez sobre la conjunción *y*, se impone: el esfuerzo que hacemos en 6ª sin duda se lo restamos a 9ª; pues, aunque Príncipe nos

²⁰⁴ AME, p. 407

²⁰⁵ AME, p. 534

recomendara que, en caso de ser inevitables los acentos conjuntos, diéramos prioridad al segundo, si no nos apoyamos previamente en 6ª difícilmente podremos conseguir que el de 10ª sea más intenso que el de 9ª. El compás casi se restablece, porque el larguísimo ritardante (/ó o ' o o o/) constituido por cinco sílabas y una pausa se divide en dos pies dobles y el pie breve pierde gran parte de su protagonismo.

v. 8º para el gusano de mi sufrimiento
 /4 / 10
 R D

No creemos que se nos pueda objetar nada si proponemos una acento latente en 1ª: la preposición *para* tiene "cuerpo" suficiente, no la escuálida masa fónica de la conjunción *y*; además, los tres versos precedentes presentan dicha sílaba acentuada; lo grave es que el acento de esta sílaba es accidental. ¿Dónde colocar el fundamental que falta? Pues... en ningún sitio. El verso es tan expresivo, tan rico de sí, que le sobran, en verdad, todos los acentos que queramos añadirle, sean accidentales o fundamentales. Este verso se fundamenta en solos dos acentos, y la aplicación mecánica del pie de compás ritardante es errónea: todo el verso es acelerado. Su paralelo es el v. 11º, con la diferencia de que este verso sí manifiesta su acento accidental de 2ª:

 si soy el perro de tu señorío,
 con una sola diferencia (por ello, los vv. 8º y 11º son paralelos, no iguales): que éste es un grito desgarrador y el otro es un gemido.

Hace falta valentía artística para cerrar los cuartetos con un verso como el que Lorca emplea, para marcar el clímax de los tercetos con un verso brevísimo. Hay que ser muy artista y muy músico para añadir al verso 11º el pobrísimo verso 12º, tan carente de novedades, tan arrastrado de súplica, tan prosaico, saltar sobre el tópico del verso 13º, levemente ilustrado por la ligera osadía del verbo, para desembocar en ese cierre espléndido con un endecasílabo heroico, éste sí con tres pies dobles bien llenos y marcados, pleno además de sustancia lírica y fónica. Hay una dilatación del ritmo, propiciada por el hecho de que siendo los pies dobles los acentos se reparten con exacta simetría entre las sílabas, estando el eje en 6ª:

con hojas de mi otoño enajenado
 2 6 10

Lo que en definitiva nos muestra este análisis es la estrecha vinculación que se establece entre las sílabas métricas y los acentos, «pues la sílaba no es metro por sí sola, sino en cuanto además de ser tal sílaba, está o deja de estar acentuada, según lo exija el compás del verso».²⁰⁶ Domínguez Caparrós opina que esta característica señalada por Príncipe es «la más acertada, la que mejor mira el fenómeno métrico como un todo donde los elementos se influyen y relacionan muy estrechamente».²⁰⁷ Esa vinculación, esa estrechísima relación e interinfluencia de los elementos que

²⁰⁶ AME, p. 397. En Aldea y Serrano, p. 253, la frase aparece con una errata desfiguradora, dice *adecuada* donde debe decir *acentuada*.

²⁰⁷ O.c., p. 198, nota 3

hacen de cada poema un todo único, es la que provoca la presencia del acento latente y puede exigir su manifestación y, desde luego, la justifica.

En el análisis del octosílabo y del endecasílabo hemos visto (en el endecasílabo muy de pasada) que ambos admiten el ritmo dactílico, es decir, aquel que se genera por el intervalo de dos átonas entre dos tónicas, la inicial de un pie y la inicial del siguiente:

Octosílabo: 1-o-o-4-o-o-7 (o)

Voz de clavel varonil

Endecasílabo: 1-o-o-4-o-o-7-o-o-0 (o)

hinchén el aire de dulce armonía²⁰⁸

Ambos versos son perfectamente combinables, sólo que con el riesgo de generar un compás uniforme continuo; quizá el riesgo de su monotonía haya impedido su cultivo en castellano (en italiano esta combinatoria es frecuente). El rechazo de los acentos contiguos hace que estos versos apenas tengan variantes; la única posible, en ambos, es la de acento en 2ª en vez de en 1ª, o la triple anacrusis, sostenible por el compás dentro de la estrofa pero que en verso inicial requiere la presencia del acento latente, al igual que después de pausa versal prolongada (vid. más arriba tanto el romance como el soneto de García Lorca para las anacrusis triples).

Combinan, además, ambos versos dactílicos con toda la serie

²⁰⁸ Garcilaso, «Egloga II».

menor, especialmente con el adónico; la combinación con el hexasílabo puede tener problemas de equilibrio acentual, por llevar este verso su acento característico en 5ª, más fácil de equilibrar con el octosílabo que con el endecasílabo, y queda absolutamente rechazada la combinación con el heptasílabo, porque el acento de 6ª sí se contrapone rotundamente al fundamental de 7ª. Pero pueden caer en copla incluso con el decasílabo, preferentemente el bímembre de dos adónicos. Rechazan el alejandrino, admiten en su compañía determinados dodecasílabos (aunque Príncipe abomina de tales mezclas). Tienen, cuando son de acentuación plena y regular, frente a su monotonía en serie, la ventaja de carecer de anacrusis e imprimen un cierto aire de solemnidad. Su condición esdrújula y reiterativa puede gustar, pues

a muchos les agrada el son mezclado
del sordo parche y la sonora trompa,

que dijo Soto de Rojas entre las muchas rimas de su *Desengaño de Amor*.

¿No hay endecasílabo trocaico? Rubén Darío los hizo, para adornar el nombre de

Don Ramón María del Valle Inclán

1 3 5 8 10

Tal sostiene Jorge Guillén (cuya opinión recoge Navarro Tomás²⁰⁹): que Darío tomó el nombre del gran Valle como base rít-

²⁰⁹ *Los poetas en sus versos*, p. 203

mica. Príncipe rechaza todos los versos que no son de 6^a ó de 4^a y 8^a obligadas; para él, todos los demás ritmos son antimúsicos. Para él, y para tantos otros. ¿Por qué ese rechazo? Nos atrevemos a sostener que sólo hay una razón: Se han cultivado tan poco que no se han convertido en moldes mentales, no se han incorporado al sistema, por falta de hábito. Y, sin embargo, qué hermosa tradición podrían tener, desde el rey Don Dionís hasta Rubén. Y son versos que vale la pena considerar:

Del país del sueño, tinieblas, brillos,
donde crecen plantas, flores extrañas...

Nos parece suficiente este dístico, cuyo esquema es:

o-o-3-o-5-o-o-8-o-0-(o)

o-o-3-o-5-o-7-o-o-0-(o)

Basta entonar los versos para percibir el acento latente de 1^a; el acento de 3^a parece fundamental: no lo es realmente, como se puede comprobar por el cosante de Don Dionís. Sí es constitutivo el de 5^a, que impone cesura lírica o masculina,²¹⁰ según la palabra que tal posición ocupe; los acentos en 7^a u 8^a son fluctuantes. En realidad, el esquema básico posible tendría tres acentos, uno en cualquiera de las tres primeras sílabas, y los constitutivos en 5^a y 10^a, aunque entre versos libres hallemos alguno sin acento hasta 5^a:

en la penumbrosa luz encendida,

²¹⁰ Adoptamos estas denominaciones de la tradición trovadoresca, siguiendo en parte a Sandro Orlando, o.c., pp.20-22.

como leemos en Vicente Aleixandre.²¹¹

¿Por qué suenan tan extraños estos versos? Porque invierten el orden de los endecasílabos habituales, tienen el ritmo al revés:

tinieblas, brillos, del país del sueño,

flores extrañas, donde crecen plantas

1-0-0-4-0-0-0-8-0-0-0

1-0-0-4-0-0-0-8-0-0-0

Se deshacen los versos, pero se comprueba que los trocaicos rubenianos se convierten en sáficos; incluso en el segundo pseudoverso podría percibirse el acento latente de 6ª, con lo que el ritmo yámbico se restablecería triunfante. Pero a nosotros nos parece que el *endecasílabo de quinta obligada* podría ser un excelente vehículo expresivo, pues rompe la inercia de nuestro molde endecasílábico, tan rutinario a veces en las tiradas de versos blancos, y es muy apto para resaltar las vacilaciones, el misterio, la dificultad –imagen del significante–, la mutabilidad, o el juego, la travesura, la picardía, el quiebro verbal... Veamos su compás:²¹²

Del pa/ís del/suèño, ti /niéblas,/brillos# donde/crécen/plàntas,
A / S D D D S D

/flóres ex/tràñas#/ /há tra/ído/còsas '/múy miste/riòsas#/
D D S S D D D

Dón Ra/món Ma/ria ' del/Válle√In/clàn##/
S S D D D

Los dos versos primeros tienen compás simétrico y sólo cuatro

²¹¹ Vid. más adelante el poema «La espera».

²¹² Usamos los signos estrictamente necesarios.

pies, por efecto de la anacrusis y del eslabonamiento; los dos siguientes lo tienen también simétrico, pero tienen cinco pies cada uno al no presentar anacrusis. Obsérvense los pies 3º y 4º del tercer verso: podemos reducirlo a un pie doble ritardante, suprimiendo la coma métrica y el acento latente en 7ª; el efecto acústico es muy similar, pero no el efecto estético, pues al desdoblar el ritardante, el debilísimo acento de 7ª nos obligará a no esforzar apenas la voz y, así, sugerir el misterio que la palabra siguiente denota: todo este cuarto pie hay que decirlo un tono más bajo, para recuperar la altura normal en el pie siguiente. Estos versos, que nos suenan bien, que se nos imponen, además, con el prestigio de su autor, nos advierten de que debemos dejarnos de prejuicios estéticos que nos llevan a perseverar en la audición del verso como "línea" y no nos permiten sumergirnos libremente, con auténtica "inocencia poética", en la estrofa, en el poema todo: no solemos respirar el aire del compás sino que, nuevos Sísifos, tendemos a subir la pendiente de cada verso nuevo una vez que al llegar a la cima rítmica del verso en que estamos caemos en el vacío de su pausa.

Quizá por horror a ese vacío, tal vez para que predominara el ritmo de la estrofa sobre el de cada verso individual, prosificó o duplicó sus versos Juan Ramón Jiménez; pero este asunto requiere análisis independiente.

Si prácticamente todos los endecasílabos tienen cesura (las

excepciones son, proporcionalmente, poco numerosas) y cada miembro resultante del corte aparece con una cierta entidad rítmica, la supuesta «unidad» del endecasílabo español es otro hábito convencional, hábito y convencionalismo en el que nosotros mismos no hemos cesado de incurrir. Pues estamos seguros de que hemos partido de una falsedad: al afirmar antes (en el inicio de la explicación, que nos ocupa, del acento latente) que toda la cadena fónica parece acudir y precipitarse en la apoyatura esencial que lo es de cada verso su acento último, entramos en contradicción con Príncipe y Navarro Tomás, y con nosotros mismos, desde el momento en que consideramos que el ritmo “natural” del verso español es el trocaico para los versos pares y el yámbico para los impares, porque, en realidad, luego hemos procedido reduciéndolo todo a ritmos trocaicos y dactílicos. La falacia está en que hemos establecido los esquemas acentuales de los versos a partir del apoyo final, cuando en realidad el último acento del verso sólo condiciona la posición de su inmediato anterior rechazando su contigüidad y, además, pierde expresividad por ser constante en su posición. La rigidez de tal acento se combate con el encabalgamiento porque, al desnaturalizar el carácter de la frase música en un verso dado, rompe una inercia, generada por la pausa larga final, que debe abreviarse o incluso desaparecer. La reducción total o parcial de la pausa incide sobre la naturaleza del acento que, de ser habitualmente grave, se convertirá en agudo o circunflejo. Lo

que nos lleva a concluir que si los versos simétricos generan las sensaciones de plenitud y equilibrio (pensemos en los efectos, como elementos conclusivos, de los endecasílabos sáfico-b, heroico y yámbico), todo verso que contenga elementos de simetría debe surtir los mismos efectos, aunque no sea un verso habitual. Y así debiera ser posible que, dentro de una composición dada, un endecasílabo con acentos en 2^a, 5^a, 7^a y 10^a, resuene tan pleno como su rival excluyente, el sáfico-b. ¿O será que no sólo el acento, sino también la pausa interna, sea breve o larga, determinan la extensión de los braquistiquios y unas medidas internas no compensadas provocan precisamente la sensación de desequilibrio y consiguiente pérdida del ritmo? ¿Que el acento latente se manifiesta precisamente allí donde sin la presencia de su esfuerzo no se justificaría un necesario descanso? ¿Que al acelerar o retardar, por efecto de la carencia de apoyaturas, quebramos el ritmo y que esa quiebra, que puede ser enriquecedora y expresiva, como nos lo ha parecido en el soneto de Lorca antes comentado, se vuelva falta de vigor expresivo, carencia de arte, torpeza en la versificación? Estamos uniendo dos aspectos que nos parecen íntimamente ligados: el acento latente y la cesura. Príncipe nos ha arrojado alguna luz sobre el primero. Veremos la segunda. Pero antes de pasar a la cesura conviene que dejemos bien asentado que, aun reconociendo la libre capacidad del lector -y más si a tal condición se une la de teórico- para decir el texto como mejor lo sepa entender y hacer,

no nos parece en absoluto aceptable que, llevados de la inercia más que de la reflexión, apliquemos determinadas licencias que nos puedan conducir a falsear o destruir un verso ajeno. Así, Spang, en la página 140 de su *Ritmo y Versificación*, da carta de naturaleza a un viejo chiste que tiene por base, nada más y nada menos, que el verso inicial de la garcilasiana «Egloga I». Dice:

«Será sobre todo en textos de índole más cerebral o didáctica que se presentan estos acentos intelectuales, generalmente destinados a resaltar los aspectos contrapuestos de un asunto, o la insistencia en un mismo aspecto temático. Este acento tampoco entra en colisión normalmente con los acentos prosódicos, pero es capaz de modificar intensidades, o debilitar hasta anular acentos prosódicamente necesarios. ¿Qué criterio nos guía en la averiguación de los acentos intelectuales? Aquí más que nunca nos ayuda el tema y la articulación argumentativa del texto, porque sólo ellos son capaces de esclarecer las palabras clave en las que deben descansar las cumbres acentuales.

Veamos, para ejemplificar lo antedicho, algunos ejemplos:

El dulce lamentár de dós pastóres»...

Pues no, Sr. Spang, porque su acento intelectual entra en colisión con la prosodia... y con algo más: Nos está proponiendo que digamos *el dulce lamen tarde dos pastores*. Eso es caer en la parodia, y el acento aplicado no nos resulta demasiado *intelectual*, ni, por supuesto, *estético*.

II.2.6. LA CESURA

Leemos en Garcilaso, «Egloga II», vv. 982-985:

- Nemoroso:* A lo menos que cure tu cabeza.
Salicio: Salgamos, que ya empieze un furor nuevo.
Albanio: ¡Oh Dios! ¿Por qué no pruebo a echarme dentro
hasta llegar al centro de la fuente?

Son endecasílabos de rima *al mezzo*: 9ª y 10ª de 982 con 6ª y 7ª de 983 (-eza); 9ª y 10ª de 983 con 6ª y 7ª de 984 (-ebo): 9ª y 10ª de 984 con 6ª y 7ª de 985 (-entro). Si las pausas internas coinciden con las pausas gramaticales, la del verso 982 es difícil de determinar, si es que debe hacerse; la de 983 coincide con la coma ortográfica, la de 984 con el cierre de admiración y la de 985, si la tiene, tras el infinitivo. Si esto es así, las rimas internas son poco perceptibles, salvo la de 984 con 985 que, si no está ante pausa, al menos no concurre en sinalefa y tiene tantos sonidos que a la fuerza se ha de hacer notar. Pero difícilmente se puede aceptar que -éza, final de 982 consueña con -ézaun, y -evo, final de 983, con -éboae. Se nos dirá que es convenio general que la «Egloga II» no es apta para el recitado, por su desproporción y complejidad y la longitud desmedida de algunos parlamentos, y que, siendo poema para leer, los ojos sí ven con nitidez las rimas, porque el corte gráfico de las palabras lo

pone de relieve, frente a las agrupaciones de sonidos del “continuo” hablado. Pero todos los convenios son revisables y en arte no valen los juramentos perpetuos. Supongamos que decimos este poema en voz alta; la rima es un elemento artístico que, si no resaltado, tampoco debe quedar oculto. No nos queda otro remedio que el hacer cesura en sinalefa. No es problema excesivo: si quizá antes hemos conseguido demostrar que el oyente puede restablecer la unidad de los versos, con o sin sinalefas, dichos entre dos o más interlocutores, con ejemplos tomados de esta misma «Egloga», no se nos alcanza, en principio, que se nos hagan muchas objeciones a esta propuesta de lectura:

A lo menos que cure tu cabeza.

Salgamos, que ya empieza†un furor nuevo.

¡Oh Dios!¿Por qué no pruebo†æcharme dentro?

Nótese que estas cesuras propuestas también coinciden con posibles pausas sintácticas. La sorpresa es que los endecasílabos resultan de unir dos braquistiquios de 7 con dos de 5 y que, escritos de otra manera se nos produce una seguidilla:

Salgamos, que ya empieza un furor nuevo,

¡Oh Dios!¿Por qué no pruebo a echarme dentro...?

(Así acostumbran a reproducir los editores las seguidillas de *Rinconete y Cortadillo*, con no poca nota erudita de Rodríguez Marín, y así traslada Fernández Montesinos alguna de Lope, pero sin nota y sin blanco de escansión, de manera que, en una lectura

rápida, la perplejidad rítmica es inevitable:

Iba a coger miel la colmenera,
y picóle una abeja porque no vuelva,²¹³

con la particularidad de que si no se hace sinalefa en *iba/a*, el primer verso de Lope es un endecasílabo de 6ª obligada en toda la regla. Pero argumentar con Lope es peligroso, porque la seguidilla puede no ser suya y porque Lope, como siglos después Lorca, es difícil de sistematizar cuando evoca aires populares). Sigamos con Garcilaso. Una leve manipulación más y tenemos un tipo de estrofa que no nos consta que jamás escribiera:

Salgamos, que ya empieza
un furor nuevo.
¡Oh Dios! A echarme dentro
¿por qué no pruebo?²¹⁴

Esta seguidilla nos demuestra que sí son posibles las pausas sintácticas que proponíamos entre sinalefas y que el endecasílabo puede ser un verso compuesto. Y nos demuestra algo más: cuatro versos de seguidilla no tienen el mismo compás que dos endecasílabos con cesura en sinalefa entre vocales concurrentes en 7ª. ¿En qué quedamos, pues?

En realidad, los silencios (se llamen así, o pausas o cesuras)

²¹³ Citamos por la edición de *Poesías líricas, I*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, col. Clásicos Castellanos, nº 68

²¹⁴ La asonancia entre consonantes, o si se quiere, los tres versos monorrimos seguidos, no debe ser reparo a esta seguidilla. Véase la de Lope transcrita líneas arriba.

son los aspectos menos estudiados del verso. La confusión terminológica es desesperante y las soluciones llegan casi al absurdo. En 1985, Domínguez Caparrós publicó su *Diccionario de Métrica Española* y en los artículos "cesura" y "pausa" nos parece que logró, con singular economía y acierto, mostrar la confusión terminológica y, por ende, la definitiva indefinición que afecta a ambos términos. La principal confusión reside en confundir la profundidad o rotundidad de los cortes. Dos años antes, Spang decidía tajantemente (con un corte pleno) entre posturas enfrentadas, y optaba por llamar cesura a la pausa interna del verso que lo secciona en partes independientes.²¹⁵ La «novedad» de Spang no esperamos que prospere, aunque nunca se sabe qué puede ocurrir en estos casos. El término *cesura* es, etimológicamente, equivalente de *cortadura*; pero hay diversas formas de cortar. El corte tanto puede ser una leve incisión como una separación radical; entre hacerse un corte en un dedo y cortarse un dedo debiera haber la misma diferencia que entre hacer un corte en el verso y cortar el verso; la construcción verbal sin preposición indica separación de la parte afectada, mientras la construcción con la preposición «en» indica lo afectado, pero no su segregación. No sabemos hasta qué punto nos es lícito vulgarizar en un estudio de estas características; pero no estaría de más llamar a la pausa *para* -

²¹⁵ Domínguez Caparrós, José: *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985. Spang, Kurt: *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*. Universidad de Murcia, 1983.

da o detención total, y a la cesura *paradinha*, tal y como se puso de moda en el vocabulario futbolístico para designar la carrera con cambio de ritmo que hacen determinados lanzadores de penaltis. El problema de la cesura, como corte leve o grave, se plantea a partir del verso alejandrino, con su escansión en dos mitades y su pausa medial decisoria del valor de la palabra precedente; en los demás versos, sobre todo los considerados simples, cesura denota un silencio breve que no impide la sinalefa. En este sentido la emplea Príncipe. Y en este sentido se suele usar la palabra cuando se habla de métrica, salvo por perfeccionistas o noveleros:

«Se usa en *Métrica* la voz *cesura* para indicar la pausa o el silencio que viniendo como a cortar o dividir el verso en dos fracciones distintas, son exigencia del mismo verso con independencia absoluta de los signos de puntuación, reservándose la palabra *corte* para significar ese mismo silencio o pausa, cuando su existencia en el verso depende pura y exclusivamente de intervenir en él dichos signos, y de marcarse distintamente... Hay ciertas clases de endecasílabo en que es preciso marcar *cesura* si se han de recitar bien, aunque no coincidan con ella el *punto* v. gr. o la *coma* que exigen silencio ortográfico, sin que esto quite que con efecto puedan coincidir ambas cosas... A los *cortes*, para diferenciarlos de la *cesura* propiamente dicha, o sea cesura prosódica, les daremos el nombre de *cesura ortográfica*».²¹⁶ A nosotros nos parece

²¹⁶ AME, p. 603. Los subrayados son nuestros

mejor, en cambio, la palabra *corte* para designar silencios absolutos y evitar confusiones cuando usamos la palabra *cesura*. No hay que entender ambos términos como sinónimos; la cesura que hacemos en el endecasílabo es un corte suave, no el corte -pausa interna fuerte- que escande el alejandrino. El corte que Príncipe llama ortográfico, y que no impide la sinalefa, como no la impide la cesura, es más pronunciado y enfático. Aducimos un ejemplo, de Cienfuegos, que trae Príncipe:

Cedió la fuerza a la dulzura: doma
al terrible león blanda paloma.

El *corte* se produce entre *dulzura* y *doma*, por efecto de los dos puntos; Príncipe señala dos cesuras,

Cedió la fuerza†a la dulzura
Al terrible león'blanda paloma

Y dice de este verso segundo que no hay corte en él, pero sí cesura, y ésta se halla tras el *-on* de *león*, pie monosílabo de tiempo doble con el silencio que le subsigue, como lo prueba su compás simétrico.²¹⁷ Pie con silencio, añadimos nosotros, que hace posible el acento en 7^a que, precisamente por ese silencio, ya no es conjunto con el de 6^a y, por lo mismo, no resulta antirrítmico; menos antirrítmico resultará aún si la cesura se refuerza con el corte ortográfico y hacemos coincidir el canto versal y el canto de la prosa, la melodía de la voz y la melodía de la idea, como dijo Darío, cuyos son

²¹⁷ AME, p. 604

estos versos:

Sones de bandolín. El rojo vino
conduce un paje rojo. ¿Amas los sonos
del bandolín y un amor florentino?
Serás la reina en los Decamerones.

El segundo verso hace coincidir cesura y corte con sinalefa. ¿Hay en este caso realmente un silencio, o una modulación larga y baja de la /o/ final de *rojo* para permitir la sinalefa? Aquí se nos plantean, como siempre, los problemas de la realización oral de cada lector y su habilidad para salvar como unidad lo que se le presenta momentáneamente escindido. Pero aquí, también, se nos justifica lo que dijimos sobre los endecasílabos de 7ª obligada o, como en este caso, combinada con el dominante de 6ª. Como Príncipe demuestra en los exhaustivos capítulos dedicados al endecasílabo, éste puede ser un verso simple, sin cesuras -el que tiene 6ª obligada, o sólo 4ª sin acentuación en 8ª, y no más de tres acentos-, o un verso compuesto, precisamente el que sí tiene cesuras. En el verso último de los que acabamos de citar de Rubén, aun haciendo cesura en 5ª, con sinalefa, la unidad del verso como línea melódica no puede ser rota; para romperla, tendríamos que acudir a un acento latente, imposible en 5ª por antirrítmico y por necesitar caer en la preposición, que concurre en sinalefa; extraño y, por lo mismo, rechazable en 6ª, sobre el artículo. Colocaríamos un acento *intelectual*, a lo Spang, en 8ª, por analogía con *decálogo*? *Decàmerónes*

suenan a chiste de vulgo ignorante, sobre todo en un ámbito lingüístico que dice telegrama cuando, durante tanto tiempo, se dijo telégrama. Las oscilaciones de las sílabas para evitar la imposible uniformidad, que decía Príncipe, no se deben confundir con la intensidad manifiesta de un acento, por muy suave que sea: «Las mismas sílabas inacentuadas no se sostienen siempre en un mismo tono, cosa imposible en la voz humana, sino que *ondulan* con suavidad de tres o cuatro modos distintos».²¹⁸

Es una pena que, del mismo modo que dedicó largos capítulos al acento, Príncipe no dedicara siquiera uno, concentrado, a las pausas. Su teoría aparece diseminada y pierde relieve precisamente por la falta de concentración. Intentaremos remediarlo:

En los versos se hacen tantas pausas o silencios cuantas comas ortográficas hay, y otros que la Ortografía no exige, pero sí el especial carácter inherente al endecasílabo cuando consta de cierto número de acentos. Al final de cada verso hay un silencio las más de las veces; pero dentro lo exigen solamente los de cierta y determinada extensión, siendo su nombre propio cesura, palabra equivalente a cortadura, por parecer como que corta o divide el verso en dos fracciones distintas (...) En la Música no es todo sonidos, sino que entran también los silencios a formar parte de su compás. ¿Por qué no ha de suceder en los versos lo mismo que en aquella sucede?(...) Hay cesura donde se presenta marca ortográfi-

²¹⁸ AME, p. 407. Más rotundamente luego, en p. 535.

ca,²¹⁹ sean signos de puntuación, de interrogación o de admiración,²²⁰ pues ellos de por sí llevan inherente el silencio (aunque a veces mucho más breve que en la prosa, por exigirlo así el compás mismo). En efecto, para saber lo que debe durar un silencio hay que atenerse a lo que el compás diga, pues él indicará por sí solo lo más o menos que podemos detenernos tanto en lo que hablemos como en lo que callemos.²²¹ Un pie cuadrisílabo puede admitir silencio intermedio, sin que por eso dure más que los otros, atendido lo rápido del silencio mismo, el cual se verifica a expensas de alguna o algunas sílabas de dicho pie, pronunciándose éstas entonces con celeridad proporcionada a lo que dicho silencio dure.²²² Pues nuestras sílabas largas y breves lo son en ocasiones más o menos según el sitio que en el verso ocupan, según la mayor o menor distancia que media entre unos y otros acentos, y aún según viene a modificarlas una cesura, silencio o pausa.²²³ Las partes o pies de compás incorporan las cesuras, silencios o pausas o detenciones que se produzcan, juntamente con las sílabas, y esto da como resultado que un pie sencillo, v. gr., formado por solas dos sílabas, sea doble si incorpora un silencio.²²⁴ El silencio es deci-

²¹⁹ En este primer momento Príncipe no distingue todavía entre los distintos silencios, es decir, entre cesura y corte.

