

CAPÍTULO I

MÉTRICA GENERAL

I. MÉTRICA Y POÉTICA

La Poética o Teoría de la literatura estudia los principios de la Literatura y los elementos que la integran. La Poética se centra preferentemente en aquellos elementos (intratextuales) que componen las obras literarias: el lenguaje, los diversos tipos de obras (géneros), los elementos semánticos de dichas obras (temas, motivos, mundos literarios). Además, se ocupa de los procesos extratextuales: la producción y recepción literarias.

Dentro de la Teoría de la literatura, y más concretamente dentro de la Teoría del lenguaje poético (o literario), se inscribe el área conceptual de la Métrica. De hecho, *la Métrica o Versificación es la codificación más amplia, completa y sistemática del lenguaje poético a lo largo de los siglos*. Hasta tal punto es importante la Métrica como Teoría del lenguaje poético, que durante bastantes siglos Poética y Métrica fueron consideradas sinónimas. Durante toda la Edad Media, los tratados denominados *Ars poetica* eran simplemente tratados de Versificación (con o sin adiciones de «elocutio» retórica), al igual que las primeras *Poéticas* en lengua castellana —Encina, Sánchez de Lima, Rengifo, etc.—.

Hoy día, cuando las constricciones formales de la Métrica tradicional parece que caen en el olvido —incluso entre los propios poetas— por la frecuencia en el uso del aparentemente caótico verso libre, consideramos errónea esta concepción, que sobrevalora la Métrica. Pero también nos parece errónea la contraria: aquella que infravalora la Métrica y la margina a unas pocas páginas dentro de los manuales escolares de Lengua y Literatura.

La Métrica, pues, es aquella parte de la Poética o Teoría

de la literatura (y más concretamente, de la Teoría del lenguaje poético) que se ocupa de estudiar los principios que rigen el lenguaje versificado. Su base lingüística, los elementos que integran y estructuran dicho lenguaje, el origen y configuración histórica de esos elementos, así como su evolución hasta el momento presente, son los puntos centrales del estudio métrico.

2. EL CAMPO CONCEPTUAL DE LA MÉTRICA

La Métrica es susceptible de ser estudiada, como todas las disciplinas, desde un punto de vista sincrónico, puntual, atendiendo sólo a sus componentes y estructura, o bien desde un punto de vista diacrónico, atendiendo al origen y evolución de sus elementos integrantes. En consecuencia, podemos hablar de **Métrica sistemática** en el primer caso, y de **Métrica histórica** en el segundo.

Además, ambas perspectivas pueden ser aplicadas al lenguaje versificado de una nación o lengua (p. e., métrica española, francesa, italiana, etc.), o bien al conjunto de posibilidades métricas y sus realizaciones (**Métrica general**). También podemos examinar las semejanzas y diferencias de varias métricas nacionales (**Métrica comparada**).

En el presente manual, atenderemos mayoritariamente a la Métrica sistemática de la lengua española. Complementaremos este enfoque con datos de Métrica histórica española, puesto que ambas consideraciones nos parecen imprescindibles e imbricadas. Además, insertaremos nuestro campo de estudio dentro de la Métrica general —muy poco estudiada hasta la fecha—. Y, en el caso de elementos métricos (metros, poemas) que procedan de otras culturas, aportaremos nociones de Métrica comparada. El conglomerado de estas perspectivas nos aproximará a la realidad de nuestro objeto de estudio.

3. MÉTRICA Y PROSODIA / FONÉTICA

Puesto que la Métrica es el arte de la palabra rítmicamente configurada, los datos métricos tienen que apoyarse sobre un

conocimiento preciso de la lengua. De ahí que tradicionalmente se haya estudiado la Métrica en asociación con la Prosodia (u Ortología), que es la parte de la Gramática que enseña la recta pronunciación y acentuación de las letras, sílabas y palabras. Por citar un solo caso: la obra del fundador de la Métrica moderna, Andrés Bello, se titula *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana* (1890).

En los estudios gramaticales, la Prosodia ha sido sustituida por la Fonética, que es el estudio de los sonidos de uno o varios idiomas, tanto en su fisiología y acústica como en su evolución histórica. Este cambio responde al declive en nuestro siglo del enfoque normativo, y al correlativo auge de la consideración descriptiva, considerada más científica y no impositiva, en todos los campos del saber. Así la Preceptiva literaria es sustituida en nuestro siglo por la Teoría de la Literatura y la Retórica; y la Prosodia por la Fonética y Fonología.

4. VERSO Y POESÍA

La asociación entre estos dos elementos es una constante en el pensamiento occidental. Sin embargo, ya Aristóteles en su *Poética* se alza contra ella, situando la poesía (la creación literaria) en un tipo especial de imitación (mímesis), no en su recipiente formal, el verso¹. No obstante, la firmeza de esa asociación se muestra a lo largo de la Edad Media, en las *Artes poëticae* (también llamadas *Artes poëtriae* o *Artes*

¹ «Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora. No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mímos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos u otros semejantes. Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso.

En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista más que poeta.» (*Poética*, 1447b).

versificatoriae), y se incrementa en el Humanismo y Renacimiento.²

En el Romanticismo inglés, Wordsworth volverá a disociar teóricamente el verso de la poesía, pero sus palabras escandalizarán, y su amigo Coleridge rectificará esa postura matizando que, aunque el verso no es esencial para la poesía, sí es un elemento inseparable de ella. Con todo, la estética romántica, en su profundo «contenidismo» —recordemos la rima de Bécquer «Yo sé un himno gigante y extraño»— propiciará la disociación entre verso y poesía. Y esa disociación culminará en el Simbolismo francés, que prolonga en muchos sentidos el Romanticismo. Con él se entroniza el «poema en prosa» (Baudelaire: *Pétits poèmes en prose*, 1861), el cual posibilitará libros tan excelso como *Platero y yo* o *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez, o bien *Ocnos*, de Cernuda.

