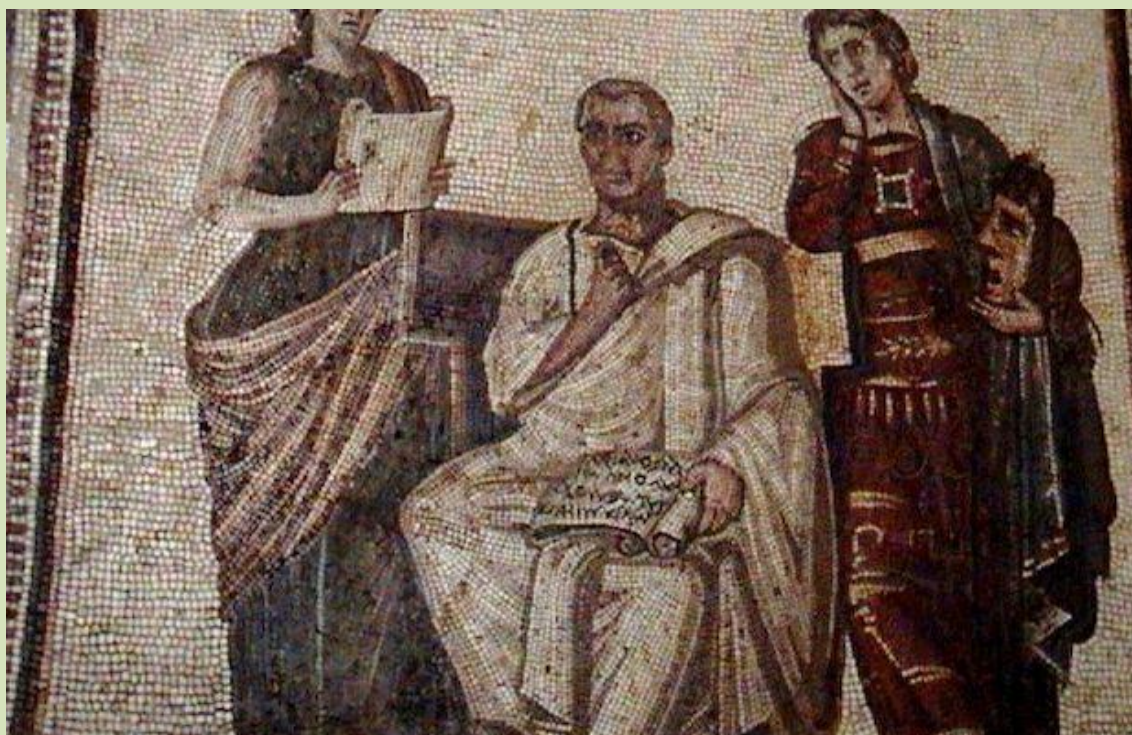




Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

métrica. Del lat. *[ars] metrica* y este del gr. *metrik [téchne]* (ing: *metrics*; fr: *métrique*; it: *metrica*; al: *Metrik*; port. *métrica*)

Sistema de estructuras formales que caracterizan la poesía versificada y la prosa rítmica. 2. Disciplina que estudia dicho sistema.

Sobre definición

Definir la *métrica* como "arte que trata de la medida o estructura de los versos, de sus clases y de las distintas combinaciones que con ellos pueden formarse", según lo hace el DRAE, es poner en primer plano la función descriptiva y normativa que tradicionalmente ha tenido la disciplina. Pues en cuanto *arte* es un conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo, según nos enseña el mismo DRAE.

La palabra *arte* figura en el título de los primeros tratados de métrica española, como los de Juan del Encina, *Arte de poesía castellana* (Salamanca, 1496), Miguel Sánchez de Lima, *El Arte poética en romance castellano* (Alcalá de Henares, 1580), y Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (Salamanca, 1592). Y se encuentra también en obras posteriores como la de Juan Francisco de Masdeu, *Arte poética fácil* (Valencia, 1801), o la de Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso* (México, 1959).

La palabra *métrica*, en el sentido técnico de estudio del verso, entra en el diccionario académico en 1803, donde es definida así: "El arte que enseña a medir los metros, o versos, y a componerlos. *Ars metrica*". La definición actual de *métrica* en el DRAE, copiada más arriba, se mantiene prácticamente igual desde la edición de 1884 (en lugar de "clases", la definición decimonónica decía "varias especies"). Hay un cambio significativo entre 1803 y 1884 consistente en el paso de lo normativo (*arte que enseña*) a lo más general y teórico de un tratado (*arte que trata*).

Títulos de tratados de métrica española

Los títulos de los tratados españoles incluyen la palabra *métrica* a partir de la obra de Andrés Bello, *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana*, como título de la obra, y *Arte métrica*, la parte

específica dedicada a la métrica, mantiene la tradicional referencia a *arte* (Santiago de Chile, 1835). Los tratadistas americanos siguen en el siglo XIX el ejemplo de Bello en la utilización de *métrica* en el título: José Manuel Marroquín, *Lecciones de métrica* (Bogotá, 1875); Eduardo de la Barra, *Elementos de métrica castellana* (Santiago de Chile, 1887). En España, durante el siglo XIX, la palabra *métrica* del título normalmente es adjetivo que acompaña a *arte*: José Coll y Vehí, *Elementos de arte métrica latina y castellana* (Madrid, 1854); Manuel Milá y Fontanals, *Arte métrica* (Barcelona, 1855); Miguel Agustín Príncipe, *Arte métrica* (Madrid, 1861-1862). El sustantivo *métrica* sigue vivo en los tratados del siglo XX: Julio Vicuña Cifuentes, *Estudios de métrica española* (Santiago de Chile, 1929), Tomás Navarro Tomás, *Métrica española* (Nueva York, 1956), Antonio Quilis, *Métrica española* (Madrid, 1969), Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX* (Madrid, 1969).

Junto a *arte* (adjetivada de *poética* o de *métrica*) y el sustantivo *métrica*, otro término frecuente para titular los trabajos sobre el verso es el de *versificación*. La Real Academia, desde 1817 incluye *versificación* en sus diccionarios con el sentido de acción y efecto de versificar. Se relaciona, pues, con el producto, no con unas normas o con una teoría. Muy recientemente, en el diccionario manual de 1985, se añade la acepción que la acerca a *métrica* como técnica o arte de componer versos (1985, 1989) o arte de versificar (1992, 2001). Desde el siglo XIX figura el término *versificación* en títulos de tratados y estudios de métrica: Agustín Aicart, *Diccionario de la rima o consonantes de la lengua castellana precedido de los elementos de poética y arte de la versificación española* (Barcelona, 1829); Alberto Lista, *De la versificación castellana* (Sevilla, 1844), Juan Gualberto González, *Comprende varias materias y sobre la versificación latina y castellana* (Madrid, 1844). Eduardo de la Barra, *Estudios de versificación castellana* (Santiago de Chile, 1889), Eduardo Benot, *Prosodia castellana i versificación* (Madrid, [1892]), Federico Hanssen, *Miscelánea de versificación española* (Santiago de Chile, 1897), Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana* (Madrid, 1920), Dorothy Clotelle Clarke, *Una bibliografía de versificación española* (Berkeley, 1937), Martín de Riquer, *Resumen de versificación española* (Barcelona, 1950), Rudolf Baehr, *Manual de versificación española* (Madrid, 1970). Caso curioso es el del título de la obra de Mario Méndez Bejarano, que junta los términos de versificación y de métrica en el subtítulo, le da al primero un sentido general y reduce el segundo a la métrica española: *La ciencia del verso*:

Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española (Madrid, 1907). En el libro II de la obra, al tratar de la descripción de los mecanismos del verso, habla de *Elementos de versificación*, donde incluye referencias a todas las literaturas, si bien describe sobre todo la métrica española. No encontramos en esta obra de Mario Méndez Bejarano una discusión general de los conceptos de *ciencia del verso*, *versificación* y *métrica*.

Por la importancia de la obra en que aparece, hay que destacar el uso de la palabra *rítmica** para designar el estudio teórico y descriptivo del verso español. Lo hace Juan Caramuel en su obra escrita en latín, *Primus calamus tomus II ob oculos exhibens rhythmicam* (Sant'Angelo Le Fratte, 1665), y Rafael de Balbín incorpora el concepto de *rítmica*, vecino al de métrica, en su *Sistema de rítmica castellana* (Madrid, 1962).

Además de ser estudiado de forma especial en las *artes* (*poéticas* o *métricas*), en las *métricas*, en los trabajos sobre *versificación* o en las *rítmicas*, el verso ocupa un espacio de atención en otras obras de tipo filológico. Este espacio tiene que ver con dos lugares en que se situaba la atención al verso en nuestra tradición: la *poética* y la *gramática*. No faltan los ejemplos de las alusiones al verso en las poéticas de Aristóteles y de Horacio. Este último advierte, en el verso 263 de su poética: "Non quibus uidet inmodulata poemata iudex" ["El primer crítico que llega no ve en los poemas defectos de armonía", según traducción de Aníbal González]. Afirmación colocada en un pasaje (vv. 250-274) en que Horacio critica la indulgencia con que se ha juzgado en la poesía latina el aspecto métrico, al tiempo que recomienda estudiar continuamente los modelos griegos. Por otro lado, la gramática incluye el estudio de la poesía en los tratados de la latinidad tardía, como puede verse en el de Diomedes (s. IV), *Ars grammatica*, cuyo libro III se consagra a la poética, y esta incluye la métrica.

Para el estudio del verso español, se encuentran materiales en tratados de poética general como los de Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (Madrid, 1596), Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece* (Medina del Campo, 1602), Francisco de Cascales, *Tablas poéticas* (Murcia, 1617), Ignacio de Luzán, *La Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies* (Zaragoza, 1737), Martínez de la Rosa, *Poética* (París, 1827). La inclusión del estudio de la métrica en la gramática se da en las obras de Nebrija,

Gramática de la lengua castellana, "Libro II, en que trata de la prosodia y sílaba" (Salamanca, 1492), Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana* (ms. Salamanca, 1626; Madrid, 1903), Vicente Salvá, *Gramática de la lengua castellana* (París, 1830), Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, *Gramática castellana* (primer curso, Buenos Aires, 1945, 5.^a ed.; segundo curso, Buenos Aires, 1959, 16.^a ed.).

Los títulos recogidos hasta aquí son los de los tratados más importantes de métrica española a lo largo de su historia, pero no incluyen los de importantísimas monografías que completan el estudio del verso en aspectos muy variados e imprescindibles para su conocimiento. Antes de entrar en el análisis de la riqueza de matices en el estudio del verso, puede aventurarse la elección de un mínimo de obras imprescindibles para el conocimiento del verso español en distintas épocas. En este sentido, el *Arte poética española* de Rengifo es el manual de referencia durante dos siglos, aunque las varias reediciones del siglo XVIII incluyen las adiciones que introdujo Joseph Vicens a principios de este siglo. Bien es verdad que, desde el punto de vista estrictamente teórico, Emiliano Díez Echarri (1970: 72) considera la *Rhythmica* de Caramuel superior a Rengifo y digna del primer puesto. Pero ambas obras son incomparables en cuanto a su difusión, pues la de Caramuel tiene el inconveniente de estar en latín, y solo muy recientemente ha sido traducida al español (ed. I. Paraíso, 2007). En el período siguiente, son los *Principios de Ortología y Métrica* (1835) de Andrés Bello la obra de referencia imprescindible, reeditada a lo largo del siglo XIX y en la edición de sus obras completas en el s. XX. En este siglo, la *Métrica española* de Tomás Navarro Tomás es la magna e imprescindible aportación al conocimiento del verso español. Así pues, nos atreveríamos a proponer los nombres de Rengifo, Bello y Navarro Tomás como los de los patronos de la métrica española.

Bibliografía e historia de la métrica española

La historia de las teorías métricas y la bibliografía de métrica española son dos parcelas del estudio del verso que han sido atendidas en diversas obras específicas. Hasta el siglo XIX, la historia de las teorías métricas cuenta con las monografías de Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del siglo de oro* (1970), y José Domínguez Caparrós, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX* (1975). Falta la introducción sistemática a las teorías métricas del siglo XX para completar el panorama de los estudios generales sobre el verso

español.

En cuanto a la bibliografía específica sobre métrica española, hay que mencionar los cuatro títulos siguientes: Dorothy Clotelle Clarke, *Una bibliografía de versificación española* (Berkeley, 1937), Alfredo Caballo Picazo, *Métrica española* (1956), José Domínguez Caparrós, *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española* (Madrid, 1988a), José María Micó, *Bibliografía para una historia de las formas poéticas en España* ([Bibliografía para una historia de las formas poéticas en España www.cervantesvirtual.com/](http://www.cervantesvirtual.com/)).

Después de la breve noticia sobre los principales tratados, historias y bibliografías de métrica española, y antes de plantear los principales problemas de una teoría y una descripción del verso español, conviene llamar la atención sobre la variedad de aspectos que se pueden considerar en el fenómeno del verso.

La métrica, lo mismo que la gramática -estudio de la lengua- o la poética -estudio de la literatura-, no puede desentenderse de los cambios experimentados en las modernas humanidades, que en nuestro campo se concretan en la constitución de la filología como ciencia histórica y teórica. Así, el aspecto normativo, tradicional en el estudio de la lengua y de la literatura, se ve ampliado al aspecto histórico (historia de la lengua, historia de la literatura) y al teórico general (lingüística general, teoría de la literatura). Lo mismo se observa en el tratamiento del verso cuando empieza a manifestar su interés por la historia de las formas métricas y por el establecimiento de leyes generales que lo expliquen.

Los primeros documentos interesantes para la historia del verso español son los que marcan el principio de la atención a la historia de la literatura española. En sus *Memorias para el estudio de la poesía y poetas españoles* (1775), el padre Martín Sarmiento se plantea conscientemente decir algo sobre el "origen, antigüedad e historia de algunos metros", en concreto menciona las cuatro clases siguientes: *redondillo* (todo verso de ocho sílabas o menor), *francés* o *alejandrino*¹, también llamado de *Berceo* (catorce sílabas dividido en dos hemistiquios de siete), *endecasílabo* o *de soneto, largo, heroico* o *italiano*

¹ Pondremos asterisco en los términos que tienen señalada entrada propia.

(once sílabas), de *arte mayor* (doce sílabas o dos redondillos menores de a seis como hemistiquios). La historia de la versificación española había sido atendida también por Luis Josef Velázquez en sus *Orígenes de la poesía española* (1754, 1797, 2.^a ed.), donde se encontrarán notas sobre la métrica de los autores estudiados y unas páginas dedicadas a tratar de forma general sobre el origen del verso castellano, de la rima y de las coplas y estancias. Berceo, por ejemplo, escribió "en versos castellanos de doce, trece y catorce sílabas las vidas de algunos santos" (1797: 34). Versos de cuatro, cinco, seis u ocho sílabas "se encuentran ya muy a los principios de la poesía castellana entre las obras del Infante D. Manuel" (1797: 68). Del origen de la rima se preocupan, por ejemplo, Tomás Antonio Sánchez en su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (1779-1790) y Juan Andrés en su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (t. I, 1784). Muy sintomático de la conformación del interés por la historia de la versificación española es que en la segunda edición de *La Poética* (1789) de Ignacio de Luzán sus editores incorporan las notas dejadas por el autor, entre las que están las referidas a datos de nuestra antigua versificación. El siglo XVIII es el principio de una constante atención a la historia de la versificación española que culminará en la síntesis de Tomás Navarro Tomás (1956). En el camino son numerosos e importantes los trabajos sobre aspectos concretos, imposible de enumerar en este momento, aunque hay que recordar los nombres de Andrés Bello, Marcelino Menéndez y Pelayo, Federico Hanssen, Ramón Menéndez Pidal, Julio Saavedra Molina, Pedro Henríquez Ureña, y Dorothy Clotelle Clarke.

Dos actitudes (inducción y deducción) en el estudio del verso español

Aunque siempre que se trata de describir la estructura del verso hay que contar con una teoría explícita o implícita del mismo, las propuestas que miran conscientemente a una teoría de la estructura del verso español empiezan en el siglo XIX. Es cierto que Nebrija, por ejemplo, tiene un pensamiento teórico explícito sobre el verso español, pero este pensamiento está trasladado de la métrica latina. Es cierto también que Rengifo, por ejemplo, describe la estructura del verso español partiendo del número de sílabas (producto del *cómputo métrico** o *silábico**) y del lugar de los acentos, sin distinguir ninguna norma o ley que explique la organización interior del *ritmo versal*. Esto es lo que intenta hacer el jesuita Juan Francisco de Masdeu, en su *Arte poética fácil* (1801), cuando propone la división, "que por ventura es

nueva", en: versos *simples* o *versitos* (de dos o tres sílabas) y *compuestos* (unión de varios versos pequeños en conjuntos de cuatro a once sílabas). Tenemos un anticipo de lo que será la teoría de las cláusulas rítmicas de Andrés Bello, análisis que, con distintos matices, se mantiene vivo en una explicación del verso español como la de Tomás Navarro Tomás.

En su *Sistema musical de la lengua castellana* (1832), Sinibaldo de Mas trata de explicar la combinación de los acentos interiores del verso calificando las posiciones de 2.^a, 3.^a o 4.^a (según la sílaba tónica vaya precedida de una, dos o tres sílabas átonas) y dando unas leyes en que importa el signo igual (par o impar), o diferente, de las posiciones implicadas. Lo interesante es que, establecidas las leyes, Sinibaldo de Mas se atreve a proponer ejemplos de versos no utilizados hasta entonces y que se encuentran en los ensayos posteriores de la poesía española.

Estos tanteos culminarán en la propuesta de Andrés Bello en sus *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* (1835). El *ritmo acentual* se organiza en cinco *cláusulas rítmicas** o grupos de dos o tres sílabas que califican al mismo según el lugar del acento en dichos grupos. Así las cláusulas bisílabas determinan el ritmo *trocaico** (acento en la primera) y el *yámbico** (acento en la segunda); y las trisílabas, el ritmo *dactílico** (acento en la primera), *anfibráquico** (acento en la segunda) y *anapéstico** (acento en la tercera). Esta forma de analizar la estructura rítmica del verso sigue siendo utilizada en el estudio de la métrica española, y presenta la ventaja de su paralelo con los análisis de otras métricas europeas (rusa, alemana o inglesa, por ejemplo).

Junto a la teoría de Bello, modernamente, sobre la misma búsqueda de una explicación de la estructura rítmica del verso, hay dos propuestas vigentes en los estudios métricos. La de Tomás Navarro Tomás, que reduce la cláusulas rítmicas a dos tipos solo: una bisílaba (trocaica) y una trisílaba (dactílica). La razón está en que la cláusula siempre empieza por sílaba *tónica** -portadora de acento- y las sílabas *átonas** -sin acento- del verso anteriores al primer acento no cuentan para el ritmo -entendido como *compás**-, están en *anacrusis* -también llamada *preludio versal** (Balbín) y *antecompás** (Baehr).

Rafael de Balbín, por su lado, parte de una concepción binaria del ritmo que le lleva a diferenciar solamente cláusulas binarias. Estas determinan dos clases de ritmos: *trocaico* (en el verso cuya última tónica

es de signo impar) y *yámbico* (en el verso con última tónica de signo par). Antonio Quilis sigue este mismo modelo. Para Rafael de Balbín, la penúltima sílaba del verso es rítmicamente fundamental, y el conjunto de las sílabas penúltimas de los versos de una estrofa constituyen el *axis rítmico** o *estrófico**, eje a partir del que se establecen: el número de sílabas métricas del verso -siempre se cuenta una sílaba métrica más después de la tónica final-, el signo (par o impar) de los acentos rítmicos del verso, la inflexión de *tono** (frecuencia de las vibraciones que producen el sonido) y el lugar de comienzo de la rima, cuando la hay. Rafael de Balbín distingue tres clases de axis rítmico: *axis isopolar** (todos los versos de la estrofa tienen el mismo número de sílabas métricas), *axis homeopolar** (los versos son de medida distinta pero del mismo signo, par o impar), *axis heteropolar** (en la estrofa se mezclan versos de medida par e impar). Paralelamente, la estrofa es calificada de *isométrica*, *homeométrica** o *heterométrica*. Añadamos que la igualdad del número de sílabas de los versos (*isometría** o *isosilabismo**) de la estrofa isométrica se opone a la desigualdad del número de sílabas de los versos (*anisometría** o *anisilosilabismo**) de las otras dos, ejemplos de estrofa anisométrica, por *homeometría** o por *heterometría**.

Lo que está claro es que el verso, como hecho de lengua y de convención artística que cambia en el tiempo, presenta muchos aspectos dignos de consideración en su estudio, y, si originalmente dominaba una intención normativa y prescriptiva en los tratados de métrica, hoy estos estudios se diversifican.

Hay dos actitudes generales de conocimiento que califican los métodos de acercamiento a la realidad investigada y que se aprecian también en los estudios métricos. La primera consiste en proceder lógicamente partiendo de lo universal, de una teoría general, para conocer lo particular. La segunda procede yendo del conocimiento de lo particular (casos, fenómenos, ejemplos) a la ley que lo explica. Estas dos actitudes (deducción e inducción, respectivamente) se presentan en los tratados de métrica desde el principio. Cuando Nebrija, en el libro II de su *Gramática* (1492), aborda las cuestiones de métrica española, aplica esquemas de la versificación clásica a la descripción del verso español. Esto le lleva a hablar de un verso español compuesto de *dímetro** y *monómetro**. En el sistema de Nebrija, *metro* es el grupo de cuatro sílabas métricas, luego tal verso sería compuesto de ocho y cuatro sílabas. Da el siguiente ejemplo, sin nombre de autor:

Pues tantos son los que siguen la pasión
I sentimiento penado por amores,
A todos los namorados trovadores
Presentando les demando tal quistión:
Que cada uno provando su entinción,
Me diga que cuál primero destos fue:
Si amor, o si esperança, o si fe,
Fundando la su respuesta por razón.