²²⁰ Pero no siempre, pues siendo determinante el compás, los silencios "ortográficos" pueden quedar anulados, como ocurre a veces con el vocativo, etc., según explana en *AME*, pp. 534-536.

²²¹ *AME*, pp. 430-31

²²² *AME*, p. 433, nota.

²²³ *AME*, p. 426

²²⁴ *AME*, p. 426

sivo para la cadencia y para la buena armonía de los acentos, evitando las dificultades inherentes al exceso de acentos agudos seguidos.²²⁵ Pero el compás puede exigir, sobre todo en los versos cortos, que el silencio se abrevie o se anule incluso, sobre todo entre adjetivos reduplicados o antes y después de muchos vocativos.²²⁶ Muchas veces confundimos un silencio con la caída de tono provocada por un acento circunflejo ascendente-descendente;²²⁷ pero la caída de tono no implica necesariamente pausa. Mas nunca se debe olvidar que en múltiples ocasiones la función del silencio es la de equilibrar las duraciones de los pies métricos.²²⁸ Dentro de esta función equilibradora, hay que tener en cuenta, como puede comprobarse, que el silencio que sigue a todo verso *sono-final* es mayor que el que sucede al verso llano o al esdrújulo; por ello es gratuito atribuir el valor de una o dos sílabas al silencio que sigue a un verso de final oxítono cuando, en realidad, el equilibrio o alargamiento del pie del compás viene dado siempre por el silencio.²²⁹ Además, la suspensión de sentido por efecto del encabalgamiento puede llevar en algún caso a la anulación del silencio, aunque éste sea de pausa final de verso.²³⁰

La cesura es propia de los versos endecasílabos con más de

²²⁵ AME, p. 459

²²⁶ AME, p. 536

²²⁷ AME, p. 538

²²⁸ AME, p. 433

²²⁹ AME, p. 466, nota.

²³⁰ AME, pp. 440-441. Anticipa un concepto que veremos en Quilis.

dos acentos, y es independiente de los cortes exigidos por la puntuación; en esto se opone a Maury y a Salvá, que sólo reconocen los cortes y niegan la cesura.²³¹ Por breves que sean los silencios no es menos cierto que existen, aunque la duración de una cesura no sea mayor de lo que duraría, por ejemplo, una semicorchea en el más vivo de los compases en que dicha nota pueda intervenir.²³² Las cesuras, junto con lo variado de la acentuación, la oportunidad de los cortes, el decoro y nobleza del estilo, el atrevimiento del hipérbaton y la energía de las imágenes, bastan para sostener el endecasílabo suelto o blanco, sin pedir auxilio a la rima, sea consonante o asonante.²³³ Pero en el endecasílabo de acento obligado en 4ª hay que observar escrupulosamente una regla de oro dictada por Maury: «La cuarta sílaba acentuada no debe nunca ser pie de esdrújulo», precisamente porque el endecasílabo rechaza todo lo que de cualquier modo le haga constar de dos hemistiquios, que lo reducirían a un decasílabo compuesto:

Huye la tórtola ' del nido amado²³⁴

En efecto, la cesura en 6ª distorsiona el compás y, además, decide sobre la brevedad de las sílabas precedentes, combinada con el acento. Mutatis mutandis, la inversa podría ser cierta; una cesura tras cuarta oxítonea puede compensar una carencia de sílaba en la

²³¹ AME, pp. 603-607

²³² AME, p. 605

²³³ AME, pp. 606-607

²³⁴ AME, pp. 602-603. Por eso no sonaba como endecasílabo aquello de «son dulces lágrimas, son dulces lágrimas», ni aún cayendo en copla.

segunda rama de un endecasílabo, como nos pareció dejar demostrado con un ejemplo de García Lorca, aunque allí el silencio ocurre tras 6ª, o en este otro ejemplo, ya en 4ª:

Mi corazón, pozo de agua negra,
sólo su exacta soledad refleja.

Domínguez Caparrós, en su *Diccionario de Métrica española*, al hablar de la pausa apunta al corazón de algo que venimos persiguiendo: «La pausa es elemento esencial del verso. Su coincidencia, o no, con descansos exigidos por el sentido es un factor que produce variedad en el ritmo de la composición». Si donde se ha escrito pausa añadimos cesura para algunos versos, tendremos una aproximación a un arte métrica más real que las que venimos analizando. En efecto, como señaló Príncipe y subrayó Domínguez Caparrós, la sílaba sólo es unidad básica de medida en cuanto está o deja de estar acentuada; pero, añadimos nosotros, el acento sólo tiene capacidad determinante del metro en cuanto está combinado con el silencio; todos estamos de acuerdo en que el número de sílabas, el orden y número de los acentos y la pausa final son los tres factores que se han de combinar necesariamente para obtener un verso. Pero aún hay que contemplar las cesuras, pues estas darán o quitarán valor a los acentos -valor rítmico y aún prosódico- según donde vayan colocadas.

Hace años, leyendo un interesantísimo e inaugural artículo

de Lázaro Carreter²³⁵ sobre Quevedo, nos sorprendió una afirmación, hecha como de pasada, al describir el primer terceto (p. 153).

Dice:

«Y he aquí, en primer lugar, los tres sujetos oracionales, potenciados, exaltados los tres por idénticos recursos sintácticos:

Alma, que a todo un dios prisión ha sido,
venas, que humor a tanto fuego han dado,
medulas, que han gloriosamente ardido.

Tres construcciones paralelas, gramaticalmente -con las tres oraciones adjetivas- y rítmicamente -con los sustantivos en cabeza, *con acento en sexta*-». (El subrayado es nuestro). Pues lamentamos disentir del maestro Lázaro, pero para nosotros el tercer verso no tiene acento en 6ª, sino en 4ª y 8ª. Sin duda, el entonces profesor de Salamanca aplicó la métrica de un modo mecánico, visual más que acústico, y acentuó el componente adjetivo del adverbio; para nosotros, hay un acento latente que recae en 4ª sobre la forma verbal auxiliar, hay cesura tras ella, con lo que se produce un efecto de interrupción de la línea melódica por la depresión tonal de la tmesis, y desaparece el acento de 6ª; hágase la prueba de acentuar, en voz alta, *gloriósaménte*, y dígasenos si el verso acepta esa acentuación.

Persiguimos un hecho métrico que nos permita definir el

²³⁵ Lázaro Carreter, Fernando. «Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario a un soneto». *Papeles de Son Armadans*, año I, tomo I, nº 2, Mayo, MCMLVI, pp. 145-160

verso libre. Antes²³⁶ hemos citado una frase de Domínguez Caparrós, que vamos a variar, subrayando la alteración que incorporamos: «La pausa es elemento esencial del verso. Su coincidencia, o no, con descansos exigidos por el sentido es el factor que diferencia *el verso libre de la prosa, y uno de los elementos de identificación de todo tipo de versos entre sí*».

Acabamos de hacer una afirmación que nos adentra, de lleno, en el terreno más movedizo de la métrica del siglo XX. Para nosotros el problema del enunciado del verso libre está en que lo formulan gramáticos o prosodistas, como dice Navarro Tomás²³⁷ no serlo Príncipe, y algo tendrán los poetas que decir a este respecto. Por lo pronto son los que lo cultivan, y lo hacen de muy diversas maneras, desde cortar endecasílabos y repartir sus fracciones como versos independientes, con ejemplos abundantísimos en García Lorca y en Neruda, a mezclar unidades de ritmos equivalentes, dando origen a las silvas diversas con predominio de la serie afín al endecasílabo o la serie afín al octosílabo, con o sin rima, hasta el desarrollo extenso del que llamamos versículo, tal como lo encontramos en algunos poemas de Alberti. Precisamente el versículo viene a incorporar a la métrica contemporánea un elemento considerado poético pero no métrico: el resultado casi prosario de las traducciones de la Biblia; y decimos

²³⁶ Vid. p. 164

²³⁷ En su artículo «Miguel Agustín Príncipe, tratadista de métrica (1811-1863)», en Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, nº 1 (1976), pp. 7-15. Por cierto, se equivoca Rodríguez por Domínguez en la línea 3, p. 7.

«casi prosario» porque nuestra experiencia de lectores y de oyentes siempre nos hizo sentir los versículos bíblicos en castellano como algo que podría ser verso pero no era prosa, quizá debido a su ritmo sonoro. En el artículo antes citado afirma Navarro Tomás: «La noción del ritmo sonoro se adquiere principalmente por la experiencia de la música y del canto. Coinciden en esta experiencia el poeta que compone los versos y el lector u oyente que los lee o los oye. Ninguna razón cabe alegar para que el metricista se coloque en otro terreno». Pero no es necesario recurrir ni a la música ni al canto; nos basta con el recitado; en nuestra vida hemos oído a grandes y medianos poetas, aún a otros muy malos, decir sus versos, y decir versos ajenos. Hubo un tiempo, que Aleixandre llamaba «puras y alegres tardes del pasado», con verso de Manuel Altolaguirre, hubo un tiempo, decimos, en que tuvimos la inmensa suerte y felicidad de reunirnos en Velintonia, 3, casa del maestro Vicente Aleixandre, para oír sus versos de sus propios labios y, luego, oír esos mismos versos dichos o leídos por Carlos Villarreal, mientras el poeta, con los ojos cerrados, iba asintiendo en un susurro: «Sí...sí...así...así...» Desgraciadamente las grabaciones que conservamos con la voz de Carlos Villarreal son muy deficientes, no aptas para el placer estético que su voz nos procuraba, pero muy adecuadas para seguir las líneas melódicas del verso libre, que en su realización, como en las de Aleixandre, Neruda, Alberti, Octavio Paz, y tantos poetas versolibristas como hemos es-

cuchado, sí tiene cesuras, tiene muchas veces las pausas arbitrarias que lo distinguen netamente de la prosa, tiene un ritmo acentual que lo diferencia totalmente del *acento oratorio* (que decían los gramáticos y prosodistas del siglo XIX). Tiene, en fin, la condición exacta que se le puede y debe exigir al verso: ser una intuición plena del espíritu, como adujimos antes con la autoridad de Novalis. Por ello es inaceptable una disposición tipográfica que altere el texto dado como poema por su autor, y por ello falseábamos unos versos de Guillermo Carnero, sin ningún derecho evidentemente, que en su libre y original presentación son el poema verdadero. Los metricistas debemos tener el orgullo de saber nuestro oficio para practicar los sanos y necesarios ejercicios del análisis y de la crítica, pero debemos tener la humildad de atenernos a lo que nos transmite el poeta; podremos concluir que el poeta acierta o yerra, pero no podemos «corregir» el poema. Y debemos aplicar esa parte de la Retórica que se llama Métrica sin echar mano a otras zonas, como las figuras de repetición, más que para estudiar «materialmente» el efecto de una figura dada como elemento rítmico: que unas anáforas pueden y deben ser elementos métricos por la reiteración de un cuerpo fónico dado, por la aparición de unos ritmos preestablecidos en determinadas posiciones, pero no como tal figura. Sílabas, acentos, silencios: estos, y no otros, son los elementos del verso, libre o regulado. Procuraremos ser fieles a nuestros principios en el análisis de este poema de Alexandre:

LA ESPERA

Esperándote

en esta tarde casi extinta,
me quedo
en la penumbrosa luz encendida
y pienso en ti. ¿Me quieres?
¿Me quieres tú día a día?
Qué largo esfuerzo es el amor. Te espero,
llegas... Y todo se diría
que un pensamiento sigue siendo sólo
en la perpetua soledá indivisa.
Horas de entrega dulce, horas de engaño largo y luz conforme.
Horas de silenciosa voz adormecida.
Cuando sólo se escucha uno , y se está solo,
y el alma engañosa, el alma dulce, desvaría.
Amor, no, no quisiera
apoyar en mi mano mi mejilla
y así, en el cuarto, esperar largo, esperar hondo,
en la soñada luz amarilla,
mientras el corazón con levedad se hace
una sombra, o se deshace de espuma lívida.

Hoy me dijiste: «¿Sabes que te quiero?»
Eras tan niña
al decirlo, que con dolor te puse mi mano
muy suavemente en tu mejilla.

Terciopelo soñado. Cerré los ojos:
luz. ¡Ah, cómo te amaría!
¡Cómo en la realidad o sueño, sin dudar nunca, nunca,
yo sólo a ti te querría!
En la gloria otorgada, en la luz clara.
Nunca en la luz vencida.
Jamás en esta luz de crepúsculo interminable.
Sólo en la luz rápida, brusca, rompedora y totalísima amanecida.

Los treinta y dos versos del poema se reparten en dos secciones desiguales, de veinte y doce versos respectivamente. Una lectura rápida nos permite notar que, junto a versos de ritmo y medida difícilmente reconocibles en una primera audición, hay otros que destacan por asimilarse al fondo rítmico común adquirido en nuestras frecuentes lecturas y audiciones de poemas: Son los vv. simples 1º (tetrasílabo), 3º (trisílabo) y 22º (pentasílabo adónico), más los heptasílabos que ocupan los lugares 5º, 15º y 30º y los endecasílabos que aparecen como 7º, 9º, 10º,²³⁸ 16º, 21º y 29º; reconocemos también versos compuestos, como lo son el 11º (de 7+11), el 17º (de tres pentasílabos), el 19º (alejandrino), el 25º (dodecasílabo de pies de seguidilla, 7+5) y dos decasílabos bimembres, los vv. 18º y 24º, aunque éste nos hace volver a leerlo para comprobar si hay pausa medial o cesura en sinalefa, y optamos por la primera lectura, más intuitiva y, quizá, más fiable. Los octosílabos son difícil-

²³⁸ Nótense la apócope *soledá* y la consiguiente sinalefa en este verso.

mente reconocibles, y siempre dudaremos en el verso 28° si, al hacer cesura tras 4ª oxítone hay aumento o no; aún menos reconocible es el otro octosílabo, el 26°, verso que en realidad nos parece formado por un pie independiente ante corte y un heptasílabo, algo así como un posible eneasílabo compuesto de 2+7. Los restantes versos miden 9 (el 2° y el 8°); 11 (el 4°; pero de 5ª obligada, por eso no asimilado al fondo rítmico común); 10 (u 8 ó 9, el 6°: depende del compás que le demos; nos decidimos por el decasílabo compuesto, más acorde con la rítmica general de los versos entre los que se inserta); 13 (el 12°, de 2+11; el pie bisílabo inicial, seguido de coma métrica, tiene un efecto ritardante y enfático); 14 (los vv. 13°, 14°, 20° y 23°, ninguno de ellos asimilable al alejandrino canónico; el 13°, porque es el acento, no la pausa medial, quien impide la sinalefa, y por ello es, en realidad, un compuesto de 9+5; el 14°, por su triple escansión con dos cesuras y tres fracciones de 6+4+4; el 20°, compuesto de 4+5+5, y el 23°, formado por 4+10). El verso 31° tiene 16 sílabas (7+9) y 22 el verso final (9+13). Este penoso recuento nos muestra algo bien patente, que estamos ante una composición de versos polimétricos pero dentro de una secuencia que combina perfectamente con el endecasílabo. La polimetría no indica polirritmia, sino un fondo rítmico común sobre el que se van tejiendo versos oscilantes de acuerdo con los estados emocionales que transmite el poeta. Veamos qué nos resulta con la transcripción según el modelo de Príncipe:

A D S D D R
 Espe/ rándote#en/ ésta/ tárdecasiex/ tinta#me/ quédo#enlapenum/
 D D D S D R S
 brósa'/ lúzencen/ òida#i/ piénsoen/ ti.¿Me/ quières?#¿Me/ quiéres/
 S D D Δ S R D D
 tù'/ díav/a/ òia?#/ Qué/ lárgoes/ fuèrzo tesela/ mór.]Tees/ pèro,#/
 D D D D D S S
 llégas...i/ tódosedi/ ría#/ queúnpensa/ miènto'/ sígue/ siéndo/
 R D S D D S D
 sòlo#enlaper/ pétuasole/ dáindi/ vísà#/ Hórasdeen/ tréga/ dùlce,#/
 D S D S D R D
 hórasdeen/ gáño/ làrgoti/ lúzcon/ fòrme.#/ Hóras'desilen/ cìsa'/
 R D S D D D Δ D
 vóz'adorme/ cìda.#/ Cuándo/ sólosees/ cùcha#/ únoises/ tá/ sòlo,#i
 D D S R D S S S
 el/ álmaenga/ ñòsa,el/ álma/ dùlce,desva/ ría.#A/ mór,/ nó,/ nóqui/
 R D D D D R Δ
 sièra'apo/ yárenmi/ mánomime/ òilla#ia/ sì,enel/ cuàrto,espe/ rár/
 R Δ D D D D R
 làrgo,#espe/ rár/ hòndo#/ énlaso/ ñàda'/ lúzama/ rilla,#/ miéntas
 R D D S R D
 elcora/ zòn#conleve/ dáda'se/ hàce#/ úna/ sòmbra,osedes/ hácedees
 S D D D D D
 / púma/ livida.##/ /Hóimedi/ òiste:/ ¿Sábesquete/ quièro?#/
 D R R D D D
 éraStan/ ñiña#alde/ cìrlo,quecondo/ lór 'te/ púsemi/ màno#/
 D D D D S D D
 / múisuave/ mènente#/ éntume/ òilla.#/ Tércio/ péloso/ ñàdo.Ce/
 S D S S D D R S
 rrélos/ òjos:#/ lúz./ ¡áh,/ cómoteama/ ría!#/ ¡Cómoenlareãli/ dádo/

R Δ D D Δ S D D S
 suèño, sin du / dár / núnca, / núnca, # / yó / sóloa / títeque / rrìa! / énla /
 D D Δ D D S D
 glóriaotor / gàda# enla / lúz / clàra. # / Núnca enla / lúz ven / cida. # Ja /
 S S D R D D Δ
 más en / ésta / lúz' decre / púsculo intermi / nàble. # / Sólo enla / lúz /
 D R R R D
 rápida / brüsca, # rompe / dóra ðitota / lísima√ amane / cida. ### /²³⁹

Todo el poema está sujeto a compás vario, pero con una sorprendente presencia de medios pies y de ritardantes; predominan los pies dobles que, unidos a los ritardantes, dan un aire general de lentitud, rota aquí y allí por la vehemencia de los medios pies y la tendencia de los pies sencillos a mostrarse seguidos. Dentro de esta tensa contraposición de acelerandos y retardandos, sorprende, como un remanso melódico, el trío de los vv. 11 y 12, con su esquema D-S-D# D-S-D-S-D# R-D-R-D, revelador de que el poeta lo ha formado primero mediante un incremento simétrico, reiterativo de la cadencia de la primera estructura y, luego, dilatando los tiempos y colocando ritardantes, equivalentes a la suma de pies sencillo y doble, donde sería esperable el sencillo; a la simetría indicadora de reiteración en el tiempo, sucede una dilatación casi de desmayo o de abatimiento, de pérdida de tensión, de búsqueda del sosiego: la simetría de ritardantes y dobles, excepcional en nuestra poesía, conlleva un cambio decisivo de compás y, con ello, poten-

²³⁹ Transcribimos abreviadamente los pies de compás por razones de economía y claridad expositiva.

cia la expresividad. Sobre ello, el poeta ha jugado con el valor de las pausas, pues es sabedor de que, aunque por convenio métrico la pausa fuerte entre pies de verso compuesto se dice equivalente de la pausa final de verso, tal equivalencia no deja de ser una mera convención: de todas formas, y tal vez para prevenir errores, el poeta ha combinado la pausa y el corte ortográfico, y en la interna ha marcado el silencio con una coma, mientras en la final lo ha hecho con un punto: notación de los silencios que condiciona nuestra lectura y nos lleva, tras la detención larga del dilatadísimo verso 11º, a iniciar el 12º con un esfuerzo mayor que en los dos principios anteriores, esfuerzo mayor porque, además, hay que cobrar aliento para sostener cinco sílabas y una leve coma métrica que el mismo esfuerzo nos impone; deshace con ello la tendencia a reiterar mecánicamente un mismo esquema métrico a que nos induce la anáfora, y así refuerza su valor expresivo, y no a la inversa, como nos sería dable pensar. En otros casos la anáfora uniforma el ritmo, aquí el ritmo intensifica la expresividad de la anáfora. Garcilaso, en su soneto «En tanto que de rosa y azucena», y Góngora en el suyo «Mientras por competir con tu cabello», nos enseñaron cómo se enriquece una anáfora mediante el añadido de una simple conjunción; Aleixandre lo hace sin añadidos externos, desde dentro: variando el compás. Estos dos versos

Horas de entrega dulce, horas de engaño largo y luz conforme.

Horas de silenciosa voz adormecida,

ocupan la parte central de la sección primera del poema y son el único momento sereno y sostenido dentro de la agitación general que en todo el resto domina. Contrástese con el dilatadísimo y esforzado final, con sus ritardantes seguidos y contrastados y nótese, de paso, cómo las intuiciones poéticas se materializan en bloque, sin escisiones dualistas de fondo y forma:

Jamás en esta luz de crepúsculo interminable.

Sólo en la luz rápida, brusca, rompedora y totalísima amanecida.

Los ritardantes, subrayados, contraponen dos posturas ante los crepúsculos, uno, el vespertino, crepúsculo por antonomasia, y el otro, el alba, la amanecida: el uno, interminable, negado; el otro, buscado, querido, con el esfuerzo que exige encontrarlo desde la penumbra interior en que se vive.

Otros primores del poema nos muestra la transcripción y análisis de su compás. Y nos invita, además, a realizar un experimento en línea con el que hicimos con los versos de Carnero y de Garcilaso. No lo haremos, pues Juan Ramón Jiménez ya lo hizo por nosotros en *Leyenda*. Con un criterio absolutamente discutible -la rima como señal determinante del verso o de las líneas versales-²⁴⁰ Jiménez inició y Sánchez Romeralo culminó una tarea ímproba y, para nuestro gusto, desdichada: reducir a prosa²⁴¹ las silvas blancas, a versículos los pares de alejandrinos romancea-

²⁴⁰ Nótese que, en nuestro análisis del poema de Aleixandre, no hemos señalado la rima en los versos pares, aun teniendo un claro valor simbólico.

²⁴¹ ¿Cómo leer muchos de estos que fueron poemas y realizar en ellos la *ejecución en verso* pedida por Devoto?

dos... ¡Espacio y Animal de fondo «hechos prosa»! Para muestra basta un botón, dicen. Daremos una: En *Leyenda*, p. 290, encontramos esta joya, ya citada por Carlos Villarreal en sus notas a nuestro libro *De un capricho celeste*, tal como se puede comprobar en páginas anteriores:

1
BLANCA Y BLANCA
(MARTHE)

Entre una nauseabunda fragancia de mimosas amarillas, caída la tarde (sueño y perla), tú te mecías, indolentemente, blanca y blanca, bajo las blancas muselinas de seda.

El ocaso incoloro (pequeñito y lejano) se copiaba en tus ojos de agua, como violetas claras, y el candor vago del instante divino plateaba tu rubia cabellera de trenzas.

Un pajarillo negro saltaba en los saúcos; la gran luna redonda, cual una japonesa, encendía en su polen de oros opalinos tiernos ramajes que enfloró la primavera.

.Bien, las rimas nos marcan límites que, supuestamente, cierran ámbitos de 28 sílabas. Supuestamente sólo, porque el archiverso 2º sólo tiene 27 y el 6º nada más que 26, medidas que nos resultan de la coherente aplicación de las sinalefas, porque si no se hace sinalefa en 6º, *de/oros*, tampoco habría que hacerla en 3º, *de/agua*, porque la vocal inicial tónica si la impide en un caso debe también impedirlo en el otro, y a la inversa con la permisión; hecha dialefa en ambos, siguen sin medir lo que deben, 27 el 6º y 29 el 3º. Bien, ya tenemos un desajuste métrico ocasionado por la prosificación. ¡Qué bello es, por cierto, el encabalgamiento abrupto de 2º sobre 3º, y cómo intensifica la claridad del adjetivo y ese «candor vago» que le sigue! Menos mal que este recurso no se ha perdido en el paso

de la *Segunda antología poética*, donde por primera vez lo leímos, en aquella preciosa edición de la colección Universal, a ésta de Cupsa. Si escandimos el par inicial de esta casi prosa por lo que la prosodia nos dicta, tendremos:

«Entre una nauseabunda fragancia ' de mimosas amarillas '
caída la tarde ' (sueño y perla) ' tú te mecías ' indolentemente '
blanca y blanca ' bajo las blancas muselinas de seda.»