A su vez, el verso libre, con su andadura cercana a la de la prosa, coadyuvará en nuestro siglo a la disociación entre verso y poesía. Sin embargo, a pesar de todos estos factores, esta disociación sigue siendo producto de una actitud intelectual, de persona entendida. En el lenguaje diario y en la mentalidad popular, la asociación entre verso y poesía persiste hasta hoy. Tal vez porque, si bien es cierto que no todo lenguaje versificado es «poético» (podemos recordar ejemplos de pésimos poemas), también es cierto que la mayor parte de la poesía sigue escribiéndose en verso.

A nuestro modo de ver, la poesía es un sentimiento de elevación, que nos muestra lo contemplado bajo una luz de trascendencia, de ensueño o de eternidad. Ese sentimiento de sublimidad es suscitado en nosotros por la naturaleza, por ciertas personas o seres, por ciertas ideas o comportamientos, etc. Y se expresa no sólo por medio de la palabra, sino también por medio de las demás artes —en particular la música—.

² Por ejemplo, el humanista alemán Augustinus Moravus Olmucensis, apodado Käsenbrot, define a la Poesía en su *Dialogus in Defensionem Poetices* como «una estructura métrica de verdadera o fingida narración, compuesta en correcto ritmo o pie, y ajustada a la utilidad y placer». O bien Antonio Sebastianus Minturno, en su *De Poeta* (1559), afirma que los orígenes de la Poesía (Literatura) fueron en verso, y todas las nociones comenzaron con él.

Por lo que atañe a la literatura, la persistente asociación de la poesía con el verso creemos que se basa en el hecho de que el verso es «poetizante» —es decir, potenciador de su poesía— al configurarse el sentimiento en un molde rítmico.

De ahí la importancia de conocer «el arte del verso» que es la Métrica, y sus mecanismos de actuación.

5. VERSO Y PROSA

La palabra «verso» procede del latín «versus» ('renglón', 'línea'). Aunque se refiere a la representación gráfica del poema, denomina un tipo especial de lenguaje opuesto al de la comunicación: «prosa oratio» u «oratio proversa» ('lenguaje que va todo seguido', 'charla').

En español actual, entendemos por «verso» básicamente dos cosas bien diversas: 1: Conjunto —mayor o menor— de palabras sujetas a las leyes métricas (por ejemplo, cuando decimos que estamos leyendo una comedia en verso, o que el *Cantar de Mio Cid* está escrito en verso, o que preferimos el verso a la prosa). 2: Cada una de las unidades —tipográficas y rítmicas— de ese conjunto. Así decimos que el soneto tiene catorce versos. Este segundo sentido se emplea a menudo en los libros de Versificación como sinónimo de «metro»: así decimos «los metros españoles» o «los versos españoles»³.

En cuanto a la prosa, se entiende por tal la de la comunicación diaria, no sujeta a patrones o esquemas previos. No obstante, la prosa artística, oral o escrita, ha sido objeto de reflexión y regulación desde que la Retórica grecolatina la analizase en la «compositio». Después, a partir del siglo III, el ideal de prosa es la «numerosa» —es decir, la sujeta a «numerus», a medida cadenciosa—, y este ideal invade entre

³ Esta sinonimia la encontramos ya en el *Prohemio e Carta* del Marqués de Sanillana (1446-1449), donde leemos: «Quánta más sea la excelencia e prerrogativa de los rimos e metros que de la soluta prosa, [...] manifiesta cosa es. E, assy, [...] me esfuerzo a dezir el metro ser antes en tiempo e de mayor perfección e más auctoridad que la soluta prosa.»

los siglos XI y XIII la hagiografía, la omilética, la epistolografía, la tratadística, etc. La prosa «isidoriana» —empleada por San Isidoro de Sevilla, c. 560-636— se fundamenta en insistentes paralelismos entre períodos y miembros del período (sing. «kolon»; plur. «kola») unidos por la homofonía. A su vez, la prosa «de la Curia romana» enfatiza el uso sistemático de unos determinados esquemas silábico-acentuales al final de los «kola»: el «cursus». El uso del «cursus» se prolongará hasta el siglo XVI.

En los últimos años del siglo XIX y en los comienzos del XX, la frontera entre verso y prosa vuelve a plantearse con agudeza en el caso del **verso libre**. Para unos, el verso libre es prosa dividida caprichosamente en líneas irregulares. Para otros, es una forma lingüística intermedia entre verso y prosa. Para unos terceros, entre los que nos contamos, es verso: dotado de elementos rítmicos que se reiteran —y por tanto generan ritmo—, aunque esa reiteración no es absolutamente periódica.⁴

6. EL RITMO

Procede esta palabra del griego «rhythmos», que significa 'corriente', 'curso', 'medida del movimiento o del tiempo', 'proporción o simetría en las partes', 'orden, disposición'. El emparejamiento de los conceptos de «ritmo» y «armonía» estuvo muy extendido entre los griegos y llega hasta hoy, sobre todo en las artes plásticas. Casi todos los diccionarios modernos recogen como acepciones más frecuentes de la palabra «ritmo» las de 'retorno periódico', 'frecuencia' y 'armonía'.⁵

Consideramos, pues, que en la poesía el ritmo implica repetición, recursividad, retorno de algún elemento —lingüístico o no— en el texto⁶. El soporte material de ese elemento rít-

⁴ Ampliaremos estos conceptos en el capítulo del Verso libre.

⁵ Cfr. I. Paraiso (1976: 42).