Tomás Navarro Tomás (1972: 153) registrará esta forma de dodecasílabo compuesto de ocho y cuatro sílabas, y dirá que el de Nebrija es el único ejemplo de este tipo de verso. Parece claro que se trata de un tipo "teórico", deducido como posibilidad de la teoría de que parte.

Otro de los ejemplos de Nebrija ilustra bien su actitud deductiva. Es el *trímetro yámbico** (*senario* de los latinos), verso de doce sílabas que en castellano tiene dos asientos (descansos), uno cada tres pies (de dos sílabas), por tanto, cada seis sílabas. Es decir, se trata de un dodecasílabo compuesto de dos hemistiquios de seis sílabas. El ejemplo que da Nebrija no lleva nombre de autor tampoco en este caso:

No quiero negaros, señor, tal demanda,
Pues vuestro rogar me es quien me lo manda;
Mas quien solo anda cual veis que io ando,
No puede, aunque quiere, cumplir vuestro mando.

Estos versos son explicables como versos de arte mayor, pero Nebrija los diferencia obligado quizá por la servidumbre del parecido con un tipo de la teoría latina que rige toda su descripción. Y así, cuando quiere explicar el verso de arte mayor con ejemplo de Juan de Mena (*Sabia en lo bueno, sabida en maldad*), da el protagonismo al ritmo ternario perceptible en el verso español y lo relaciona con el *adónico** latino (pentasílabo que empieza por dáctilo, ó o o) para llamarlo *adónico doblado**.

El poder del esquema general en la teoría de Nebrija, pues, lleva a proponer un tipo de verso que luego no ha entrado en el canon de la métrica española. Por otro lado, un verso de la importancia del de Juan de Mena en la poesía de su época parece encontrar dos explicaciones en la teoría de que parte Nebrija, según se atiende preferentemente al número de sílabas (*trímetro yámbico*) o al ritmo acentual ternario (*dactílico* en el *adónico*).

Este análisis del verso ateniéndose a esquemas heredados de la

prosodia clásica fue calificado ya en los años veinte por Roman Jakobson como *prosodia gráfico-lógica*. El esquema prevalece sobre los otros aspectos del verso (José Domínguez Caparrós, 1988b: 38). El prestigio de la literatura clásica, que es el modelo -también para las formas métricas de la poesía-, explica este protagonismo. Tiene, sin embargo, el mérito de reconocer la existencia de esquemas constantes, lo que es esencial para un código como el métrico.

Pero no solo la métrica clásica proporciona esquemas a los que ajustar los ejemplos de verso. Pues cuando posteriormente, según hemos visto, en el siglo XIX empiezan a producirse teorías originales sobre el verso, nos encontramos con propuestas como la de Sinibaldo de Mas, que es muy interesante desde este punto de vista. Partiendo del establecimiento de unas reglas de combinación de los acentos interiores en el verso, y de que "con cualquier número de sílabas se puede hacer, no solo un verso, sino dos, tres o más diferentes", llega a proponer más de veinte tipos de un verso tan raro en la métrica española como el de trece sílabas. Pues bien, en sus ejemplos, de propia invención, hay casos de algún tipo de verso que luego se encontrará en Gertrudis Gómez de Avellaneda, o que servirá de inspiración a Rubén Darío, según comenta A. Marasso, quien piensa que el nicaragüense conocía detalladamente la obra de S. de Mas. No sería difícil ampliar la lista de ejemplos, como podría ser el caso de la vía teórica por la que Sinibaldo de Mas llega a la propuesta de un endecasílabo acentuado en 4.^a, 7.^a y 10.^a, que ilustra en su poema *La Aurora* y que A. Marasso relaciona con los del famoso *Pórtico* de Rubén Darío a Salvador Rueda (Mas, 2001: 74, 94-111).

El desarrollo de la teoría de las cláusulas rítmicas formulada por Andrés Bello llevará a autores decimonónicos como el chileno Eduardo de la Barra o el gaditano Eduardo Benot a proponer el ensayo de nuevos tipos de versos, muchos de los cuales serán practicados por los poetas modernistas (J. Domínguez Caparrós, 1975: 101-105; 2007: 217-223). La teoría, pues, se manifiesta como una de las vías de innovación en la métrica a partir de propuestas que miran a posibilidades no ensayadas aún en el momento de su formulación.

La segunda de las actitudes mencionadas, la inducción, es la que se ciñe a la estricta descripción, clasificación y explicación de los ejemplos realmente presentes en la obra de los poetas. Juan del Encina, en su *Arte de poesía castellana* (1496), ilustra bien esta forma de estudio apegada al uso real. Hay un *pie de arte real** (verso de ocho sílabas, en el que se

escriben las distintas formas de estrofas agrupables bajo el nombre de *copla de arte real**) y su *quebrado* (verso de cuatro sílabas), y un *pie de arte mayor** (verso de doce sílabas) y su *quebrado* (verso de seis sílabas). El carácter inductivo de la obra de J. del Encina explica también la atención que presta a artificios métricos propios de su época, que llama *galas del trovar**, como son el *encadenado*, el *retrocado*, el *redoblado*, el *multiplicado*, el *reiterado*. Especialmente destacable es el espacio particular que dedica a la recepción rítmica del verso cuando trata de *Cómo escribir y leer las coplas*. Tenemos el primer estudio de la *ejecución* del verso en nuestra métrica.

El carácter normativo y preceptivo, primordial en los tratados tradicionales, hace que la atención a lo realmente producido, que se propone además como modelo y ejemplo al poeta, domine en tratados como los de Rengifo o Caramuel, y sea un aspecto imprescindible en todo manual de métrica. La obra magna de Tomás Navarro Tomás se ciñe a lo realmente producido, aunque los ejemplos no sean muy abundantes en algunos casos o no tengan especial relevancia estética. Es cierto que siempre hay una teoría subyacente del verso (basada en la sílaba y el acento) y una discusión de aspectos generales, que pueden variar según la época (la cuestión de la *cantidad** silábica -tiempo empleado en su pronunciación-, posibilidades de sinalefa o hiato, *final de verso** agudo y esdrújulo, etc...). En definitiva, los estudios de métrica tienen que combinar la observación del uso con la fundamentación en teorías generales que pueden dar pie a abrir nuevos caminos a la innovación métrica como apoyo a la innovación estética, objetivo primero de todo poeta.

Clases de métrica

Los muchos aspectos (lingüísticos, estéticos, convencionales e históricos) implicados en el fenómeno del verso hacen que puedan distinguirse clases de métrica, entendidas como tipos de estudio en que predomina la orientación hacia uno de los aspectos indicados. En nuestro manual de *Métrica española* enumeramos cinco clases de métrica: teórica o general, descriptiva, histórica, comparada y poética (J. Domínguez Caparrós, 2000: 14-17). Hay que advertir que esta clasificación no supone una separación tajante, pues a la fuerza, en uno u otro momento, cualquier estudio de métrica, implícita o explícitamente, tiene que tener en cuenta más de uno de los aspectos distinguidos.

La *métrica teórica** o *general** se centra en la discusión de conceptos fundamentales en todo estudio de métrica, como pueden ser los de *verso*, *ritmo** -división del tiempo en unidades simétricas que forman serie-, *modelo de verso* (*metro** o rasgos esenciales de un verso) *ejemplo de verso* (manifestación concreta con rasgos propios, además de los esenciales), *modelo de ejecución* (norma de interpretación adoptada por el receptor), *ejemplo de ejecución* (interpretación concreta del verso). La reflexión sobre estas cuestiones es esencial para explicar las estructuras del verso, y para situar los problemas del verso en los lugares adecuados en que la discusión pueda llevar a una mejor comprensión. El problema del *encabalgamiento*, por ejemplo, se entiende mejor situado en el terreno del *ejemplo de verso* y de la *ejecución** (recepción del verso), pues no hay ley métrica que regule de forma precisa el uso de esta especie de *complemento rítmico*, como lo llama T. Navarro Tomás. Nuestro manual de *Métrica española* trata en el capítulo 2 de unos conceptos, que se consideran básicos, de métrica general: prosa y verso, ritmo, metro, verso, modelo y ejemplo de verso y de ejecución (J. Domínguez Caparrós, 2000: 25-40).

La métrica teórica se inspira normalmente en una teoría más general, como puede ser: la teoría métrica de la versificación latina, según hace la *prosodia gráfico-lógica*, a que se aludió antes; la teoría de la música, base de conceptos esenciales de la teoría métrica de Tomás Navarro Tomás; la fonética acústica, fundamental en la medición de grabaciones del verso que caracterizan a la métrica acústica; las teorías lingüísticas modernas (estructural o generativa). Así, el modelo musical inspira las distinciones de Tomás Navarro Tomás: *anacrusis** (sílabas anteriores al primer acento del verso), *período rítmico interior** (desde la primera sílaba tónica a la que precede al último acento), *período de enlace** (desde la tónica final hasta la que precede al primer acento del verso siguiente, incluyendo la pausa intermedia).

El carácter *descriptivo* domina la mayoría de los estudios de métrica, sean estos de tipo general, como los manuales, o centrados en la versificación de un escritor, una época, una forma o fenómeno métrico determinados. Tomás Navarro Tomás ofrece trabajos que son modelos de *métrica descriptiva** en la recopilación titulada *Los poetas en sus versos* (1982).

La métrica, según se indicó antes, toma una mayor conciencia de la historia a partir del siglo XVIII, momento en el que puede hablarse de la

constitución de la *métrica histórica**. Que el verso siempre desempeña un papel importante en el efecto estético del poema se vio desde antiguo, como ilustra la atención que le dedican las poéticas. Algo se ha dicho ya al tratar del lugar de los estudios sobre el verso. Las teorías literarias modernas (formalismo ruso, estilística o semiótica) enriquecen el análisis de la función estética del verso. Se configura así una *métrica poética**. A estas cuestiones hemos dedicado distintos trabajos, tanto de carácter teórico (*Métrica y poética*, 1988), como centrados en la poesía de autores como Rubén Darío (en *Estudios de métrica*, 1999), Julio Herrera y Reissig, José Hierro o Cervantes (en *Nuevos estudios de métrica*, 2007). Véase también *Métrica española* (2000: 20-24).

Conviene insistir en la utilidad de la *métrica comparada**, dado el carácter convencional del código métrico y el hecho histórico de que son abundantes los ejemplos de esquemas de una literatura que sirven de modelo o se aclimatan en la literatura de una lengua distinta. Además, el establecimiento de un marco teórico general en el que integrar las características de la métrica de una determinada lengua explica mejor y da más sentido a esas características, por cuanto coinciden o no con las de las otras literaturas. Así, los programas de investigaciones de literatura comparada no olvidan la métrica, pues su carácter convencional y normativo la acerca a objetos de investigación comparatista tan relevantes como los géneros literarios. A esta presencia de la métrica en programas de poética comparada y a los detalles específicos de los programas de métrica comparada, hemos dedicado un trabajo, en 2001, titulado *Sobre métrica comparada* (José Domínguez Caparrós, 2007: 33-48).

La importancia de la obra de M. L. Gasparov, *A history of European versification* (1986; 1996, traducción inglesa), reside en que parte de la hipótesis de un verso indoeuropeo y se alinea con la métrica comparada, identificada con la métrica histórica comparada que surge en el siglo XIX con el afán de encontrar la versificación original primitiva. A partir de aquí Gasparov trata de dibujar el desarrollo de la común herencia indoeuropea en las distintas lenguas y grupos de lenguas. En su propuesta programática se dibuja el esquema general de las versificaciones europeas:

Primero tendríamos que tratar de las lenguas en las que el sistema silábico original o era mantenido o evolucionó a un sistema tónico (las lenguas eslavas y germánicas); después, de las lenguas en las que el

sistema silábico original evolucionó a un metro cuantitativo (griego y latín); después, del resurgimiento del verso silábico a partir del metro cuantitativo en el griego y latín medievales, y en las lenguas románicas que se desarrollaron a partir del último; y finalmente tendríamos que tratar de la forma en que el verso silabotónico germánico surgió en la conjunción del verso silábico románico y el verso tónico germánico, y gradualmente se extendió casi a toda Europa [*traducción nuestra del inglés*] (1996: 9-10).

La obra de M. L. Gasparov tiene un carácter histórico y en ella la métrica española ocupa un pequeño espacio con noticias procedentes de la *Métrica española* de Tomás Navarro Tomás. Carácter más sistemático y centrado en la versificación española como protagonista del interés tiene la obra del hispanista checo Oldřich Bělič, *Verso español y verso europeo* (2000). Es este un trabajo importantísimo tanto por sus minuciosos y profundos análisis del verso español como por su detenida comparación con los de otras lenguas europeas, o su atención al aspecto estético. El pensar, entre sus objetivos, en ayudar a los traductores de poesía nos da una idea también de la importancia de lo concreto en sus consideraciones, pues la confrontación del verso español con los sistemas versales europeos y su integración en ellos es una de las tareas de la métrica comparada. Según Bělič, esta disciplina, más que de probar dependencias culturales de un pueblo respecto de otro, tiene como objetivo esencial buscar la especificidad de los versos estudiados, porque

la métrica comparada, por principio, enfoca la vida literaria internacional (incluyendo los destinos del verso) no con la intención de medir "superioridades" e "inferioridades" y clasificar de acuerdo con ello a los pueblos, sino para registrar, describir y explicar los hechos que, en el campo del intercambio cultural entre los pueblos, se refieren al verso (2000: 258).

Otros ejemplos recientes de atención a la métrica comparada son la obra de Isabel Paraíso, *La métrica española en su contexto románico* (2000), y la publicación en Sevilla desde 2003 de *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*.

Modelo y ejemplo de verso, y de ejecución

Antes de pasar a los problemas de la descripción del verso español conviene detenerse un poco en los conceptos de modelo de verso (*verse design*), ejemplo de verso (*verse instance*), modelo de ejecución (*delivery*

design) y ejemplo de ejecución (*delivery instance*), explicados por Roman Jakobson en su muy conocido trabajo publicado en 1960, *Linguistics and Poetics*. Trabajo este muy citado a propósito de las funciones del lenguaje, de las que habla al principio, y mucho menos leído como estudio sobre el verso, a pesar de que la mayor parte del tiempo trata de cuestiones métricas.

Los conceptos de *modelo* y *ejemplo de verso* enlazan con las observaciones hechas por la métrica tradicional, los formalistas rusos o las más modernas métrica estructural y métrica generativa sobre la existencia de elementos abstractos, constantes, esquemáticos, que están presentes en las manifestaciones lingüísticas del verso. Los conceptos de *modelo* y *ejemplo de verso*, en cuanto que son asimilables a los de *metro* (norma abstracta) y *ritmo* (manifestación real del verso), pueden considerarse tradicionales en la teoría métrica. Un verso concreto es un *ejemplo de verso**, regido por un *modelo de verso**, que determina las invariantes y fija los límites de las *variaciones métricas** en un poema concreto, con sus *constantes rítmicas**, elementos sometidos a norma. Modelo y ejemplo de verso se sitúan en el terreno de la producción y manifestación lingüística del texto, y solo indirectamente (en cuanto que el receptor debe conocer o percibir, en el proceso de la lectura, el modelo de verso, para poder captar correctamente el texto versificado) se relacionan con la recepción. Aunque no hubiera recepción de un texto, teóricamente seguiría existiendo el modelo y el ejemplo de verso.

Sin embargo, los conceptos de *modelo* y *ejemplo de ejecución* se sitúan plena y exclusivamente en el terreno de la recepción. El *ejemplo de ejecución** de un verso es la interpretación concreta hecha por un lector, un recitador de dicho verso. Esta interpretación depende del *modelo de ejecución** que adopta el receptor, quien puede oscilar entre los extremos marcados por un estilo, un modelo, estrictamente métrico (tendente a poner de manifiesto la escansión de los elementos rítmicos) y un modelo, cercano a la prosodia de la prosa.

Valgan como ejemplo las dos primeras estrofas del poema de Rubén Darío, *Pórtico* (1892):

Libre la frente que el casco rehúsa,
Casi desnuda en la gloria del día,
Alza su tirso de rosas la musa
Bajo el gran sol de la eterna Harmonía.

Es Froreal, eres tú, Primavera, 5
 Quien la sandalia calzó a su pie breve;
 Ella, de tristes nostalgias muriera
 En el país de los cisnes de nieve.

El poema en el que están estos versos canoniza la forma del moderno *endecasílabo dactílico*, que es ensayado conscientemente desde el siglo XVIII y cuyo *modelo de verso*, en su *forma plena*, lleva acentuadas las sílabas 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a, y, en su *manifestación parcial* acentúa las sílabas 4.^a, 7.^a y 10.^a (T. Navarro Tomás, 1972: 203-204). Su ritmo es dactílico porque empieza en sílaba tónica y acentúa sistemáticamente cada tres sílabas. Los *ejemplos de verso* citados de *Pórtico* tienen las siguientes particularidades: los tres primeros versos se ajustan estrictamente al modelo de forma plena (acentos en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a); el cuarto, sin embargo, acentúa en 3.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a y supone una manifestación parcial del modelo, con posible acento *extramétrico* - acento no exigido por el modelo- en 3.^a sílaba, si consideramos tónica la palabra *gran*. Los otros versos tienen las siguientes características: el séptimo se ajusta al modelo en su forma plena; el octavo representa la manifestación parcial del modelo, pues no acentúa en 1.^a sílaba (*en*); el quinto verso lleva acento *extramétrico* en 5.^a sílaba (*eres*); y el sexto, aparte de carecer de acento en 1.^a sílaba, tiene un acento *extramétrico* en 9.^a sílaba (*pie*). Como se ve, hay suficientes indicios acentuales para pensar en el modelo del endecasílabo dactílico como patrón, o *metro*, de los versos de Rubén Darío, aunque también hay variaciones que dan a los ejemplos un ritmo particular en las realizaciones concretas del texto.

En la interpretación de estos versos en el momento de la recepción puede darse el caso del lector que, consciente del modelo o patrón de este verso -por tener una *competencia métrica* bien desarrollada (normalmente adquirida en la lectura de versos y en el estudio de la métrica)-, quiera poner de relieve el citado modelo en su *forma plena*, adoptará un *modelo de ejecución* determinado por la *escansión** métrica -la determinación del metro- y entonces recitará o leerá estos versos produciendo un *ejemplo de ejecución* (que puede quedar registrado en una grabación) en el que se puede llegar a acentuar las sílabas átonas que el modelo pide como tónicas: *bajo* (v. 4), *quien* (v. 6), *en* (v. 8); o a desacentuar las sílabas portadoras de acento *extramétrico*: *eres* (v. 5), *pie* (v. 6). Otro lector, menos consciente del modelo o más interesado en el sentido que en el sonido, no haría en su ejemplo de ejecución estas modificaciones de la acentuación métrica respecto de la gramatical.

Estas distinciones tienen gran rendimiento en la discusión de problemas métricos concretos. Así, en un trabajo de 1988 en que nosotros mismos tratamos este asunto, planteamos bajo esta luz el problema del encabalgamiento y la realización o no de pausa entre los versos implicados en el fenómeno (José Domínguez Caparrós, 1999: 23-43). En el caso del endecasílabo dactílico, se discute cuándo se da este verso en la métrica española. Si nos fijamos solo en los *ejemplos de verso*, son relativamente abundantes los versos de arte mayor o de Juan de Mena que tienen once sílabas y acento en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas, que en el *Laberinto* del poeta cordobés representan el 26 % del total. Nebrija citaba como ejemplo uno de esta clase: *Sabia en lo bueno, sabida en maldad*. Igualmente, entre los endecasílabos de origen italiano se pueden encontrar ejemplos con acento en 4.^a y 7.^a, es decir, la forma de la manifestación parcial del endecasílabo dactílico. En la *Égloga I* de Garcilaso se lee: *Tus claros ojos ¿a quién los volviste?*

Pero el modelo del verso de arte mayor [o) ó o o ó (o / o) ó o o ó (o] no tiene nada que ver con el del endecasílabo dactílico tal como lo hemos caracterizado. Tampoco el modelo del endecasílabo italiano (*yámbico*, acentuado en las sílabas pares 4.^a, 8.^a y 10.^a, o 6.^a y 10.^a, como mínimo) tiene que ver con el dactílico. Los ejemplos de versos endecasílabos dactílicos entre versos de arte mayor o entre endecasílabos italianos se han calificado de *casuales*. Y solo se convierten en modelo de verso, norma métrica de todo un poema, a partir del siglo XVIII, después de unos tanteos vinculados a la música. La fábula de Tomás de Iriarte, *La criada y la escoba*, emplea conscientemente el endecasílabo acentuado en 4.^a y 7.^a, como el mismo autor se encarga de explicar, y es el ejemplo más conocido y discutido en la teoría métrica moderna, hasta la aparición de los de Rubén Darío en *Pórtico*. Recuérdese el principio de la fábula iriartina: *Cierta criada la casa barría / con una escoba muy puerca y muy vieja*. Sobre los detalles de la historia de este verso hemos publicado un trabajo, *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*, 2009.

Sistema lingüístico y norma métrica

En toda literatura, la *versificación** se caracteriza por la disposición del discurso en conjuntos de segmentos individualizados por pausas motivadas por el ritmo. La *pausa** es la *frontera melódica** o *frontera versal** (Balbín). La unidad básica producto de esta segmentación es el *verso**, llamado en tiempos pasados también *bordón** (Villena,

Santillana) y más frecuentemente *pie**. El verso, delimitado por pausas, es el *grupo fónico** (*unidad melódica** o *grupo melódico**) del lenguaje versificado; y su última sílaba tónica constituye la *cumbre tonal** (Balbín). La versificación está condicionada por la dependencia de los elementos rítmicos respecto de las propiedades de la lengua. Así, la *cantidad* de la sílaba no será pertinente métricamente en una lengua como la española, en la que no constituye un rasgo fonológico, portador de diferencias semánticas, aunque se haya podido hablar alguna vez de *alongamiento** de las vocales portadoras de acento por efecto de la música (Eduardo de la Barra). Junto a esto, está la relativa libertad, dentro de los límites fijados por las características de la lengua, en la utilización métrica de los elementos rítmicos según las convenciones de un momento o un género. Hay, pues, unas características constantes y otras variables en la versificación de toda literatura. El *sistema lingüístico* fija el límite de los posibles elementos rítmicos, la *norma métrica** establece los elementos que serán pertinentes en un sistema de versificación, y el *uso* concreto de las manifestaciones poéticas es el espacio de la expresividad y de la variación rítmica.