Es realmente prodigioso que no se reconozca, en ningún momento, el aire de los alejandrinos. ¿Quería eso realmente Juan Ramón Jiménez, que aquellos versos que nos parecían un prodigio de ajuste expresivo se volvieran irreconocibles? ¡Con la de horas que les dedicamos a los alejandrinos juanramonianos, fueran de cobre, fueran elegíacos, fueran de amor, para que nuestro libro *Tigres en el jardín* no resultara un empedrado de monotonías, la *Métrica española* de Navarro Tomás en las manos y Juan Ramón Jiménez en la doble memoria de la mente y el corazón! ¡Con el mentís tan maravilloso que la eufonía y la armonía imitativa de sus versos, los de este poema, daban a las rigurosas preceptivas! ¡Y aquellos encabalgamientos entre hemistiquios y entre versos, correspondiéndose con el balanceo del columpio, meciéndose, meciéndose...! ¡Y él era quien había escrito «no lo toques ya más, que así es la rosa»! Pues lo tocó y, en nuestra opinión, lo deshizo. Vamos a devolverle la primitiva forma, la de alejandrinos arromanzados, con sus remotas y suaves asonancias, sus

encabalgamientos, sus rupturas, su armonía:

Entre una nauseabunda fragancia de mimosas
amarillas, caída la tarde (sueño y perla)
tú te mecías, indolentemente, blanca y
blanca, bajo las blancas muselinas de seda.

El ocaso incoloro (pequeñito y lejano)
se copiaba en tus ojos de agua, como violetas
claras, y el candor vago del instante divino
plateaba tu rubia cabellera de trenzas.

Un pajarillo negro saltaba en los saúcos;
la gran luna redonda, cual una japonesa,
encendía en su polen de oros opalinos
tiernos ramajes que enfloró la primavera.

Sin necesidad de organizar otra selva salvaje con los pies de compás de Príncipe, veamos el poema: Salta a la vista (más al oído) el bello efecto de los encabalgamientos inversos, en quiasmo, adjetivo sobre nombre, nombre sobre adjetivo, entre los hemistiquios del verso 1º y entre éste y el verso 2º; la asonancia del primer hemistiquio del verso 2º, realizada por terminar un encabalgamiento y comenzar otro de participio sobre su sujeto y que, con ese realce, halla eco en el verso siguiente, donde comienza, exactamente, una de las travesuras poéticas que más nos han fascinado en nuestra vida de lector, el alargamiento de la sílaba /do/ en «indolentemente», para llenar la pausa sin romper la palabra, exactamente como un mecedor describe la zona más baja de su

curva, y remontarse enseguida hacia esa /y/ final, aguda por posición, en sinalefa, y tomando el impulso del acento conjunto anterior para caer, precipitadamente, de una blancura alta hasta una blancura baja, bajo otras blancuras, hacia el lejano eco de otra nítida asonancia interna, en *-í-a*, que ha reforzado las asonancias en *-é-a*, las aliteraciones, todos los recursos de irisación que el poeta puso al servicio de este cuarteto maravilloso. El segundo cuarteto, olvidado el olfato, se concentra en la vista; con sabia mano de pintor, sugiere veladuras, esfumados; sigue el balanceo y, con él, los audaces encabalgamientos, ese juego fascinante de suspensión y caída: el encabalgamiento *violetas/claras* es una réplica casi exacta de *blancaí/blanca*, ligeramente más suave, un poco descolorido, porque el ocaso es incoloro y la blancura se transforma en candor vago y lo rubio se platea. Un hemistiquio de vocales simétricas cierra el cuarteto: Se va a hacer de noche, el balanceo del columpio rememora el arrullo de la cuna, ea, ea:

cabellera de trenzas, (a-e) -é-a, (e) -é-a.

Y anochece: Un trazo rápido, muy contrastado, de negro y verde, el pajarillo en los saúcos;²⁴² se sugiere el blanco (la luna) y se vuelve a un amarillo casi lechoso, polen de oros opalinos, con esa casi paronomasia (polen/opalino) que vale un imperio. Ya

²⁴² Colmo de los horrores, la errata que presenta este verso en la antología de J.R.J. preparada por Angel González (Madrid, Ediciones Júcar, 1974): *salta entre los sauces*. Pocas veces una errata ha tenido un efecto tan demoledoramente cursi, y pocas veces un parónimo (o, mejor, una *paragrafía*, si vale el neologismo) ha llevado a tanta *ultracorrección*.

todo es visual, pero hay un cierto regusto olfativo en el verso final, de verdes tiernos y flores inconcretas. Los encabalgamientos de los tres versos precedentes son menos sorprendentes, más suaves... como para reservarnos la sorpresa última de un ligado entre conjunción tónica y preposición, / quéven/. Así era *la rosa*.

Pero años más tarde conocimos a Príncipe y su advertencia sobre los acentos conjuntos: el claror vago del verso 7 nos pareció menos bello, y entendimos que la sinalefa deá, en el verso 6, era *ilegítima*. Menudencias, porque no hay forma de decirlo mejor, y esas son pequeñas rebeldías y mezquindades del idioma, como ya nos lo advirtió Bécquer desde un poema en que no pudo evitarlas.

* * *

Llegados aquí nos parece que hemos alcanzado el fin que nos proponíamos: mostrar cómo Miguel Agustín Príncipe se adelantó a su tiempo e interpretó la poesía con un método que, si no resuelve los problemas -cosa imposible desde la realidad del creador literario- sí ayuda a buscar soluciones en la tarea de corrección. Es evidente que los acentos conjuntos son ingratos; nadie puede negar que el desmayo acentual, si no está al servicio de una expresividad adecuada (como lo hemos visto en el soneto de García

Lorca), es indicio de torpeza o incapacidad del versificador; es cierto que hay sinalefas duras y, por lo mismo, ilegítimas, y que de las licencias métricas, por el mismo hecho de ser licencias, sólo se debe usar adecuadamente, es decir, para que surtan efecto poético. Nadie puede dudar de que el verso ya está constituido por lo que Príncipe llama la «frase música», pues ella contiene todo lo que caracteriza básicamente al verso: un número determinado de sílabas, unos acentos también determinados en sus adecuadas posiciones, la pausa o pausas determinantes, todo, en fin, lo que se necesita para construir una línea armoniosa de sonidos capaces de albergar en sí aunque sea un ápice de eso tan sutil que hemos dado en llamar poesía. Poesía que impone su aire, concreto en el compás métrico, el aire del vuelo o de la pesantez, a veces de la dura o fría neutralidad, muchas veces de la gracia, que esperamos que no nos falte. Como no debe faltar el reconocimiento permanente a José Domínguez Caparrós, que fue el primero en estudiar y llamar la atención sobre la métrica de Príncipe.

Pero no quedaría completo este capítulo si no mostráramos, como lo hemos hecho con poemas en verso libre y en romances, la aplicación de las teorías de Príncipe al análisis de un soneto. Sirva este:²⁴³

²⁴³ De José Sánchez Rodríguez, en *Alma andaluza*. Prólogo de Francisco Villaespesa. Epilogoal de Juan R. Jiménez. Introducción por Antonio Sánchez Trigueros. Granada, Editorial Don Quijote, 1981. Facsímil de la 1ª edición (1900).

EN CONTRA DE LA LEY

La flor ofrece supreciado aroma
y da perfume a quien su olor aspira;
susurro el viento que en las frondas gira,
y luz el cielo que del sol la toma.

Cariñosos arrullos la paloma.
Ejemplo santo el mártir en la pira;
y amor ofrece el pecho que suspira,
porque el suspiro es el amor que asoma.

Todo cuanto proviene de la nada,
debe ofrecer sus dones sin enojos.
Y tú, que para mí fuiste creada,

muestras tanto despego a mis antojos,
que llevas el amor en tu mirada...
Y si te pido amor cierras los ojos.

A S D S D S D
La / flóro / frèce' supre / ciádoa / ròma #i / dáper / fùmetaquiensuo /
S D S D S D S
lóras / pìra; #su / sùrroel / viènto' qu√enlas / fróndas / gìra, #y / lúzel /
D S D S D D
cièlo' quedel / sól.la / tòma. ## / / Cári / ñòs sar / rúllòs' lapa /
D S D D D S D
lòma. #E / jémplo / sànto tel / mártirenla / pìra; #ia / móro / frèc√el /
D D D D S D
pèchoquesus / pìra, # / pórqu√elsus / pìro'esela / mórquea / sòma. ## /

D D D D D D D
 Tódo' / cuàntopro / viénedela / nàda, # / débeofre / cèr'sus / dónessine /
 D D S D D S D
 nòjos. #i / tú, quepara / mì' / fuístecre / àda, # / / muéstras / tàntodes /
 D D D D D D
 pégotamisan / tòjos, #que / llévasela / mòr'entumi / ràda... # / ísite /
 S S D D
 pídoa / mòr' / cierraslos / òjos. ## / .

El soneto consta de tres partes bien diferenciadas:

- a) exposición, versos 1-8;
- b) epifonema en la transición, versos 9 y 10;
- c) contraposición y cierre, versos 11-14.

La exposición se divide en dos momentos, distribuida equitativamente entre los cuartetos. En el primero el compás es rigurosamente simétrico, con fácil alternancia de los pies sencillos y los dobles, una vez iniciado el ritmo tras la primera sílaba en anacrusis; el eslabonamiento de los versos se hace con toda suavidad, ya que el autor ha marcado la puntuación gramatical evitando los cortes bruscos que produce el punto ante pausa final de verso; esta simetría se corresponde con el equilibrio que el autor percibe en un orden natural inanimado. En el segundo cuarteto, que encierra alusiones a un orden material animado, el compás es claramente vario, pero ordenado: los versos 5-7 tienen compás mixto, simétri-

co ante la cesura y uniforme tras ella; en cambio, el verso 8 presenta una clara inversión de sus dos partes en relación a los versos anteriores, como si desdoblara el ritmo precedente en clara alusión a como el amor proyecta y recoge a los seres capaces de sentirlo: Versos 5-7, rama ascendente S-D, rama descendente D-D; verso 8, rama ascendente D-D, rama descendente S-D.

En la transición, ocupada toda ella por una sentencia, o epifonema derivado de la exposición, el verso 9 engarza su ritmo con el de los versos 5-7, por lo que vuelve a desdoblar el compás del verso 8, continuando el juego de simetrías inversas por ramas; el verso 10 se somete al compás uniforme para expresar solemnemente la idea igualadora de la ley natural.

Frente a este maravilloso equilibrio de lo sujeto a ley, con sus simetrías elementales del primer cuarteto y las variadas y complejas que ocupan los versos 5 al 9, para culminar en el majestuoso verso 10 (la cesura tras 5ª iguala en duración ambas ramas), los cuatro versos finales tienen el compás vario, sin regularidad alguna, para reflejar mejor el desequilibrio entre el amante afanoso y la desdeñosa amada, y entre ésta y la naturaleza toda: El compás métrico lleva en su aire, con verdad y rigor, el mundo profundo, íntimo, del poeta.

**III. ALGUNOS VERSOS Y POEMAS CONSIDERADOS
A LA LUZ DEL ARTE METRICA ELEMENTAL .**

Durante el ejercicio metodológico y racional del pensamiento, inevitablemente se generan variadas propuestas y respuestas que constituyen el nutrido repertorio de la mente humana: sentimientos, creencias, inspiraciones, intuiciones..., los cuales, aunque no sean medibles con exactitud cuantitativa al ser elementos no-racionales, ejercen una enorme influencia en la estructuración del conocimiento humano, que permite a la mente la percepción de la realidad de un modo complementario y distinto del conocimiento y análisis científico.

ALBERTO PORTERA SANCHEZ. «Creación artística y pensamiento científico».

III. 1. LA CADENCIA

Como Miguel Agustín Príncipe entiende, y toda su métrica se basa en ello, que el acento es tono siempre y esfuerzo al menos cuando se empieza a marcar,²⁴⁴ no es sorprendente que considere la *cadencia* como elemento esencial y definidor del verso. Domínguez Caparrós²⁴⁵ no recoge en el término *cadencia* la acepción que le da Príncipe. Y Navarro Tomás²⁴⁶ prescinde directa y expresamente del tono como elemento de la versificación española.

Si suprimimos los tonos en la versificación, dos estrofas que presenten el mismo esquema acentual habrán de realizarse oralmente exactamente igual; de ahí la ingrata musiquilla de los escolares cuando recitan tal rima de Bécquer, tal sonatina de Rubén Darío o cual romance popular o culto: es la *métrica mecánica*. La *métrica expresiva* sí requiere la consideración de los tonos y, por ello, necesita recuperar el concepto de *cadencia*, término que, de ser estrictamente musical en su origen y empleo, debe, en nuestra opinión, incorporarse al vocabulario métrico.

En nuestra opinión, Príncipe plantea bien el problema: «El acento marca el *compás* como *forte*, es decir, en su mera cualidad

²⁴⁴ AME, p. 416

²⁴⁵ *Diccionario de métrica española*. Sólo recoge la acepción de Balbín que, evidentemente, poco tiene que ver con la de Príncipe.

²⁴⁶ «La base esencial del ritmo del verso son los apoyos del acento espiratorio. Otros factores fonéticos como el tono o la cantidad silábica no desempeñan papel constitutivo en la estructura del verso español. *Métrica española*, p. 9.

de *esfuerzo*, y en la cadencia interviene como *tono*».²⁴⁷ Y es bastante explícito a la hora de decir lo que la cadencia no es: «Una de las muchas palabras que cada cual entiende a su modo, siendo por lo tanto preciso fijar su verdadera acepción. Unos la hacen sinónima de *metro* o *medida*; otros dicen que es *el sonido que a cada cual de los (metros) le corresponde en la clase a que pertenece*; otros... que *consonancia*; otros, *rotundidad y armonía*».²⁴⁸ Es la agradable impresión que resulta al oído del ascenso y descenso de la voz, cuando cae²⁴⁹ de un tono más alto a otro más bajo, como buscando un descanso en este... Es común a la prosa y al verso. En la prosa se realiza sin sujeción a medida exacta. En el verso sigue constantemente el compás inherente a éste».²⁵⁰ La realización de la cadencia necesita de la pausa o del silencio, pues sin ellos no hay cadencia en realidad, aunque haya descenso de la voz: «La voz no se halla siempre en un mismo *tono*, sino que sube o baja más o menos de las sílabas acentuadas a las que carecen de acento, sucediendo lo mismo en aquellas que nos presentan sucesivamente dos o más acentos agudos seguidos, por no ser todos igualmente agudos, sino unos más altos que otros. Ahora bien: como en esos casos sigue la voz en sus oscilaciones sin pausa ninguna aprecia-

²⁴⁷ AME, p. 457

²⁴⁸ AME, p. 458

²⁴⁹ «Voz derivada del verbo latino *cadere*, el cual significa caer». AME, p. 458

²⁵⁰ AME, p. 458. Y añade en nota: «En Música se entiende por cadencia la transición de un acorde disonante a otro perfecto o propiamente dicho; y bajo este punto de vista, es también una especie de caída sobre el tono del cual se ha salido».

ble en ninguno de sus descensos, queda en suspenso, por decirlo así, su caída definitiva, hasta que halla un acento grave seguido de pausa o silencio, donde pueda realizarla».²⁵¹ Hasta aquí todo nos va pareciendo claro, pero se complica con otro concepto que Príncipe introduce y que casi llegamos a entender como sinónimo, en él mismo: la transición. Dice que en dos endecasílabos de acentos en 1ª, 4ª, 6ª y 10ª, con cesura tras 4ª (sea masculina o femenina) hay dos cadencias en cada uno de ellos, «por ser también dos las *transiciones* que se hacen en cada uno, cayendo de un *tono más alto* representado por el *acento agudo*, a otro más *bajo* indicado por el *acento grave*». ²⁵² Pero la cadencia tiene dos partes, «su ascenso o *parte preparatoria* (que) consta de un acento agudo, y su descenso o *parte resolutive* (que) tiene un acento grave». ²⁵³ La única manera que se nos ocurre²⁵⁴ de diferenciar transición y cadencia es la siguiente:

Sea un pentasílabo adónico, como el de Villegas,
céfiro blando.

²⁵¹ AME, p. 459.

²⁵² AME, pp. 458-459

²⁵³ AME, pp. 460-461

²⁵⁴ A pesar de la cita de Portera Sánchez que campea ante este capítulo, y aunque Príncipe nos haya advertido que «en lo relativo a la cadencia hay que dejar mucho al instinto», intentaremos ser lo más exactos posible y lo más *técnicos* que nos sea dable, tal vez porque intuimos que determinados fenómenos que se nos escapan en todas las métricas y en nuestros mismos análisis, como lo son la acentuación antirrítmica y la «realidad poética» de los versos que se llaman compuestos como unidad en sí y no como suma de otros versos menores, deben tener su explicación en las *transiciones* o en las *cadencias*. Pero llevamos más de treinta años persiguiendo la racionalización de tales intuiciones y hasta ahora no hemos pasado de una convicción íntima no verbalizable con precisión.

De acuerdo con Príncipe (y con Nebrija)²⁵⁵ se trata de un verso compuesto de un dáctilo y de un espondeo, pues el pie de compás final de verso es, por definición, doble, y ello exige el concepto de espondeo frente al de troqueo que nos asalta de inmediato. Como estamos de acuerdo, o tal suponemos, que el acento es el elemento determinante de la versificación española, pero todos buscamos elementos equilibradores y compensatorios de las duraciones real o aparentemente diversas (y el problema de la *cantidad* nos sigue acosando), sea inventándonos pies o cláusulas, períodos rítmicos y enlaces, o compases y eslabonamientos, ejes por aquí y por allá, o barras de equilibrio, no vamos a marcar sino las sílabas y sus intensidades, pero no tenemos más remedio que incorporar una notación de silencio: el valor de tal silencio, sumado al de la sílaba átona precedente, nos da la sensación de cantidad exigida por el espondeo. Tendremos por tanto el siguiente esquema para el adónico:

...céfiro blando.
 / ó o o / ó o # /
 ...pies adorados.²⁵⁶

Nos resultan dos cláusulas o pies de compás *equivalentes* en su duración. La equivalencia de duración no lo es de intensidad, pues nadie realiza el mismo esfuerzo en 4^a que en 1^a; el de ésta es mayor, y como prueba nos remitimos a la caída de voz que habi-

²⁵⁵ Vid. Navarro, *Métrica...* p. 10, nota.

²⁵⁶ Aleixandre, «Canción a una muchacha muerta», últimas palabras del verso final.

tualmente padecen los lectores de poesía al llegar al último acento, caída a veces tan marcada que la última sílaba es prácticamente inaudible, sobre todo en palabras llanas. La *transición* va de acento agudo a acento grave, es decir que entendemos que abarca de 1ª a 4ª, ambas incluidas; se extiende, por tanto, más allá de la *parte preparatoria* de la cadencia, pues alcanza la sílaba marcada con acento grave, que ya pertenece a la *parte resolutive*; y lo entendemos así porque así lo define Príncipe y porque nos advirtió que la cadencia está estrechamente ligada al compás. Esto nos permite complicar aún más el lenguaje métrico y definir:

Cadencia: En el verso, núcleo rítmico formado por un conjunto de sílabas marcadas por un acento agudo sobre la inicial y un acento grave en la segunda tónica, anunciadora del silencio subsiguiente. Consta de dos partes, marcadas por los acentos: parte primera, preparatoria o *tensiva*, que comprende la primera sílaba acentuada y las átonas que la siguen; parte segunda, resolutive o *distensiva*, que incluye la segunda tónica, las átonas que la siguen y la pausa o silencio. Estas dos partes están íntimamente ligadas por la *transición*, que señala la unidad plena de la cadencia, y que comprende todas las sílabas que van desde la primera tónica hasta la segunda, ambas incluidas. La *cadencia plena* exige transición; la *cadencia deficiente* carece de transición, por ser contiguas ambas tónicas. En los versos simples con tres acentos, los dos primeros agudos y el último grave, la *cadencia* es *compleja* o de

doble transición.

La cadencia, en los versos simples, no se confunde con la frase música, aunque alguna vez parezcan coincidir. Se diferencian en que la frase música comprende en el verso desde la sílaba inicial hasta la última tónica; esto supone que integra la anacrusis, pero no las sílabas átonas siguientes a la última tónica ni el silencio o pausa versal. La cadencia sólo comienza desde la sílaba primera tónica y abarca el resto del verso, incluidas las sílabas átonas finales y la pausa versal.

Entendemos por versos compuestos los que presentan dos o más cadencias, separadas por cesuras. Si la cesura es suave consideramos el verso como ligado; si la cesura es fuerte, le llamaremos articulado. La diferencia que establecemos entre cesura fuerte y cesura suave consiste en que aquélla afecta a la naturaleza de las dos sílabas átonas precedentes, si las hubiere, y a la de la tónica inmediata si no hubiere átona intermedia. El verso compuesto se caracteriza, pues, por presentar una *articulación* o un *ligamiento* entre cadencias, nombres que usamos para no confundir estos conceptos con los de *período de enlace*, propuesto por Navarro Tomás,²⁵⁷ y *eslabonamiento*, dado por Príncipe,²⁵⁸ y que afectan a la continuidad del ritmo o del compás entre dos versos contiguos pero distintos, y, además, ni *articulación* ni *ligamiento* constan

²⁵⁷ *Métrica española*, pp. 12 y 13. Domínguez Caparrós recoge en su *Diccionario...* el término **enlace** con la acepción que le da Spang en *Ritmo y versificación*.

²⁵⁸ *AME*, p. 435

en Domínguez Caparrós.²⁵⁹ La diferencia entre *articulación* y *ligamiento* es real y comprobable, no sólo de matiz, como se percibe clara y distintamente entre un endecasílabo (que es ligado) y un alejandrino (que es, o no, articulado):

La caza a cuestas y la red cargando.²⁶⁰

Los suspiros se escapan de su boca de fresa.²⁶¹

El endecasílabo tiene cesura suave tras 5ª; la cesura de *este* alejandrino *no es*²⁶² fuerte, tras 7ª; ambos versos tienen dos cadencias plenas iguales (pero distintas entre versos). La cesura en el endecasílabo se marca con una coma métrica, como la define Príncipe,²⁶³ pues viene exigida por el sentido y la necesidad espiratoria; otro tanto ocurre en el alejandrino propuesto, donde la longitud exige una toma de aire, pero el ligero encabalgamiento interno abrevia el valor de la pausa entre hemistiquios. Sabemos que estamos intentando romper con una larga tradición que da a la pausa entre hemistiquios el mismo valor que a la pausa versal, porque se parte de que el alejandrino no es un verso simple, sino

²⁵⁹ Cfr. su tantas veces citado *Diccionario de métrica española*.

²⁶⁰ Garcilaso, «Egloga II»

²⁶¹ Rubén Darío, «Sonatina».

²⁶² *Cesura fuerte* sí la tienen, v.gr.:

Padre y maestro mágico, liróforo celeste

(Rubén Darío, «Responso a Verlaine»)

Enmedio del Amor, y su exacta alegría

(Antonio Carvajal, «Poemas de Valparaíso», XX -EJ, 56).

porque actúa sobre el valor de las sílabas precedentes. Nótese que, en ambos casos, coinciden la cesura y el corte ortográfico. Pero se pueden aducir múltiples ejemplos de cesura fuerte en el alejandrino sin tal coincidencia. Valga este:

De sus primeros pétalos conserva un vago rosa

(Carvajal; EJ,23)

²⁶³ AME, pp. 430, 453, 536 y 538.

formado por dos heptasílabos sucesivos; sabemos que con esto contradecimos al mismo Miguel Agustín Príncipe,²⁶⁴ cuya doctrina intentamos seguir: mas, precisamente, por seguirlo, queremos llegar hasta las últimas consecuencias de lo que él propuso y no se atrevió o no acertó a sostener, y es que, *simple o compuesto, el verso es una unidad*. Y no se nos alcanza que lo que vale para el compás métrico en un caso determinado de encabalgamiento²⁶⁵ no sea válido también cuando de hemistiquios se trata en el alejandrino, máxime cuando las mismas teorías propias propician la contradicción y cuando la práctica del que es poeta demuestra lo contrario de lo que sostiene el tal poeta metido a metricista.

Pero volvamos a los versos propuestos como ejemplos y, más, como modelos. Teníamos el endecasílabo garcilasiano

la caza a cuestras y la red cargando.

²⁶⁴ Sobre todo, en *AME*, p. 636: «El doble octosílabo no tiene ya la razón de ser que el decasílabo o el dodecasílabo compuestos de dos hemistiquios, por bastarse su frase a sí propia para expresar lo que se le antoje, sin necesidad de recurrir en ciertas ocasiones a la *conjunción** que V. sabe para salir de ciertos apuros, cosa que en él sentaría mal, ni más ni menos que en el *catordesílabo*, el cual figura como verso aparte, más bien que por otra razón, para que no se pierda la memoria de los versos *alejandrinos*».

*Deducimos que la *conjunción* (término que Príncipe no explica pues, como se ha podido leer, da por sabido; término que, por otra parte, no hemos hallado en otros metricistas) sea la sinalefa entre hemistiquios como *artimaña* para fingir la simplicidad de los dobles octonarios o de los alejandrinos; aunque nosotros la hemos usado en algún caso, y mereció nota de Carlos Villarreal (*De un capricho celeste*, nota en p. 84 al verso

para su exacto engaste; y declaro, humildemente, 9º del poema «Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León»), la verdad es que siempre hemos sentido, porque lo hemos intuido así, el verso alejandrino como unitario, aunque muchas veces compuesto, pero jamás formado por dos versos que se escriben seguidos.

