

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN HUMANIDADES
LINEA: TEORÍA LITERARIA

**¿QUÉ ERA EL VERSO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII?
EN BUSCA DE UNA TEORÍA DEL VERSO EN LAS
POÉTICAS DEL SIGLO DE ORO**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA

MARX ARRIAGA NAVARRO

ASESOR: DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

MÉXICO, D.F., FEBRERO 2006

**¿QUÉ ERA EL VERSO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII?
EN BUSCA DE UNA TEORÍA DEL VERSO EN LAS
POÉTICAS DEL SIGLO DE ORO**

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco al Dr. Gustavo Illades Aguiar el gran trabajo que realizó como asesor; sin él, esta tesis no hubiera visto la luz. Estaré toda la vida en deuda por el gran apoyo que me brindó como académico y como amigo, demostrando que el asesor no es un tirano que coarta al tesista, sino un guía que acompaña al estudiante por los complejos caminos de la crítica literaria. Agradezco la doctora Nara Araujo Carruano el haberme introducido en los estudios del formalismo ruso, que tanto me marcaron. A los especialistas de la UAM-Iztapalapa en el Siglo de Oro les dedico respetuosamente esta tesis, en especial al Dr. Omar Alejandro Higashi Díaz, a la Dra. Lillian von der Walde Moheno, a Dra. María José Rodilla León y a la Mtra. Alma Mejía, quienes participaron en el dictamen del proyecto de maestría.

En segundo lugar, agradezco a mi esposa, Myriam Berenice Maya Ortiz, el apoyo que me brindó en estos años de trabajo, sin el cual nada hubiera sido posible. Su paciencia y comprensión hicieron que no desfalleciera a mitad del camino. También quiero agradecer a mi familia, en especial a mi madre, María Guadalupe Navarro Espinoza, que confió en mí, a mi padre José Rogelio Arriaga García y a mis hermanos.

En tercer lugar, agradezco la Universidad Autónoma Metropolitana haber sido mi casa de estudios por más de seis años. Gracias también a la Dra. Ana Rosa Domenella Amadio, coordinadora del postgrado en Teoría Literaria.

Por último, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología el haberme brindado su apoyo con una beca de excelencia académica. Hoy, después de dos años, le entrego los frutos de esa confianza.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: SEMBLANZA DE LAS POÉTICAS ÁUREAS A PARTIR DE SU TEMATIZACIÓN DEL VERSO	
1.1 ANTONIO DE NEBRIJA. <i>Gramática de la Lengua Castellana</i>	29
1.2 JUAN DEL ENZINA. <i>Arte de poesía castellana</i>	33
1.3 JUAN DE VALDÉS. <i>Diálogo de la Lengua</i>	37
1.4 JUAN HUARTE DE SAN JUAN. <i>Examen de ingenios para las ciencias</i>	40
1.5 GONZALO ARGOTE DE MOLINA. <i>Discursos sobre la poesía castellana</i>	43
1.6 MIGUEL SÁNCHEZ DE LIMA. <i>El Arte Poética en Romance Castellano</i>	44
1.7 FERNANDO DE HERRERA. <i>Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera</i>	46
1.8 JUAN DÍAZ RENGIFO. <i>Arte poética española</i>	52
1.9 ALONSO LÓPEZ PINCIANO. <i>Philosophia antigua poética</i>	58
1.10 LUIS ALFONSO DE CARVALLO. <i>Cisne de Apolo</i>	64
1.11 LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR. <i>Libro de la erudición poética</i>	70
1.12 LOPE DE VEGA. <i>Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo</i>	74
1.13 JUAN DE LA CUEVA. <i>Ejemplar Poético</i>	78
1.14 FRANCISCO CASCALES. <i>Tablas poéticas</i>	82
1.15 GONZALO CORREAS, <i>Arte de la lengua española castellana</i>	86
1.16 Cuadro cronológico de las ideas y preceptistas del Siglo de Oro	90

CAPÍTULO II: ELEMENTOS TEÓRICOS PARA LA ESCANSIÓN DEL VERSO

2.1	Sílaba	107
2.2	Acentos	111
2.3	Tipos de verso	119
2.3.1	Metodología propuesta por Juan Díaz Rengifo	122
2.3.2	Metodología propuesta por Alonso López Pinciano	130
2.3.3	Metodología propuesta por Luis Alfonso de Carvallo	134
2.3.4	Metodología propuesta por Francisco Cascales	139
2.3.5	Metodología propuesta por Gonzalo Correas	143

CAPÍTULO III: LA ORALIZACIÓN DE UN FRAGMENTO DE *LA VIDA ES*

SUEÑO Y EL LECTOR IDEAL DE LAS PRECEPTIVAS ÁUREAS

3.1	La oralización de un fragmento de <i>La vida es sueño</i>	151
3.1.1.	Escansión propuesta por Juan Díaz Rengifo	159
3.1.2.	Escansión propuesta por Francisco Cascales	161
3.1.3.	Escansión propuesta por Gonzalo Correas	162
3.2	El lector ideal de las preceptivas áureas	165
3.2.1.	Los hombres	169
3.2.2.	Los poetas	175

CONCLUSIÓN	179
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	182
---------------------	-----

INTRODUCCIÓN

La pregunta que da título a este estudio surgió al comparar unos fragmentos¹ de la comedia² *La vida es sueño* con el auto sacramental³ del mismo nombre. Las similitudes eran muy claras y por supuesto no era el primero en notarlas. Ahora bien, a mí no me importaban las semejanzas temáticas sino las estructurales. Mis preocupaciones se inclinaban hacia entender cómo aquella décima, tan bien lograda rítmicamente, se había convertido, en el auto sacramental, en cuartetos octosilábicos. O saber si el ritmo y la musicalidad eran el centro de atención en estas obras. Fue entonces cuando me surgió la siguiente pregunta: ¿qué era el verso en España en los siglos XVI y XVII?

¹ Los versos a los que me refiero en la comedia son los siguientes:

Segismundo: Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son. (vv. 2178- 2187)

En el auto sacramental:

Sombra: Sueño fue para ese empeño
que toda la *vida es sueño*.
Hombre: Luego ésta lo es: con que se halla
tu réplica convencida,
porque si la *vida es*
sueño, ¿no es fuerza después
que duerma esta triste vida,
que a mejor vida despierte? (vv. 1485-1492)

² PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*, ed. de Enrique Rull, Alambra, Madrid, 1980, El editor toma en cuenta la edición *Primera parte / de / comedias / de / Don Pedro Calderón / de la Barca. / Escogidas por Don Joseph Calderón / de la Barca su hermano /...* En Madrid. Por María de Quiñones / A costa de Pedro Coello y de Manuel López. Mercaderes de Libros, 1636. De esta edición, que puede considerarse la *princeps*, existen, por lo menos, cuatro copias conocidas: 1, la que se halla en la Biblioteca Nacional de París; 2, la correspondiente a la Biblioteca de La Sorbona; 3, la de la Biblioteca del Vaticano, y 4, la que se encuentra en la Biblioteca del Estado de Baviera (Munich).

³ Tomé como base la edición antes mencionada. Este auto sacramental le fue encargado para las fiestas de Corpus del año 1673, que tuvieron lugar en Madrid. Forma parte de la última etapa de producción literaria de Calderón, en la cual, al inclinarse hacia el oficio religioso, dejó a un lado las creaciones literarias para “teatros de corral”.

Mi intención es responder a esta interrogante por medio del abundante trabajo teórico realizado en los siglos XVI y XVII, aunque antes de esto debo preguntarme: ¿en pleno siglo XXI, cuáles son las teorías que se utilizan para describir lo que es el verso? O mejor aún: ¿hay diferencias entre el verso y la prosa? Sin duda, hay una evidente representación gráfica que marca la diferencia, pero ¿qué sucedería si un poema pierde tal estructura gráfica o si un fragmento en prosa se segmenta en versos? Es decir, nos atenemos a una representación gráfica para diferenciar lo que es el verso de lo que es la prosa.

Aristóteles decía:

Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llaman 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 más naturalista que poeta.⁴

Aristóteles tiene razón en la medida en que un poeta utiliza con otra finalidad el recurso del verso, pero hay que recalcar que en ambos casos los versos serían tales. Es decir, lo que diferencia al verso de la prosa no es el contenido. Los temas que explota la prosa pueden ser utilizados por el verso; la diferencia está en la forma en cómo expresan esos temas. Y no me refiero a un criterio subjetivo; un científico puede hablar del amor utilizando un método de manera objetiva y plasmar sus resultados en verso, de la misma manera en que un poeta intenta explicar lo inefable con este mismo recurso. Si comparamos los dos textos, distinguiremos la “pluma” del poeta de la del científico, pero aceptaremos que ambos están escritos en verso.

⁴ ARISTÓTELES, *Poética*, ed. y trad. de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, p.129.

Según Tomashevski, “El metro es el rasgo distintivo de los versos con respecto a la prosa [...]”, y el metro representa: “[...] el marco de una escuela poética, la norma a la que obedece la lengua poética”.⁵ Por lo tanto, el lenguaje del poeta, o del científico, debe acatar un reglamento impuesto por un segmento social, que ostenta el poder y que lo legitima, si su intención es entablar una comunicación. De ahí que el metro sea una norma y al parecer marque la diferencia entre prosa y verso, y digo “al parecer” porque esto es insuficiente. Trataré de explicarlo por medio de un ejemplo:

Pidió Tomás le diesen alguna
funda donde pusiese aquel vaso
quebradizo de su cuerpo, porque
al vestirse algún vestido estrecho
no se quebrase, y así, le dieron
una ropa parda y una camisa.⁶

Notamos que cada línea, si no consideramos los acentos, es un decasílabo, excepto la última. Es decir, tiene un metro estable que acata una norma poética. Si el metro es lo que separa al verso de la prosa, diríamos que estos son versos, pero el hecho es que no lo son. Se trata de un fragmento de “El licenciado vidriera”, que es una de las *Novelas ejemplares* escritas por Cervantes y publicadas en 1613. Aun si el receptor no conociera estos datos, probablemente no aceptaría que son versos dichas líneas. Este fenómeno Jakobson lo había notado en la tradición popular:

Un campesino serbio que recite poesía épica, memoriza, repite y hasta improvisa miles o a veces decenas de miles de versos, y su metro está vivo en su espíritu. Incapaz de abstraer sus reglas, no por ello deja de percatarse de ellas y rechaza la mínima infracción de la regla [...].⁷

⁵ BORIS TOMASHEVSKI, “Sobre el verso”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1970, p.115.

⁶ MIGUEL DE CERVANTES, “El licenciado vidriera”, *Obra selecta: Novelas ejemplares*, Mateos, Madrid, 2000, p.163.

⁷ ROMAN JAKOBSON, “Lingüística y poética”, *Ensayos de lingüística general*, trad. de José M. Puyol y Jem Canes, Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 371-372.

En el ejemplo de “El licenciado vidriera”, el lector puede notar que la selección de esas palabras y su combinación son homologables a la forma en como organiza su discurso cotidiano, lo cual nos reafirma que la representación gráfica del verso no puede ser lo único que lo diferencie de la prosa. Para que el metro sea considerado como factor de diferenciación debe estar unido a otros elementos. Es decir, el conteo silábico atiende a una estructuración melódica. El autor trata de concretizar por medio de palabras lo que en él son sonidos; para lograrlo se apoya en el metro, pero “[...] como todo método de contabilidad, éste no aparece netamente en una lectura normal de los versos, en la declamación, sino en el curso de una lectura particular que destaca la ley de distribución de los acentos, o sea en el curso de la escansión”.⁸ Lo cual nos enfrenta a una diferencia formal entre el verso y la prosa, ya que ésta no necesita una representación especializada como sí aquél. Además, hay que agregar la necesidad de un lector con oído poético capaz de escandir automáticamente el verso. Debo recalcar que me estoy refiriendo a la tradición hispana; en otras lenguas se suscitan problemas distintos.

Otro formalista, fundador junto con Víctor Shklovski del grupo OPOIAZ,⁹ que trabajó con insistencia el discurso poético, tratando de encontrar su particularidad respecto de otros discursos, fue Osip Brik. Él escribe: “El verso no obedece solamente a las leyes de la sintaxis, sino también de la sintaxis rítmica, es decir a la sintaxis que enriquece sus leyes con exigencias rítmicas”.¹⁰ Lo anterior nos enfrenta a dos ideas: la primera es la de sintaxis, ya sea rítmica o no, que sin duda debe considerarse como una norma social; la segunda es

⁸ BORIS TOMASHEVSKI, *op. cit.*, p.116.

⁹ “Sociedad para el estudio de la lengua poética”, formada en San Petersburgo, en 1917.

¹⁰ OSIP BRIK, “Ritmo y Sintaxis”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1970, p.111.

la conciencia de ritmo. Lo primero es importante para reconocer que ningún acto de comunicación es casual, pero lo segundo sin duda es mucho más significativo. El ritmo lo podemos entender como: “[...] toda alternancia regular, independiente de la naturaleza de lo que alterna. El ritmo musical es la alternancia de los sonidos en el tiempo. El ritmo poético, la alternancia de la sílaba en el tiempo [...]”,¹¹ lo que implica un acto meditado. En el habla coloquial la alternancia regular de acentos silábicos no se da sino por casualidad. Entendamos que la sintaxis en la prosa se propone dar supremacía a la semántica, mientras que la sintaxis rítmica, a la musicalidad.

Ahora bien, Jakobson, al analizar la comunicación, se detuvo en especial en la función poética, de la cual comenta: “*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación*”.¹² El eje de la selección es aquel en donde el hablante elige una palabra de entre el compendio total de la lengua, es decir, toma una palabra del diccionario mental que cada individuo tiene. Dicha palabra sirve para un fin y es por eso que ha sido escogida de entre todas las demás. El eje de la combinación es la cadena discursiva que existe. Las palabras aisladas no sirven para el fin que se requiere, es por eso que se combinan para poder llegar a él. Para Jakobson, si en un discurso se da prioridad a la función poética, las equivalencias de los elementos, tanto en el eje de selección como en el de combinación, formarán secuencias. Estas secuencias (por estar dentro de los discursos poéticos que se erigen por equivalencias) hacen que se formen ecuaciones. Hay otra función que tiende a parecerse a esto: la *metalingüística*¹³, pero como escribe Jakobson: “En el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación,

¹¹ *Ibid.*, p. 107.

¹² ROMAN JAKOBSON, *op. cit.*, p. 360. Cursivas en el original.

¹³ Función centrada en un sistema de repeticiones con la finalidad de reafirmar el *código*. *Ibid.*, pp. 351-363.

mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia”.¹⁴ De ahí la importancia de entender cómo se desarrollan las equivalencias en cada uno de sus ejes (selección y combinación) para poder profundizar cada vez más en el discurso. Por supuesto que me refiero a niveles rítmicos donde se realizan estas equivalencias. En la medida en que se estudien estas secuencias se está más cerca de entender la estructura compleja del verso.

Sin duda, la idea de secuencias nos remite inmediatamente al ritmo. Y es que el ritmo, como dice Osip Brik, es una equivalencia de sonidos que se desarrolla en el interior del verso y en su relación con otros.¹⁵ Es por eso que en la misma conferencia Jakobson aclara: “Sin duda alguna, el verso es ante todo una ‘figura fónica’ que se repite [...]. La proyección del principio ecuacional en la secuencia tiene un significado mucho más profundo y amplio”.¹⁶ Es justo lo que, en 1920, Brik planteó como una sintaxis rítmica. El principio de equivalencia poética lleva al límite la sintaxis común en la medida en que el discurso tiene por dominante esta función.

Hay otro elemento del cual no hemos hablado, que es la rima; ésta consiste en una repetición regular del grupo fonético equivalente. Tomashevski observa que

La rima es la forma canonizada, métrica, de la eufonía. En la actualidad parece admitirse generalmente que la rima no es un ornamento sonoro del verso sino un factor organizador del metro. No sirve sólo para crear la impresión de analogía entre los sonidos que la constituyen sino también para dividir el discurso en versos y determinar su fin. En la medida en que la rima, independientemente de las condiciones de su realización, es un factor del metro y que gracias a las asociaciones fónicas ayuda al oído a percibir la descomposición métrica de la lengua poética, los hechos eufónicos pertenecen totalmente al verso, es decir, al ritmo; ellos confirman la

¹⁴ *Ibid.*, p. 361.

¹⁵ *Vid.* O. BRIK, *op. cit.*, pp. 107–114.

¹⁶ ROMAN JAKOBSON, *op. cit.*, p. 376.

impresión de descomposición del verso y de correspondencia entre sus partes.¹⁷

Así que se puede entender que la rima ha servido de apoyo al ritmo, pues su función, antes de todo, es sonora.

Metro, ritmo, y rima figuran como herramientas fundamentales para la comprensión del verso en nuestra época. De la misma manera, en los siglos XVI y XVII un gran número de teóricos analizaron estos elementos. Ahora faltaría preguntarnos ¿qué era el verso para aquellos teóricos áureos?

Díez Echarri en su obra *Teorías métricas del siglo de oro* escribe:

Lo que falta, por tanto, no son estudios de métrica, sino el libro de historia que recoja metódicamente cuanto se refiere al origen, evolución y desarrollo del verso español y teorías que le concierne. Falta también, y esto con más urgencia, la obra en que se haga el estudio definitivo de la naturaleza de nuestro verso; es decir, el tratado serio, metódico, razonado, donde se nos diga en qué consiste el verso y en qué la prosa; cuál es el ritmo de aquél y cuál el de ésta; qué factores son esenciales y cuáles potestativos.¹⁸

Hace ya treinta y seis años que se manifestaba esta preocupación y hasta ahora no se ha elaborado un trabajo contundente que nos aporte las respuestas del caso. Y es aún mayor la preocupación cuando hay tanto material teórico realizado en el Siglo de Oro. Por ejemplo, Luis Carrillo y Sotomayor, en 1611, escribe: “Forçosa consecuencia será pues, que la poesía vsada de algunos modernos deste tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena, y imitandoles [...]”.¹⁹ De su lado, Cascales afirma en 1617:

El que enseña matemática, llámese maestro de aquel arte; el que narra historia, llámese historiador; el que imita al matemático en alguna acción de su facultad, y el que imita algún hecho de la historia, ésse es y debe decir

¹⁷ BORIS TOMASHEVSKI, *op. cit.*, p. 119.

¹⁸ EMILIANO DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Aldecoa, Madrid, 1970, pp. 36-37.

¹⁹ LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR, *Libro de la erudición poética*, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1946, pp. 73-74.

poeta. Por tanto, debes elegir materia digna de la poesía, si quieres que no te digamos versificador.²⁰

Casi no podemos encontrar algún poeta que no haya tratado los problemas teóricos de ese momento en una carta, en un poema, en una obra teatral o en una novela. Baste como ejemplo, este fragmento epistolar de Calderón:

Yo, señor, juzgué siempre, dejándome llenar de humanas y divinas letras, que el hacer versos era una gala del alma o agilidad del entendimiento, que ni alzaba ni bajaba los sujetos, dejándole a cada uno en el predicamento que le hallaba; sin presumir que pudieran nunca obstar ni deslucir la mediana sangre en que Dios fue servido que naciese, ni los atentos procederes en que siempre he procurado conservarla [...].²¹

La abundancia del material teórico producido en el Siglo de Oro ha sido valorada de diferentes maneras por la crítica literaria a lo largo de siglos. En el siglo XVIII, tanto Ignacio de Luzán,²² como Luis Joseph Velásquez reprochaban la falta de método y el libertinaje de los poetas en los siglos XVI y XVII. Al respecto, Velásquez observa:

Los Poetas de este tiempo faltos de erudición, y del conocimiento de las buenas letras fiando demasiadamente en la agudeza de su ingenio, y en la viveza de su fantasía, olvidaron y aun despreciaron las reglas del arte; siendo tres las principales sectas poéticas, que entones corrompieron el buen gusto: la primera fue la de los que ignorando, o despreciando las reglas de la Poesía dramática, que nos dejaron los antiguos, corrompieron el teatro, introduciendo en él el desorden, la falta de regularidad, y decoro, la inverosimilitud, y el pedantismo, que todavía vemos sobre las Tablas; siendo los principales jefes de esta Escuela:

Christóval de Virués
Lope de Vega
Juan Pérez de Montalván
Don Pedro de Calderón
D. Agustín de Salazar

²⁰ FRANCISCO CASCALES, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancanforte, Espasa Calpe, Madrid, 1975, p. 32.

²¹ PICATOSTE, *Homenaje a Calderón*, 1881, pp. 50-51, *apud*. ENRIQUE RULL, "Introducción", PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*, ed. de Enrique Rull, Alambra, Madrid, 1980, p. 33.

²² IGNACIO DE LUZÁN, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus especies principales*, Francisco Sevilla, Zaragoza, 1737.

D. Francisco Cándamo

D. Antonio de Zamora

y otros que adelantaron este desorden hasta introducir en el drama una cierta altura de estilo, que aun no sería tolerable en la epopeya, ni en la Poesía Ditirámica.²³

No es de extrañarse que, para Velásquez, la “gran reforma” de este triste estado en la literatura española la iniciara Ignacio de Luzán con su *Poética*. La influencia francesa hizo que toda Europa se volcase sobre los tratadistas clásicos. Ello provocó el olvido de las poéticas del Siglo de Oro, aunque muchas de éstas estuvieran fundamentadas en la tradición grecolatina. De ahí que sean escasos los estudios sobre el trabajo teórico de los siglos XVI y XVII.

Fue hasta inicios del siglo XIX, cuando el romanticismo dominaba en Europa, que se retomó y reelaboró una nueva noción del barroco español. Es muy sugestivo el retrato que hizo Víctor Hugo en su famoso prefacio a *Cromwell*:

[...] tanto extranjeros como nacionales, han atacado, ya teórica, ya prácticamente, esta ley fundamental del código pseudo-aristotélico. Por otra parte, el combate no ha podido ser muy largo. A la primera sacudida ha estallado; ¡tan carcomida estaba la viga de la antigua casucha escolástica!²⁴

Sin duda no fue tan rápido, ni la viga estaba tan carcomida, como lo mencionó Víctor Hugo, pero ya este reproche nos habla de una nueva visión teórica, aunque no haya una intención de estudiar aquellas preceptivas, sino más bien de fundamentar una nueva teoría.

En 1883 se empezó a cuestionar hasta dónde las poéticas y la práctica creativa de los siglos XVI y XVII eran endebles teóricamente. Sin duda, me estoy refiriendo a un

²³ LUIS JOSEPH VELÁSQUEZ, *Orígenes de la poesía castellana*, ed. de Francisco Martínez de Aguilar, Málaga, 1755, p. 68.

²⁴ VÍCTOR HUGO, *Cromwell*, Espasa Calpe, Madrid, 1979, p. 29.

trabajo esencial: *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez y Pelayo,²⁵ en donde señala:

Así como sería absurdo acomodar a todos un mismo calzado, absurdo es imponer a todos una misma regla y forma para la imitación, como si todos los ingenios fuesen iguales. De donde se infiere que tampoco hay una teoría cierta y absoluta del estilo, sino que depende todo el uso, de la observación y el ejercicio [...] cada nación tiene su propio estilo, y le tiene también cada ingenio, y cada materia lo exige propio y acomodado así [...].²⁶

Me parece aún más sobresaliente cómo inicia su obra, en sus “Advertencias Preliminares”:

Detrás de cada hecho, o más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento, no sólo en el arranque espontáneo y en la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya savia vive, y en el influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo.²⁷

Menéndez y Pelayo, al enfatizar que el fondo mismo de la creación artística es un organismo teórico, destruye la base subjetiva de la teoría romántica. Este nuevo enfoque no intenta ser preceptivo como el neoclásico, sino descriptivo. Para Menéndez y Pelayo la intención del poeta no es hacer una teoría, sino llevar a la práctica una teoría que no ha redactado pero que es inherente a su acto creativo. El teórico no intenta someter a futuros poetas con reglas o descripciones, sino redactar aquella teoría oculta en la obra. De ahí la insistencia de Menéndez y Pelayo en conocer el panorama teórico y filosófico de la época

²⁵ MARCELINO MENÉNDEZ y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas de España. Las ideas estéticas entre los antiguos griegos y latinos. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII*, Porrúa, México, 1985. Como mencioné, fue publicado por primera vez en Madrid en el año 1883.

²⁶ *Ibid.*, pp. 445-446. Este trabajo es importantísimo para el que quiere entender las ideas teóricas que han surgido en España. Poco se le puede tachar a Menéndez y Pelayo; tal vez al examinar su arduo trabajo se siente inquietud por no tener acceso a tanto material como el que registra. Aunque la crítica más común es que muchas de sus referencias no están bien fichadas o que pertenecen a su biblioteca personal y que no son accesibles a nadie. Algunos otros critican que la pluma desenfadada de Menéndez y Pelayo a veces guiaba los resultados teóricos a una opinión personal, pero ¿qué trabajo no lo hace?

²⁷ *Ibid.*, p. X.

que se intente analizar. Fue muy obvio para él notar que la situación de la creación y teoría áurea eran mucho más complejas de lo que los siglos XVIII y XIX suponían. Es decir, que no existe un estilo propio y, por lo tanto, tampoco una poética, de ahí que la búsqueda de una “literatura nacional” sea un trabajo mucho más arduo, ya no sólo en el estilo de una nación sino también en los poetas, los preceptistas y los lectores. No es de extrañar que las nociones del siglo XVIII fueran fuertemente criticadas por él:

Toma Luzán, como tantos otros, por documento crítico de gran precio el humorístico desenfado de Lope de Vega, intitulado *arte nuevo de hacer comedias*, tantas veces contradicho por el mismo Lope y por sus discípulos en apologías mucho más serias y más profundas, las cuales Luzán da muestra de ignorar del todo, y que hubieran salvado de muchos errores en que lastimosamente cae por no conocer la teoría de nuestra antigua comedia; que teoría hubo en ella, como la hay, en todo movimiento literario, aún en los que a primera vista parecen más irregulares.²⁸

Ahora no es el momento para averiguar si se contradice o no Lope. Es mejor notar que para Menéndez y Pelayo la teoría literaria en el Siglo de Oro es un hecho. Otro que sigue estas ideas es Entrambasaguas,²⁹ afirmando que los preceptistas áureos no están en contra de las innovaciones hechas por los poetas. Es decir, no hay un desenfreno poético sino que todas estas innovaciones son el resultado de la evolución de las normas poéticas que habían tenido su origen en Aristóteles y Horacio. Ahora bien, el estudio que realizaron, tanto Entrambasaguas como Menéndez y Pelayo, no fue exhaustivo. Porqueras Mayo anota: “Allí a Entrambasaguas le preocupaba más [hablando del mismo texto que he citado], con gran rigor documental, el ambiente íntimo en que se movía Lope que la problemática literaria,

²⁸ MARCELINO MENÉNDEZ y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas de España. Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XVIII*, Porrúa, México, 1985, p. 147.

²⁹ Vid. ENTRAMBASAGUAS, “Una guerra literaria del siglo de Oro”, *Estudios sobre Lope de Vega*, C.S.I.C., Madrid, 1932.

que prometió estudiar [...]”.³⁰ Y sin duda tiene razón. Al inicio del siglo XX, tan sólo se estaban delimitando las pautas que la crítica literaria seguiría.

Ahora bien, no todos aceptaron el valor de los teóricos españoles de los siglos XVI y XVII. Un poco antes de Entrambasaguas, en el año de 1925, Saintsbury negó rotundamente toda originalidad a las poéticas españolas:

The Spaniards, if I may be pardoned a rough and ugly metaphor, never “digested themselves”, never either kept creation and criticism separate, or waited for the one till the other had ceased [...]. Above all, they had the misfortune to have no critic of real authority [...]. The others, the Pincianos, the González de Salas, and the rest, were persons, if not exactly of no mark or likelihood, at any rate of no commanding and authoritative importance, like Ben Jonson and Dryden in England, like Boileau in France [...]. I cannot say that, even after duly perusing and perpending the admirably competent and loving examination of señor Menéndez, I have been able to form any high opinion of Spanish seventeenth-century criticism as a whole.³¹

La crítica de Saintsbury estaría en oposición a la de Menéndez y Pelayo, pero no fue la única. Un año antes, en 1924, Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes* afirma:

[...] para el caso es indiferente que sus informaciones [las de Cervantes] procedan de los tratadistas italianos de poética o del Pinciano que los sigue paso a paso [...] ideas originales e importantes acerca de la literatura se encuentran, por ejemplo, en Vives; pero las poéticas propiamente aristotélicas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII son un mero calco de las italianas.³²

No olvidemos que en 1924 era muy difícil contradecir a Américo Castro, ya que no se podían conseguir ediciones de otras preceptivas que no fueran la de Pinciano o la de Cascales. Apenas en 1925 salió un librito en Estados Unidos de H. J. Chaytor,³³ donde

³⁰ FEDERICO SÁNCHEZ ESCRIBANO y ALBERTO PORQUERA MAYO, *Preceptiva dramática española; del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972, p.18.

³¹ G. SAINTSBURY, *A History of Criticism and literary Taste in Europe from the earliest text to the present day*, Nueva York, 1925, p. 350.

³² AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1924.

³³ H. J. CHAYTOR, *Dramatic Theory in Spain*, University Press of Cambridge, Cambridge, 1925.

recopilaba algunos fragmentos teóricos que no alcanzaban a dar un panorama real de la teoría literaria. Se tuvo que esperar hasta 1972 para que apareciera *La teoría dramática de los siglos XVI y XVII*, la cual sí contenía un catálogo más amplio de documentos teóricos y que sin duda era más fácil de conseguir que la edición de Chaytor.

Como hemos visto, la crítica literaria ha tomado dos caminos. En el primero, se creía que la literatura de los siglos XVI y XVII estaba rompiendo con lo clásico, mientras que los preceptistas copiaban las tendencias italianas sin que el grupo de poetas los siguiera. En el segundo, se insistía en que las necesidades sociales de la España de esos siglos hicieron que evolucionar a esos preceptos clásicos para adaptarse a una nueva época en donde poetas y teóricos trabajaban de la mano. Estos dos caminos crecerán, teniendo cada uno sus seguidores. Ambos pueden servirnos para estructurar las tendencias de la crítica literaria hasta nuestras fechas.

En 1933 aparece *Ideas de Lope de Vega sobre el lenguaje dramático*, en donde Romera-Navarro acepta la existencia de una teoría compleja en el Siglo de Oro. Observa, la especialista, que Lope venció sobre los aristotelismos y que hubo una oleada de preceptistas que estuvieron en esta misma línea; también vislumbra que: “Podrá escribirse algún día un tratado sobre la estética del Lope de Vega, pero no hasta que se hayan aportado bastantes materiales más con estudios parciales de sus ideas literarias y de las de sus contemporáneos y predecesores”.³⁴ Sin duda, para 1933 los trabajos sobre las “ideas literarias” del Lope y sus contemporáneos no existían. Como he dicho, debió ser muy difícil trabajar sobre especulaciones al no tener ediciones sobre los documentos teóricos de la época. Por otro

³⁴ M. ROMERA NAVARRO, “Ideas de Lope de Vega sobre el lenguaje dramático”, *Hispanic Review*, 1, 3 (1933), p. 222.

lado, es interesante que al analizar el uso que hacía Lope de la versificación se topara con el problema de la esencia del verso, algo que nadie había intuido aún. En una nota observa:

Esto es terminante, como lo es en mi opinión que aquí habla Lope mismo [se refiere a un pasaje de *La Dorotea*³⁵]. El poeta ha de conceder capital importancia a la hermosura formal, a la armonía del verso. Pero su concepto de la poesía es más elevado y trascendental que el concepto de la forma. Para él, poesía es tanto como creación poética, si bien es realizada con la *fermosa cobertura* del metro, que dijera Santillana. Esencia es de su estética [...].³⁶

Lo curioso es que Romera-Navarro mencione que el verso está más allá de una construcción formal y de una base rítmica, lo cual es contrario a lo que el canon institucional tiene como base. En 1933 era un muy temprano para preocuparse por la esencia del verso en el Siglo de Oro, pero éste era el primer momento en que la crítica literaria cuestionaba tal asunto. Cuando Romera-Navarro publicó su artículo, lo que le preocupaba era saber por qué la inclinación por los versos italianos y hasta dónde era cierto que los poetas habían despreciado los metros castellanos. Sin duda, ésta será una nueva discusión que se abordará en los años posteriores; y las dos tendencias que hemos marcado trataron de resolverlo: la primera, inaugurada en el siglo XVIII, fue la más favorecida en la primera mitad de los noventa; insiste en que la poesía del Siglo de Oro estaba basada en la imitación de las formas italianas y por lo tanto que las poéticas de estos tiempos también eran imitación de las italianas. La segunda vertiente, propuesta por Menéndez y Pelayo, no

³⁵ El pasaje es el siguiente: “puede assimismo el Poëta vsar de su argumentos sin Verso, discurriendo por algunas decentes semejanzas; porque esta manera de pies y numeros son en el Arte poëtico como la hermosura en la juventud y las galas en la disposición de los cuerpos bien proporcionados, que la armonía está allí como accidente, y no como real sustancia; de suerte, que si alguno pensasse que consistía en los numeros y consonancia negaría que fuesse ciencia a la Poësia. La Dorotea de Lope lo es, aunque escrita en Prosa [...]”.

LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, Castalia, Madrid, 2001, p.59.

³⁶ M. ROMERA NAVARRO, *op. cit.*, p. 224.

acepta del todo que los metros castellanos fueron despreciados, afirmando que, en realidad, había un estilo propio que presentaría las bases de la diferencia.

Otro punto importante, que Romera-Navarro cuestionó, fue la idea de que la teoría de los siglos XVI y XVII estaba peleada con la práctica poética. En su trabajo no se duda que Lope de Vega tuviera en mente una poética y que tratara de llevarla a la práctica. Además, sostiene que teóricos contemporáneos a Lope, como el Pinciano, Renfigo, Cascales, Carlos Boyl, entre otros, eran considerados en el momento de la creación literaria. Y hasta cierto punto, aunque no lo menciona, se nota que cree en una autoridad cultural que está sentando bases sobre las líneas que debe seguir la creación. Es decir, que en la sociedad española de los siglos XVI y XVII se había conformado un grupo de intelectuales que representaban y conducían la cultura. Sin duda, esta idea causa revuelo, ya que muchos críticos aseguran que los poetas no se atan a los preceptistas. Esta discusión, que ha tenido vigencia hasta nuestros días, se incrementó cuando Menéndez Pidal, en su trabajo “Lope de Vega, el arte nuevo y la nueva biografía”,³⁷ de 1935, mantenía que Lope debió dudar siempre de las “inútiles” teorías aristotélicas. Ello dio como resultado dos cosas; primero, que las poéticas de los siglos XVI y XVII fueran vistas como textos inútiles, ya que no podían explicar la creación artística justo porque ésta no estuvo atada a ellas; por otro lado, se enraizó la idea de que los poetas del Siglo de Oro debían ser valorados por los temas y no por la forma, ya que esta última era espontánea e imposible de normar.