En la versificación española, *pausa*, *sílaba*, *acento* y *timbre* (cualidad de los sonidos) son elementos de la lengua que pueden cumplir una función rítmica y métrica. No siempre ha desempeñado, ni desempeña, el mismo papel cada uno de estos elementos. Y aunque la *pausa* parece ser el elemento más constante, ya que es el que marca la diferencia fundamental entre prosa y verso, la *sílaba*, el *acento* y la organización rítmica del timbre en la *rima* no cumplen el mismo papel en todos los ejemplos del uso a lo largo de la historia.

Versificación española y versificaciones europeas

El contexto de los sistemas de versificación de las principales literaturas europeas nos ofrece un marco general en el que comprender mejor las manifestaciones del verso español. Las lenguas tienen características rítmicas que se concretan en rasgos como la tendencia a la isocronía de los pies acentuales (en inglés, por ejemplo) o a la organización con isocronía silábica y anisocronía acentual (las lenguas románicas). El protagonismo que acento y sílaba tienen en la versificación inglesa y en la francesa respectivamente es una marca objetiva de tales características rítmicas. El español se sitúa entre las dos tendencias y parece que es el *grupo de intensidad** o *grupo acentual** -unidad rítmica en torno a un acento en que se dividen los *grupos fónicos*

delimitados por pausas que constituyen las *unidades melódicas*- la unidad que organiza rítmicamente el tiempo (Toledo, 1988: 165-168). La *entonación**, línea de altura musical descrita por los tonos, está ligada a las pausas que delimitan el verso como *unidad melódica*. Las gradaciones y matices no son escasos en las versificaciones de las distintas lenguas a lo largo de la historia. Así, desde el punto de vista del acento, el italiano, según Žirmunskij (1966: 86) -y el español, podríamos añadir- está entre el inglés -sistema tónico acentual- y el francés -sistema silábico-, como ilustran, por ejemplo, las exigencias de la organización rítmica de los acentos en el interior del endecasílabo. Las gradaciones entre sistema tónico (puramente acentual) y silábico no son escasas. Las formas de modelos o patrones métricos de un sistema silabotónico -que regula estrictamente la organización métrica de sílabas y acentos del verso- se pueden encontrar como ejemplos de *cadencia** o variedad rítmica en ejemplos de versos silábicos, es decir, como variedades estilísticas no canonizadas en un modelo de verso (Žirmunskij, 1966: 87). Estos matices explican el planteamiento de problemas en la descripción del verso español como el de las circunstancias en que puede utilizarse el sistema de análisis por *pies acentuales* o *cláusulas rítmicas*: ¿siempre o solo en los versos de más de ocho sílabas, los clasificados como grupo de *arte mayor*? Este es también el contexto para el planteamiento de una cuestión como la de la búsqueda de canonización, desde el Neoclasicismo al Modernismo, de una norma silabotónica, regularizando la obligación y el lugar del acento interior en el verso silábico, como se ve en clases de versos como el *endecasílabo dactílico*, ya comentado, el *decasílabo de himno* o *anapéstico* (con acentos en 3.^a, 6.^a y 9.^a sílabas: *De tus obras los signos que vuelan*, Espronceda), el *dodecasílabo romántico* o *anfibráquico* (dos hemistiquios hexasílabos con acentos en 2.^a y 5.^a sílabas de cada uno: *La calle sombría, la noche ya entrada*, Espronceda), o el *alejandrino yámbico* (dos hemistiquios heptasílabos con acentos en las sílabas pares: *Lanzose el fiero bruto con ímpetu salvaje*, Zorrilla).

Esta tendencia de la versificación española se entiende en el movimiento general de las versificaciones europeas en la misma dirección. Dice M. L. Gasparov (1996: 269) que en la segunda mitad del siglo XIX es cuando la versificación silabotónica alcanza su apogeo en las literaturas europeas (inglesa, alemana y rusa). Sorprendentemente, este apogeo coincide temporalmente con los ensayos premodernistas y modernistas de versificación de cláusulas, de que da testimonio la

polémica entre Eduardo de la Barra y Eduardo Benot. Pero estos ensayos de versificación de cláusulas no hacen más que culminar un proceso de invención de nuevos metros silabotónicos, es decir, de versos con lugar muy fijo del acento interior, en el neoclasicismo y en el romanticismo.

Proceso que como ya sabemos está bien testimoniado por los teóricos de la métrica que destacan en el análisis de la estructura interna del verso como Masdeu, Sinibaldo de Mas, Bello, y Príncipe. Sitúa Gasparov (1996: 270-273) el ímpetu inicial del silabotonismo de las métricas románicas en la primera mitad del siglo XVIII, en Italia, en estrecha relación con la música. El libretista Pietro Metastasio cultiva un heptasílabo con ritmo yámbico (acento en las sílabas pares) y un octosílabo de ritmo trocaico (acento en las sílabas impares). Por influencia francesa, además, empiezan a utilizarse, tanto en italiano como en español, el alejandrino y el eneasílabo, pero lo hacen con un esquema rítmico acentual mucho más estricto que su modelo francés. El alejandrino se hace un hexámetro yámbico (seis grupos de dos sílabas con acento en la segunda, que T. Navarro Tomás califica de *alejandrino trocaico**), y el eneasílabo adopta las formas de un tetrámetro yámbico (acento en sílabas pares, próximo rítmicamente al endecasílabo yámbico, con supresión de sus dos primeras sílabas (*catalexis**) -sería un verso *braquicatalecto**, *braquicataléctico**, o *cataléctico**, por lo que el eneasílabo con acento en 2.^a, 6.^a y 8.^a se ha llamado *sáfico braquicatalecto*) o un trimetro anfibráquico (acentos en 2.^a, 5.^a y 8.^a, entendido por José Manuel Marroquín como *decasílabo truncado*, es decir decasílabo de himno -acentuado en 3.^a, 6.^a y 9.^a- con catalexis de la primera sílaba). Además de alejandrino y eneasílabo, cita Gasparov, en lo que se refiere a España, el verso de arte mayor, regularizado en dodecasílabo con la forma de tetrámetro anfibráquico (cuatro pies o cláusulas de tres sílabas con acento en la segunda de cada grupo). A los versos nuevos y a los restaurados, hay que añadir los experimentos para silabotonizar las formas más tradicionales.

No resulta difícil ilustrar estas tendencias anotadas por Gasparov. Bello, por ejemplo, habla en el alejandrino de manifiesto "predominio del ritmo yámbico". Masdeu ya registra el eneasílabo anfibráquico (acentos en 2.^a, 5.^a y 8.^a, que Manuel González Prada llamará verso *alcmánico cataléctico**); Bello y Salvá, el yámbico. Y estos dos últimos autores, el ritmo anfibráquico del verso de arte mayor. Ejemplos de silabotonización de todos los tipos de versos se encuentran en las

formas de versos registradas en cualquier página del diccionario final de nuestro trabajo sobre la teoría métrica de este período (José Domínguez Caparrós, 1975).

Muy ilustrativo es el análisis que hace José Coll y Vehí (1871: 295-298) de los versos del poema de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La noche de insomnio y el alba*, donde dodecasílabos y decasílabos, por ejemplo, están perfectamente vistos como versos silabotónicos de ritmo ternario. Sin olvidar la referencia histórica al uso de su tiempo: "*Espronceda, Zorrilla, y muchos otros reputados poetas de nuestros tiempos, han resucitado los versos alejandrinos, de arte mayor y decasílabos [...]*".

Y un verso tan característicamente silábico como el octosílabo no deja de ser analizado también en su estructura acentual. Así, son más enérgicos y frecuentes con acento en tercera (J. Coll y Vehí, 1871: 316-318).

Pero no hay que insistir en algo que se impone en el primer contacto con la teoría y la práctica del verso moderno: la minuciosa atención a la repartición de acentos en el interior. Esto es muestra de una conciencia silabotónica que además coincide con las tendencias generales de la versificación europea. Así se carga de más sentido la afirmación de Bello cuando dice, en el prólogo de la primera edición de su *Ortología y métrica* (1835), que la versificación castellana, bajo el aspecto de sus "*verdaderos principios o elementos constitutivos del metro,... tiene grande afinidad con las de casi todas las naciones cultas modernas*" (1981: 7).

Sistemas de versificación española

Sentido histórico, con su consiguiente relativismo, análisis detenido de las estructuras internas de acentos y pausas, fundados en principios silabotónicos, tienen como resultado la abundancia de formas ensayadas, a veces con vocación experimental de base para propuestas de futuro. Es en el modernismo cuando tales propuestas alcanzan su nivel de consagración, para unas, o de meros ensayos que se desechan casi del todo, para otras, como es el caso de la versificación de cláusulas.

A la existencia de diferentes sistemas de versificación en español se han referido estudiosos de nuestro verso como Pedro Henríquez Ureña, Juan Cano, Julio Saavedra Molina o Tomás Navarro Tomás. La

consideración de estas propuestas y las ideas sobre silabismo y acentuación métrica, planteadas de forma somera en lo que precede, son la razón para una lista como la que daremos más adelante, pues antes vamos a concretar las distinciones hechas por Pedro Henríquez Ureña y por Tomás Navarro Tomás. El filólogo dominicano distingue versificación *isosilábica*, *cuantitativa* (imita versos clásicos), *amétrica* (fluctuación silábica), *acentual* (fluctuación silábica con fuerte ritmo acentual). T. Navarro Tomás habla de *versos métricos* (*monorrítmicos*, *polirrítmicos*) y *versos amétricos* (*acentuales*, *libres*, *fluctuantes*). Por nuestra parte, hacemos la siguiente propuesta:

- *Regular* (isosilábica, *verso métrico**):

- *silábica* (*polirrítmicos**) : versos de *arte menor** -versos de cuatro a ocho sílabas métricas-, eneasílabo, y versos de *arte mayor** -versos de más de ocho sílabas métricas- compuestos

- *silabotónica* (*monorrítmicos**) : versos de arte mayor simples o compuestos de hemistiquios monorrítmicos

- *Irregular** (*verso amétrico**, *verso asilábico**) :

- *tónica*:

- *acentual* (verso de Juan de Mena)

- *silabotónica de cláusulas*

- *fluctuante*

- *cuantitativa*

- *libre*

En estos siete grupos entran todas las clases de versos de la métrica española. Las clases de *versificación irregular** constituyen tipos de *ametría** o *ametricismo**, incluyendo la *fluctuación**, frente a la regularidad silábica de las clases de los versos métricos, pertenecientes a una *métrica silábica**. Por la forma de contar las sílabas en métrica española, es imposible el verso *monosílabo**; habría que añadir siempre una sílaba. El verso de dos sílabas (*bisílabo**, *bímetro**, *dímetro** o *disílabo**) y el de tres sílabas (*trisílabo** o *trímetro**) se confunden en la serie con la cláusula trocaica y anfibráquica respectivamente y se duda de su independencia como versos. Damos a continuación la lista de los principales tipos rítmicos.

A. VERSO REGULAR

a. Versificación silábica*

I. Versos de arte menor y eneasílabo

1. *Tetrasílabo** o *cuadrisílabo** (Príncipe)

2. *Pentasílabo**:

a. adónico (1.^a, 4.^a)

b. yámbico (2.^a, 4.^a)

3. *Hexasílabo**:

a. anfibráquico (2.^a, 5.^a)

b. trocaico (1.^a, 3.^a, 5.^a)

4. *Heptasílabo**:

a. yámbico (2.^a, 4.^a, 6.^a)

b. anapéstico (3.^a, 6.^a)

c. mixto (1.^a, 3.^a o 4.^a, 6.^a)

5. *Octosílabo**:

a. *dactílico** (1.^a, 4.^a, 7.^a)

b. *trocaico** (1.^a, 3.^a, 5.^a, 7.^a)

c. *mixto** (2.^a, 4.^a o 5.^a, 7.^a)

d. *polirrítmico**

6. *Eneasílabo** polirrítmico

II. Versos de arte mayor compuestos

1. *Decasílabo** compuesto de 5 + 5 (verso *asclepiadeo**); polirrítmico (*bisadónico**)

2. *Dodecasílabo**:

a. simétrico (6 + 6): polirrítmico

b. asimétrico (7 + 5): *dodecasílabo de seguidilla*

3. *Tridecasílabo**:

a. compuesto (6 + 7, o 7 + 6)

b. *alejandrino a la francesa** (6.^a de palabra aguda, o de llana con sinalefa en la 7.^a; 12.^a)

4. *Alejandrino* (7 + 7): polirrítmico

5. *Pentadecasílabo**, *hexadecasílabo** -llamado *octonario** alguna vez-, *heptadecasílabo**, *octodecasílabo*

La *versificación regular**, o *versos métricos*, se caracteriza por la igualdad del número de sílabas de los versos de la composición -en esta igualdad entra la combinación del verso con su *quebrado**, *verso de pie quebrado** o *pie quebrado** (octosílabo y tetrasílabo, endecasílabo y heptasílabo) o la de versos compuestos con sus hemistiquios como versos independientes (dodecasílabo y hexasílabo, alejandrino y heptasílabo)-. Hasta los octosílabos y los versos mayores que se dividen en hemistiquios solo es obligatoria la posición del acento de la penúltima sílaba del verso o del hemistiquio, con libertad en las posiciones de las sílabas tónicas anteriores, si las hay. Aunque estas son las exigencias del *modelo* de dichos versos, pueden darse *ejemplos de versos* con una organización acentual regular, pero que irán normalmente mezclados con ejemplos de otro tipo rítmico. Por eso son *versos polirrítmicos**, ya que mezclan versos o hemistiquios de ritmo acentual distinto. Una manifestación *monorrítmica* de versos de esta clase -es decir, de *versos monorrítmicos**, con el mismo ritmo acentual- pertenece ya a la versificación silabotónica y se dan más casos en los versos compuestos que en los de arte menor. El eneasílabo es un verso fronterizo entre los de arte menor y los de arte mayor; su perfil rítmico no está muy bien definido y se comporta a veces como un verso de arte menor, es decir, en manifestación polirrítmica.

Los tres alejandrinos siguientes de Jorge Guillén, en su libro *Final*, tienen ritmos distintos: yámbico el primero, anapéstico el segundo y polirrítmico el tercero (primer hemistiquio anapéstico y segundo yámbico):

*El lomo de las olas concluye en más espuma
Pende ya la neblina sobre intensa planicie,
pero no faltan pájaros que tienden vuelos rápidos.*

Verso silábico típicamente polirrítmico es el *octosílabo*, como puede verse en el siguiente ejemplo de Juan Ramón Jiménez:

La palma ∪ acaricia ∪ el pino (2, 5, 7: mixto)
con este aire de agua (2, 4, 7: mixto)
en aquel, el pino, ∪ el pino (3, 5, 7: trocaico)
acariciaba ∪ a la palma (4, 7: dactílico)

*b. Versificación silabotónica**

1. Eneasílabo:

a. yámbico (2.^a, 4.^a, 6.^a, 8.^a):

laverdaico (o *sáfico braquicatalecto*, 2.^a, 6.^a, 8.^a)

de canción (4.^a, 8.^a)

b. anfibráquico (*esproncedaico*) (2.^a, 5.^a, 8.^a)

c. *iriartino* (3.^a, 6.^a, 8.^a)

d. *de gaita gallega* (1.^a, 3.^a, 6.^a, 8.^a)

e. mixto (3.^a, 5.^a, 8.^a)

2. Decasílabo *anapéstico* o *de himno* (3.^a, 6.^a, 9.^a)

3. *Endecasílabo**:

A. *endecasílabo italiano**:

a. *endecasílabo yámbico** (2.^a, 4.^a, 6.^a, 8.^a, 10.^a):

- *endecasílabo a maiore** o *heroico**, *propio**, *real** (6.^a, 10.^a) (donde la 6.^a, tónica, es el *eje** del verso, según D. C. Clarke)

- *endecasílabo a minore** o *sáfico** (4.^a, 8.^a, 10.^a)

b. *endecasílabo dactílico** o *anapéstico* (4.^a, 7.^a, 10.^a)

B. *endecasílabo de gaita gallega** (1.^a, 4.^a, 7.^a, 10.^a)

C. *endecasílabo galaico antiguo** (5.^a, 10.^a)

D. *endecasílabo a la francesa** (4.^a aguda o llana que no cuenta la sílaba postónica, 6.^a u 8.^a, 10.^a)

4. Dodecasílabo:

a. simétrico (6 + 6):

anfibráquico o *romántico* (2.^a, 5.^a de cada hemistiquio)

trocaico (1.^a, 3.^a, 5.^a de cada hemistiquio)

c. *ternario* o *de dos cesuras* (3.^a, 7.^a, 11.^a)

5. Tridecasílabo:

a. *tridecasílabo anapéstico* (3.^a, 6.^a, 9.^a, 12.^a)

b. *tridecasílabo ternario** (4.^a, 8.^a, 12.^a)

6. Alejandrino (7 + 7):

a. *anapéstico* (3.^a, 6.^a de cada hemistiquio)

b. *yámbico* (2.^a, 4.^a, 6.^a de cada hemistiquio)

c. *alejandrino mixto** (1.^a, 3.^a o 4.^a, 6.^a de cada hemistiquio)

d. *alejandrino ternario**: tridecasílabo ternario entre alejandrinos compuestos

7. *Tetradecasílabo**: dactílico (1.^a, 4.^a, 7.^a, 10.^a, 13.^a); trocaico (acento en impares)

El *endecasílabo a la francesa* es un verso muy poco usado y se trata en realidad de un verso compuesto de 4+7, que mide el primer hemistiquio hasta la última tónica (a la francesa): *¡Vivan las ro(sas), las rosas del amor, // entre el verdor con sol de la pradera* (Juan Ramón Jiménez).

El poema de Rubén Darío, *Sonatina*, es un ejemplo de versificación *silabotónica* en *alejandrino anapéstico* (acentos en 3.^a y 6.^a de cada hemistiquio, que T. Navarro Tomás llama *alejandrino dactílico**). Recordemos el principio:

La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?

Los suspiros se escapan de su boca de fresa

que ha perdido la risa, que ha perdido el color.

Son decasílabos anapésticos los siguientes versos de José de Espronceda:

	<i>De tus obras los siglos que vuelan</i>	3, 6,
9 anapéstico	<i>incansables artífices son</i>	3, 6,
9 anapéstico		

del espíritu ardiente cincelan 3, 6, 9 anapéstico

y embellecen la estrecha prisión 3, 6, 9 anapéstico

Los siguientes versos de José de Espronceda son dodecasílabos anfibráquicos:

La calle sombría, / la noche ya entra

la lámpara triste / ya pronta a expirar

que a veces alumbra / la imagen sagrada

y a veces se esconde / la sombra a aumentar

El uso monorrítmico del eneasílabo no está muy extendido en la poesía española. Puede hablarse de tendencia a la manifestación *polirrítmica* -y, por tanto, al *silabismo* puro- como característica de los versos de arte menor, del eneasílabo y de los versos compuestos de arte mayor. La manifestación monorrítmica (silabotonismo) es característica de los versos simples de arte mayor, advirtiendo siempre sobre el carácter fronterizo del eneasílabo, verso no muy usado en

poesía española, aunque mencionado como *nonisílabo** por el Pinciano (s. XVI). Esta es la base de nuestra clasificación, aunque también es posible, con especial valor estilístico, la monorritmia en los versos de arte menor y en los de arte mayor compuestos. En cualquier caso, la esencia de la versificación regular está en el número regular de sílabas.

B. VERSO IRREGULAR

a. Versificación tónica* o versificación acentual*

1. Verso acentual* o verso tónico*:

a. verso de arte mayor* o de Juan de Mena:

o) ó o o ó (o / o) ó o o ó (o

A Juan de Mena pertenecen los siguientes versos:

Déxate désto // que nón fâze al fêcho 11 sílabas

mas mira: verémos // al ládo derêcho 12 sílabas

álgo de aquéllo // por que éres venído 11 sílabas

b. verso de gaita gallega*: diez, once o doce sílabas con ritmo ternario (ritmo de *gaita gallega** o de *muiñeira** o *muñeira**)

De autor anónimo son los siguientes, mezcla de decasílabos anapésticos y dodecasílabos anfibráquicos:

Jilguerillo que al alba saludas

con dulces primores, no debes amar;

que no tiene quien ama de veras

más gloria que penas, más dicha que el mal.

2. Verso silabotónico* de cláusulas: combinación del mismo grupo rítmico* (cláusula rítmica) de 2, 3, 4 o 5 sílabas con un acento en un lugar determinado de cada grupo. La diferencia entre versificación silabotónica regular e irregular de cláusulas es que en esta segunda clase la extensión del verso no es previsible, y la *polimetría*, fruto de la combinación de versos de distinta medida, es libre. José Santos Chocano organiza el ritmo de los siguientes versos en grupos de cuatro sílabas (tipo de cláusula rítmica llamada a veces *peón**) con acento en la tercera:

En mitad de los fragores,

decisivos del combate

los caballos con sus pechos

arrollaban a los indios y seguían adelante;

*y así, a veces, a los gritos de ¡Santiago!
entre el humo y el fragor de los metales,
se veía que pasaba, como un sueño,
el caballo del Apóstol a galope por los aires...*

*b. Versificación fluctuante**

1. *Verso épico juglaresco**: compuesto, fluctúa (la mayoría está entre 13 y 15 sílabas). El *verso del Cid*, clase a la que pertenece el ejemplo, fluctúa, según Menéndez Pidal, con el orden de mayor a menor frecuencia de número de sílabas siguiente: 14, 15, 13, 16, 12, 17, 11, 18, 10, 19, 20.