²⁶⁵ Adjetivo sobre nombre, ambos llanos y bisílabos, *AME*, pp. 440-441; cesura y cadencias del endecasílabo, p. 460.

Decíamos que tiene dos cadencias iguales, separadas por una cesura y enlazadas por un ligamiento; marcamos, también, su frase música:

Frase música: | 1^a _____ 10^a |
 la cáza a cuèstas ' y la réd cargàndo #
 Cadencias: | 1 | | 2 |
 Ligamiento | _____ |

Y el alejandrino rubeniano:

Frase música: | 1^a _____ 13^a |
 Los suspíros se escàpan ' de su bóca de frèsa #
 Cadencias: | 1^a | | 2^a |
 Ligamiento: | _____ |

Habíamos dicho que las cadencias de cada verso son iguales entre sí y distintas entre versos; ello se debe a que sus *transiciones* son distintas. Las transiciones del endecasílabo constan de tres sílabas, de cuatro las del alejandrino:

| cáza a cuès | rédi tiràn | vs. | píros se escà | bóca de frè |

Un mínimo examen de ambos tipos de transiciones nos permiten notar que las primeras coinciden con la frase música del tetrasílabo y las segundas con la frase música del pentasílabo adónico; por ello, Príncipe puede afirmar que el verso bisílabo no es tal verso,²⁶⁶

²⁶⁶ AME, pp. 494-495: «La frase música termina en la primera sílaba. ¿Pero qué frase música puede ser esa, que comienza allí donde termina? (Hay) alguna cadencia en esos versos, amanerada y monótona... mas necesita siempre cada uno de ellos el auxilio de otro u otros que inmediatamente le siguen, y eso prueba (...) que el verso bisílabo no es tal verso, sino hemistiquio del cuadr sílabo (...) Ha sido usado como *pie* puramente, y *pie* es. Pero al esdrújular, es decir, al combinar bisílabos esdrújulos con subsiguientes bisílabos llanos, no resultan tetrasílabos, sino pentasílabos».

ya que carece de cadencia, y para tenerla necesita el concurso de otro u otros versos, por lo que en realidad se trata de un medio verso, en lo que coincide también Navarro Tomás, que cita a Lista²⁶⁷ en refuerzo de su tesis; por ello, porque el tetrasílabo sí tiene cadencia plena al ir acentuado en sus sílabas primera y tercera, podemos afirmar con ambos autores que es verso, frente a quienes sostienen lo contrario.²⁶⁸ Y, consecuentemente, un octosílabo de acentos en 1^a, 3^a, 5^a y 7^a puede ser un verso compuesto, aunque sea el más simple de los compuestos. Y no son tan escasos como pudiera parecer. En García Lorca²⁶⁹ recordamos uno:

Jaca negra, luna grande.

En nuestra propia obra,²⁷⁰ otros, con dos cadencias distintas y un problema, pues, añadido:

a) Fuegos fatuos, falsos fuegos

b) Vano gesto, ojos oscuros.

El caso b) decimos que es más complicado porque la sinalefa se debe hacer pese al signo de puntuación, que exige un silencio, y pese a ese silencio «real», que obliga a una circunflexión descendente-ascendente (√) entre las dos oes contiguas para disminuir el efecto casi cacofónico y antirrítmico de los acentos conjuntos, que por efecto de ese ligamiento en circunflexión se distancian acústicamente lo suficiente para no romper el oído. El verso es un

²⁶⁷ *Métrica española*, p. 9, nota 1.

²⁶⁸ Vid. Navarro, loc. cit., nota 10, en que refuta a Vicuña Cifuentes.

²⁶⁹ «Canción de jinete».

²⁷⁰ *Servidumbre de paso*, p. 19.

molde, en efecto, como dicen (decimos) tantos,²⁷¹ pero en ese molde se ha olvidado incluir algo: los silencios internos, esos silencios que, en definitiva, darán su verdadero valor métrico a determinadas sílabas acentuadas o no, y marcarán la cadencia que lo hará reconocible como tal metro. Pues es la *andadura* del verso lo que hace que determinada unidad expresiva nos parezca tal verso o deje de parecernoslo. Y *andadura* no es para muchos sino sinónimo de *cadencia*.

Las *cadencias simples* (que son, como dijimos, las formadas por un conjunto de sílabas dominado por un acento agudo y otro grave, con al menos una sílaba átona entre las dos tónicas), se diferencian por las sílabas que forman el intervalo entre las acentuadas o, si se prefiere, por la longitud de sus partes preparatorias o tensivas, dado que se supone que todas las partes resolutivas o distensivas son equivalentes. La observación de los versos simples con una sola cadencia plena no compleja, nos lleva a la tipificación siguiente:

a) *Cadencia llana*: Coincide plenamente con el verso tetrasílabo de acentos en 1ª y 3ª. Su reiteración engendra monotonía, pero mezclada con otras cadencias oportunamente intercaladas produce efectos de musicalidad delicada:

²⁷¹ Navarro, Lázaro, Devoto... Navarro es, quizá, el más explícito: «Aun tratándose de versos regulares, en ningún caso el verso puede ser representado sino como mero molde o patrón de figura esquemática. La forma material con que el poeta lo ejecuta y la interpretación con que el lector lo recoge son realizaciones del común prototipo a que cada uno lo refieren». (*Métrica española*, pp. 13 y 14).

Esos ojos
que han mirado
hacia un lado
y otro lado
y que han visto
la sombra de un paraíso. (EJ, 236)²⁷²

La plenitud de la cadencia exige la intensificación de los acentos suaves en los vv. 2º y 3º; la actualización de la norma²⁷³ permite un juego vacilante con los acentos del v. 5º, entre la inercia (para acentuarlo en 1ª) y el «sentido» (para acentuarlo en 2ª); la momentánea vacilación y la distinta intensidad de los acentos agudos nos permitieron combatir la monotonía de una cadencia uniforme. Nos parece, al mismo tiempo, que es fácilmente perceptible el contraste entre la sincopación de esta que llamamos cadencia llana y la que ocupa el octosílabo, mucho más dilatada, y que luego veremos.

b) *Cadencia adónica*: Nos permitimos proponer este nombre, ya consagrado para el verso pentasílabo de acentos en 1ª y 4ª, porque nos sugiere muy bien la equivalencia con un núcleo rítmico de acentuación igual. Su efecto más bello siempre se produce en combinación con versos más dilatados y de cadencias variadas.

²⁷² A partir de ahora, designaremos el libro *Extravagante jerarquía* por la abreviatura EJ, y daremos al lado la cifra correspondiente a la página. El resto de abreviaturas de los volúmenes siguientes las daremos en nota cuando se presenten por primera vez, y todas juntas se mostrarán en el desarrollo del capítulo, en listado particular.

²⁷³ Vid. Domínguez Caparrós, *Diccionario...*

Príncipe advirtió que suena mejor por detrás de otros versos que iniciando estrofa. Se comprueba en la llamada sáfica, por ser con-naturales el adónico y el sáfico con sus acentos en 1ª y 4ª; no obstante, recuérdese que aún en el prototipo que estableció Villegas (y los planes educativos han perpetuado), la lucha contra la monotonía llevó al propio poeta a variar a 2ª la acentuación de un endecasílabo.

Un pájaro en el aire, no su hueco,
para unos ojos limpios o unos labios.
¡Mirar y sorprender que un astro yerra
hoy su camino!

(EJ,190)

Contrasta vivamente el énfasis con que la cadencia adónica cierra esta estrofa,²⁷⁴ frente a la que estimamos su gracilidad en esta otra combinación:

¡Felicidad, suavísima
hija del aire,
que el reloj no disuelva tus espumas,
que nunca sus saetas nos alcancen!

(VJ,94)²⁷⁵

Aunque también nos sería dable pensar, en los versos propuestos, que su gracia consiste, quizá, en frustrar la expectativa de encontrarnos con una seguidilla. Tengamos esta:

²⁷⁴ Que no es, claramente, una *sáfica* canónica, pero que nos parece menos dura o monótona que el prototipo, por tener las cadencias menos reiterativas.

²⁷⁵ VJ: *Del viento en los jazmines*.

El niño me miraba
desde su sueño
como se mira un pozo
profundo y negro.
Se me encendía
el pecho cuando supe
que él me veía.

(CC, 71)²⁷⁶

En el caso siguiente, intentamos aprovechar el efecto reiterativo y amplificador de la cadencia adónica, también rompiendo la expectativa de encontrarnos, por haberlo establecido así como norma,²⁷⁷ un endecasílabo (EJ, 107):

...mejor verdad. ¡Y muévanos
tu empuje, para culminar
en ti: Llévanos
lumbre en tu lumbre, agua en tus aguas, vida en el mar!

c) *Cadencia heroica*: Permítasenos este nombre para señalar la cadencia que tiene como transición dos tónicas separadas por un intervalo de cuatro átonas, exactamente como el llamado por Navarro Tomás «endecasílabo heroico» la presenta doblemente en su dilatada parte tensiva. Coincide, además, con el hexasílabo de acentos en 1ª y 5ª. Se da en estrofa 2ª, 2º verso, y estrofa 3ª, verso 1º, del poema²⁷⁸ siguiente:

²⁷⁶ CC: *De un capricho celeste*.

²⁷⁷ La estrofa usada a lo largo del poema responde, salvo en la última, al esquema 7-A, 9-B, 4-A, 11-B.

²⁷⁸ Nótese que las diéresis se hacen, pero no están marcadas.

Ignoradas flores
de yerbas humildes
te traje del campo.
Suntuosos libros
-flores de vitrina-
pusiste en mis manos.
Juego y alianza
de lo más risueño
con lo más callado:
No sé si tenemos
los dedos fragantes
de tinta o de pétalos.

(VJ, 99)

Nos ha parecido siempre que tanto la cadencia adónica como la heroica tienen un marcado carácter enfático. En cambio, estamos de acuerdo con Príncipe en que la cadencia siguiente, con su intervalo de cuatro átonas en la transición, se caracteriza por un efecto ritardante, lejos del calificativo de «enfático» que Navarro Tomás propone para el endecasílabo de acentos en 1ª y 6ª. Es todo un problema de asociaciones culturales; el calificativo adónico nos sugiere oda, o sea, poema lírico de carácter intelectual o moral elevado; el calificativo heroico se nos presenta asociado con octava rima y poema narrativo, sea épico, sea hazañoso de cualquier tipo (incluidas las peripecias amorosas o pastoriles); oda y poema nos sugieren elevación de tono, énfasis. En cambio, la pérdida de ten-

sión por la excesiva duración del intervalo entre 1ª y 6ª tónicas nos lleva a denominar el caso siguiente como

d) *cadencia elegíaca*: Se corresponde con el heptasílabo de solos dos acentos en 1ª y 6ª. Su largo intervalo, que disminuye la tensión de su rama preparatoria o ascendente, le confiere un especial carácter solemne y grave, como en aquel comienzo de Salicio²⁷⁹ cantando la beatitud del que elige la vida retirada:

¡Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse
que con la dulce soledad se abraza,
y vive descuidado,
y lejos de empacharse
en lo que al alma impide y embaraza!

La detenida contemplación de esa bienaventuranza, qué bien se corresponde, nos parece, con esta cadencia dilatada, tan numerosa y llena, casi en el límite de la pérdida de tensión, y cómo se realza luego con otros primores, como los retardantes de eslabonamiento en los endecasílabos, rehuyendo la monotonía, pero sin perder las apoyaturas enfáticas de los demás heptasílabos.²⁸⁰ Frente a esta sensación de sosiego, nos parece que conseguimos un efecto de vehemencia urgente y de calma posible, enfrentadas entre el estribillo muy dinamizado y la lenta mudanza siguientes:

²⁷⁹ Garcilaso, «Egloga II».

²⁸⁰ Nuestra admiración por Garcilaso no admite parangón ni siquiera con nuestro horror ante el *garcilasismo*. No es tanto la disyuntiva entre creación e imitación, sino entre poesía viva y letra muerta lo que nos lleva a redactar esta nota.

Dime, dime y no gimas
hacia dentro, hacia dentro.

Pájaros de la aurora
que rompan tu silencio;
arroyos de la siesta
que rompan en tu pecho
espuma en las orillas,
cristales en el eco.

Dime, dime, y no gimas
hacia dentro, hacia dentro. (VJ,18)

Para nosotros, el primer verso de la mudanza, con su cadencia morosa, parece desplegar a los ojos del comunicante lírico una luminosidad no hiriente, sino incitadora al gozo espiritual de la confianza y su consiguiente bienestar en el prometido reposo de la siesta; la mudanza segunda, que no transcribimos, recoge, variado, el verso que Soto de Rojas, a su vez, había tomado de la «Egloga II» de Garcilaso; la cadena es: «Egloga II», v. 142,

que el mal comunicado se mejora;

Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, «Mandóle que callase»,

porque es menor el mal comunicado;

Carvajal, mudanza 2ª sobre temas de Soto (en *Servidumbre de paso*, libro I constitutivo de *Del viento en los jazmines*),

el mal comunicado / siempre es menor.

Nos permitimos este excursus para aliviar un momento la tensión enumerativa de las cadencias. Pues la que viene a continuación nos tienta con una denominación jocosa: *cadencia mora*; debería este nombre a que el primer octosílabo que nos acudió a las mentes es aquel tan famoso del romance de Abenámar,

moro de la morería.

En nuestra obra publicada no hemos encontrado ni un solo octosílabo con esta cadencia; en las obras de nuestros autores predilectos se dan pocas veces. Pero García Lorca nos suministra tres, si no cuatro, ejemplos en su romance de la «Muerte de Antoñito el Camborio», para esta que llamamos

e) *cadencia dilatada*, coincidente con un octosílabo de acentos en 1ª y 7ª. El intervalo de cinco átonas puede propiciar la tendencia a leves o fuertes apoyaturas que contrarresten la posible pérdida de tensión; pero estas apoyaturas ni son siempre necesarias ni son siempre posibles; si en nuestro análisis del romance lorquiano transcribiéramos una realización personalizada con dicha apoyatura en un verso,

cerca del Guadalquivir,

sin duda facilitada, como decíamos, por la inercia y el entorno acentual e, incluso, la posible repriminación etimológica, en los siguientes versos del mismo poema la cadencia se sostiene sola:

Hijos de Benamejí,

Digno de una emperatriz.

Y, con parte distensiva más numerosa y llena, el tercero de estos versos de Valle Inclán:

En tu palacio de ensueño
dejaré abierta la rosa
roja del remordimiento.

Aquí, realmente, terminan las cadencias simples. Como el verso eneasílabo no entra, todavía, en los hábitos de los versificadores españoles con la naturalidad con que se han instalado otros metros, renunciamos a buscar eneasílabos de acentos en las solas 1ª y 8ª sílabas; haberlos, los debe haber. ¿No hemos mostrado un endecasílabo de San Juan de la Cruz con los acentos escuetos en 8ª y 10ª? En nuestra propia obra, donde los eneasílabos no son, proporcionalmente, escasos, no se da ninguna vez una cadencia así. Pasaremos, por ello, a considerar qué ocurre cuando estas cadencias van precedidas de sílabas átonas en anacrusis. Y, aunque como advierte Príncipe,²⁸¹ el máximo de sílabas en anacrusis es de tres, nosotros, porque algún verso hemos encontrado²⁸² así, extendemos ese número hasta cuatro. Navarro Tomás, sin duda más paciente que nosotros, en su descripción del octosílabo²⁸³ aduce ejemplos de anacrusis de cuatro («Yo no digo mi canción / sino a quien

²⁸¹ AME. pp. 434-435. Y este número, con reservas, pues si el acento primero no aparece hasta la 3ª sílaba, él se apoya casi necesariamente en 1ª, con acento latente.

²⁸² «Por la oscuridad de los ataúdes»; Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*. «En la penumbrosa luz encendida». Vicente Aleixandre: «La espera». Aunque cinco tiene nuestro endecasílabo «en la sabiduría de la entrega», y siete el de San Juan: «sino la que en corazón ardía»

²⁸³ *Los poetas en sus versos*, p. 53.

conmigo va»), cinco («Que yo quite a otros la muerte / para que me la deis vos») y hasta seis sílabas («Porque las mujeres son / como las tapicerías»); ninguno de los tres versos se sostendría como tal en posición inicial de poema y se necesitaría la apoyatura en un acento latente; tal como se dan en los ejemplos que hemos escogido, se sostienen rítmicamente por el período de enlace o el eslabonamiento, según sigamos a Navarro o a Príncipe: Este diría que, en lo material de la versificación, son pésimos, aunque los de Lope resulten tan expresivos, y particularmente apicarado el segundo.

Dadas, pues, las cinco cadencias que hemos descrito,

- a) llana ó o ò o #
- b) adónica ó o o ò o #
- c) heroica ó o o o ò o #
- d) elegíaca ó o o o o ò o #
- e) dilatada ó o o o o o ò o #

coincidentes con versos simples de su mismo número de sílabas, desde el tetrasílabo hasta el octosílabo, si les añadimos sílabas en anacrusis iremos, a la par, incrementando la medida de los versos, que tendrán la misma cadencia pero distinto ritmo. Para abreviar, consideremos dos casos solos y sencillos, las cadencias llana y adónica. Con los incrementos, tienen cadencia llana o adónica

a) pentasílabos:

con luna llena

rompen la tarde

b) hexasílabos:

ignoradas flores

de yerbas humildes

c) heptasílabos:

y de tu piel, les hablo

de mi pecho y la grana

d) octosílabos:

en complicidad serena

y una magnolia te doy

e) eneasílabos:

Como esa paloma zurita.²⁸⁴

Versos simples con la misma cadencia no todos consueñan.
¿Por qué? Tienen, además, el mismo compás. No cabe duda: porque su frase música es distinta. Nótese que la mejor consonancia es la de pentasílabos con heptasílabos; que no es tan ágil la de estos con los eneasílabos, aunque tampoco disuena, y que el octosílabo va mejor con el hexasílabo. Aunque las cadencias sean iguales, entre versos de distinta medida las frases músicas tienen que estar compensadas; tal compensación se logra o por incrementos impares o por incrementos pares, mas no se pueden mezclar porque el resultado es eminentemente antirrítmico. En este sentido nos parece que lleva total razón Príncipe cuando afirma que las sílabas oscilan en su intensidad y en su tono, aunque sean átonas, y que entre las átonas hay distintos relieves que se pueden intensificar más o menos por exigencia del compás y del ritmo. En el verso de Lope

²⁸⁴ Este verso pertenece a *Noticia de setiembre* (NS), p. 62. Los restantes, a *Del viento en los jazmines* (VJ), pp. 85-106.

como las tapicerías

cualquier oído, por poco educado que esté, percibe algo así:

comolastapicerías

con mayor cuerpo fónico en 1ª, 3ª y 5ª, donde laten las posibles apoyaturas, el máximo en 7ª y el mínimo en 6ª.

Extender este análisis pormenorizado a los versos mayores sólo nos conduce a reiterar ideas ya expuestas y a concluir lo mismo: El recitado y, más, la realización musical de un poema, exigen la presencia de acentos que la entonación de la prosa no pide. Y, aunque la música puede, por sus particulares reglas, prescindir de la gramática, el recitado impone su observancia.²⁸⁵ Es en ese campo de la actualización de la norma donde al poeta se le abre un campo amplísimo de juegos estilísticos; pero en la *materalidad* del verso las cualidades de la lengua se le enfrentan y exigen que se las moldee adecuadamente, como a los pintores el color, como a los escultores la arcilla o los metales o la piedra. Se repite con frecuencia, y casi es un chiste: la poesía se hace con palabras; cada palabra tiende a mantener su individualidad, por mezquina que sea; si no se la trata bien, se rebela. Y, en el verso, más.

²⁸⁵ La música justifica algunas gracias, como aquella de Cervantes,

pisá, amigo el polvico
atán menudico,

y la otra de García Lorca:

arbolé, arbolé,
seco y verdé;

pero, aunque lo pueda hacer, mal quedaría en el chiste que le resulta a Spang («el dulce lamen tarde dos pastores») o en la parodia del *Don Juan Tenorio* («Ya mea el cielo y no meo yo»)

Veamos, pues, versos resultantes de cadencias, heroica o elegíaca o dilatada, incrementadas con anacrusis:

Cadencia heroica (base hexasílabo): ó o o o ò o

+1	De nardos y suplicio	(VJ, 46)
+2	que el sentido que la sabe	(VJ, 95)
+3	una fragancia de galanes	(EJ, 176)
+4	repetidamente pronunciadas	(EJ, 203)
+5	en la sabiduría de la entrega	(EJ, 181)

Cadencia elegíaca (base heptasílabo): ó o o o o ò o

+1	la vida cuando me alcanza	(NS, 25)
+2	como el agua para la sed	(VJ, 29)
+3	melancolía de los museos	(EJ, 205)
+4	contra la alegría de tu paleta	(RMP, ²⁸⁶)

Cadencia dilatada (base octosílabo): ó o o o o o ò o

+1	volemos con las campanadas	(NS, 62)
+2	el sollozo de los lapislázulis	(RMP)
+3	en que tenemos tu fotografía	(VJ, 59)

Las cadencias complejas se producen cuando en un verso se muestran tres acentos, sin pausas en los intervalos. La combinatoria se enriquece. Navarro estudia las quince combinaciones posibles del octosílabo (*Los poetas en sus versos*, pp. 54-55), de las

²⁸⁶ *Raso milena y perla* (en prensa, Diputación de Valladolid).

que podríamos eliminar alguna, siguiendo a Príncipe, quien advierte que, en determinadas posiciones, muchas sílabas pierden su acento²⁸⁷ en favor del compás general o por ser concurrente y recaer el perdido en palabra de poco relieve significativo. Y así, estos versos de Antonio Machado, que Navarro da como ejemplo de su combinación n° 20:

Y Alvargonzález veía
como Jacob una escala

nos están pidiendo que *una* sea átona, frente a lo que Navarro, con más autoridad que nosotros, realiza. O desacentuarla o hacer cesura tras la 4ª tónica, a lo que quizá se nos pueda oponer que eso ya no es métrica sino estilística. Como estilística sería nuestra propuesta de intensificar ligeramente las primeras de ambos versos para establecer, casi con plenitud, el ritmo de tipo dactílico con que el propio Navarro los señala. Y aquí nos asalta otro problema de la combinatoria que sí se considera determinante: ¿por qué no se valora el tono en la métrica española y sí el timbre, y distinguimos unas estrofas de otras por la distribución de las rimas? ¿No son más determinantes del verso el número, orden y distribución de los acentos y las pausas que las ocasionales asonancias o consonancias que puedan aparecer? ¿No es la consonancia algo tan poco consistente que por efecto de la sinalefa se altera sustancialmente, como nos ha parecido haber mostrado con las rimas internas de

²⁸⁷ AME, p. 404 y, especialmente, pp. 446-450.

Garcilaso? Para nosotros, el problema mayor de la combinatoria lo plantean los acentos conjuntos y las acentuaciones contrapuestas antirrítmicas. En cuanto a la rima,²⁸⁸ ya se preocupó el propio Príncipe de dar ejemplos graciosísimos en cuanto a su presencia²⁸⁹ o ausencia. Pero seguimos sin descubrir la razón última de que los endecasílabos de 5ª obligada sean radicalmente cacofónicos junto con los de 4ª ó 6ª obligadas, mientras el oído es más permisivo con el acento de 7ª. Navarro afirma, al estudiar el endecasílabo de Góngora, que el acento de 6ª no es tan fundamental como parece,

²⁸⁸ Dijo Oscar Wilde: ...«que en manos de un verdadero artista se convierte, no solamente en elemento material de belleza métrica, sino en elemento espiritual de pensamiento y de pasión, porque despierta quizás un nuevo estado de ánimo, da lugar a un nuevo encadenamiento de ideas y abre con su dulzura y con la sugestión de su sonoridad puertas de oro que la misma imaginación no consiguió abrir; la rima, que transforma en lenguaje de dioses la palabra humana...degeneró en una cosa grotesca e informe, que le convirtió a veces en bufón de la poesía». (En *Impresiones*, p. 85. Madrid, Sucesores de Hernando, s.a..)

Aunque la rima nos tiene reiteradamente, exigiendo su consideración en este trabajo, no hemos creído oportuno estudiarla aquí, pues no afecta a la materialidad del verso, sino al colorido del texto. Para nosotros es, ante todo, una «figura por repetición».

²⁸⁹ AME, pp. 469-477. Hecho un elogio de la versificación, que es todo un programa:

...rima ajustada,
Cadencia acompasada,
Hemistiquios, cesura... ¿quién sujeta
De la emoción los raptos desiguales
A simétrica ley, a trabas tales?

en la p. 470, añade, para mostrar el efecto jocoso de la pérdida de la rima:

Un cazador poco diestro
Apuntó a una codorniz,
Y saliendo luego el tiro
Mató a una pobre pollina.

Y esta otra, ya en la página siguiente:

Abadejo con caldo
Me gusta mucho
Porque saca las almas
Del Purgatorio.

Para concluir: «Tratándose de un despropósito, no pega eso del todo mal, porque hace al cabo reír; pero no siendo así...»

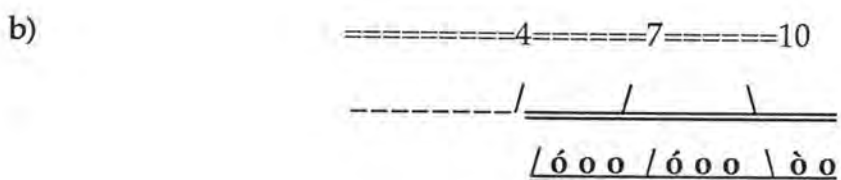
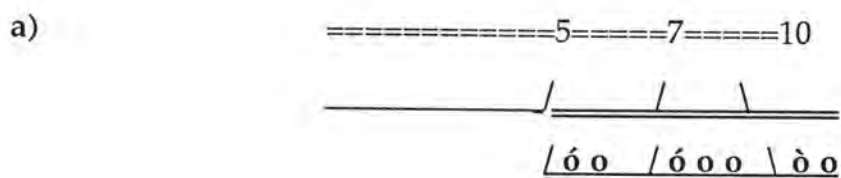
pues el ritmo del endecasílabo ya está marcado en cualquiera de las cuatro sílabas iniciales. Si ese acento de 6ª no es tan fundamental, ¿por qué no es musical y eufónicamente válido el acento de 5ª? ¿Será acaso por la longitud y posición de las ramas tensiva y distensiva de los versos, porque las transiciones exijan una longitud y posiciones determinadas? Si ello es así, el tono también se impone en la materialidad del verso.