³⁷ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, “El arte nuevo y la nueva biografía”, *Revista de Filología Española*, XXII (1935), pp. 337-387; estudio recogido en *De Cervantes y Lope de Vega*, Austral, Madrid, 1945, pp. 65-134; en *España y su Historia*, Minotauro, Madrid, 1957, pp. 283-329 y en *Mis páginas preferidas; temas literarios*, Gredos, Madrid, 1957, pp. 298-369.

Años más tarde, en 1943, Edwin S. Morby criticaría con justa razón cómo “Like modern critics in general, Menéndez y Pelayo³⁸ contented himself with employing Lope's denominations, usually with no comment on his motives for applying them”.³⁹ Y digo “con justa razón” porque en realidad no había un análisis sobre la esencia de las cosas. Aunque se puede estar en desacuerdo con muchas ideas de Morby, es cierto que: “But no aspect of a great poet's method is indifferent, not even his caprice, and certainly not the externals that governed his conception of his art”.⁴⁰ Dice mucho que se halla referido a “great poet's” porque, tal vez, poetas de talla menor basaban su trabajo en la casualidad y el capricho, pero poetas como Lope, Calderón, Tirso, Góngora, y una larga lista, conciben su obra desde la base de un método. Ahora bien, ¿están siguiendo una preceptiva externa o un método propio? Y más aún, ¿nadie, en su época, se dio cuenta de este método ni lo plasmó en una poética descriptiva? Morby no contesta ninguna de estas preguntas. Él está más interesado en marcar las diferencias del método lopesco respecto del método clásico: “Great inconsistencies remain, and defy all efforts to rationalize them [...]. It individuality set the Spanish theater apart from the classical and neoclassical”.⁴¹ Podemos notar que se une a la tendencia clasicista al buscar la esencia del Siglo de Oro en la diferencia que guarda con respecto a los grecolatinos. Para Morby la literatura española de los siglos XVI y XVII es la

³⁸ El texto al que se refiere es: “Varios poetas, más bien por capricho que para indicar la diferencia esencial entre una y otra, pusieron algunas obras suyas en nombre de *tragedia*; pero estas tragedias, en las antiguas ediciones, van seguidas casi siempre de las palabras sacramentales: *comedia famosa*. [...] Poca importancia debe darse también al título tragicomedia, que suele preceder algunos dramas españoles”. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la literatura y el arte dramático*, 1946, p. 197, *apud*. EDWIN S. MORBY, “Some observations on tragedia and tragicomedia in Lope”, *Hispanic Review*, 11, 3 (1943), p. 186. Lo que más me desconcierta es que Menéndez y Pelayo haya aceptado que fue por capricho y que poco importan los títulos que se refieren a una teoría, a un arte, a una poética.

³⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 190.

ruptura de esa norma a través del desorden, los excesos, etc. Sin un afán hispanista, creo que todas estas ideas son “clásicas” en la crítica extranjera del Siglo de Oro.

Hay que resaltar que, justo a la mitad del siglo, se empieza a dudar del desprecio de los poetas a los preceptistas. Todo inicia, según Margarete Newels, con Menéndez y Pelayo en el año 1946: “[...] fue el primero en poner de relieve, en el capítulo X de su *Historia*, la mutua relación que existe entre la teoría y la práctica en el siglo de oro”.⁴² Más adelante observa que “Esta sustanciosa producción crítica de teoría había sido estimulada por el florecimiento de la literatura en general, y muy particularmente por el teatro, que exigió a su vez una confrontación con la teoría”.⁴³ Esto puede resultar contradictorio, ya que desde el siglo XVIII se había insistido en la “escasez de tratados”, en la “pobreza doctrinal”; y aún en estudios modernos se aseguraba lo mismo. Por ejemplo, cuando Prados lee el trabajo de Vilanova⁴⁴ señala “que es una interesante y exacta valoración de la mediocridad doctrinal de nuestros preceptistas de los Siglos de Oro, paradójicamente contrapuesta a la maestría de los escritores de la época”.⁴⁵ Ello nos demuestra la ruptura que ha tenido la crítica literaria con respecto a este tema. Por un lado, el poco acceso a los textos teóricos del Siglo de Oro y, por otro, los fuertes prejuicios hacían que fueran pocos los estudios sobre el tema y éstos tuvieron que unirse a alguna de las tendencias antes marcadas para lograr legitimidad ante el canon instituido.

⁴² MARGARETE NEWELS, *Los géneros dramáticos en las puertas del Siglo de Oro*, Tamesis, London, 1959, p.12.

⁴³ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴ Me imagino que se trata del capítulo “Preceptistas españoles del siglo XVI y XVII”, VILANOVA, *Historia general de la literatura hispánica 3*, Madrid, 1953, pp. 567-691.

⁴⁵ JOSÉ PRADOS, *La teoría literaria*, Monografías Bibliográficas, Madrid, 1954, p.36.

Tuvieron que llegar los años setenta para que Díez Echarri creara su obra *Teorías métricas del Siglo de Oro*.⁴⁶ Ya para estas fechas era relativamente fácil conseguir ediciones de las poéticas áureas, gracias a que el Consejo Superior de Investigaciones Científicas había creado la Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, que dio acceso a ediciones que antes sólo se imaginaban. Ahora bien, Díez Echarri señala, con justa razón, lagunas en los estudios críticos, pero también critica los trabajos anteriores, por ejemplo el de Tomás Navarro Tomás,⁴⁷ quien ha recopilado los tipos de verso y de estrofas a lo largo de la historia de la lírica española. Su trabajo es muy útil como una descripción, aunque deja la impresión de que el acto poético no va más allá de contar sílabas y marcar rimas.

En 1972, como libro póstumo, aparece *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco* de Federico Sánchez Escribano. El libro es de gran utilidad, ya que recopila un buen número de trabajos teóricos de los siglos XV, XVI y XVII. Sin duda, es mucho más completo que *Dramatic theory in Spain*, de Chaytor, de 1925. El prólogo del libro de Sánchez Escribano lo redacta Porqueras Mayo, en donde comenta:

Casi nada sobre teorías dramáticas se encontrará en las más acreditadas historias de la literatura española. Incluso en la reciente *Historia general de las literaturas hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, el encargado de estudiar a los preceptistas españoles, Antonio Vilanova, descuidó estos aspectos (salvo someras alusiones al tratar de Cascales y González de Salas) [...].⁴⁸

Más de diez años después, en 1985, Porqueras Mayo menciona algo importantísimo: en estos siglos XVI y XVII no sólo los poetas se leían y se influían entre ellos, sino que

⁴⁶ Vid. EMILIANO DÍEZ ECHARRI, *op. cit.*

⁴⁷ Vid. TOMÁS NAVARRO TOMÁS, "Repertorio de estrofas", *Arte del verso*, Compañía General de Ediciones, México, 1965.

⁴⁸ FEDERICO SÁNCHEZ ESCRIBANO Y ALBERTO PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p.18.

también los teóricos hacían una lectura de su círculo cultural, tomando influencias, marcando líneas, rompiendo otras.

En 1606 se publicó el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva que Lope silencia, como silencia toda la crítica teatral anterior, de la que toma ideas y sobre todo orientación o pauta. Yo me he referido a algunos cargos concretos respecto a Juan de la Cueva, y podría ampliarse muchísimo la lista de otros influjos de estos teóricos.⁴⁹

Aceptar esta idea implica contradecir la noción de que los teóricos del Siglo de Oro imitaban las poéticas italianas. Por supuesto que esto repercutiría en una relectura de todos ellos, ya no buscando una imitación sino la innovación en aquella época; aunque como hemos visto, ha sido muy difícil desacreditar alguna de las dos tendencias críticas mencionadas. Por ejemplo, en 1975 se publican las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales.

En la Introducción al libro, Benito Brancaforte escribe:

Extraña mucho la opinión de Menéndez y Pelayo ante la evidencia clara de que muchos pasajes de las *Tablas Poéticas* no son más que una traducción con frecuencia literal, de los autores mencionados por Luzán, y sobre todo de Minturno, de quien Cascales se sirvió copiosamente.⁵⁰

⁴⁹ A. PORQUERAS MAYO, “El *arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro”, *Hispanic Review*, 53, 4 (1985), p.412. Es muy recomendable este trabajo, ya que da una nueva lectura del *arte nuevo*. A lo largo de unas muy amenas líneas nos va enseñando, Porqueras Mayo, cómo Lope conocía la teoría teatral existente, la criticaba y la asimilaba para sus fines. La forma en cómo se organiza el discurso lleva un fin, claramente marcado por Lope, que es convencer a la tradición culta de sus nociones teatrales. Esto lo va realizando de una manera sutil, logrando que se unan dos voces en su discurso, una de admiración hacia la tradición culta y otra picaresca que la ataca. Esta última es la más importante para él y para los seguidores de este “teatro nuevo”. Ahora bien, una voz se mantiene oculta, no por la censura sino por el juego real, que manejaba Lope en su vida, de agradar y de atacar al mismo tiempo a sus detractores. Para Porqueras Mayo la importancia del *arte nuevo* no radica en la preceptiva sino en la estructuración del discurso, que es comparable al Prólogo de la Primera Parte del *Quijote*, en donde se rompe la estructura normal de un prólogo y se mete la ficción cervantina, creando un retrato de Cervantes y su escritura. De la misma manera Lope ofreció, en su *arte nuevo*, un retrato del momento más íntimo de su creación, del momento en que tomaba la pluma y se sentaba a escribir sus comedias, olvidando a los preceptistas clásicos, pensando en su público, en los aplausos, en los problemas sociales, etc. Vid. FEDERICO SÁNCHEZ ESCRIBANO Y A. PORQUERAS-MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972.

⁵⁰ FRANCISCO CASCALES, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Espasa Calpe, Madrid, 1975, p. XII.

Lo anterior no sólo lo menciona, sino que lo comprueba a lo largo de la edición de las *Tablas poéticas*.

En 1990, Aurora Egido decía que son “[...] los creadores y no los preceptistas quienes dirigían los cambios en las letras españolas del XVII [...] la nueva preceptiva y la nueva retórica habían surgido no de Pinciano, ni de Carvallo, Jiménez Patón o Cascales, sino de Góngora, Quevedo y Lope, entre otros”.⁵¹ Resulta evidente, gracias al recorrido histórico de este “estado de la cuestión”, la lucha entre los críticos por saber la verdad, y más aún cuando cualquier tendencia existe sólo si falta la otra. Un ejemplo: en el año 2000, Luján Atienza menciona que es muy difícil hacer una valoración teórica de las *Anotaciones* de Fernando Herrera, justo por la excesiva crítica que se ha hecho de él como plagiario de Escalígero:

Está claro que nuestro autor copió en ocasiones a Escalígero, pero también copió así a Cicerón y a Quintiliano; sin embargo estos “plagios” no se han señalado lo suficiente, pues parece que es mayor delito copiar a un contemporáneo que a los clásicos.⁵²

En este caso, me parece que la aportación del Luján radica en una revaloración de los ideales teóricos. Él nota que la crítica ha errado el rumbo.⁵³

⁵¹ AURORA EGIDO, “La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco”, *Fronteras de la poesía en el barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 13-14.

⁵² ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, “Las Anotaciones de Herrera y las formas estilísticas de la tradición hermogeneana”, *Hispanic Review*, 68, 4 (2000), p. 359. La tesis de Luján propone que Fernando de Herrera se vio fuertemente marcado por la teoría de Marco Tulio Cicerón, en *De oratore*, y por Marco Fabio Quintiliano, en *Instituto oratoria*, al leer *Opus absolutissimum rhetoricorum Georgia Trapezuntii cum additionibus herrariensis*, de Jorge de Trebisonda, editado en 1511. Herrera trasladó un método retórico destinado a la política a sus necesidades poéticas, en especial a las reflexiones hechas en sus *Anotaciones* a Garciliso, con fines didácticos.

⁵³ JOSÉ ALMEIDA, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1976, p. 23, menciona que: “Herrera no fue comprendido cuando propuso un tipo de crítica que no habrían de formularse en toda su amplitud sino hasta nuestra época. Herrera usa conceptos estilísticos y filológicos. El intento de Herrera representa un punto de partida de una nueva actitud crítica. Pero esas primeras tentativas son abortadas por la censura”. Para Almeida, Fernando de Herrera no es un plagiario, ya que tan sólo estaba usando una práctica común en el *Siglo de Oro* como es la imitación, entendiendo ésta no como una copia sino como una

Así, los críticos, entregados en el debate sobre plagios, canonicidad y vanguardismo, han perdido de vista lo que yo considero debía ser el objeto principal del estudio de las *Anotaciones*: una elucidación y sistematización de los conceptos estéticos y estilísticos que aparecen.⁵⁴

Por lo que puedo observar, los críticos con respecto a este tema o son demasiado subjetivos o ponen énfasis en su propia ideología o en la recreación del pensamiento de un autor, pero nunca en la comprensión de las obras en sí mismas, lo que nos llevaría hacia una idea de poética, de dramaturgia, de método. Ahora bien, no quiero decir que esta nueva lectura deba ser “la lectura de los preceptistas del Siglo de Oro”, pero sin duda es algo que nunca se ha hecho, al menos de manera explícita. La crítica, según puedo concluir, ha sobreinterpretado el pasado.

Uno de tantos problemas es que hay una tradición muy fuerte que ha marcado el camino y no es fácil sustraerse a ella. Como hemos visto, se han sentado las bases de que la poesía del Siglo de Oro está basada en la belleza, en las ideas, en los conceptos filosóficos, teológicos, etc. Luján critica lo anterior:

[...] no es la idea en cuanto contenido a lo que se refiere [un texto de Herrera⁵⁵] si no a la idea de la forma, al paradigma de la belleza ideal al que debía mirar el poeta para trasladarlo a su obra.⁵⁶

Luján, al diferenciar el genio del arte, lo que hace es remarcar una nueva línea teórica en donde lo importante no es el contenido de los textos sino la forma. Ello nos llevaría a

superación del modelo base. Aunque duda que la intención de Herrera fuera la de iniciar una teoría literaria, estudios estilísticos o el estructuralismo.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 358.

⁵⁵ El texto es éste: “así conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo más aventajado que puede alcanzar la imaginación, para imitar de ella lo más hermoso y excelente”. FERNANDO DE HERRERA, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Gredos, Madrid, 1972, p. 419. Para Luján lo más hermoso y excelente tiene que ver con la forma y no con el contenido de la imaginación. Esto lo dice porque muchos interpretaron como platónica la idea, es decir, que Herrera apuntaba hacia “la imitación de las ideas de nuestra mente”. *Vid.* VILANOVA, “Preceptistas españoles de los siglos XV y XVII”, G. DÍAZ PLAJA (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas III*, Barma, Barcelona, 1953, p. 598.

⁵⁶ ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, *op. cit.*, pp. 362-363.

reconsiderar el Siglo de Oro como un movimiento basado en una teoría explícita, en un método práctico, semejante en la forma (aunque dispar en el fondo) con la antigüedad clásica. Lo anterior contradice por completo lo que se había dicho en el siglo XVIII, por eso insiste Luján en que “[...] la imitación no se hace para conceder la primacía a la inspiración sino precisamente al arte”.⁵⁷ Ello es muy diferente a lo que la tendencia clasicista sostenía del Siglo de Oro; por ejemplo, Macrí había señalado que: “La creación poética [del Siglo de Oro] no está, pues, en los modelos, sino en la veta de inspiración libre y fantástica, que ofrece infinitas posibilidades en invención de nuevos temas”.⁵⁸ Lo más interesante es que Luján se pone a favor del arte y lo exalta; aunque recordemos que ésa es la línea crítica de inicios del XX, marcada por Menéndez y Pelayo, la cual afirma que las poéticas no son copias de las italianas, sino innovaciones de los preceptistas áureos. Ahora bien, si Luján no desprecia una posible creación teórica, tampoco olvida que la importancia del Siglo de Oro estriba en la naturaleza y el “don” de los poetas. Para él:

[...] no hay que entender la dicotomía naturaleza-arte como una oposición excluyente; se trata de dos realidades dinámicas. Para Herrera y la gente de su tiempo arte y naturaleza no se oponían sino que formaban una continuidad: el arte era un método para extraer lo mejor que había en la naturaleza de las cosas.⁵⁹

Hay otra dato que me llama mucho la atención en este trabajo de Luján y es la siguiente observación:

La esencia de la poesía lírica estriba en hacer ver las cosas como nuevas, de ahí el deslizamiento conceptual y crítico de Herrera⁶⁰ que va desde la

⁵⁷ *Ibid.*, p. 354.

⁵⁸ ORESTES MACRÍ, *Fernando Herrera*, Gredos, Madrid, 1972, p. 91.

⁵⁹ ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, *op. cit.*, p. 365.

⁶⁰ El fragmento del que habla Luján está donde dice Fernando de Herrera: “y sin duda alguna es muy difícil decir nueva y ornadamente las cosas comunes; y así la mayor fuerza de la elocución consiste hacer nuevo lo que no es”. FERNANDO DE HERRERA, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. de ANTONIO GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos,

claridad hasta la evidencia por pasos graduales. El estilo no consiste en una ruptura con lo normal o lo común sino en una intensificación de ello, del mismo modo que la venustidad (belleza) es una intensificación de la mera suavidad.⁶¹

Parecería un error si yo equiparara el verso renacentista a la poesía lírica actual, pero quizá para el siglo XVI y para Fernando Herrera no lo sería. Es por eso que cito este fragmento, porque la búsqueda que hace Luján consiste en saber lo esencial de la poesía lírica y, para él, ese extrañamiento, ese sacar de la norma a la palabra, es el rasgo distintivo de la poesía. De la misma manera, el verso podría entenderse como una des-automatización del lenguaje, aunque esto sería poner palabras en boca del Luján. Lo que sí afirma es que

[...] la poesía no sólo hace nuevo lo que no es, sino que muestra al vivo la sustancia de las cosas, su ser más permanente y claro (las diferencias sustanciales). Esto produce arrebatos, un arrebato, hay que decirlo, de carácter más bien intelectual, producto de un consciente trabajo técnico, que parece ser la piedra de toque de todo el edificio de la poética de Herrera, contra todas las propuestas del platonismo que se puedan hacer.⁶²

Deseo que después de este pequeño paseo queden los lectores tan emocionados como yo de seguir caminando y espero que releer las poéticas del Siglo de Oro acarree alegrías y sorpresas.

Madrid, 1972, p. 418. Me parece muy curioso que Fernando de Herrera se estuviera topando con una noción formalista: la de des-automatización como elemento principal del arte. Tan sólo recordemos como Shlovski afirmaba que: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”. VICTOR SHKLOVSKI, “El arte como artificio”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1970, p. 60.

⁶¹ ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, *op. cit.*, p. 377.

⁶² *Id.*

CAPÍTULO I: SEMBLANZA DE LAS POÉTICAS ÁUREAS A PARTIR DE SU TEMATIZACIÓN DEL VERSO

Como se observa, el corte que he propuesto se da entre los siglos XVI y XVII en España. Sin duda, habrá relaciones con otros siglos y con otras regiones, pero iré con cuidado para no perder el objetivo central de este trabajo: por medio de las poéticas que circulaban en el Siglo de Oro español definir lo que es el verso.

Una referencia obligada para la presente investigación es el espléndido trabajo de Díez Echarri⁶³. Al inicio de su obra se puede leer: “Breve enumeración de tratadistas y tratados métricos durante los siglos XVI y XVII”; es ahí donde proporciona una relación de los aspectos más importantes con respecto a la métrica. Metodológicamente, yo no he podido más que imitarlo, ya que es el mejor camino para trazar los rumbos de mi búsqueda. Debo advertir que los textos del Siglo de Oro son oscuros y hay que leer entre líneas para percibir la intención de cada teórico. Debido a esto, propongo la siguiente metodología:

1. Analizar los documentos teóricos en orden cronológico para distinguir las referencias e influencias que se dan entre ellos.
2. Describir la estructura del documento; si está en prosa o en verso.
3. Analizar los comentarios sobre el verso expuestos en las poéticas áureas.

⁶³ Vid. EMILIANO DÍEZ ECHARRI, *op. cit.*, p. 53.

ANTONIO DE NEBRIJA. *Gramática de la Lengua Castellana*

Sin duda, Nebrija fue uno de los teóricos que más luchó por la reivindicación de la lengua latina⁶⁴; la pronunciación⁶⁵, la semántica⁶⁶ y la gramática⁶⁷ fueron temas recurrentes en su obra. “Persuadido Nebrija de que la enseñanza de los preceptos oratorios dados por los antiguos, para que sea fiel y eficaz, no debe hacerse con otras palabras que las de los antiguos mismos, se limitó a compendiarlos, ordenarlos y concordarlos [...]”.⁶⁸

El texto que ahora me ocupa es la *Gramática de la Lengua Castellana*⁶⁹, redactada en prosa e impresa en la ciudad de Salamanca por el año de 1492. La *Gramática* está dividida en un prólogo y en cinco libros, separados estos últimos en capítulos. Los libros están organizados según el tema⁷⁰ que cada uno trata: ortografía, prosodia, etimología, sintaxis y la enseñanza de la lengua castellana a hombres extranjeros.

Con respecto al tema que me ocupa, en este momento es de central importancia el libro segundo: “En que trata de la prosodia y silaba” (135-160). Dentro de este libro, en el

⁶⁴ “Nebrija, al incorporarse, según vimos, a la corriente de la mejor tradición latina, se aparta de la actitud escolástica”. L. J. PICCARDO, “Dos momentos en la Historia de la Gramática: Nebrija y Bello”, *RFHC*, 4 (1949), p. 92. Amado Alonso también afirmó que el centro de interés en Nebrija fue el saber antiguo, acoplando su descripción del español a la pronunciación del latín. *Vid.* AMADO ALONSO, “Examen de las noticias sobre antiguo pronunciación española”, *NRFH*, III (1949), pp. 1-82.

⁶⁵ En 1486 Nebrija publica la *Repetitio secunda, de corruptis Hispanorum ignorantia quarumdam litterarum vocabis*, dedicada a la reforma de la pronunciación del latín.

⁶⁶ Al servicio y amparo de don Juan de Zúñiga, maestre de la orden de Alcántara, y luego cardenal-arzobispo de Sevilla, publica el *Diccionario latino-español*, en 1492 y en 1495 el *Vocabulario español-latino*.

⁶⁷ Justo su primer publicación está destinada a difundir la gramática latina, *Introducciones latinae*, de 1481, que después en 1486 traduce al español por deseo de la reina Isabel.

⁶⁸ MARCELINO MENÉNDEZ y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Porrúa, México, 1985, p. 435.

⁶⁹ ANTONIO DE NEBRIJA, *Gramática de la lengua castellana*, ed. de Antonio Quilis, Editora Nacional, Madrid, 1984. En adelante sólo anotaré la página de la cita entre paréntesis, siempre refiriéndome a esta edición.

⁷⁰ Según Quilis, Nebrija se basa en una “clásica división medieval” de la gramática. *Vid.* “Labor científica de Antonio de Nebrija”, ANTONIO DE NEBRIJA, *op. cit.*, pp. 7-86. Yo no estoy seguro, ya que Nebrija era un apasionado de la tradición latina y analizando el capítulo IV de “La gramática” del libro primero de *Sobre la formación del orador* de Quintiliano aparecen los mismos temas que utilizó Nebrija para dividir su *Gramática*.

capítulo V⁷¹, aparece su definición del verso: “Por que todo aquello que dezimos, o está atado debaxo de ciertas leies, lo cual llamamos verso; o está suelto dellas, lo cual llamamos prosa [...]” (144). Así que, para Nebrija la definición del verso es la de una herramienta que apoya lo que “dezimos”, pero que está atada a “ciertas leies”. Ahora bien, las “leies” que atan al verso son leyes métricas: “[...] es aquello que mide el verso y lo tiene dentro de ciertos fines, no dexándolo vagar por inciertas maneras” (*id.*). Sin duda, lo que fundamenta el análisis de Nebrija es la concepción de “pie castellano”, la cual no es más que la noción de “pie latino” adaptada al español:

[...] digamos de los pies de los versos, no como los toman nuestros poetas, que llaman pies a los que avían de llamar versos, mas por aquello que los mide, los cuales son unos assientos o caídas que haze el verso en ciertos lugares; i assí como la sílaba se compone de letras, assí el pie se compone de sílabas. (144-145)

Dichas sílabas son largas o cortas:

Sílaba es un aiuntamiento de letras que se pueden coger en una herida de la boz y debaxo de un acento. [...] Tiene esso mesmo la sílaba longura de tiempo, por que unas son cortas y otras luengas, lo cual sienten la lengua griega y latina, y llaman sílabas cortas y breves a las que gastan un tiempo en su pronunciación; luengas, a las que gastan dos tiempos. [...]. (135 – 136)

Más adelante, Nebrija menciona que el acento es la base para medir los versos porque la sílaba acentuada del español es igual a la sílaba larga de los latinos. A partir de esto, podía distinguir los pies que contenía cada verso. Gran parte de la crítica siguió la definición de Nebrija al encasillar la discusión teórica sobre el verso en el factor métrico. Esto simplificó los alcances teóricos de los preceptistas áureos; a este respecto, Díez Echarri señala:

Tampoco en la definición del verso andan acordes; hay quien lo asimila al pie, quien pone su esencia en el número de sílabas y no faltan los que los reducen a la «medida», sin decirnos de qué medida se trata. [...] La dificultad

⁷¹ Titulado: “De los pies que miden los versos”.

de definir el verso sube de punto si se tiene en cuenta que ha de abarcar no sólo nuestro sistema tradicional de versificar [...]. En general, nuestros preceptistas, cuando hablan de verso, se refieren, claro está, al español. [...] Casi es superfluo advertir que, si no logran aclararnos el concepto de verso, mucho menos alcanzarán a explicar esa cosa tan fluida, tan imprecisa y tan vaga que se llama poesía.⁷²

A lo largo de este capítulo, demostraré que existía una discusión teórica de lo que es el verso más allá del fundamento métrico, pero tiene razón Díez Echarri en señalar que una definición universal sobre el verso es utópica, de ahí la importancia de un corte en el tiempo y en el espacio. Por ahora, quiero resaltar que asimilar el fragmento de Nebrija y homologarlo al panorama teórico de los siglos XVI y XVII es simplificar en demasía el modelo.

Algo muy importante para la medida del verso, y para poder definirlo, es la musicalidad: “Por que, como dize Boecio en la *Música*, el que habla, que es un oficio proprio del ombre, y el que reza versos, que llamamos poetas, y el que canta, que dezimos músico, todos cantan en su manera. Canta el poeta, no como el que habla, ni menos como el que canta, mas en una media manera [...]” (137). Este canto del poeta se ve sustentado por la fuerza de la sílaba, por eso debo insistir en la importancia que tuvo ésta para Nebrija; en especial la “luenga”, en donde se encuentra el acento “agudo”:

[...] el que habla, porque alça una sílabas y abaxa otras, en alguna manera canta. Assí, que ai en el castellano dos acentos simples: uno, por el cual la sílabas se alça, que llamamos agudo; otro, por el cual la sílaba se abaxa, que llamamos grave. (*id.*)

Ahora bien, Nebrija no ahonda en la musicalidad del verso, ya que su análisis fundamenta una metodología que tiene su origen en una especulación teórica y no en una práctica real. Las sílabas “altas y baxas” crean secuencias, lo cual le sirve a Nebrija para homologar

⁷² EMILIANO DÍEZ ECHARRI, *op. cit.*, pp. 100–103.

verso a música, pero el ritmo que intenta definir se encuentra en un plano especulativo. Esto es muy importante porque la preceptiva que crea pareciera surgir antes de la creación poética, es decir, primero son las reglas de Nebrija y luego su aplicación.

Por último, para Nebrija el verso no se aparta de su contenido semántico, es decir, aunque existe una musicalidad y una medida en él, actualizadas en la forma del discurso, esto no es causa suficiente para la pérdida del nivel semántico:

[...] porque las palabras fueron halladas para dezir lo que sentimos, y no, por el contrario, el sentido a de servir a las palabras; lo cual hazen los que usan de consonantes en las cláusulas de los versos; que dizen lo que las palabras demandan, y no lo que ellos sienten. (146)

Así que Nebrija atiende a un verso con una fuerte carga semántica como es el verso épico y el dramático. La “consonante”, es decir la rima, no ayuda a ninguna de estas aplicaciones del verso porque: “[...] las palabras son para traspasar en las orejas del auditorio aquello que nosotros sentimos teniendolo atento en lo que queremos dezir; mas usando de consonantes, el que oie no mira lo que se dize, antes está como suspenso esperando el consonante que se sigue [...]” (147). Por lo tanto, para Nebrija la rima no constituye ningún fin nemotécnico útil para el contenido del verso, sino que sólo apoya al ornamento del discurso y distrae la atención del público. Sin en cambio, Nebrija reconoce que los poetas contemporáneos utilizaban como norma la rima “consonante”, “[...] lo cual, conociendo nuestros poetas, expiden en los primeros versos lo vano y ocioso, mientras que el auditor está como atónito, y guardan lo maciço y bueno para el último verso de la copla, por que los otros desvanecidos de la memoria, aquél sólo quede assentado en las orejas” (*id.*). Los versos se dicen y se oyen tanto en la creación artística como en el deleite del receptor. Si no se toma en cuenta lo anterior, la definición de verso queda reducida a su forma métrica por

no atender a su transmisión y recepción. Más adelante mencionaré tales fenómenos, además de las distintas rimas y cómo éstas forman estrofas.

JUAN DEL ENZINA. *Arte de poesía castellana*

Esta pequeña obra aparece al principio de algunas ediciones del *Cancionero* de Juan del Enzina. La primera de ellas es del año de 1496 y fue impresa en Salamanca. No por la brevedad del documento se debe valorar el *Arte de poesía castellana*; de hecho, con respecto a la métrica contiene más elementos teóricos que algunas preceptivas más amplias. Díez Echarri al respecto menciona: “La principal aunque no muy brillante muestra de la preceptiva española anterior al módulo italiano, es sin duda alguno el *Arte de poesía castellana*, que Juan del Enzina publicó en 1496 [...]”.⁷³ No comparto la idea de Echarri, ya que encuentro más elementos en este pequeño tratado que pudieran rescatarse. Afirmo lo anterior por dos causas: en primer lugar, hay que valorar el *Arte de poesía castellana* como un documento teórico-práctico, es decir, destinado para una consulta rápida del poeta. En segundo lugar, muchas de sus ideas teóricas seguirán vigentes, al menos en el panorama teórico de algunos preceptistas posteriores.

La forma del *Arte de poesía castellana* es la siguiente: está escrito en prosa, y se divide en nueve capítulos, cada uno de ellos titulado con respecto al tema que aborda. Juan del Enzina no se pierde en divagaciones y todo su análisis gira en torno a la creación lírica.

Con respecto al tema que me ocupa, Juan del Enzina da una definición del verso un tanto ambigua: “Mas para que mejor vengamos en el verdadero conocimiento: deemos considerar que los latinos llaman verso a lo que nosotros llamamos pie: y nosotros

⁷³ EMILIANO DÍEZ ECHARRI, *op. cit.*, p. 60.

podremos llamar verso adonde quiera que ay ayuntamiento de pies que comunmente llamamos coplas que quiere decir cópula o ayuntamiento”.⁷⁴ A primera vista, se percibe que su definición de verso está muy unida con la métrica. Para entenderla mejor debemos revisar qué era el “pie” para Juan del Enzina: “Pie no es otra cosa en el trobar sino un ayuntamiento de cierto número de silabas: y llamase pie porque por él se mide todo lo que trobamos y sobre los tales pies corre y roda el sonido de la copla” (*id.*). Según lo anterior, comprendo que Juan del Enzina tiene una conciencia musical del verso muy parecida a la presentada en la *Gramática* de Nebrija. Cuando Enzina, en el *Arte de poesía castellana*, aboga porque “sobre los tales pies corre y roda el sonido de la copla”, nos da el fundamento de la musicalidad, es decir, que el sonido “corre y roda” gracias al ritmo estructurado por algunas sílabas en el interior del verso. Entonces, las reglas del *Arte de poesía castellana* no sólo son abstracciones métricas, sino la descripción de un fenómeno melódico sustentado en la musicalidad. Por lo tanto, el poeta debe apreciar cómo las reglas ayudan en la creación poética en la medida que sustentan la armonía del verso.

[...] yr incluydo en números ciertos, para lo qual el que no discutiese los autores y preceptos: es imposible que no le engañe el oyodo: porque segun dotrina de Boecio⁷⁵ en el libro de musica: muchas vezes nos engañan los sentidos. Por tanto deuemos dar mayor credito a la raçon. Como quiera que segun nos demuestra Tulio y Quintiliano: numeros hay que deue seguir el orador y huyir otros, mas esto ha de ser mas dissimuladamente y no tiene de yr astricto a ellos como el poeta, que no es este su fin. (711)

⁷⁴ JUAN DEL ENZINA, *Arte de poesía castellana*, Burgos, 1505, *apud.* MARCELINO MENÉNDEZ y PELAYO, “Apéndice V”, *Historia de las ideas estéticas en España*, Porrúa, México, 1985, p. 712. En adelante sólo anotaré el número de página de la cita, siempre refiriéndome a esta edición.

⁷⁵ Nebrija también cita a Boecio para acreditar su noción rítmica. La diferencia que guardan recae en la noción práctica de Juan del Enzina, es decir, el *Arte de poesía castellana* analiza la actitud del poeta frente a su creación como un trabajo con muchos fenómenos arbitrarios que son resueltos por la espontaneidad poética, mientras que Nebrija afirma que el poeta canta generalizando su actitud frente a la poesía. El análisis de Nebrija es normativo, ya que busca generalidades, mientras que el de Juan del Enzina es práctico, ya que describe los fenómenos que suceden y que sobrepasan a las normas del arte.