<i>Atorgado le han esto / los infantes de Carrión</i>	7 – 8'
<i>Aquí reciben / las fijas del Campeador</i>	5 – 8'
<i>Compieçan a rrecebir / lo que el Çid mandó</i>	8' – 6'
<i>Quando son pagados / a todo so sabor</i>	6 – 7'
<i>Ya mandavan cargar / infantes de Carrión</i>	7' – 7'

2. *Verso lírico juglaresco**: simple, entre 8 y 9 sílabas. Al poema medieval, *Razón de amor*, pertenecen los versos del ejemplo:

*En el mes d'abril, después yantar,
estava so un oliuar.
Entre çimas d'un mançanar
un vaso de plata vi estar;
pleno era d'un claro vino
que era bermeio e fino.*

3. *Pie de romance**: compuesto, fluctúa sobre hemistiquios de 8 sílabas. Nebrija lo llama *octonario** y *tetrámetro**. A un romance sobre el tema de la malmaridada pertenecen los versos del siguiente ejemplo:

*-Sácame tú, el cavallero, tú sacáessesme de aquí.
Por las tierras donde fueres bien te sabría yo servir:
yo te haría bien la cama en que ayamos de dormir,
yo te guisaré la cena, como a cavallero gentil,
de gallinas y de capones y otras cosas más de mil.*

4. Verso de *serranilla**: hexasílabo con leve fluctuación. Al

Arcipreste de Hita pertenecen los siguientes versos:

*Çerca la Tablada,
la sierra passada,
fallé me con Alda
a la madrugada.
En çima del puerto,
coidé me ser muerto
de nieve e de frío,
e dese rroçio,
e de grand elada.
A la deçida,
di una corrida;
fallé una serrana
fermosa, loçana
e bien colorada.*

5. Verso de seguidilla: compuesto (7 + 5), con leve fluctuación. En *La gran sultana*, de Cervantes, se lee el siguiente ejemplo:

Escuchaba la niña los dulces requiebros,

y está de su alma su gusto lejos.

*c. Versificación cuantitativa**

Tres son los procedimientos a los que se pueden reducir los intentos de imitación de la *métrica cuantitativa** latina, fundada en la distinción de sílabas largas y breves -una larga equivale a dos breves en duración: 1) Establecer unas *reglas de cantidad de la sílaba* española y, a partir de ahí, hacer versos cuantitativos como los latinos. En el siglo XIX son varios los ensayos de este tipo, como puede verse en Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana* (1832). 2) Partir de la equivalencia *larga* = tónica; breve* = átona* y de esta forma imitar los pies cuantitativos. Así se ha intentado el *hexámetro** de seis acentos y con distinto número de sílabas. 3) *Imitar* acentuación y número de sílabas de ejemplos de versos latinos. Los hexámetros de *Salutación del optimista*, de Rubén Darío, pasan por ser uno de los ejemplos más logrados, sin que se haya podido establecer con precisión una regla que explique su organización rítmica, su tono épico y su aire clásico. Los tres

versos del poema de Antonio Carvajal, *El reposo* (de su libro *Un girasol flotante*, 2011), tienen, con sus dieciocho sílabas y seis acentos, el aire del hexámetro:

*Sea el amor un ramo de luz en tu memoria, oh delicada
urna votiva donde las cenizas del esposo silente
conserven el sentido que adquirieron beso y pálpito a beso.*

*d. Versificación libre**

La falta de igualdad -o regularidad- en el número de sílabas de los versos no está sujeta a ningún límite, ni a ninguna norma acentual, en la versificación libre, ensayada desde fines del siglo XIX y característica de la poesía del siglo XX. A Vicente Aleixandre pertenecen los versos que se analizan en el ejemplo:

Después de todo / lo mismo da ∪ el calor que ∪ el frío

(2, 4 / 2, 4, 6, 8 : 5 + 9)

una dulce ∪ hormiguita / color naranja

(1, 3, 6 / 2, 4 : 7 + 5)

una guitarra muda ∪ en la noche

(1, 4, 6, 9)

una mujer tendida / como las conchas

(1, 4, 6 / 4 : 7 + 5)

una mar como dos labios / por la ∪ arena

(1, 3, 6, 7 / 3 : 8 + 4)

No hay que insistir en recordar que esta lista no recoge todas las modalidades rítmicas de los versos españoles, sino las más importantes. En Tomás Navarro Tomás (1968), por ejemplo, se hace una relación más amplia, que incluye 85 tipos de versos. Y en el resumen de conjunto de su *Métrica española* (1972: 501-526) registra 87 formas.

El canon variable del verso español

Históricamente, en la métrica española se da una ampliación de los tipos de verso, como se ve si miramos a lo que dicen tratados de siglos anteriores. Nebrija, por ejemplo, reducía a seis los géneros de versos, "*cuantos io e visto en el buen uso dela lengua castellana*" (2011: 65). Juan del Encina habla solamente de cuatro clases (de 8, 4, 12 y 6 sílabas). Lista

que Rengifo ampliará a nueve tipos, donde incluye dos clases de versos esdrújulos (de once y de siete sílabas), el verso latino imitado en español, el de redondilla mayor (octosílabo) y su quebrado (tetrasílabo), el de redondilla menor (hexasílabo) y de arte mayor (dodecasílabo), el italiano (endecasílabo) y su quebrado (heptasílabo). Como vemos, en realidad la lista de Juan del Encina se ve aumentada con los tipos del endecasílabo y del heptasílabo (llano y esdrújulo) y el verso latino imitado en español, del que da un ejemplo de estrofa sáfica. Caramuel en su *Rhythmica* (1665) añade algunos tipos de dodecasílabo y uno de los primeros ejemplos de decasílabo de himno.

En un momento como el siglo XVIII, en que empieza a desarrollarse la métrica histórica y en que la versificación empieza una búsqueda de formas nuevas -es decir, se mira tanto al pasado como al futuro-, es cuando se plantea una cuestión que interesa a los tratadistas del siglo XIX también: los límites del número de sílabas del verso y los tipos de versos que se pueden usar en español. Las inquietudes románticas por la originalidad, que llevará también a la exuberancia productiva de formas métricas en el modernismo, culminará en la riqueza de formas que hoy están a disposición del poeta. Unas son completamente nuevas, como el *verso libre** o *versículo** -sin sujeción a las normas del ritmo del verso tradicional-, pero no se desprecian las formas antiguas revitalizadas, como la sextina, las muchas modificaciones en las formas del soneto o el alejandrino polirrítmico, por dar algún ejemplo. En cualquier caso, el poeta moderno sabe que entre sus libertades está también la de emplear esquemas de versificación de otros tiempos, pues la métrica recupera su papel de factor creativo, expresivo, como puede verse en la práctica de la poesía de Antonio Carvajal.

Algún detalle de la discusión que tiene que ver con el *canon de los versos españoles*. Luzán plantea la cuestión, la pregunta esencial, de por qué once, siete u ocho sílabas forman verso, y no lo forman el conjunto de doce, trece, quince o diecisiete. La intención de Luzán es la de demostrar que el verso no depende solo del número de sílabas, sino también de la cantidad, como en los clásicos, aunque en español la apariencia de cantidad depende del acento (Luzán, 1977: 347-348). Lo que supone lo mismo que decir que el acento es fundamental en el verso. Ahora bien, a esta pregunta de Luzán se le dio, en los ecos que tiene en tratadistas posteriores, un sentido más general y centrado en la cuestión de los tipos de versos y los márgenes silábicos aceptados o aceptables. En este sentido, Juan Gualberto González (1844, III: 31 y 34) responde a

Luzán diciendo que la armonía de los versos depende de la costumbre. El que por la vez primera oyese recitar un verso de cualquier género, me parece a mí que no encontraría en él cadencia alguna particular, que no encontrase en cualquier período de los que tenemos por sonoros en la prosa.

Por eso, si los versos de trece sílabas "*fuera más usados*", y el oído estuviera acostumbrado a ellos como lo está al endecasílabo, "*los hallaría igualmente armoniosos*", pues, para J. G. González los límites del verso están entre las cuatro y las catorce sílabas.

Sinibaldo de Mas, tras la descripción de los metros fundados en el acento prosódico -metros de siete a catorce sílabas-, cita las palabras de Luzán en apoyo de su tesis de que cualquier número de sílabas vale para hacer uno o varios tipos de verso:

Estos ejemplos bastarán, me figuro, para hacer ver que con cualquier número de sílabas dado se puede hacer un verso, y no solamente uno, sino dos, tres o más diferentes (2001: 92).

Esto le da la posibilidad de proponer hasta 24 tipos de tridecasílabo, y aun a pensar en combinaciones de endecasílabo con nuevas cadencias rítmicas. Como ejemplo, el acentuado en 4, 7 y 10 del poema *La Aurora*, cuya originalidad ha sido destacada por Navarro Tomás, y que ha sido puesto en relación con los versos de *Pórtico*, de Rubén Darío, que van al frente del libro de Salvador Rueda, *En tropel* (Sinibaldo de Mas, 2001: 94-95).

Miguel Agustín Príncipe limita el número de sílabas del verso entre las dos y las catorce "*mas no todos los acepta el oído con el mismo gusto y placer*"; así, considera pésimos los de nueve y los de trece sílabas, "*de cualquier modo que se construyan*", y lo mismo ocurre con los de quince y diecisiete sílabas de que habla Luzán, "*y los de diez y seis y cualquiera otros que V. quiera agregar a esos*". Solo si cambia la índole de nuestra prosodia podrán inventarse nuevos metros "*que nuestros ultra-retataranietos acepten*"; es mejor, pues, templar bien los versos que hay. El caso de Sinibaldo de Mas, "*paladín el más esforzado de un nuevo método de versificar*", sirve de ejemplo para aparcir cualquier intento de revolución, pues sus dodecasílabos, tridecasílabos y pentadecasílabos no constituyen un modelo para seguir. Más aceptables considera sus ejemplos de hexámetros (Miguel Agustín Príncipe, 1861-2: 390, 636-8).

Sinibaldo de Mas y Miguel Agustín Príncipe significarían la

posibilidad de dos actitudes teóricas diferentes ante la cuestión del canon: apertura y experimentación, por un lado; conservadurismo y sometimiento a la costumbre por otro. En nuestro trabajo sobre teorías métricas de los siglos XVIII y XIX pueden verse otros ejemplos de esta discusión (José Domínguez Caparrós, 1975: 222-233). Cabe recordar a José Manuel Marroquín, quien en sus *Lecciones de métrica* (1875) expone también la tesis de que la costumbre es la que hace que un determinado número de sílabas sea acogido como nueva especie de verso; o la opinión de Vicente Salvá (1859), que no cierra la puerta a versos de 16 y 18 sílabas. En cualquier caso, lo que está claro es que hay un ambiente de discusión, síntoma de que algo está pasando y de que algo tiene que pasar con la forma del verso.

Las comparaciones de la lista de versos descritos en manuales de fechas distintas de este período nos proporcionarían muchos ejemplos de cambios en el canon. Pero, por dar solo una muestra de cuál es la situación una vez que el modernismo ha triunfado, léase la lista de tipos de versos que registra Max Henríquez Ureña en "Estudios de versificación" (1913):

Versos simples (los que se componen de los distintos tipos de cláusulas bisílabas, trisílabas y tetrasílabas):

pentasílabo (yámbico, dactílico)

hexasílabo (trocaico, anfibráquico)

heptasílabo (yámbico, anapéstico)

octosílabo (trocaico, dactílico)

eneasílabo (yámbico, anfibráquico)

decasílabo (trocaico, anapéstico)

endecasílabo (yámbico, dactílico)

dodecasílabo (anfibráquico, trocaico)

tridecasílabo (yámbico, anapéstico)

*alejandrino francés** (mezcla de simples y compuestos)

Versos compuestos (formas más usadas, de las 40 o 50 posibilidades teóricas):

octosílabo (3 + 5)

eneasílabo (3 anfibráquico + 6 troqueo; 4 + 5)

métrica

decasílabo (5 + 5; 3 + 7; 7 + 3; 6 + 4; 4 + 6)

endecasílabo (6 + 5; 4 + 7)

dodecasílabo (6 + 6; 7 + 5; 5 + 7)

tridecasílabo (5 + 8; 7 + 6; 6 + 7; 8 + 5)

alejandrino (castellano: 7 + 7; francés: 8 + 6; 9 + 5; 10 + 4; o viceversa)

pentadecasílabo (6 + 9; 5 + 5 + 5)

hexadecasílabo (8 + 8; 10 + 6; 6 + 10; 7 + 9)

heptadecasílabo (7 + 10; 7 + 5 + 5; 9 + 8)

octodecasílabo (9 + 9; 6 + 6 + 6; 11 + 7; 7 + 11; 5 + 5 + 8)

eneadecasílabo (5 + 5 + 9; 10 + 9)

veinte sílabas (10 + 10; 5 + 5 + 5 + 5)

Estas 61 especies de verso, todas atestiguadas con ejemplos, no agotan las posibilidades, pues hay que añadir el *verso libre* y las adaptaciones de *hexámetros*, como nos señala el mismo Max Henríquez. El verso moderno cuenta, así, con posibilidades insospechadas al principio de sus tanteos dieciochescos de renovación.

Una idea del ambiente de curiosidad respecto a las formas métricas, nos la da el llamamiento de la nota con que termina su trabajo Max Henríquez (1913: 124):

Agradeceré a cuantas personas tengan interés en esta clase de estudios, la remisión de los datos que posean sobre el uso de metros nuevos y combinaciones rítmicas, para tenerlos en cuenta en trabajos que me propongo llevar a cabo.

El canon está vivo y depende del uso innovador. Muestras de la vitalidad del canon en distintas propuestas de un mismo autor encontramos en Coll y Vehí, por ejemplo, cuando dice del *eneasílabo*, en sus *Elementos de arte métrica latina y castellana* (1854: 29), que apenas se pueden citar otros más que los de Iriarte, en su fábula *El manguito, el abanico y el quitasol*. Más tarde, en sus *Diálogos Literarios* (1866), sin embargo, se refiere a los de Espronceda (acentuados en 2, 5 y 8: *Y luego el estrépito crece*), que ya le parecen "*otro cantar*", y en los que las sílabas "*están agrupadas de tres en tres, puesto que constantemente tienen acentuadas la segunda y quinta*". Este mismo tipo de *eneasílabo* es registrado por Coll y Vehí en Zorrilla (*Leyenda de Alhama*) y en la

Avellaneda (*La pesca en la mar, La Cruz*) (Coll y Vehí, 1871: 314-5). Curiosamente el eneasílabo esproncedaico está registrado como posibilidad teórica en Masdeu (1801: 71-72), que da los siguientes ejemplos: *saliendo del puerto la nave; balando la tímida oveja*.

Esto no significa que falten listas cerradas como, por ejemplo, la que propone Alberto Lista (1840), basada en el buen uso poético: *"Tres son los metros más comunes en nuestra poesía: el verso de once sílabas, el de siete y el de ocho"* (1844: 5). Respecto al alejandrino de Berceo, dice: *"Trigueros y algunos poetas peores que él, solicitaron restablecerlo a fines del siglo pasado, empresa para la cual no bastaría el genio de Herrera"* (1840: 9). Además de los versos de 4 sílabas, que son los más cortos, los hay de 6, 7, 8, 9, 10 y 11: *"Más allá no hay metros; pues el de 12 se compone necesariamente de dos de 6, y el de 14 de dos de 7. Nadie, que nosotros sepamos, ha usado ni aun examinado el de 13. Parece que este es el término desde el cual en adelante no puede ya el oído percibir la medición del verso"* (1844: 10). Está claro que se trata de una actitud más vigilante de lo bien hecho que indagadora de nuevas posibilidades.

En cualquier caso, la métrica es una realidad tan viva en sus manifestaciones como lo es toda forma literaria, necesitada de una renovación -innovando, recuperando o modificando- para permanecer estéticamente.

Factores rítmicos del verso español.

La sílaba métrica

Los factores del *ritmo versal** (sílaba, acento, pausa y timbre) son elementos de la lengua que tienen un comportamiento dominado por el ritmo. Este dominio tiene unas consecuencias que hacen necesaria una explicación de ciertas características especiales. La métrica española tradicionalmente ha sido consciente de estas peculiaridades. Sílaba, acento, pausa y timbre configuran respectivamente en la versificación el *ritmo cuantitativo** o *ritmo silábico**, el *ritmo acentual** o *ritmo de intensidad**, el *ritmo tonal**, y el *ritmo de timbre**.

La sílaba en el verso, la *sílaba métrica**, es distinta de la sílaba fonológica. Y si se quiere identificar con la sílaba fónica, surge el problema de cómo establecer la pronunciación normal, menos uniforme y estable de lo que se piensa. Más bien habría que decir que la sílaba métrica tiene un carácter propio, sometido a reglas métricas, que la

distingue tanto de la sílaba fonológica como de la sílaba fónica, entendida esta como la sílaba de la pronunciación común o normativa, pues no hay un registro único de pronunciación que establezca una norma indiscutida del silabeo en el uso del hablante, terreno de duplicidades, tendencias y ambigüedades. Esto por no hablar de los casos de sílaba métrica en que resulta imposible su identificación con cualquier realidad de sílaba fónica, como es el caso de los finales de versos agudos y esdrújulos, o la realización de sinalefa en versos divididos por el habla de dos personajes y con sinalefa precisamente en la sílaba de la división, caso nada raro en el teatro en verso. Léase el siguiente endecasílabo de Pedro Calderón de la Barca (*El alcalde de Zalamea*, I, 631), con sinalefa *do*:

(Rebolledo) *Darele ese recado.*

(Capitán)

Oye primero.

Podría recordarse igualmente el ejemplo de sinalefa con seis vocales en el verso endecasílabo que cita Eduardo Benot: *¡el móvil ácueo a Europa se encamina* (Benot, 1892, I: 17).

Licencias métricas

Tradicionalmente se viene hablando de *licencia métrica** o *poética** para ciertos fenómenos que hay que tener en cuenta en el silabeo métrico. Hay que entender *licencia* no como permiso para hacer algo extraordinario, sino como convención métrica que permite una elección en determinados momentos a la hora de fijar el número de sílabas del verso. Pues en el verso se permite, por exigencias del modelo de *verso silábico**, unir o separar vocales contiguas entre palabras o en el interior de palabra. *Sinalefa**, *hiato** (*dialefa**), *sinéresis**, *diéresis** son los términos métricos para estos fenómenos. F. Lázaro Carreter registra también el término de *episinalefa** para la sinéresis. Dado que estos términos tienen un significado en la descripción gramatical (o fonética) que no coincide del todo con el sentido que tienen en la descripción métrica, conviene fijar en un cuadro el término métrico que designa cada una de las posibles situaciones de las vocales contiguas en el verso:

VOCALES CONTIGUAS	Unión	Separación
entre palabras	<i>sinalefa</i>	<i>hiato (dialefa)</i>
interior de palabra	<i>diptongo,</i> <i>triptongo sinéresis</i>	<i>diéresis</i>

		<i>azeuxis</i>
--	--	----------------

Fonéticamente, las vocales de palabras distintas que se unen en una sílaba métrica por la sinalefa se pronuncian ya haciendo un diptongo, ya relajando el timbre de una de ellas o con *elisión** (pérdida de una de las vocales).

El problema más difícil de definir es el que afecta a las vocales en interior de palabra. La primera cuestión es la de la falta de un término general propio de la métrica para la separación natural de vocales contiguas interiores (*ca-en, océ-ano*) -la que no supone una ruptura de diptongo o triptongo-, fenómeno que en gramática se define como *hiato*. Pero *hiato* en métrica es el término más común para llamar a lo contrario de la *sinalefa*, y por eso Felipe Robles Dégano (1905) propuso el de *azeuxis**, que el DRAE, en la 22.^a edición, define como: "*Hiato, encuentro de dos vocales que se pronuncian en sílabas diferentes*". Aunque la Real Academia Española, que introdujo el término en el diccionario de 1970, le da un sentido general, sinónimo de *hiato*, el hecho de que se propusiera en el contexto del estudio de la *prosodia** rítmica -estudio de los rasgos fónicos que afectan a la medida del verso- llevado a cabo por el sacerdote abulense a principios del siglo XX, y la necesidad de diferenciar la separación de vocales entre palabras -para la que el término de *hiato* goza de una tradición arraigada en la métrica española- y en el interior de palabra, hacen aconsejable la adopción de *azeuxis* para cuando queramos decir que la separación no supone la ruptura de un diptongo o un triptongo, es decir, para cuando no es una *diéresis*.

Una segunda cuestión es que, dependiendo de cómo se vea de natural la unión o separación de vocales contiguas en interior, puede calificarse de distinta manera el mismo fenómeno métrico (sea la *diéresis* o la *sinéresis*), o incluso puede ser que ni se tenga en cuenta alguno de ellos. Llama la atención, en este sentido, que Tomás Navarro Tomás no hable de *diéresis* en su *Métrica española*. En su imprescindible *Manual de pronunciación española*, Navarro Tomás no menciona la *diéresis* en el índice de materias, pero describe, claro está, el fenómeno. ¿Cómo lo hace? Con los conceptos de *hiato* (pronunciación de dos vocales juntas que no forman diptongo "*sino que por tradición gramatical [subrayo] constituyen sílabas distintas*") y *sinéresis* (cuando el "*uso consiente que en ciertos casos las vocales que se hallan en hiato se reduzcan a una sola sílaba*"). Nótese que lo originario, lo primero, lo normal, es el hiato, y que lo que constituiría una figura, una modificación,

es la sinéresis, por eso esta “*suele producir modificaciones importantes en la pronunciación de las vocales a que afecta*” (1968 b: 66). Lo que en métrica llamamos *diéresis* entra en lo que en el contexto de la explicación de Navarro que estamos comentando se llama *hiato*, como veremos en algunos ejemplos.