Habrá que detenerse, pues, en la contemplación de las cadencias del endecasílabo. Sea uno muy reiterado de Aleixandre, otro de Garcilaso, ambos con solos tres acentos:

Aleixandre: En la penumbrosa luz encendida. a)

Garcilaso: Ora clavando del ciervo ligero. b)

Reducidos a esquema nos resultan:



Salta a la vista la diferencia de compás, mixto en el verso de Aleixandre, uniforme en el de Garcilaso. Y el endecasílabo exige,

ahí donde en este de 5^a marca un tiempo sencillo, un tiempo doble; lleva, pues, el paso cambiado, y por eso es antirrítmico; como consecuencia de su brevedad, causa el efecto de que el endecasílabo se sincopa y, sobre ello, este verso concreto no permite una cesura que compense, siquiera con corto silencio, su escualidez. Por delante, una de estas cadencias lleva cuatro sílabas átonas, sólo tres la otra; por ello, aunque las frases musicales respectivas tengan igual duración, la descompensación rítmica es total: Para nosotros, y este es quizá el secreto del endecasílabo en 5^a, se crea la expectativa de un decasílabo compuesto de 5+5, que sí resulta armonioso, mientras este endecasílabo nos da la impresión de que tiene una sílaba de más en la anacrusis. Si al verso de Aleixandre le quitamos la preposición, si la cambiamos en el nuestro, los ritmos se equilibran, se regula el compás, se «oyen» versos:

Aleixandre:: la penumbrosa luz encendida

Carvajal:: en la alegría de tu paleta²⁹⁰

Como se oye verso dodecasílabo de 6+6, no endecasílabo, en

²⁹⁰ Cfr. con este romancillo de García Lorca (En *Canciones*), y se percibirá el *acoplamiento* exigible para que una determinada secuencia de palabras nos parezca verso:

La señorita
del abanico
y los volantes
busca marido.

Este tipo de versos recuerda ciertas cantiñas, más o menos afortunadas, que los vendedores aquellos de cuando éramos niños gritaban, más que cantaban, por las plazas y calles de nuestros pueblos:

Las pelotitas
americanas
que están muy ricas
que son muy sanas.

Lorca: por la oscuridad de los ataúdes.²⁹¹

Pero, con relación a los endecasílabos, tanto los decasílabos como los dodecasílabos son versos anticadentes.

La anticadencia no es un mal en sí; antes al contrario, su acertado uso puede provocar efectos delicados y sorprendentes de armonía imitativa. Citadísimo el verso de San Juan de la Cruz, en sus *Canciones entre el Alma y el Esposo*,

un no sé qué que quedan balbuciendo

con sus cuatro acentos conjuntos seguidos y su triple sílaba *que*, capaces de imitar el balbuceo significado, otras imitaciones más sutiles se desprenden del propio movimiento (llamámosle cadencia) de los versos. Así, canta Salicio en la «Egloga II» (vv. 38-76):

¡Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse
que con la dulce soledad se abraza,
y vive descuidado,
y lejos de empacharse
en lo que al alma impide y embaraza!

²⁹¹ Acoplamos:

Madre, no me asustes
con la oscuridad
de los ataúdes.

Y comprobamos, de paso, cuanto dice Príncipe de la conveniencia de que los versos breves sonofinales no suenan bien en posición impar (AME, p. 506):

Madre, no me asuste
con la oscuridade
ni los ataúdes.

. Y recordamos que los endecasílabos garcilasianos nos permitan versos de seguidilla de 7+5, mientras este de Lorca remite a la seguidilla de 6+6:

Por un sevillano / rufo a lo valón...

que se cantaba en el patio de Monipodio.

No ve la llena plaza,
ni la soberbia puerta
de los grandes señores,
ni los aduladores
a quien la hambre del favor despierta;
no le será forzoso
rogar, fingir, temer y estar quejoso.

A la sombra holgando
de un alto pino o roble,
o de alguna robusta y verde encina,
el ganado contando
de su manada pobre,
que por la verde selva se avecina,
plata cendrada y fina,
oro luciente y puro,
baja y vil le parece,
y tanto aborrece,
que aun no piensa que dello está seguro;
y como está en su seso,
rehuye la cerviz del grave peso.

Convida a dulce sueño
aquel manso ruído
del agua que la clara fuente envía,
y las aves sin dueño
con canto no aprendido
hinchén el aire de dulce armonía;
háceles compañía,

a la sombra volando,
y entre varios olores
gustando tiernas flores,
la solícita abeja susurrando;
los árboles y el viento
al sueño ayudan con su movimiento.

El oído percibe, a lo largo de estas estancias, la variedad del compás de los versos, los múltiples juegos de la contracción y dilatación de las cadencias, el distinto valor de los acentos y de las sílabas a ellos sometidos, cómo unas palabras se comprimen y otras se ensanchan al entrar en mutuo contacto: La que, en esquema, nos sería la misma cadencia, en la realidad del poema se muestra con dos valores distintos:

- a) Cuán bienaventurado
- b) háceles compañía

El mismo molde, |ó o o o o |ó o #, tiene, en el primer verso un valor retardante y acelerante en el segundo, todo por efecto de recaer el primer acento en uno en monosílabo y en otro en trisílabo esdrújulo; el acento de *cuán* se proyecta hacia las sílabas siguientes, como dilatándose; el de *háceles* atrae hacia la tónica la articulación de las dos átonas siguientes y abrevia, indudablemente, a su contigua; el primero no tiene cesura, el segundo sí, y de ahí sus distintas velocidades.

Doce endecasílabos se reparten entre las tres estancias; los doce son distintos, pues distintos son sus compases. Otra vez el

mismo esquema acentual nos da resultados de compás distintos por efecto de las cesuras, o por su ausencia:

Por presencia de cesura:

en lo que al alma ' impide y embaraza
que por la verde selva ' se avecina.

Por ausencia de cesura en uno de ellos:

que con la dulce soledad ' se abraza
a quien la hambre del favor despierta.

La diferencia del valor expresivo del compás y, consiguientemente, de las cadencias, adquiere especial significado en estos tres endecasílabos:

Verso A	rogar, fingir, temer y estar quejoso
Compás	<u> S S S S D</u>
Cadencia	<u>/ó o /ó o \ò o /ó o \ò o #</u>
Verso B	hinchén el aire ' de dulce armonía
Compás	<u> D D D D</u>
Cadencia	<u>/ó o o \ò o ' o /ó o o \ò o #</u>
Verso C	al sueño ayudan ' con su movimiento
Compás	<u> S R D _</u>
Cadencia	<u>/ó o /ó o o o o o \ó o #</u>

La rapidez del verso A, con sus pies sencillos, su doble cadencia disímil, compleja la primera, sencilla la segunda, como corresponde a una enumeración de acciones, contrasta con la prodigiosa lentitud del verso B, único que presenta un acento en posición no es-

perable, con sus pies dobles, su doble cadencia repetida, repetidas, asimismo, las transiciones, con un ligamiento delicadísimo entre una y otra cadencia, que no llega a aumentar la duración del pie en que se produce; verso henchido de número, acento, musicalidad. Desde una concepción mecánica éste sería un verso inadecuado, por su acento en 7ª; desde nuestra concepción de la versificación como significante imaginario, es uno de los mayores aciertos de este poema, y ni siquiera la sinalefa contradice ese espaciamiento, esa dulzura de la palabra, ese fluir ondulado y armonioso que todos los sonidos ayudan a conseguir. Como es felicísimo, siempre en nuestra opinión, el verso C, con su compás «desacompañado», su cadencia compleja e irregular, con una transición brevísima entre los acentos agudos y dilatadísima hasta llegar al grave, con lo que las sílabas ondulan, en busca de ese apoyo necesario para que la voz repose, sugiriendo ese mismo movimiento que se dice. Príncipe repitió a Quintana y nosotros debemos hacer lo propio:

*«El ritmo es la imagen de lo que pasa en el alma del Poeta, manifestada por las inflexiones de su voz, por sus degradaciones sucesivas, por los pasajes y tonos de su discurso: don natural que nace de la sensibilidad de los órganos y de la movilidad del alma; secreto que ni se aprende ni se comunica, ni puede tampoco reducirse a reglas. Lo único que el arte puede hacer en él es perfeccionarlo».*²⁹² La repetición no la hizo Príncipe sin matices previos:

²⁹² AME, pp. 640-641.

«Como acto interior, no entra el genio, ni puede entrar, en la jurisdicción del Arte Métrica; pero sí en cuanto adquiere forma para comunicarse a los demás, y en cuanto esta puede ser apreciada de un modo natural y tangible.»²⁹³ Pues de una manera material y tangible hemos podido apreciar en los versos de Garcilaso cómo son, de manera eficaz, onomatopeyas²⁹⁴ e imitan, con su armonía, otras armonías –o desarmonías–²⁹⁵ internas. Por si nos cupieren dudas, leamos en la misma égloga los versos que siguen a la canción; el estilizado esquema de las tres estancias (y nótese que la canción carece de coda), deja paso al fluir de los tercetos encadenados. Del que hemos designado como verso C en nuestros esquemas anteriores, pasa a estos:

¿Quién duerme allí? ¿Do está que no le veo?
 ¡Oh! helo allí. Dichoso tú, que aflojas
 la cuerda al pensamiento o al deseo.

La agitación del primer verso, manifestada en las dobles interrogaciones, con dos cadencias dispares, compás mixto, un acento de 5ª conjunto y antirrítmico, alzándose entre los de 4ª y 6ª, para reforzar la impresión de desasosiego; la admiración del verso siguien-

²⁹³ AME, p. 639.

²⁹⁴ Príncipe, AME, pp. 645-658.

²⁹⁵ Una desarmonía sutilísima percibimos en la discordancia del verbo *parece*, en singular con dos sujetos, mientras los adjetivos que lo acompañan establecen la correlación con los tales sujetos (est. 2ª, vv. 7-9):

plata cendrada y fina,
 oro luciente y puro,
 baja y vil le parece.

La sensación de desarmonía se refuerza porque, momentáneamente, la correlación no se percibe, y *vil* se presenta como predicado de *plata*, siéndolo de *oro*.

te, el rápido apaciguamiento, el aflojarse de la tensión del ánimo a la vez que el compás se dilata en pies dobles armoniosos que llenan todo el cuerpo simétrico, apacible, del verso tercero, qué bien nos permiten apreciar lo que pasa en el alma del personaje, lo que en su alma construyó el poeta. Y así, en cerca de 1900 versos, con levísimos sobresaltos del rebelde mezquino idioma que, en sus manos, sí parece todo de palabras que son a un tiempo suspiros y risas, colores y notas. De un poeta así, no ya ser escudero, como se proclamaba Alberti: menos, es mucho.

III. 2. ALGUNOS VERSOS (TÍPICOS Y ATÍPICOS) EN LA OBRA DE UN POETA CONTEMPORANEO

Se cuenta que, un buen día, paseaban por el Generalife, hermosa ruina ajardinada que antaño fue lugar de reposo veraniego de los sultanes nazaríes, dos poetas cuarentones, ambos devotísimos de Góngora, tanto que uno había osado invertir uno de sus versos más famosos y el otro, por variar una preposición, glosó en Soto de Rojas lo que antes le ofreciera el *Polifemo*. Y dicen quienes lo cuentan que, tras mucho deambular y glosar a Boscán y a Garcilaso, a Juan Ramón Jiménez y García Lorca (y hasta se murmura que a sí mismos), detenidos ambos en la contemplación de cómo los jardineros recortaban los cipreses de los setos, a la pregunta del uno:

¿Qué se hizo de aquellas infinitas
Maneras de decir la misma cosa?
¿Qué de aquella estrategia de las citas
En nombre de la rosa?

¿Qué de los versos fáciles al alba
Varados en el bar?
¿Qué aquel aprovechar
tanta ocasión como pintaron calva?

contestó el otro, sin demasiadas prisas:

ARTE POETICA :

Lección primera:

Cuerda y tijera.

Poeta el uno²⁹⁶ de *El decorado y la naturaleza*, que es como decir del otro²⁹⁷ de *Tigres en el jardín*, siguieron su camino y, si hubo más, no se supo. Pero ya que uno, en definitiva, preguntaba qué se hizo aquel trovar y el otro dictaba una máxima sobre las trovas, vamos a considerar en las páginas que siguen hasta qué punto se aplica sus propias lecciones ese al que se ha llamado *il miglior fabbro*²⁹⁸ de la poesía española contemporánea. Y, si entendemos bien el término italiano *fabbro*, como obrero, forjador, herrero, la *materialidad* del verso, de que repetidamente habla Príncipe, no se le debe rebelar. La Poesía... es otra cosa.

Como la economía impone sus exigencias, comenzaremos por dar el índice de abreviaturas con que, en adelante, designare-

²⁹⁶ Uno, Francisco Castaño.

Los versos citados pertenecen a *El fauno en cuarentena*, inédito en el momento de redactar este capítulo. En el mismo poema* del que se extraen estos versos, se invierte el de Góngora (final del soneto «Mientras por competir con tu cabello»):

En qué quedó tan dilatada guerra?

En nada, en sombra, en polvo, en humo, en tierra?

*«L' ubi sunt d'un Faune».

²⁹⁷ Otro, Antonio Carvajal.

El «Arte poética» espera edición en los cuadernos que edita la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, dentro del programa «Poetas en el Aula». Fue Rosario Trovato, traductor al italiano de las *Rimas* de Bécquer y de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, el primero en advertir que Carvajal glosa como de Soto el verso de Góngora «por apurarle la ponzoña al vaso»; en Soto de Rojas la preposición *por* cambió a *en*.

²⁹⁸ El peligroso elogio que hizo Dante de Arnaldo Daniel y Tomás Eliot aplicó a Ezra Pound, se lo transfirió Fernando Ortiz a Carvajal, e Ignacio Prat, con su autoridad, lo divulgó ampliamente.

mos los libros y publicaciones²⁹⁹ de Antonio Carvajal:

CC:	<i>De un capricho celeste</i>
CSP:	<i>Con sagradas palabras</i>
EJ:	<i>Extravagante jerarquía</i>
MA:	<i>Miradas sobre el agua</i>
NS:	<i>Noticia de setiembre</i>
RMP:	<i>Raso milena y perla</i>
SDS:	<i>Silvestra de sextinas</i>
TI:	<i>Testimonio de invierno</i>
VJ:	<i>Del viento en los jazmines</i>

Y, pues el orden alfabético no es malo como tal orden, lo seguiremos; tiene, además, la ventaja de que nos permite comenzar por *De un capricho celeste*, que está anotado por Carlos Villarreal. Hay un soneto en alejandrinos, del que en otro lugar de este trabajo se hace mención por ciertas *artimañas* métricas, que viene muy bien a nuestro propósito, ya que, en el fondo, es toda una declaración de principios. Villarreal lo pone de relieve:

«El juego con el título de Musset,³⁰⁰ la cita de Garcilaso³⁰¹ y el arcaísmo *poridad* refuerzan los apuntes de pedantería que acá y allá salpican este soneto, en contraste con cierto prosaísmo intencionado que parece buscar un subrayado irónico». (CC, 84)

Hecha la presentación, he aquí el texto (CC, 26):

²⁹⁹ Vid. « Bibliografía, III »

³⁰⁰ Variado de «Confesiones de un hijo de este siglo». Es procedimiento muy habitual en el poeta cuando se trata de guiñarle al lector con referencias intertextuales.

³⁰¹ «Canción cuarta», verso 6.

CONFIDENCIAS DE UN HIJO DE ESTE TIEMPO

A RAFAEL LEON

Y moriré a lo menos confesado

Nada más bello, pues, que hacer un buen poema.

Los poemas se hacen, ¿verdad? Y la poesía
se difunde por ellos como luz que no quema,
como en la risa pura suele estar la alegría.

«Como engendra el dolor la hermosura suprema
de la renuncia», díjeme una vez que sufría.
La palabra es un bien que se trabaja, gema
—me opuse— que me exige precisa orfebrería

para su exacto engaste; y declaro, humildemente,
que necesito estar descansado y consciente
para tan delicada y exquisita tarea,

con íntimo reposo y, hablando en poridad,
próximo a lo que el mundo llama felicidad,
vicarios los sentidos para tallar la idea.

Recupera (1988) el poeta, tras largos años de aparente abandono, la que se constituyó como forma dominante de su primera obra, *Tigres en el jardín* (1968. EJ, pp.9-65, 1983): el soneto de alejandrinos. En ese largo intervalo de veinte años, sólo una excepción, el titulado «Culturalismo» (1984. NS, 47), parecía desmentir las palabras del propio poeta en el poema-prólogo de *Siesta en el mirador* (1979. EJ, pp. 155-229):

¿Pero qué ha muerto en mí? La gallardía.

El desparpajo o el soneto. (EJ, 158)

Que el soneto no había muerto en él, lo demuestra *Sitio de Ballesteros* (1981. EJ, 261-290), pero sí esa versificación concreta, desterrada por el endecasílabo y otros metros diversos. Entre aquellos sonetos de 1968, de clara estirpe modernista –el poeta tuvo en cuenta, para la revisión de su libro inicial, la *Métrica española* de Navarro Tomás que, en 1967, le había regalado su buena amiga Elena Martín Vivaldi, y los estudios que el mismo metricista había dedicado al alejandrino rubeniano– y su libro siguiente, *Serenata y navaja*, hay un descubrimiento confesado –la Métrica de Príncipe– y otro que se manifiesta en un soneto de alejandrinos dedicado a José Antonio Muñoz Rojas: el del que escribió Pedro de Espinosa a la Virgen María salvadora, merecedor de un interesantísimo estudio (ese poema es una pieza excepcional en los Siglos de Oro) por parte de Menéndez Pelayo. Estas *confidencias*, quizá pedantes en superficie, como señaló Villarreal, son también una confesión enmascarada, en toda su periodo final (vv. 7-14), de la huella de Espinosa, que marcó definitivamente al poeta con sus catorce versos de catorce sílabas comprendidos en una sola oración gramatical. Que el modelo de Espinosa fue fascinante para Carvajal lo demuestran los sonetos que ocupan las páginas 39, 42, 52 y 80 de este mismo libro (CC) y el nº 1 de «Con sagradas palabras» (1989), en que persigue, sin conseguirla, esa unicidad oracional, tal vez porque para ello se necesite una tesitura

espiritual como la del antequerano, que el granadino, por lo que su obra trasluce, está muy lejos de alcanzar: en este que nos ocupa, el poeta se desdobra en un diálogo exteriorizado entre su yo-crítico y su yo-autor, y, lejanamente, el autor, que un día se mostró avasallado por su misma exigencia de rigor (...«Oh, crítica interior, como Atila cuando primulas / no consintió»)³⁰², se replica y parece llegar a un acuerdo con su crítico, como si le hubiera hecho caso al «amigo bien gracioso y entendido» que, en la «Corónica angélica » (EJ, 213-220) le había pedido:

...no estropees
 los joyantes vestidos de tu frase,
 sáltate a la torera los preceptos
 de los que fingen no imponerlos, y
 dale a los labios del lector tu sólito
 ritmo... (EJ, 218)

El *sólito ritmo* se recupera en apariencia, pues «Confidencias... » presenta más hemistiquios interiores no llanos que cualquier soneto de *Tigres en el jardín*, y, para colmo, con aritmañas. En el verso 1, la primera: se hace aguda la conjunción *pues*, en posición de tónica ante pausa interior, para establecer una falsa naturalidad conversacional al coincidir con la pausa exigida por la prosodia; la esticomitia se ha buscado adrede, pero la dicción «natural» no puede ocultar que el poeta comienza por donde debiera haber concluido. La comunicación del verso siguiente es, en consecuencia, una imposición, con esa

³⁰² EJ, 158.

interrogación retórica en el segundo hemistiquio que se convierte en casi una agresión. El resto encabalgado, cayendo sobre un serenísimo alejandrino cadencioso, quisiera establecer un sosiego que niega ligeramente el cuarto verso, con su hipébaton suave y sus cadencias desequilibradas, si no está ya negado por la sinéresis del v. 2, 12^a s.³⁰³

La réplica con que se inicia el segundo cuarteto invierte el encabalgamiento de la estrofa anterior, exactamente con las mismas sílabas: vv. 2/3 = 5+14 ss. || vv. 5/6 = 14+5; esta simetría inversa pretende manifestar la contraposición de posturas. Y, como la sintaxis manda casi tanto como el compás, el pronombre va enclítico, con lo que el alejandrino admite una doble lectura, de 7+7, con cesura y consiguiente síncope, o de 5+9, con cesura tras 5^a y sinalefa, meu, en 8^a; otra artimaña métrico-sintáctica para aparentar que el alejandrino es un verso unitario, similar, aunque menos llamativa, a la descrita por Villarreal: «Hay una trampa métrica en el v 9; ritmo y número exigen la sinalefa de la conjunción y con *engaste*, pese al punto y coma y previa a la cesura. Se consigue, así, un tiempo de suspensión parecido al que Juan R. Jiménez usa en el v 3 del poema “Entre una nauseabunda fragancia de mimosas...” (Siguen unas consideraciones sobre la sinalefa, y concluye:) La trampa de este soneto está en que el autor juega con la inercia del lector». Así, en efecto, ocurre en el v. 7, que parece consti-

³⁰³ Nótense, en el mismo verso, *po'ema* /*poesía*; en Carvajal es constante *poe-sía* como trisílaba. A efectos estilísticos no nos parece dudoso el valor perturbador de la sinéresis cuando supone una contracción violenta, como en este caso, que explicaremos más adelante desde el punto de vista de Príncipe.

tuido de 11+2; el endecasílabo es un melódico (con terminología de Navarro), en toda la regla, y el bisílabo encabalgado forma con el inciso trisílabo de comienzo del v. 8 un pentasílabo adónico absolutamente cadencioso, de manera que podemos afirmar que la polirritmia de esta enmascarada silva (heptasílabos, endecasílabos, pentasílabos, alejandrinos) busca el efecto estilístico de aproximarse a las características del ritmo variable de la conversación en prosa; por si esta polirritmia (fruto, a la vez, de la enmascarada polimetría y de la variabilidad acentual) no resultara convincente, ahí está el resultado del larguísimo periodo encabalgado, ocho versos. El prosaísmo que advirtió Villarreal, si no lleva a deshacer la expresión,³⁰⁴ sí se acerca bastante a las torpezas familiares en el uso de la copulativa, aquí explotada con absoluto descaro no sólo en el v. 9, sino en el 10 y en el 12; en el v. 10, porque no sabemos si se debe o no hacer pausa marcada entre el verbo copulativo y el primer atributo, con lo que, si no nos detenemos, tenemos que compensar no haciendo sinalefa o alargándola mediante un ligado. La copulación del v. 11 no parece ofrecer mayores problemas, porque el hábito nos lleva, cuando la copulativa está entre dos vocales, a reforzarla como consonante y unirla a la siguiente, nunca a la anterior; pero el poeta ya ha creado una norma, y su «actuali-

³⁰⁴ Cfr. *Corónica angélica*:

¡Maldito prosaísmo
-dijo mi amigo- y qué deshechamente
te expresas...

Y, poco después:

Yo, que adoré la gracia achampanada
de tus alejandrinos,
debo dolerme de tu prosa feble ...

etc. (EJ, 217)

zación» en este verso nos puede obligar a una momentánea vacilación, exactamente lo que sucede en el v. 12: la *y*, en posición similar a la del verso anterior, va seguida de coma. ¿Qué hacemos con ella? ¿Haremos la sinalefa con la vocal anterior y la dejaremos, por tanto, en el primer hemistiquio, o la uniremos con la vocal inicial del segundo, con lo que tendríamos que marcarla con mayor esfuerzo, porque la entonación del inciso con gerundio es más baja, en tanto que la conjunción requiere la misma altura que el adjetivo que introduce, ya en el v. 13? Los dos versos últimos, con cadencias elegíacas (ó o o o ò o) el 13 y heroicas (o / ó o o ò o) el 14, sí establecen una armonía que se ha perseguido en todo el poema y sólo se logra al final.

Aparte de descalificar las «artimañas»³⁰⁵ ¿qué diría Príncipe de este soneto? Primero *y*, tras una lectura rápida, lo calificaría de altamente *antimusical*, pues él sólo considera cantables los acentuados en 2^a, 6^a, 9^a y 13^a,³⁰⁶ acentuación que sólo se da aquí en los vv. 8, 12 y 14; señalaría, además, que el poeta ha intentado enmascarar, con esas acentuaciones equilibradas en los cierres de cuartetos y de poema, los efectos desestabilizadores del encabalgamiento (que atañen directamente al compás, alteran las cadencias y en algún caso afectan incluso a la prosodia, lo que es contranatural). De ninguna manera admitiría la interrogación del v. 2 que, aparte

³⁰⁵ Inaceptable para él la *conjunción*, o sinalefa entre hemistiquios, (AME, p.636), su descarado uso en el verso 9 que, en definitiva, es la base de toda nuestra disertación, invalidaría a sus ojos este poema.; pero, suprimida esa conjunción, el efecto del soneto no es el mismo y nos parece que se sacrificaría la expresividad en aras de una corrección excesivamente rígida y, por tanto, antiestética.