Debe remarcar que, para Juan del Enzina, fue esencial la habilidad del poeta para escuchar el sonido del verso, pero esta habilidad no puede ser el único consuelo de su creación, ya que pueden haber errores provocados por falsas interpretaciones; para solucionar este problema, el *Arte de poesía castellana* propone ciertas reglas fundamentadas con base en la musicalidad. Esta normativa no es unívoca sino que debe juzgarse en el momento que se necesite. Sin duda, esto repercute en la representación del poema, marcando la diferencia de la declamación con la escansión⁷⁶, es decir, la diferencia en el método por el cual cada lector podrá traducir las marcas impresas en la hoja de papel a

⁷⁶ Con base en un carácter didáctico se tiende a homologar declamación con recitación y con escansión. Si bien las tres representan lecturas especializadas (en contraposición a la actitud prosística del habla coloquial) guardan diferencias de fondo evidentes; mientras que la declamación y la recitación mantienen como intención básica la transmisión de un referente; la escansión centra su interés en la actualización, en forma de sonidos armónicos, del texto poético, ya que como menciona Julio Saavedra: “Porque voy a repetirlo: el verso no es la cosa rígida y congelada que describen los metricistas, sino la creación fugaz durante la audición de quien percibe el verso”. JULIO MOLINA SAAVEDRA, *el octosílabo castellano*, Santiago de Chile, prensa de la Universidad de Chile, 1945, página. p. 32. Comprender esta “audición” es vital, y no sólo me refiero al receptor que distingue ¿cuándo un discurso es un poema o cuándo no? sino también en el autor. Entender que en la creación del verso la “audición” es fundamental arroja posibilidades que la métrica tradicional no valora. Ahora bien, ¿de qué manera el poeta percibe los sonidos de su creación? Uno pensaría que por medio de la oralización, y en parte tendría una razón, pero habría que añadir que el poeta escande el poema, y no me refiero a la definición tradicionalista de la palabra “escandir” (es decir, medir un verso) que pueden encontrarse en cualquier diccionario, sino a la escansión planteada en mi Tesis y sustentada tanto por la teoría literaria del Siglo de Oro como por la métrica generativa o estructural.

La percepción del metro se da en una lectura particular que pone de relieve la ley de distribución de los acentos. Esta lectura se llama escansión. El metro obliga a escandir, a poner de relieve el esquema métrico. Y la escansión, -lectura un tanto artificial- no es arbitraria, ya que revela la ley de construcción utilizada en el verso. La escansión es obligatoria. La escansión será en voz alta sólo en los primeros grados de desarrollo de la percepción poética, pues quien tiene un “oído poético desarrollado” sólo necesita una escansión silenciosa. En cualquier caso, la escansión es imprescindible para la percepción del verso, que siempre supone una norma métrica. JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARROS, *Métrica y Poética bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Universidad nacional de educación a distancia, Madrid, 1998. p. 77.

Probablemente alguno de ustedes piensa: que si bien el panorama actual, en cuestión de métrica, permite que el verso sea analizado desde una perspectiva dinámica, en donde el simple conteo silábico no resuelve, ni describe los fenómenos posibles que se desprenden de la oralización particular de un discurso en verso; pero que en los siglos XVI y XVII estos problemas no existían, que la métrica tradicionalista ha comprendido muy bien el panorama áureo y que si en dado caso el crítico literario tuviera la necesidad de satisfacer un análisis del ritmo sintáctico, semántico o fonético del verso, entonces tendría que apoyarse en los aportes de la teoría métrica actual. Si acaso alguien piensa esto debería reconsiderar sus palabras, ya que el panorama teórico del Siglo de Oro aún puede ser útil, sin necesidad de parches o enmendaduras y lo voy a demostrar.

los oídos del receptor. Tal vez por esto, Juan del Enzina aconsejó cómo se debían puntuar y acentuar los versos y cómo se debían leer. En primer lugar señaló:

[...] siempre entre verso e verso se ponga como que son dos puntos uno sobre otro «:» e fin de la copla hase de poner colon que es un punto solo «.» e en los nombres propios que non son muy conocidos en las palabras que pueden tener dos acentos: deuemos poner sobre la vocal aonde se hace el acento luengo un apice que es un rasguito como el de la i [...]. (716)

Tales apreciaciones intentaban ayudar en la lectura: “[...] hanse de leer de manera que entre pie e pie se pase un poquito sin cobrar aliento: e entre verso e verso pasan un poquito mas: e entre copla y copla un poco mas para tomar aliento” (*id.*). Parecen de poco alcance estas referencias, pero si aceptamos que la base del verso está regida por un dominio métrico, entonces es obvio que se debe buscar la forma de escandirlo. Para Juan del Enzina la lectura del verso está regida por una metodología distinta de la prosa; si no fuera así, todas estas marcas de lectura perderían sentido. Sin duda, resulta una sorpresa que Juan del Enzina pensara en una lectura en voz alta y que las marcas implícitas del ritmo, como las sílabas acentuadas, eran insuficientes en la escansión, lo cual nos señalaría la forma en cómo se recibía el poema. Por lo tanto, el *Arte de poesía castellana* no significa un manual métrico, sino un documento teórico que aporta herramientas para la creación y para la lectura del poema.

Por otra parte, algo que se debe rescatar en esta noción de verso es la virtud nemotécnica que posee:

[...] porque bien mirado estando el sentido repartido entre la letra e el canto muy mejor puede sentir e acordarse de lo que va cantando por consonantes que en otra manera: porque no ay cosa que mas a la memoria nos tenga lo passado que la semejança dello. (710)

El verso fue valorado como un gran apoyo a la memoria por muchos teóricos, aunque siempre tuvo sus detractores; recordemos que Nebrija dudaba del valor referencial de la poesía con rima, indicando que el lector olvidaba el contenido del poema por estar atento a cómo terminaría cada verso. El fin didáctico del verso fue estimado por algunos preceptistas, pero enfrentaba un problema; si hay un trasfondo referencial en el verso, es decir, si predomina su contenido, entonces la forma métrica, rítmica y de la rima tienden a una función ornamental; pero si el predominio recae en la musicalidad del verso, entonces el contenido referencial disminuye. Con una visión moderna, pero que bien pudiera aplicarse a lo que estoy tratando, Tomás Navarro señala: “Además de su mensaje ideológico y lírico, el poema necesita hacerse sentir en su calidad musical”.⁷⁷ El problema que surge es el del plano utópico, ya que de una manera ideal se pide un equilibrio entre las partes, hasta el punto de que la excelencia aflora cuando el plano ideológico y el plano musical se entremezclan, de tal manera que el ritmo del verso contiene un significado y el significado de las palabras conlleva un efecto melódico; desde el punto de vista teórico esto es muy aceptable, pero la práctica poética descubre factores que complejizan el modelo.

JUAN DE VALDÉS. *Diálogo de la Lengua*

Según el trabajo de Montesinos⁷⁸, es muy probable que el *Diálogo de la Lengua* se escribiera entre 1535 y 1536, pero no es hasta 1737 que aparece publicado por Mayans en el Tomo II de sus *Orígenes de la lengua española*. Juan de Valdés en 1529 publicó *Diálogo*

⁷⁷ TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁸ *Vid.* JOSÉ F. MONTESINOS, “Introducción”, JUAN DE VALDÉS, *Diálogo de la Lengua*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, pp. LXIII-LXIV. En adelante sólo anotaré el número de página de la cita, siempre refiriéndome a esta edición.

de doctrina cristiana, nuevamente compuesto por un religioso, el cual causó la ira de los inquisidores, culminando con el exilio de Valdés en Italia. Desde su posición de extranjero escribe el *Diálogo de la Lengua*, y se impone como meta analizar la lengua castellana sin imponerle una gramática. Poco encontraremos con respecto al verso, ya que no era su propósito, pero de cualquier manera es importante contraponer la teoría de Valdés a la de sus contemporáneos españoles.

La forma del *Dialogo de la Lengua* es justamente la de un diálogo entre cuatro personajes, entre los cuales figura el mismo Valdés como la autoridad que analiza la lengua castellana.

Enfocándome al tema que me ocupa, se puede afirmar que no hay una definición que Juan de Valdés desarrollara sobre el verso. Lo poco que señaló fue que: “[...] entre lo que está escrito en lengua castellana principalmente ay tres suertes de escrituras, unas en metro, otras en prosa [...] otras ay traduzidas de otras lenguas [...]” (163). Es muy ambigua la referencia dada por Valdés; al parecer los textos estructurados en verso son “escrituras en metro”, pero nunca definió lo que para él era metro.

A pesar de lo anterior, Valdés señaló lo que se debía hacer para escribir “buenos versos”:

Por buenas tengo las que tienen buena y clara sentencia, buenos vocablos, acomodados a ella, buen estilo, sin superfluidad de palabras y sin que aya ni una sílaba superflua por causa del metro, ni un vocablo forçado por causa del consonante, y por malas tengo las que no son desta manera. Y mirad que digo buena y clara sentencia, porque ay algunas cosas trobadas que al parecer dizen algo y, si las queréis esaminar bien, hallaréislas vazías de sentencia. (166)

El criterio de “buena y clara sentencia” apunta al contenido del verso, pero hace difícil su definición, ya que no es clara la diferencia que guarda con la prosa, pues ésta también posee

“buena y clara sentencia”. Recordemos que Nebrija señalaba que: “[...] porque las palabras fueron halladas para dezir lo que sentimos, y no, por el contrario, el sentido a de servir a las palabras; lo cual hazen los que usan de consonantes en las cláusulas de los versos; que dizen lo que las palabras demandan, y no lo que ellos sienten”.⁷⁹ Esta frase casi se copió de manera íntegra en el *Dialogo de la Lengua*⁸⁰: “[...] os podría dezir otros muchos, los quales nacen de personas que no van acomodando, como dixe se deve hazer, las palabras a las cosas, sino las cosas a las palabras, y assí no dizen lo que querrían, sino lo que quieren los vocablos que tienen” (167). Es por eso que concluye Valdés afirmando que: “[...] las palabras o partezillas que se ponen solamente por henchir el verso o por hazer la consonancia, ya vosotros podéis ver quán mal parecen” (*id.*). Esta será una discusión recurrente a lo largo de los siglos XVI y XVII. Muchos teóricos, como en este caso Nebrija y Juan de Valdés, apoyan la idea horaciana de enseñar deleitando, es decir, no conciben al verso como una herramienta sólo útil para el entretenimiento. Para ellos el verso y la prosa sólo se distinguen por la estructura métrica, ya que en su contenido ambos utilizan la lengua para dar una información; por lo tanto, el nivel semántico del verso no puede ser opacado por la rima o por el ritmo, pero este no es el final de la discusión. Algunos preceptistas sembraron las dudas siguientes: ¿qué tanta importancia tiene el contenido de los versos?, ¿la musicalidad y la referencialidad son polos opuestos?, ¿el arte en la composición del verso se debe centrar en las “buenas y claras sentencias”? Las respuestas, aunque parecen obvias, esconden una complejidad teórica; si la intención es redactar una preceptiva, ya que

⁷⁹ ANTONIO DE NEBRIJA, *op. cit.*, p. 146.

⁸⁰ Toda la crítica literaria reconoce como Valdés emprendió una lucha franca en contra de Nebrija y su *Gramática*, pero falta el trabajo objetivo que demuestre cuáles son sus diferencias teóricas, o mejor aún, cuáles son sus “considencias”.

las poéticas se basan en formular una normativa métrica y rítmica, entonces el contenido semántico del verso se convierte en un obstáculo por ser contradictorio pedir “buenas y claras sentencias” si toda la reglamentación gira en torno al lugar de la palabra en el verso (por supuesto que es igual de paradójica la manera inversa). No fue fácil para aquellos preceptistas solucionar el problema y más aún cuando la realidad del mundo poético era mucho más compleja que sus suposiciones teóricas.

Regresando a Juan de Valdés, fue tal su insistencia a la referencialidad del verso, que propuso lo siguiente: “[...] siendo así que la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa, y que lo que se scrive se diga como se diría en prosa [...]” (168). Más intolerante sobre la musicalidad del verso no se podía ser. Juan de Valdés, acompañado de Antonio de Nebrija, encabeza el bloque más intransigente sobre la utilidad práctica del discurso. Para ellos la lengua no entretiene con su forma sino enseña con su contenido. De cualquier manera, la referencia a que “se diga como se diría en prosa” nos demuestra que en la práctica cotidiana el verso no se leía como la prosa; y que Valdés tenía la necesidad de corregir esa “mala costumbre”.

JUAN HUARTE DE SAN JUAN. *Examen de ingenios para la ciencia*

Otro interesante caso, como el de Pinciano, fue el de Juan Huarte que, siendo médico de oficio, dedicó una parte de su tiempo para descifrar los fenómenos literarios. Sus alcances teóricos en poesía fueron muy limitados, ya que no centró su tema en el objeto literario sino en el estudio de las aptitudes que debe tener el individuo en las distintas ramas del saber. Casi todos han alabado el trabajo de Huarte por su papel de precursor de las ciencias y

técnicas que se encaminan a la orientación vocacional⁸¹. Lo incluyo en este estudio por su aporte sociológico, porque si bien no analizó lo que es el verso, sí señaló las aptitudes que debía tener el individuo para la construcción de discursos en verso.

En 1575, en la ciudad de Baeza, Juan Huarte publicó *Examen de ingenios*. El título completo de la obra es: *Examen de ingenios de las ciencias. Donde se muestra la diferencia de habilidades que hay en los hombres, y el género de letras que a cada uno responde en particular*.

La forma del *Examen de ingenios* es en prosa, de gran sobriedad en su redacción, dividida, la edición *princeps*, en dos proemios y veintidós capítulos.

Como señalé, en el *Examen de ingenios* no aparece una definición explícita de lo que es el verso y lo poco que encontramos resulta muy ambiguo. Al parecer, Huarte concibe al verso como metro y como una herramienta exclusiva de la poesía: “En el catálogo de las ciencias que pertenecen a la imaginativa pusimos al principio la poesía; y no acaso ni con falta de consideración, sino para dar a entender cuán lejos están del entendimientos los que tiene mucha vena para metrificar.”⁸² La actividad poética no sale bien librada en las consideraciones de Juan Huarte. De las tres disposiciones naturales para las ciencias (memoria, entendimiento e imaginativa), la imaginativa congrega ciencias relacionadas con la falta tanto de memoria como de entendimiento, ya que “[...] la causa que la diferencia de imaginativa a quien pertenece la poesía, es la que pide tres grados de

⁸¹ Por ejemplo: M. IRIARTE, *El doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios. Contribución a la historia de la psicología diferencial*, C.S.I.C., Madrid, 1948; A. SIMONENA Y ZABALEGUI, *Un precursor de la orientación profesional: El Doctor Juan Huarte*, Cuarto Congreso de Estudios Vascos, San Sebastián, 1927.

⁸² JUAN HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre, Editora Nacional, Madrid, 1976, p. 168. En adelante sólo anotaré el número de página de la cita, siempre refiriéndome a esta edición.

calor; y esta calidad, tan intensa, hemos dicho atrás que echa a perder totalmente el entendimiento” (169). Por lo tanto, el verso para Huarte es igual al metro y esta actividad está alejada del entendimiento, de ahí que llegue a la conclusión de que: “[...] si un hombre no sabía metrificar y era desaliñado, si por ventura se enamora, dice Platón que luego se hace poeta y muy aseado y limpio; porque el amor calienta y deseca el cerebro, que son las calidades que aviva la imaginativa” (172).

La única virtud que atribuye al verso es su función mnemotécnica, que ayuda en el aprendizaje del sujeto. Esto, como se recordará, ya había sido remarcado por Juan del Enzina en su *Arte de poesía castellana*; la diferencia que los separa es que para Huarte esta virtud se malgasta en temas de poco interés para el entendimiento del individuo: “[S]i a un muchacho de éstos le damos que aprenda un nominativo de memoria, no lo tomará en dos ni tres días, y si es un pliego de papel escrito en metro, para representar alguna comedia, a dos vueltas que le dé se le fija en la cabeza” (170).

Para concluir, hay que recalcar que si Huarte tenía esta actitud de menosprecio por la poesía y por la utilidad del verso era porque el *Examen de ingenios* fue un análisis de los diferentes oficios que existían en la España del siglo XVI. Su análisis se basó en las diferencias orgánicas y socioeconómicas de los individuos. Por lo tanto, Huarte dio predominio a ciertos oficios que colocaban en un lugar predominante a la persona que era capaz de realizarlos.

Y, así, tengo por cosa llana que el muchacho que saliere con notable vena para metrificar, y que con liviana consideración se le ofrecieren muchos consonantes, que ordinariamente corre peligro en saber con eminencia la lengua latina, la dialéctica, filosofía, medicina y teología escolástica, y las demás artes y ciencias que pertenecen al entendimiento y memoria. (*id.*)

Por lo tanto, el valor del *Examen de ingenios* recae en el análisis que hace de la sociedad en un momento histórico. Y como he señalado, de vital importancia será Huarte para marcar las relaciones sociales que enmarcaban el ambiente teórico en el siglo XVI.

GONZALO ARGOTE DE MOLINA. *Discursos sobre la poesía castellana*

El *Discursos sobre la poesía castellana* apareció en 1575, en la edición que el mismo Argote de Molina hizo de *El conde Lucanor*, publicada en Sevilla. La forma del discurso es en prosa y apenas alcanza la extensión de 453 líneas, lo que en la edición de *El Conde Lucanor* ocupa los últimos tres folios. Su tema principal fue la tradición métrica castellana, a la cual Molina no se cansó de exaltar.

Ahora bien, Argote de Molina no señaló nada con respecto a qué es el verso; de hecho, hay fragmentos que desconciertan, como el siguiente: “[...] de verso largo, que es de doze, o de treze, y aun de catorze sillabas, porque hasta esto se estiende su licencia [...], haziendo consonancia de dos en dos, o de tres en tres, o de quatro en quatro pies, como los Españoles lo vsaron [...]”⁸³ Según este pasaje, pie es igual a verso, lo cual es un error según la preceptiva de Nebrija. No se debe exagerar en este punto, ya que la intención de Argote de Molina no fue la de crear un tratado de versificación: “Las leyes de consonancia con que se combina este genero de pies en los Sonetos, rimas y canciones, es cosa muy sabida y reserua se para otro tractado.”⁸⁴ Por lo tanto, Molina no aportó una definición de verso, ni una normativa métrica, lo que sí se puede encontrar en el *Discurso sobre la poesía castellana* es un registro descriptivo del uso de los versos tradicionales.

⁸³ GONZALO ARGOTE DE MOLINA, *Discurso sobre poesía castellana*, ed. de E. F. Tiscornia, Visor, Madrid, 1995, p.35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

MIGUEL SÁNCHEZ DE LIMA. *El Arte Poética en Romance Castellano*

Publicado en 1580, en Alcalá de Henares, el *Arte Poética* de Sánchez de Lima representa un nuevo intento, en el ámbito intelectual, de reprimir la espontaneidad de la creación literaria en el ambiente público.

En cuanto a la forma, *El Arte Poética en Romance Castellano* está dividido en tres capítulos, cada uno estructurado como un diálogo entre Calidonio y Silvio, a la manera de los *Diálogos socráticos* de Platón⁸⁵. Cada capítulo está referido temáticamente por un título y una introducción del personaje Silvio, excepto el “diálogo tercero”, que inicia directamente con la plática de los dos personajes.

Sánchez de Lima con respecto al verso señala: “Vna delas principales cosas que requiere la Poesia, es la medida de los pies, los quales son los renglones que tiene la copla,

⁸⁵ Hay referencias por parte de Sánchez de Lima a Sócrates, ya que afirma en el diálogo segundo: “Y assi por el mismo caso que vno piensa que sabe algo, no sabe nada porque *Laus in ore proprio vilescit*. Y assi dixo Sócrates, vno de los grandes sabios que la antigüedad ha celebrado [...]”. MIGUEL SÁNCHEZ DE LIMA, *Arte poético en romance castellano*, ed. de Rafael de Balbín, Biblioteca de antiguos libros hispánico, Madrid, 1944, p. 55. En adelante sólo anotaré el número de página de la cita, siempre refiriéndome a esta edición. Además que el “diálogo primero” guarda referencias con “Ion o de la poesía”. Ambos discuten el origen del poeta, su unión con la divinidad y la fuerza con la que marca el destino a algunas personas para poseer un “don”. “[L]os poetas no son más intérpretes, cualquiera que sea el Dios que los posea”. Y “Esta piedra [Heradia o magnetica] no sólo atrae los anillos de hierro, sino que les comunica la virtud de producir el mismo efecto y de atraer otros anillos de suerte que se ve algunas veces una larga cadena de trozos de hierro y de anillos suspendidos los unos con los otros, y todos estos anillos sacan la virtud de esta piedra. En igual forma, la musa inspira a los poetas, estos comunican a otros su entusiasmo y la inspiración [...]”. PLATÓN, *Diálogos: Hippias mayor, Ión, Fedro*, Intr. de Juan D. García Bacca, UNAM, México, 1965, p.20. Esto se puede comparar con un pasaje en donde Sánchez de Lima ficcionaliza una discusión sobre la poca utilidad y la lástima que causan los poetas: “Harto mayor lastima es la que se ha de tener a vos, y a los de la vuestra, pues aueys quedado tan vazio del entendimiento, que quereys reprovar vna cosa tan agradable a Dios nuestro señor, como lo es la Poesía, que el Spiritu santo aprouo, hablando en verso por boca de los prophetas” (32). Para Sánchez de Lima la idea de “don” o “vena” está matizada porque el predominio de la creación poética se encuentra en el arte. En este sentido, Sánchez de Lima tiene afinidad con el discurso de Longino, que afirmaba que: “[...] los grandes talentos dejados asimismo y sin ciencia, sin apoyo ni lastre, y abandonados a su solo impulso y a su ignorante audacia, son más peligrosos”. LONGINO, *Sobre el estilo, sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 1979, p. 42. Al respecto, Sánchez de Lima afirma que: “[...] la Poesía es la que mata la necedad, y destierra la ignorancia, auuia el ingenio, adelgaza y labra el entendimiento, exercita la memoria, ocupando el tiempo el Poeta en studiosas, y altas consideraciones, tratando conceptos muy subidos, mezclando el agradable y dulce estilo, con lo prouechoso y muy sentido: de suerte, que la Poesia es causa para conseguir y alcançar qualquier gusto, por ser como es, madre de los buenos ingenios” (40).

y cada renglon llamamos pie” (49). Como se puede leer, no hay una definición clara del verso, además de que igualar el pie al verso es algo por lo que Nebrija había luchado. Sin embargo, aunque nunca se define de una manera explícita lo que es el verso, sí encontramos una serie de características aplicadas a la poesía que se pueden relacionar con él. Desde el primer capítulo, Silvio ataca a la lírica y da una comparación un tanto extraña: “Y cierto que acerto el que dixo, Que Musicos, y Poetas carecen de seso” (17). Más adelante Calidonio afirmará que: “[...] del hombre Musico, o Poeta, dizen que es vn loco” (20). Este par de referencias, que unen al creador literario con el músico, no fueran relevantes si no involucraran una unidad entre ambos, ya que para Sánchez de Lima el elemento musical será muy importante para la concepción y para la comprensión de la poesía y por lo tanto del verso:

Tambien digo, que muchas vezes suele acontecer, que vn pie de vna cosa este bien medida y suene mal: y otras vezes estar mal medido, y sonar bien. Y por esta causa deue el Poeta regirse mas por el sonido, que por otra ninguna via: y para esto suelen algunos yr cantando lo que van componiendo, y estos aciertan mejor, porque no ay cosa donde mas se vea la falta de la compostura, que es yendola cantando el Poeta. Y para esto es menester que tenga para cada compostura su sonada. (58)

Sin duda, no es suficiente y tampoco clara la metodología que debe seguir el poeta, ya que no se delimita la forma en cómo debe cantar su poesía. Lo que resulta claro es que Sánchez de Lima intenta basar la poesía en el ritmo del verso. Esta es una intención admirable, pues el mismo Nebrija lo había intentado al definir los pies castellanos, aunque no lo logró, tan sólo planteó una serie de especulaciones sobre las sílabas tónicas y átonas, pero no tuvo la sensibilidad de Sánchez de Lima para encaminar al poeta a un método práctico y no teórico. Anteriormente había resaltado que Juan del Enzina dio un lugar predominante al oído del

poeta para formar un criterio de cuál regla métrica debía seguir y cuál no, y aunque tuvo más alcance que Nebrija, no llegó tan lejos en su apreciación del verso.

Retomando a nuestro teórico, para Sánchez de Lima la musicalidad no sólo repercute en el poeta, sino también en el lector y en el receptor de la poesía. El personaje Silvio señala al respecto: “Muy buena inuención es essa, aunque quando yo estudiaua me leya mi maestro a Virgilio cantando, porque dezia el, que de aquella manera se sentia mejor la suauidad del verso, y que Virgilio al tiempo que los yua componiendo, los yua también cantando [...]” (*id.*). Así que, tanto lector como creador, deben atender a dicha sonoridad del verso, que se refleja en su conjunto en el poema. Esto resulta muy conveniente, pero el problema al que nos enfrentamos es: ¿qué metodología aplicamos para la comprensión del verso? Al parecer, la respuesta se encuentra en la escansión del poema, pero ésta también resulta arbitraria si no hay un patrón que la legisle. Probablemente, en la época de Sánchez de Lima no fue necesario sentar las bases de la lectura por ser un conocimiento cotidiano. Aun así, el poema es un fenómeno particular que posee una estructura melódica única, por lo tanto, las reglas de lectura de cada poema se encuentran en el interior del mismo. Para definir el verso es esencial tomar en cuenta la musicalidad y también la actitud del poeta frente a él. En *El Arte Poética* se sembró la intención de entender dicha musicalidad, aunque no se dio ninguna solución teórica, como si la práctica oral fuera la única aplicable al poema.

FERNANDO DE HERRERA. *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de*

Fernando de Herrera

En 1580 se publicó la poesía completa de Garcilaso de la Vega editada por Fernando de Herrera, la cual estaba acompañada por un estudio crítico del editor en forma de

anotaciones. Estas anotaciones son un documento invaluable, tanto para la crítica como para la teoría literaria. En ellas, Herrera realizó un estudio detallado de los elementos que él consideraba oscuros para los lectores de su tiempo. La forma del discurso es en prosa, aunque utiliza fragmentos de su poesía (o de la de otros) para ejemplificar sus análisis.

Fernando de Herrera no señaló una definición concreta con respecto al verso, pero a lo largo de sus anotaciones podemos encontrar indicios relevantes. Debo remarcar que el trabajo de Herrera no es una poética, sino unas anotaciones sobre un documento literario, es decir, las nociones que aborda están limitadas por las necesidades que la obra poética exige, así que se deben observar sus especulaciones desde la práctica crítica. Por ejemplo, cuando analizó la forma en cómo Garcilaso creaba sus versos señaló: “[...] haze los assientos de los versos siempre llenos de hermosura i magestad en lugar, que quien lee respira y descansa, i aquel numero tan suave i armonioso es solo suyo [...]”.⁸⁶ Herrera al señalar la noción de “assientos” en el verso nos da indicio de la estructura del mismo, ya que estos “assientos” corresponden a los acentos que forman el ritmo del poema. Por otro lado, el “numero tan suave” apunta a la cantidad de sílabas que posee el verso, es decir, al metro, pero hay que considerar que para Herrera “[...] verdad es, que el numero mueve i deleita, i causa admiracion; pero nace el numero de la frasis, porque sigue el numero poetico a la estructura del verso, i esta consta de la diciones” (295). Me parece esencial remarcar que Fernando de Herrera da una gran importancia a la “frasis” del texto; en este caso observa que la métrica obedece a la representación melódica del poema (escansión) y no a un conteo abstracto de sílabas. Tanto el ritmo como el metro son motivos recurrentes y bien pueden formar parte

⁸⁶ GARCILASO DE LA VEGA, *OBRAS DE GARCI LASSO DELA / VEGA CON ANOTACIONES DE / FERNANDO DE HERRERA*, Alonsos de la Barrera, Sevilla, 1580, p. 18. En adelante sólo anotaré la página de la cita entre paréntesis, siempre refiriéndome a esta edición.

de una definición de verso, sin embargo hay que considerar la manera particular en que los concibe.

Si aceptamos que para Herrera los versos de Garcilaso son el ejemplo a seguir, para los jóvenes poetas, entonces, la posible definición de verso debe surgir de la creación literaria de Garcilaso. Justamente su amigo Francisco de Medina afirmó de estas anotaciones, hechas por Herrera, lo siguiente: “[...] viendo que nuestros razonamientos ordinariamente discurrían sin armonía, nos enseñó con su ejemplo, como, sin hazer violencia a las palabras, las torciessemos blandamente a la suavidad de los numeros” (10). Por lo tanto, el trabajo de Herrera se encamina a dos objetivos, por un lado, analizar el trabajo artístico de Garcilaso para sustentar un modelo útil como poética; por otro, indicar la forma en cómo el lector debe interpretar la poesía. Cuando señala que nuestros “razonamientos”, es decir nuestras lecturas, “discurrían sin armonía”, entabla un puente entre el lector y el creador de la obra. La armonía del verso (según otros preceptistas, como Sánchez de Lima o Juan del Enzina) se crea cuando el poeta, apoyado en la musicalidad, acomoda los acentos según la necesidad del objeto literario, pero este trabajo no rinde frutos si el lector no está capacitado para interpretarlo. Si un lector aplica “violencia a las palabras” perderá gran parte del trabajo poético; en cambio, si “torciessemos blandamente” nuestra forma común de hablar, entonces podríamos acercarnos a la intenciones poéticas del autor: “[...] por mejor sonido del verso, que es lo que tanto miran i procuran componer los buenos poetas” (141). Recordemos, esta misma preocupación motivó que Juan del Enzina marcara algunas pautas en la lectura del verso, y también que Sánchez de Lima propusiera que se leyera cantando el poema. Estos indicios nos muestran una intención reiterada por controlar el contexto en la creación artística. Si Fernando de Herrera invirtió

tiempo en anotar la obra de Garcilaso, fue porque se necesitaba normar algunos aspectos que se encontraban libres en la representación de la obra.

Otro aspecto importante para Fernando de Herrera fue diferenciar la declamación de la escansión, ya que los contraste que guarda la prosa con el verso también se guardan con la lectura de éste: “[...] en ningun genero de versos se deve dezir, como se dize en la prosa, porque no todo lo que se admite en ella, tiene lugar en el verso” (384). Ello es central al definir el verso. Si se hace hincapié en las preceptivas áureas para mejorar la creación poética con base en la musicalidad, entonces debe haber una partitura en su representación que guíe este trabajo artístico. Según Herrera, la declamación es incapaz de guiar la lectura poética, pues centra su interés en la semántica del texto; en cambio, la escansión permite que el lector atienda a la armonía. El gran problema consiste en la singularización de la lectura, ya que el lector está acostumbrado a un discurso cotidiano-prosístico, basado en la comunicación social:

I no todas las traslaciones, que admiten los poetas, tienen lugar en la prosa; i muchas de las que entran en la oracion suelta, no caben en el verso, porque los poetas usaron dellas por deleite i variedad; i por desviarse dela habla comun [...]. (85)

Sorprende que en el siglo XVI se conciba la creación poética como algo que debe “desviarse dela habla comun” porque es una noción muy utilizada en la teoría literaria del siglo XX, lo cual demuestra la importancia y viabilidad del panorama teórico áureo. En este caso Herrera nos habla de una desautomatización que sucede en la lectura del poema: “[...] sin duda alguna es mui dificil dezir nueva i ornadamente las cosas comunes; i asi la mayor fuerça de la elocucion consiste en hazer nuevo lo que no es [...]” (292). El lector común, al enfrentarse al verso, se encuentra sorprendido, ya que no reconoce aquel discurso como

algo cotidiano; esta sorpresa ayuda a la estética del poema, pero implica que el lector esté capacitado para su representación. Si la lectura se hace con base en la declamación, entonces el texto pierde su elemento musical, ya que el lector impone la función referencial de su habla común⁸⁷ al poema. En tal caso la finalidad estética de la obra se diluye y tan sólo el contenido semántico queda en pie.

Herrera aconseja al poeta que cuide el estilo de su obra y que asimile el poema como una visión que debe sorprender al receptor en la lectura:

[...] se puede desear mas cuidado i diligencia en algunos escritores nuestros, que se contentan con la llaneza i estilo vulgar; i piensan que lo que es permitido en el trato de hablar, se puede, o deve transferir a los escritos; donde cualquiera pequeño descuido ofende, i deslustra los concetos i esornacion dellos; mayormente en la poesía, que tanto requiere la elegancia i propiedad [...]. (267)

Tal desviación de la norma implica un efecto estético, de ahí que sea fundamental el conocimiento artístico del poeta y del lector, porque

[...] asi como nace aquella agradable i hermosa belleza, que embevece i ceva los ojos dulcemente, de la elecion de buenos colores, que colocados en lugares convinientes hazen escogida proporcion de miembros; asi del considerado escogimiento de voces, para esplicar la naturaleza de las cosas procede aquella suave hermosura, que suspende, i arrebatá nuestros animos con maravillosa violencia. (294)

Es una lástima que Fernando de Herrera no redactara una poética en toda la extensión de la palabra, en donde propusiera qué formas métricas, qué estructuras rítmicas lograrían esa “suave hermosura”. Lo que podemos rescatar es que la armonía del verso sustenta su análisis, es decir, la forma del poema adquiere un gran valor en su crítica literaria. “La

⁸⁷ Sin duda, en la declamación el discurso se pronuncia con demasiado calor y vehemencia. En el habla común no se exagera tanto la emotividad del discurso, pero se utilizan elementos retóricos según el contexto de la plática. El punto en común para la declamación como para el habla común es que su dominante radica en la función referencial.

magestad se alcança en el verso, de mas de la que trae consigo la sentencia, con un sonido no corriente i suelto, si no constante a si mesmo, pero conviene que se desvíe del sonido vulgar, i que no se levante hinchadamente” (315).

Por otra parte, la realidad artística es tan compleja que a veces las especulaciones teóricas quedan al margen de ella. Esto lo señalo porque Herrera distinguió a poetas que se enfocaban en la armonía del texto, de otros que lo hacían en el contenido de su obra: “Porque es mui desigual diferencia escrevir en modo que los versos fuercen la materia, a aquel en que la materia fuerce los versos i en esto se conoce la distancia, que ai entre unos i otros escritores” (68). A diferencia de otros preceptistas, Herrera no valoró como errónea alguna de las dos actitudes. Si un poeta se enfoca en la forma del verso, pone su atención en el número de sílabas y en los acentos que tiene el verso, para después preocuparse del contenido del poema; en cambio, un poeta que centre su atención en el argumento, pospondrá la forma del verso. Esta noción es muy innovadora, ya que no se trata de descalificar a ningún poeta, sino de describir la realidad artística. Recordemos que Nebrija había insistido en que las palabras se debían acomodar para decir lo que sentimos y no los sentimientos se debían subordinar a la colocación de las palabras, pero ¿acaso el poema muy ornamentado en su forma no posee un valor estético? o ¿el poema que insiste en la claridad de su argumento no debiera ser considerado como tal? Para Herrera la discusión no se basa en la forma o en el contenido, puesto que en la creación artística se hace uso de ambos; para él lo importante es: ¿hasta dónde el lector está capacitado para comprender cuál es la intención artística del poema? Si no se comprende esto, entonces sus anotaciones pierden sentido.