Notemos que al hablar de *tradición* está introduciendo el componente histórico, que sería el que justificara que *viaje* pronunciado *bja-xe* se califique de *sinéresis* –sería anterior la pronunciación *bi-a-xe*, en hiato, lo que está fundado en su etimología latina: *vi-a*. Desde el punto de vista del sistema, o de la norma, o desde el que funda el cuadro conceptual que aplicamos a la métrica, podría pensarse en la pronunciación *bja-xe* como diptongo, más natural, y la pronunciación *bi-a-xe* como diéresis, destrucción del diptongo. Es decir, al introducir el componente histórico y de uso, se complica el cuadro con el que trabaja la métrica en el terreno de la sílaba.

Navarro Tomás considera hiato la pronunciación *bi-a-xe*, *su-a-be*, *kru-el*, *a-ún*: y sinéresis, *bja-xe*, *swa-ve*, *krwel*, *áun* (1968b: 67). En métrica, palabras como *viaje*, *suave*, *cruel*, son ejemplo de *diéresis* cuando tienen la pronunciación que Navarro considera *hiato*, y no es raro que lleven el signo ortográfico de la *diéresis** o *crema**: *vïaje*, *süave*, *crüel*. También conviene recordar que Navarro Tomás (1968: 61-63) llama *sinéresis* la pronunciación en una sílaba del grupo de dos vocales abiertas (*em-peo-rar*), igual que en métrica; y si se pronuncian en dos sílabas distintas, habla de *hiato* (*em-pe-o-rar*), lo que se ha llamado alguna vez *azeuxis* en métrica, según hemos indicado.

La única mención que se hace de la *diéresis* en su *Arte del verso* (1959) es para decir que la tendencia general es a evitar los hiatos, que hay influencias de orden gramatical y emocional que se oponen a esta tendencia, y que las vacilaciones “*impiden encerrar el tratamiento de estos grupos en reglas simples y precisas. La diéresis o disgregación del diptongo se usa en raras ocasiones*” (1968 a: 14). Porque, lo mismo que hacía en el *Manual de pronunciación*, solo usa los términos de *hiato* y *sinéresis* para designar la pronunciación de dos vocales contiguas en dos o en una sílaba, respectivamente. Esto lo dice refiriéndose al uso de los poetas, “*en condiciones aparentemente análogas*”, de una u otra forma en palabras como *día*, *ahí*, *aún*, *fluido*, *viuda*, *huida*, *ruido*. Ejemplifica con versos concretos formas dobles de silabeo métrico, que califica de “*prosodia inestable*”, y que ofrece los contrastes: *suave* / *su-ave*; *cru-el* /

cruel; oce-ano / oceano; re-al / real; ca-en / caen; a-ún / aún; ru-inas / ruinas; ru-ido / ruido; vi-uda / viuda; sonri-endo / sonriendo (1968a: 17-18). No hay, pues, una forma que tenga la primacía, sino que las dos, por ser usadas, son aceptadas como iguales. La prosodia inestable, vacilante, lleva a una terminología que no se encontraría en otros tratadistas de métrica. Hay ejemplos en la lista anterior que Navarro considera *hiatos* y que otros calificarían de *diéresis* (*su-ave, cru-el, ru-inas, ru-ido, vi-uda, sonri-endo*), junto a los hiatos gramaticales que alguna vez en métrica se han llamado *azeuxis* (*oce-ano, re-al, ca-en, a-ún*); y de *sinéresis* que se califican también así (*oceano, real, caen, aún*), pero otros casos serían simplemente *diptongos* (*suave, cruel, ruinas, ruido, viuda, sonriendo*).

El cuadro conceptual del *Arte del verso* sigue siendo el mismo que el del *Manual de pronunciación española*, y lo único que añade es la mención de la rareza de la *diéresis* o disgregación del diptongo. El llamativo contraste entre el análisis del fonetista Tomás Navarro Tomás y lo que constituye la doctrina recibida y común en los tratadistas de métrica refleja bien un problema que tiene que ver con lo que se considera pronunciación "normal" y que está presente en las discusiones sobre la cuestión desde los orígenes de su planteamiento en la moderna teoría métrica.

Andrés Bello, en sus *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* (Santiago de Chile, 1835), establece la mejor teoría de la sílaba métrica, y la descripción más precisa de las condiciones del silabeo métrico. Las definiciones de *sinéresis*, *diéresis*, *sinalefa*, *hiato*, corresponden al esquema moderno de estos conceptos en teoría métrica. Así, dos vocales llenas (*a, e, o*) seguidas en una palabra no forman naturalmente diptongo; sin embargo, a los poetas "*no les está prohibido contraer alguna vez las dos vocales y formar con ellas un diptongo impropio*". Ejemplos de Samaniego (*león*, monosílabo) y Espronceda (*sea*, monosílabo). Esta contracción es lo que se llama *sinéresis* (1981: 87-88). La definición de *diéresis* es perfectamente aceptable:

La separación de vocales que normalmente deben pronunciarse en la unidad de tiempo, sonando distintas sílabas, se llama *diéresis*, y suele señalarse en la escritura con dos puntos, a que se da el mismo nombre, colocados sobre una de las vocales disueltas: *glorioso, süave*. La *sinéresis* no tiene signo alguno (1981: 89).

Trata Bello de encontrar unas reglas que expliquen el uso de la

pronunciación de los grupos de dos vocales contiguas en una palabra. La casuística de combinaciones como la de vocal débil (*i, u*) y vocal llena acentuada (*á, é, ó*), que “*forman unas veces diptongo y otras no*” (1981: 90), da una idea de la dificultad para determinar cuándo hay que hablar de *sinéresis* o de *diéresis* respecto de una pronunciación concreta, sobre todo si esta pronunciación ha cambiado con el tiempo, o se dan las dos formas posibles. Por no alargar esta reseña del pensamiento de Bello, léase lo que dice sobre la unión de vocales débiles (*i, u*) con acento en la segunda:

Si concurren dos vocales débiles, y es acentuada la segunda, hay variedad en el uso. Unas veces las vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *fuí, cuíta, cuído, descuído* (que por su pronunciación moderna pertenecen a esta regla), y otras veces forma diptongo disoluble, o, si se quiere, dos sílabas, que admiten fácilmente la *sinéresis*, como en *ruin, ruina, ruido, viuda* (1981: 95).

Se comprenderá que ante situaciones tan inestables –añádase, por ejemplo, que *Diana, suave* “*son arbitrariamente disílabos o trisílabos*” (1981: 93)- sea difícil establecer, a partir del uso, cuándo hay que decir que se da una figura (*diéresis* o *sinéresis*). Claramente se enuncia el problema en comentarios como el de la combinación de dos vocales llenas en sílaba postónica (*Dánao, cesáreo, héroe, plázcaos, temiéndooos*), que “*forman naturalmente dos sílabas*”, pero:

Como los poetas hacen casi siempre diptongos las combinaciones inacentuadas de que tratamos (particularmente cuando la penúltima vocal no pertenece a un enclítico, como en *plázcaos*), pudieran algunos creer que sería mejor invertirla, considerando las tales combinaciones como diptongos naturales que a veces admiten la *diéresis* por licencia poética. Pero me parece más natural mirarlas como disílabas por las razones que voy a exponer (1981: 97).

Hay, pues, un no pequeño campo de indecisión que hace prácticamente imposible decir con certeza absoluta siempre y automáticamente, a partir del uso de la pronunciación, cuándo se da una de las dos figuras (*sinéresis, diéresis*).

Con la reseña del pensamiento de dos de los patronos de la métrica española respecto al problema de la sílaba métrica en interior de palabra cuando hay vocales contiguas, queremos dar un ejemplo de los muchos aspectos implicados en el análisis métrico de un elemento en apariencia tan poco problemático como la sílaba. La discusión puede

seguir analizando las posturas de prosodistas del verso tan reconocidos como Eduardo Benot y Felipe Robles Dégano (J. Domínguez Caparrós, 2007: 101-124).

La única posibilidad de acuerdo, quizá, sea adoptar como definición de diptongo y triptongo la que la Real Academia propone a efectos ortográficos y, a partir de ahí, determinar que hay *sinéresis* cuando métricamente cuenten como una sílaba dos vocales contiguas abiertas (*a, e, o*); o un grupo de abierta (*a, e, o*) y cerrada tónica (*í, ú*), o viceversa. Y que hay *diéresis* cuando se miden en sílabas distintas las vocales de un diptongo formado por abierta más cerrada átona o viceversa; dos cerradas distintas (*iu, ui*); o de un triptongo, formado por vocal abierta entre cerradas átonas. Los triptongos usados en español son, según la gramática académica (RAE, 1978: 51), *iai,iei, iau, uai, uei, uau*, y la combinación *ioi*, que vacila entre el triptongo y el hiato (*i-oi*).

El carácter métrico de las licencias se manifiesta en la necesidad de utilizar algún signo especial de representación que ayude al silabeo métrico. Aparte de la *crema* o *diéresis* sobre la primera vocal del grupo admitida por la *Ortografía* académica, cabe recordar ejemplos antiguos en la teoría métrica española como el de Fernando de Herrera al editar a Garcilaso en sus *Anotaciones* (1580). Para lo que hoy llamamos *dialefa* emplea un punto sobre cada una de las vocales que pertenecen a sílabas métricas distintas. La unión en una sílaba métrica de vocales interiores contiguas que no son diptongo (según Herrera), es decir lo que hoy llamamos *sinéresis*, es notada con un signo parecido a las comillas (algo así como ") sobre la primera o la segunda de las vocales: *pïadoso* (tres sílabas), *ruïdo* (dos sílabas). La *diéresis* es marcada a veces con crema sobre la segunda vocal: *piädoso* (cuatro sílabas). El soneto XVI de Garcilaso presenta ejemplos de cada una de estas notaciones:

No las Francesas armas odiösas (v. 1)

por manos de Vulcano artificïösas (v. 8)

Mas inficion dè äire en solo un dia (v. 12)

Eduardo Benot, quien como prosodista percibió las dificultades de todas estas definiciones y descripciones, optó por marcar en la escritura, tanto de la prosa como del verso, la pronunciación separada de las vocales contiguas (tanto en la misma como en distintas palabras) con un punto debajo de la vocal que no se une a la siguiente, que llama *subpunto*. Por ejemplo:

A las tiendas del monte Cedúeno (Quevedo)

Que me guió a los pies de Filis bella (Lista) (III, 308)

Procura de huir i ten buen tino (Hurtado de Mendoza) (III, 9)

Lo que consigue de esta manera es dar las instrucciones para una interpretación prosódica concreta; y si no soluciona los problemas del uso con una norma precisa, al menos en el caso del verso sí ayuda a establecer cómo se debe hacer el silabeo de un verso concreto.

Sobre la diéresis y su uso en la edición de textos poéticos hemos tratado en un estudio en que también se habla de distintas cuestiones generales sobre la sílaba métrica (2007: 101-124).

En la poesía española, hasta mediados del siglo XIX, la medida del verso decidía a veces la elección entre dos posibles formas con diferente número de sílabas. Esta variación se daba por figuras que añadían o suprimían sonidos en una palabra. Según el lugar en que se da la adición, se habla de: *prótesis** (al principio: *amuestre* -muestre), *epéntesis** (en medio: *coronista* -cronista), *paragoge** (al final: *veloce* -veloz). La supresión se puede dar al principio (*aféresis**: *hora* -ahora), en el medio (*síncopa**: *espirtu* -espíritu), o al final (*apócope**: *val* -valle).

Final de verso

Otra de las características importantes de la sílaba en métrica española es la de los finales de verso, que se rigen por la norma que establece que siempre hay una sílaba métrica después de la última tónica, independientemente de que el final sea grave o llano (tónica más átona) -*verso llano** o *verso paroxítono**-, agudo (tónica) -*verso agudo** o *verso oxítono**- o esdrújulo (tónica y dos átonas) -*verso esdrújulo** o *verso proparoxítono**. Esta equivalencia ha sido explicada en el pasado como prueba de restos de la antigua cantidad de la métrica clásica latina o como hecho que demuestra que el verso realmente termina en el último acento. Andrés Bello se muestra contrario a la explicación cuantitativa y propuso la pausa como elemento equilibrador, pues las sílabas que siguen al último acento no son esenciales al ritmo. Rafael de Balbín habla de *equivalencia** cuantitativa a propósito de la igualdad de sílaba, sinalefa y *cadencia** (unidad que sigue al último acento del verso). Sin embargo, la *ley de Mussafia** trata de encontrar el isosilabismo de los versos de la poesía medieval gallegoportuguesa y castellana contando el número real de sílabas sin tener en cuenta que el final sea llano o agudo.

Por otra parte, una cosa es la igualdad métrica de los versos con terminaciones diferentes y otra la legitimidad de su uso y su mezcla. En una época en que empieza a ser normal la combinación de las terminaciones distintas, Andrés Bello, por ejemplo, no ve bien la mezcla en obras serias en endecasílabos, pues la interpolación de agudos y esdrújulos con los graves es más bien licencia que práctica legítima, a no ser que aparezcan a intervalos iguales, pues entonces la recurrencia periódica es ya un accidente *métrico* (J. Domínguez Caparrós, 1975: 177-187). Así, en el siglo XVIII se extiende el uso de versos agudos en lugares simétricos de la estrofa -en composiciones destinadas al canto y después también en poemas desligados de la música- y se conforman distintos tipos de *estrofa aguda*.*

Si el verso termina en la última sílaba tónica -portadora del *acento fijo** del verso, *acento final** o *acento estrófico** (Balbín)-, como sostienen Sinibaldo de Mas, José Coll y Vehí o Miguel Agustín Príncipe, habría que replantearse la cuestión de la terminología que nombra los versos por su *medida**, número de sílabas métricas hasta la tónica final más una (*octosílabo* es el verso de ocho sílabas métricas con acento en la séptima). Esto es lo que había hecho Caramuel en el siglo XVII, cuando nombra los versos según el lugar de la última sílaba tónica: *trisílabo* o *trímetro* (*metro*, unidad de medida del verso, es la *sílaba*) con el último acento en la tercera sílaba; *decasílabo* o *decámetro*, que tiene el acento último en la décima, sería el *endecasílabo*. Para que no haya dudas, Caramuel siempre que da el ejemplo tipo de cada verso mezcla la terminación grave con la aguda y la esdrújula. Así, como ejemplo de *verso eneasílabo* o *eneámetro* (acento final en novena) da los siguientes:

Viue en sus cenizas inmortal

La Virtud: Los hombres generosos

Morir no pueden: viue su túmulo.

José Coll y Vehí menciona la nomenclatura de Caramuel, aunque sigue el uso común en la denominación de los versos españoles. Vicente Salvá llama *heptámetro** al octosílabo.

La peculiaridad de la sílaba métrica y la cuestión del uso de los versos agudos y esdrújulos están presentes en la teoría métrica española desde el principio. Nebrija trata, por ejemplo, de la sinalefa (*ahogamiento de vocales*) y tiene en cuenta el final agudo del verso, aunque no considera el final esdrújulo. Juan del Encina define, por

ejemplo, el verso de *arte real* como *pie* (verso) de ocho sílabas o su "equivalencia". Y en las *equivalencias* trata de lo que llamamos sinalefa, para lo que hay que atender a la pronunciación "o según viéremos *quel pie lo requiere*". Es decir, el patrón métrico decide si hay sinalefa o hiato. También explica que si la última sílaba del verso es *larga* (tónica) vale por dos; y si las dos últimas sílabas del verso son *breves* (átonas), ambas valen por una sola.

Rengifo da tanta importancia al verso esdrújulo que hace una clase especial en la que incluye endecasílabo y heptasílabo con esta terminación. El uso consciente y sistemático de la terminación esdrújula, introducido con el verso italiano, no se encuentra en las tradicionales coplas *redondillas*. Y así como los versos de *redondilla mayor* (octosílabo) y su quebrado (tetrasílabo), el de *redondilla menor* (hexasílabo) y el de *arte mayor* (dodecasílabo) pueden ser agudos, prefiere que se usen los agudos muy de cuando en cuando en las terminaciones de los versos italianos, que en cualquier caso siempre son más llenos si no son agudos. La postura de Rengifo (1977: 15, 17), que se acaba de resumir, apoyaría una división como la del siguiente cuadro:

	<i>agudo</i>	<i>esdrújulo</i>
<i>verso de redondilla</i>	+	-
<i>verso italiano</i>	-	+

La mezcla de versos con finales distintos, que métricamente son equivalentes, es valorada de manera diferente en épocas distintas (J. Domínguez Caparrós, 2000: 70-72).

Sinalefa y compensación entre versos

Otro fenómeno característico de la métrica española en relación con el silabismo es el del tetrasílabo combinado con el octosílabo, que puede tener cinco sílabas en lugar de cuatro, como se ve en tantos ejemplos de la *copla de pie quebrado**, característica de la poesía del siglo XV, con distintos esquemas de dicha combinación y rima consonante. El fenómeno tiene la importancia de ser muy conocido por darse en las famosísimas *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (s. XV). La explicación del hecho por los fenómenos de la *sinafía** (término introducido en métrica española en la traducción del manual de R. Baehr para designar la sinalefa entre versos, generalmente entre el verso entero y su quebrado, que terminan y empiezan respectivamente por vocal) y la *compensación** (el octosílabo es agudo y

la sílaba sobrante del quebrado compensa la postónica que le falta al entero) es conocida desde antiguo. Nebrija señala la posibilidad de que el quebrado entre con *medio pie perdido*. Pie en Nebrija significa grupo de dos o tres sílabas en que se divide el verso, luego *medio pie*, en el caso del yambo, que es el grupo a que pertenecen tanto el octosílabo como el tetrasílabo, significa *una sílaba*. El ejemplo que pone de Jorge Manrique consiste en octosílabo agudo y quebrado pentasílabo grave:

Un Constantino en la fe

Que mantenía;

el que comenta también del Marqués de Santillana *une un octosílabo agudo y un quebrado pentasílabo agudo*:

Solo por aumentación

De humanidad.

También Juan del Encina indica la pérdida de una sílaba en el quebrado de cinco sílabas, pero ni Nebrija ni Encina explican las condiciones en que se da esta pérdida de medio pie, o una sílaba. Será Rengifo (1977: 19), al tratar de la sinalefa, quien nos dé una explicación que nos sirve todavía:

Esta figura [*sinalepha*] se haze dentro de vn verso, y no entre dos: como sería entre la vocal terminal de vno, y la incitativa del otro; aunque entre entero y quebrado algunas vezes se halla, como si dixeremos, *El inuencible soldado, en la batalla*. Pero entonces la primera syllaba del quebrado que parece que sobra, entra en el número de las syllabas del entero en lugar de la que se excluye. Y lo mismo acontece, quando el entero tuuo el acento en la vltima, como la tiene este, *No quisiste pelear, al descubierto*; que para henchir el agudo, se compone el quebrado de cinco syllabas.

Conviene añadir que *sinafía* y *compensación* son necesarias cuando el quebrado es pentasílabo, pero que si el octosílabo es agudo, no hay obligación de que el quebrado sea pentasílabo, y si el octosílabo termina en vocal y el quebrado empieza en vocal, este puede ser tetrasílabo, con hiato entre los dos versos. En las *Coplas a la muerte de su padre* se leen, por ejemplo, octosílabos agudos y quebrados tetrasílabos:

pensando que ha de durar / lo que espera;
la gentil frescura y tez / de la cara;
quando viene la vejez / ¿cuál se para?;
que, en su vida, sucesor / se llamó;

*Marco Aurelio, en igualdad / del semblante;
en disciplina y rigor / de la guerra;
Camilo, en el gran amor / de su tierra;
si de las obras que obró / fue servido;
y en Castilla quien siguió / su partido;
a que no puede bastar / cuenta cierta;
vino la muerte a llamar / a su puerta.*

En la misma composición de Jorge Manrique se leen octosílabos que terminan en vocal y quebrados tetrasílabos que empiezan también en vocal:

*tuviéramos toda hora / y tan presta;
metiole la muerte luego / en su fragua;
cuando Dios quiere que muera / es locura;
el cual la ponga en el cielo / en su gloria.*

En dos casos, quebrados de la copla XXXI, pueden darse tanto compensación como sinalefa:

*que con su brazo pintó / en juventud
agora las renovó / en senectud*

Una investigación minuciosa quizá pudiera descubrir si hay alguna razón de tipo sintáctico para estos casos. De todas formas, los ejemplos reseñados no son una muestra despreciable, pues los quebrados pentasílabos, todos explicables por la regla de la sinalefa y la compensación, no llegan a treinta en todo el poema de Jorge Manrique. Tomás Navarro Tomás (1982: 78-80) observó que la regla de la sinalefa y de la compensación es potestativa en Jorge Manrique, y analizó las condiciones de su aparición en el poema.

El uso de quebrado pentasílabo se da esporádicamente en algún ejemplo posterior a la época de la hegemonía de la copla de pie quebrado en el siglo XV (José Domínguez Caparrós, 2005: 72-76; 2001: 26-27).

El acento métrico

El acento, elemento esencial del *ritmo de intensidad* (*acento rítmico** o *ictus**), determina junto a la sílaba el *metro* o *patrón* del verso español. El concepto tradicional de *número**, muy cercano al de ritmo, alude a la importancia de sílaba y acento en la armonía del verso. El papel dominante del ritmo modifica la base prosódica del acento y pone de relieve, una vez más, el carácter convencional de la métrica. La

música, la rima, el patrón métrico, el carácter burlesco de la poesía,... son factores que modifican la acentuación prosódica, el *apoyo rítmico**, en el verso. La *dislocación** o *modificación del acento** se produce: desplazando el lugar del acento (adelantando, en la *sístole** -*agradecería* por *agradecería*-; retrasando, en la *diástole** -*magnifico* por *magnífico*-); acentuando sílabas átonas (*acentuación rítmica secundaria** - *hipertonía**, según D. C. Clarke) o desacentuando tónicas (*desacentuación rítmica**); acentuando doblemente un polisílabo (palabra *ditónica** con dos acentos). Algún autor (Marchese / Forradellas) asigna a la sílaba tónica y átona del verso respectivamente los nombres de *arsis** y *tesis**, tomados de la métrica latina.