³⁰⁶ AME, p. 634.

de afectar a la cadencia del hemistiquio precedente, genera un efecto cacofónico en la palabra, obligada a ser trisílaba, por la violenta sinéresis, contracción que lleva a marcar esta palabra con dos acentos, *pōésia*, reduciendo las sílabas o-e a œ.³⁰⁷ La doble acentuación es requerida por el compás y para compensar el efecto de haber complicado la cadencia del primer hemistiquio, como nos indica el esquema:

los poemas se hacen, ¿verdad? Y la poesía

oo / óoo / óo, o / ò # oo / ó / òo #

Y ha de ser así pues para Príncipe el alejandrino es un verso compuesto, necesita dos cadencias y una pausa medial; desplazada ésta por efecto del encabalgamiento interno, el resto suelto del segundo hemistiquio debe manifestar un acento latente que permita, aunque sea deficiente, esa cadencia imprescindible que el verso requiere. De no hacerse, el efecto del encabalgamiento de este resto sobre el verso siguiente, con refuerzo del eslabonamiento entre el pie final y las iniciales átonas del v. 3, destrozaría uno de los pocos versos armoniosos que el soneto ofrece. Y, observado el tono general, el desorden del compás, la falta de vigor que, salvo en el terceto final, caracteriza al poema, concluiría que el poeta ha errado en sus intenciones, o algo peor: Que el tono no es el adecuado al asunto y que, si ese es el tono que quiere el poeta, se desprende claramente la falta de convicción en las ideas que expone. El estilo

³⁰⁷ AME, pp. 396 y 489-490.

Dificultades mecánicas nos impiden marcar los signos de sinéresis (~) y el acento correspondiente sobre vocales compuestas; los damos, pues, contiguos, de modo que ha de leerse: (õ) se reduce por sinéresis con la vocal siguiente, y el resultado es una compuesta, tónica por ir acentuado el segundo elemento, (é).

humilde³⁰⁸ no es el más adecuado para mostrar el entusiasmo por el quehacer poético, al que debe acompañar una seguridad no menor en la versificación. El soneto, hecha excepción de levísimas bellezas que apuntan hacia lo que pudo ser y no se ha logrado, es, definitivamente, malo.

Y si esas fueren las conclusiones de Príncipe, habría que darle la razón. Se la había dado el poeta mucho antes, en la tan citada «Corónica angélica»:

–Ya no sabes hablar, tanta costumbre
de silencio adquiriste. Así me explico
que el ángel no te asista,

le dijo el amigo, y él replicó:

–Sí me asiste:

A veces canta en mi memoria y deja

una imprevista miel sobre mis páginas. (EJ, 220)

Nuestro doble subrayado destaca esa falta de convicción que el poeta no puede disimular. Ignacio Prat, en su reseña de *Siesta en el mirador* publicada en *Insula* (enero de 1981), llevado por un entusiasmo desmedido afirma que «“Corónica angélica” es un gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir». Pues bien, «Confidencias...» insiste en esa reflexión, mas pone de manifiesto algo que Prat no puede menos de aceptar: «Efectivamente, murió

³⁰⁸ Vid. en *AME* todo el capítulo final, dedicado al ritmo y a la forma poética como onomatopeya o armonía imitativa y, sobre todo, el subrayado que hace Príncipe de una frase de Quintana: «El poeta que no versifica bien no es que carezca de oído, es que no tiene alma».

el soneto en *Siesta en el mirador*, y quizá, como compañeros de aquél, cierta gallardía y cierto desparpajo... murió el soneto, sí, pero nacieron la setena y la sextina...»

Nació, en el mismo libro, la estrofa sáfica. Prat no saludó su nacimiento; muerto sin ver su reseña citada, no alcanzó a leer, en *Extravagante jerarquía* (pág.260), cuyo prólogo se le había pedido, esta oda

A LA POESIA

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

¡Oh, júbilo del corazón, solaz de
la mente! Pon tu mano sobre esta
frente cansada y dale íntima
placidez y suave quietud y
paz a su sangre!

Oh, amable, dulce y piadosa:
pues tú no eres de aquellos que
venden la misericordia, mira
con tiernos ojos al que te llama
con esperanza

si no con fe; dale el refugio
de tu benevolencia y deja
le que suspire o llore cuanto
necesite, para cobrar contigo
su alegría.

En lectura rápida y *normal* la primera impresión que recibi-

mos es la de ausencia casi total de versos; lo que aquí se nos ofrece, de verdad, son unas cuantas líneas, diríamos que sin ton ni son, pues salvo la lín. 5ª de la est. 1ª, que es un pentasílabo adónico, la lín. 1ª de la est. 2ª, que es un octosílabo, y la 4ª de esta misma estrofa, un decasílabo bimembre, las demás, carentes de acentuación regular, de plenitud sintáctica y de unas medidas relativamente fijas de referencia, no caben en esos moldes mentales llamados versos. Si intentamos analizar sus cadencias y su compás, y para muestra sobra con una estrofa, tenemos por *compás*:

S R D D S S D
 ¡oh/ júbilodelcora / zón, so / lázdela #/ ménte! / Póntu / máñoso
 D D S S R S
 / breésta # / fréntecan / sádai / dále / íntima # placi / déz i /
 D D D D
 suávequie / túd i #/ páz asu / sàngre. # /

Hemos marcado todos los acentos como agudos, contra lo que Príncipe propone y nosotros aceptamos. ¿Por qué? Porque no nos es posible, tal como el poeta ofrece su texto, discernir los tonos en lectura habitual. Tendremos que acentuar como si fueran cláusulas prosarias para conseguir algo que se parezca a las *cadencias*:

¡óh, júbilo del corazòn, | soláz de la mènte! | Pón tu màno |
 |_ | |_ | |_ |
sobrésta frénte cànsada | y dále íntima placidèz | y suáve quietùd
 ___| |_ | |_ |
 | y páz a su sàngre. |
 |_ |

No podemos transportar, alegremente, esta acentuación a las casi-

llas de compás, salvo las de la quinta línea del texto, penúltimo y último pies de compás, cadencia adónica; se nos refuerza la impresión de que se trata de prosa cortada arbitrariamente, valiéndose el poeta de la única distinción real que hay entre prosa y verso y que, como dijimos, es la arbitraria disposición de las pausas que en el verso le está permitida. Pero, a efectos métricos, la aceptación de las pausas versales nos plantea otro problema: ¿Son tónicas por posición la preposición *de* y la conjunción *y* en los versos 1 y 4, respectivamente? Si son tónicas (y la pausa sigue influyendo sobre el acento, como se oye), la medida de esta estrofa es: 12+10+8 (ó 9)+10+5; si no son tónicas: 11+10+8 (ó 9)+9+5. La primera línea no vale nada como verso, si es endecasílabo por sus acentos en 1ª, 2ª, 8ª y 10ª, con ese horrible intervalo entre 2ª y 8ª contrario a todas las reglas del ritmo; si es dodecasílabo, porque no hay manera de reconocerlo como tal, máxime cuando tendríamos acentos conjuntos en 10ª y 11ª, innecesariamente antirrítmicos. El poeta ha encabalgado la preposición de la manera más ilógica que cabe en poesía, porque ni es necesario hacerlo para suavizar o llenar un endecasílabo, ni es admisible para obtener un dodecasílabo.

La línea 2ª, más acorde con nuestros moldes mentales por su acentuación en 2ª, 6ª y 9ª (si no hacemos sinalefa en 9ª obtenemos un endecasílabo heroico), no consigue, tampoco, convencernos como decasílabo, porque su primer acento debiera, para que el resultado fuera armonioso, ir en 3ª. La línea siguiente admite tres medidas, aunque antes sólo la hayamos propuesto como octosíla-

bo o eneasílabo, dependiendo de hacer o no sinalefa en 7^a/8^a; pero, si hacemos las dos posibles dialefas (tras 5^a y tras ya 9^a –la que antes fue 8^a), el resultado es un decasílabo bimembre, con su pausa medial marcada, absolutamente inadaptable al ritmo de la línea anterior: no caen en copla y, por tanto, no son versos del mismo tipo, lo que indica que la medida silábica por sí misma nada vale si los acentos y las pausas no guardan entre sí la debida relación. Que el poeta nos da prosa por verso lo demuestran las proximidades de las cadencias adónicas –pero estas cadencias marcan un *cursus*, no versos:

| frente cansada | suave quietud | paz a su sangre |.

Pocas veces la *materialidad del verso* habrá sido peor tratada por ningún poeta, si es que al autor de estos desmanes se le puede dar tan honroso título: Príncipe, por todo lo que hemos expuesto, se lo negaría.

Pero siempre hay un roto para un descosido, un alma caritativa que vea el bien donde no lo hay. Carlos Villarreal, como de pasada, justifica este texto en sus notas a *De un capricho celeste*. Allí, pág. 88, se lee: «–“Tres estampas de Venecia”. En la estampa 3 se usa una variante ampliada y polirrítmica de la estrofa sáficoadónica. Llamo la atención sobre esta estrofa para que se perciba el efecto de mayor amplitud expresiva y más fácil y dilatada andadura, casi de oleada, frente a la rígida forma tradicional,³⁰⁹ y para se-

³⁰⁹ ¿Por qué no diría *preceptiva*? *Tradicional* hay otras muchas formas. Estas carvajalinas estrofas de cuatro endecasílabos y un pentasílabo (EJ, 260 y CC, 62) pocas cuerdas añaden a la lira española, y bien hubiera hecho su autor no intentando innovar, como le aconsejaba Príncipe desde su *Arte Métrica*, capítulo final.

ñalar el contraste con "A la poesía " (EJ, pág. 260), donde la métrica expresiva es fundamental: al leer el poema en voz alta, el lector, habituado a la forma, encuentra que el poema no es lo que parece; los acentos no se marcan en posiciones preestablecidas, el cómputo silábico resulta inexacto y, fruto de ello, el poema es «atonal». Hay, por tanto, que ir contra los hábitos de lectura: cada vocal o semivocal o semiconsonante constituye sílaba, con lo que la sinalefa queda desterrada, y no hay acentos dominantes por posición: así se logra el «número» del verso (endecasílabos y pentasílabos) y una sensación de fatiga morosa que es el estado de ánimo que desea transmitir el poeta».

Pues estamos aviados. A la *furia romántica* sucede la *manía experimental*, que es tanto como decir que de aquellos polvos vienen estos lodos: más que fatiga lo que el poeta nos provoca con tanto hiato es la sensación de un ahogo casi insoportable, como si, a punto de morir de sed, atravesáramos un desierto, el desierto poético de este texto concreto, con la boca abierta, tal y como nos han dejado el poeta y su comentador.

Furia, manía o insensatez, ¿para qué? ¿Para traslucir en la forma la misma actitud de perrillo faldero de la poesía que el autor ya nos había mostrado en *Siesta en el mirador*, tanto en el prólogo como en «Corónica angélica», según hemos visto al analizar «Confidencias...»? ¿Intenta el poeta contrarrestar la impresión de conservadurismo que, meses antes de la aparición de *Extravagante jerarquía*, nos había provocado con el prólogo

(siempre en verso, maldición)³¹⁰ de *Servidumbre de paso*?³¹¹

Pero ya era imposible

la libertad.

(...) no cabía

comparar. No cabía

trasladarse a otro mundo

que iluminara sueños

con realidades,

que levantara nuestros ojos sobre

un mundo de palabras, tan hinchidas

para el gozo de hablar

y de saber.

(...)¿Acaso

nos burlábamos de nuestro fracaso? *Aquello*

no nos sonaba bien, no nos decía

nada para el futuro (...)

Y el oro

y las perlas (...)

cobraron su alto aprecio y su prestigio.

Ese *aquello* (cuyo subrayado reiteramos) no era sino un intento anacrónico de actualizar los procedimientos (traducidos) del *Cantar de los Cantares*:

Y dijimos: Tus dientes

son como los piñones, tan parejos;

tus pupilas, semáforos

de vía libre; el cuello

³¹⁰ Véase en Aldea y Serrano cómo Príncipe, con sus oportunas, punzantes y graciosas sátiras, consiguió casi desterrar esta palabreja de la escena romántica. Pero aquí nos parece inevitable volver a exclamarla.

³¹¹ Páginas 13 y 14. Entresacamos las expresiones más significativas.

como una levantada grúa; todo
tu ser como edificio de oficinas.

¿De qué se queja el poeta? ¿De que el curso vivo de la Poesía en la historia haya invalidado procedimientos que un día fueron nuevos y expresivos, pero cuyo uso y abuso ha terminado por inutilizar? ¿De que es incapaz de remontar el vuelo lírico y cae en una parodia deprimente? ¿A qué ese juego ambiguo con la equívocidad de «piñones», que genera una expectativa vegetal y desemboca en la mecánica, si luego no va a ser capaz de mantenerlo, pues todo se queda en humor frío, cuando no en manifestación de impotencia? Sí, murieron la gallardía y el desparpajo y el soneto, y queda la actitud mendicante de esta presunta oda, porque es incapaz de sobreponerse y sigue «cohibido / por los contra su³¹² verbo varapalos» (EJ, 216). Aunque no se puede negar que ha logrado, en efecto, aliar «la melodía de la voz y la melodía de la idea»;³¹³ pero no con el fulgor de su antiguo modelo, de quien tomó estas palabras, Rubén Darío, sino con unos procedimientos que se pretenden o irónicos o rupturistas –y hasta cínicos–, y que no han llevado, en muchos casos, más que a la negación del mismo arte que dice practicar.

De artimañas y renunciadas este poeta sabe no poco; a veces vemos en él al mejor representante de su época en lo que ésta tiene de peor: el culto y cultivo de la apariencia: donde parece piedra no hay sino escayola o recubrimiento de capas endebles; donde

³¹² Mudamos *mi*, que dice el autor, por *su*, que nos es necesario.

³¹³ Poema-dedicatoria de *Serenata y navaja* (EJ, 69).

maderas nobles, aglomerado con una chapa mínima y mucho barniz. No nos extraña que le llamen «barroco», y no siempre con sana intención, porque maneja los metros y las palabras como los escayolistas de su tierra, que fueron capaces de fingir cielos y mármoles, guirnaldas y jaspes, con dos golpes de gubia y tres toques de tinte. Véanse estos dos casos:

1º: En *Serenata y navaja* (EJ, 103-105), intenta recuperar la estrofa sáfica griega, dos endecasílabos de 5ª obligada, un eneasílabo y un heptasílabo; para mayor alarde, los hace consonar, 1º con 3º y 2º con 4º. Las tres primeras estrofas mantienen el tipo; mas ya en la 4ª se desdice y vuelve a las acentuaciones tópicas en 4ª o en 6ª, que no abandonará en el resto del poema. Mostremos la primera y la última, y así nos ahorraremos trabajo y tiempo, ya que tanto la una como la otra justifican cuanto decimos:

Difícil será vivir con nosotros
mismos si jamás nos enajenamos,
si entre los muy trémulos potros
del corazón no alzamos (EJ, 103)

...

oleadas de amor. Y ángeles puros
pican en las campanas toques nobles
de gloria, frente a los oscuros
funerales redobles. (EJ, 105)

Conste que, en nuestra opinión, el poema mejora en cuanto deja la desdichada 5ª obligada y cobra un fluir más sereno, aunque no se libre de la manía del encabalgamiento que lo afea todo y que,

sin necesidad de más transcripciones de versos, las dos estrofas que trasladamos muestran sobradamente.

2º: Otro tanto le ocurre en la «Oda a la música» (EJ, 255). La armoniosa lira de Garcilaso, de San Juan, de Fray Luis, no le sirve, por lo visto, para cantar sujeto tan excelso, como ya lo hiciera el mismo Fray Luis en la suya a Salinas; no: Carvajal necesita la novedad o la desarmonía, y rompe el canon clásico, que él mismo había cultivado en *Serenata y navaja* (1973; EJ, 67-133) y en el mismo *Sol que se alude* (1982; EJ, 231-260), en poema casi contiguo a esta desdichada oda, y combina octosílabos y endecasílabos. Mezcla más ingrata al oído no la puede haber en español. Eso sí, se vale de una artimaña inicial, que luego abandona, porque sordo no lo es del todo y sabe, porque Príncipe se lo enseñó, que nada más ingrato a la oreja que el compás uniforme. La artimaña consiste en acentuar el octosílabo en 1ª, 4ª y 7ª y repetir ese intervalo en el comienzo del primer endecasílabo:

Baja del cielo la pura
música eterna.

Ya está. Y nunca más. Permanentemente encabalgados los versos y las estrofas, con cortes por acá y por allá, el autor de *Tigres en el jardín* y de *Casi una fantasía* parece empeñado en demostrar que si sabía construir poemas de ritmos equilibrados y eficaces, también puede negarse permanentemente a sí mismo.

Concluiremos este muestrario con un poema que pudo ser estremecedor y queda tan desmañado y desmayado como esto:

INTERLUDIO

Para tão longo amor, tão curta a vida.
Luis de Camões

¡Para tan largo amor, tan corta la vida!
Queda el esfuerzo en piedra, pero los besos
se van. Se va la luz. Y todo se olvida:
recuerda el corazón, pero no los huesos.

La alegría, como corza malherida
entre impasibles arcángeles ilesos,
busca una luz perenne, la fuente frida
donde queden los labios por siempre impresos.

Que el rumor de los arroyos les repita
a las siguientes y puras primaveras
nuestras palabras de amor y nuestro llanto.

¡Habemos de morir, mientras infinita-
mente renacen estas flores primeras
frente a nosotros, que nos queremos tanto!

A Carvajal no le apetecía, según se desprende del verso inicial, seguir el modelo ajustado de la traducción que hizo Quevedo del soneto camoensiano. ¿Inapetencia, o purismo? Pues Quevedo suprime el artículo femenino y Carvajal basa todo el ritmo de su poema en mantenerse fiel a la letra del original. Rompe, así, las cadencias, dilatando la segunda transición, tanto de Camões como de Quevedo:

| longo amor | curta a vida | ≠ | largo amor | corta la vida |
 2 sílabas 2 sílabas ≠ 2 sílabas 3 sílabas

La ampliación de la cadencia, que pasa de llana a adónica, no es indiferente; su eficaz brevedad en Camões y en Quevedo, con el acuerdo pleno de significante y significado, en Carvajal hace, por una sola sílaba de más, que se incremente el pie de compás, ya de por sí doble (es final de verso), y lo que fue epifonema en el original se transmute en sollozo. Camões alegoriza, Carvajal manifiesta su intimidad. La referencia a un texto ilustre previo, que convierte este soneto en una glosa, los arcaísmos (frida, habemos), el encabalgamiento léxico según el modelo de Fray Luis (para alargar esa expresada infinitud con el tonema ascendente, anticadente, que ha de sostener el encabalgamiento desde el verso 11, sílaba 7ª, hasta el verso final, sílaba 5ª), todo tiende a conseguir ese clima lastimoso y lastimero en que llora y suplica un *yo* que habla por un *nosotros*. Sorprende comprobar hasta qué punto, aplicando la métrica de Príncipe, unos recursos que en apariencia sólo son meramente cuantitativos delatan un cambio de tesitura espiritual. Este poeta, que en 1971 pasó por su primera vivencia directa y dura de la muerte, ya no es aquella criatura auroral de *Tigres en el jardín*, que se permitía contar:

Al doblar un recodo nos detuvo la muerte,
 me llamó por mi nombre y me dijo: «Ya es hora».
 Mas no logró arrancarme de tu abrazo. A lo lejos
 los álamos cantaban con el sol en las hojas. (EJ, 50)

No es, tampoco, el que canta el triunfo definitivo de las ganas de vivir en *Casi una fantasía*:

No moriré, pues a mi edad no muere
quien no quiere morir; y este que hiere
mensajero de astucia, y me sofoca,
o sabrá de mi grito o mi desprecio,
que aún le queda al mundo un pecho recio,
un furor y una sangre y una boca.

Vete de aquí, terrible jardinero
de crisantemos malos, porque quiero
subir hasta los altos corredores,
a los altos balcones y barandas
donde florecen las celestes bandas
de los jilgueros y los ruiseñores.

Allí donde, feliz como una idea,
un caballero de oro me desea,
para su incarnación, en mi camino.
¡Yo el caballero de oro; yo, el soberbio;
todo volcán y primavera y nervio
frente a la doble faz de mi destino!

(EJ, 148-149)

Así, no es de extrañar que Carvajal, en su conferencia «Jorge Guillén: Naturaleza viva» (Valladolid, 18 de enero de 1993) dijera claramente que, por desgracia para él, se había convertido en un poeta que nunca hubiera querido ser. En esa transformación se había encontrado con Príncipe quien, mostrándole el buen camino de la mejor versificación, le enseñó, a la par cómo ritmar sus estados de ánimo y convertirlos en materia de su poesía. Esos esta-

dos de ánimo que lo llevarán a decir en *Miradas sobre el agua*:

Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.
Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.
Pero no saben darme la palabra que quiero,
toda ella encendida de esperanza y de fe.

Pero no saben darme el abrazo que espero;
porque antes que poeta, antes que artista, que
domador del vocablo rebelde, hubo un certero
rayo que hirió mi alma y curarla no sé.

Porque antes que poeta, y antes que profesor
de vanidades, soy un varón de dolor,
un triste peregrino que busca la alegría.

Tal vez cordial o vano, tal vez *il miglior fabbro*;
pero pocos entienden que en mis palabras labro
esa fosa con flores que llamamos poesía.

Ecos por todas partes: Bécquer (v. 7º), Miguel Hernández (v. 8ª), Dámaso Alonso y el *Eclesiastés* pasado por Antonio Machado (vv. 9º y 10º), Malón de Chaide (v. 10º), Berceo y el Libro de Job (v. 11º), Dante (v. 12º) y siempre el Rubén Darío que podía ufanarse, como recoge Navarro Tomás, de haber escrito los primeros sonetos en verso alejandrino español (la verdad poética de su aserto puede más que cualquier azar histórico, como lo puede ser el aisladísimo soneto de Espinosa), el Rubén de «Lo fatal» y el Rubén del «Soneto autumnal al Marqués de Bradomín», contrahecho del

triunfante *ramo de rosas* hasta convertirse en *esa fosa con flores* que llamamos *poesía*. Contrahecho, pero nunca contradicho. Carvajal fue incluido una vez en la *estirpe de Bécquer*;³¹⁴ pero presume además de otros abuelos.

Aunque...

Cuenta Gracián que el vulgo, cuando aplaude,
te está poniendo al cabo de la calle;
mas cuando el docto acepta, teme: vale
más no escuchar y dar versos al aire...

(EJ, 158)

* * *

³¹⁴ Por Fernando Ortiz, en su libro con ese título, Sevilla, Calle del Aire, 1982.

NOTA FINAL: No se entiendan estos versos como declaración de aristocratis-
mo. Véase, como trasfondo, el rechazo de

la vergonzosa idea
con que orgullosa la ignorancia humilla
este celeste don, y en sus furores
le dice vano y frívolo, y riendo
marca en oprobio el nombre de poeta,

que escribió Quintana en su oda «Sobre el estudio de la poesía», y de paso nótese la coincidencia del adjetivo *vano* en el cuarto de estos versos y en el 12º del soneto transcrito en la página anterior.

Era nuestro propósito insistir en la recuperación de la métrica de Miguel Agustín Príncipe, mostrando la validez de sus propuestas y demostrándolas con su huella en nuestra propia obra. No podemos discernir hasta qué punto hemos logrado separar sus ideas de nuestras convicciones. Príncipe nos enseñó que el texto poético es, ante todo, palabra musical. Para obtener dicha musicalidad, estudió los acentos como soportes de la intensidad y, sobre todo, del tono. Nunca se nos ha ocultado que este es quizá el mayor escollo que debemos salvar ante los fonetistas, y que no es fácil hacerlo porque enfrentamos a un presupuesto teórico y a una realidad gramatical sólo unas pocas autoridades discutidas y nuestro hábito de habla. Sobre su teoría del acento, e inseparable de ella, Príncipe expone la de los silencios y, creyendo ser consecuentes con él hasta los últimos extremos, nos hemos atrevido a afirmar que la separación entre el verso libre y la prosa se basa, ante todo, en la arbitrariedad absoluta de la pausa final del verso. No podemos negar que, en métrica, cuando se habla de versos siempre se hace de esquemas abstractos; sí nos hemos atrevido a negar que tales esquemas en abstracto sean aplicables, mecánicamente, a cualquier poema, convencidos como estamos de que la forma es una intuición radical del espíritu, intuición que se concreta en tal poema determinado, con su forma definitiva, y no en otro, y que, por lo tanto, el verso deja de ser un esquema neutro para convertirse en una *figura*. De paso, no sabemos con qué acierto, nos hemos atrevido a negar que la sinalefa sea una licencia poética y,

luego, hemos osado concretar el concepto de cadencia, que Príncipe no desarrolló. Sabemos que el concepto de cadencia no está suficientemente explanado por nosotros: nos ha parecido que bastaba tipificar las que llamamos cadencias plenas sencillas, porque entrar en la combinatoria posible de las complejas y en la tipificación de los versos por cadencias únicas o dobles o triples, etc., sólo conduciría, en nuestra opinión, a complicar lo que, en su formulación más simple, luego ilustrada con ejemplos complejos cuando ha sido necesario, no puede ser sino evidente. No nos ha parecido oportuno distinguir la cadencia de los grupos fónicos; entendemos que salta a la vista –y al oído– que pueden coincidir, pero no son lo mismo. No tendríamos reparo en aceptar que se nos corrigiera y que donde decimos métrica expresiva se diga métrica estilística: En definitiva, y de la mano de Príncipe, queríamos demostrar que el ritmo no es la repetición periódica de un determinado fenómeno, sino la manifestación del fondo poético en su forma necesaria. Si no hemos aburrido hasta a las piedras y si hemos conseguido que nuestra idea del ritmo –heredada, por supuesto, pero muy olvidada– sea por un momento considerada por otros con mayores conocimientos que nosotros, y con auténtica autoridad, concluiremos que hemos superado con creces nuestros objetivos iniciales.