Por último, quiero recalcar que para Fernando de Herrera el contenido es un factor indispensable. Yo he insistido en el predominio de la forma porque es ahí en donde el poema deja las marcas de lectura que se deben seguir. El mismo Herrera así lo entendía, pues sustenta su análisis explicando por qué tal palabra es mejor que otra o cómo funciona tal figura retórica. Ahora bien, el contenido del poema también es abordado por Herrera, pero con la intención de aconsejar al joven poeta sobre el camino que debía seguir. Estas anotaciones debieron ayudar a la comprensión de los cultismos usados por Garcilaso, pero no se puede limitar su análisis al hecho de considerarlas sólo como notas aclaratorias, pues la intención del preceptista emerge una y otra vez. Considérese este ejemplo: “por que no ai cosa mas importuna i molesta, que el sonido i juntura de palabras cultas i numerosas, sin que replandezca en ella algun pensamiento grave o agudo, o alguna lumbre de erudicion” (121). Este consejo se dedicó al poeta y no al lector de poesía. Si Herrera profundizó tanto en sus notas aclaratorias fue para mostrarle al poeta qué tanto “pensamiento grave i agudo” debía poseer. “Es importantisima la claridad en el verso; i si falta en el, se pierde toda la gracia, i hermosura” (126). He aquí otro ejemplo de la labor del preceptista, más que de la del anotador.

JUAN DÍAZ RENGIFO. *Arte poética española*

El *Arte poética española* fue publicado en 1592 en Salamanca. Debo mencionar que es imposible acceder a esta edición (al menos en México), así que mi lectura la realice con base en el documento de 1644, impreso en Madrid por la imprenta de Francisco Martínez. “Son muy pocos, los que han leído el *Arte poética española* del primero, en su forma original y auténtica, tal como se imprimió en Salamanca en 1592 y se reprodujo en Madrid

en 1606.”⁸⁸ A pesar de todo, sin duda Rengifo fue el creador de una de las poéticas más completas del siglo XVI, ya que no se limitó a dar una preceptiva métrica, sino que incluyó una descripción estrófica, un análisis teórico de los elementos poéticos, un diccionario de rimas y hasta consejos de cómo crear un poema.

El preceptista más famoso, si no el más completo de toda nuestra literatura, tanto del siglo que lo vio nacer como de los tiempos posteriores, es sin duda el jesuita Juan Díaz Rengifo. [...] Ha sido durante siglos el breviario donde han leído y el arsenal adonde han acudido a pertrecharse de armas, para conquistar el Parnaso, todos los malos versificadores.⁸⁹

El conde de la Viñaza⁹⁰ le ha dado el lugar del mejor preceptista métrico español, honor que bien merece el trabajo teórico de Rengifo. Y es una lástima que no exista una edición crítica que acerque este material al estudiante o al especialista del Siglo de Oro.

La forma del *Arte poética española* es la de un manual en prosa, dividido en capítulos y acompañado, al final, de unas silvas con diferentes tipos de rimas. Todos los temas que se abordan en esta obra están unidos a la métrica, aunque no limitados al uso de la lírica, ya que se conceptualiza el uso del verso como una herramienta discursiva muy útil tanto para la poesía como para el teatro o la narrativa.

La definición del verso que se encuentra en el *Arte poética española* es la siguiente: “Verso es una oracion atada, y obligada siempre a cierto numero, y cantidad de silabas.”⁹¹ Esta definición es muy práctica si se quiere obviar la complejidad del verso, pero Rengifo, aun con su afán didáctico, no puede desentenderse de las dificultades teóricas que acarrea

⁸⁸ MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, p. 482.

⁸⁹ EMILIANO DíEZ ECHARRI, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁰ CONDE DE LA VIÑAZA, *Biblioteca histórica de la Filología Castellana*, Madrid, 1893.

⁹¹ IVAN DIAZ RENGIFO, *ARTE / POETICA / ESPAÑOLA / CON FERTILISSIMA / Silva de consonantes comunes, propios, Esdruxulos, / y Reflexos, y vn diuino Estimulo del amor / de Dios*, Francisco Martínez, Madrid, 1644. p. 12. En adelante sólo anotaré el número de página de la cita, siempre refiriéndome a esta edición.

dicha discusión, ya que más adelante señala: “Quatro cosas se han de procurar en la medida de los versos, Constancia, Numero, Corriente, Espiritu” (19). Las dos primeras están vinculadas al metro, es decir, “constancia” significa que el mismo número de sílabas se repita en cada verso a través de todo el poema; por supuesto que hay sus excepciones dependiendo la estrofa que se esté componiendo. El “número” consiste en la cantidad de sílabas que debe llevar cada verso; éste es herramienta del poeta y no el poeta esclavo del número de sílabas. Los últimos dos elementos que menciona Rengifo son muy interesantes. El “espíritu”: “[...] consiste en una imaginativa vehemente, con que el Poeta concibe, finge, y da vida a lo que escribes; y en vn cierto furor, con que sale como de sí, y se remonta, y forma nuevas ideas [...]” (21-22). Es aquí donde se reincorpora la idea de “don” como algo inefable que no puede ser explicado ni por el mismo Rengifo. El verso, aparte de la musicalidad que le da esencia, conlleva un mensaje cuya finalidad es conmover al lector; esta habilidad es subjetiva, hasta el punto que la define como “espíritu”. La “corriente” consiste en que “No basta que el verso tenga las silabas que le convienen, y que no tengan mas, ni menos, sino es menester que lleue la cantidad [de acentos] que dentro de su especie se pide; porque si esta faltasse, aunque huuiesse todas las demas, no seria verso” (21). A lo que se refiere Rengifo es: los acentos dentro de un verso están acomodados con un fin rítmico que provoca una corriente como las olas en el mar. Esta corriente tiene su base en la musicalidad del verso y es esencial si se quiere que éste sea considerado como tal.

Así mismo, Nebrija señaló que el poeta cantaba, y Juan del Enzina afirmó que la música estaba fuertemente ligada a la métrica y la lírica; Sánchez de Lima mencionó que para la buena composición de un poema el poeta debía cantarlo; Rengifo sostuvo que la

evolución de la poesía se dio por la atención que puso el poeta en el sonido de las palabras y en el número de ellas:

[...] primero fueron los hombres Poetas naturales, y hizieron Rimas sin artificio, y las cantaron; y despues haziendo reflexion sobre ellas, y obseruando, y notando con el juicio del oido el numero de las silabas, la trabaçon de los vocabos, la energia de los epitetos, las consonancias de vnos versos con otros, aprouechandose de la Aritmetica y Musica, a quien esta Arte esta subordinada, inventaron muchos generos de versos, y dieron preceptos para mejor hazerlos. (1)

Resulta interesante la peculiar definición que hizo Rengifo sobre el arte poético: “El fin intrinseco de la Arte Poetica es hazer versos; y a este fin se ordenan los preceptos, y reglas de que vsa el Poeta; y quanto mas se ajusta y conforma con ellos, tanto la Poesia sale mas perfecta, y acabada” (5). Por lo tanto, para ningún otro preceptista del siglo XVI el verso, y los elementos que lo conforman, tuvieron un valor tan relevante.

Siguiendo a Nebrija, Rengifo aseguró que el verso se debe medir por sílabas largas y breves como en la tradición latina. También afirmó que se podía homologar la forma de medir los pies que tenían los latinos a la tradición española, de ahí que señaló: “Para conocer la longitud, ò breuedad de las silabas no seran menester muchas reglas, sino vna sola clara, y facil a todos; esta es el acento que cada diction tiene [...]” (11). Recordemos que para Nebrija: “[...] el castellano [tiene] dos acentos simples: uno, por el cual las sílabas se alça, [...] otro, por el cual las sílabas se abaxa [...]”.⁹² Resulta muy parecida la definición de acento que aparece en el *Arte poética española*: “Acento es vn sonido con que herimos, y lauantamos mas vna silaba quando las pronunciamos, y nos detenemos mas en aquella, que en qualquiera de las otras de vn mismo vocablo [...]” (11). Esta noción de acento es esencial para el método que Rengifo quiso imponer en el siglo XVI, ya que los acentos

⁹² ANTONIO DE NEBRIJA, *op. cit.*, p. 137.

sirven al ritmo de la siguiente manera: en el *Arte poética española* se reconoce que todas las palabras tienen una sílaba con un sonido más fuerte que las demás, lo que hoy conocemos como acento natural. “Supuesto este fundamento aquella sílaba es larga, que se pronuncian con el acento predominante, y todas las demás que estuviere[n] delante o se siguieren después della en vn mismo vocablo seran breues [...]” (*id.*). Por lo tanto, el verso se conforma por sílabas no acentuadas o breves, y sílabas acentuadas a las que Rengifo llama de “accento predominante”: “Este acento predominante no puede ser mas que vno en cada vocablo [...]” (*id.*). Es aquí donde entra la capacidad artística del poeta porque en la medida que eduque su oído podrá captar los “acentos predominantes” que forman el ritmo de cada verso, pues no todos los acentos funcionan como acentos rítmicos. Es decir, dentro del verso hay palabras que contienen acentos naturales, pero no todas ellas funcionan para crear el ritmo del poema: “[...] muchas dicciones de vna sílaba, las cuales no tienen acento predominante, sino son breues [...]” (*id.*). Semejante descripción teórica del verso continúa hasta nuestra época. Rengifo pudo describir lo que era el ritmo y cómo se lograba con base en un análisis estructural de los acentos. Los modelos rítmicos que propone en el *Arte poética española* son los que contienen mayor musicalidad y que deberían formar parte del aprendizaje del poeta.

En el *Arte poética española* el verso tiene un elemento didáctico que ayuda al lector a comprender mejor el discurso por la suavidad del ritmo:

[...] deleitaràn con la suauidad del metro mas porque los hombres se enfadan, y hartan presto de oir las cosas que mas les couienen, para que de buena gana les den oido, muchas vezes es menester açucararlas, y hazerlas gustosas con el language en que se les proponen [...]. (6)

Dicha “suauidad”, esta sonoridad, provoca diversos sentimientos en el lector, ya que es una habilidad tomada de la música. Rengifo estaba convencido de que el receptor de piezas musicales se veía dominado por un sentimiento producido por los sonidos que escuchaba. Para él la música es un lenguaje que puede ser utilizado para la comunicación. El verso asimila esta cualidad: “Quien no ha experimentado en si los efectos que se despiertan en el coraçon quando oye cantar algunos de los Romances viejos que andan de los Zamoranos, o de otros casos lastimosos? los quales si los oyera en prosa, sin duda no le mouieran” (9). Es una pena que Rengifo no abordara esta cualidad hasta dejarla del todo clara; me refiero a que teóricamente los sentimientos que mueve la sonoridad del verso debieran ser iguales en todos los receptores. Aclarar lo anterior sería darle importancia semántica a los sonidos y no a las palabras, pero Rengifo no fue tan lejos; él sabía que las palabras forman el contenido del verso y que los acentos pueden acompañar al sentimiento producido por éstas.

Por último, quiero resaltar cómo Rengifo aconseja un método para la creación del verso. Para él, primero se debe copiar un verso elegante, y cuando se obtenga el modelo se debe cantar: “[...] porque primero es menester que el oido se acostumbre al sonido, y corriente del verso, y hecho esto, el limar, y meter letras, como dixo el otro, es negocio de toda la vida” (22). Es muy sugestivo este método porque se basa en la imitación. Hay una constante en el quehacer poético en estos siglos que da como algo válido la actualización de los discursos consagrados. De cualquier manera, “Este metodo solo seruira a aquellos que tuuieren buen oido, pero a los que les faltare, deben ayudarse del Arte, y tomar mas de raiz

este negocio [...]” (*id.*).⁹³ El “buen oído” se relaciona con la habilidad de percibir la sonoridad del poema, lo que él llama “corriente”. Si el poeta no se ha educado de tal manera, no podrá distinguir los “acentos predominantes” que forman el ritmo, y aunque copiara un verso que fuera reconocido por todos con gran valor poético, esto no le serviría de nada porque no alcanzaría a distinguir en qué se basa su sonoridad y tan sólo repetiría la estructura métrica, de ahí que considerar al verso como metro es un error.

En el siguiente capítulo abordaré la teoría de Rengifo como modelo de algunas formas métricas. Repito que el *Arte poética española* es un tratado indispensable en la formación teórica del investigador del Siglo de Oro y es una lástima lo poco que se ha dicho de él, más aún cuando las bases teóricas del verso castellano se encuentran en este documento.

ALONSO LÓPEZ PINCIANO. *Philosophia antiqua poética*

López Pinciano, médico de oficio, publicó en 1595 su *Philosophia antiqua*; su forma es la de un discurso dialogado, como el de Sánchez de Lima, el de Juan del Enzina y por supuesto el de los *Diálogos socráticos* de Platón. Está dividida en trece epístolas, todas ellas con un título que aclara el contenido de las mismas. Los fundamentos teóricos de Pinciano se encuentran en Aristóteles⁹⁴, Platón, Horacio, entre otros de la tradición clásica.

Pinciano define así el metro: “[...] el ser cantado dice ser metro; y que los poetas suelen decir: «quiero cantar» por decir «quiero decir en metro»; y que también para ser

⁹³ Algo parecido aparece en *Cisne de Apolo*, cuando Carvallo señala: “[...] en vano se admirará Poeta del verso ajeno muy alabado, porque no lo podrá imitar, si no resuelve primero en su entendimiento y con todo su pecho muchas veces lo que ha de constar [...]”. LUIS ALFONSO DE CARVALLO, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Reichenberger, Efurt, 1997, p. 170.

⁹⁴ Al parecer, hubo una necesidad, por parte de Pinciano, de imponer la preceptiva de éstos, en especial la de Aristóteles al cual llamó el “Philósopho” y no se cansó de alabarlo.

cantado dize la música con que el poema se exercita”.⁹⁵ Sin duda, resulta paradigmática la nomenclatura, ya que “metro” es igual a “cantar” y no a “contar sílabas”, pero hay que entender que para Pinciano:

[m]etro, pie y verso, en castellano es todo uno [...]. Así que, si una vez dijere lo uno o lo otro, sea entendido por una misma cosa, porque metro se dice por medida; y verso, porque en él se truecan los vocablos de una parte en otra al hacerle; y pie porque con él y sobre él anda la rima. (II, 287)

Ahora bien, debo recalcar el eje central de la definición de Pinciano, el cual consiste en la sonoridad del verso: “[...] la común manera de hablar de antiguos y modernos es que los poetas cantan, que es dezir, hablan en verso; los quales son dispuestos para ser cantados” (I, 203). Como he señalado, la idea de poetas que cantan y de que los versos “son dispuestos para ser cantados” aparece en Antonio de Nebrija y después de una manera más elaborada en Sánchez de Lima. Ahora bien, no debe importar si hubo plagio o no por parte de Pinciano, sino que una idea fundamental que se repite en estos preceptistas es unir al verso con la música.

Por otra parte, el análisis sobre la musicalidad del verso se basa en el lugar que ocupa el acento dentro del mismo. “Y esto siento hay que considerar en cuanto al metro antiguo castellano, el cual, así como el italiano, sólo consta de número de sílabas y número de acentos en ciertas partes señalados” (II, 291). El “número de sílabas” no implica una apreciación retórica del verso, es decir, las sílabas no son acomodadas con el fin de obtener un número estable a lo largo del poema, ya que esto implica más un juego erudito que una actividad estética. Para Pinciano, el “número de sílabas” debe sustentarse con el “número

⁹⁵ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antigua poética III*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, C. S. I. C., Madrid, 1953, p. 101. En adelante sólo anotaré el volumen del documento y el número de la página que cite, siempre refiriéndome a esta edición.

de acentos en ciertas partes señalados” y esto a su vez fundamenta la armonía del verso. “Mas es tanto lo que hace el sonido en estos nuestros versos castellanos y italianos que, cuando éste hay, no importa una sílaba más o menos” (II, 294). Y más adelante: “[...] acordaos de lo que habéis dicho que el italiano y el español no tienen consideración más que el sonido bueno, el cual procede de la buena disposición de los acentos” (II, 298). Este “sonido bueno” sólo puede alcanzarse en la representación del poema, es decir, la creación del verso no surge como un acto abstracto de erudición, sino en una práctica basada en la representación de los sonidos. Si aceptamos lo anterior, debemos comprender que la lectura del verso implica que el lector ponga atención y enfatice el “número de acentos en ciertas partes señalados”; lo cual implicaría una forma particular de lectura, es decir, la escansión del verso. Pinciano así lo intuyó, ya que marcó la diferencia del lenguaje poético: “Yo aseguro que quiere saber el Pinciano por qué dice el Philósofo, en el tercero de los Rhetóricos, «otro es el lenguaje del orador, y otro el del poeta» [...]” (II, 226). Al igual que el poeta utiliza un lenguaje diferente, el lector debe ocupar una forma de lectura distinta que implique una apreciación estética. Esta idea se repite a lo largo de las poéticas del Siglo de Oro y no ha sido valorada en su totalidad. Sorprende lo poco que se ha dicho sobre cómo todos los elementos que estructuran al verso están en función de una manera particular de lectura que agrade a los oídos: “[...] mas la buena oracion debe tener numero tal, que vengan sus comas con los puntos, haciendo unos compases y remates agradables a los oidos [...]” (II, 286).

Por otra parte, la influencia clásica, que tuvo Pinciano, dio como resultado que intentara homologar aquella teoría con las nuevas prácticas literarias, por ejemplo, al definir el género lírico señaló: “[...] la lírica imitación aquella que es hecha para ser cantada [...]”

(III, 101). Como se observa, Pinciano no está teorizando una herramienta discursiva como el verso, en donde una definición como ésta pudiera ser verosímil, sino que teoriza sobre un género literario el cual no se limita al canto. Este desfase teórico surge porque Pinciano está siguiendo, casi al pie de la letra, una definición aristotélica de la poesía ditirámbica, la cual ha sido superada por la creación artística áurea. En la *Poética* se menciona: “[...] hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirámbicos [...]”.⁹⁶ Pinciano une esta definición aristotélica de la lírica a una apreciación muy personal sobre este género:

Por lo que he oydo, dithirámbica, zarabanda y lírica todo es vna misma cosa. En lo esencial, que es la forma dicha de la imitación con los tres géneros, no ay duda alguna, respondió Fadrique, sino que todas lo piden o consienten; mas diferéncianse en la materia de que tratan, porque la dithirámbica trata de loores de Baco, y la zarabanda, de los exercicios de Venus, y la lírica dexa a los dioses y trata de cosas acá menos leuantadas [...]. (III, 97)

Pinciano inicia su epístola décima con una fábula muy moralizante en donde los tres personajes se sientan a comer y los atienden dos “moças”, las cuales para deleitarlos toman una vihuela y cantan. Esto causa la indignación de los presentes, ya que los temas que toca la canción son escatológicos y tienen una fuerte carga sexual. Los tres personajes coinciden en que lo escuchado es “lírica” y que si en la antigüedad había algo de grandeza en ella, en la actualidad se ha perdido⁹⁷. Señalo esto porque la animadversión que Pinciano tuvo sobre la poesía nos obliga a tener cuidado con su definición del verso.

Ahora bien, si se exalta el elemento musical del verso es gracias a que la forma del discurso así lo permite. Este predominio de la forma, sobre el contenido en el verso, es una

⁹⁶ ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 130.

⁹⁷ *Vid.* ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *op. cit.* III, pp. 89-97.

cuestión innovadora pero sin duda cuestionable. He marcado como Nebrija rechazó que el contenido se subordine a la forma; Pinciano no será tan enérgico y señala que la forma:

[...] es vna cosa que atauía y orna mucho a esta dama dicha poesía, y anda con ella tan acompañada y tanto tiempo, que la amistad se ha buuelto en parentesco; y es cierto que, a lo menos, algunas especies de Poética no saben estar sin él; y no me pareciera mal que a la imitación con metro llamasen poesía perfecta, y, a la imitación sin metro y al metro sin imitación, poesía imperfecta. (I, 208)

Dos cosas resultan interesantes: la primera es que Pinciano, otra vez, sigue al pie de la letra las ideas aristotélicas de que la poesía (literatura) es imitación⁹⁸; y la segunda es que, sin el dominio de la forma, la ficción lírica da como resultado una “poesía imperfecta”. Como se observa, Pinciano fue uno de los teóricos más hábiles del Siglo de Oro, ya que supo utilizar los fundamentos aristotélicos para validar sus juicios personales.

Un tema que no había sido tocado por ninguno de los otros preceptistas antes mencionados es el grado de verosimilitud que implica el utilizar al verso en el discurso:

¿El que habla en metro, a quién imita? ¿Qué rústico, qué plebeyos, qué ciudadanos hablan en metro, como en las bucólicas y cómicas? ¿Y qué príncipes, como en las tragedias, hablan en metro? ¿En qué senados, qué consultas, qué ayuntamientos hablaron príncipes y señores jamás en metros? Es tan contrario el hecho, que, por la misma causa que saben los príncipes y reyes que vuestra desgracia os dio tal gracia, no os fiarán cosa de importancia. ¿A quién, digo, imitan los trágicos en hablar en metro? ¿Ni qué tiene que ver el metro con el poema? (I, 205-206)

También esta discusión partía de las propuestas aristotélicas, en donde la imitación sería sometida a la necesidad o a la verosimilitud que el texto requería. Conceptos como metro se

⁹⁸ Recomiendo la lectura: “Sobre la exclusión de la lírica en la *Poética* de Aristóteles”, en donde Evodio Escalante demuestra la incompatibilidad teórica, en las propuestas aristotélicas, de la noción de imitación y el género lírico. Él plantea que la poesía no puede basarse en el concepto de imitación, propuesto por Aristóteles, por su fuerte carga subjetiva. En la *Philosophia antigua* aunque no se excluye al género lírico su tratamiento es vituperativo comparado con la narrativa y el teatro. Yo lo interpreto como un juicio personal de Pinciano, aunque es posible que el origen de la animadversión sea teórico. EVODIO ESCALANTE, “Sobre la exclusión de la lírica en la *Poética* de Aristóteles”, *Iztapalapa*, 58 (2005), pp. 26-34.

alejan del uso normal de la lengua en la comunicación cotidiana, por lo tanto no hay lenguaje que se vea representado por dicha forma del discurso, de ahí que se pregunte: ¿hasta dónde el uso del metro en un discurso poético lo convierte en inverosímil? La respuesta que da Pinciano involucra la valoración de cuál es la dominante en el discurso; si la dominante es el referente de la obra, entonces el metro no es más que un accesorio que hasta cierto punto es prescindible; pero si la dominante es la función poética, entonces el discurso busca deleitar y el metro es una herramienta para conseguirlo. Recordemos que Fernando de Herrera insistía en que el valor estético del verso resulta por la desautomatización del lenguaje; en el caso de Pinciano, dicha desviación de la norma puede demeritar el impacto del argumento:

[...] no tantas injurias a los metros; que, aunque yo en mi vida no los hize, soy muy abogado dellos, y deuen tener su lugar en la Poética. Confieso que, en alguna manera, repugna a la forma de la poesía, que es la imitación, pero pugna mucho en fauor del fin della, que es deleyte para la enseñanza; porque la Poética, desseando deleytar, busca el deleyte no sólo en la cosa, mas en la palabra, y no sólo en ésta, mas en el número de las sílabas cierto y determinado, al qual dizen metro. (I, 207)

Nebrija reprochaba que las palabras fueran utilizadas para otra cosa que no fuera el contenido semántico; para Pinciano las palabras pueden “deleytar” y es válido el juego que hace el poeta para ese fin, pero sin olvidar que: “Dotrina y deleyte conuiene tenga mezclado el que tiene el poema; que el que tiene mucha dotrina, no es bien recebido, ni leydo, y el que tiene sólo deleyte, no es razón que lo sea; y, en suma, la Poética es arte inuentada, como todas las demás, para bien y vtil del mundo [...]” (I, 213). Resulta interesante que, según Pinciano, el vínculo musical del verso se basa por un lado en el “deleyte” y por el otro en la “enseñanza”: “[...] la poesía mezcló la arte música a la suya por dos causas: la vna, para el deleytar, y la otra, para enseñar [...]” (III, 103).

Por otra parte, Pinciano le atribuye a la música la cualidad de mover sentimientos por medio de sus armónicos: “[...] ay especie de música que entristece al alegre y al triste alegre. Y, para exemplo de lo que el sonido haze, aduertid en las trompetas del Iueues Santo [...]” (III, 104). El único problema que encuentro, radica en que no hay una justificación teórica de como el verso asimila esta cualidad.⁹⁹ En nuestros días resulta complicado comprender las pasiones que movía el intérprete de los versos sobre el receptor. Nuestra lectura silenciosa hace casi imposible imaginar aquel mundo de sonidos. Los datos proporcionados por Rengifo y por Pinciano son una pequeña muestra sobre aquel arte oral perdido para nuestra cultura.

Para concluir, no debe olvidarse que la teoría de Pinciano, que ha sido resumida en estas líneas, no describe en su totalidad la relevancia que adquiere un discurso en verso, ya que hay una valoración negativa de este. “Y quede assentado ya que la imitación en prosa es vn poema sin atauío, pero viuo y verdadero; y la escritura sin imitación, en metro, es vn cuerpo muerto adornado” (I, 279). Pero aun así, Pinciano aportó elementos importantes a la discusión y, sin duda, fue uno de los pilares de la preceptiva barroca española.

LUIS ALFONSO DE CARVALLO. *Cisne de Apolo*

Luis Alfonso de Carvallo inauguró de una manera espléndida el siglo XVII con su *Cisne de Apolo*. La obra fue aprobada en el año 1600, aunque se imprimió en 1602. Para muchos, esta obra es la cumbre de la teoría literaria española, por ejemplo, Porqueras Mayo asegura que: “La emergencia de esta obra en el más bien pobre, hasta entonces, panorama de las ideas literarias en España, es de gran importancia. Supone un gesto, práctico y atrevido al

⁹⁹ Rengifo había atribuido este mismo carácter al verso.

mismo tiempo, una síntesis lúcida de saberes conocidos, presentados con personalidad y original andadura”.¹⁰⁰ Coincido con la idea de la gran personalidad que refleja Carvallo en su obra, pero sin duda teoría literaria hubo antes de publicarse *Cisne de Apolo*. De hecho, no se puede entender la doctrina de Carvallo sin el *Arte poética española* de Díaz Rengifo.

Por otra parte, todos los temas son abordados bajo la forma del diálogo.

Carvallo, siguiendo una tradición de las poéticas españolas anteriores (excepto Rengifo) escoge el diálogo para presentar su doctrina. Sánchez de Lima tenía dos interlocutores, López Pinciano tres, uno de ellos el propio Pinciano. También Carvallo ofrece tres interlocutores: dos de ellos son figuras abstractas, aunque actúan y hablan como personajes reales, la sabia Lectura y el maldiciente vulgo representado por Zoilo. Carvallo es un tercer personaje, de carne y hueso, neutral. La última palabra, y el hilo sabio de la conversación, lo tiene la Lectura.¹⁰¹

Según Porqueras Mayo la forma del discurso ayuda en el tratamiento de los temas: “[l]a presentación en diálogo ofrece una gran agilidad en la exposición de las ideas, da movilidad y perspectiva a la discusión y evita la posibilidad de aridez de los temas presentados con movimientos, gestos, risas y alusiones a la vida cotidiano”.¹⁰² El texto está dividido en cuatro diálogos, cada uno de ellos subdivididos en capítulos, acompañados de una octava que resume lo tratado dentro de ellos.

Con respecto al verso, Carvallo señala que: “[...] la obra de Poetas se forma de coplas, y las coplas de versos, y los versos constan de sílabas [...]”,¹⁰³ y más adelante: “[p]ues sabed que el verso es una oración trabada y presa con cierta limitación, sujeta a cierto número de sílabas con sonora cantidad” (176). Nótese que no sólo se refiere a la

¹⁰⁰ ALBERTO PORQUERAS MAYO, “Valor y significado del Cisne de Apolo”, LUIS ALFONSO DE CARVALLO, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Reichenberger, Efurt, 1997, p. 9.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ LUIS ALFONSO DE CARVALLO, *op. cit.*, p. 171. En adelante sólo anotaré la página de la cita entre paréntesis, siempre refiriéndome a esta edición.

métrica, es decir, verso no es sólo contar sílabas, sino que hay una “sonora cantidad” que debe acompañar al discurso. Ello acerca a Carvallo a la doctrina de Rengifo al basar su análisis en la musicalidad del verso ambos comparten la idea de que el ritmo es esencial en la estructura del verso, tanto así que el contenido del poema es poco referido¹⁰⁴. Hay que remarcar que esta complejidad en la forma sólo se alcanza con trabajo poético, que es la base de su preceptiva porque: “[...] el buen verso, dice Horacio, tiene necesidad de emendarse diez veces” (184).

La teoría que propuso hizo hincapié en saber dónde recaían los acentos: “[...] todo verso, según su especie y manera, ha de constar de cierto número de sílabas, tantas largas y tantas breves, puestas por el orden que en su lugar diremos” (177). El utilizar la noción de sílabas largas y breves une a Carvallo a la tradición clásica y a los preceptistas que la siguieron, en especial Nebrija. Un hecho que marcó el siglo XVII es que sus teóricos no sólo homologaron sus propuestas a la tradición clásica, como lo hicieron la mayoría de preceptistas del XVI, sino que intentaron teorizar sobre la realidad poética de su momento, entablando vínculos con la tradición clásica; a veces apoyándose en ella y otras veces contradiciéndola.

Por otra parte, una discusión teórica que pocos preceptistas afrontaron es la diferencia entre prosa y verso. Carvallo, al diferenciar la poesía de la oratoria, también diferencia la prosa del verso, ya que:

[...] la limitación que tiene la oratoria, que son los periodos y cláusulas, no se guarda en ella con tanto rigor el número de los pies, ni cantidad de las

¹⁰⁴ Carvallo aconseja los temas y la forma en cómo se deben tratar, pero ese conocimiento sólo puede ser aplicado en la medida que el poeta estudie los conceptos que intenta trabajar en el poema así que se debe conformar con señalar: “La dignidad es la que hace el verso grave y adornado de palabras o sentencias o dichos que son manera de decir gravedad” (329).

sílabas, como en la Poesía, cuya falta o sobra tampoco es tan notable en la prosa como en el verso, en el cual necesariamente ha de haber cierta cantidad y número de sílabas, so pena de ser conocidos por falsos, aun de aquellos que no saben la arte, por causar notable disonancia en los oídos y disgustos en los ánimos [...]. (80)

Nótese la importancia del sonido del verso. Si recordamos, Sánchez de Lima afirmó que el poeta debía escuchar su verso, porque había ocasiones que estaba mal medido y sonaba bien, mientras que otras veces sucedía lo contrario. De su lado Fernando de Herrera señaló que el metro se conforma en la “frasis” de la lectura y no en una actividad abstracta de sumas y restas. Acorde a ambos, Carvallo apela a la sonoridad del verso. La “disonancia en los oídos” parte de la lectura y por lo tanto la musicalidad adquiere un valor primordial: “[...] Apolo y Mercurio, que enseñaron la música, y la música se vino a concertar con la melodía del canto, y lo que cantasen claro está que serían versos [...].” (156).

Una cualidad que sostuvo Carvallo a lo largo de su obra es el fin mnemotécnico del verso. Ya otros preceptistas habían marcado que es más fácil aprender una idea si está redactada en verso que en prosa. Carvallo al respecto señaló: “Razón tienes en comprender en verso lo que vamos diciendo, porque una de sus excelencias es ser fácil de mandarse a la memoria” (82). Convencido de esta utilidad, Carvallo la lleva a la práctica, me refiero a que cada uno de sus capítulos termina con una octava donde se resumen los temas tratados: “Por cierto, señora, que me he holgado saberlo y porque mejor lo pueda tener en la memoria lo quiero comprender en un breve epítome, y en verso, para que con más facilidad se me pegue a la memoria” (77). Y más adelante:

[y] por ser de ordinario la reprehensión de los vicios áspera a los viciosos, y la doctrina dura a los ignorantes, y por eso mal recibido lo uno y lo otro, los Poetas la azucaran y hacen suave con la suavidad y melodía de sus cantos, para alivianar la molestia y hacer amable lo que era odioso [...]. (165)

Bajo estos criterios, no sorprende que Carvallo llegara a la conclusión que la misión del poeta es: “[...] deleitar con la suavidad de sus versos a los hombres y con su dulzura persuadirles la virtud y afeárselos los vicios, que con el Cisne, cuya suavidad y dulzura suele enajenar los pensamientos de los mortales, de las cosas humildes y bajas, y levantarlos a virtuosas contemplaciones” (73). Ahora bien, si el verso no tuviera un ritmo no lograría impactar en el ánimo y en la memoria del receptor: “Y el modo de deprender es más fácil y en más breve tiempo se hace estando los preceptos en verso que en prosa, y después se olvida más tarde, que el verso es más apto para la memoria, como queda dicho” (273). El hecho de que no se “olvide más tarde” surge porque el ritmo se impregna en la memoria y se carga de significado. Es aquí donde los acentos rítmicos del verso se unen al significado del mismo. Esto no puede pasarse por alto, ya que una fuerte discusión teórica del Siglo de Oro recae en dilucidar qué aspecto es más importante: la forma del verso, entendida como musicalidad, o el contenido. Estos dos elementos parecen opuestos, pero Carvallo demuestra cómo la sonoridad ayuda al contenido de un verso, dando un equilibrio a las partes. En un plano teórico, pareciera que Carvallo ha resuelto la discusión, pero en la práctica poética a veces su especulación no se acopla con la realidad. Me refiero a lo siguiente: ¿hasta dónde la sonoridad ayuda a la referencialidad del poema?; y más aún: ¿cuando el poema posee una gran carga de contenido (dilucidaciones filosóficas, cultismos, etc.) la forma del verso, atada al ritmo, no repercute en una mayor oscuridad?; ¿se puede quedar grabado en la memoria un verso sólo por la sonoridad, aunque no se comprenda su significado?; ¿si un poema tuviera un significado paupérrimo, pero las “silabas largas y breves” estuvieren acomodadas de una manera ejemplar provocando una gran sonoridad, entonces el poema tendría un valor poético?