⁶ Así, por ejemplo, el retorno de un determinado metro (p. ej. el octosílabo en un romance) genera un tipo de ritmo tanto para el poeta como para el lector. No hay oposición, pues, en la métrica hispana entre «metros»

mico es el *verso*, por lo que podemos considerar el verso como la unidad rítmica, y la *serie* de versos (poema) como rítmica en su conjunto por la repetición del esquema rítmico en cada unidad⁷. Lo que ya es variable, según las diferentes culturas e incluso según los diversos momentos históricos de una cultura, son los componentes fónicos y semánticos que se repiten, engarzados en el verso y vehiculados por él.

La poesía —salvo pocas excepciones modernas— ha empleado siempre un lenguaje rítmico. Y como el ritmo implica *repetición*, ese lenguaje se ancla sobre el retorno de algún (o algunos) elemento(s) lingüístico(s) que la comunidad de hablantes encuentra hermosos, elevados o placenteros, diferentes del habla cotidiana, y que más pronto o más tarde *codifica*. Surge así el sistema métrico de un pueblo o cultura, conocido y admirado por esa comunidad.

La codificación no supone inmovilismo, ni tampoco uniformidad. Por el contrario, el sistema métrico de un pueblo vacila al principio entre diversas posibilidades, termina por decantarse a favor de unos elementos mayoritariamente seguidos por los poetas, y por lo tanto caracterizadores (lo que llamaremos «base rítmica»); evoluciona a lo largo de su historia, y se va transformando en sus rasgos constituyentes. En esa evolución, puede suceder que emerja como posible base rítmica futura alguna latente, coexistente con la anterior, e incluso llegue a sustituirla.

Muchas novedades métricas, las más discutidas, tienen este fundamento. Por ejemplo, en el Modernismo hispánico encontramos una innovación de José Asunción Silva, seguida con entusiasmo por numerosos autores, consistente en sustituir la base rítmica del metro por la base rítmica de la cláusula o pie acentual. La que se llamaría después «versificación de cláusulas» —y que nosotros preferimos

y «ritmo», sino inclusión del primero en el segundo. En cambio, en la métrica latina hallamos oposición entre ambos conceptos: frente al «metro» o versificación cuantitativa, propia de la literatura clásica, el «ritmo», «verso rítmico» o «versificación rítmica» era la propia del pueblo, y se desarrolló a partir del siglo II, primero en concurrencia con la versificación cuantitativa o «metro», y luego ya en solitario.

⁷ Cfr. P. Henríquez Ureña (1961: 254-255).

denominar «versificación de cláusulas *libre*», por considerar que también existe una versificación de cláusulas ligada al metro— prescinde efectivamente del metro, lo transgrede, para anclar el poema sobre la repetición «ad libitum» de un mismo pie acentual. Veamos unos versos de Rubén Darío, «Desde la Pampa»:

8 «De la pampa en las augustas
4 soledades,
8 al clamor de la robustas
16 cien bocinas del pampero, yo saludo a las ciudades
4 (3+1) de la mar»

Este poema está construido sobre la repetición indefinida del pie tetrasílabo (~ ~ ~ ~)⁸. Mantiene la rima consonante, pero prescinde del metro (el metro, que ha constituido la base rítmica de la versificación española desde los siglos XIII al XX —como veremos en breve—). Y precisamente por ello la versificación de cláusulas libre fue atacadísima en su momento por los sesudos estudiosos, mientras los jóvenes modernistas la imitaron con entusiasmo. El argumento esgrimido por los primeros fue que ese tipo de poema no era verso, sino prosa. Pero la tradición literaria terminó por absorber la innovación, y los lectores de hoy la adscriben al verso.

Más radicales serían otras innovaciones modernistas, que las Vanguardias popularizarían: las formas que hemos llamado «verso de imágenes yuxtapuestas» y «verso paralelístico libre». En ellas tenemos ya una ruptura más radical aún con la base rítmica tradicional: Renuncian no sólo al metro, sino también al acento y frecuentemente también a la rima. Apartados estos elementos fónicos, proponen un verso cuyas repeticiones son de naturaleza semántica y cuya periodicidad está muy disminuida: respectivamente, el retorno de imágenes con similar tono afectivo, y el paralelismo. Naturalmente, los detractores de estas modalidades versoli-

⁸ Reproducimos a lo largo de este libro la sílaba tónica con el signo [-], y la sílaba átona con el signo [~]. También cuando tratemos de métrica cuantitativa grecolatina recurriremos al signo [-] para indicar sílaba larga, y a [~] para sílaba breve.

bristas —especialmente los coetáneos— consideran «prosa» esos poemas.

Bastan estos ejemplos para mostrar que, en la realidad literaria de cualquier época y en cada literatura concreta, están coexistiendo diversos sistemas métricos —diversas posibilidades de base rítmica—, aunque sólo uno de ellos suele ser el dominante.

7. UNIDADES MÉTRICAS: LA LÍNEA POÉTICA Y EL POEMA

Con independencia, pues, de los elementos semánticos y fónicos que en cada cultura y período sustenten la rítmicidad de un sistema métrico, la línea poética (verso) y el poema son, respectivamente, la unidad menor y la mayor de un texto versificado.

La unidad de presentación menor de un texto en lenguaje versificado es el verso. A su vez, la unidad superior dentro de la materialidad del texto es el poema. El poema recoge la serie de versos en su totalidad.

En todas las culturas encontramos estas unidades menor y mayor. Lo que varía es el número y la naturaleza de los elementos generadores de ritmo que están contenidos en ellas.

8. BASE RÍTMICA DEL VERSO ESPAÑOL

En la versificación española, esas unidades mínima y máxima de presentación material (para la lectura o bien para la audición) sirven de soporte a varios elementos que se reiteran —y por ello resultan generadores de ritmo—. Éstos son: la longitud del verso computada en número de sílabas (*metro*), la distribución de los *acentos* dentro del metro, la *rima* o marca de final de verso, y la posible existencia de *estrofas* en bastantes tipos de poemas. A estas cuatro fuentes de ritmo hay que añadir las *pausas*, que delimitan o encuadran los elementos anteriores.