APENDICE
INDICE DE AUTORES CITADOS
POR
MIGUEL AGUSTIN PRINCIPE
EN EL
ARTE METRICA ELEMENTAL

Este índice de autores tiene como fin mostrar el repertorio de citas que emplea Miguel Agustín Príncipe a lo largo del *Arte Métrica Elemental* y recoger aquellos juicios que definen su actitud crítica; por eso se prescinde de los términos simplemente laudatorios o consabidos, v. gr. «insigne Poetisa nuestra, la célebre Carolina Coronado». Las entradas se dan por los nombres que la tradición literaria ha consagrado (Cienfuegos, Garcilaso, Duque de Rivas, etc.). Los juicios de Príncipe se transcriben en cursiva; nuestras apostillas u observaciones, cuando las creemos pertinentes, van en tipo normal y de menor tamaño, para evitar el enojoso salto de nota a pie de página e integrar este índice con pleno sentido y adecuada funcionalidad, al tiempo, en la totalidad de nuestro trabajo.

* * *

ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo, p. 595.

• Los ARGENSOLAS, p. 619.

ARGUIJO, Juan, pp. 613, 619, 641.

...cabe escribir con éxito, aunque no sin dificultad, toda una composición en esdrújulos, como lo hizo Arguijo en cierta epístola..., todos ellos blancos o libres, y notabilísimos todos, ya por el tono que los caracteriza, ya por las imágenes que nos presentan. (p. 613)

Herrera, que busca el ritmo con tanto esmero, no siempre acierta a encontrarle, mientras que sus discípulos Arguijo y Rioja le suelen hallar con más facilidad.* (p. 641)

*Es cita de Quintana.

ARIOSTO, Ludovico, p. 641.

El ritmo de reflexión agrada siempre menos que el de instinto, porque el instinto se plega de suyo a las infinitas variedades del ritmo, y esto a la reflexión no le es fácil. De aquí nace una de las diferencias que los grandes humanistas hallan entre Homero y Virgilio, entre Ariosto y Tasso.

Son palabras de Quintana, citadas y suscritas por Príncipe.

ARRIAZA, Juan Bautista, pp. 452,488, 540, 580, 593, 600, 602, 607, 610- 612, 616, 646, 649-650 y 652-653.

Arriaza, poeta intermitente y desigual con bastante frecuencia; pero que a nadie cede en ser realmente Poeta cuando su estro divino le inspira. (p. 452)

La Poesía no es Poesía sino cercada de sus encantos todos, pues como muy bien dice Arriaza,

Ostentar la veraz filosofía
Tan severa cual es, no está a su cargo,
Sino sus puntas revestir de flores
Y con la miel disimular lo amargo.
(p. 488)

-...el siguiente verso de Arriaza:

La imaginación, reina de las artes.

-...¡qué malo es eso!

-Lo es. (p. 593)

Las gentes dirán siempre de él (el endecasílabo blanco) lo que Arriaza, aunque sin razón ciertamente; a saber, que ese verso lo es más para la vista que para el oído. (p. 607)

...pero el sentimiento se siente, y sólo se puede decir de él

lo que el tantas veces citado Arriaza, tan competente en la materia, decía... (pp. 652-653)

BALBUENA, Bernardo de, pp. 489-490.

Balbuena es un poeta descuidadísimo; pero en medio de sus grandes aberraciones en todos sentidos, tiene bellezas de primer orden... Rara vez se citarán de él tres o cuatro octavas seguidas que no ofrezcan graves motivos de censura; pero acaso sea más raro no hallar en ellas alguna expresión, algún giro, algún rasgo de ingenio de los que más pueden honrar a un poeta...

...ver tan mal sostenido por el gusto a un hombre tan dotado de Genio... (p. 490, nota)

BRETON DE LOS HERREROS, Manuel, pp. 557, 570, 612-613, 654.

Bretón, autor cuya difícil facilidad excede a la del mismo Moratín... (p.557) tan gracioso y tan rítmico a la vez como nadie acaso lo ha sido. (p. 654)

Suelen nuestros poetas hacer uso del pie quebrado en los *retornelos* o *repeticiones* de los *Romances* llamados *Letrillas satíricas*, tomando a cháchara el metro, por ser la Musa que los inspira bulliciosa entonces de suyo, con sus ribetes de maligna y loca, razón por la cual verá V. variar las dimensiones del tal pie desde el de *dos* hasta el de *seis sílabas*...:

¿He de ser yo tan avanto
Luisa, que crea en tu llanto,
Cuando sé que eres mujer,

Y que por un alfiler
Que se te caiga del manto
Con la misma angustia lloras?
Exi foras. (p.570)

CADALSO, José, p. 554.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro, pp. 559-561 y 620.

CAMPOAMOR, Ramón de, pp. 487, 557, 563-565 y 653.

Poeta en verdad de los que más honran nuestro Parnaso
contemporáneo. (p. 487)

CAÑETE, Manuel, pp. 607 y 635.

Entre los Poetas que hoy viven es muy notable también
Cañete como hábil versificador. (p. 607)

CASTILLEJO, Cristóbal de, p. 572.

Los tiempos de Castillejo, de ingrata y prosaica memoria.
Castillejo...contra Garcilaso y demás que le eran afectos
gritaba como un energúmeno.

CERVANTES, Miguel de, pp. 619 y 654.

...esa prosa que es la delicia y juntamente la desesperación
de cuantos la rumian un poco. (p. 654)

CERVINO, p. 653.

CICERON, p. 643.

CIENFUEGOS, Nicasio Alvarez de, pp. 471, 604 (cita cinco versos
sin dar el nombre del autor) y 606-607.

...nuestro endecasílabo, único que campea gallardo con su
sola cantidad y cadencia. Para eso, empero, se necesita que

caiga en manos como las de Cienfuegos. (p. 471)

Nadie iguala a Cienfuegos... en manejar con felicidad esa *cesura ortográfica*, la cual viene a constituir en él su manera característica, aunque a veces abusa de ella... Ese gran poeta (dicho con licencia de Salvá, que no le llama sino *Versificador*, y para eso a regañadientes)... como dice Salvá, que me encontrará sin saber cómo convertido en escritor *cienfueguista*, sinónimo para él de detestable. (p.606)

...otros de nuestros poetas modernos... se aproximan bastante a Cienfuegos en el arte de manejar el endecasílabo libre. (p.607).

CORONADO, Carolina. p. 617.

CORZO Y BARRERA, pp. 650-651.

Joven que... acaba de publicar... composiciones tan bellas... superiores... a lo que de él podían prometernos su corta edad y su inexperiencia. Quien de esa manera principia... gran porvenir de gloria tiene..., está ya obligado a conquistar un puesto de los más distinguidos entre nuestros primeros Poetas. (p. 651)

A pesar del entusiasmo de Príncipe, Corzo y Barrera no consta en la historia de la literatura española

CHATEAUBRIAND, pp. 655.

¿A qué hablar tanto y tanto del *Arte Métrica*, cuando en último resultado puede prescindirse del metro para escri-

bir epopeyas tan elevadas como *Los Mártires* de Chateaubriand?

DON FRANCISCO MANUEL, p. 583.

El portugués Don Francisco Manuel hizo una *Letra para cantar*, en que alternan con el de diez sílabas el de doce en los términos siguientes:

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

Sin embargo, yo no me atrevo a recomendar esa mezcla, aun cuando no me disuene tanto como otras harto peores, ensayadas por los partidarios de nuestra moderna ensalada.

Sorprendentemente, Príncipe no supo ver en esta estrofa el ejemplo adecuadísimo y, para nosotros, más convincente, de lo que él trata de demostrar: *el compás métrico*. Esta misma combinación métrica de Don Francisco Manuel es la que usa Bécquer, sólo que con los dodecasílabos llanos, en su *rima* «Yo sé un himno gigante y extraño», con la misma acentuación en los decasílabos (3ª, 6ª, 9ª) y en los dodecasílabos (2ª, 5ª, 8ª, 11ª). El resultado es un compás uniforme, todo de pies dobles, tras una anacrusis inicial de dos sílabas, *exactamente* el que tiene el cante andaluz de *los campanilleros*; tan uniforme es el compás, que en el cante se introducen, ante cada estrofa (salvo en la inicial), tetrasílabos que generan un breve compás simétrico que evita la monotonía. El hallazgo se nos produjo al leer el «Magnificat» de la *Misa andaluza para la Inmaculada Concepción*, de Antonio Ariza, letrista, compositor y cantaor: reunidos en Arroyo de la Miel (Málaga), una mañana de

agosto de 1993, nos pidió que revisáramos su texto; al llegar al «Magnificat» nos sorprendió la forma: decasílabos y dodecasílabos como los de la *rima* de Bécquer. A nuestra pregunta de qué cante aplicaba a sus versos nos dijo que el de los campanilleros. Y lo cantó; pero mientras él glorificaba los suyos con su arte indudable, nosotros, por lo bajo, canturreábamos la *rima*, sólo que rompiendo los cabos de los versos pares. El resultado, en la *realización concreta* de esa mañana, respondía al siguiente esquema:

A D D D D D D D
oo/óoo/óoo/óo#o/óoo/óó'o/óoo/ó##/

Con la particularidad de que en Bécquer se anulaban los acentos no fundamentales para el ritmo y en la letra de *Los campanilleros* emergían los acentos latentes:

yoseun/ hímnogi/ gánteyes/ tráño#quea/ núnciaenla/ nóche'del/ ál-
maunau/ ró-##/

enlos/ cámposde/ miándalu/ cía#los/ cámpani/ lléros'por/ lámadru/
gá-##/

Pero, además, el cante de nuestro amigo mostraba más cosas: que las palabras se sueldan, pero no se confunden; que las pausas y las cesuras se perciben porque están en el sitio adecuado para los movimientos inspiratorios, dentro del pie de compás; que los versos se eslabonan con fluidez y naturalidad respiratoria porque los poetas supieron darles el aire adecuado...

Y es que el compás se muestra, no se demuestra.

DUQUE DE RIVAS, pp. 482, 529 y 623.

En estos últimos tiempos ha adquirido el Duque de Rivas una justa celebridad, por lo mucho que ha contribuido a dar importancia y valor al romance. (p. 482)

ERCILLA, Alonso de, p. 518

...tales solemos ser los hombres, sobre todo cuando nos echamos a preceptistas o consejeros: decimos haced esto o lo otro, o evitad eso y lo de más allá, y luego viene el caso en que debemos hacer o evitar eso mismo que encargamos a los demás, y ni lo hacemos ni lo evitamos. A eso aludió Ercilla cuando dijo (y advierto a V. que le cito de memoria, por si incurro en alguna inexactitud):

¡Qué bien se dan consejos y lecciones

Lejos de los peligros y ocasiones!

ESPRONCEDA, José de, pp. 519-520, 541, 563-565, 572, 602, 609-611 y 647-649.

...insigne poeta Espronceda... manos que hasta de un terrón sacan zumo (p. 519) ...cuando en sus buenos estudios clásicos debió a estos el útil freno que su genio necesitaba, poderoso y robusto como pocos; pero allá en sus últimos días, que para nosotros lo fueron de verdadera rabia romántica, quitó a su brioso corcel la rienda que debía moderar sus ímpetus, y el corcel se le desbocó*. Desde entonces atropelló por todo, sin perdonar ni aún a la versificación que ningún daño le había hecho en sus mejores composiciones... Fuerza es distinguir entre el Espronceda que sabe pensar, imaginar y sentir en los términos convenientes, y el Espronceda que delira a veces a sabiendas de que lo hace aún en lo material de los versos... (p. 520)

Llego a entusiasmar me cuando leo composiciones tales

como «El Pirata» de Espronceda, si es que hay una sola canción que pueda en castellano competir con el buen desempeño de ésta, donde verá V. octavillas en verso cuadrisílabo, superiores a todo elogio** (p. 572)

Espronceda... hablando del Sol dice de él, de un modo que admira y sorprende:

Vívido lanzas de tu frente el día.

(p. 602)

A partir de la pág. 607, lín. 9, arremete Príncipe contra los descuidos en la versificación, y se explaya en un severísimo ataque contra el pseudo-clasicismo y el pseudo-romanticismo; llega a decir que hay poetas que graznan (p.608), y usa una serie regocijante de «encrespamientos verbales», de los que no se libra Espronceda:

...hete aquí al pobre oído pasando de unas sensaciones a otras, según se le tiraba de la oreja... esa solfa... ¿ y cómo pudo entonarla un tan insigne poeta como ése...? (p.609)

En cambio, llega a equiparar a Espronceda con Fray Luis de León a la hora de ejemplificar la maestría en la conjunción de inspiración y ritmo. (pp. 647-648)

*El recuerdo del «potro gallardo es, pero sin freno», aplicado a Lope, es inevitable.

**Siempre nos han parecido un prodigio de armonía imitativa los cuatro primeros versos de la segunda octavilla de esta canción («La luna en el mar riela...»), y de una gallardía insuperable la transición y el cambio de tono y de velocidad en los cuatro versos que la completan. La oportunidad de la diéresis en el verso 1º no puede ser mayor; pero Príncipe bien podía haber señalado también que en el verso 7º se produ-

ce uno de los hiatos más espantosos de toda la poesía española, por la concurrencia excesiva de sonidos no organizados: Asia a un lado. Compárese con la eufonía de la tercera sinalefa del mismo verso: al otro Europa, y sobrarán todos los comentarios. De la bimembración de este verso, de su doble cadencia, de su sinalefa pese a la coma, con una modulación delicadísima por parte de los buenos recitadores sólo hay que decir que bastan para compensar el defecto que hemos señalado. Aunque siempre nos quedará la duda de qué rumbo llevaba el pirata...

FERNANDEZ GUERRA, p. 653.

FERNANDEZ Y GONZALEZ, Manuel, pp. 644 y 653.

GALLEGO, Juan Nicasio, pp. 546 y 635.

GARCIA GUTIERREZ, Antonio, pp. 557, 591-592, 653 y 656-657

«El Trovador»... ese drama cuya versificación tanto llena y conmueve el alma, y tanto embelesa al oído. (p. 591)

Tras citar unas liras de García Gutiérrez: Cuando los versos llegan a esa altura, ¿qué prosa puede contraponérseles, por muy rítmica, por muy armoniosa, por muy inspirada que sea? (p.657)

GARCILASO DE LA VEGA, pp. 572, 648-649, 651-652.

El dulcísimo Garcilaso nos conmueve. (Y, tras haber citado seis versos de la Egloga I -Con mi llorar las piedras se enternecen...- y cinco de la Egloga II -Vosotros los del Tajo en su ribera...-, comenta: Tal es el ritmo de sentimiento, ritmo que no excluye la imagen, que no rechaza ni aun el mismo ruido cuando puede convenir a sus fines; pero que ama con preferencia los sonidos apacibles y blandos, expresados por lo común en

versos de pocos acentos y de compás uniforme o vario, los cuales, como menos saltones que el simétrico, parecen no hallarse tan en contacto como éste con los transportes de la alegría... eso es lo que generalmente observará V. en los endecasílabos de Garcilaso (pp. 651-652)

GIL POLO, Gaspar, p. 624

GIL Y ZARATE, pp. 567-568

GONGORA, Luis de, pp. 482, 557,

560-562 (siete versos gongorinos sin nombre de autor, para censurar la variedad métrica),

570-571 (en p. 571, cita diez versos de Góngora sin nombrar al autor)

y 602 (única vez que aduce un endecasílabo gongorino, para censurarlo).

...dotes que exigen del versificador no poco del genio de Góngora. (p. 482)

Del octosílabo... aunque acanallado por esos menos que poetastros y aunque no tan grato al oído como otros versos más musicales, puede sacarse gran partido... en el sentido... de la gallardía y la gala que tanto nos admiran en Góngora. (p. 557)

En vano cumplirá el endecasílabo de *sexta libre* con tener acentuada la cuarta, si aun llevando también acento en la octava, es este pura y sencillamente el *artificial* consabido, como en efecto verá V. que no lo suple en ninguno de los dos versos siguientes, uno de Arriaza y otro de

Góngora:

Astro de amor ' y de melancolía;
Empuñen lanza ' contra la Bretaña.

Eso quiere decir que el acento artificial no puede nunca figurar con éxito como sustituto del que verdaderamente lo sea fundamental en la segunda mitad del endecasílabo. (p. 602)

Como entendemos que todo debe ser opinable, a nosotros el verso de Arriaza nos parece espléndido, con una rama ascendente breve e intensa, y la rama descendente larga y desvaída, como exigen los significados; incluso, si aceptamos el simbolismo fónico, siquiera sea como complemento rítmico, el contraste entre las aliteraciones de la vibrante en el ascenso y de la lateral difusa en el descenso viene a reforzar, junto con la calidad de las vocales tónicas, la expresividad del verso.

El endecasílabo de Góngora no nos gusta tampoco, pero por razones distintas de la señalada por Príncipe; a nosotros nos molesta la rotundidad de la asonancia entre las dos ramas y el exceso de nasales; sin embargo, nos parece muy bien de movimiento, no lo leemos con cesura y nos sugiere un apremio, un fuerte impulso hacia adelante, pues, por el hecho de variar la posición de la cesura con respecto al verso de Arriaza, más nos parece que el acento artificial debiera ir en 6º que no en 8ª como supone Príncipe, con lo que, al no manifestarse, y coadyuvando los significados, el posible retardante se convierte en acelerando.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, pp. 551-552 y 557.

Poeta y Literato entre paréntesis, cuya reputación es una de las más gloriosas y legítimamente adquiridas que se conocen en nuestra Literatura contemporánea. (p. 551)

HERRERA, Fernando de, pp. 484-486, 489, 492, 596, 641 y 644.

...asonantada la consonancia de un modo el más lamentable, como sucede en los siguientes versos nada menos que del divino Herrera... ¿No le parece a V. bien extraño que un gran Poeta como lo es ese desluciera así con esas consonancias asonantadas en -eo un pasaje de tanta inspiración y en que tantas bellezas se encierran, reflejo fiel de las que brotaron del cántico entonado por Moisés después de pasar el Mar Rojo? Bajo este punto de vista se versifica hoy mucho mejor, si bien bajo otros solemos incurrir en defectos harto notables...

Habrà tal vez quien crea poco menos que sacrilegio la censura que de estos versos se hace aquí... pero nadie excede al autor ni en admirar a ese gran Poeta, ni en rendir culto a esa canción sublime... ¿Podrà la juventud evitar ciertos defectos, si viéndolos autorizados por grandes nombres, no se le advierte en su inexperiencia que no todo lo que han producido los escritores más eminentes está exento de toda tacha? (pp. 484-485)

Herrera, que busca el *ritmo* con tanto esmero, no siempre acierta a encontrarle. (p. 641)

«Armonía imitativa» de que tan notables ejemplos nos han dado Herrera y Quintana. (p. 644)

HOMERO, pp. 540, 641. (Vid. ARIOSTO)

HORACIO, p. 564.

HURTADO DE MENDOZA, pp. 571 y 607-608. (Se refiere a D. Diego -Granada, 1503/ Madrid, 1575).

¿Dónde tenía ese poeta el tímpano? (p. 608)

IGLESIAS, p. 570

IRIARTE, Tomás de, pp. 509, 601, 615-616 y 644-645.

...en su infeliz poema de «La Música». (p.644) Iriarte suele encerrarse siempre en los puros límites de una versificación tersa y fácil, pero que en la mayor parte de los casos no pasa de ser una mera prosa rimada. En sus «Fábulas literarias» es solamente donde hay que buscar su verdadero título de gloria. (p. 645)

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, pp. 607 y 622-623.

JUAN LORENZO, pp. 635-636.

Ese verso... que por haber hecho uso de él con mejor éxito que sus antecesores nuestro antiguo Poeta Juan Lorenzo en las por otra parte insoportables y monórrimas estrofas de su *Alejandro*, se le da el nombre de *alejandrino*.

LEON, Fray Luis de, pp. 625, 627 y 646-647.

...insigne Fray Luis de León, Poeta que de puro natural, es uno de los menos sospechosos respecto al rebusco de voces con que otros dan relieve a sus versos... brilla siempre en primer término la espontaneidad del poeta. (pp. 646-647)

Particularmente interesantes son los comentarios que Príncipe dedica a dos lirás luisianas, las que comienzan «El aire el huerto orea » y

«Cubre la gente el suelo». No nos resistimos a transcribirlos:

El aire el huerto orea
Y ofrece mil olores al sentido:
Los árboles menea
Con un manso rüido,
Que del oro y del cetro pone olvido.

¿Qué se ve y se oye aquí? Puramente el apacible y suave movimiento de las ramas mecidas por el aura, sin más impulso que el necesario para embalsamar el ambiente con los perfumes que exhala el huerto, y para arrobar juntamente el alma del que exento de toda ambición, de todo codicioso interés, cifra su única dicha en el retiro y en los puros e inocentes goces que le ofrece la naturaleza. Vea V. ahora cambiar la escena en esta otra estrofa, igual exactamente a la anterior en el juego y combinación de sus versos largos y cortos; pero en los cuales entran a constituir el *ritmo* accidentes a veces ortográficos, a veces puramente prosódicos, que le dan otro aire distinto; todo ello sin aparato, sin artificio alguno al parecer, según brilla siempre en primer término la espontaneidad del Poeta:

Cubre la gente el suelo:
Debajo de las velas desaparece
La mar: la voz al cielo
Confusa y varia crece:
El polvo roba el día y le oscurece.

... en esos versos no hay apenas ruido, y eso no obstante oímos en ellos lo que el Poeta quiere que oigamos: la vocería que en un principio se oye confusa y como lejanamente, para luego crecer por grados elevándose al cielo de mil maneras distintas; al cielo cuya luz ofusca el polvo,

mientras la tierra y el mar desaparecen, aquella bajo la muchedumbre que se reúne para la pelea, este bajo las naves que se aprestan a tomar también parte en la lucha de que penden los destinos de un Pueblo, que es precisamente lo que el Poeta quiere que veamos, de la misma manera que él lo ve.

No señala Príncipe en la obra de Fray Luis de León defectos que sí ve en Herrera; por ejemplo, la asonancia entre consonantes, de que Fray Luis abunda, incluso asonantando consonantes de estrofas contiguas.

LISTA, Alberto, pp. 483, 550, 605, 607, 618-619, 637 y 649.

Lista eligió la asonancia en *-úa* para hablar de la muerte de una Madre, en aquel romance... y a esa desinencia tris-tísima se debe acaso en su mayor parte el bellísimo efecto que produce. (p. 483)

¡Bien por Lista que no se desdeñó de manejar metro tan bello (la seguidilla), y que tan voluntariamente se presta a expresar ciertas cosas que ningún otro acierta a decir como él. (p. 550)

LUZAN, Ignacio de, pp. 636-637.

Luzán, autoridad que no recusará V...

(Habla el Joven; pero el Autor sí discute la opinión de Luzán sobre la armonía o naturaleza de ciertos versos que a él le disgustaban y hoy, tras el Modernismo, ya son *clásicos*...)

MANRIQUE, Jorge , p. 569.

Realmente valen muy poco las coplas (de pie quebrado) a

que V. se refiere, por más que en la moderna reacción a favor del verso octosílabo, tan injustamente desdeñado de la escuela clásica, o por mejor decir *seudo-clásica*, haya tantos y tantos que se afanen en versificar a lo Jorge Manrique, autor de aquel eterno sermón que da principio de esta manera:

Recuerde el alma dormida...

...No me enamoran mucho las tales coplas, pues aunque no diré, como Quintana, que *son esencialmente opuestas a toda armonía y a todo placer*, creo al menos que no sirven generalmente hablando sino de embarazo al ingenio, sin compensar con tal cual belleza que por acaso pueden producir, las dificultades que ofrecen...

MARIANA, Juan de, p. 636

MARTINEZ DE LA ROSA, Francisco, pp. 558-559, 599 y 607.

MAS, Sinibaldo de, pp. 637-638

Don Sinibaldo de Mas, hombre que a no dudar vale mucho, y paladín el más esforzado de un nuevo método de versificar diferente del seguido hasta ahora por nuestros mejores poetas; y verá V. allí hasta qué punto le desgarran el oído los versos, que funda él en su vibraciones, y entre los cuales figuran estos,* única realización de lo que Luzán indicaba hace ya poco más de un siglo...

* Aduce Príncipe tres estrofas, desdichadas en efecto, del buen Don Sinibaldo, con versos de 12, 13 y 15 sílabas, respectivamente. Sin em-

bargo, hay dos versos tridecasílabos que merecen aislarse, porque son un clarinazo inicial de un cierto Modernismo:

Con sus visos de rosa y de zafir y plata

Nace el cóncavo nácar de la mar fulgente.

...¿*Musical* llama el señor Mas a un sistema que produce esos versos? ...En cambio es mucho más feliz cuando prosiguiendo la obra intentada por nuestro Poeta Villegas y seguida incidentalmente por Lista y algún otro, procura aclimatar entre nosotros el *hexámetro* y el *pentámetro* latinos... Su traducción de la *Eneida*, cuyos mejores versos hexámetros (y los tiene muy notables sin duda) no pasarán nunca de ser un débil remedo de los latinos... Mas versifica muy bien cuando quiere, siendo lo más notable del caso que sólo suele ser buen versificador cuando se olvida de su sistema malamente llamado *musical* y real y altamente *antimúsico*.

(*Joven*): No olvidaré el gran peligro que por lo visto ofrece añadir una sola cuerda a la sonora lira castellana, siendo así que lo más indicado es afinar las que lleva ahora... y aún quitarle las que tiene de más.

MAURY, José María, pp, 586, 589-590, 598, 600-603 y 606.

Tanto Maury como Salvá tenían un oído excelente; pero ni uno ni otro supieron darse cuenta de las impresiones que en ellos producía el acento, ni lo estudiaron como es debido. (p. 588)

Una muy justa observación de Maury (sobre el endecasílabo)

es que la cuarta sílaba no debe nunca ser pie de esdrúju -
lo. (p. 602).

MELENDEZ VALDES, Juan, pp. 554, 607, 622, 626 y 644.