Por otra parte, Carvallo introduce una fuerte carga religiosa en sus análisis: “[...] fue escogida esta orden de concertar y medir las palabras para alabar a Dios y manifestar sus grandezas y alabanzas [...]” (135). En este caso, el verso se convierte en el vínculo discursivo entre la divinidad y los hombres. Esto cargó de misticismo al verso hasta el punto de señalar: “[...] y por tan divinos, y de tanta virtud tuvieron antiguamente los versos, que entendían que las llagas se podían curar con ellos, y reprimir la sangre, sólo con decirlos” (141). Y más adelante: “[...] quedó la superstición de curar por ensalmos, que casi es lo mismo que versos, porque se dice *psalmo*, que quiere decir *canto*” (142). No quiero ahondar en el tema de lo superstición, ya que sin duda es una acto de fe, pero sí quiero recalcar el uso del verso y no de la prosa para ese fin. Recordemos que Juan de Valdés aconsejó que el verso fuera idéntico a la prosa para facilitar el entendimiento de los temas tratados. El elemento místico que aportó Carvallo nos muestra que el verso no puede ser igual a la prosa y que si se utiliza el primero es porque se quiere salir de la norma del habla coloquial. Fernando de Herrera le atribuyó la misma cualidad, afirmando que provocaba una desautomatización del lenguaje en la lectura poética. El verso se convertía en una herramienta discursiva que sorprendía al receptor dejándolo cautivo en la musicalidad que le daba esencia. Estas peculiaridades hacían del verso algo único y hasta cierto punto misterioso en su conformación.

Por otra parte, de la misma manera en que Juan del Enzina manifestaba su preocupación por la forma en cómo se organizaría el poema en la escritura, Luis Alfonso de Carvallo mencionaba:

Cada verso ha de ponerse en un renglón y no más. Todos los principios de coplas, todas sus mudanzas y vueltas, y todos los principios cláusulas. Todos los nombres propios, y conombres, y la cosa de quien principalmente se

trata, se han de escribir con letra grande al principio, que llaman mayúscula, y todos los versos pueden, si quieren, comenzallos también con ella. Siempre que se acabare cláusula con perfectos sentido, que llaman *periodo*, se ha de poner un punto redondo de esta manera. Todas las veces que se acaba oración, y gramaticalmente hay o puede haber verbo, y ante una conjunción o relativo, ha de haber una coma desta forma: , . [...] El acento no se apunta sino cuando puede haber duda en el vocablo, por no saberse pronunciar. (339-340)

Esta búsqueda de una disposición del verso en la página nos trasmite la intención de estos preceptistas de normar todo el contexto que interviene en la creación literaria. Es decir, no sólo el poeta trabaja bajo un método, sino que el lector busca indicios para la representación. La insistencia de Carvallo sobre la musicalidad, basada en el acomodo de las “silabas largas y breves”, necesita el sustento de la escansión. Si la lectura se deja a la deriva, con una declamación intuitiva del lector, probablemente se pasen por alto elementos musicales. Para evitar la espontaneidad de la lectura, el texto mismo debe poseer las marcas suficientes para su representación, ya que cada poema presenta problemas diferentes.

LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR. *Libro de la erudición poética*

Publicado en Madrid en 1611 por Alonso Carrillo Lasso, hermano de Luis Carrillo y Sotomayor, aparece el *Libro de la erudición poética* como obra póstuma. La obra debió redactarse antes de 1607, ya que, como afirma Angelina Acosta: “[e]n el mes de julio de 1607 respondía Carrillo con tono desdeñoso, no exento de arrogancia, a quien, desde el círculo literario de Cascales, le había puesto ciertos reparos a su tratado”.¹⁰⁵ La fecha adquiere relevancia, pues Carrillo y Sotomayor se adelanta a los tratados de Lope de Vega

¹⁰⁵ ANGELINA ACOSTA, “Introducción”, LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR, *Libro de la erudición poética*, Alfar, Sevilla, 1987, p. 21.

y de Juan de la Cueva, los cuales contrapondrán sus ideas a las de Carrillo y Sotomayor, aunque no lo mencionen.

Escrito en prosa, con un estilo rebuscado y saturado de citas de autoridad, el *Libro de la erudición poética* se muestra orgulloso de la dificultad en su lectura. El tratado es breve comparado con el de Pinciano pero tan influido por la tradición grecolatina como aquél.

Forzosa consecuencia será, pues, que la Poesía usada de algunos modernos de este tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena, e imitándoles se han de tratar con su agudeza elocuciones e imitaciones y no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren; luego la Poesía fundada en contrario de esto no será Poesía, pues en esto -como se ha probado- se diferencia el Poeta del Versificador [...].¹⁰⁶

También resuenan las ideas de Juan Huarte, ya que Carrillo y Sotomayor fundamenta el nivel intelectual del individuo en indicios biológicos. Esto le ayuda a plantear los límites en el ingreso al sector poético. Tales ideas eran comunes para Lope y para Juan de la Cueva, pero sin la exagerada discriminación social que promulga Carrillo y Sotomayor. Prácticamente todo el *Libro de la erudición poética* está enfocado a ese fin, hasta la misma narración busca que el lector se sorprenda con su complejidad y que sólo los más aptos se vean animados a alcanzar esa élite intelectual.

Por otro lado, si la intención del investigador actual es identificar las características que posee el verso, no debe centrar su la atención en el *Libro de la erudición poética*, ya que Carrillo y Sotomayor no se propone definir lo que es el verso, ni hacer un manual de métrica. Ahora bien, incluyo este trabajo teórico por ser un indicio de cómo se recibía la poesía, el lugar que tenía el poeta dentro de la sociedad, las aspiraciones intelectuales de los

¹⁰⁶ LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR, *op. cit.*, p. 61. En adelante tan sólo anotaré el número de la página de la cita, siempre refiriéndome a esta edición.

preceptistas, las normas académicas y otros fenómenos que repercuten en la recepción del texto. El *Libro de la erudición poética* marca una encrucijada en la teoría literaria del siglo XVII; antes de este documento teórico el camino era evidente; desde Nebrija notábamos una intención didáctica enfocada a toda la sociedad. En cambio, con Carrillo y Sotomayor (y después Lope de Vega y Juan de la Cueva) se introduce la discusión de hasta dónde las enseñanzas poéticas están al alcance de todos. Me pregunto: ¿por qué en el siglo XVII aparecieron poéticas tan elitistas? El análisis social será necesario para responder esta pregunta, ya que los cambios económicos repercutieron en las ideas teóricas, de ahí la importancia que adquieren los temas que se tocarán en el capítulo tercero.

Cuando mencioné que Lope de Vega y Juan de la Cueva compartían sus ideas teóricas con las de Carrillo y Sotomayor, me refería sólo a algunas. Sendas diferencias los apartan, ya que los primeros buscaron el agrado del público en general (específicamente el “vulgo”) y escribían para él. Carrillo y Sotomayor lo rechazó totalmente, denigrándolo intelectualmente como un sector incapaz de entender la poesía. El título completo de la obra ostenta lo que afirmo: *Libro de la erudición poética o lanza de las Musas contra los indoctos desterrados del amparo de su deidad*. El motivo por el cual se redactó este trabajo no se aleja mucho de lo que su título propone:

Eternidad y valor prometen las Musas, joyas, por cierto, bien preciosas. Dos blancos, o por mejor decir, uno, donde tiran todos los honestos y valerosos deseos de este mundo. Con el tiempo, andan olvidadas, y lo anduvieron tanto, que se atrevieron a profanar de sus sagrados templos las más preciosas joyas. Presume el vulgo de entenderlas. El mismo pretende juzgarlas. Contra éstos enderezo mis razones, contra éstos se atreven a desencerrarse estas pocas palabras. (47-48)

Si bien es cierto que las poéticas antes analizadas criticaban la falta de arte por parte del poeta, éstas no se comparan al juicio que Luis Carrillo y Sotomayor realizó. En el *Libro de*

la erudición poética se llevó al extremo la obligación del poeta de mantenerse avezado en todos los temas, hasta el punto de crear una élite dentro de la misma élite, es decir, hasta el mismo sector social privilegiado por el honor, el dinero y la honra, no tiene un ingreso garantizado a la comprensión y la creación poética.

Ahora bien, lo que me interesa es marcar las mínimas referencias que Carrillo Sotomayor da con respecto al verso. Para poder adentrarnos en la discusión propuesta en su libro habrá que leer entre líneas, por ejemplo, cuando habla de los temas y la forma en que deben tratarse en la Poesía (entendiéndola como literatura):

De suerte que, como a la grandeza de las cosas a que lleva un grande espíritu, se allegase la manera de decir grande y alta, los que contaron sencillamente, hicieron sólo versos, llamados Versificadores. Pero los que igualaron con toda variedad, perfeccionando la imitación en su materia anchísima, fueron Poetas que o ya contasen o peleasen o aquél mismo ánimo, encendido en ciencia y calor de divinas Musas, guiasen por cualquier diferencia de virtud o acontecimiento, tomaron por laurel de esta gloria el dichosísimo y bonísimo amparo de las Musas. (51-52)

Cuando Carrillo y Sotomayor dice: “contaron sencillamente”, se refiere a la narración de algún tema y no a la cantidad de sílabas del verso. Por otro lado, pareciera que aquel “versificador” es un mal poeta que copió la forma de la poesía, en cuanto al verso, pero que los temas que ha tocado no han sido de “grande y alta” manera. Ahora bien, si ha copiado la forma del verso es porque el ornamento del mismo lo separa de la forma de hablar común, es decir, como Fernando de Herrera señaló, se desautomatiza el lenguaje. Para Carrillo y Sotomayor prosa y verso sirven para la creación literaria, pero hay un constante acercamiento al verso, ya que su singularidad tanto en la lectura como en la creación ayuda a la discriminación social que propone: “Aun aquella prosa menos cultivada, más llana que la Majestad acostumbrada de nuestros versos, aun a esta, como digo, nacida para lo común,

criada para en lo público, le desea un juez con oídos eruditos y vacíos. Esta es la prosa, más necesario será sin duda el verso, ¿cuánto más no se ve?” (73).

Los versos deben alejarse del común de la prosa, vía la complejidad de sus elementos: “¿Quién lo entenderá?, ¿cómo deleitarán versos, que acarrear consigo la necesidad de tanto estudio, obligación de tanto cuidado?” (63-64). La respuesta es que sólo causarán deleite en aquellos que sean capaces de descifrarlos. De la misma manera que la recepción del verso legitima al lector, como un lector culto, el poeta se presenta con su verso, por lo tanto: “[...] haber de ser el Poeta como los versos y los versos como el Poeta” (61).

Es poco lo que he analizado sobre el *Libro de la erudición poética*. Su lugar es central si se quiere comprender el complejo panorama poético del siglo XVII, ya que refleja una línea teórica y artística que en su momento tuvo gran validez y seguidores, llegando a su cúspide con *Soledades* de Luis de Góngora. Como he mencionado, más adelante retomaré a Carrillo Sotomayor, pues será muy útil para entender el entorno en el que se insertó la teoría literaria.

LOPE DE VEGA. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*

El *Arte nuevo* ha ocasionado muchas interpretaciones y muchas expectativas en la crítica literaria. Diversos críticos han intentado aplicar esa preceptiva, ya sea al mismo Lope o a algún otro dramaturgo de la época. Algunos observaron la ironía¹⁰⁷ del texto y aseguraron

¹⁰⁷ Por ejemplo, el juego *irónico* de este texto ha sido observado por Porqueras Mayo: “Imagino a Lope la víspera, quizá, de su cita académica, leyendo, en privado, a sus discípulos y amigos el *Arte nuevo*, con voz irónicamente engolada y guiñando socarrones ojos invitándoles también a ellos a ofrecer críticas y

que los seguidores de Lope se habían mofado del sector intelectual que criticó el arte lopesco¹⁰⁸. También se cree que el *Arte nuevo* fue una carta redactada con mucha premura; por ejemplo, Porqueras Mayo asegura que:

La Academia de Madrid le pediría a Lope que expusiese sus ideas sobre el teatro [...]. La Academia le encargaría, como solía hacer, con muy corto plazo, a veces unos días, la redacción de su discurso, lo que ha llevado a algunos a justificar las posibles contradicciones y vacilaciones lopescas [...]. Pero nada hay de precipitado en este tratado de Lope, ya que las supuestas contradicciones son precisamente lo más profundamente meditado, y hábilmente manipulado por Lope.¹⁰⁹

Porqueras Mayo señaló sobre la profundidad y la intencionalidad de Lope lo siguiente:

[...] Lope de Vega, a quien no convienen, para empezar, las confrontaciones sino unas orquestadas piruetas de tira y afloja, o mejor, de aflojar para poder tirar, certero después, cuando la dialéctica del afloja ha conseguido la benévola y atenta actitud de los académicos.¹¹⁰

Ciertamente, el *Arte nuevo* es una de las preceptivas áureas más estudiadas por la crítica literaria. Fue publicado en Madrid en el año de 1609, en un libro titulado *Rimas*. Este año fue crucial para la teoría literaria del Siglo de Oro, ya que también Juan de la Cueva escribió su *Ejemplar Poético*.

sugerencias". A. PORQUERAS MAYO, "El arte nuevo de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro", *Hispanic Review*, 4 (1985), p. 412.

¹⁰⁸ La bibliografía sobre el *Arte nuevo* es extensa y se tiene un panorama en la edición de Prados. *Vid.* LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juana José Prados, Madrid, 1971, pp. 331–347. Es bastante añeja esta edición y hay cosas que mal entendió Prados, como el señalar que Lope "vacilase - y mucho- ante el prestigio de la vieja preceptiva" (p.44). De la misma idea es José F. Montesinos, que partió de una simplificación hecha por Menéndez Pidal, que veía a un Lope vacilante, de ahí que tituló, Montesinos, su trabajo: "La paradoja del Arte nuevo". Sorprende que afirme sobre el *Arte nuevo* lo siguiente: "[...] opúsculo confuso, y por consiguiente no fácil de interpretar" y llegue a decir "obrita poco meditada". *Vid.* JOSÉ F. MONTESINOS, "La paradoja del Arte nuevo", *Estudios sobre Lope de Vega*, Colegio de México, México, 1951, pp. 1–20.

¹⁰⁹ A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 401.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 409.

La forma del *Arte nuevo* es la de una carta dirigida a “[...] esta junta y Academia insigne”¹¹¹, en la cual expone lo que ha pasado con el teatro español. La carta fue escrita en 389 versos, curiosamente con la misma forma métrica con que Juan de la Cueva escribió su *Ejemplar Poético*, endecasílabos blancos con algunos pareados que son la excepción¹¹².

En el *Arte nuevo* no existe una definición de verso. De cualquier manera, es importante analizar la teoría de Lope porque el alcance que tuvo fue mayor al de otras preceptivas. Lope contrapuso las reglas clásicas del drama a los nuevos tiempos, que exigían un entretenimiento diferente: “[...] y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (vv. 45 – 48). Por lo tanto, de una manera implícita, Lope rechaza lo que Pinciano había introducido en la *Philosophía antigua*: seguir al pie de la letra a Aristóteles sin considerar los cambios que el contexto español exigía a la creación artística.

Con respecto al verso, Lope analizó muy poco. De una manera vaga señaló que: “[t]ambién cualquiera imitación poética / se hace de tres cosas, que son plática, / verso dulce, armonía, o sea la música [...]” (vv. 54 – 56). Aunque Lope habla de “imitación poética”, se está refiriendo en exclusiva al drama y no a la literatura en general. Tampoco queda claro si el “verso dulce” se da por la facilidad de su recepción o por la armonía. De la misma manera, casi al final del *Arte nuevo* señaló: “Remátense las scenas con sentencia, /

¹¹¹ LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juan Manuel Rozas, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002, v. 2. En adelante tan sólo anotaré el número de los versos, siempre refiriéndome a esta edición.

¹¹² Lo primero que sorprende en el poema es la métrica, por ser poco frecuente el uso de versos blancos en la extensa obra lírica de Lope. Los versos blancos son insólitos en sus elegías, epístolas, églogas, etcétera. Su presencia en el *Arte nuevo* se puede razonar por dos motivos: la necesidad imperiosa de escribir rápidamente o el deseo de ceñirse a un cierto género literario. Desde Vossler a Frolidi, se ha mencionado con claridad que el *Arte nuevo* es una epístola al modo horaciano. Lope escribió varias epístolas en verso sobre temas literarios. Con ello seguía a Horacio y a Petrarca, lo mismo que a Boscán y a Herrera.

con donaire, con versos elegantes, / de suerte que al entrarse el que recita, / no deje con disgusto el auditorio”(vv. 294 – 297). Este “verso elegante” es tan ambiguo como el “verso dulce”.

Por otra parte, hay un fragmento paradigmático en donde refiere que la creación de las comedias no tiene su origen en el verso sino en la prosa. Recordemos que Pinciano señaló la poca verosimilitud que el verso daba al teatro, proclamando que la prosa fuera la herramienta discursiva si se quería hacer teatro o épica. Lope al respecto señaló: “El sujeto elegido escriba en prosa, / y en tres actos el tiempo se reparta, [...]” (vv. 211 – 112). Lo dicho por Lope es demasiado oscuro para hacer conclusiones, pero sin duda causa extrañeza que escogiera la prosa y no el verso.

Uno de los fragmentos que más interés causa es el que establece relación entre tema y tipo de estrofa:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas. (vv. 305 – 312)

Lope no fue el primero en establecer esta relación; tanto Carvallo, como Rengifo, y Sánchez de Lima señalaron los contenidos que debían ser tratados por cada estrofa. Por ejemplo, Sánchez de Lima señaló que la octava “Es compostura para seguir su stilo, en cantos, en eglogas, en historias largas: y puede el Poeta a qualquier proposito hazer las octauas que le pereciere”.¹¹³ De los tercetos afirmó que: “[...] siruen para tratar larga

¹¹³ MIGUEL SÁNCHEZ DE LIMA, *op. cit.*, p. 63.

materia: como es vna epistola, o vna historia, o narracion, vna elegia, y cosas desta calidad: y por esta razon seria indiscreto, el que hiziesse solo vno, ni dos, ni tres tercetos: pues la compostura no lo requiere, sino que de fuerça sean muchos”.¹¹⁴ Es muy probable que ni Lope ni Sánchez de Lima impusieran un tema a las estrofas, sino que era un conocimiento que rondaba en la creación artística del Siglo de Oro. Esto lo analizaré a detalle en el capítulo segundo.

Con todo, el panorama teórico de los siglos XVI y XVII no se puede entender sin el *Arte Nuevo* de Lope de Vega, aunque en el tema que me ocupa su lugar sea limitado.

JUAN DE LA CUEVA. *Ejemplar Poético*

El *Ejemplar Poético*, posterior al *Arte nuevo*, del cual toma ciertas nociones, es la obra teórica más bella que se produjo en el Siglo de Oro. El manuscrito autógrafo nos da cuenta que fue creado en 1609. Algunos críticos han considerado esta obra como una imitación del *Discurso sobre la poesía castellana* de Argote de Molina y, aunque es cierto que Juan de la Cueva sigue a éste, en especial en la “Epístola II”, hay que resaltar el gran valor teórico del *Ejemplar Poético*.

En tono directo, algunas veces agresivo, se encuentra redactado éste. Creo importante señalar que el método que intenta enseñar el autor pareciera estar basado en la tradición clásica, pero en realidad éste trata de crear una poética nueva que se acople mejor a los tiempos en que está viviendo, algo parecido a lo que Lope hizo con respecto del teatro.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

La forma del *Ejemplar Poético* es de un discurso en verso endecasílabo con rimas trenzadas en series continuas: ABA:BCB:CDC, etc. Está dividido en tres epístolas que en su totalidad suman 1859 versos. Los temas más importantes analizados por Juan de la Cueva son la armonía, los cultismos, el ritmo, las formas métricas como la copla, el romance, el soneto, la lira, la sextina, la égloga y algunos tipos de verso como el libre y el acético. Además, analiza la comedia y su relación con el drama clásico. Todos estos temas son ejemplificados con cultismos mitológicos y referencias de autoridades, por lo general latinas, lo que complica la lectura y la organización de su contenido.

Para Juan de la Cueva el verso es algo sonoro y armónico: “Si el verso consta sólo de armonía / sonora, de razones levantadas, / ni fuerza a más, bien siguen esa vía”.¹¹⁵ Tal idea de “armonía sonora” consiste en escoger las palabras que formarán el verso conforme a la métrica, de tal manera que la unión de ellas forme una cadencia que agrade al oído. “Vanse tras las palabras sonoras / la hinchazón del verso, y la dulzura, / tras las sílabas llenas, y pomposas. / Entienden que está en esto la segura / felicidad y luz de la poesía / y que sin esto es lo demás horrura” (I, vv. 58 - 63). La definición juega con los contrastes para dar el justo medio al verso, por un lado “palabras sonoras”, pero sin que éstas destruyan la “dulzura” del verso. Las “sílabas llenas y pomposas” marcan la musicalidad que para Juan de la Cueva es esencial. La definición parece ser suficiente y logra describir algo tan complejo como el verso, pero Juan de la Cueva no se conforma y analiza los fenómenos que perturban esta estructura, ya que el verso se usa en distintos tipos de

¹¹⁵ JUAN DE LA CUEVA, *Ejemplar poético*, ed. de Francisco de Icaza, Espasa Calpe, Madrid, 1941, vv. 64–67. Como la obra está escrita en verso, en adelante tan sólo anotare el número de la epístola y los versos citados.

discurso. Como norma básica: “El verso advierta el escritor prudente / que ha de ser claro, fácil, numeroso / de sonidos, y espíritu excelente. / Ha de ser figurado, y copioso / de sentencias, y libre de dicciones / que lo hagan humilde u escabroso” (I, vv. 49 – 54). La forma en cómo un poema es de “espíritu excelente” no es clara, aunque se observa una referencia al tratado de Rengifo: “espíritu” consiste en el contenido innovador del poema. Ahora bien, hay un problema teórico que enfrenta el verso por su referencialidad, es decir, en la medida en que un verso se vuelve “copioso de sentencias” pierde sonoridad, ya que las palabras (como dijo Nebrija) están para decir lo que sentimos. Lo mismo sucede si al escoger las palabras se da como dominante la musicalidad; y la “sílabas llenas y pomposas” son acomodadas para lograr la “armonía sonora”, en este caso el contenido del verso se soslaya. En la práctica poética ambas posturas son reales: tanto hay poetas que buscan dar un mensaje y se ven atados a la musicalidad del verso, como hay otros que prefieren la armonía convirtiendo a su poema casi en música. A los primeros el verso heroico y dramático les es más útil y a los segundos el lírico, aunque en la realidad ambos se mezclan logrando una complejidad casi imposible de describir para el teórico. Juan de la Cueva da la solución más fácil en el aspecto teórico, pero inverosímil en la práctica poética: “Entrambas a dos cosas son contrarias / a la buena poesía, en careciendo / del medio, con las partes necesarias” (I, vv. 76 – 78). Es decir, el punto medio siempre es el mejor.

Por otra parte, lo que no debe aceptarse en un verso es: “La elevación de voces y oraciones / sublimes, muchas veces son viciosas / y enflaquecen la fuerza a las razones” (I, vv. 55 -57). Lo que recrimina en el verso es el exceso de cultismos, error en que, según Cueva, muchos poetas caen por su falta de ingenio y su poco estudio del arte, ya que por un lado se necesita: “El ingenio [que] da fuerza a la elegancia / es la fuente, y el alma a la

inventiva, / y sin él, todo hace disonancia” (I, vv. 346 - 348). Nunca dejará de lado el ingenio del poeta, pero, como Horacio, lo alentará al estudio del arte poético. Aquí se enfrenta con otro problema teórico que había sido intuido por Lope de Vega: la excelencia del verso y del poema sólo se puede alcanzar si se siguen las reglas propuestas, lo cual genera la siguiente pregunta: ¿la creación poética necesita de la teoría antes de existir? De una manera muy astuta Juan de la Cueva resuelve el problema:

[a]sí, el que escribe al modo que le aplace
sin sujetarse a reglas ni preceptos,
de estimación carece lo que hace.
Los versos de esta suerte más perfectos
son oro con alquimia, o sin quilates,
que valen, pero poco entre discretos. (I, vv. 274 – 279)

Lope rechazó la teoría, ya que no reflejaba la realidad artística¹¹⁶. Juan de la Cueva fue más abierto, ya que aceptó la existencia de obras que no se ataron a la teoría, y de poetas que trabajaron con base en su ingenio, aunque éstos fueron los menos. Para Juan de la Cueva si un poeta no conoce de arte tal vez pueda, por casualidad, crear un obra respetable, pero no podrá interpretar las obras que fueron creadas bajo principios estéticos. Es decir, el arte no sólo sirve para conducir al poeta, sino que guía al receptor de la obra.

Por último, quiero señalar que los extremos no son agradables para Cueva. Me refiero a que un poeta dejado a su propio ingenio no es una fórmula exitosa, tampoco un poeta que dedique su tiempo a memorizar las normas artísticas sin alentar su ingenio: “No se dan del Parnaso los honores / por solo hacer versos, aunque hagan / más que Favonio da a los Samios flores. / Cuando se alarguen más, y satisfagan / al común parecer, en

¹¹⁶ Lope señalaba: “[...] y, cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no me den voces [...]”. LOPE DE VEGA, *op. cit.*, vv. 40-44.

careciendo / de intención, con poco honor les pagan. / Así, a los que este ingenio va encendiendo / son metrificadores, no poetas [...]” (I, vv. 253 – 260).

FRACISCO CASCALES. *Tablas poéticas*

Si la crítica ha valorado la teoría española de los siglos XVI y XVII como una copia de la italiana es por Cascales y sus *Tablas poéticas*. Gracias al espléndido trabajo de Benito Brancaforte en la edición de las *Tablas poéticas* hoy podemos rastrear todas las influencias italianas que tuvo Francisco de Cascales al redactar su obra, como la de Antonio Minturno con sus obras *De poeta*, *L'arte poetica*, *Rime et prose*; Pietro Bembo, con *Prose della volgar lingua*; Francesco Robertello con *In librum Aristotelis. De Arte Poetica Explicationes*; como también Julius Caesar Scaliger con *Poetices libris septem*.

Las *Tablas poéticas* fueron publicadas en 1617, aunque estaban terminadas hacia 1604. La obra está dividida en dos partes: en la primera se encuentran las cinco tablas, que tratan de la poesía en general, en especial de la fábula, de las costumbres, de las sentencias y de la dicción. La segunda parte trata de los géneros literarios, en donde se dedican algunas tablas para analizar la epopeya, las épicas menores (como la égloga), la elegía y la sátira.

La forma de las *Tablas poéticas* es la de un discurso dialogado, que como sabemos fue muy común para abordar problemas teóricos. Los interlocutores son dos amigos: Pierio y Castalio; este último es el responsable de guiar la discusión teórica y responder a las inquietudes de su amigo con respecto de lo que es la literatura.

Casi todas las definiciones son un calco de la *Poética* de Aristóteles, pero hay algunos elementos que pueden ser rescatados por su valor teórico. Uno de ellos es el

análisis que Cascales hizo sobre las necesidades que debe cumplir el poeta: “Adonde significa que toca al consumado poeta saber hazer versos, dançar y cantar”.¹¹⁷ Si Sánchez de Lima da una importancia fundamental al canto como necesidad primordial del poeta, Cascales lo utiliza como base para sustentar su análisis sobre el verso y su utilidad en los distintos géneros literarios:

La poesía se divide en tres especies principales: épica, scénica y lírica. Difieren entre sí en los instrumentos, en las materias, en la phrasi y en los fines. En los instrumentos, no en quanto a las palabras, que son comunes a toda la poesía, sino en la armonía, número y modo. Porque la épica sólo imita con palabras; la scénica admite choro y, por consecuencia, tiene armonía; la lírica se canta y bayla, y assí quiere también número. (40)

Es fácil apreciar la tendencia clásica de Cascales, tan alejada de la realidad artística de su momento, ya que elementos como el baile y el canto en la lírica eran comunes en la Antigüedad pero anacrónicos para el siglo XVII.

Cascales dedica la “tabla quinta”, que titula “De la dición”, a un análisis sobre la forma del discurso, en donde figura el verso como uno de sus temas. La dición se divide en seis partes: “[...] en letras, sílabas, palabras, número, verso y phrasis” (96). La definición de verso se puede extraer del siguiente fragmento:

Este, pues, [el verso] es una composición medida de palabras. De donde se colige que hallándose el número especialmente en las cosas cuyos tiempos se juzgan con el movimiento, como en el canto, con la medida de las voces; en las cuerdas, con el herir de los dedos; en el bayle, con el golpe de los pies, assí en el dezir, cuya pronunciación está sujeta a la medida del movimiento, con el herir de las sílabas señalamos los intervalos de las palabras. Según esto, para hazer el verso numeroso, conviene conocer los tiempos de las sílabas. (113)

¹¹⁷ FRANCISCO DE CASCALES, *op. cit.*, 1975, p. 29. En adelante tan sólo anotaré el número de la página de la cita, siempre refiriéndome a esta edición.

En Cascales se nota la unión de dos tendencias teóricas, por un lado la de Nebrija, que insistía en que el verso sólo se podía entender como un contar sílabas y, por otro lado, la inaugurada por Sánchez de Lima y que llegó a su esplendor en el trabajo de Díaz Rengifo, la cual centraba su enfoque en el trasfondo musical y rítmico del verso. Ahora bien, aunque Cascales no aporta ningún elemento innovador a la definición, hay que resaltar que en las *Tablas poéticas* se tiene en cuenta que el ritmo es un elemento central de su construcción.

Pocos teóricos se aventuraron a marcar las diferencias entre prosa y verso. Tal vez por parecer obvias o por ser tan complejas las relaciones entre una y otro, ya que los géneros literarios utilizaban ambas formas discursivas. Cascales no dejó claro el panorama, pero sí marcó algunas diferencias:

[...] ay pocos términos en prosa que no se puedan usar en verso, ay muchos en verso que no se pueden usar en prosa. El poeta dize: *el escudo de Bacco*, por *la capa*; y *la copa de Marte* por *el escudo*; *los cristales*, *los mármoles*, *los espejos del mar*, por *el agua* [...] y otros infinitos términos regalados en la poesía y no admitidos en la oración soluta. Vulgatissimo y muy cierto es aquel precepto que la phrasis es de tres maneras: grave, mediana y humilde. Mas esto no se deve tomar a bulto y sin prudencia, porque se engendraría un absurdo torpissimo. Lo primero avéis de considerar, que la phrasis humilde poética no es humilde respecto de la común, que el verso más baxo se levanta buena cosa del suelo. (124-125)

De la misma manera en que Fernando de Herrera percibía los discursos en verso como una forma singular de comunicación que sorprendía al receptor, Cascales manifiesta que el verso más pobre en ornamento se aleja de la norma del lenguaje. Esta virtud de la desautomatización provoca el efecto estético. Por lo tanto, la diferencia entre prosa y verso

radica no sólo en la forma sino en su recepción porque el verso, desde su creación, implica una desautomatización del lenguaje¹¹⁸.

Por último, quiero resaltar dos ideas teóricas que Cascales analizó en sus *Tablas poéticas*. En primer lugar, la tematización de distintas estrofas: según la necesidad del poeta, y del tema que esté tratando, hay estrofas que le pueden ser más útiles que otras, por ejemplo: “La octava rima es una composición ilustre y grave, propia y apta para la poesía épica [...]. Pero ase de entender que las octavas no se deven hazer sino en sugeto heroico y obra larga y continuada, principalmente en que aya narración” (117-118). Recordemos que tanto Sánchez de Lima, en 1580, como Lope de Vega, en 1609, habían marcado que las octavas eran buenas para la relación y que “lucen por extremo”.

La segunda idea que quería recalcar es la de la oscuridad del verso. Recordemos que Nebrija había insistido en que las palabras debían servir para comunicar y que no se debían utilizar con predominio de la forma. También Pinciano criticó, en demasía, el uso del verso, ya que influía en al oscuridad de la narración. Cascales tiene una idea distinta a la de Nebrija y a la de Pinciano:

¿Y cómo me puede agradar a mí la cosa que no entiendo? Verdad es que el verso, como lleva la obligación de la medida y el conuento del número, no puede ir tan senzillo y claro como la prosa. Y ésta no se llama obscuridad, antes numerosa y suave oración. Otras vezes es el verso obscuro por la

¹¹⁸ Me parece sorprendente la vigencia que tienen los conceptos teóricos áureos. El considerar la métrica como un factor desautomatizador fue analizado por Roman Jakobson: “el ritmo dinámico de la lengua práctica es un proceso de automatización de la aspiración durante el discurso. Inversamente, el ritmo poético es uno de los medios de sacar la palabra fuera de su estado de automatismo.” ROMAN JAKOBSON, 1973, p. 42, *apud*, JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 15. También Caparrós comparte esta idea al señalar: “Si la función estética consiste en desautomatizar la percepción llamando la atención sobre el mensaje mismo, está claro el papel que la métrica desempeña como procedimiento desautomatizador frente al resto de las manifestaciones lingüísticas que no están en verso”. Comunicación presentada, con el título de “Métrica y Semiótica” en el *I Coloquio Luso-Espanhol de Semiótica*, Oporto, 26-28 de noviembre de 1985; publicada en *Da Semióticu, Actas de Coloquio Luso-Espanhol de Semiótica (Oporto 1985)*, Vega, Lisboa, 1987, pp. 187-203. *apud*, JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 15.

doctrina que vos en él encerraráis y yo no alcanço. Y ésta no es obscuridad del poeta, sino de la ignorancia mía. (126)

La oscuridad del verso, como he observado, es un concepto que fue cuestionado por los teóricos contemporáneos a Cascales. Algunos de ellos abogaron por la simpleza del verso y por la claridad del contenido, mientras que otros buscaron una complejidad en su forma, oscureciendo el mensaje del poema. Como hemos visto, esta lucha teórica llegó a su punto máximo en el *Libro del erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor, Cascales coincide con él, abogando por los cultismos que puede encerrar el verso.

GONZALO CORREAS, *Arte de la lengua española castellana*

A mi parecer, Gonzalo Correas escribió la gramática más bella del Siglo de Oro. Para la crítica actual, el *Arte de la lengua española castellana*, compuesta en 1625, no es la obra más representativa de Correas, ese lugar lo ostenta el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, pero no por eso se debe desestimar el gran valor teórico del *Arte de la lengua española castellana*. En esta obra tenemos un panorama teórico del uso de la lengua, que también se acompaña con un análisis del origen del español, de su lugar frente a otras lenguas y de la grandeza de aquél. El contexto teórico del siglo XVII no puede ser entendido, en su totalidad, sin la lectura de esta gran obra, que bien representa la actitud intelectual de ese momento.