El metro, el acento, la rima y, cuando existe, la estrofa —así como la pausa que los subraya—, configuran la estruc-

tura rítmica del verso español. De ahí que hayan sido llamados «ritmos»⁹.

En la métrica española, los distintos tipos de versificación surgen del *número* de estos ritmos presente en cada caso, y del *predominio* de alguno de ellos sobre los demás.

Como veremos en seguida, en la métrica de otros países y culturas volvemos a encontrar estos mismos ritmos —que llamaremos «fónicos» por basarse en componentes del sonido—, y además otros: alguno también fónico, como la longitud de las sílabas (métrica cuantitativa), y alguno de naturaleza semántica (métrica paralelística).

9. LA DICCIÓN POÉTICA

La distinción de Saussure entre «language» y «parole» resulta iluminadora también en Métrica. Conviene distinguir entre unos esquemas de «language», teóricos, sistemáticos, y la realización concreta de esos esquemas por parte del poeta o de los lectores («parole», dicción). Aunque habitualmente la ejecución y la norma se ajustan, hay momentos de tensión entre ambas: especialmente señalamos los casos de acentuación y desacentuación rítmicas —que veremos en el capítulo del Acento—, y el caso del encabalgamiento —que abordaremos en el capítulo de la Pausa—.

10. LA PRESENTACIÓN TIPOGRÁFICA

Por último, señalemos que, aunque el poema está escrito para su ejecución fónica, para el oído, aparece escrito en una página, y por tanto entra también por los ojos.

Este vehículo de la escritura, el más usual en las sociedades alfabetizadas, impone su presencia de manera discreta —el caso más usual— o fuertemente: en la convención, que

⁹ Rafael de Balbin (1975), por analogía con los componentes fonéticos del lenguaje, habla de «ritmo de cantidad» o metro; «ritmo de intensidad» o acento; «ritmo de timbres» o rima; y «ritmo de tono» o estrofa. Concede una particular importancia a este último.

ayuda a la lectura, de que las líneas poéticas no ocupen la totalidad del renglón; en la costumbre en muchas literaturas nacionales de que cada verso empiece con letra mayúscula («versal»); incluso en la consideración del poema como objeto artístico para los ojos, en la llamada «poesía visual», que se remonta al Helenismo y reaparece en diversos momentos históricos, escuelas y autores: Edad Media, «laberintos» renacentistas, ideogramas, caligramas, etc.

11. SISTEMAS DE VERSIFICACIÓN

Si contemplamos el conjunto de los pueblos, llegamos a la conclusión de que, según las diferentes épocas y las diversas culturas, lo que se considera «verso» varía: en cuanto a sus bases lingüísticas y en cuanto a sus manifestaciones formales. Sin embargo, todas las culturas establecen uno o más elementos que se consolidan como esquemas rítmicos estructurantes. Así en China la fórmula versal más frecuente es la que reúne metro, tono, rima y paralelismo. (Otras fórmulas: verso fluctuante más rima; heterometría más rima). En Japón, heterometría más rima; heterometría más paralelismo). Entre los árabes, verso fluctuante más cesura más rima. (Otras: cesura más acento más rima; heterometría más cesura más rima). Etc.¹⁰

Vamos a pasar revista a algunos de esos sistemas versificatorios que han caracterizado a diversas culturas en alguna época importante de su historia, y que han dejado su huella en la métrica española.

11.1. La versificación paralelística

En la versificación de la Biblia¹¹, la línea poética es su unidad estructural, dividida en dos partes o miembros por

¹⁰ Cfr. P. Henríquez Ureña: «En busca del verso puro» (1961: 253-270). Véase también W. K. Wimsatt (1972).

¹¹ El texto hebreo de la Biblia estaba escrito con renglones seguidos. Fue San Jerónimo (c. 347-420) quien, en su versión latina de la Biblia (*Vulgata*), fragmentó tipográficamente esos renglones de prosa.

una cesura —a veces en tres partes, por dos cesuras—. Cada línea expresa una idea o una parte importante de ella, por lo que el verso bíblico carece de encabalgamiento. Y en cuanto a su base rítmica, a lo que sustenta ese conjunto de versos o líneas poéticas, es el *paralelismo*.

Se considera que hay dos grandes tipos de paralelismo en la poesía bíblica hebrea: el semántico y el estructural (o formal). En el semántico, la idea expresada en el primer miembro de la línea, o bien en la línea completa, repercute positiva o negativamente en la segunda parte de la línea o en la línea siguiente. En el paralelismo estructural, hay semejanzas sintácticas entre los miembros o entre las líneas.

En cuanto a la relación semántica que se establece entre las líneas, podemos tener básicamente dos: Cuando la idea expresada en un versículo se repite en el siguiente (o siguientes) para reforzar su mensaje, estamos ante un tipo de paralelismo *sinonímico*. Así en estos versos del salmo 19, que se agrupan en dos parejas:

«Los cielos cuentan la gloria de Dios,
Y el firmamento anuncia la obra de sus manos.
Un día emite palabra a otro día,
Y una noche a otra noche declara sabiduría.»

Éste es el tipo de repetición más frecuente a lo largo de la Biblia. Es de naturaleza semántica —puesto que se repite una idea—, pero a menudo cuenta con apoyaturas sintácticas —estructuras de frases similares— e incluso apoyaturas léxicas —palabras repetidas—.

Modalidad menos frecuente del paralelismo es el llamado *antitélico*, que repite una idea poniéndola en forma positiva y negativa. Así en estos versículos del salmo 20:

«Ahora conozco que Jehová salva a su ungido;
Lo oír desde sus santos cielos
Con la potencia salvadora de su diestra.
Éstos confían en carros, y aquéllos en caballos;
Mas nosotros del nombre de Jehová nuestro Dios
tendremos memoria.
Ellos flaquean y caen,
Mas nosotros nos levantamos, y estamos en pie.»