En la descripción del verso español se ha concedido siempre importancia destacada a la acentuación interior del verso, tanto para indicar que no hay un lugar fijo, como para precisar esos lugares en otros casos. Tradicionalmente se hacía esto de forma intuitiva, atendiendo al uso. Rengifo define el verso de *redondilla mayor* (octosílabo) como compuesto de ocho sílabas, de las que la séptima es tónica (*larga*), la octava átona (*breve*), y de las seis precedentes, algunas, no todas, tienen que tener algún acento. Pone ejemplos con una, dos, tres, cuatro y hasta cinco tónicas antes de la séptima sílaba, si bien tiene por poco elegantes los versos que tienen cuatro y cinco tónicas. Si nos fijamos en los ejemplos de dos y tres acentos interiores, leemos versos tan armoniosos como los octosílabos mixtos (acentos en 2.^a, 4.^a y 7.^a): *En una espesa montaña / De frías háyas y encinas*; o el trocaico perfecto (acentos en 1.^a, 3.^a, 5.^a y 7.^a): *Verdes prados claras fuentes* (Rengifo, 1977: 12). Rengifo nos está hablando de la variabilidad de la posición interior del acento. En el caso del endecasílabo, sin embargo, preocupa más la posición del acento interior; da ocho combinaciones, que "*hacen el verso más corriente, grave y sonoro*" (1977: 14), y que son las siguientes: 1) 2.^a, 4.^a, 6.^a y 8.^a; 2) 1.^a, 4.^a, 6.^a y 8.^a; 3) 4.^a, 6.^a y 8.^a; 4) 3.^a, 6.^a y 8.^a; 5) 2.^a, 6.^a y 8.^a; 6) 2.^a, 4.^a y 8.^a; 7) 2.^a, 4.^a y 6.^a; 8) 2.^a y 6.^a. Todas estas combinaciones encajan en los tipos diferenciados por Tomás Navarro Tomás: *endecasílabo enfático** (1.^a y 6.^a, donde entra el tipo 2) de Rengifo); *endecasílabo heroico** (2.^a y 6.^a, donde entran los tipos 1), 5) y 8) de Rengifo); *endecasílabo melódico** (3.^a y 6.^a, en el que entra el tipo 4) de Rengifo); y *endecasílabo sáfico** (4.^a, 6.^a u 8.^a, donde entran los tipos 3), 6) y 7) de Rengifo). Rengifo no menciona el tipo del *endecasílabo dactílico* (1.^a, 4.^a y 7.^a). En el caso del verso de arte mayor, sin embargo, el acento tiene un lugar marcado de forma precisa. Dice

Rengifo (1977: 13):

El verso de Arte mayor se compone de dos versos de Redondilla menor, y no de todos los que hemos dicho, sino de solos aquellos que de las quatro syllabas primeras tienen la segunda larga, como se verá por el exemplo que allí pusimos, que es este: *Temì la tormènta del màr alterado, Que traga en un punto riquézas, y vida;* y assí vienen a tener estos versos a doze syllabas. Y llámanse de Arte mayor, a diferencia de los de las Redondillas, que son de Arte menor.

Diez son las combinaciones acentuales que registra Caramuel (2007: 98, 109) para el octosílabo, y once en el endecasílabo, y sigue sin aparecer la del endecasílabo dactílico.

Aparte de los análisis que parten del modelo de la métrica latina, pero que dicen poco de la realidad del verso español, como pueden ser los de Luzán y J. Gómez Hermosilla, en los siglos XVIII y XIX, con el auge del silabotonismo empiezan a construirse unos sistemas de análisis del ritmo que están mucho más cerca de la realidad del papel de sílaba y acento en el verso español. Destaca por su originalidad en el contexto de la época el del jesuita Juan Francisco de Masdeu, quien divide los versos de más de tres sílabas en *versitos*, que pueden identificarse con lo que hoy llamamos *grupos acentuales* o *de intensidad* -o *frase acentual** (Miguel Antonio Caro)- en que se divide fonéticamente la *unidad melódica* o *grupo fónico*. Este sistema tiene la virtud de observar regularidades acentuales, repeticiones, en la construcción de los versos, pero estas no parten de una hipótesis abstracta de organización rítmica pura (una teoría), sino que su base es más bien sintáctica, alrededor de la palabra portadora de acento principal. Así, un mismo tipo de verso como el octosílabo acentuado en 3.^a, 5.^a y 7.^a, verso que según Masdeu tiene un "*género de armonía muy sonora, y la más propia para una música ruidosa*", puede construirse de dos maneras: 1) versito agudo de tres sílabas, más versito llano de tres sílabas y otro llano de dos:

Ni al terrór = de horrénda = guerra;

2) versito agudo de tres sílabas, más versito agudo de dos y otro llano de tres:

cederá = ni en már = ni en tierra.

Julio Saavedra Molina calificaba de empírica esta doctrina de Masdeu, mientras que ve más racionalismo en la de Andrés Bello (J. Domínguez Caparrós, 1975: 84-86, 459-460). Nosotros diríamos,

volviendo a una distinción a la que nos hemos referido antes, más *inductiva* la descripción de Masdeu; mas *deductivas* las de Andrés Bello, Tomás Navarro Tomás y Rafael de Balbín. Estas tres últimas son las propuestas vivas aún en la explicación del ritmo que sílaba y acento conforman en el verso español. De la teoría de Andrés Bello, y de su continuador Eduardo de la Barra, así como de otras propuestas decimonónicas, como la Sinibaldo de Mas y los comentarios de Eduardo Benot, hemos tratado con cierto detalle y hemos aportado observaciones posteriores sobre la cuestión en nuestro trabajo sobre teorías métricas de los siglos XVIII y XIX (José Domínguez Caparrós, 1975: 83-111).

Presentamos someramente los tres sistemas. Para Andrés Bello la *cláusula** o *cláusula rítmica** es partecilla de duración fija; y no coincide con frontera de dicción. Los tipos de cláusula son cinco:

ó o (*cláusula trocaica**), o ó (*cláusula yámbica**)

ó o o (*cláusula dactílica**), o ó o (*cláusula anfibráquica**), o o ó (*cláusula anapéstica**)

Tomás Navarro Tomás considera que el *período rítmico** del verso empieza en el primer acento, y la sílaba o sílabas átonas iniciales, si las hay, quedan en *anacrusis*; el principio de cláusula rítmica siempre es por sílaba tónica, y por tanto solo hay dos clases:

ó o (*trocaica*), ó o o (*dactílica*)

Estas cláusulas determinan la calificación del ritmo en el *período rítmico interior* del verso (que comprende desde la primera sílaba tónica hasta la que precede a la tónica final) como *trocaico*, *dactílico*, y *mixto** (si hay mezcla de cláusula trocaica y dactílica). En el período rítmico interior, la primera cláusula rítmica constituye el *tiempo marcado**. Niega explícitamente papel efectivo en el ritmo oral a las cláusulas yámbicas, anapésticas y anfibráquicas, utilizadas en la "*representación gramatical del verso*" (1968a: 23).

Dorothy C. Clarke define como *ritmo ascendente** el de las cláusulas rítmicas que llevan el acento en la última sílaba del grupo (ritmo yámbico y anapéstico), y como *ritmo descendente** el de las que lo llevan en la primera sílaba del grupo (ritmo trocaico y dactílico).

Rafael de Balbín concibe el ritmo como un movimiento binario que se basa en la alternancia de tónica y átona, con lo que solo considera dos

tipos de cláusulas: ó o (*trocaica*) o ó (*yámbica*)

El ritmo además se califica a partir de la sílaba portadora del acento final del verso, que si tiene signo par (en el endecasílabo, por ejemplo, que acentúa la décima) determina como rítmica la acentuación en las sílabas pares: *ritmo yámbico*; y si tiene signo impar (en el octosílabo, por ejemplo, con acento en séptima) define como rítmica la acentuación en las sílabas impares: *ritmo trocaico*.

Cada tipo de *cláusula rítmica* o *pie acentual** toma su nombre por analogía con el *pie métrico** de la métrica latina, sustituyendo el lugar de la larga por la tónica y el de la breve por la átona: *troqueo** (larga y breve), *yambo** (breve y larga), *dáctilo** (larga más dos breves), *anfibraco** (breve, larga y breve), *anapesto** (breve, breve y larga).

Valga como ejemplo el verso

la espada se anuncia con vivo reflejo (R. Darío, *Marcha triunfal*, v. 3), cuyo silabeo métrico y posiciones tónicas quedan representadas así:

la ∪ *es-pá-da-se* ∪ *a-nún-cia-con-ví-vo-re-flé-jo*: 2, 5, 8, 11

La división en cláusulas rítmicas de Bello sería:

la ∪ *es-pá-da* / *se* ∪ *a-nún-cia* / *con-ví-vo* / *re-flé-jo*

o ó o : ritmo anfibráquico

T. Navarro Tomás haría la siguiente división:

la ∪ *es- / pá-da-se* ∪ *a / nún-cia-con / ví-vo-re / flé-jo*

anacrusis de una sílaba métrica (*laes*) / ó o o : ritmo

dactílico

Para Rafael de Balbín, puesto que el acento final ocupa posición de signo *impar*, se trata de un verso con *ritmo trocaico*.

Nos daremos cuenta de que la diferencia esencial entre los tres sistemas reside en que en cada uno de ellos se toman como punto de apoyo distintos lugares del verso. Bello parte del principio del verso, desde su *primera sílaba métrica*, sea tónica o átona; T. Navarro Tomás lo hace de la *primera sílaba tónica*; y Rafael de Balbín se apoya en la *última sílaba tónica*. Esto explica las distintas calificaciones que pueden encontrarse para el ritmo de un mismo verso. En nuestro *Diccionario de métrica española* tuvimos muy en cuenta este hecho, que puede dificultar la comprensión de las estructuras del verso al no iniciado en

la teoría métrica, y por eso se registran los distintos términos empleados para un verso con el mismo número de sílabas e idéntico lugar de los acentos.

Aunque siempre ha habido en la teoría métrica una atención a la estructura interna del verso, el análisis por cláusulas rítmicas se impone con Bello y los tratadistas americanos del siglo XIX. Hemos visto también que sílaba y acento determinan los diferentes sistemas de versificación que diferenciamos en la métrica española. No todos los sistemas de versificación española se entienden con este análisis, que sí se aplica a la *versificación silabotónica* y a la *tónica*, pero no a la *silábica*, *fluctuante*, *cuantitativa* y *libre*. Esta distinción es perceptible en la denominación de *metro libre** que emplea Miguel Antonio Caro para referirse a los versos que obligatoriamente solo acentúan en la penúltima sílaba métrica.

Es muy normal hablar de distintas clases de *acento métrico**. Lo más frecuente es calificar el acento de *rítmico*, *extrarrítmico**, *antirrítmico**, según ocupe una posición acorde con el modelo del verso, y que por tanto apoya la manifestación rítmica del patrón, u otra no prevista en el modelo (acento *extrarrítmico*), que si además está inmediato a una posición rítmica se llamará *antirrítmico*. La distinción de un acento rítmico, esencial o *acento obligatorio**, y otro secundario, que puede llegar a ser un obstáculo para la percepción del ritmo del verso, es frecuente en la teoría métrica española desde el siglo XIX.

Dos problemas se plantean en relación con esta distinción. El primero es que, si se entiende el ritmo como el aire particular de un ejemplo de verso concreto, el sentido peyorativo de los adjetivos *extrarrítmico* y *antirrítmico* oscurecen la comprensión de la función expresiva y rítmica que estos acentos tienen frecuentemente. Quizá por eso sería mejor hablar de *acento métrico* y *extramétrico**, e incluso *antimétrico**, si se quiere para el *antirrítmico*, dado que es el *metro*, el modelo de verso, el que determina su naturaleza y su función métrica. Y así enlazamos con el segundo problema, que se plantea en el momento en que, como hemos visto, hay distintas propuestas de análisis rítmico. Así, en el verso de Rubén Darío que se ha comentado, *la espada se anuncia con vivo reflejo*, todos los acentos son rítmicos (o métricos) en los análisis según los sistemas de Bello y de Navarro Tomás, pero en el análisis según el sistema de Balbín serían extrarrítmicos (o extramétricos) los acentos en sílaba par (segunda y octava sílabas), puesto que el último acento del verso cae en sílaba impar (undécima) y

determina un ritmo *trocaico*. El endecasílabo de Garcilaso, *cubra de nieve la hermosa cumbre*, lleva acentos en 1.^a, 4.^a, 8.^a y 10.^a; de ellos el acento de la primera sílaba sería *extramétrico*, no exigido por el modelo general yámbico del verso, aunque T. Navarro Tomás distingue un modelo de endecasílabo con acento en primera (*endecasílabo enfático*) en el que tal acento sería *métrico*. El endecasílabo de Jaime Gil de Biedma, *sin duda la más triste es la de España*, (en *Apología y petición*), lleva acentos en 2.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a y 10.^a y llama la atención que en un poema con acentuación bastante ajustada al patrón del endecasílabo se encuentre la posición de 6.^a entre dos acentos *antimétricos*, pero que sin duda tienen una función marcadamente expresiva.

La pausa métrica

La pausa en el verso tiene un carácter especial, dada su naturaleza métrica. Pues a los motivos fónicos y sintácticos se sobreponen las razones del metro. De ahí que se haya destacado la naturaleza *periódica* de la *pausa rítmica**. La medida del verso viene señalada por pausas. Son los elementos rítmicos los que motivan la segmentación especial del discurso en unidades que llamamos *versos*. En la *prosa**, por el contrario, la ordenación de la cadena fónica en grupos melódicos es fruto de una segmentación lógico-sintáctica del discurso. Si en una manifestación artística se alcanza el clima espiritual y la unidad estética del poeta, pero sin los procedimientos rítmicos del verso, estamos ante un *poema en prosa**.

La repetición que pueda darse en la *prosa poética** o *prosa rítmica** será una repetición ni esperada, ni sistemática. El ritmo de la prosa o *ritmo prosaico** es, pues, un *ritmo regresivo** (O. Bělič), no anticipado, ni esperado, como lo es en el verso. El ritmo del verso, por el contrario, es un *ritmo progresivo**: se espera una repetición sistemática de los versos, es decir, de las unidades semejantes delimitadas por pausas métricas. De ahí la importancia capital de la pausa métrica como señal de los segmentos en que se confirma o se frustra (dinamiza) la espera de los elementos rítmicos creada por el *impulso rítmico** o la *inercia rítmica**. De estas cuestiones hemos tratado, con la teoría de los formalistas rusos como punto de partida, en nuestro trabajo sobre *Métrica y poética* (1988).

La teoría métrica tradicional sobre la pausa no se plantea el problema del verso como unidad, ni establece las relaciones entre verso y verso dentro de la copla, según E. Díez Echarri (1970: 165). Aunque no

hay que pasar por alto la semejanza de las distinciones que establece Juan del Encina y la teoría de Andrés Bello. En el capítulo IX, *De cómo se debe escrevir y leer las coplas*, explica Encina que cada *pie* (verso) debe escribirse en un renglón; entre semiestrofas (Encina llama *verso* a la semiestrofa) hay que escribir *coma* (dos puntos); y al final de la copla, *colón* (punto solo). En cuanto a la lectura, hay que parar un poquito "*sin cobrar aliento*" entre pie y pie (es decir, entre versos); "*parar un poquito más*" entre *verso* y *verso* (es decir, entre semiestrofas); y entre *copla* y *copla* (estrofas) "*un poco más para tomar aliento*". Compárese con la distinción de Andrés Bello entre *pausa menor** (*pausa versal**) que separa un verso de otro; *pausa media**, que separa las partes simétricas de una estrofa; y *pausa mayor** (*pausa estrófica**), que termina estrofa. El parecido tiene importancia porque es Andrés Bello quien estableció la naturaleza métrica de la *pausa* (impide la sinalefa, y hace equivalentes los finales agudos, graves y esdrújulos) a final de verso o entre hemistiquios de versos compuestos, distinta de la *cesura**, descanso natural en un lugar determinado de muchas especies de versos largos. Casi siempre, al hablar de cesura, se piensa en el endecasílabo y la forma de destacar un acento interior con la interrupción de la cesura. T. Navarro Tomás concreta en la cesura que normalmente se hace en el endecasílabo sáfico después del primer grupo pentasílabo: *Dulce vecino / de la verde selva*. Este mismo autor distingue pausa y cesura de otro tipo de interrupción sintáctica o semántica sin ninguna función métrica ni rítmica (1968a: 27-29).

Cada una de las divisiones del verso producidas por pausa y cesura o interrupción sintáctica en el verso se llama *hemistiquio**, que puede ser largo (*dolicostiquio**) o corto, si no llega a cinco sílabas métricas (*braquistiquio**). El braquistiquio puede darse a principio o a final de verso (Quilis). Los hemistiquios pueden tener el mismo número de sílabas (*isostiquio**) o distinto (*heterostiquio**), que si, aun distintos, tienen el mismo signo par o impar dan lugar al *homeostiquio**.

La naturaleza de la pausa métrica, definida de forma precisa desde A. Bello, se ve matizada históricamente por los fenómenos de la compensación y la sinalefa entre versos, ya comentados. Conviene advertir que la *pausa* de interior de verso compuesto es llamada *cesura* por R. de Balbín y por A. Quilis, y que la *cesura* es llamada *pausa medial* (Balbín) y *pausa interna** (Quilis). Esta clase de descanso, según Balbín, es una *pausa breve** si se hace antes de las ocho sílabas o sin completar unidad sintáctica, y es *pausa larga** si se hace después de ocho sílabas y

completa unidad sintáctica.

La realidad rítmica de la pausa lleva a Varela, Moíño y Jauralde (2005: 68-77), después de analizar ejemplos de pausa en distintos versos, a la clasificación en tres grupos: 1) versos cortos, sencillos o de arte menor, que tienden a ocultar pausas y a un desarrollo unitario del verso; 2) versos de entre nueve y once sílabas, que pueden distribuirse en hemistiquios o pausas largas, pero no son pausas versales; 3) versos largos complejos o de arte mayor, de doce o más sílabas, que regularmente se parten interiormente en uno o más semiversos o hemistiquios (2005: 75). Se trata, en este último caso, de ejemplos de lo que se llama *verso compuesto**. En el primer grupo se integra el que tradicionalmente es calificado de *verso de arte menor**, mientras que el llamado *verso de arte mayor** comprende los otros dos conjuntos. Es *verso simple** el que no tiene pausa métrica versal en su interior. Véase **encabalgamiento**.

La rima, canonización rítmica de la eufonía

La rima, que supone un momento progresivo -una expectativa de repetición-, es claramente un factor rítmico distinto de todos los fenómenos de *eufonía**, de efectos acústicos agradables que tienen que ver con la instrumentación u orquestación verbal (*armonía vocálica** - organización de las vocales, especialmente tónicas, en el interior del verso- o consonántica). La rima, en este sentido, es la forma de eufonía canonizada en el ritmo y tiene una función métrica y, salvo en usos muy precisos de *rima interna*, se localiza a final de verso coincidiendo con la pausa métrica. El formalista ruso Tinianov basaba en la desigualdad de los momentos progresivo y regresivo la diferencia de las funciones rítmicas de la "instrumentación" u "orquestación" verbal (*armonía vocálica* o consonántica) y de la rima, que tendían a confundirse en la noción única de "eufonía". La identificación de repeticiones sonoras de la instrumentación verbal se da en el momento regresivo del ritmo, en el recuerdo de algo ya oído. La espera de una repetición, que constituye el momento progresivo del ritmo, es lo que caracteriza el fenómeno de la rima en el verso. Por esto mismo, con respecto del metro, la instrumentación es un factor rítmico secundario.

Tomachevski distingue también la rima como forma canonizada y métrica de la eufonía, y lo que Grammont llamó "armonía del verso". Respecto de los fenómenos relacionados con la armonía del verso (vocálica o consonántica) -recordemos, Navarro Tomás los incluye en

los "complementos rítmicos"- y la función que desempeñan en el mismo, no tiene dudas Tomachevski. Piensa que no están canonizados, es decir, ni son los mismos en los diferentes versos ni están presentes siempre, solo son potenciales y se manifiestan en ciertos momentos como apoyo de la inercia general del ritmo. La "rítmica descriptiva" los tendrá en cuenta, pues atiende al ritmo concebido de forma amplia e interesado por las particularidades de los ejemplos de verso, no solo por las normas que conforman el código métrico.

Parece que, si se diera una tradición que canonizara estos fenómenos de orquestación -los *complementos rítmicos**-, existiría la posibilidad de ampliar o modificar la función rítmica de la eufonía más allá de la rima. La historia nos muestra casos de canonización rítmica de hechos eufónicos. El caso más conocido es el de la *aliteración** en las antiguas literaturas germánicas, que regula el comienzo por la misma consonante de determinadas palabras en el verso. También el caso de la asonancia en la poesía española desde el Siglo de Oro hasta hoy puede ser un ejemplo de canonización, con función métrica regulada, de un fenómeno que en otras literaturas románicas solo ha perdurado como hecho de eufonía. Sirva este ejemplo para ilustrar la necesidad de mantener una actitud abierta a la hora de observar los hechos rítmicos. Fenómenos eufónicos secundarios pueden adquirir el rango de formas canonizadas.

En la rima, según Wellek y Warren, en su *Teoría literaria* (1969: 188-190), aparte de su función *métrica* (configuración de la estrofa) y su función *semántica* (relaciones de significado entre las palabras que riman), hay una función *eufónica*, en cuanto que es repetición de sonidos.

Lo que está claro es que, independientemente de la regularización o sistematización por una norma concreta, hay una serie de hechos fónicos que una consideración amplia del ritmo no puede olvidar. Un estudioso de los hechos métricos tan estrictamente lingüista como es John Lotz, en "Metric Typology" (1966: 139), no olvida que la rima, la aliteración, la asonancia, el paralelismo o el estribillo, constituyen rasgos gramaticales y fonológicos que subrayan y destacan la *estructura métrica*.