La forma del *Arte de la lengua* es la de una gramática en prosa dividida en noventa y cuatro partes, de las cuales nos importa la número VII, “de las silabas i diptongos”, además de la LXXXIII a la XCIV, donde se analiza lo que es el verso, y se formula una metodología para el estudio y la creación de distintas estrofas y metros castellanos. Los

temas que analiza Correas están vinculados con la fonética, la morfología, la sintaxis, la retórica y la etimología.

Es llamativo que un texto tan teórico como lo es el *Arte de la lengua española castellana* no contenga una definición clara de lo que es el verso. Esto lo digo porque Correas se detiene a cada momento a explicar el porqué de las cosas, su origen y las marcas que las hacen diferentes. Al llegar al verso, Correas analiza su forma de una manera muy detallada y original, pero nunca lo define. Para poder rescatar una definición se debe recorrer el camino de manera inversa, es decir, iniciar por las características que tiene el verso para después definirlo.

El eje central de la discusión de Correas es el acento rítmico, de la misma manera en que lo había sido para Regifo y Cascales. Lo innovador en Correas está en la forma en cómo grafica estos acentos: “[...] hazer los versos i medirlos se a de advertir, que tengan los acentos i pies en los lugares devidos, que diremos: porque si no, no será verso, aunque tenga el numero de silabas competente; porque le faltará la igualdad de rridmo i conzento i armonia que deve tener”.¹¹⁹ Como se observa, tanto en Correas como en la mayoría de teóricos del Siglo de Oro, de vital importancia es el ritmo hasta el punto de que la armonía es lo único esencial. Aquí podemos rescatar un indicio para definir el verso: “que tengan los acentos i pies en los lugares devidos [...] porque si no, no será verso”.

La discusión, en esos momentos, recaía en saber qué era más importante: el contenido o la forma; recordemos que Nebrija enfáticamente señala: “[...] porque las palabras fueron halladas para dezir lo que sentimos, y no, por el contrario, el sentido a de

¹¹⁹ GONZALO CORREAS, *Arte de la lengua española castellana*, ed. de Emilio Alarcos García, C.S.I.C, Madrid, 1954, p. 442. En adelante tan sólo anotaré el número de la página de la cita, siempre refiriéndome a esta edición.

servir a las palabras; lo cual hazen los que usan de consonantes en las cláusulas de los versos; que dizen lo que las palabras demandan, y no lo que ellos sienten”.¹²⁰ Para Correas, el contenido del verso es una instancia posterior a la forma del mismo, la cual debe organizarse por medio de los acentos. Por lo tanto, la posible definición que pudiera aventurar con respecto al verso, basada en las propuestas teóricas de Correas, debiera estar fundamentada en la musicalidad y la armonía que éste adquiere por el acomodo de los acentos rítmicos. Esta definición sin duda es extremista y nos plantea la dificultad de la forma, pues el contenido sería una consecuencia inevitable pero no fundamental en su creación. En el capítulo siguiente analizaré hasta dónde el método de Correas describe el verso, y, aunque en ese momento notaremos los grandes huecos que hay en su teoría, no debemos subestimar su aporte teórico, ya que la concepción del acento rítmico es un elemento que no ha perdido vigencia.

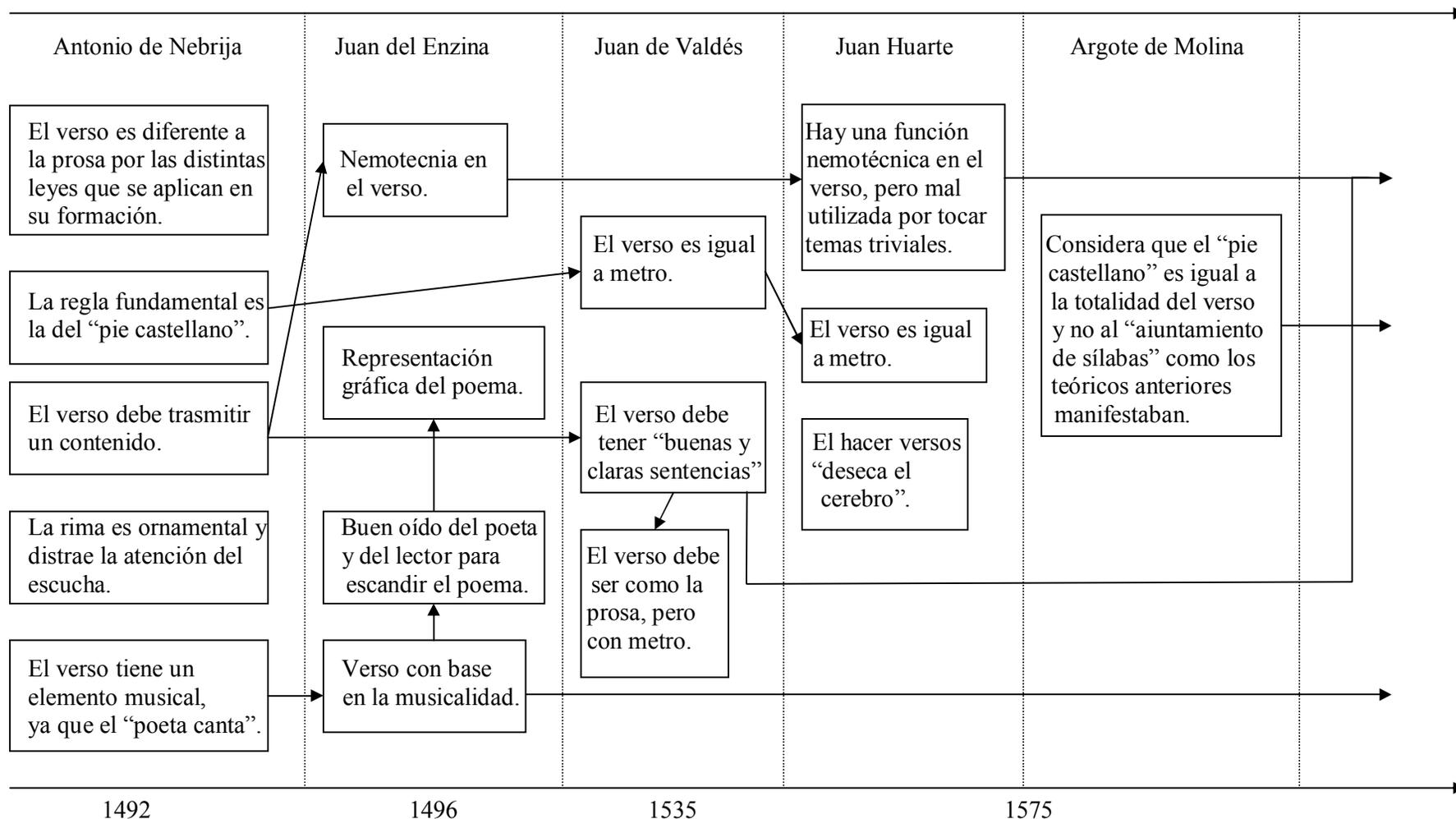
Por otra parte, Correas se ve influido por la tradición latina de tal forma que intenta homologar las formas métricas castellanas con aquéllas, de la misma manera en que Nebrija lo había hecho más de un siglo atrás: “I ansi por aqui se podia axustar la cantidad Latina a la nuestra i rreduzir sus versos a los nuestros, que sin duda están mas afinados en dulzura de metro, rridmo, i consonanzias” (440 -441). Exagera un poco en su afirmación, ya que Díaz Rengifo y Alfonso de Carvallo habían insistido en el lugar que debían ocupar los acentos en las distintas formas métricas castellanas sin tener que olvidarse de ellas. Ahora bien, para lograr esta homologación Correas divide al verso en pies; esto ya lo había hecho Nebrija y se había encontrado con la misma dificultad que enfrentó Correas: “[d]izen vulgarmente que en Kastellano, no se mira en silabas largas ni breves; que por el oido se conoze la

¹²⁰ ANTONIO DE NEBRIJA, *op. cit.*, p 146.

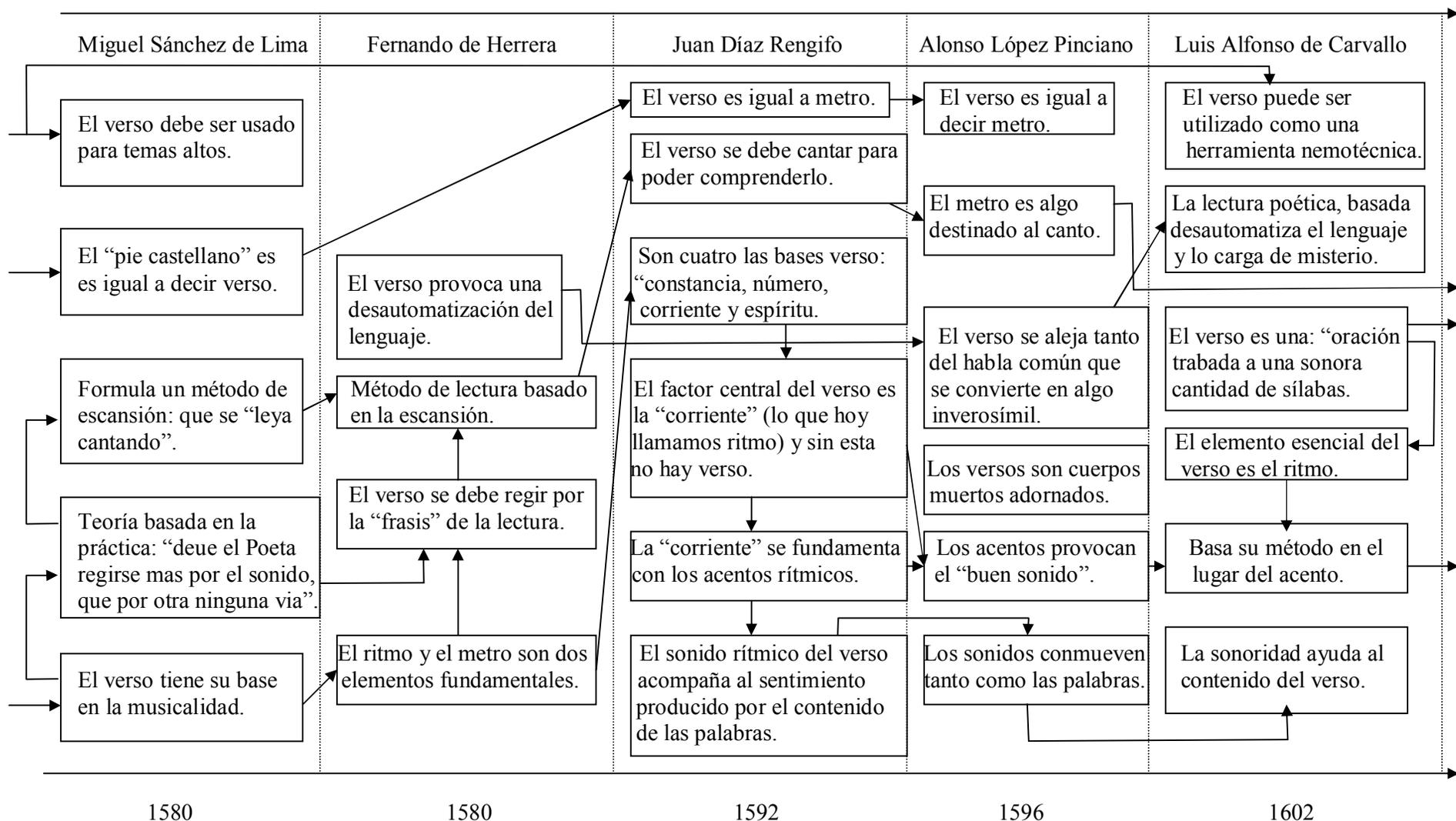
sonoridad i medida del verso” (438). La dificultad radica en la práctica poética, es decir, en la creación del verso castellano, pues no se distinguen las unidades mínimas como los pies, sino que se piensa en la totalidad del verso. La diferencia que guarda Correas con Nebrija consiste en que éste tan sólo divide los pies en sílabas largas y cortas, que traduce en sílabas acentuadas y no acentuadas; mientras que aquél distingue el acento natural del acento rítmico. Correas formula la noción de pie con base en el acento rítmico; esta innovación le permitió que su sistema fuera más coherente, pero seguía alejado de la realidad artística, es decir, de la creación y de la recepción del verso: “Toda esta diversidad de versos anda i se mide con solo dos pies, o artexos, que se parten como por cojuntura, el uno de dos silabas, el otro de tres” (441). Esta misma división la propuso Nebrija con la división de pies simples y compuestos. Ahora bien, Correas se percató del exceso de pies compuestos, o sea que la métrica castellana no utiliza tantas combinaciones como creía Nebrija, así que simplifica su teoría disminuyendo el número de pies. Con más detenimiento analizaré la cuestión en el próximo capítulo.

En conclusión, la definición de verso que se infiera de las nociones de Correas debe tener su origen en la musicalidad. Verso es un número de sílabas organizadas armónicamente por medio del lugar que ocupa el acento rítmico según la forma métrica que se esté utilizando.

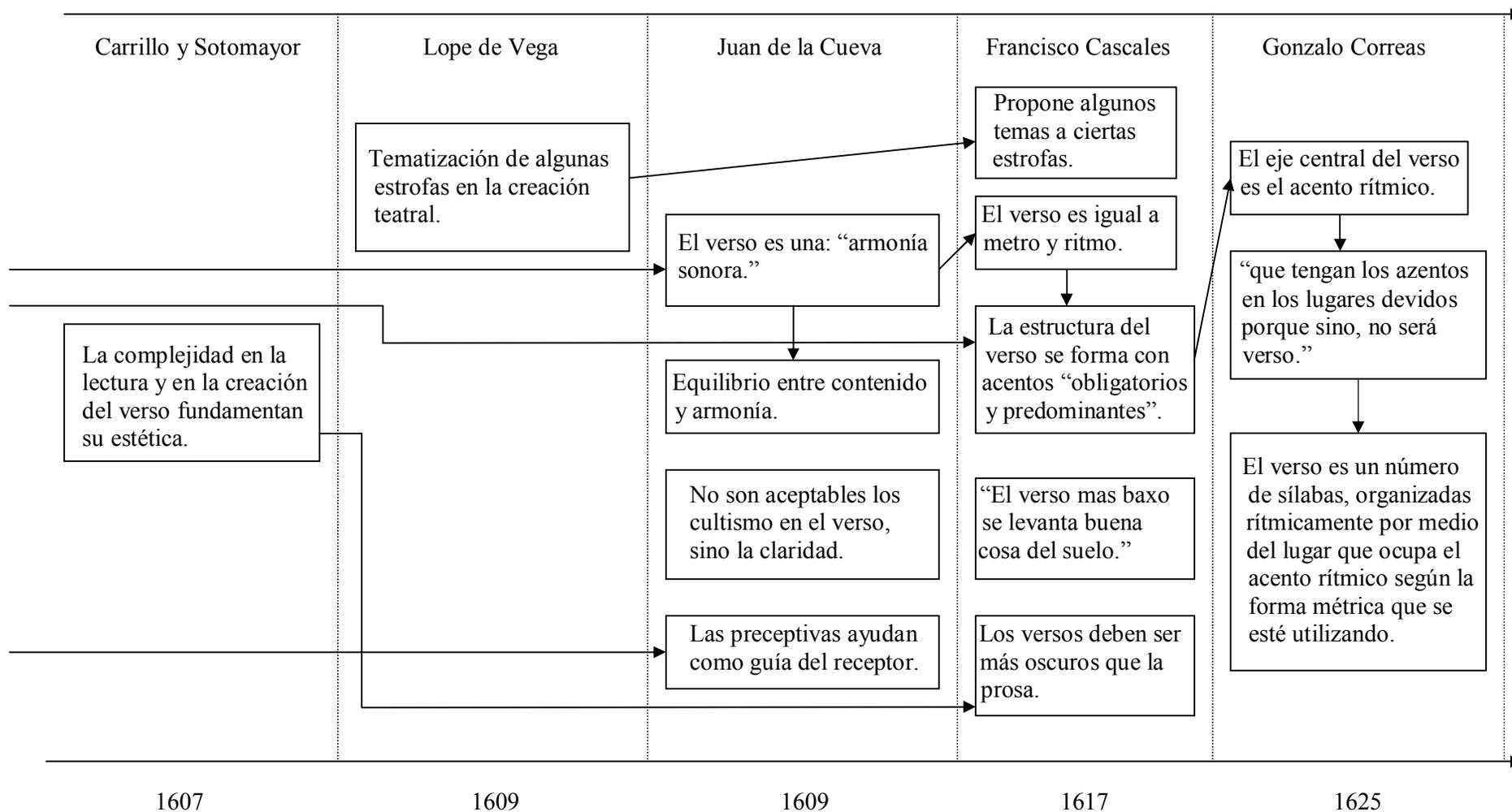
CUADRO CRONOLÓGICO DE LAS IDEAS Y PRECEPTISTAS DEL SIGLO DE ORO



CUADRO CRONOLÓGICO DE LAS IDEAS Y PRECEPTISTAS DEL SIGLO DE ORO



CUADRO CRONOLÓGICO DE LAS IDEAS Y PRECEPTISTAS DEL SIGLO DE ORO



CAPÍTULO II: ELEMENTOS TEÓRICOS PARA LA ESCANSIÓN DEL VERSO

En este capítulo se estudian los conceptos teóricos que apoyan la oralización del verso. El análisis del capítulo anterior nos demostró que para los preceptistas del Siglo de Oro la musicalidad del poema se encontraba basada en los acentos del mismo y ésta sólo podía aflorar por medio de la escansión, es decir, la “frasis” poética tuvo un valor fundamental. Por lo tanto, el hacer un manual métrico que señale los diferentes metros y rimas, así como el lugar que pudiera ocupar cada acento en el verso, o el número de “pies métricos” que debiera contener, no es más que un espejismo teórico. Algunos preceptistas de los siglos XVI y XVII así lo intuían, de ahí que insistieran en la forma en cómo se representaría el poema porque cada poema enfrentaba problemas melódicos distintos y era quimérico imponerles una estructura rítmica estable a todos (aunque más de uno cediera a la tentación). Debo aclarar que la intención de este análisis no es la de establecer una poética, sino reconstruir un panorama teórico que estuvo vigente en un momento histórico y que nos auxiliaría en la oralización¹²¹ de los discursos en verso de los siglos XVI y XVII.

Antes de analizar las preceptivas áureas, quiero marcar algunas líneas en donde la crítica literaria actual¹²² ha ido a parar con respecto a dos elementos: la representación rítmica del verso y su recepción.

¹²¹ Entiendo por oralización la lectura en voz alta del poema. Me apoyo en este término, y el de escansión, para separar, por un lado, la declamación basada en utilidad semántica, y, por otro, el modo peculiar de representación poética del verso basado en la armonía.

¹²² Desde la Antigüedad clásica los problemas métricos inquietaron a más de un teórico. Hasta el siglo XIX estas cuestiones eran un elemento constitutivo de la Retórica. Y como señalaba Henríquez Ureña: “[n]o es la métrica, a pesar del desdén con que suele mirársele desde la época romántica como parte de la destronada Retórica, asunto baladí o un estudio vacío propios tan sólo de la erudición indigenista [...]”. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, “El verso endecasílabo”, *Obra Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 106. El estructurar una bibliografía sobre este tema resulta casi imposible, por la variedad de temas que

El primer teórico que dedicó esfuerzos por comprender la recepción del verso castellano fue Carlos Vaz Ferreira a inicios del siglo XX. En su obra *Sobre la percepción métrica* apuntaba que: “[...] la versificación, expuesta en todos los tratados con un espíritu objetivista y mecánico, necesita ser sometida a una revisión desde este nuevo punto de vista subjetivo y tratada como cosa viva”.¹²³ La crítica de Ferreira hacia la Retórica era muy dura y sin duda a más de uno debió incomodar, más aún cuando señaló lo siguiente:

Los actores, hoy, recitan generalmente el verso como prosa, sin marcar pausas entre los versos ni reforzar la rima; eso explica que la impresión referida pueda tardar mucho a veces en el espectador no prevenido, y, sobre todo, muestra cuán importante es, en tal caso, la colaboración del que percibe: es éste, en realidad, quien hace el verso; o mejor, lo rehace.¹²⁴

Son cuestionables los criterios de lectura que promulga Ferreira, pero el hecho de enfocar su análisis en el receptor de la obra implica preguntarnos: ¿qué tanto interviene la lectura oral en la recepción de la obra?, ¿el texto limita esa lectura o hay un acto interpretativo?, ¿cómo evolucionan las formas de oralización y cómo afecta esto a la literatura antigua? Por muchos años estas preguntas fueron relegadas, ya que destruían la idea de orden que la Retórica había implantado por tanto tiempo. Las propuestas de Ferreira más que revolucionarias son subversivas y creo que esta cita lo demuestra:

[...] no siempre puede decirse de una manera rígidamente absoluta que tal verso es bueno o no; que tal combinación es, o no, armoniosa; pues, si es

afloran de él. A finales de los ochenta, José Domínguez Caparrós lo intentó. Su trabajo es de gran utilidad para guiarse en este inmenso océano crítico. JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribuciones a la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española*, CSICIF, Madrid, 1988.

¹²³ CARLOS VAZ FERREIRA, *Sobre la percepción métrica*, Cámara de Representantes de la República de Uruguay, Montevideo, 1957, p. 22. Al parecer, según la investigación de Esteban Torre, esta tendencia teórica fue anterior a Ferreira: “Procede esta concepción, como ha señalado Isabel Paraíso, de la Psicología alemana de finales del siglo XIX y principios del XX. Tras las iniciales tentativas de Brücke y Bolton de analizar la estructura rítmica sobre la base del estudio experimental del lenguaje, E. Meumann describe en 1894 el ritmo como un “proceso mental” mediante el cual agrupamos las “sensaciones sonoras” en un sistema de imágenes organizadas sobre una base temporal”. ESTEBAN TORRE, *El ritmo del verso*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, p. 60.

¹²⁴ CARLOS VAZ FERREIRA, *op. cit.*, p. 24-25.

cierto que el proceso de la percepción métrica está en nosotros formado, y tiene sus leyes, no tiene una rigidez de mecanismo ni una invariabilidad de reflejo, y, *en ciertos casos, y hasta cierto punto, polariza el verso.*¹²⁵

Esto implicaba que todas las herramientas métricas heredadas por la Retórica son subjetivas, de ahí que Ferreira haya preferido la explicación psicológica.

Fue hasta los años sesentas que se vislumbró la forma en cómo los análisis métricos podían ampliar los límites impuestos por la Retórica. Para Dámaso Alonso esta cuestión no era fácil, pero planteaba una posible salida:

No podemos prescindir de la Retórica, pues en cada momento de nuestro avance nos está dando tironazos, toques de atención hacia mil pormenores y perspectivas que, si no fuera por esta experiencia antigua, nosotros no veríamos. (Porque esa criatura -el poema- es de una complejidad casi infinita.) Pero la utilización de la Retórica no debe pasar de ahí. Nuestro fin es distinto: es especulativo y no práctico. Y en nosotros el análisis no puede ser sino una fase preliminar para la organización del sistema.¹²⁶

Esta valoración era fundamental porque los análisis métricos anteriores trataron de organizar el documento literario y hasta cierto punto legislar sobre él. Sus afanes de practicidad diluían todas las intenciones teóricas. “Pues bien, la cuestión previa es ésta: ¿Qué vamos a hacer con ese trabajo analítico, con esas clasificaciones de la Retórica antigua? ¿Tirarlo todo por la borda? O, quizá, ¿construir sobre ello?”¹²⁷ Plantear una ruptura de este tipo era muy arriesgado y parecía imposible “tirar por la borda”, todas las clasificaciones retóricas en cuestión de métrica.

Ahora bien, por estos años, los formalistas rusos aplicaron un procedimiento diferente para comprender las cuestiones métricas. Según Tomashevski: “El metro es el

¹²⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁶ DÁMASO ALONSO, “Tácticas de los conjuntos semejantes en expresión literaria”, *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1963, p. 48.

¹²⁷ *Id.*

rasgo distintivo de los versos con respecto a la prosa” y el metro representa “el marco de una escuela poética, la norma a la que obedece la lengua poética”.¹²⁸ Así entonces, el lenguaje del poeta tiene que acatar un reglamento impuesto por un segmento social que ostenta el poder y que lo legitima¹²⁹. La crítica literaria sobre los siglos XVI y XVII ha valorado los juegos de poder de esa época, pero sin vincularlos al aspecto métrico, por ejemplo: en el año de 1965, Stanford Shepard remarcaba las diferencias que existían en la España del Siglo de Oro, haciendo hincapié en el surgimiento de un canon institucional que legitimó la obra artística y que marcó la forma en cómo se debía recibir el texto literario:

Se trataba, evidentemente, del prejuicio muy en boga en el pensamiento crítico renacentista de que la literatura se dirigía a los aristócratas cultivados y que el pueblo ignorante no tenía por qué entender la literatura. “Quien depende de la opinión del pueblo está más en peligro que quien pende de la horca”, viene a decir Escalígero en su *Poemata*.¹³⁰

Aunque Shepard no lo mencionó directamente, se puede intuir que el papel que ocupaba el lector especializado era muy activo. Tanto así, que las preceptivas áureas son la muestra de cómo el receptor participa en la obra marcando los límites del texto artístico y discriminando a los individuos que son incapaces de entenderla. Cuando Shepard analizó la *Philosophia antiqua poética*, así la entendió, ya que señaló:

[...] el crítico es, para Pinciano, aquel que comprende las artes, pero no las cultiva, es decir, la piedra de toque. Él es, por tanto, el que dicta las leyes de la crítica. Así, pues, el refinado y cultivado -no el cultivador- a salvo de la vulgaridad, cuya sensibilidad para la crítica se ha agudizado mediante el conocimiento y la experiencia de las artes se convierte en el *arbiter elegantiae*.¹³¹

¹²⁸ BORIS TOMASHEVSKI, “Sobre el verso”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov, Siglo XXI, México, 1970, p. 115.

¹²⁹ Tal como lo describe Bourdieu: “el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza”. PIERRE BOURDIEU, “Campo intelectual y proyecto creador”, *Textos de teoría y crítica literaria*, UAM, México, 2003, p. 241.

¹³⁰ STANFORD SHEPARD, “La teoría del *buen gusto* entre los humanistas”, *RFE*, XLVIII (1965), p. 415.

¹³¹ *Ibid.*, p.418.

Otro elemento trabajado por los formalistas rusos, y un poco relegado por la Retórica, fue la oralización. Para Tomashevski ésta tiene un valor fundamental en la versificación: “[...] como todo método de contabilidad, éste no aparece netamente en una lectura normal de los versos, en la declamación, sino en el curso de una lectura particular que destaca la ley de distribución de los acentos, o sea en el curso de la escansión.”¹³² Ni la lectura cotidiana, ni la declamación, podían enfatizar el trabajo artístico de la obra. Al parecer, los discursos estructurados en verso necesitan de una lectura especializada. Ahora bien, los alcances prácticos de estas nociones para la crítica literaria sobre el Siglo de Oro pueden ser cuestionables en la medida que los formalistas rusos no pensaron en ese momento artístico, pero como señala Dámaso Alonso: “Nuestro fin es distinto: es especulativo y no práctico”.

Para fundamentar tal escansión, Osip Brik señaló: “El verso no obedece solamente a las leyes de la sintaxis, sino también de la sintaxis rítmica, es decir a la sintaxis que enriquece sus leyes con exigencias rítmicas”.¹³³ La sintaxis rítmica no funciona como la sintaxis gramatical, organizando el contenido del poema, sino enfatizando la armonía del lenguaje. La diferencia no es poca, ya que el ritmo lo debemos entender como: “[...] toda alternancia regular, independiente de la naturaleza de lo que alterna. El ritmo musical es la alternancia de los sonidos en el tiempo. El ritmo poético, la alternancia de la sílaba en el tiempo [...]”,¹³⁴ lo cual implica un acto meditado. En el habla coloquial la repetición rítmica de acentos silábicos no se da sino por casualidad. Debemos entender que la sintaxis

¹³² BORIS TOMASHEVSKI, *op. cit.*, p. 116.

¹³³ OSIP BRIK, “Ritmo y Sintaxis”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov, Siglo XXI, México, 1970, p. 111.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 107.

en los discursos prosísticos da supremacía a la semántica, mientras que la sintaxis rítmica, a la musicalidad. Osip Brik comenta al respecto:

Es necesario distinguir rigurosamente el movimiento y el resultado del movimiento. Si una persona salta en un terreno pantanoso y deja sus huellas, aunque esa sucesión de huellas sea regular, no es un ritmo. Los saltos tienen lugar siguiendo un ritmo, pero las huellas que dejan en el suelo no son más que datos que sirven para juzgarlas. Hablando científicamente, no se puede decir que la disposición de las huellas constituye el ritmo. De igual manera, el poema impreso en un libro no ofrece más que huellas de movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico.¹³⁵

Según O. Brik, las herramientas retóricas son insuficientes, ya que su análisis rítmico no tiene como base el texto “vivo” sino su representación gráfica. A diferencia de la prosa, el verso no es autosuficiente porque necesita de una lectura en voz alta que marque las curvas melódicas del poema. El ejercicio de señalar los acentos, el número de sílabas y las rimas, no es más que el intento de plasmar la huella de una lectura poética¹³⁶. Como respuesta a estas ideas, Amado Alonso menciona:

Un hombre, por sólo caminar con pasos temporalmente regulares, no camina con ritmo; el ritmo aparece en cuanto esa regularidad es construida como forma en sí, como una estructura y ordenación sentida de los esfuerzos musculares: entonces todo el cuerpo marcha, no sólo las piernas.¹³⁷

A. Alonso no contradice a O. Brik, ya que ambos son concientes de que el ritmo surge en la representación real y no en una abstracción, lo que remarca Alonso es la importancia del factor estético, es decir, la representación del discurso rítmico se debe a una “estructura y

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ Rafael Lapesa, por el año de 1965, mencionó algo parecido: “[e]l ritmo del lenguaje resulta, en español, de los acentos de intensidad que jalonan las sílabas fuertes, de la repartición del discurso en grupos fónicos y del juego de elevaciones y descensos melódicos de la voz. Espontáneamente no es un ritmo regular: tanto los intervalos entre los acentos de intensidad como los grupos fónicos ofrecen longitud variable; pero son susceptibles de regularización artificiosa que lo sujete a medida”. RAFAEL LAPESA, *Introducción a los estudios literarios*, Anaya, Salamanca, 1965, p. 61.

¹³⁷ AMADO ALONSO, “El ritmo de la prosa”, *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969, p. 258.

ordenación” artificiosa realizada por el poeta¹³⁸. Ello, sin duda, lo sustenta el trabajo del creador al acomodar las palabras según una sintaxis rítmica¹³⁹.

Cuando Barthes, en 1968, señaló que “[...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”,¹⁴⁰ asumió que “[...] es el lenguaje, y no el autor el que habla, [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa «performa», y no «yo»”.¹⁴¹ A mi parecer, desde los derroteros métricos, expandió lo que en el verso era un hecho intrínseco a toda la poesía. Los discursos escritos en verso son el intento de registrar en palabras lo que es un acto del lenguaje; la recreación de éste centra sus expectativas en el lector: si su lectura se realiza imitando a la prosa se recalca el enfoque semántico, pero se pierde la musicalidad, que es lo que constituye al verso. Amado Alonso lo entendió de una manera espléndida cuando señala:

Quien oye o lee entendiendo, recrea. Si leemos o escuchamos una recitación literaria o musical, nuestro organismo sigue su desarrollo tensándose en las fases dominantes y relajándose en las tónicas. Cuando las tensiones y relajaciones se suceden, formando una placentera figura móvil, constituyen un poderoso ritmo fisiológico en el oyente lo mismo que en el recitador.¹⁴²

¹³⁸ Recordemos que este es un elemento básico para el formalismo ruso. V. Shklovski señaló que: “Para dar sensación de vida, para sentir los objetos como visión, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”. VICTOR SHKLOVSKI, “El arte como artificio”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov, Siglo XXI, México, 1970, p. 33. El ritmo implica un acto de desautomatización del discurso cotidiano impulsado por un motivo estético, en donde el ritmo natural no es el modelo a seguir sino el modelo a romper.

¹³⁹ El mismo Amado Alonso así lo entendió: “El ritmo es placer porque consiste en regulados movimientos orgánicos. Y toda esta sucesión variada de energía y de tensiones orgánicas es comandada por el artista, ordenada y conformada de modo que ellas mismas formen una arquitectura”. AMADO ALONSO, *op. cit.*, p. 259. En otro texto, de 1968, mencionó Amado Alonso este carácter artificial de la poesía: “[p]ero todo ritmo es a la vez interior y exterior. El ritmo es siempre un movimiento regulado, una figura móvil, y por tanto, todo ritmo es una forma y está sometido a leyes formales”. AMADO ALONSO, “El ritmo”, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 86.

¹⁴⁰ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, *Textos de teoría y crítica literaria*, UAM, México, 2003, p. 345.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 340.

¹⁴² AMADO ALONSO, “El ritmo de la prosa”, *op. cit.*, p. 260. Unas páginas más adelante, menciona algo fundamental en la recepción del verso: la necesidad de apropiación del ritmo poético para causar el efecto estético que el poeta busca. “Quien quiera sentir un ritmo inaudito tiene que esforzarse por vislumbrar la ley psíquica que ordena en estructura lo que físicamente se presenta como mera sucesión, y tiene que

El lector se convierte en un creador en potencia, su lugar ya no es el de un simple receptor de una obra concluida sino que participa al mismo nivel que el creador al actualizar con su lectura el objeto literario. Lo anterior se vuelve complejo si pensamos en la infinidad de representaciones realizadas por una infinidad de lectores.