Se habla también de un tercer tipo de paralelismo¹², el *emblemático*. Consiste en que cada miembro o cada línea suministra un emblema o símil para el siguiente. Así en *Proverbios*, 11, 22:

«Como pendiente de oro en el hocico de un cerdo
Es la mujer hermosa e indiscreta.»

Dejando de lado la importancia del paralelismo en la poesía eclesiástica en prosa latina, por influencia del libro de los Salmos o Salterio —de lo cual hablaremos en el capítulo siguiente—, tenemos que centrarnos en la métrica española. Aquí, y por influencia gallego-portuguesa, el paralelismo ha sido base rítmica durante los siglos XIII y XIV, en el tipo de poema llamado «cántiga paralelística». Se apoya en la pareja de versos monorrimos asonantes seguida de estribillo, que repercute en la pareja siguiente, y ambas parejas en las dos sucesivas, y éstas en las siguientes, en un complicado tejido métrico (llamado en provenzal «leixa-pren») de enorme hermosura¹³. Veamos un ejemplo de Nuno Fernandes Torneol, donde adjudicamos una letra no a la rima sino al verso que repercute en otro:

A «Levad', amigo, que dormide-las manhãas frias:
B toda-las aves do mundo d'amor dizian.
z *Leda m'and'eu.*
A' Levad, amigo, que dormide-las frias manhãas:
B' toda-las aves do mundo d'amor cantavan.
z *Leda m'and'eu.*
B Toda-las aves do mundo d'amor dizian,
C do meu amor e do voss' en mente avian.
z *Leda m'and'eu.*
B' Toda-las aves do mundo d'amor cantavan,
C' do meu amor e do voss' i enmentavan.
z *Leda m'and'eu.*

¹² La idea de que el paralelismo constituye la esencia versal de la métrica bíblica, así como sus tipos básicos (sinonímico y antitélico) fue expresada por Robert Lowth (1753). El paralelismo emblemático es añadido por Ch. Briggs (1906).

¹³ Sobre el origen de esta técnica paralelística, unos investigadores consideran que es la «secuencia» eclesiástica, y otros que es el canto y baile. Personalmente no consideramos incompatibles ambas teorías.

Como podemos apreciar, el paralelismo vertebrado este tipo poemático en una filigrana de versos que se repiten y se prolongan. Sin embargo, junto a ese básico e invasor paralelismo, encontramos también otros elementos rítmicos: el estribillo (nuevo paralelismo, que surca toda nuestra lírica), la rima, el ritmo acentual basado en la cláusula dactílica (- - -), e incluso el metro fluctuante (entre 13 y 15 sílabas).

Más radical aún en su apuesta paralelística es un importante tipo de verso libre que, por centrar precisamente su base rítmica en él, hemos llamado «verso paralelístico libre». Aquí la periodicidad del paralelismo está mucho más disminuida, y por lo tanto es menos visible. Así en estos versos que pertenecen al «Diurno doliente» de Pablo Neruda:

«De distancias llevadas a cabo, de resentimientos infieles,
de hereditarias esperanzas mezcladas con sombra,
de asistencias desgarradoramente dulces
y días de transparente veta y estatua floral,
qué subsiste en mi término escaso, en mi débil producto?
De mi lecho amarillo y de mi substancia estrellada,
quién no es vecino y ausente a la vez?»

Este tipo versolibrista se remonta precisamente a la Biblia, de la cual el norteamericano Walt Whitman lo tomó, con notable escándalo de sus coetáneos, para cantar temas contemporáneos y profanos. Desde Whitman ha pasado a las diversas literaturas nacionales. Este «verso paralelístico libre» —dentro del cual hemos distinguido tres tipos, perteneciendo el ejemplo concretamente al tipo de «versículo»— se apoya en la repetición semántica de conceptos y de elementos. De ahí que suele venir acompañado de la *enumeración*, habitualmente *caótica*, lo cual da al poema un aire solemne, abigarrado y obsesivo.

El verso paralelístico libre es bastante frecuente en la lírica del siglo XX, y constituye uno de sus tipos más sorprendentes, pues renuncia a anclarse en otros ritmos versales más familiares al lector (rima, metro, acento, estrofa) y se sustenta sobre el paralelismo, que es un ritmo semántico;

Por eso algunos lectores perciben como «prosa» versos de esta naturaleza¹⁴.

11.2. La versificación cuantitativa

Característica de las literaturas griega y latina en sus períodos áureos, ha ejercido enorme influencia sobre las literaturas occidentales; de ahí que debamos mencionar sus principios básicos y las formas que han sido más imitadas con posterioridad.

Tanto la métrica griega como la latina clásicas tienen su fundamento en el hecho prosódico de la existencia de sílabas largas y breves. Las largas son las terminadas en diptongo, vocal larga o consonante; las breves, las terminadas en vocal breve¹⁵. La divisibilidad del habla en sílabas, y la distinción entre largas y breves son los fundamentos de esta métrica.

La métrica grecolatina establece una *equivalencia formal* entre secuencias que necesitan un tiempo de emisión similar, aunque no sean idénticas. La equivalencia más frecuente es la que iguala dos sílabas breves a una larga, y al revés («disolución» y «contracción»). Junto a este principio de equivalencia formal o igualdad cuantitativa, encontramos otros dos: el de *identidad* (secuencias con idéntica disposición de sílabas largas y breves), y el de *igualdad silábica* (el mismo número de sílabas en varias secuencias).