Por eso Navarro Tomás no puede ignorar estos hechos en su consideración del verso, y en el apartado de los "complementos rítmicos" incluye consideraciones acerca de la armonía vocálica, por

ejemplo (1968a: 32-33). Y en su historia del verso español presta atención a estos fenómenos y su manifestación en las distintas escuelas poéticas (*Métrica española*).

Eufonía y Poema de Mio Cid

Estos aspectos pueden a veces tener más importancia que la de ser meros adornos, como demuestra la serie de discusiones que se han suscitado en el análisis del plano fónico de la versificación del *Poema de Mio Cid*, por ejemplo. De los razonamientos se desprende la duda entre lo estilístico o lo normativo, lo expresivo individual o lo pretendido como regular de tales hechos. El suponer un carácter consciente y regulado de estos fenómenos tiene una evidente importancia: primero, porque aparecerían en un tipo de versificación “irregular”; segundo, porque ofrece argumentos en apoyo de la autoría individual del poema. Veamos resumidos los puntos de la discusión que nos interesa. En los extremos de la misma se encuentran Edmund de Chasca y Ian Michael. El primero, en un trabajo de 1966 recogido después en su libro *El arte juglaresco en el “Cantar de Mio Cid”*, analiza la rima interna en el poema y sostiene que estas *asonancias internas* son intencionadas:

Los asonantes y las repeticiones interiores denuncian un inconfundible propósito estético. [...] A veces los sonidos se repiten con resultado feliz, pero sin intención consciente. Pero si el poeta es bueno, obra inconscientemente en su ánimo creador un instinto por el que las palabras, rimadas a veces, se atraen por la fuerza de una misteriosa afinidad. Pues bien: en nuestro Poema la rima interna me parece siempre estéticamente satisfactoria, sea por el instinto mencionado, sea por un propósito artístico evidente (1967: 221-222).

El segundo, Ian Michael, se sitúa en posición totalmente enfrentada a la de E. de Chasca cuando, en la introducción a su edición del *Poema de Mio Cid*, rebaja al 17,5 por 100 el 26,5 por 100 de repeticiones dado por E. de Chasca. Este porcentaje del 17,5 por 100 entra, según I. Michael, “en los límites de la distribución aleatoria” y juzga como poco convincente el análisis de los efectos artísticos de las asonancias intentado por E. de Chasca.

Colin Smith, por su parte, estudia aliteraciones, armonía vocálica, asonancias internas, etc. en el *Poema de Mio Cid*. Sitúa en el 21,6 por 100 el índice de aparición de la rima interna, porcentaje que le parece demasiado alto como para que sea casual. Al mismo tiempo, no es insensible al efecto artístico producido por tales repeticiones, y sostiene

como conclusión general, respecto al valor de estas repeticiones, el que realzan las estructuras métricas.

Continúa, en la línea de los autores anteriores, la investigación sobre fenómenos rítmico-estilísticos (aliteración, rima interna u orquestación verbal) en el *Poema de Mio Cid*, Kenneth Adams. Lo original de su enfoque reside en que contextualiza tales repeticiones fónicas y trata de ver las relaciones morfológicas y semánticas entre las palabras implicadas en la relación, así como el parentesco fónico con otras palabras del contexto. Adams (1980) sostiene como conclusión que tales repeticiones fónicas forman parte del sistema general de composición del poema, similar al de la improvisación oral. Las repeticiones tienen también una función mnemotécnica.

Fuera ya de la polémica acerca de la intencionalidad o espontaneidad de la repetición de los sonidos en el *Poema de Mio Cid*, la aliteración en dicho poema ha sido estudiada considerándola como hecho métricamente regulado, al modo de la antigua versificación germánica, o como simple fenómeno de orquestación verbal. En la primera dirección está el trabajo de Mary Jo Strauser "Alliteration in the Poema de mio Cid", que relaciona explícitamente los casos de aliteración métrica con restos de versificación germánica. Dentro de la segunda orientación hay que citar unas páginas (269-272) que Miguel Garci-Gómez dedica en su libro, "*Mio Cid*". *Estudios de endocrítica*, a la rima como fenómeno de orquestación verbal; y los trabajos de Ruth H. Webber.

En nuestro trabajo sobre *Métrica y poética* (1988, 2010) dedicamos un apartado a *fonética rítmica*, donde se recoge lo que acabamos de decir sobre rima y eufonía, y se dan algunos detalles más sobre trabajos concretos de análisis de la orquestación verbal. Véase **rima**.

Estructura del poema: repertorios de estrofas

El *poema**, la obra acabada de la creación poética en verso, se presenta en una de estas tres formas de *estructura métrica**: en series de estrofas, en formas fijas, en series abiertas no estróficas -poemas estos últimos de composición *estíquica**, basada en versos sin organización estrófica (Marchese). Estos tres tipos de organización se dan tanto en formas tradicionales castellanas como en las formas italianas introducidas a partir del siglo XVI. Ni que decir tiene que en una obra larga en verso es normal la *polimetría**, la mezcla de versos y

estructuras poemáticas de distinta clase, como puede verse en los numerosos ejemplos que nos ofrece el teatro en verso de todas las épocas de la literatura española, o en poemas extensos como el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, o *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda. Véase **estrofa**.

Tomás Navarro Tomás es el autor de los más amplios repertorios de estructuras métricas españolas de todos los tiempos. En tres ocasiones nos ofrece este tipo de listas. La primera es en su *Métrica española* (1956), donde hay un *índice de estrofas* que recoge 84 términos. La relación está en orden alfabético y no hay clasificación en grupos siguiendo algún criterio. De todas formas, precede una explicación en la que se aclara que se aplica el concepto de estrofa en el sentido de "*grupo de versos bajo un determinado orden, el cual depende de ordinario de la correspondencia de las rimas*". En un sentido más amplio entran la serie épica, el romance y la silva como *estrofas primarias o amorfas*. En segundo lugar están las *estrofas simples*, como redondilla, quintilla, lira o cuarteto...; y en tercer lugar, las *compuestas*, en las que "*dos o más unidades menores se ajustan a una distribución regular, ejemplo: la canción trovadoresca, el villancico, la glosa o el soneto*". Por ser "*composiciones formadas por conjuntos de estrofas independientes*", deja fuera del índice el *decir* medieval*, la *canción renacentista*, la *ensaladilla* del Siglo de Oro, la *cantata** neoclásica (forma polimétrica de endecasílabos, endecasílabos y heptasílabos -rimados o blancos- y octavillas agudas), la *escala métrica** del romanticismo -aumento y disminución gradual del número de sílabas de los versos de las estrofas del poema, que Miguel A. Caro llama *maroma métrica** (Navarro, 1972: 394)-, y las *endechas, cantinelas y anacreónticas* "*cuando no consisten en simples romances*" (1972: 530). Pues *endecha** y *anacreóntica** son términos que designan la forma del romance heptasílabo, o alguna vez más corto. La *cantinel** o *cantilena** tiene formas más variadas, algunas asociadas al heptasílabo con rima consonante; pero frecuentemente designa un poema corto semejante a la *copla**, *cantar** o *cuarteta asonantada** (cuatro versos con asonancia en los pares -para Vicente Salvá, *polo** y *tirana**-; frecuentemente poema de una sola estrofa, llamado entonces también alguna vez *cantiga**). Es este un terreno en el que las fronteras entre forma métrica y género poético con características métricas particulares pueden confundirse. Como vemos, *estrofa* tiene el sentido amplio de organización métrica general, más que de unidad de estructura métrica exclusivamente que

se repite. Quizá merezca un comentario la inclusión en el mismo grupo de la *glosa* y el *soneto*. Hay que entender que siempre que haya un final previsto y determinado -en el caso de la *glosa* la extensión viene fijada por la cantidad de versos del tema o texto y por el tipo de estrofa utilizado en la *glosa*- se trata de *estrofas compuestas*. Por esta misma razón, la canción italiana, compuesta de *estancias* y sin final exactamente previsto, queda fuera. Por lo demás, el propósito de T. Navarro Tomás en el índice de estrofas es puramente informativo, y de ahí su ordenación alfabética.

En *Arte del verso* (1959) se ofrece la segunda lista, en la parte de la obra dedicada al *Repertorio de estrofas*, que divide en *estrofas fijas*, *estrofas sin rima* y *estrofas variables*. Al formar un grupo distinto con los *poemas no estróficos** (la *silva*, en sus formas clásicas consagradas en el siglo XVII, y en las modificaciones modernistas y contemporáneas, *silva heptasílaba* clásica, *verso suelto* clásico y moderno, *verso libre* moderno), parece restringir el concepto de estrofa, que ya no incluye estas formas, calificadas antes en *Métrica española* como *estrofas primarias* y *amorfas*. El llamar *amorfa* a una *estrofa* obliga, sin duda, a tener una idea especial de la misma. No encontramos en esta obra de T. Navarro Tomás una justificación teórica de la división del repertorio ni una definición general de estrofa cuando en la primera parte trata de las *nociones de métrica*, más allá de la afirmación inicial: "*El papel del verso como parte de la expresión rítmica del pensamiento se completa en la armonía de la estrofa*" (1968a: 31). Las 93 entradas de la parte dedicada a las *estrofas fijas* se organiza en orden por el número de versos de la estrofa, desde el *verso único* (en *lemas*, *motes*, *proverbios*, *títulos*...) hasta la de catorce versos, el *soneto*, con ejemplos de estrofas de todos los números de versos. El grupo de las *estrofas sin rima* incluye la *estrofa sáfica*, la de *Francisco de la Torre*, la *estrofa alcaica** (resucitada por Carducci: dos decasílabos compuestos, un eneasílabo y un decasílabo trocaico simple), y otras combinaciones de endecasílabos o de endecasílabos y heptasílabos *suelos*. Las *estrofas variables* son: *zéjel*, *villancico*, *canción trovadoresca*, *cosante*, *romance*, *seguidilla*, *glosa*, *estancia* y *rondel** (octosílabos en dos redondillas y una quintilla, con dos rimas en toda la composición; las dos últimas estrofas repiten versos de la primera). Nótese cómo en esta nueva lista el soneto no está ya en el mismo grupo de la *glosa* o el *villancico*. En total son 127 las formas registradas en este repertorio de estrofas, a las que habría que añadir las catorce entradas de *poemas no estróficos* (distintas modalidades de *silva* clásica y

moderna, principalmente).

En 1968 aparece la obra de Tomás Navarro Tomás consagrada específicamente a la estrofa, *Repertorio de estrofas españolas*, y que culmina lo adelantado tanto en *Métrica española* como en *Arte del verso*. Presenta 548 variedades, que están muy lejos de agotar otras combinaciones que pueden encontrarse "en el inmenso campo de los cancioneros antiguos y de los números líricos, cantables, del teatro antiguo y moderno" (1968: 9). Aunque no registra formas ocasionales de carácter accidental, sí recoge las variaciones en tipos tradicionales. Otra vez ese terreno, un tanto indefinido, al que en *Métrica española* se aludía como *formas primarias y amorfas* y en *Arte del verso* como *poemas no estróficos*, necesita una explicación:

No figuran en este registro romances, glosas, letrillas ni silvas. El romance es una serie de parejas o cuartetos de versos tratadas en el lugar que les corresponde. La glosa es un conjunto de estrofas ligadas entre sí por el tema glosado. La letrilla consiste asimismo en series de estrofas acompañadas por algún estribillo. Y en la silva los versos se suceden libremente sin orden definido. Se prescinde de la sextina renacentista de estructura equivalente a la de la glosa. Se omiten también acrósticos, ecos, "leixaprendes", rimas interiores y en cadena y otros ejercicios de maestría trovadoresca. Tampoco el soneto es en realidad una estrofa, sino una combinación de cuartetos y tercetos; sin embargo, la constancia y regularidad de sus líneas justifican que se le asocie con las estrofas propiamente dichas" (1968: 9-10).

Recordemos que el *leixaprende**, *leixaprén** o *lexaprén** es la repetición al principio de una estrofa de parte del final de la estrofa anterior; y que la *letrilla** se relaciona formalmente con el romance y el villancico. Entre estos ejercicios de maestría trovadoresca puede mencionarse el *machofembra** o *macho e femea*: alternancia en la rima de palabras que solo se distinguen por terminar en *o* y en *a*; el *manzobre**, *mordobre**, *mosdobre** o *consonante doblado**, que usa palabras derivadas en la rima; el arte de *maestría mayor**: empleo de las mismas rimas en todas las estrofas del poema; el arte de *media maestría**: poema con una rima consonante igual en todas las estrofas. Obsérvese cómo una forma como el *romance* pasa de *estrofa primaria y amorfa* a *estrofa variable* y a no ser considerado independientemente de su composición en parejas o cuartetos. El *soneto* pasa por *estrofa compuesta* o *estrofa fija* para acabar siendo tenido en cuenta atendiendo a la constancia y regularidad de sus líneas, ya que tampoco es realmente

una estrofa. Son ejemplos estos que demuestran lo problemático de una descripción que, fundada en una razón teórica, dé cuenta coherente del conjunto de lo que se percibe como métricamente importante. Junto a estructuras fronterizas entre lo métricamente pertinente y lo que es un género poético, hay formas muy caracterizadas métricamente que cuesta trabajo incluir en el concepto de estrofa, como es el soneto. Recuérdense la duda planteada ya por Andrés Bello.

Por lo demás, seguimos sin encontrar en la nota preliminar de este *Repertorio de estrofas* una definición precisa de *estrofa*, concepto que parece darse por sobrentendido. Dados los problemas de clasificación de algunas de estas formas, parece que estuviera justificado aludir solo a su función, sin entrar en definiciones: "*La estrofa define y sitúa la función del verso dentro de la armonía métricamente organizada*". ¿Qué es la estrofa? ¿Es organización métrica de la armonía? Y sigue: "*La rima establece la correlación de unos versos con otros como miembros de esa misma unidad*" (1968: 10). Pero la rima no parece estar vinculada a la estrofa: hay estrofas sin rima (estrofa sáfica) y hay rima sin estrofas (silva). Tomás Navarro Tomás, muy consciente del problema de una definición de estrofa y de una vinculación estricta con la rima, parece no querer entrar en la cuestión más allá de un reconocimiento tácito del papel de estrofa y rima en el poema.

Las 548 entradas del repertorio responden a otros tantos ejemplos de variedades de estrofas organizadas por el número de versos, igual que en *Arte del verso*, desde el *verso único* hasta el *soneto* (513 ejemplos); 4 ejemplos de *superestrofa**, es decir, estrofas de más de 14 versos, normalmente estancias de canciones renacentistas -así el número 517 comenta la estancia de 20 versos de la canción cuarta de Garcilaso- y algún ejemplo de poesía del siglo XV. El grupo siguiente registra las *estrofas de estribillo* (*villancico*, 7 ejemplos; *zéjel*, 6 ejemplos; *cosante*, 5 ejemplos). El último grupo incluye las estrofas de *retornelo**, con ejemplos de *canción trovadoresca* y otros de poesía moderna caracterizados por "*la repetición dentro de la estrofa de un orden de rimas o juntamente de rimas y versos*" (1968: 221).

Sin duda Tomás Navarro Tomás ha construido el más útil y completo muestrario de formas canónicas de la métrica de la poesía culta española -aunque no está del todo ausente la consideración de la poesía popular- y muestra los problemas que se plantean a la hora de establecer un criterio de clasificación -e incluso de consideración de una

forma como estrofa o no- y de incorporación de ejemplos como pertinentes dentro de un tipo de estrofa. En este sentido, el contraste entre los 84 términos recogidos en *Métrica española* y las 548 entradas de *Repertorio de estrofas* ilustra lo que es una lista de tipos definidos normativamente, e identificados con un nombre, y ejemplos de usos variados con características notables. El paso siguiente sería la descripción y clasificación completa de los usos particulares en los más variados tipos de corpus (autores, épocas, géneros...). Pero eso es entrar en el inmenso campo de lo que está por explorar en gran parte todavía en métrica española. Aunque también en este terreno nos enseña T. Navarro Tomás cómo proceder. Véanse los trabajos reunidos en su libro *Los poetas en sus versos*, donde el interesado encontrará modelos de cómo abordar el estudio del uso del verso. Si se quiere analizar la métrica de un poeta concreto, los trabajos sobre Rubén Darío o sobre Antonio Machado, entre otros, son ejemplos de cómo se puede actuar; y lo mismo si se quiere estudiar el uso de versos concretos como el octosílabo o el endecasílabo.

Otros autores se han preocupado por elaborar una teoría general de la estructura del poema e integrar la descripción de las formas concretas en ese marco general. En este sentido, es destacable el plan de la obra de Rudolf Baehr que dedica la tercera parte a las *combinaciones métricas*. Concepto este que se hace necesario para sustituir el de *formas de estrofa*, nos dice Baehr, porque es la manera de incluir "*la poesía de estrofas cerradas y abiertas, de formas libres y fijas*". La *combinación métrica* es "*la reunión de varios versos que, enlazados entre sí, constituyen una organización rítmica con unidad autónoma*" (1970: 201). Se supone que es autónoma dentro del poema o que se confunde con poema en su totalidad. Es decir, puede ser una estrofa que se repite o puede ser todo un poema. No soluciona bien, a nuestro parecer, el problema del verso único al querer vincularlo con una autonomía de contenido.

El número de combinaciones métricas que encontramos en la poesía española a lo largo de la historia es *inmenso*, y por eso hace una selección de las más importantes. Consciente de las varias posibilidades de ordenación, se decide "*por el criterio genético de carácter histórico y el formal de orden práctico*" (1970: 203). Según estos criterios, el primer grupo incluye *combinaciones de series no estróficas* (la *laisse**, es decir, la *serie de versos** épica o *tirada de versos** con la misma asonancia, y el romance); el segundo incluye las *formas de estrofas abiertas*, es decir, grupos de dos a doce versos (salvo de siete y de once) "*en tanto que en*

ellos pueda reconocerse una unidad"; el tercero registra las *formas de composición fija* (formas medievales: forma de *estribote*, *villancico*, *canción medieval*, *glosa*, *cosaute*; formas y derivaciones de la canción petrarquista: *canción petrarquista*; *sextina*; *canción alirada**: *cuarteto-lira*, *estrofa sáfica*, *estrofa de la Torre*, *lira garcilasiana*, *lira-sestina* (tipos de *estrofa alirada** usados en la *oda** y en la *oda sáfica**); *canción u oda pindárica** -forma usada por Quevedo con la estructura de dos estrofas simétricas, *estrofa** y *antiestrofa**, y otra con estructura diferente, *epodo**-; *silva*; *soneto*; *madrigal*). Advierte Baehr que en "*algunos casos la clasificación en un determinado grupo puede discutirse*", pero que las referencias adecuadas evitarán confusiones (1970: 203). En este sentido, llama la atención el considerar como formas fijas las distintas variedades de la canción alirada, aunque históricamente haya una relación entre la canción petrarquista y estas estrofas de endecasílabos y heptasílabos. Tradicionalmente se consideran formas estróficas y comprenden muchos tipos; por ejemplo se ha llegado a hablar de *estrofa arquíloca** (*AbAb*), con la que Francisco de Medrano intenta imitar el *dístico** latino -combinación de hexámetro y *pentámetro**-. ¿Es la *silva* una forma fija, como piensa Baehr, o una serie no estrófica? ¿Tiene realmente el *madrigal*, aparte de su carácter poético como género, una forma métrica fija característica como para incluirlo en ese grupo? Es cierto que Caramuel (2007: 312) intentó identificar el *madrigal** con una *silva* de no más de veinte versos. Este tipo de dudas son inevitables en toda clasificación.

Punto de vista distinto al de las clasificaciones de T. Navarro Tomás o Rudolf Baehr es el muy original de Rafael de Balbín en su *Sistema de rítmica castellana* (1962). No trata Balbín de construir un *canon* de las formas métricas de la poesía española, sino que su objetivo es identificar estructuras más generales según: la extensión de los versos (*estrofa menor y mayor*), el número de versos (*estrofa simple y larga* -articulada y compuesta-), la proporción cuantitativa de sus versos (*estrofa isométrica*, *homeométrica* y *heterométrica*), el ritmo de sus acentos intensivos (*estrofa monorrítmica** -todos los acentos de los versos tienen el mismo signo, par o impar- y *estrofa polirrítmica** -los acentos de los versos tienen signo par e impar), la alternación de sus acentos intensivos (*estrofa binaria* -yámbica y trocaica-, *ternaria* -anfibráquica, anapéstica y dactílica-, *cuaternaria*). Nótese cómo el ritmo ternario -anfibráquico, anapéstico y dactílico- es reconocido por Balbín en la *estrofa*, aunque al tratar de los principios del ritmo de intensidad solo

distingue ritmo *par* o *yámbico* y ritmo *impar* o *trocaico* (1975: 122-125).

Muy original es igualmente su análisis de la estructura rítmica del *poema*, aspecto no muy atendido en los tratados de métrica tradicionalmente. El poema es *monoestrófico* (simple y articulado) o *poliestrófico** (suelto y encadenado). El poema *poliestrófico encadenado* puede ser: sucesivo, radial, paralelístico y disimétrico. El *disimétrico* puede ser: enlazado y proporcionado. El *estribillo* es la forma de encadenamiento estrófico. *Monóstrofe** es término que significa también poema monoestrófico.

La *glosa*, por ejemplo, es un poema *poliestrófico encadenado radial* porque tiene como estribillo al final de cada estrofa uno de los versos del *mote** o *lema** inicial, que es "*el centro de donde irradia el desarrollo temático y expresivo de toda la composición temática*" (1975: 318). No se trata de una descripción de formas empleadas sino de la propuesta, por parte de R. de Balbín, de conceptos que sirven de instrumentos analíticos para definir la estructura de un poema acabado.