El declamador se ve obligado a resolver arbitrariamente muchas cuestiones sobre las que la obra no da indicaciones suficientes. De tal manera se debe “desnudar” la declamación real para obtener los datos necesarios sobre la entonación estética, o sea sobre la entonación accesible a la percepción estética.¹⁴³

Aun en la lectura más prosaica del verso, se debería tener una percepción estética de eso que alguna vez fue musicalidad: “Muchas son las recitaciones del mismo poema (y diferentes entre sí en muchos aspectos). Una ejecución es un evento pero el poema en sí, si poema hay, tiene que ser un objeto duradero”.¹⁴⁴ El problema se complica cuando el texto ya no pertenece al contexto inmediato del receptor, como en el caso de la poesía del Siglo de Oro. ¿Cómo crearnos la imagen literaria al no reconocer el contexto en el que fue creada?; ¿el poema posee las marcas suficientes para guiar la lectura en cualquier espacio y tiempo? En la práctica a veces no hay otro camino más que actualizar el documento de los siglos XVI o XVII con el referente inmediato del lector, aunque eso no acredite la lectura, pero ¿cómo reconstruir la lectura hecha en el siglo XVI de los textos literarios? Amado Alonso ofrece un ejemplo que describe la compleja realidad de la recepción rítmica del

experimentarla en sí. El ritmo más manido exige idéntica actitud. Para sentir de veras y plenamente el ritmo de una marcha militar, hay que hacer suya esa sencilla y sabida estructura rítmica, de modo que se desoville dentro de uno mismo conforme a una regulación de tensiones y distensiones que uno mismo está viviendo. En suma, hay que recrear la estructura rítmica, pues percibir artísticamente es recrear.” *Ibid.*, p. 274.

¹⁴³ BORIS TOMASHEVSKI, *op. cit.*, p. 374.

¹⁴⁴ ROMAN JAKOBSON, *op. cit.*, p. 122.

verso. Aunque él está pensando en su contexto histórico, bien pudiéramos aplicar sus observaciones a la España del Siglo de Oro:

En su orientación positivista, estas explicaciones mecánico-fisiológicas de la sensación entrañable (extraauricular) del ritmo, ya se conciba como una presión a distancia, ya como facilitada por la instalación nerviosa, son insatisfactorias. Pues ante unos mismos estímulos externos (unas mismas ondas sonoras) que llegan a los oídos y golpean en la piel de dos oyentes de fisiología normal, el uno vive intensamente y con todo su organismo el ritmo que le provocan, y el otro no puede ver allí ritmo ninguno.¹⁴⁵

Pareciera que las distancias históricas son abrumadoras, pero esto no detiene a la teoría literaria para dar respuesta a los fenómenos que acontecen en la recepción de la obra.

Uno de los elementos que se retomó a inicios de los años setenta fue el aspecto orgánico, que se había propuesto a inicios del siglo XX:

La vida del hombre se gobierna a través de los ritmos cardíacos, hepáticos, cerebrales, tiroideos, etc. Existen también ritmos en la formación del mundo mineral y en la manifestación de los fenómenos como la lluvia, los eclipses, etc. Y lo hay en el mundo de la Química. Las experiencias más elementales de la vida humana se dan en este ritmo natural; salida y puesta del sol, la sucesión de luz y oscuridad, el paso de las estaciones, la contemplación del animal o el vegetal en el proceso de su crecimiento, el agua de las fuentes y el paso de los ríos, etc.¹⁴⁶

Es difícil creer que el origen del ritmo en el verso sea el mundo natural o el organismo del hombre¹⁴⁷, aunque para teóricos como Francisco Estrada es un hecho incuestionable: “[l]a

¹⁴⁵ AMADO ALONSO, “El ritmo de la prosa”, *op. cit.*, p. 273.

¹⁴⁶ FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, “El ritmo poético”, *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 26-27.

¹⁴⁷ Por ejemplo, Amado Alonso sin ninguna reserva se atreve a corregir estas ideas: “Según esto, tenemos que rechazar la promiscuidad y falsa reducción a una misma base (la periodicidad) que la psicología experimental ha hecho del ritmo artístico y del que llaman ritmo fisiológico, ritmo automático, etc. Para que éstos sean realmente ritmos, tenemos que insuflar en la materia como una intención espiritual. Un reloj de péndulo no es rítmico por la sola periodicidad de sus golpes; el ritmo aparece cuando sentimos cada golpe como una descarga de energía acumulada durante los silencios; ...tac, ...tac. Es decir, cuando sentimos en nosotros nacer y crecer durante el silencio una tensión orgánica que se descarga en cada golpe. Y lo mismo cualquier otro ritmo mecánico: siempre exige que le insuflamos una intención fingiéndole como actividad espiritual. [...] Ahora bien: el reloj no puede alentar con unitarios impulsos de voluntad: es el oyente quien, al sentir los periódicos golpes del péndulo, los organiza dentro de sus sensación en unidades de esfuerzo. El proceso de

tendencia del hombre hacia el ritmo es, pues, de orden biológico, y se transforma en cultural a través de un largísimo proceso. En su fin se halla una disposición favorable hacia el ritmo por ser placentero. Esta situación de ánimo ha tenido diversas interpretaciones”.¹⁴⁸ Uno puede, o no, estar de acuerdo con estas ideas, pero si observamos el elemento que comparte como centro de interés, éste es la recepción del poema. De cualquier manera, el enfoque biológico, y un tanto determinista, no perduró mucho en la crítica literaria¹⁴⁹; así que, se retomó el camino planteado por Dámaso Alonso en la búsqueda de nuevos elementos extra-retóricos que ayuden al análisis del verso.

Por su parte, la lingüística de los años setenta y ochenta continuó con las propuestas formalistas, inyectándoles una intención aún más científicista. El teórico más reconocido, en la métrica castellana, fue Tomás Navarro, aunque también hay que reconocer que fundamentó su análisis con las propuestas de Andrés Bello¹⁵⁰ al reincorporar los conceptos de “cláusula” o “pie métrico”. Según Tomás Navarro, la estructura del verso contiene “periodos rítmicos” que comienzan con el primer acento rítmico y terminan antes del último. Las sílabas anteriores al “periodo rítmico” actúan como “anacrusis” y junto con las

creación es evidente, pues cada unidad de esfuerzo se organiza durante el silencio del péndulo”. AMADO ALONSO, “El ritmo de la prosa”, *op. cit.*, pp. 274-275.

¹⁴⁸ FRANCISCO LOPEZ ESTRADA, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁹ Más de un poeta se ha visto seducido por los tintes románticos de estas ideas, que lo colocan en un lugar privilegiado al poseer una capacidad emotiva fuera de lo común; por ejemplo, José Hierro, poeta español contemporáneo, señaló: “Entonces, se me preguntará, ¿cómo entiendo yo eso del ritmo? A lo que me vería obligado a contestar que no lo sé. Es como si me preguntasen qué es la vida, o el amor, o la muerte. Tratar de explicarlo sería enredarse entre las lianas de un bosque sin salida posible. El ritmo resulta tan consustancial con la poesía que el poeta lo vive, pero tiene dificultad para explicarlo. [...] La historia de la poesía es, en cierto modo, la historia de sus aproximaciones a la música, al ritmo musical”. JOSÉ HIERRO, “Palabras antes de un poema, en elementos formales”, *apud.* FRANCISCO LOPEZ ESTRADA, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁵⁰ *Vid.* ANDRÉS BELLO, “Principio de ortología y métrica de la lengua castellana”, *Obras completas VI*, La casa de Bello, Caracas, 1981.

sílabas posteriores a ésta estructuran el “periodo de enlace” entre versos¹⁵¹. El compás se logra porque las “cláusulas” con el mismo número de sílabas tardan el mismo tiempo en la representación del discurso. Cuando el verso contiene “cláusulas” distintas, o “pies métricos” variados, entonces:

[...] se equilibran en la proporción de sus periodos. La representación formal del verso resulta de sus componentes métricos y gramaticales; la función del periodo es esencialmente rítmica; de su composición y dimensiones depende que el movimiento del verso sea lento o rápido, grave o leve, sereno o turbado.¹⁵²

Los aires científicistas de tal propuesta provocaron tanto seguidores como detractores. Los primeros intentaron medir los “periodos rítmicos” y las “cláusulas” en milésimas de segundo, lo cual, según ellos, comprobaba el compás musical al reafirmar que los tiempos en la representación eran equivalentes¹⁵³. Desde los años setenta hubo réplicas para este procedimiento, en especial Pointon recriminaba que no había similitudes temporales ni entre “pies métricos” ni entre “periodos rítmicos”¹⁵⁴. Tal vez el crítico más consistente de Tomás Navarro fue Oldrich Belic: “La concepción mecanicista del ritmo versal lleva a T. Navarro a abandonar el enfoque fonológico, semántico, y a tratar al verso como puro sonido, sin respetar su significado”.¹⁵⁵ Belic es aún más contundente unas páginas adelante:

¹⁵¹ Vid. TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Editorial Labor, Barcelona, 1986. pp. 35-46.

¹⁵² *Ibid.*, p. 36.

¹⁵³ A. Quilis y Tomás Navarro Tomás no han sido los únicos representantes de estas propuestas. Otros nombres importantes en los estudios de “isocronía acentual” son: A. TOLEDO, *El ritmo en el español. Estudios fonéticos con base computacional*, Gredos, Madrid, 1988; “Alternancia y ritmo en el español”, *Estudios filológicos*, 24 (1989), pp. 19-30; “Prominencia melódica y temporal: la colisión acentual en español”, *Estudios de fonética experimental*, IX, Promociones publicaciones universitarias, Barcelona, 1998, pp. 201-220. M. HALLEY y R. VENRGNAUD, *An essay on stress*, MIT Press, Cambridge, 1987. S. GILI GAYA, *Estudios sobre el ritmo*, editorial paraíso, Madrid, 1993. M. ALMEIDA, “Patrones rítmicos del español. Isocronía y alternancia”, *Estudios filológicos*, 29 (1994), pp. 118-123.

¹⁵⁴ Vid. G. POINTON, *A contribution to the study of rhythm Spanish*, University of Edinburgh, Edimburgo, 1978; “Is Spanish really syllable-timed?”, *Journal of Phonetics*, 8 (1980), pp. 293-304.

¹⁵⁵ OLDRICH BELIC, *En busca del verso español*, Univerzita Karlova, Praga, 1975, p. 24.

Creemos que sin más razones podemos volver a hacer constar que la concepción del ritmo versal, en la teoría de T. Navarro, es mecanicista, y que el versólogo español trata el verso como si fuera puro sonido. El esquema rítmico, todopoderoso, confiere o quita acentos a las palabras de un modo mecánico, automático, sin respetar en manera alguna su carga semántica.¹⁵⁶

En la actualidad Esteban Torre ha demostrado, apoyado en osilogramas y espectrogramas, que las similitudes entre “periodos rítmicos” y hasta el simple hecho de la colocación de acentos primarios y secundarios es demasiado subjetiva. “No hay duda de que, con poco empeño que se ponga en ello, colocando acá y allá, cada dos o tres sílabas, acentos primarios y secundarios, se consigue una perfecta segmentación del discurso en troqueos y dáctilos”. Y más adelante:

[...] ya hemos visto que tanto la isocronía silábica como isocronía acentual son conceptos que distan mucho de tener un correlato experimental probatorio en las distintas lenguas, y desde luego no lo tienen en absoluto en la lengua española. La duración parcial de cada una de las sílabas de un verso y la duración total del mismo carecen por completo de pertinencia métrica.¹⁵⁷

Para concluir este breve recorrido por la crítica literaria con respecto a la recepción rítmica y a la escansión del verso son muy representativas las palabras de Esteban Torre: “[e]l acento no representa en el verso una entidad absoluta, sino relativa. La relevancia de la sílaba acentuada se refiere siempre a un entorno de sílabas relativamente menos acentuadas”.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 32. Como lo menciona Esteban Torre: “[Una firme defensa de las teorías de Tomás Navarro Tomás, frente a las objeciones de Oldrich Belic, fue realizada por María José Canellada. Pero ninguna de sus razones resultan convincentes [...]”. ESTEBAN TORRE, *op. cit.*, p.7; *Vid.* MARÍA JOSÉ CANELLADA, “Sobre el ritmo de los versos españoles”, *Boletín de la real academia española*, LV (1975), pp. 421-427; “Más sobre el ritmo de los versos españoles (los pies)”, *Archivium*, XXV (1975), pp. 131-134; “Sobre ritmo del versos españoles (algunas precisiones a Oldrich Belic)”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XXXIII, 1-4 (1976), pp. 83-86.

¹⁵⁷ ESTEBAN TORRE, *op. cit.*, pp. 36 y 58.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 102.

Sin duda, los análisis métricos y rítmicos modernos¹⁵⁹ dan una guía para entender la poética del autor, pero su alcance es limitado. Hasta el momento, no se ha escrito un análisis que se enfoque en el método que promulgaban algunos preceptistas del Siglo de Oro para la lectura del poema, y tampoco se ha demostrado el alcance real de dichas preceptivas en los lectores de su tiempo. Como mostré, en el “estado de la cuestión”, la crítica literaria ha tomado varios caminos para enfrentar las poéticas áureas, aunque la mayoría de los estudiosos se han enfocado en reconocer la influencia que produjo la lectura de éstas en los poetas de aquella época. Lo que propongo no contradice a la crítica anterior, sino aporta elementos que no se han valorado, como el método de lectura poético.

Debemos reconocer que la definición del verso se realiza en diferentes momentos: en primer lugar, en todo lo referente a la creación literaria (es ahí donde los manuales métricos son muy útiles); y en segundo, en la forma de su representación, en donde el lector reconoce que la estructura del discurso es en verso y no en prosa, lo cual provoca tonos y matices distintos al habla cotidiana, que implican una desautomatización de la lengua por el contenido y la forma estética del discurso. “Los preceptistas y escritores de los siglos de oro, que también supieron de la retórica del silencio, tuvieron una clara conciencia de la creación literaria hecha voz antes que letra o letra para ser dicha recitada o cantada.”¹⁶⁰

Ahora bien, para poder escandir un poema se necesitan ciertas nociones que ayuden al lector, pero hay que recalcar que todas ellas están en función de la oralización. Los

¹⁵⁹ Con respecto a la métrica, hay excelentes trabajos que son muy precisos. Remito al lector a su consulta en cuestiones que no abordé: TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Labor, Barcelona, 1986; EMILIANO DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Aldecoa, Madrid, 1970; ANDRÉS BELLO, “Principio de ortología y métrica de la lengua castellana”, *Obras completas VI*, La casa de Bello, Caracas, 1981; A. QUILIS, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1984.

¹⁶⁰ AURORA EGIDO, “Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro”, *Edad de oro*, VII (1998), p. 87.

elementos que expondré, en las siguientes líneas, sólo podrán valorarse en la lectura del texto, pero no en cualquier lectura sino en aquella que tome en cuenta una noción central expuesta desde Nebrija y señalada de una manera contundente por Sánchez de Lima: “Quando yo estudiaua me leya mi maestro cantando, porque dezia el, que de aquella manera se sentia mejor la suauidad del verso [...]” (58). El texto es una partitura que espera a un sujeto capaz de escandirla. De nada sirve compendiar fragmentos teóricos si no ilustran la realidad práctica del receptor. Las preceptivas áureas no sólo encaminaban por “buenos rumbos” al acto poético, también señalaron qué debía esperar el lector y dónde lo podía encontrar. Por lo tanto, las nociones métricas, rítmicas y estróficas que abordé están vinculadas primordialmente con la escansión del verso y no con su creación. El panorama teórico que expuse, en el capítulo anterior, mostró que ningún preceptista de los siglos XVI y XVII pudo describir en su totalidad los fenómenos que acontecían en la creación poética y menos aún en la oralización del poema. La iniciativa propuesta por ellos es muy loable en la medida en que aboga por normar las arbitrariedades que surgen en la comunicación social. Ahora bien, propongo los siguientes puntos de análisis:

1.- Sílabas

2.- Acentos

3.- Tipos de verso

3.1.- Metodología propuesta por Juan Díaz Rengifo

3.2.- Metodología propuesta por Alonso López Pinciano

3.3.- Metodología propuesta por Luis Alfonso de Carvallo

3.4.- Metodología propuesta por Francisco Cascales

3.5.- Metodología propuesta por Gonzalo Correas

SÍLABA

Un factor esencial que se debe tener en cuenta al momento de escandir un verso es que éste se compone de palabras y que cada una de ellas se divide en sílabas. El primero que habló de la sílaba fue Antonio de Nebrija y señala:

[...] es un aiuntamiento de letras que se pueden coger en una herida de la boz y debaxo de un acento. Digo aiuntamiento de letras, porque quando las vocales suenan por sí, sin se mezclar con las consonantes, propria mente no son sílabas. (135)

Resulta ambigua la definición de Nebrija, ya que menciona que “las vocales suenan por sí, sin se mezclar con las consonantes, propria mente no son sílabas”, es decir, que una sola vocal no puede ser una sílaba, pero más adelante señala: “[...] puede tener la sílaba impropria mente assí llamada, una sola letra, si es vocal, como a [...]” (135). Esta ambigüedad surge por la dificultad en describir e intentar normar elementos que son del ámbito del lenguaje y que muchas veces están marcados por arbitrariedades en la evolución de la lengua. Ahora bien, Nebrija menciona que una sílaba es aquella “que se puede coger en una herida de la boz y debaxo de un acento”. Ello implica que el lector sea capaz de comunicarse utilizando la lengua española, es decir, sólo se puede conocer dónde se “hiere” la voz, dentro de cada palabra, si el sujeto es capaz de hablarla, de sentir las pausas en el interior de la misma.

Sánchez de Lima intenta no meterse en problemas y señala de la sílaba lo siguiente:

[...] conuiene dezir que cosa sea syllaba. Y ha se de aduertir, que syllaba es vna de quatro maneras. La primera se forma de vna letra vocal sola, como, a, i, o. La segunda se forma de vna consonante y vna vocal, como, tu, el, si, no. La tercera se forma de tres letras, a saber, dos consonantes, y vna vocal, como, nos, los. La quarta se forma de quatro letras, que son tres consonantes y vna vocal [...]. (49)

Al igual que Nebrija, la definición de Sánchez de Lima implica que el sujeto conozca el español y perciba cuándo la sílabas es de una, dos, tres o cuatro letras. Nótese cómo la teoría no explica la realidad práctica, sino que se define por medio de ella, es decir, sólo podemos entender el acto de abstracción que implica definir la sílaba por medio de la representación oral de la palabra. Gonzalo Correas, al respecto, señaló: “[...] las silabas, que en Rromanze se llaman partes en el deletrear, porque dezimos del niño que comienza a saber leer, que ia sabe xuntar las partes, que es las silabas” (80). Si aceptamos que la sílaba es un elemento fundamental para estructurar al verso, debemos aceptar que ésta se sustenta en el “dezir”, en el “herir” de la voz, y no en un acto abstracto de vivisección sobre la palabra; de ahí que no resulta extraña la necesidad de una lectura en voz alta de estos discursos.

Para otros preceptistas el sonido vocálico fue el que distinguía a la sílaba, por ejemplo, Rengifo señaló que: “Silaba es una letra vocal que suena por si, ora esté rodeada de consonantes como tres, mar; ora sola, como, a, o, de donde se sigue, que auía en cada vocablo tantas silabas, quantas vocales huuiere [...]” (10). También Carvallo compartía estas ideas, ya que menciona:

[sílaba] es una letra que sola por sí hace y forma sonido, que no se puede dividir, como son estas cinco: *a, e, i, o, u*, a las cuales llamamos letras vocales; sin alguna déstas no puede haber sílaba. Y quantas vocales tuviere la dición, tantas sílabas diremos que tiene. Aunque se ha de advertir, que la *i* y la *u*, quando hieren a otra vocal, hácense consonantes, y así no se cuentan por sílabas [...]. (171-172)

Como se observa, no hay claridad en la definición de Rengifo y tampoco en la de Carvallo, ya que una sílaba puede tener varias vocales en su interior y contar como una sola sílaba. Sin duda, el atenerse al número de vocales en las palabras fue un método impreciso, aunque

tuvo más de un seguidor; por ejemplo, Francisco Cascales señaló: “Es regla de ortographía que quantas vocales tiene una dición, de tantas sílabas consta [...]” (97). Lo relevante en estas definiciones es que intentan sostenerse desde la teoría, sin que la práctica oral intervenga, aunque sólo pueden adquirir validez si se combinan con distintos fenómenos como el diptongo¹⁶¹ y la sinalefa¹⁶² que se perciben desde la oralización del verso.

¹⁶¹ Nebrija: “Diphthongo llaman los griegos, quando en una sílaba se arrebatan dos vocales, y llámase assí, por que como quiera que sea una sílaba, haze en ella dos heridas. I aunque, según Quintiliano, nunca en una sílaba se pueden cuajar más de dos vocales, en nuestra lengua ai algunas diciones en que se pueden coger tres vocales [...]” (126). Nebrija hace ciertas consideraciones a su definición, manifestando que es imposible la unión entre dos vocales fuertes para formar una sílaba. También menciona que el castellano es la única lengua que posee triptongos. Carvallo mencionó algo muy parecido, pero cambiando el nombre de diptongo por “sinéresis”: “[...] la sinéresis se nos permite quando dentro de una dición concurrieren dos vocales juntas sin que haya en medio consonante, las podamos contar por una sola, como misterio, donde la i y la o postreros no hacen más de una sílaba” (174). Recordemos que Carvallo utiliza el número de vocales para saber cuantas sílabas contiene la palabra; al enfrentarse al diptongo soluciona el problema señalando que una de las vocales pierde fuerza y desaparece, por lo cual sólo debe contarse como una sola vocal. También afirma que: “Quando el acento está en la primera vocal de las dos que están juntas no se comete esta figura antes se cuentan ambas, como venía, donde la i hace su sílaba, y la a otra por estar el acento en la i” (174). En nuestros días es muy fácil percibir esta ruptura del diptongo, ya que el acento gráfico lo manifiesta, pero recordemos que Juan de Valdés en el siglo XVI aconsejaba el uso de éste como norma en la escritura: “Y por esta causa, quando yo escrivo alguna cosa con cuidado, en todos los vocablos que tienen el acento [ortográfico] lo señalo con una rayuela. Bien sé que ternán algunos ésta por demasiada y supérflua curiosidad, pero yo no me curo, porque la tengo por buena y necessaria” (47-48). Por lo tanto, otra habilidad necesaria en la lectura de la obra era la capacidad de reconocer, por medio del contexto de la frase, a la palabra y la acentuación necesaria. Correas señaló que el “[d]itongo es silaba conpuesta de dos vocales, siendo una dellas la i, o la u, puestas antes u despues de las otras, i ellas dos xuntas entre si, si no las divide azento. [...] Para entender mexor lo dicho es de saber que las zinco vocales [...] se dividen en tres maiores a, e, o, [y] en dos menores i, u, o ditongales: i estas dos entre si, la u en maior, la i en menor; llamo las ditongales porque sin ellas no se haze ditongo en Castellano. [...] Todo esto se entiende con la i, [y] la u no tengan el azento de la dizion, porque en tal caso hazen silaba por si, como si estuvieran solas entre consonantes [...]” (81). Francisco Cascales apoyó lo que Nebrija y Carvallo habían manifestado, es decir, que dos vocales juntas no siempre forman una sílaba. Ahora bien, por licencias métricas el poeta podía acoplar el número de sílabas manipulando los diptongos de las palabras. “En nuestra lengua castellana ay muchas contracciones, que es casi lo mismo que diphtongo; es lo mismo, porque la contracción comprehende también dos vocales en una; no es totalmente lo mismo, porque algunas veces no las contrae, y en el fin del verso, nunca” (Cascales, 97).

¹⁶² Nebrija fue el más creativo de todos, ya que no sólo definió la sinalefa, sino que le dio un nuevo nombre: “ahogamiento de vocales”: “[...] quando alguna palabra acaba en vocal, y si se sigue otra que comienza esso mesmo en vocal, echamos fuera la primera dellas [...]. A esta figura, los griegos llaman sinalepha, los latinos compression, nos otros podemosla llamar ahogamiento de vocales” (149). Es difícil explicar el porqué de esta regla métrica. Algunos, como Juan del Enzina, señalaron que en las palabras que inician con vocal, al estar precedidas por un sonido vocálico, tienden a unirse los dos sonidos: “Puede ser mas en cantidad quando vna dicion acaba en vocal e la otra que sigue tambien en el mesmo pie comienza en vocal que aunque son dos silabas no valen sino por una ni tardamos mas tiempo en pronunciar ambas que vna” (713). Sin duda, este “ahogamiento de vocales” implica fenómenos particulares como el tipo de vocales que intervienen, los signos de puntuación y la acentuación, pero como norma métrica se llegó al consenso de que “[...] la synalepha es vn

Siguiendo esta misma línea, Gonzalo Correas colma los huecos de su predecesores manifestando: “Silaba pues es la boz entera menor de una dizion, hecha de una vocal sola, u de dos xuntas en ditongo, u de tres en tritongo, ora sin consonante ninguna, ora con una, dos o tres consonantes” (80). Nótese cómo todas estas definiciones apelan a la “boz”, es decir, a la oralización de la palabra; sin este elemento la sílaba se convierte en algo abstracto; y recordemos que es el cimiento de la escansión, ya que sólo se pueden sentir los acentos rítmicos con los contrastes silábicos, es decir, los límites entre una y otra sílaba forman la cadencia del verso.

encuentro que hazen dos letras vocales, quando se vienen a encontrar, y entonces la primera se pierde, quiero dezir, que no se haze caso della, sino de la segunda” (Sánchez de Lima, 56-57). Fernando de Herrera advirtió la dificultad teórica del fenómeno de la sinalefa, ya que no siempre se aplicaba; analizando el soneto XIII de Garcilaso señaló: “[...] porque deshizo aquella sinalefa, o compresion, que los Griegos llaman sinéresis, que es colisión o conjuncion con vocales casi enemigas una de otra, que no se puedan contraer juntamente, para que el verso no sea hiulco [...] i con esta diéresis G. L. apartando aquellas vocales, la aspereza de los miembros, i la repugnancia de la transformacion, i sin duda que estas diviciones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesia, i la retiran de la comunidad delos que solo hazen versos. [...] El mismo Lasso en el Son. 16. «Mas inficion de áire en solo un dia.» i bien se dexa ver que se levantan i hazen mas grandes estos versos por causarse aquel hiato de aquellos elementos, que no se juntan bien” (139-141). De la misma manera, Alfonso de Carvallo manifestó ciertos momentos en donde la sinalefa no se aplicaba: “Como no hay regla sin excepción, ésta tiene tres, y la primera es cuando la primera dición no tiene más de una sílaba, que entonces hácese el verso más grave no se cometiendo esta figura, como *ó, alma*, donde se han de contar todas tres sílabas. La segunda manera en que se deja de cometer es cuando la sílaba que se había de quitar es larga, por tener en sí el acento, como *corrí a las montañas*, donde no se quita la *i*, antes se cuenta por sílaba sin embargo que la siguiente dición comience en vocal; porque en aquella *í* está el acento, que la hace larga, a cuya causa no se quita. Lo tercero, en que no se usa de la sinalefa, es cuando la dición segunda comienza con *h*, porque los que dicen que la *h* es letra y no señal de aspiración, no están obligados a quitar la última vocal de la primera dición, pues la segunda a su opinión no comienza en vocal, sino en *h*, que tiene fuerza de consonante algunas veces [...]. Así los que tuvieren esta opinión, que la *h* es consonante, podrán muy bien no quitar la última sílaba de la dición precedente [...]. Pero los que tienen la *h* por nota de aspiración obligación tendrán a no contar dos sílabas, sino a quitar la primera por la figura sinalefa” (173-174). Como en el caso del diptongo, Gonzalo Correas asimila todas las nociones anteriores y propone una forma más sencilla de percibir la sinalefa, que consiste en identificar el tipo de vocales que interviene: “[...] advierto que de las vocales menores ó ditongales no se haze sinalefa, sino ditongo; i que la sinalefa solo acontece en las vocales maiores a, e, o; i es aspera i por ella se destruye una vocal á otra, ó queda mas dura, como hecha con violencia, i en el ditongo quedan enteras, i suenan sienpre suavemente: i sino conzedamos, si quieren, que sea sinalefa i ditongo xuntamente, porque no contradize, i bien se conpadeze que sean los ditongos de concurso de diziones hechos por sinalefa. I porque viene a proposito en este lugar declararla mas, i porque se quede aqui dicho para adelante, digo que sinalefa en Rromanze es concurso de dos vocales de las tres maiores, ora en medio de una dizion, ora en fin de una, i prinzipio de otra, ora se encuentre una a si mesma, ora a una de las otras dos pronunziadas arrebatadamente, quanto pidiere la ocasion, i sonando entranbas, la postrera mas ordinariamente, la de antes menos, i a vezes quitandola” (84).

Por lo tanto, el fundamento de la escansión en el verso se encuentra en la cadencia que forman los acentos rítmicos, advirtiendo que los elementos de la métrica como la sílaba, el diptongo o la sinalefa tienen su sustento en la oralización del discurso.

EL ACENTO

Antonio de Nebrija menciona que la sílaba se debía encadenar a “[...] tres accidentes: número de letras, longura de tiempo, altura y baxura en accento” (135). En el apartado anterior señalé cómo funcionaba el “número de letras”. En este momento, de mayor relevancia son sus nociones de “longura de tiempo” y “altura de accento”; del primero señala:

[...] unas son cortas y otras luengas, lo cual sienten la lengua griega y latina, y llaman sílabas cortas y breves a las que gastan un tiempo en su pronunciación; luengas a las que gastan dos tiempos [...]. Mas el castellano no puede sentir esta diferencia, ni los que componen versos pueden distinguir las sílabas luengas de las breves [...]. (135-136)

La misma definición de Nebrija resulta un tanto incongruente; ¿por qué unir la métrica clásica a la castellana si en la práctica real, en el acto creativo, es imposible distinguir las sílabas largas de las cortas?

El único elemento que tiene sustento teórico es la “altura y baxura del accento”, del cual Nebrija señala:

[...] el que habla, porque alça una sílabas y abaxa otras, en alguna manera canta. Assí, que ai en el castellano dos acentos simples: uno, por el cual la sílabas se alça, que llamamos agudo; otro, por el cual la sílaba se abaxa, que llamamos grave. (137)

Nebrija pudo homologar el metro cuantitativo clásico (basado en sílabas largas y cortas) al metro acentuado español gracias al acento de las palabras¹⁶³. Para Nebrija las sílabas agudas, en donde recae el acento natural, son iguales a las sílabas largas; y las cortas se pueden homologar con las graves. La misma opinión tiene Juan del Enzina cuando señala: “[...] auemos de notar que sillabas breues en el romance llamamos: todas las que tienen el acento baxo. E luengas o agudas se dicen las que tienen alto el acento. Aunque en el latin no vayan por esta cuenta” (714). Como se puede observar; nuestros primeros preceptistas intentaron homologar las normas poéticas clásica a los nuevos tiempos y los nuevos objetos estéticos que surgían en la España del siglo XVI¹⁶⁴. Tanto así, que el manual métrico más importante de este siglo – el de Rengifo – se basa en las nociones grecolatinas:

Acento es vn sonido con que herimos y leuantamos mas vna silaba quando la pronunciamos, y nos detenemos mas en aquella, que en qualquiera de las otras de vn mismo vocablo [...]. Este accento predominante no puede ser mas que vno en cada vocablo [...]. Supuesto este fundamento aquella silaba es larga, que se pronuncia con el accento predominante, y todas las demas que estuvieren delante, o se siguieren despues della en vn mismo vocablo seran breues [...]. (11)

Ahora bien, lo anterior no implica que estos preceptistas no se percaten de la incompatibilidad teórica en el sincretismo propuesto; de una manera espléndida así lo señala Pinciano:

¿Por ventura no tenemos los españoles nuestras sílabas largas y breues, como todos los demás?, ¿por qué causa suenan unos versos bien con once sílabas y con ocho, y otros, con las mismas, mal?, ¿por qué, si no por las luengas y breues que se truecan, aunque, en la verdad, nosotros no las distingamos? Pero haylas, como se prueba por la experiencia [...] yo no

¹⁶³ Remito a TARSICIO HERRERA ZAPIÉN. *La métrica latinizante*, UNAM, México, 1975, donde demuestra que la acentuación silábica no puede homologarse a la “longura de tiempo” de una manera tan fácil.

¹⁶⁴ Aunque no sólo del XVI; Juan de la Cueva a inicios del XVII observa: “[d]e nuestro español verso el elegante / método, la armonía y la dulzura / a la griega y latina semejante” (vv. 40- 43), sólo por mencionar el Siglo de Oro.

alcanzo sino lo dicho y es que no alcanzo a distinguir las sílabas breves de las largas. (II, 228)

Pinciano se dio cuenta, en medio de estas preguntas, que todos los intentos teóricos por legitimar las normas clásicas eran un espejismo aceptable en una abstracción, pero que en la realidad hasta él debía aceptar “que no alcanzo a distinguir las sílabas breves de las largas”. Lo anterior implica una encrucijada teórica, ya que, por un lado, en un mundo abstracto, la teoría sirve para explicar los fenómenos poéticos y hasta cierto punto las preceptivas áureas cumplen su función, pero, por otro parte, en un mundo real, el sujeto se encuentra con fenómenos al margen de la expectativa teórica. Los teóricos de los siglos XVI y XVII no obviaron esta encrucijada, sino que trabajaron para estrechar el margen entre el mundo teórico y la práctica real, utilizando todos los medios a su disposición, como en este caso las normativas grecolatinas.

Una definición muy parecida a la de Rengifo, con respecto al acento de las palabras, es la que proporciona Alfonso de Carvallo en el siguiente diálogo:

Lectura. - [...] el acento es un sonido agudo que está en una de las tres últimas sílabas del vocablo, en la cual sube más la voz que en las demás, y nos detenemos en su pronunciación por más espacio que en las otras, como *máno*, en la *a* está el acento, porque allí se sube y tarda más la voz. Infiérese lo segundo, que no hay dición que no tenga acento, y ninguna puede tener más de un acento, y éste ha de estar, o en la sílaba última, como *Perú*, *perdí*, o penúltima, como *vine*, o en la antepenúltima, como *nobilísimo*.

Carvallo. - Pues ¿qué regla nos dais, señora, para que sepamos en cuál de esas sílabas hemos de poner el acento?

Lectura. - Parece que, como este acento es orden de naturaleza, ella propia y el uso nos lo enseña en nuestra lengua, que en la latina es otra cosa.

Carvallo. - La sílaba que es larga o breve resta agora que nos enseñéis, con que se concluirá este punto.

Lectura. - Una regla bien fácil os daré para eso, y es que la sílaba donde el acento estuviere en nuestra lengua española, ésa es larga, y todas las demás son breves [...]. (175)

La frase: “como este acento es orden de naturaleza, ella propia y el uso nos lo enseña en nuestra lengua, que en la latina es otra cosa”, que pareciera una trivialidad, nos demuestra la distancia que existe entre la teoría métrica castellana y la clásica.