Los metros básicos en el verso recitado de la época arcaica y clásica griega —anterior a la época helenística— son el dactilo, el anapesto y el troqueo (los cuales pasaron a ser considerados, en el período helenístico, combinación de

¹⁴ En 1865 Gerald Manley Hopkins, en «Sobre el origen de la belleza», afirma que las estructuras canónicas de la poesía hebrea, que obedecen al paralelismo como principio de repetición, son bien conocidas, pero el importante papel desempeñado por el paralelismo en el plano de expresión de la poesía es muchísimo menos explorado. Piensa Hopkins que sorprenderá a todo el mundo cuando se comience a sacarlo a la luz.

¹⁵ Para una determinación más precisa y compleja de las sílabas largas y breves en latín, cfr. F. Crusius (1981: 13-24). Téngase en cuenta, además, las diferencias sustanciales entre la métrica griega y la latina.

dos unidades más pequeñas llamadas «pies», de donde procede la concepción moderna de aquellos metros como pies¹⁶. Cada verso (gr. «stíjios») está compuesto por dos, tres, cuatro o seis repeticiones de esos metros.

Los versos dactílicos (ritmo $\text{---}\text{---}\text{---}$) son habitualmente *hexámetros*; los versos trocaicos (ritmo $\text{---}\text{---}\text{---}$) son habitualmente *tetrámetros*; los versos anapésticos (ritmo $\text{---}\text{---}\text{---}$), *tetrámetros* o —a veces— *dímetros*; los yámbricos (ritmo $\text{---}\text{---}\text{---}$), *trímetros* o *tetrámetros*. Los poemas están compuestos por uno o más «sistemas» o por un número de repeticiones del mismo dímeter, trímetro, tetrámetro o hexámetro. Cada verso suele terminar en pausa.

El anapesto, metro con ritmo de marcha, se encuentra en la tragedia, donde sistemas anapésticos acompañan habitualmente las entradas y salidas del coro. El *hexámetro* dactílico es el metro de la épica, los oráculos y los poemas didácticos. El trímetro yámbrico y el tetrámetro trocaico aparecen en los diálogos de las tragedias.

La unidad estructural de la métrica griega es el verso. Una *resura* central divide la línea en dos «kola» o miembros similares. Pero —a diferencia de la cesura en las métricas románicas— estos miembros o «kola» nunca son exactamente iguales. Además, la cesura suele caer en medio de

¹⁶ Cada pie, unidad constitutiva del verso, comprende un cierto número de sílabas —entre 2 y 4—, y cada sílaba es larga o breve según un esquema propio de cada pie. A su vez, cada pie se divide en dos semipies, del cual uno corresponde al momento de elevación («arsis») y otro al momento de descenso («thesis») —por analogía con el alzaarse y descender el pie en los movimientos de marcha y danza—.

Los pies pueden ser simples o compuestos. Los pies simples son éstos: De dos sílabas: yambo [---] y troqueo [---]. De tres sílabas: anfibraco [---], dactilo [---], y anapesto [---]. Entre los pies compuestos, los más notables son el peón, que tiene cuatro formas: peón primero [---], peón segundo [---], peón tercero [---] y peón cuarto [---], y su opuesto el epítrito, que tiene otras cuatro formas: epítrito primero [---], segundo [---], tercero [---] y cuarto [---]. Los metros son éstos: baquío [---], crético [---], coriambio [---], jónico mayor [---], jónico menor [---], dociómicio [---] e hipodociómicio [---].

Además, hay algunos pies o metros que se consideran procedentes de otros por contracción (reunión de breves) o por disolución: el pirriquico [---], el tríbraco [---], el espondeo [---], el moloso [---], y el proceleusmático [---].

un pie, y no —como entre nosotros— en su final. Puede haber más de una cesura en un verso.

Por su repercusión sobre la métrica española, tenemos que mencionar brevemente los tipos métricos más frecuentes: el dístico elegíaco y el hexámetro. El *dístico elegíaco*, la gran forma métrica de la lírica individual, es una secuencia de dos líneas (hexámetro + pentámetro), repetidas para formar poema. La primera de ellas es un *hexámetro* (5 pies dactílicos, de los cuales los 4 primeros pueden ser o dactilos o espondeos o combinaciones de ambos; el 5º siempre es un dactilo; y el 6º pie es necesariamente un espondeo). Indicando la o las cesuras mediante coma, tenemos estos esquemas:

O bien: $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$
 O: $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$

La segunda línea del dístico elegíaco, el *pentámetro*, es una hemiepes de hexámetro repetida dos veces ($\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$; $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$), donde los pies primero y segundo pueden ser o bien dactilos —como hemos marcado— o bien espondeos: $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$

Este es el famoso «metro cojo», sustentador de la lírica individual griega y latina («verso recitado»).

La *lírica coral* griega (coros de tragedias, odas pindariacas, etc.: «verso lírico», opuesto al «verso recitado» individual), por el contrario, adopta la forma de secuencias que se responden y se rematan («estrofas»), de donde resulta un patrón triádico (AA'B): estrofa, anístrofa y épodo. Esta lírica era representada, cantada e incluso danzada.

El período helenístico —más difundido por sus imitadores romanos: Horacio, Catulo, Séneca, Petronio, Estacio, Marcial— adapta patrones líricos corales al uso recitado individual, dándole estructura estúquica —de líneas versales—¹⁸. Así el poeta del siglo IV Asclepiades tomó

¹⁷ Esto en la métrica latina; en la griega la última sílaba es larga. Mediante el signo [---] indicamos sílaba que puede ser larga o breve, indistintamente.

¹⁸ Para una completa exposición de los metros grecolatinos, véase Cesio Basio (54 a.C.—68 d.C.): *Sobre los metros* (1997).

una secuencia de las estrofas lesbias primitivas y la repitió estíquicamente, formando con ella poemas completos (*asclepiadeos*). Del mismo modo, nacen de las secuencias lesbias el gliconio y el falaceo, el metro favorito de Catulo. De un modo similar se crea la **estrofa alcaica**, que Horacio adaptó magistralmente. (Trataremos de este punto más adelante, al hablar de los Poemas estróficos españoles).