En la p. 626, Príncipe aduce, para demostrar la eufonía y los distintos valores rítmicos de la combinación de heptasílabos y endecasílabos, una estancia de Meléndez que responde cabalmente al modelo de las usadas por Garcilaso en la Egloga II; pero, posiblemente, en la estrofa de Meléndez se distinguen mejor los elementos «canónicos» de la estancia que en las de su posible modelo.

MENA, Juan de, p. 632.

...Verso de *Arte mayor* ... El célebre Juan de Mena, aunque rudamente todavía, consiguió darle más importancia en su célebre *Laberinto*.

MARQUES DE MOLINS, pp. 644 y 654.

MORATIN, Nicolás Fernández de, pp. 525, 557, 582-583.

Difícil facilidad... la del mismo Moratín. (p. 557)

MORATIN, Leandro Fernández de, pp. 607 y 636.

Lo mismo (que Luzán) vino a decir Moratín el hijo, al indicar que a la lira española le faltaban todavía algunas cuerdas. (p. 636)

ORGAZ, p. 653

QUEVEDO, Francisco de, pp. 482, 557 y 571.

(Los octosílabos) exigen un mucho de la chispa de Quevedo para darles relieve en lo festivo. (p. 482) ...la sal y pimienta que, aunque a veces más picantes de lo justo, constituyen el relieve de Quevedo. (p.557)

QUINTANA, Manuel José, pp. 487, 491-492, 569, 595, 607, 628-629, 631, 640-644, 654 y 657.

El gran Quintana que entre todos nuestros Poetas es indudablemente el más rítmico y el que más armoniosos sonidos ha sacado de la lira española; Quintana a quien por esa razón deberá V. leer día y noche, al modo que los Poetas romanos leían sin cesar a los griegos. (p. 491)

(La Oda hay que) escribirla en metro de *silva*, como lo ha hecho nuestro gran Quintana, verdadero rey de esa combinación, como lo es en mi humilde concepto de todos nuestros Poetas líricos, sea el que sea, antiguo o moderno, el que quiera contraponérsele... ¿Cuáles son los autores* de silvas que puedan competir con Quintana en su exactitud de pensar y en su gran arte de bien decir, ni en adunar con la precisión de sus ideas la cadenciosa y ondeante música de sus admirables períodos, verdadera desesperación de cuantos se propongan seguirle en ese modo de versificación con que ha inmortalizado su nombre? (pp. 628-629)

Se está tentado de advertirle a Príncipe que *Las Soledades* gongorinas y *La Gatomaquia* lopesca no son para olvidarlas, como lo hace él en esta obra; pero, evidentemente, cuando habla del Quintana de las Odas está haciéndolo, ya, de otro tipo de poema, más en la tradición directa de Herrera, no narrativo, y, en efecto, vigorosísimo. Admirable poeta, mucho menos altisonante y retórico de lo que muchos preceptores nos advirtieron, y, sin duda, tan buen modelo como Leopardi para intentar, en

sus estelas, la poesía cívica que nos falta:

El Tirteo Español; es decir, el patriótico Poeta que entre nosotros abunda más en admirables ejemplos prácticos de lo mismo que erige en doctrina. (p. 643)

Citar ejemplos de Quintana equivaldría a copiarle entero, y es preferible en su consecuencia leerle y releerle noche y día, aprendiendo de él de ese modo como puede un Poeta ser el eco de la época a que pertenece. Esa es cabalmente su gloria: haber comprendido como ninguno de los Poetas sus contemporáneos lo que en los tiempos que atravesaba debía cantar y decir, erigiéndose en Mentor de un gran Pueblo. Hoy esos tiempos no son los mismos: a la degradación absolutista y a los horrores de la Inquisición, han sucedido otras degradaciones y otros horrores de distinta índole; y el País necesita Poetas que indignándole contra las unas, le inspiren aversión a los otros. (pp. 657-658)

RENGIFO, Juan Díaz, pp. 520 y 575.

Rengifo es gran autoridad en cuanto concierne al MAL GUSTO.(sic.;p. 520)

RIOJA, Francisco de, pp. 452 y 641.

Príncipe le atribuye cuatro versos de la «Canción a las ruinas de Itálica», como era normal en su momento. Vid. ARGUIJO y ARIOSTO, para las palabras de Quintana aplicadas a Rioja y otros, y que Príncipe suscribe.

ROS DE OLANO, Antonio, p. 550.

SAINT-PIERRE, Bernardino de, p. 655.

...idilios tan hermosos, tan tristes, tan llenos de candor y ternura, tan sui generis en una palabra, como el incomparable de *Pablo y Virginia* de Bernardino de Saint-Pierre.

SALVA, Vicente, pp. 587-589, 603 y 633.

Tanto Maury como Salvá tenían un oído excelente; pero ni uno ni otro supieron darse cuenta de las impresiones que en ellos producía el acento, ni lo estudiaron como es debido: prueba de ello su afirmación relativa a constituirlo pura y simplemente el *esfuerzo*, negándole la cualidad de *tono*, sin pensar que en el hecho de negárselo destruían de una plumada la *cadencia* de la *versificación*, y aún la inherente a la prosa misma... Hasta llegaron a negar la *cesura* del endecasílabo, admitiendo solamente los *cortes* que en él y en los demás versos pueden producir los signos de puntuación, no empero los silencios y pausas que no teniendo nada que ver con estos, se derivan generalmente de esa mal negada cadencia. (pp.588-589)

SAMANIEGO, Félix María de, p. 645.

Descuidado con mucha frecuencia el Fabulador *moralista*, no puede competir con el *literato* (Iriarte) en corrección, cultura y elegancia; pero en cambio, ¿cuándo presenta éste la animación y vida de aquél, aun en medio del abandono con que a veces escribe sus versos?

SANCHEZ BARBERO, p. 554.

...sus excelentes *Principios de Retórica y Poética*, cuyo texto recomiendo como el mejor que sobre ambas materias ha visto entre nosotros la luz pública.

SELGAS, José, pp. 565 y 653.

Tan correcto como elocuente Poeta. (p. 565)

SINUES DE MARCO, María del Pilar, pp. 616-617.

TAMAYO Y BAUS, Manuel, p. 653.

TASSO, Torcuato, p. 641.

Vid. ARIOSTO.

TORRE, Francisco de la, p. 652

TRUEBA, Antonio de, pp. 482-483 y 550.

En cuanto a los líricos, son hoy los romances de Trueba los que más se distinguen tal vez por esa ingenuidad y candor, por esa mezcla de ternura y gracia, por esa indefinible media tinta que tanto se adapta a ese género de composición, cuando en vez de aspirar a brillar como el astro del día, alumbra sólo al modo que la aurora o el crepúsculo de la tarde. (p. 483)

¡Bien por Trueba que acude a inspirarse en la misma fuente que el Pueblo, con la ventaja de saber más para poder subordinar a un plan, a un designio, a una mirada dada, una serie de pensamientos que aquél no puede dar sino aislados. (p. 550)

VALBUENA, Bernardo de, p. 641

VALERA, Juan, pp. 578 y 622.

VEGA, Lope de, pp. 617-618 y 641-642.

VILLEGAS, Esteban Manuel de, pp. 554, 621 y 637.

VILLERGAS, p. 487.

Villergas, Poeta de gran chispa sin duda, pero cuyos ataques al prójimo no deberán servirle a V. de norma, si algún día por mal de sus pecados se lanza a Poeta satírico.

VIRGILIO, p. 641.

«VULGO», p. 562.

...ese que V. acaba de llamar vulgo, Poeta de genio sin duda cuando le domina una idea o le excita alguna pasión; pero que sólo puede expresarlas bien en estrofas o estancias del momento, no en una serie o sucesión de ellas relacionadas todas entre sí, y todas sometidas asimismo a un pensamiento o fin capital, cosa superior a sus fuerzas y a los pocos o ningunos recursos artísticos de que dispone.

Vid. TRUEBA.

ZEA, Francisco, pp. 573 y 625.

...inspiradísimo Zea, joven robado en flor a las Letras... lo mucho en que tuve a aquel hombre honradísimo a par que esclarecido Poeta... mas no por eso dejaré de decir que no soy de los partidarios del romance que amalgamó así, a imitación de algunos antiguos, con los versos de doce sílabas. (p. 573)

ZORRILLA, José de, pp. 496, 563-564, 566-567, 578, 602, 622, 635 y 649.

...se cansa luego de él (verso bisílabo), como con menos justificado motivo le sucede otras veces al insigne Poeta de que se trata, cuando en ocasiones se entrega a su sistema de variar versos según su capricho le dicta; moda que se generalizó entre nosotros cuando nos invadió completamente la calentura del romanticismo. (p. 496)

Tan fecundo como desigual Poeta... (p. 567)

BIBLIOGRAFIA

I. TRATADOS, ARTICULOS, MONOGRAFIAS.¹

ALARCOS LLORACH, Emilio.

Secuencia sintáctica y secuencia rítmica. Santander-Madrid, EFLA, 1967.

ALDEA GIMENO, Santiago, y SERRANO DOLADER, Alberto.

**Miguel Agustín Príncipe /Escritor y periodista/ (1811-1863).*

Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.²

ALONSO, Amado.

Materia y forma en poesía. Madrid, Gredos, 1965, 3ª ed.

Poesía y estilo de Pablo Neruda. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, 4ª ed.

ALONSO, Dámaso.

Ensayos sobre poesía española. Madrid, Revista de Occidente, 1944.

Poesía Española. Madrid, Gredos, 1971, 5ª ed.

«Temas Gongorinos. I. La simetría en el endecasílabo de Góngora». RFE, XIV, 1927.

«Versos correlativos y retórica tradicional». RFE, XXVIII, 1944.

¹ Se marcan con * todas las obras en que hemos encontrado referencias a Príncipe.

² Vid. especialmente pp. 316-318 para bibliografía sobre M. A. Príncipe.

BAEHR, Rudolf.

Manual de versificación española. Madrid, Gredos, 1973.

BALBIN LUCAS, Rafael de

**Sistema de rítmica castellana.* Madrid, Gredos, 1962.

BELLO, Andrés.

Principios de Ortología y Métrica de la Lengua Castellana.

Madrid, Tello, 1890. Colección de escritores Castellanos, t. XXXVI.

BENOT, Eduardo.

Examen crítico de la acentuación castellana. Madrid, Vd^a de Hernando y Cía, 1888.

Versificación por pies métricos. La España Moderna, 1890, tomos III y IV.

BOUSOÑO, Carlos.

La poesía de Vicente Aleixandre. Madrid, Gredos, 1968, 2^a ed.

Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos, 1970, 5^a ed.

«Prólogo» a *Ensayo para una teoría de la visión*, de Guillermo Carnero. Madrid, Visor, 1979.

«Prólogo» a *Obras completas* de Vicente Aleixandre. Madrid, Aguilar, 1978.

BURRELL, Consuelo. (C.B.).

*«Príncipe, Miguel Agustín». En *Diccionario de Literatura.* Madrid, Revista de Occidente, 1949.

CANELLADA, María Josefa.

«Notas métricas. I. Sinaléfa y compensación entre versos. II. La cláusula rítmica». *Filología*, I y II. Buenos Aires, 1949-50. («Artículos de Métrica»). En *Diccionario de Literatura*. Madrid. *Revista de Occidente*, 1949, y 4ª ed. 1972.

CARBALLO PICAZO, Alfredo.

**Métrica española*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1956.

COHEN, Jean.

Estructura del lenguaje poético. Madrid, Gredos, 1970.

COLL Y VEHI, José.

Diálogos literarios. Prólogo de M. Menéndez Pelayo. Barcelona, Bastinos, 1882, 2ª ed.

DEVOTO, Daniel.

«Leves o aleves consideraciones sobre lo que es el verso». París, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 1980 y 1982, nº 5 y 7.

Textos y contextos. Madrid, Gredos, 1974.

DIAZ RENGIFO, Juan.

Arte poética española. Barcelona, Imprenta de María Martí, ¿1726?

DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier.

La métrica de los poetas del 27. Murcia, Universidad de Murcia, 1973.

DIEZ ECHARRI, Emiliano.

Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español. Madrid, C.S.I.C., 1970.

DOMINGUEZ CAPARROS, José.

**Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX.* Madrid, C.S.I.C. 1975.

**Diccionario de métrica española.* Madrid, Paraninfo, 1985.

Métrica y poética. Bases para la Fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna. Madrid, UNED, 1988.

Contribución a la bibliografía de los últimos 30 años sobre la Métrica española. Madrid, CSIC, 1988.

FUBINI, Mario.

Métrica y Poesía. Barcelona, Planeta, 1970.

GARCIA CALVO, Agustín.

Del ritmo del lenguaje. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975.

GARCIA LORCA, Francisco.

De Fray Luis a San Juan. Madrid, Castalia, 1972

De Garcilaso a Lorca. Madrid, Istmo, 1984.

GIL, Ildelfonso Manuel. (I.M.G.)

*«Príncipe Vidaud, Miguel Agustín». Vid. *Gran Enciclopedia Aragonesa.*

GILI GAYA, Samuel.

«La entonación en el ritmo del verso». RFE, XIII, 1926.

El ritmo en la poesía contemporánea. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1956.

Elementos de fonética general. Madrid, Gredos, 1988.

Estudios sobre el ritmo. Edición de Isabel Paraíso. Madrid, Istmo, 1993

GUILLEN, Jorge.

Lenguaje y poesía. Madrid, Alianza Editorial, 1969.

HEGEL, G. W. F.

Poética. Traducción de Manuel Granell. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro.

Estudios de versificación española. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961.

La versificación irregular en la poesía castellana. Madrid, Hernando, 1933, 2ª ed.

JAKOBSON, Roman.

Ensayos de poética. México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977.

JIMENEZ, José Olivio.

Diez años de poesía española. 1961-1970. Madrid, Insula, 1972.

JIMENEZ, Juan Ramón.

La corriente infinita. (Crítica y evocación). Recopilación, selección y prólogo de Francisco Garfias. Madrid, Aguilar, 1961.

LAPESA, Rafael.

Introducción a los estudios literarios. Salamanca, Anaya, 1971.

LAZARO CARRETER, Fernando.

«Quevedo, entre el amor y la muerte». Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans (Año I, tomo I, nº II), MCMLVI.

Estudios de Poética. Madrid, Taurus, 1976.

Diccionario de términos filológicos. Madrid, Gredos, 1977, 3ª ed.

LINARES. Manuel

La ortografía correcta. Prólogo de Gonzalo Martín Vivaldi. Avila, Imprenta de "El Diario de Avila", 1974.

LISTA Y ARAGON, Alberto.

Ensayos literarios y críticos. Sevilla, Calvo-Rubio, 1844.

LOPEZ ESTRADA, Francisco.

Métrica española del siglo XX. Madrid, Gredos, 1969.

MACRI, Oreste.

Ensayo de métrica sintagmática. Madrid, Gredos, 1969.

Fernando de Herrera. Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed.

MAS, Sinibaldo de.

Sistema musical de la lengua castellana. (Supuestamente impresa y publicada en China, como 3ª ed. 184...)

MAURY, José María.

«Carta» publicada en la *Gramática de la lengua castellana*, de V. Salvá (vid.)

«Disertación sobre las cuestiones de ritmo, metro, acento, prosodia y cantidad». Madrid, *Revista de Madrid*, tomos XVIII y XIX, 1841.

MENENDEZ PELAYO. Marcelino.

Bibliografía hispano-latina clásica, tomos VIII y IX. Santander, C.S.I.C., 1952.

Biblioteca de traductores españoles, tomo III. Santander, C.S.I.C. 1948

«Prólogo» a *Diálogos literarios*, de Coll y Vehí (vid.)

MONLAU, Pedro Felipe.

Diccionario etimológico de la lengua castellana. Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

MORTARA GARAVELLI, Bice.

Manuale di retorica. Milano, Bompiani, 1988.

NAVARRO TOMAS, Tomás.

«Apuntes sobre versificación moderna, en Homenaje a la memoria de Antonio Rodríguez Moñino». Madrid, Castalia, 1975.

Arte del verso. México, Cía. Gral. de Ediciones, 1965.

El acento castellano. Madrid, Tipografía de Archivos, 1935.

El grupo fónico como unidad melódica. RFH, 1939.

Estudios de fonología española. New York, Las Américas Publishing Company, 1966.

«Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica». RFE, VIII, 1921.

«La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío». RFE, IX, 1922.

Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca. Barcelona, Ariel, 1973.

Manual de entonación española. Madrid, Guadarrama, 1974, 4ª ed.

Manual de pronunciación española. Madrid, C.S.I.C. 1967. 13ª ed.

Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1966. 2ª ed.

*«Miguel Agustín Príncipe, tratadista de métrica (1811-1863)». Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, 1976.

Repertorio de estrofas españolas. New York, Las Américas Publishing Company, 1968.

NUÑEZ RAMOS, Rafael.

La Poesía. Madrid, Síntesis, 1992.

ORLANDO, Sandro.

Manuale di Metrica Italiana. Milano, Bompiani, 1993.

ORTIZ, Fernando.

La estirpe de Bécquer. Sevilla, Calle del Aire, 1982.

PARAISO DE LEAL, Isabel.

El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes. Madrid, Gredos, 1985.

PEREZ DE AYALA, Ramón.

Nuestro Séneca, y otros ensayos. Recopilación de José García Mercadal. Barcelona, EDHASA, 1966.

PEREZ RIOJA, J.A.

**Diccionario Literario Universal*. Madrid, Tecnos, 1977.

PORTERA SANCHEZ, Alberto.

«Creación artística y pensamiento científico». Madrid, El País, 28 de julio de 1993, p. 10.

PRAT, Ignacio.

**Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid, Taurus, 1982.

PRINCIPE, Miguel Agustín.

Fábulas en verso castellano y en variedad de metros... precedidas de un prólogo que contiene la historia de la Fábula desde Esopo a nuestros días y seguida de un Arte Métrica. Madrid, Imprenta de D. M. Ibo Alfaro, 1861-1862.

Arte Métrica Elemental. Vid. *Fábulas...*

QUILIS, Antonio.

Estructura del encabalgamiento en la métrica española.

Contribución a su estudio experimental. Madrid, C.S.I.C.
1964.

Métrica española. Madrid, Alcalá, 1969.

RIQUER, Martín de.

Resumen de versificación española. Barcelona, Seix Barral,
1950.

ROSARIO, Rubén del.

El endecasílabo español. Universidad de Puerto Rico, 1944.

SAINZ DE ROBLES, Federico.

**Ensayo de un Diccionario de Literatura.* Tomo II. Madrid,
Aguilar, 1973.

**El epigrama español.* Madrid, Aguilar, 1946, 2ª ed.

SALVA, Vicente.

Gramática de la lengua castellana. Valencia, s.i. 1837.

SENABRE, Ricardo.

«Poesía y oralidad». En *Rev. Tropelías*. Zaragoza, 1991(93).

SPANG, Kurt.

*Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y
rítmico.* Murcia, Universidad de Murcia, 1983.

WELLEK, René, y WARREN, Austin.

Teoría Literaria. Madrid, Gredos, 1966.

VICUÑA CIFUENTES, Julio.

Estudios de Métrica española. Santiago de Chile, Editorial
Nacimiento, 1926.

II. OBRAS GENERALES, DICCIONARIOS.

**DICCIONARIO DE LITERATURA*. Madrid, Revista de Occidente, 1949.

* *DICCIONARIO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA*. Dirigido por Ricardo Gullón. Madrid, Alianza Editorial, 1993. 2 vols.³

* *DICCIONARIO DE METRICA ESPAÑOLA*. Vid. DOMINGUEZ CAPARROS.

**DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO HISPANO-AMERICANO DE LITERATURA, CIENCIAS Y ARTES*. Tomo XVI, Barcelona, Montaner y Simón, 1895.

DICCIONARIO ETIMOLOGICO DE LA LENGUA CASTELLANA. Vid. MONLAU.

**DICCIONARIO LITERARIO UNIVERSAL*. Vid. PEREZ RIOJA.
DICCIONARIO DE TERMINOS FILOLOGICOS. Vid. LAZARO CARRETER.

* *ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA*. Madrid. Espasa-Calpe. s.a. (192?)

**ENSAYO DE UN DICCIONARIO DE LITERATURA*. Vid. SAINZ DE ROBLES.

³ El redactor del artículo sobre Príncipe no hace mención del *Arte Métrica*.

* *GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA*. Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, tomo X, 1982.

* *LA TIJERA LITERARIA*, vols. II y X. Madrid, Siglo Ilustrado, 1972.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. *Diccionario de la Lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 19^a ed.

III. BIBLIOGRAFIA DE CITAS LITERARIAS

ALEIXANDRE, Vicente.

Obras completas. Prólogo de Carlos Bousoño. Madrid, Aguilar, 1978.

ALBERTI, Rafael.

Poesía (1924-1967). Madrid, Aguilar, 1977.

BECQUER, Gustavo Adolfo.

Obras completas. Madrid, Aguilar, 1942.

BRETON DE LOS HERREROS, Manuel.

vid. VALERA.

BIBLIA.

Nueva Biblia Española. Traducción de los textos originales dirigida por Luis Alonso Schökel y Juan Mateos. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975.

Santa Biblia. Trad. bajo la dirección de Evaristo Martín Nieto. Madrid, Ediciones Paulinas, 1964.⁴

CARVAJAL, Antonio.

Tigres en el jardín. Madrid-Barcelona, Ciencia Nueva, col. El Bardo, 1968.

⁴ Se citan estas dos ediciones de la Biblia por ser las últimas consultadas y por que ponen de relieve la diferencia de traducción y ritmo de los versículos cuando se hace en prosa o en verso libre.

- Serenata y navaja*. Barcelona, Ed. Saturno, col. El Bardo, 1973.
- Casi una fantasía*. Universidad de Granada, col Silene, 1975.
- Siesta en el mirador*. Bilbao, Ediciones Vascas, 1979.
- Sitio de Ballesteros*. Madrid, La Ventura, 1981.
- Servidumbre de paso*. Sevilla, Calle del Aire, 1981.
- Extravagante jerarquía*. *Poesía 1968-1981*. (Epílogo de Ignacio Prat. Incluye los cinco primeros libros, más el inédito *Sol que se alude*). Madrid, Hiperión, 1982.
- Después que me miraste*. Granada, Trames, 1984.
- Del viento en los jazmines*. Madrid, Hiperión, 1984.
- Noticia de setiembre*. Córdoba, Antorcha de Paja, 1984.
- De un capricho celeste*. (Notas de Carlos Villarreal). Madrid, Hiperión, 1988.
- Testimonio de invierno*. Madrid, Hiperión, 1990.
- Rimas de Santafé*. (Con serigrafías de María Teresa Martín Vivaldi. Diseño y edición de Claudio Sánchez Muros). Granada, Diputación Provincial, 1990).
- Rimas de Santafé*. (Segunda serie). (Con dibujos de María Teresa Martín Vivaldi). Madrid, Hiperión, 1990.
- Poemas de Granada*. Granada, Excmo. Ayuntamiento, 1991.
- Silvestra de sextinas*. Madrid, Hiperión, 1992.
- Miradas sobre el agua*. Madrid, Hiperión, 1993.
- CERVANTES, Miguel de.
- Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1980. 3 vols.

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Prólogo, edición y notas de Francisco Rodríguez Marín. 8 vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

DIEGO, Gerardo.

Poesía española contemporánea. Madrid, Taurus, 1962.

ESPRONCEDA, José de.

Obras poéticas completas. Madrid, Aguilar, 1945.

GARCIA LORCA, Federico.

Obras completas. Madrid, Aguilar, 1980. 21ª ed., 2 vols.

GARCILASO.

Obras. Edición, prólogo y notas de Tomás Navarro Tomás. Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

GONGORA, Luis de.

Obras completas. Ed. Millé. Madrid, Aguilar, 1962. 7ª ed.

GRACIAN, Baltasar.

Obras completas. Madrid, Aguilar, 1956.

GUILLEN, Jorge.

Aire nuestro. Edición de Claudio Guillén y Antonio Piedra. Diputación de Valladolid, Centro de creación y estudios Jorge Guillén, 1987.

JIMENEZ, Juan Ramón.

Segunda antología poética. Madrid, Espasa-Calpe, 1922.

Antología. (A cargo de Angel González). Madrid, Júcar, 1974.

Leyenda. (1896-1956). Edición de Antonio Sánchez

- Romeralo. Madrid, Cupsa, 1978.
- LEON, Fray Luis de.
Poesías completas. Madrid, Aguilar, 1968.
Obras completas castellanas. Madrid, BAC, 1956.
- MACHADO, Antonio.
Poesías completas. Prólogo de Manuel Alvar. Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 3ª ed.
- OTERO, Blas de.
Angel fieramente humano. Madrid, Insula, 1950. (Con *Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada, 1960).
Que trata de España. París, Ruedo Ibérico, 1964.
- QUINTANA, Manuel José.
Poesías. Edición, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- RUBEN DARIO.
Poesías completas. Madrid, Aguilar, 1967. 2 vols.
- SAN JUAN DE LA CRUZ.
Vida y obras de San Juan de la Cruz... por Crisógono de Jesús.
Revisión... y notas críticas por... Matías del Niño Jesús.
Prólogo general, edición crítica de las obras del Doctor Místico, notas y apéndices por... Licinio del SS. Sacramento.
4ª edición. Madrid, BAC, 1960.
- VALERA, Juan.
Obras completas. Madrid, Aguilar, 1946. 2 vols.

VEGA, Lope de.

Poesías líricas, I. Ed. de José F. Montesinos. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

VILLARREAL, Carlos.

La primera edición (bilingüe) de Animal de Fondo. Memoria de licenciatura, inédita.

«Notas» a *De un capricho celeste*, de A. Carvajal (vid.)

«Nota previa» a «Con sagradas palabras», de Antonio Carvajal, en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 5, Madrid, 1989.

ZORRILLA, José.

Obras completas. Ed. de Narciso Alonso Cortés. Valladolid, Librería Santarén, 1943, 2 vols.