Antonio Quilis sigue en parte esta distinción de R. de Balbín entre estrofa y poema, pero integra en ella un canon de las formas más conocidas de la métrica española. En cuanto a la estrofa, del cuadro de Balbín solo mantiene la distinción de *estrofa isométrica** -combinación de versos de igual medida- y *estrofa heterométrica** -combinación de versos de medida distinta, versos *dícolos** de Nebrija-. Nótese la desaparición del tipo de estrofas *homeométricas*). Pasa seguidamente a una descripción de las formas estróficas según el número de versos (desde dos hasta diez versos, menos de nueve). La clasificación del poema tiene el interés de constituirse en totalidad en la que encuentran su explicación y su lugar las formas fijas y las series no estróficas. El planteamiento de Quilis puede quedar reflejado en un cuadro como el siguiente:

POEMA

I. Por su forma:

a) *poemas estróficos** (*monoestróficos*, *poliestróficos*):

villancico, zéjel, glosa, sextina, soneto, canción,
madrigal

b) *poemas no estróficos*:

romance, silva, versos sueltos, poema en versos libres

II. Por su contenido:

- a) *poliestrófico suelto* (estrofas independientes)
- b) *poliestrófico encadenado* (repite verso o versos en el poema)

Siguiendo la línea inaugurada por Balbín y continuada por Quilis, Isabel Paraíso (2000) desarrolla una tipología del poema en función de la estrofa, y luego propone un cuadro general en el que la descripción de la estrofa y del poema se integra conceptualmente en las distinciones previamente establecidas. Las calificaciones del poema según la estrofa dan lugar a las cinco distinciones siguientes (2000: 143-149):

POEMA

I. Estróficos:

- a) *monoestrófico** (una sola estrofa)
- b) *poliestróficos* (varias estrofas)
 - 1) *cerrados* (poemas de *forma fija**: soneto) y *abiertos* (conjunto indeterminado de estrofas)
 - 2) *suelos* (sin elemento de unión entre estrofas) y *enlazados* (con elemento de unión entre estrofas)
 - 3) *unitarios* o *isoestróficos* (repiten una misma estrofa) y *mixtos*, *heteroestróficos* o *polimétricos* (mezcla, diversidad de estrofas y metros)

II. No estróficos

La relación de tipos de poemas se enmarca en el siguiente esquema, en el que las distinciones anteriores sirven de guía (2000: 150-155):

A) no estróficos (*serie, romance, silva...*);

B) estróficos (monoestróficos y poliestróficos sueltos):

- 1) isoestróficos (en estrofas según el número de sus versos, de 1 a 13 versos):
 - a) *isométrico*, estrofas con versos de la misma medida:
 - de arte menor, *redondilla*, por ejemplo,
 - de arte mayor, *cuarteto*, por ejemplo;
 - b) *heterométrico*, estrofas con versos de distinta medida:
 - de arte menor, *copla de pie quebrado*, por ejemplo,

métrica

- de arte mayor, *octava lira*, por ejemplo;

2) heteroestróficos o mixtos (*ensaladilla, baile, escala métrica, casos diversos de heteroestrofía libre y regulada*)

C) Estróficos con estribillo (*zéjel, villancico...*)

D) Poliestróficos cerrados (formas fijas: *sextina, soneto, canción de estancias...*)

Puede apreciarse un afán por abarcar conceptualmente toda la compleja realidad de la estructura del poema.

Teniendo en cuenta lo anterior, y adoptando un punto de vista más bien pragmático, que busca la comprensión de lo que, histórica y sistemáticamente, distingue a cada forma más que su estricta sujeción a un cuadro conceptual y atemporal impecable, proponemos la siguiente relación:

COMBINACIONES MÉTRICAS

A. ESTROFAS

1. Dos versos: *pareado** (*distico**): A A.

2. Tres versos (*trístico**):

a. *terceto**: *monorrimo*: A A A

*terceto encadenado** (*tercia rima**, *cadena** o *cadenas**): A B A B C B C D C... Y Z Y Z

*terceto independiente**: A - A. B - B. C - C ...

b. *tercetillo**, *tercerilla** o *tercerillo**: a a a; a b a b
c b c d c... y z y z

c. *soleá** o cantar de soledad: 8 a - a, asonante;
*soleariya**: primer verso es trisílabo

3. Cuatro versos:

a. *copla* o cantar: 8 - a - a, asonante

b. *cuarteta**: 8 a b a b

c. *serventesio** (Clarke: *faleucio**): A B A B

d. *redondilla**: 8 a b b a

e. *cuarteto**: A B B A

f. *cuaderna vía**, *tetrástico** (cuatro versos) o *tetrástrofo monorrimo**: 14 A A A A

g. *cuarteto lira**: 11 y 7 con dos rimas, o alguno suelto

h. *estrofa sáfica**: 11 - - - 5 -

i. estrofa de Francisco de la Torre - *glicónico** (Clarke)-: 11- - - 7-

j. *seguidilla**: 7 - 5 a 7 - 5 a, asonante; puede fluctuar la medida; *seguidilla arromanzada**: romance en seguidillas; *seguidilla gitana**: 6 - 6 a 11 (o 10) - 6 a, asonante; *seguidilla real**: 10 - 6 a 10 - 6 a, asonante

k. *seguidilla compuesta** o con *bordón**: 7 - 5 a 7 - 5 a: + *bordón* 5 b 7 - 5 b, asonante; *seguidilla chamberga**: 7 - 5 a 7 - 5 a : 3 b 7 b 3 c 7 c 3 d 7 d, asonante

4. Cinco versos

a. *quintilla**: octosílabos con dos rimas consonantes, ni tres rimas seguidas, ni final en pareado

b. *quinteto**: quintilla en versos de arte mayor

c. *lira**, *lira garcilasiana*, estrofa de Fray Luis de León: 7 a 11 B 7 a 7 b 11 B

5. Seis versos

a. *copla manriqueña** o *sextilla manriqueña**: 8 a b 4 c 8 a b 4 c

b. *sextilla**: versos de arte menor, consonante; a veces agrupadas de dos en dos: *doble sextilla** o *duodécima**; *sextilla aguda**: a a é b b é; *sextilla paralela**: dos semiestrofas con disposición simétrica de la rima; *sextilla de pie quebrado**: octosílabos y tetrasílabos consonantes en dos semiestrofas

c. *sexteto** o *sexta**: versos de arte mayor, consonante; *sexteto agudo**: versos tercero y sexto agudos y rimados; *sexteto correlativo**: A B C A B C

d. *sexta rima**: 11 A B A B C C, consonante

e. *sexteto lira** o *sexteto alirado**: endecasílabos y heptasílabos, consonante

6. Siete versos

a. *septeto**, *séptima** o *septilla*: versos de arte mayor

métrica

o menor

b. septeto lira: endecasílabos y heptasílabos, consonante

7. Ocho versos

a. *octava** o *copla de arte mayor** o de Juan de Mena, y también *octava castellana** antigua: verso de arte mayor o de Juan de Mena, dos o tres rimas consonantes (A B B A A C C A, A B A B B C C B, A B B A A C A C)

b. *copla de arte menor**: octosílabos, dos o tres rimas consonantes

c. *copla castellana**: octosílabos, dos semiestrofas con dos rimas distintas cada una

d. *octava real**, *octava rima**, *octava italiana** o heroica: 11 A B A B A B C C, consonante

e. *octava italiana** o *aguda**: versos de arte mayor, dos semiestrofas, rima aguda (consonante o asonante) entre cuarto y octavo versos

f. *octava italiana de pie quebrado**: 11 ABB 7c' 11ACC 7c'

g. *octava bermudina**: endecasílabos consonantes segundo y tercero, sexto y séptimo, primero y quinto sueltos, cuarto y octavo consonantes agudos, 11 - AAB' - CCB'.

h. *octavilla aguda**: octava aguda en versos de arte menor

8. Nueve versos

a. *novena** (raramente *eneagésima**): formas variadas, en dos semiestrofas generalmente

b. *espenserina** o *estancia spenseriana**: 11ABABBCBC 14C

9. Diez versos (*décima** o raramente *decena**)

a. *décima antigua*: octosílabos divididos en dos grupos (4+6, ó 6+4), dos o más rimas consonantes distintas

b. *copla real**, quintilla doble o *décima falsa*:

octosílabos en dos quintillas con rimas independientes

c. *décima espinela**: 8 a b b a: a c c d d c, consonante

d. *ovillejo**: octosílabo y quebrado: a a b b c c d d c, consonante

10. Once versos (*undécima** u *oncena**): octosílabos en dos semiestrofas (5+6; 6+5), generalmente con cuatro rimas; con algún tetrasílabo, *oncena de pie quebrado**

B. COMPOSICIONES DE ESTRUCTURA FIJA

I. FORMAS MEDIEVALES

1. *zéjel**: *estribillo** + estrofa (cuerpo o *mudanza**: a a a; + *verso de vuelta**); se llama *estribote** (Lang) si concluye un poema más largo.

2. *cantiga de estribillo** (Navarro Tomás): *estribillo** (tres o más versos) + *mudanza* (redondilla o quintilla) + versos de vuelta y *verso de enlace**: a b a b : c d c d : f g g b.

3. *villancico**: *cabeza**, *estribillo** o *tema** + estrofa o pie (primera *mudanza*: ab; segunda *mudanza*: ab; *vuelta** -verso de vuelta + pareado)

4. *canción medieval** o *canción trovadoresca** -*cantiga** (Lang)-: *estribillo**, *cabeza** o *tema** + copla (a b b a) + *vuelta**

5. *cosante**, *cosaute** o *canción paralelística**: pareado + *estribillo**.

6. *cantiga de maestría** (Navarro Tomás): poema en cuya forma métrica se ejercita libremente la iniciativa e ingenio del poeta: 8a 7b 8a 7b : 4c c 8c 7b

II. FORMAS ITALIANAS

1. *canción italiana** o *canción petrarquista** (*canción real** para Masdeu), compuesta de *estancias* - cada *estancia** se compone de: *fronte** (pie 1.º: A B C; pie 2.º: A B C) + *sirima** o *sirma** (*eslabón** -*chiave**, *volta** o *llave**- + *coda**)- y normalmente con *remate**, *envío**, *commiato** o *ritornelo** (estancia más corta)

2. *sextina**: 39 endecasílabos en seis estrofas de seis versos con las mismas palabras en la rima, pero en orden distinto –regulado por una norma de alternancia- en cada estrofa, y un remate o *contera** de tres endecasílabos que recogen las seis palabras de la rima

3. *soneto**: 11 A B B A. A B B A. C D C. D C D, los tercetos

admiten otras combinaciones; los cuartetos, modernamente también; *soneto con estrambote**: con adición al final de uno o más grupos de tres versos, de los que alguno puede ser heptasílabo

4. *sonetillo**: en versos de arte menor

C. SERIES NO ESTRÓFICAS

I. FORMAS TRADICIONALES

1. *serie** épica: versos fluctuantes en series divididas por la asonancia

2. *romance**: 8 - a - a - a - a ... asonante

a. *romancillo**: versos más cortos que el octosílabo

b. *romance endecha**: romancillo heptasílabo

c. *romance heroico**: verso de once sílabas

II. FORMAS ITALIANAS

1. *silva** (*canción libre**): endecasílabos, o endecasílabos y heptasílabos, consonante sin orden prefijado, admite alguno suelto; *silva asonantada**: rima asonante en lugar de consonante; *silva arromanzada** o *silva romance**: asonancia en versos pares; *silva en pareados** o *silva de consonantes** (antes también llamada *ovillejo**): con consonancia pareada; *silva de versos blancos**: sin rima

2. versos sueltos: endecasílabos (heptasílabos, pentasílabos), sin rima

III. VERSO LIBRE MODERNO

1. *silva libre** o *silva polimétrica**: versos de distinta medida y signo (par e impar), sin organización estrófica, con rima o sin ella

2. *verso libre de imágenes**, basado fundamentalmente en el *ritmo de pensamiento**, es decir, en la repetición de frases, palabras o esquema sintácticos que se corresponden con representaciones psíquicas recurrentes

Diccionarios de métrica

Dada la complejidad de formas y conceptos, y las inevitables diferencias de matices entre unas y otras propuestas, se justifica la existencia, y la necesidad, de los diccionarios de métrica que se especialicen en la explicación de los términos métricos. Allí se podrán encontrar términos tan ocasionales y poco usados como el de *alicatado**, para designar los cuatro versos en que termina una serie de tercetos

encadenados; o el de parte *alícuota**, para llamar al verso o pie quebrado. Aparte de la información que sobre los conceptos más generales de métrica se encuentran en los diccionarios de uso y en los filológicos o de términos literarios, la necesidad de una explicación del léxico métrico fue vista desde hace tiempo por Dorothy C. Clarke, quien publicó en 1952 su resumen de la historia del verso español con una lista de términos métricos, *A chronological sketch of castilian versification together with a list of its metric terms*. Antes, en 1927, Henry R. Lang había hecho el repertorio de formas y términos métricos del *Cancionero de Baena*. Nosotros mismos esbozamos una lista de términos en la teoría métrica de los siglos XVIII y XIX, en nuestro trabajo de 1975. Y después publicamos, en 1985, la primera edición del *Diccionario de métrica española*, con varias reediciones, revisada por última vez en la de 2004. El trabajo de Daniel Devoto, *Para un vocabulario de la rima española*, 1995, pretende dar una información enciclopédica y autorizada de todos los términos que de una u otra manera se relacionan con la rima, y de hecho va mucho más allá de lo que podría pensarse como una definición y tipología de la rima. Muchos términos métricos generales son comentados allí.

Aquí terminaría el trabajo de la métrica descriptiva, pero no el estudio de los muchos aspectos del verso español. Entre ellos, el muy importante de integrar los resultados de la descripción en el estudio general de la estilística (de un autor, una forma, una escuela...) o de la historia literaria. No olvidemos que en poesía detrás de una gran obra hay también una gran métrica (Garcilaso o Rubén Darío, por ejemplo).

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, Kenneth W. J. "Further aspects of sound-patterning in the *Poema de Mio Cid*", *Hispanic Review*, 48 (1980), pp. 449-467.

ARISTÓTELES, HORACIO. *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Visor Libros, 2003.

BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española* [1962], traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970.

BALBÍN LUCAS, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana* [1962], Madrid, Gredos, 1975, tercera edición aumentada.

BĚLIČ, Oldřich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, en colaboración con Josef Hrabák, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2000.

BELLO, Andrés. *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, Santiago de Chile, Imprenta de la Opinión, 1835 (disponible en: http://books.google.com/books?id=iEPWAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=m%C3%A9trica+Bello&hl=es&ei=NY1TTsrnGYrOsgbwrBQe&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CC8Q6AEwAQ#v=onepage&q&f=false (consulta 23, 08, 2011); Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana, en Obras completas de Andrés Bello, VI, Estudios Filológicos, I [1955], Caracas, Fundación La Casa de Bello, 1981, segunda edición facsimilar.

BENOT, Eduardo. *Prosodia castellana i versificación*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez, [1892], 3 vols. (Hay edición facsímil, hecha por Esteban Torre, en Sevilla, Anejo I de *Rhythmica*, 2003.)

CARAMUEL, Juan. *Primus Calamus. Tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam*, apud Sanctum Angelum della Fratta, ex Typographia Episcopali Satrianensi, 1665; *Primer Cálamo. Tomo II, que pone ante los ojos la Rítmica*, introducción y edición al cuidado de Isabel Paraíso, traducción de Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo, Carmen Lozano, Valladolid, Universidad de Valladolid, coedición con Universidad de Murcia, UNED, Junta de Castilla y León, 2007.

CARBALLO PICAZO, Alfredo. *Métrica española*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1956.

CLARKE, Dorothy Clotelle. Una bibliografía de versificación española, Berkeley (California), University of California Press, 1937; A chronological sketch of Castilian versification together with a list of its metric terms, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1952.

COLL Y VEHÍ, José. *Elementos de arte métrica latina y castellana*, Madrid, Rivadeneyra, 1854; *Diálogos literarios* [1866], Barcelona, Bastinos, 1871, 2.^a edición.

DE CHASCA, Edmund. El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid", Madrid, Gredos, 1967.

DEVOTO, Daniel. "Leves o aleves consideraciones sobre lo que es el verso", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* (París), 5 (1980), pp. 67-100; 7 (1982), pp. 5-60; *Para un vocabulario de la rima española*, Paris, Publication du Séminaire d'Études Médiévales Hispaniques de l'Université de Paris XIII, 1995, (Annexes des *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, volume 10).

DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española* [1592], edición facsímil de la segunda edición (Madrid, Juan de la Cuesta, 1606), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, (Colección Primeras Ediciones, 7). [Edición, introducción y notas de Ángel Pérez Pascual, Kassel, Edition Reichenberger, 2012.]

DÍEZ ECHARRI, Emiliano. Teorías métricas del siglo de oro. Apuntes para la historia del verso español [1949], Madrid, CSIC, 1970, reimpresión.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX, Madrid, CSIC, 1975, (Revista de Filología Española, Anejo XCII); Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española, Madrid, CSIC, Instituto de Filología, 1988a; Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la moderna teoría literaria, Madrid, UNED, 1988b, (2010, 2.ª edición); Diccionario de métrica española [1999], Madrid, Alianza Editorial, 2002, 2.ª edición, 1.ª reimpresión; Estudios de métrica, Madrid, UNED, 1999; Métrica española [1993], Madrid, Síntesis, 2000, 2.ª edición; Elementos de métrica española, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005; Nuevos estudios de métrica, Madrid, UNED, 2007; El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega, Sevilla, Anejo III de Rhythmica, 2009.

ENCINA, Juan del. "Arte de poesía castellana" [1496], en Francisco López Estrada (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 65-93.

GASPAROV, M. L. *A history of European versification* [1986], translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, Oxford, Clarendon Press, 1996.

GÓMEZ BRAVO, Ana M.^a. *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998.

GONZÁLEZ, Juan Gualberto. *Obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 1844, 3 vols.

GÜELL, Mónica. *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2008, (Estudios Gongorinos, 10).

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. "Estudios de versificación", *Cuba Contemporánea* (La Habana), III (1913), pp. 89-124.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961.

HERRERA, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* [1580], edición de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, (Letras Hispánicas, 516).

LANG, Henry R. "Las formas estróficas y términos métricos del Cancionero de Baena", en *Estudios eruditos "in memoriam" de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, Madrid, 1927, pp. 485-523.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1971, tercera edición corregida.

LISTA, Alberto. "De la versificación castellana" [1840], en *Ensayos literarios y críticos*, II, Sevilla, Calvo-Rubio, 1844, pp. 5-11.

LOTZ, John. "Metric Typology", en Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language* [1960], Cambridge (Massachusetts), MIT, 1966, pp. 135-148.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis. "Contre-rejet o Antibraquistiquio en la poesía española del siglo XX. Terminología, concepto y efectos", *Neophilologus*, published on line 09 August 2011. Authors personal copy.

LUZÁN, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* [1737 y 1789], edición de Russell P. Sebold,

Barcelona, Editorial Labor, 1977, (Textos Hispánicos Modernos, 34). [También: Madrid, Cátedra, 2008, (Letras Hispánicas, 624)].

MARCHESE, Angelo, FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 1986.

MAS, Sinibaldo de. *Sistema musical de la lengua castellana* [1832, 1852], edición de José Domínguez Caparrós, Madrid, CSIC, 2001.

MASDEU, Juan Francisco de. *Arte poética fácil*, Valencia, Burguete, 1801.

MÉNDEZ BEJARANO, Mario. *La ciencia del verso: Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española*, Madrid, Victoriano Suárez, 1907 (en cubierta, 1908).

MICÓ, José María. *Bibliografía para una historia de las formas poéticas en España*. Disponible en [\[PDF\] Bibliografía para una historia de las formas poéticas en España www.cervantesvirtual.com/.../bibliografia-para-una-historia-de-las-formas-](http://www.cervantesvirtual.com/.../bibliografia-para-una-historia-de-las-formas-)

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Repertorio de estrofas españolas*, New York, Las Américas Publishing Company, 1968; *Arte del verso* [1959], México, Colección Málaga, 1968a, 4.ª edición; *Manual de pronunciación española*, Madrid, CSIC, 1968b, 14.ª ed.; *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* [1956], Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972, tercera edición corregida y aumentada; *Los poetas en sus versos: Desde Jorge Manrique a García Lorca* [1973], Barcelona, Editorial Ariel, 1982, 2.ª edición.

NEBRIJA, Antonio de. *Gramática sobre la lengua castellana* [1492], edición, estudio y notas de Carmen Lozano, Barcelona, Real Academia Española, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011.

PARAÍSO, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros, 2000.

PRÍNCIPE, Miguel Agustín. *Fábulas en verso castellano, ... seguida de un "Arte métrica"*, Madrid, Imp. de D. M. Ibo Alfaro, 1861-1862.

QUILIS, Antonio. *Métrica española* [1969], Barcelona, Ariel, 1996, 9.ª edición (actualizada y ampliada).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978; *Diccionario de la*

lengua española [DRAE], Madrid, Espasa, 2001, vigésima segunda edición.

RENGIFO. Véase DÍAZ RENGIFO.

ROBLES DÉGANO, Felipe. *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, Marceliano Tabarés, 1905.

SÁNCHEZ BARBERO, Francisco. *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Imp. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.

SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel. *El arte poética en romance castellano* [1580], edición de Rafael de Balbín Lucas, CSIC, 1944.

TOLEDO, Guillermo Andrés. *El ritmo en el español. Estudio fonético con base computacional*, Madrid, Gredos, 1988.

VARELA MERINO, Elena; MOÍÑO SÁNCHEZ, Pablo; JAURALDE POU, Pablo. *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005.

VELÁZQUEZ, Luis Josef. *Orígenes de la poesía española*, Málaga, Herederos de Francisco Martínez de Aguilar, 1797, 2.^a edición.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoría literaria*, versión española de José M^a Gimeno, Madrid, Gredos, 1969, 4.^a edición.

ŽIRMUNSKIJ, V. *Introduction to metrics. The theory of verse*, translated by C. F. Brown, ed. with an introduction by E. Stankiewicz and W. N. Vickery, The Hague, Mouton, 1966.

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

UNED