En la *métrica latina*, los metros recitados fueron tomados de los griegos, aunque tratándolos independientemente, p. ej., recogiendo rasgos del habla común, como el acento de intensidad¹⁹. Así el tetrametro griego se transforma en octonario en latín, y el trímetro yámbico en senario.

Los esquemas de sílabas tónicas y átonas caracterizan al **hexámetro latino**, el metro recitativo más frecuente. Y lo hacen incluso en su etapa de mayor refinamiento literario. Se combina la cadencia de sílabas tónicas y átonas con la de sílabas largas y breves. Habitualmente las unidades de sentido coinciden con los versos. Esto sucede también en el **dístico elegíaco latino**, el metro recitativo que, junto con el hexámetro, constituye el 90% de la poesía no dramática en latín.

La métrica latina recoge, además, formas autóctonas como el **saturnio** y la versión popular del septenario trocaico, llamado «**versus quadratus**». (Veremos esto más por extenso en el capítulo siguiente).

El sistema métrico grecolatino gravita siempre sobre la cultura occidental, y de manera especialmente aguda en el Renacimiento y en los períodos clasicistas. Y ello a pesar de que el elemento prosódico que lo sustenta —la cantidad silábica, con su distinción entre sílabas largas y breves— no sobrevive en ninguna de las lenguas románicas.

¹⁹ El acento de intensidad existió tanto entre los griegos como entre los latinos, en la primera sílaba larga de cualquier pie yámbico o anapestico. Según esta teoría, el «ictus» o acento métrico caía, entre los latinos, en la misma sílaba de una palabra normal acentuada. Se cree en la coexistencia, en cada verso latino, de tres patrones diferentes: ictus, acento de palabra, y cantidad silábica.

11. 3. La versificación acentual

Este tipo de métrica reposa también sobre un hecho fonético: la existencia en bastantes lenguas de acentos de intensidad que diferencian unas sílabas de otras y unas palabras de otras (así en español «cantara», «cantara» y «cantará»). En las lenguas **germánicas** primitivas, el acento —con la aliteración— fundamenta la métrica, bien acompañado de la cantidad (en el antiguo verso germánico), bien solo (en el verso épico medio-alto y en los siguientes siglos). Así el **verso de cuatro acentos** —con independencia del número de sílabas— se convierte en el más característico de la Edad Media germánica. Por influencia de otras culturas —francesa, española, italiana— se irán añadiendo a esta base rítmica la rima, el isosilabismo y la estrofa, hasta configurar el verso germánico actual.

No podemos olvidar el sustrato germánico de nuestra cultura (dominio de Hispania por los visigodos entre los siglos V y VIII: exactamente, desde el año 418 hasta el 711), lo que nos permite comprender la creciente importancia del acento en el latín vulgar hablado en la Península, e incluso ver en él las raíces de alguna versificación concreta, como la gallego-portuguesa popular, en la cual es fundamental el número de acentos en cada verso. Los cuatro acentos por verso —con cesura o sin ella— son la base de estos poemitas burlescos:

«Meu maridoño foise por probe,
deixou un fillo, topou dezanove.»

«Tanto bailé con el ama del cura,
tanto bailé que me dio calentura.»

Aunque, para entender esta versificación acentual popular gallego-portuguesa, tal vez mayor importancia que el sustrato germanico pueda tener *el canto* y *el baile*. Éstos fijan los tiempos fuertes en cada frase melódica, y se desentienden de los tiempos débiles, especialmente los anteriores al primer acento o tiempo marcado.

Los cuatro acentos por verso fundamentan igualmente, en la métrica castellana, el «*arte mayor*», la gran forma poe-

mática del siglo XV que entronca con la métrica culta gallego-portuguesa («cántiga de maestría»).

En tiempos más próximos a los nuestros, cuando ya la métrica silábica está plenamente asentada en España, encontramos otras modalidades de versificación acentual. Así el tipo de *verso libre* que repite un mismo patrón acentual (p. ej.: - - - -) dentro del esquema de metros. Veámoslo en el poema inaugural: el «Nocturno» (1892) de José Asunción Silva (1865-1896):

- 4 - «Una noche,
24 A una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de
[música de alas;
4 - una noche
20 A en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,²⁰
16 - a mi lado lentamente, contra mí ceñida toda,
4 a muda y pálida,
16 - como si un presentimiento de amarguras infinitas
16 A hasta el fondo más secreto de las fibras te agítara,
16 - por la senda que atraviesa la llanura florecida
4 a caminabas»

Dejando aparte este tipo de versificación, llamada «de cláusulas» —por su repetición indefinida de un mismo pie o cláusula acentual—, la versificación **acentual tradicional**, fluctuante, tiene dos rasgos que con frecuencia la acompañan: su carácter popular y su asociación con la música. Su carácter popular, porque la fluctuación supone una facilidad versificatoria: la no necesidad absoluta de medida fija. Y su aso-

²⁰ La repetición indefinida de la cláusula tetrasilaba (aparentemente [- - - -]), si contamos desde la primera sílaba del verso; o bien [- - - -] si adoptamos el modo de contar el ritmo de T. Navarro, a partir del primer acento del verso), produce una especie de cantilena en el lector, que permite absorber alguna irregularidad prosódica. En este verso estrujado no solamente consideramos trisilaba a efectos métricos la última palabra del verso, como es de rigor, sino también la palabra estrujada «húmeda», del interior, que necesita ser computada como bisilaba, prescindiendo de la vocal postónica. Si no, romperíamos el esquema [- - - - - - - - - - - - - - - -].

El signo [-] que sigue a la cifra indicadora del número de sílabas en los versos impares, señala ausencia de rima.

ciación con la música o con algún tipo de melodía, porque la frase melódica, con su posibilidad de acortar o alargar los tiempos de las palabras, regulariza el conjunto²¹.

11. 4. La versificación irregular: amétrica y fluctuación

Las versificaciones irregulares nos parece que están conectadas con la versificación acentual —hasta el punto de que es posible pensar que constituyen una modalidad más de ella—. Entendemos por **versificación irregular** la no silábica, primitiva, característica de los modos de versificar en la Rumania entre los siglos IX y XII. Objeto a menudo de minusvaloración —por ser contemplada desde el punto de vista de la versificación silábica regular—, suele ser tenida por defectuosa e inculta, estadio anterior a la regularización métrica. Sin embargo, pensamos que no debe ser mirada así, sino atendiendo a su raíz métrica *acentual*, no silábica. (Y esta raíz acentual, a su vez, verla ligada a la música que acompaña y fundamenta las palabras).

Comprende en esencia dos tipos: amétrica y fluctuante. La **versificación amétrica** es aquélla en que las medidas silábicas de los distintos versos varían mucho, p. ej. el *Cantar de Mio Cid*, donde encontramos metros entre las 10 y las 20 sílabas, repartidas en dos hemistiquios variables —predominan los versos de 14 sílabas seguidos por los de 15, 13, 16 y 12—. Así en los siguientes versos (n.ºs. 1672-1675), unificados musicalmente por la salmodia del juglar, volvemos a tener como principio regularizador los *cuatro acentos* separados por la *cesura*:

- 14 (7+7) «Vítolo el atalaya e tanxo el esquila;
15 (7+8) prestas son las mesnadas de las yentes de Roy Díaz,
17 (9+8) adóbanse de coraçón e dan salto de la villa.»

²¹ Hay, no obstante, alguna excepción histórica a estos dos rasgos ligados a la fluctuación: el culto «verso de arte mayor» (s. XV) es levemente fluctuante y no cantado, aunque sí lo era en su origen gallego-portugués. Otro caso más próximo es el que hemos llamado «verso fluctuante libre» (s. XX), obra de escritores cultos cuya palabra está alejadísima del acompañamiento musical. Creemos que el patrón arcaizante subyace en esta elección versolibrista.

Por otra parte, **versificación fluctuante** es aquélla que se apoya simultáneamente en el número de acentos por verso y también en el metro, pero no entendido éste de manera rigurosa, sino como aspiración o tendencia. Por lo tanto, en un poema de versos fluctuantes las medidas oscilan en torno a algún metro. Éste puede encontrarse, pero también otros de una, dos o tres sílabas más o menos.

Puesto que históricamente sucede a la versificación amétrica, podemos considerar la versificación fluctuante como un paso intermedio entre ametría (apoyada en el número de acentos) y silabismo: como un importante paso hacia la regularización de la irregularidad métrica.

Es un rasgo característico de la poesía española la persistencia de la fluctuación en ella. Nacida básicamente de la latina medieval —sobre la que hablaremos en seguida—, primero se configura en forma amétrica (*Cantar de Mio Cid*, jarchas). Probablemente por influjo de la métrica de sílabas contadas (poesía latina medieval, provenzal, francesa), la española se va regularizando progresivamente, a través de la versificación fluctuante. Esta abarca el siglo XII y coexiste con la versificación silábica en los siglos XIII y XIV, con alguna prolongación en el s. XV (copla de arte mayor) y XVI (romance), además de sus derivaciones en el siglo XX.

Pero la tendencia a la ametría y fluctuación no termina de desaparecer. Refugiada en la métrica popular entre los siglos XVI y XIX, aflora entonces en las letras de canciones y bailes populares, solos o insertos en obras cultas (teatro de Lope de Vega, p. ej.) En el Romanticismo, el deseo de libertad y de innovación que caracteriza a sus poetas pone en marcha de nuevo la métrica irregular, de modo suave. Después, los modernistas y sobre todo las Vanguardias del siglo XX intensifican el uso de la versificación irregular, desbordando incluso los moldes primitivos²²; estamos ante el **verso libre**.

²² Cfr. P. Henríquez Ureña (1961). Para este autor, hay dos tipos de verso libre: el antiguo (popular, anónimo) y el moderno («versilibrisme», culto).

11. 5. La versificación silábica (o métrica)

El número igual de sílabas («metro») en los distintos versos de un poema es la base rítmica más difundida en las literaturas occidentales y también en la española. En el metro se anclan todos los demás ritmos versales: rima, acento, estrofa, pausas.

Es un sistema que implica cultura, dominio del material lingüístico, hábito de versificar. Genéticamente, por tanto, no puede ser el primero que suija en las lenguas románicas, y no en todas al mismo tiempo. La versificación silábica nace en la **métrica latina medieval culta**, y necesitará siglos para imponerse en las literaturas «vulgares». Hallamos desde la baja Edad Media la versificación **silábica**, practica-da primero en la poesía eclesiástica en lengua latina, y desde allí irradiada a todas las literaturas occidentales.

Éstas no llegan a la regularidad métrica de repente, ni en sus primeros balbuces literarios. En el poema francés de «Sainte Eulalie» («secuencia» del s. IX en honor de esta mártir) o en la «Passion du Christ» (s. X); en el «Cantico delle creature» de San Francisco de Asís (s. XII), o en el *Cantar de Mio Cid* (s. XII), los versos oscilan en torno a ciertas cifras.

A partir del siglo XIII en España, con nuestra primera escuela culta, el «mester de clerecía», se abre paso el sistema versificatorio que se convertirá en el dominante: el basado en un metro que se reitera a lo largo del poema. Ha nacido la versificación métrica. Las demás versificaciones concurrentes —amétrica, fluctuante, acentual— irán desapareciendo de modo progresivo, y en el siglo XVI nos encontramos con que ya —salvo algún reducto popular— toda la poesía española es métrica.