Ahora bien, cuando Carvallo explica el acento natural de las palabras, al señalar “que no hay dición que no tenga acento, y ninguna puede tener más de un acento”, lo que hace es aplicar una noción de Nebrija que aparece en la *Gramática*: “[...] que cualquiera palabra, no sola mente en nuestra lengua, mas en cualquiera otra que sea, tiene una sílaba alta, que enseñorea sobre las otras, la cual pronunciamos por acento agudo, y que todas las otras se pronuncian por acento grave” (138). Es fundamental reconocer el acento natural de cada palabra, porque esto implica que el lector puede matizar su lectura al subir y bajar la voz en determinadas sílabas. La escansión necesita de un ritmo que se provoca por las pausas entre las palabras y por la “altura y baxura” de las sílabas. Juan de la Cueva lo mencionó de una manera detallada:

La elevación de voces y oraciones
sublimes, muchas veces son viciosas
y enflaquecen la fuerza de las razones.
Vanse tras las palabras sonoras
la hinchazón del verso, y la dulzura,
tras las sílabas llenas, y pomposas.
Entienden que está en esto la segura
felicidad y luz de la poesía
y que sin esto es lo demás horrura.
Si el verso consta sólo de armonía
sonora, de razones levantadas,
ni fuerza a más, bien siguen esa vía. (I, vv. 55-66)

Nótese cómo Juan de la Cueva aconseja al poeta la forma que debe tener su poesía y cómo ésta, si “consta sólo de armonía sonora”, debe centrar su atención en “la elevación de voces”. El matiz que se logra con el contraste de sílabas acentuadas (“luengas”) y sílabas no

acentuadas (“breves”) provoca el efecto estético: “[y] sobre todas una cosa advierte / que con tal armonía se concierte; / que el concurso de sílabas que usares / que en sus colocaciones y lugares, / regalen y deleiten los oídos, / que es propio de poetas singulares” (III, vv. 214 – 219). El hecho de que “regalen y deleiten los oídos” implica que el poema sugiere su oralización, de ahí mi insistencia en que cada poema enfrenta fenómenos distintos en su escansión, ya que “[a] cada estilo apliquen sus acentos / propios, a su propósito y decoro [...]” (I, vv. 322-323). Por lo tanto, la disposición de las palabras tiene como finalidad que se “deleiten los oídos” y sólo se logra atendiendo a las sílabas acentuadas; este trabajo debe ser reconocido e interpretado por el sujeto al momento de su lectura. Ahora bien, la búsqueda del “decoro”¹⁶⁵ provocó que algunos preceptistas intentaran normar la creación literaria legislando el lugar que debía ocupar el acento en las distintas formas métricas. No todos los preceptistas lo intentaron, los que lo hicieron estaban muy influidos por la tradición clásica y basaron su método en la noción de “pie métrico”. Por ejemplo, en el siguiente fragmento, Cascales incorpora nociones modernas del ritmo acentual castellano a las ideas clásicas, vigentes en su época, con la intención de normar la estructura del poema:

De donde se colige que hallándose el número especialmente en las cosas cuyos tiempos se juzgan con el movimiento, como en el canto, con la medida de las voces; en las cuerdas, con el herir de los dedos; en el bayle, con el golpe de los pies, así en el dezir, cuya pronunciación está sujeta a la medida del movimiento, con el herir de las sílabas señalamos los intervalos de las palabras. Según esto, para hazer el verso numeroso, conviene conocer los tiempos de las sílabas. Y porque de las sílabas se haze la dición, y cada dición tiene su acento, también es necessario tener noticia de los acentos. [...] Si es de una sílaba, el acento que tiene es agudo, como *sol*, *mal*, *bien*, &c. Si es de dos sílabas, la primera es aguda, y la otra, grave, como *canto*,

¹⁶⁵ Para más información sobre este tema, remito al trabajo de STANFORD SHEPARD, *op. cit.*, pp. 415 – 412.

cielo, ramo, &c. Si es de tres y de más, o tiene la penúltima breve o larga. Si larga, en ella está el acento agudo, como *castellano, España, &c.* Si la penúltima es breve, el acento agudo predomina en la antepenúltima, como *cántaro, pacífico, melancólico, precipitándose, &c.* Sabido esto, avéis de saber que la buena medida del verso consiste en poner en sus devidos lugares el acento predominante. (113-114)

Nótese que insiste Cascales en que “para hazer el verso numeroso, conviene conocer los tiempos de las sílabas”, a pesar de que su análisis está basado en la “altura y baxura en el accento”. Como he señalado, resulta muy difícil explicar desde el ámbito de la teoría literaria por qué estos preceptistas se apoyaron tanto en la tradición clásica; para encontrar la respuesta a esta interrogante se tienen que valorar fenómenos que al parecer están al margen de la creación literaria, como el ambiente intelectual, la ideología, la educación y el canon.

Todos los preceptistas que he analizado intuyeron la insuficiencia de la intensidad en la sílaba tónica para guiar la armonía del verso; sin embargo, no todos pudieron formularla teóricamente. La dificultad radica en la arbitrariedad del elemento armónico. ¿En qué momento una sílaba tónica resalta en la lectura poética?, ¿por qué no todas éstas lo logran?, ¿cualquier lector, en cualquier época y lugar, entonaría de la misma manera dichas sílabas? En todas estas preguntas, la dificultad teórica llega a límites complejos, por la sencilla razón de encontrarnos en el ámbito del lenguaje con los niveles de arbitrariedad que esto implica, porque cada sujeto se comunica con un estilo personal, imprimiendo tonos y matices particulares.

Dizen vulgarmente que en Kastellano, no se mira en silabas largas ni breves; que por el oido se conoze la sonoridad i medida del verso. I aunque los hazen, ninguno los sabe medir por sus pies, mas de en el numero de silabas, que an de tener. I por tanto los que an hecho artes poeticas, an pasado casi del todo en silencio esta parte, siendo tan propia de su asunto. (Correas, 438)

Las metodologías propuestas por los preceptistas áureos deben ser entendidas teniendo en cuenta que “[a]l acento propio de la dizon llamaremos acento natural; al que levanta el rridmo del verso, podemos llamar acento versal o rridmico” (440). Hay que admitir que el acento “rídrico” es un elemento teórico que nos ha sido heredado del Siglo de Oro y que no acostumbramos a dar crédito.¹⁶⁶ Ahora bien, muchas veces observamos que la diferencia entre un acento rítmico y uno natural surge como una apreciación retórica que coarta la oralización del verso, y otras muchas la escansión particular de cada teórico es la que limita (según conviene a cada uno) la estructura rítmica; pero es claro que ambas lecturas giran en torno a la oralización.

Ahora bien, falta remarcar la diferencia entre lectura y escansión. Cuando Cascales menciona que la importancia de distinguir los acentos se aplicaba en “las cosas cuyos tiempos se juzgan con el movimiento,” nos da muestra de una lectura distinta, en donde los acentos adquieren gran importancia, ya que marca el movimiento en la lectura del verso. Gonzalo Correas así lo intuye; cuando analiza el acento (como norma gramatical) señala lo siguiente:

Muchos sin hazer esamen desto, creen que se fundaron en rrazon: io le é hecho, i no lo hallo, ni lo puedo creer, porque el acento de una dizon no puede tener division por herir como hierie sutil, i arrebatadamente en un instante indivisible: otra cosa será pronunziar con zierto i particular modo las silabas que ellos tuvieron por largas, o breves, i los espazios i modulaciones en el canto, i musica, i en los versos, de lo qual no tratamos aqui, que el musico lo tratará i el poeta, sino del acento gramatico del pronunziar, i hablar ordinario. (98-99)

Quiero resaltar dos elementos: el primero es que la forma del “hablar ordinario” no puede ser implantada en la lectura del verso, ya que la escansión implica desautomatizarla y

¹⁶⁶ El trabajo de Tomás Navarro y el de Antonio Quilis están sustentados en el acento rítmico, aunque nunca se mencione.

descubrir los elementos estéticos en la forma de cada discurso. Pinciano así lo había discernido:

[...] ¿por qué pensáis que los poetas añaden, quitan y mudan sílabas y letras?

Ya yo sé – dijo el Pinciano-, que no lo hacen por el metro, sino por usar lenguaje nuevo y peregrino, que así lo oí decir antes de agora.

-Bien está –dijo Fadrique-; mas ni por solo eso, sino también por dar al vocablo el sonido que les parece convenir a lo que dicen [...]. (236 – 237)

Es fundamental advertir la importancia de la escansión en el panorama teórico áureo; sin ésta las diferencias entre prosa y verso se limitan a una estructura gráfica. Si los preceptistas de aquella época iniciaban sus análisis con tal forma particular de lectura era porque el texto así lo requería. Nosotros no podemos obviar esta necesidad y tratar al poema de una manera abstracta, ya que al no poner atención en estos elementos los efectos estéticos que nos provoquen están fuera de las expectativas del autor, es decir, son mal descifrados.

El segundo elemento que quiero remarcar de la cita de Correas consiste en la arbitrariedad de la escansión. He insistido en que la intención de las preceptivas es normativa y en pocos momentos se admite que el receptor tenga libertad en la apreciación de algún elemento. Ahora bien, debemos aceptar que el verso posee unos indicios de lectura oral, pero necesita de la capacidad interpretativa del sujeto, ya que cada poema implica un acto de decodificación distinto. El definir la sílaba, los acentos naturales y rítmicos, las pausas y demás elementos aporta indicios que ayudan al receptor, pero que no agotan las significaciones de la creación literaria. Podemos creer que el lector está indefenso frente al poema, pero esto es incorrecto; todas las dudas que surgen al momento de la lectura son resueltas por los usos y costumbres, aunque esto implique una ruptura entre las intenciones

artísticas del autor y la aptitud poética del recetor de la obra. Cuando Correas menciona que “otra cosa será pronunziar con zierto i particular modo las silabas que ellos tuvieron por largas, o breves, i los espacios i modulaciones en el canto”, manifiesta que la apreciación personal de cada receptor es un acto subjetivo que no debe limitarse con una normativa abstracta, sino educarse con base en la práctica de la escansión en cada poema.

TIPOS DE VERSOS

Las preceptivas áureas que he analizado no agotan todas las posibilidades métricas que tiene el español, ya que tan sólo estudian versos comunes a su época y a sus intenciones teóricas, así que remito a los muchos manuales métricos y análisis de versificación que se han realizado en el siglo XX para las dudas que surjan. Recordemos que la intención de esta investigación es aislar las nociones propuestas por los preceptistas del Siglo de Oro con respecto al verso, y por lo tanto, las mismas poéticas marcan los límites que se pueden alcanzar.

Nebrija divide los tipos de versos de la siguiente manera:

Todos los versos, cuantos io e visto en el buen uso de la lengua castellana, se pueden reduzir a seis géneros; por que, o son monómetros, o dímetros, o compuestos de dímetros y monómetros, o trímetros, o tetrámetros, o adónicos senzillos, o adónicos doblados. (151)

Como menciona Díez Echarri, “[...] nuestro primer gramático tuvo en métrica no pocos conceptos equivocados y hasta pueriles. Culpa de ello su empeño en asimilar nuestros versos a los latinos, que le hacían ver por todas partes *dímetros, trímetros, adónicos*

sencillos y doblados".¹⁶⁷ Cuando Nebrija habla de "monómetros" se refiere a versos de cuatro sílabas, así como el "dímetro" es el octosílabo, los "trimetros" son versos de doce sílabas, los "tetrámetros" de dieciséis y los "adónicos" de cinco. Resulta muy complicado seguir a Nebrija¹⁶⁸, y hay que recalcar que su metodología se encuentra en una encrucijada por un lado intenta no apartarse de las nociones métricas latinas y por otro se da cuenta que en la realidad práctica éstas no son aplicables, hasta el punto de aceptar que "[...] el castellano no puede sentir esta diferencia, ni los que componen versos pueden distinguir las sílabas luengas de las breves" (136). Desde esta perspectiva se deben valorar algunas preceptivas áureas, ya que los análisis que ellas contienen son búsquedas abstractas que surgen del ambiente intelectual dominante.

Por otra parte, como se puede observar, Nebrija basa la composición del verso en el aspecto métrico, por lo cual los elementos rítmicos que apoyan su escansión son el resultado del mismo. De igual manera Juan del Enzina señala: "Ay en nuestro vulgar castellano dos generos de versos o coplas, el uno quando el pie consta de ocho sílabas o su equiualencia que se llama arte real, e el otro quando se compone de doze o su equiualencia que se llama arte mayor" (712). Estas primeras aproximaciones, hechas a inicios del siglo XVI, intentaban describir al verso desde el punto de vista retórico, percatándose de su posible oralización pero sin ahondar en ella, ya que sus herramientas clásicas no facilitaban ese trabajo.

El primero que tuvo cuidado en la oralización del verso, al analizar el lugar que debían ocupar los acentos rítmicos en el poema, fue Sánchez de Lima:

¹⁶⁷ EMILIANO DÍEZ ECHARRI, *op. cit.*, p. 60.

¹⁶⁸ Recomiendo el trabajo de DOROTHY CLOTELLE CLARKE, "Nebrija on Versification", *PMLA*, 72, 1 (1957), pp. 27-42.

Todo es al aluedrio de los poetas, con que guarden siempre el orden de las syllabas [...] y podra el poeta poner pies largos y cortos a su aluedrio, donde, y como le pareciere, como vna condicion, y es, que se guarde mucho de que el sonido de pies y cosonantes, ni la sentencia, offendan al oydo de los lectores, que muchas vezes le parecera estar bien medido vn pie, y los consonantes ser buenos y offenderan, de suerte que nadie se atreua a esperallos. (71)

Lo que separa a Sánchez de Lima de los preceptistas anteriores es la libertad en el acomodo de los acentos rítmicos. La única condición que impone al verso es que sus sonidos no “offendan al oydo de los lectores”, lo cual nos refiere una oralización del discurso. Sólo en la escansión del verso su lectura pudiera lastimar los oídos si los acentos rítmicos no fueran acomodados armónicamente, ya que la escansión implica que se “leya cantando”, como el mismo Sánchez de Lima señala. En esta misma línea, Fernando de Herrera nota que es imposible basar la armonía sonora del verso en el aspecto métrico: “[...] bien se prueba que nuestros versos no estan faltos de pies, porque se pueden componer muchos, que contengan onze sílabas; sin que en ellos se perciba algun sonido de versos, o cualquiera otra diferencia de la prosa” (68). Tanto Sánchez de Lima como Fernando de Herrera incluyeron en sus análisis rítmicos elementos que fueron obviados por los preceptistas anteriores y que afloraban en el momento particular de su lectura¹⁶⁹. Es una lástima que no plasmaran sus lecturas particulares, demostrándonos cómo en sus poemas preferidos los sonidos no ofenden a los oídos. Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* lo intentó, pero sus ideas son muy oscuras; por ejemplo: sobre el último terceto del soneto XXIII de Garcilaso de la Vega. “Marchitarà la rosa el viento elado, / todo lo mudará la edad ligera, / por no hazer

¹⁶⁹ Resulta sorprendente que en el panorama teórico de los siglos XVI y XVII se desconfiara de las herramientas métricas sin preocupación alguna, mientras que en la actualidad teóricos como Esteban Torre aún deben insistir en ir más allá de éstas: “Es obvio que tales criterios métricos no pueden ser aplicados indiscriminadamente, al verso español. Pero sí hay que reconocer que contar las sílabas – en el marco de la moderna teoría literaria y sobre la base de los más recientes avances tecnológicos de la Fonética Acústica- es una tarea inicial [...]”. ESTEBAN TORRE, *op. cit.*, p. 26.

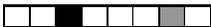
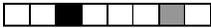
mudanza en su costumbre” (174). Fernando de Herrera señala: “este es languido i casi muerto verso, i mui plebeyo modo de hablar, i fue comun falta en aquella edad no solo de los nuestros, pero de los Toscanos, acabar el soneto no con la fuerça i espiritu de los cuarteles, si no floxa i desmayadamente” (175). Posiblemente el adjetivo “floxax” se refiere al “mui plebeyo modo de hablar”, y quizá por la forma particular en cómo escandió el poema, éste le pareció poco armónico, pero no dejó muestra de su lectura. Lo mismo sucede con el segundo verso de este terceto (soneto XXIV de Garcilaso de la Vega): “Podrè llevar entonces sin trabajo / con dulce son que el curso al agua enfrena / por un camino hasta agora enxuto” (187). Aquí lo único que señala es: “lleno y numeroso verso” (189). Al igual que el ejemplo anterior, no sabemos cuáles son los elementos que repercuten en lo “lleno” de un verso. Ahora bien, la lectura oral de los dos fragmentos pudiera validar el análisis de Fernando de Herrera, pero el hecho es que debemos buscar en otros preceptistas una metodología más clara de la escansión del verso.

METODOLOGÍA PROPUESTA POR JUAN DÍAZ RENGIFO

Rengifo propuso estructuras muy estables para comprender y normar la armonía del verso. Los versos de ocho sílabas son los primeros que analiza: “El verso de Redondilla mayor se compone de ocho silabas, de las quales la septima será siempre larga, y la octaua breue. Las seis primeras nunca pueden ser todas largas, ni todas breues [...]” (12). Nótese como las reglas parten de la oralización del verso por medio de la escansión, ya que Rengifo insiste en que no todas las sílabas sean largas (acentuadas) o todas breves (átonas) porque en la lectura resulta imposible matizar los acentos de las palabras si estos no tienen otras sílabas que sirvan de contraste. Demos por sentado que esto sólo sucede en la escansión, pues en la

lectura silenciosa, o en la declamación del texto, el acomodo acentual se diluye para darle predominio al contenido temático del poema o a la seducción del público.

Los ejemplos que señala Rengifo de verso octosilábico son los siguientes:

Açucènas olorosas,

 Cogidas¹⁷⁰ por la mañana.

 En ùna espèssa montaña

 De frèscas bayas, y encinas.

 Vèrdes pràdos, clàras fuentes

 Servid òi a mì contento

 Diòs ès luèz rècto, y seuro,

 Ès mièl dülce, ès pàn sabroso. (12)


He acompañado los ejemplos de Rengifo con una tabla que muestra el lugar que ocupa el acento rítmico en cada verso¹⁷¹, recordando que “la septima será siempre larga”, es decir, lugar del acento obligatorio. Rengifo señala de los últimos dos ejemplos que

[...] no son tan elegantes como los tres primeros; porque como lleuan muchas dicciones de vna silaba, van tardos, y duros, los quales se podrían ablandar con meter alguna, o algunas dicciones de dos silabas, que pueden caber haziendose la sinalefa, como se haze en el verso postrero. Y aduertase, que quando dezimos, que el verso puede lleuar vna, o dos, o tres,

¹⁷⁰ En muchas ocasiones, los teóricos se apoyaron de signos para marcar el lugar del acento rítmico. En la palabra “cogidas” el análisis de Rengifo refiere un acento versal en la sílaba “das”, pero en su ejemplo no aparece. En estos casos, completo la información en el esquema.

¹⁷¹ Como se observa en los ejemplos, Rengifo marca con una tilde el lugar de cada acento rítmico. El esquema que propongo busca enfatizar esos acentos y me apoyo en él en todos los momentos que creo necesario. No utilizo la forma clásica que han utilizado los lingüistas y rētores (por ejemplo: “Açucènas olorosas” ooó ooo óo) para marcar los acentos porque se basa en la estructura de “pie métrico”, la cual no es útil, ya que estas preceptivas abogan por una forma menos restrictiva. Además, como espléndidamente lo señaló Esteban Torre, “El concepto de *pie métrico*, como elemento intermedio entre la sílaba y la línea del verso, puede ser de utilidad en el análisis de la estructura rítmica. Pero también puede conducir a un abierto relativismo en lo que concierne al cómputo silábico, de tal manera que, considerándose superfluo el número «exacto» de sílabas, se llegue a negar toda entidad al verso como unidad rítmica”. ESTEBAN TORRE, *op. cit.*, p. 24.

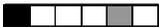
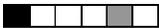
o quatro sílabas largas, pueden ser qualesquiera de las seis, y es mejor que vayan entrepuestas, que no arreo. (12 - 13)

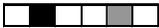
En un plano abstracto, el verso: “Es miel dulce, es pan sabroso” tiene seis sílabas acentuadas de las ocho que contiene, pero ¿se pueden acentuar todas éstas en el momento de su lectura?, ¿el receptor de la obra podría interpretar el ritmo del poema si todas sus sílabas fueran tónicas? Encontrar una solución para estas interrogantes sobrepasa las nociones teóricas, ya que debemos acceder al plano arbitrario del lenguaje, en donde cada sujeto toma decisiones que afectan el estilo particular de su comunicación y en este caso de su lectura. Si Rengifo advierte: “[...] que el verso puede llevar vna, o dos, o tres, o quatro sílabas largas, pueden ser qualesquiera de las seis, y es mejor que vayan entrepuestas, que no arreo”¹⁷², es por una necesidad de represión sobre la arbitrariedad en la lectura. En la medida que el poeta logre una mejor disposición de los acentos, marcando claramente sus contrastes y su armonía, el lector está atado a su propuesta, por lo cual el efecto estético surge de la obra y no de la habilidad del lector. Reconocer esto es darle un lugar primordial a la escansión del poema, porque sólo ahí el poeta puede distinguir lo “tardo y duro” de sus versos y también el lector puede reconocer el trabajo artístico de la obra.

Cuando Rengifo analiza el verso de seis sílabas, señala lo siguiente: “El verso de la Redondilla menor se compone de seis silabas, la penultima siempre larga, y la última breue” (13). Nótese que su normativa no puede restringir más que un acento en todo el

¹⁷² Eduardo Benot había intuido el problema y señaló lo siguiente: “Esto es verdad cuando el primer acento es obstruccionista del segundo, y no deja sentir el ritmo métrico; pero un hábil versificador, cuando no tenga a mano más que las sílabas naturalmente acentuadas, logrará que el acento natural constituyente ofusque y desvanezca (con la resultante de intensidad natural y deposición que sabrá darle para hacer sentir el ritmo) al acento contiguo supernumerario, cuya intensidad no podrá ya perjudicar [...]”. EDUARDO BENOT, *Prosodia castellana y versificación* I, Juan Muñoz Sánchez, Madrid, 1892, p. 198. A esto Quilis llamó acento “antirrítmico”, que como observamos es un concepto con una gran antigüedad. Vid. A. QUILIS, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1984.

verso y sólo porque las reglas métricas así lo permiten¹⁷³, ocasionando cierta libertad sobre el acto creativo. Pudiéramos señalar que Rengifo no legisla sobre el panorama literario del siglo XVI, sino enfatiza el lugar en donde trabaja el quehacer artístico y en donde el lector puede encontrar un efecto estético. Por ejemplo, para los versos de seis sílabas, Rengifo sugiere estas estructuras rítmicas:

Vì mi pensamiento

 llèno de amargura.

 Temì la tormenta

 del màr alterado.

 Sì por tì señoira

 me deshago, y péno.

 De juventùd ciega

 desesperar puedes.

 Por tì, Señoìr, tuve

 dolor algun dia.

 Plata, y òro fino,

 ès tu Dios agora.

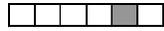
 Diòs a morir viène,


¹⁷³ Esteban Torre al respecto señala: “La identificación de las sílabas tónicas con las largas, y las átonas con las breves, es un prejuicio que en cierto modo ha llegado hasta nuestros días, no sólo en la aclimatación de los pies métricos grecolatinos a los actuales pies o cláusulas rítmicas, sino también en el cómputo silábico de las terminaciones agudas y esdrújulas, otorgándosele a la tónica final de la terminación aguda el valor de dos tiempos silábicos, y a las dos sílabas postónicas de la terminación esdrújula, el valor de un solo tiempo silábico” (55). Después de un largo recorrido histórico, reflejado en un exhaustivo estado de la cuestión, Esteban Torre concluye: “Es inútil tratar de restar o sumar sílabas. Ni la fonética acústica ni la psicología del lenguaje podrán jamás justificarlo con razones científicas [el porqué de estas reglas métricas]”. ESTEBAN TORRE, *op. cit.*, p. 64.

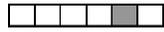
tù por vivir muères.



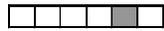
Desagradecido,



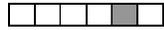
malaventurádo.



Si las vanidàdes



te ensoberuecièren. (*id.*)



Adviértase la libertad, que yo analizaba, sobre el lugar que ocupa el acento rítmico del verso, ya que cualquier sílaba (con excepción de la última que por cuestiones métricas no es posible) puede tener un acento. Lo único que Rengifo reprendió, fueron los versos que tenían el acento rítmico junto al obligatorio, es decir, que habían dos sílabas acentuadas juntas. Para él estos versos eran “duro[s] y debe[n] poco usarse” (*id.*). Esta propuesta parte de la oralización, pues el tener dos acentos juntos implica que el lector elija a cuál le da predominio o tenga que pausar su lectura para lograr acentuar las dos sílabas; en ambos casos el lector ocupa el lugar del autor y la obra se ve sometida a la interpretación arbitraria del receptor.

Ahora bien, los versos de arte menor, por contener menos sílabas, son más fáciles de describir porque contienen pocos acentos naturales. Cuando el verso es de arte mayor, el lector debe interpretar cuántos acentos naturales se leen como acentos rítmicos, ya que no todas las palabras aportan su sílaba tónica para la armonía del verso. Por ejemplo, cuando Rengifo analiza el verso de doce sílabas observa: “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” (*id.*). Los ejemplos que propone son los siguientes:

Temì la tormènta del màr alterado

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Que traga en un punto riquezas, y vida;

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

No quiero vivir vida con dolor.

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Entrè en un jardin herido de amor;

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

De amor celestial, qual nunca me vi. (13-14)

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Los últimos tres ejemplos son muy reveladores, pues el verso de “Arte mayor” se compone de dos versos de “redondilla menor” (de seis sílabas), que dado el caso pueden terminar en palabras agudas y por regla métrica se les debe sumar una sílaba; y no sólo al final del verso, sino también en el primer hemistiquio. Así que, según Rengifo, el verso “No quiero vivir vida con dolor”, que pudiera considerarse endecasílabo, es un verso de “arte mayor”. Ahora bien, algo que no puede pasarse por alto es la arbitrariedad en la forma en como él escande los versos. Ninguno de sus ejemplos valora en su totalidad los acentos naturales que contiene; por ello, genera la interpretación (subjetiva, basada en el criterio de autoridad que los teóricos asumen) del receptor, que convierte algunas sílabas tónicas en acentos rítmicos. En el mejor de los casos, el poeta limitará tanto su obra que el receptor no podrá decidir que sílabas entonará de una manera más alta que otras, porque todos los acentos naturales se entonarán como en el caso de los versos con pocas sílabas. En cambio, los problemas rítmicos surgen cuando el verso contiene más de ocho sílabas, ya que la obra se ve sometida a la habilidad del lector oral. Por ejemplo, el verso “Temì la tormènta del màr alterado” nos demuestra cómo Rengifo decide en que momento un monosílabo se integra a la armonía del verso y en que otro no, y no por el hecho de ser un monosílabo sino porque,

en la forma particular en cómo lee el verso, el sustantivo “mar” se entona con mayor énfasis que los artículos “la” o “del”¹⁷⁴.

Rengifo es más estricto (sobre las estructuras rítmicas) en los versos de origen italiano: “Componele de onze silabas, de las cuales la penultima ha de ser siempre larga, y la vltima breve: las nueue restantes pueden disponerse de muchas maneras; solas señalaremos ocho, que son las que hazen el verso mas corriente, greue, y sonoro” (14).

Estas ocho maneras en que propone estructurar los acentos del verso son las siguientes:

1. Con acento rítmico en segunda, cuarta, sexta y octava.
Amòr que pùdo hazèr que Diòs muriese.



2. Con acento rítmico en primera, cuarta, sexta y octava.
Òro de Aràbia fino, ricos dònès.



3. Con acento rítmico en cuarta, sexta y octava.
Desesperàr no dèbe el hòmbre flàco.



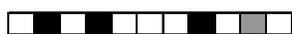
4. Con acento rítmico en tercera, sexta y octava.
Despedirte no puèdo, mùndo vàno.



5. Con acento rítmico en segunda, sexta y octava.
Querièndo disparàr amòr su flècha.



6. Con acento rítmico en segunda, cuarta y octava.
Amòr, que pùdo derribàr al fuèrte.



7. Con acento rítmico en segunda, cuarta y sexta.
Verà un niño làgrimas vertièndo.

¹⁷⁴ En la actualidad se considera que sólo las palabras con un contenido semántico pueden aportar su sílaba tónica al ritmo, pero no existe este criterio en el caso de los preceptistas áureos y como veremos en algunas ocasiones se puede aplicar y en otras no. Tomás Navarro señaló que el acento rítmico se encuentra en la “[...] parte del discurso que tiene por base prosódica un solo acento espiratorio y por contenido ideológico un núcleo de significación no susceptible de divisiones más pequeñas”. TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Manual de entonación española*, Hispanic Institute, Nueva York, 1944, p. 29. En este caso los artículos, preposiciones y conjunciones, por no poseer un “contenido ideológico”, no pueden formar parte de la estructura rítmica. Lo mismo pensó Kulova al marcar que “[...] una sola unidad rítmica, denominada grupo rítmico semántico [...] [es una] unidad fónica, correspondiente a una unidad semántica y gramatical, cuyos límites fónicos son marcados por una interrupción de la cadena hablada, señalada potencialmente por la pausa”. J. KULLOVA, *Modulaciones de la cadena hablada en español*, Univerzita Karlova, Praga, 1988, p. 47.



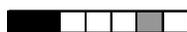
8. Con acento rítmico en segunda y sexta.
Ablànda el coraçòn empedernido. (14-15)



Como se observa, resulta muy complicado crear una abstracción teórica universal, que limite al endecasílabo, si nos apoyamos en la habilidad personal para reconocer la “corriente, [lo] graue, y sonoro” del verso. Aunque pareciera no haber ningún patrón, se puede entender que según la normativa de Rengifo no debiera encontrarse acentos rítmicos en la quinta, séptima y novena sílabas; ¿por qué? No lo explica, pero me imagino que está siguiendo la forma clásica del endecasílabo yámbico (cuyo acento rítmico cae precisamente en la sílaba central, la sexta) y la del sáfico (acentuado en las sílabas cuarta y octava), aunque de una manera exacta no aparezca ninguna de estas estructuras. Tampoco sabemos qué otras posibilidades hay para la creación del endecasílabo, pero, al parecer, todas son posibles. Esta laguna teórica nos muestra la variedad que tenía el poeta y cómo estas preceptivas no debieran considerarse como elementos restrictivos, al menos en cuestiones métricas.

El verso de siete sílabas es el último que analiza Rengifo: “El verso Italiano quebrado se compone de siete silabas, la sexta siempre larga, y la septima siempre breue; pero las cinco primeras pueden disponerse como las cinco primeras del verso Italiano entero [...]” (15). Al parecer, acepta acento en cualquier lugar, menos en la quinta sílaba, evitando poner dos acentos juntos y digo al parecer porque el ejemplo que propone es contradictorio, ya que no se acopla a ninguno de los primeros cinco esquemas del endecasílabo y contradice lo dicho poniendo dos acentos rítmicos juntos:

Màs blàncu que el armiño. (*id.*)



La falta de una edición crítica del *Arte poética española* me impide afirmar o negar un posible error del editor al marcar acento rítmico en el sustantivo “blanco”. Como mencioné, me fue imposible encontrar la edición *princeps* de 1592 y sabemos, gracias a Menendez y Pelayo, que “[...] al principio del siglo XVIII, el barcelonés Joseph Vicens, hombre de gusto depravadísimo, pentacróstico y macarrónico, el cual tuvo la honradez de señalar con asterisco sus extraños aditamentos, que forman más de la mitad de la obra [...]”.¹⁷⁵ La edición que consulté, de 1644, es anterior a la edición de Joseph Vicens, pero aun esto es insuficiente para sugerir algo. Ahora bien, la teoría de Rengifo no agota todas las posibilidades métricas del español, lo cual no implica una omisión si se considera lo analizado como una muestra, en donde el eje central (en la apreciación de Rengifo) es la atención que debe ocupar el acento rítmico en la creación y en la comprensión del verso. Esta apreciación no ha sido señalada lo suficiente por la crítica moderna, dado que no se ha analizado el plano de la recepción del lector del XVI, en donde el verso debe demostrar su naturaleza rítmica, al menos en la poesía del Siglo de Oro.

METODOLOGÍA PROPUESTA POR ALONSO LÓPEZ PINCIANO

En algunos casos, Pinciano fue más estricto que Rengifo en sus estructuras rítmicas. Él dividió los tipos de verso de la siguiente manera: “[...] resta digamos la división; la cual tiene el metro castellano en dos partes: o en castellano antiguo o en castellano moderno, nuevamente a Castilla traído, que por otro nombre decimos metro italiano” (II, 287). La

¹⁷⁵ MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, p. 482.

métrica castellana antigua está representada por versos de cuatro, seis, ocho y doce sílabas.

Pinciano señala:

En las tres primeras especies de metros dichas no hay primor alguno, porque, cayan como cayeren, si el acento está en penúltima, habiendo ocho sílabas, o seis, o cuatro, sonará como metro muy bueno y concertado; mas es de advertir que, cuando el acento se pone en la última sílaba, ésta vale por dos, de manera que, en tal sazón, el pie quebrado [de cuatro sílabas] ha de tener tres sílabas no más; y así en los demás [...]. (II, 287 - 288)

El único verso que representa un trabajo rítmico más elaborado es el de doce sílabas: “[...] porque no sólo ha de tener sus sílabas, que son doce, mas ha de quebrar con el acento en ciertas partes y, no quebrando, no es metro [...] y que quiebra con el acento en tres partes: la una, en quinta sílaba, y la otra, en octava; y la otra, en undécima [...]” (289-290). Como se observa, el dodecasílabo tiene un acento menos con respecto a la estructura que Rengifo propone, ya que éste pide acento en la segunda, quinta y octava; dejando el acento undécimo como obligatorio. El ejemplo que propone Pinciano es el siguiente:

Al muy prepoten-te don Juan-el segun-do. (290)¹⁷⁶



Al igual que Rengifo, Pinciano basó su análisis en el sonido del verso que se obtenía en la escansión. Esto es muy importante, ya que con base en su lectura poética puede discriminar cualquier otra forma de verso dodecasílabo que no contenga dicha estructura rítmica: “[...] el acento en la quinta, octava, undécima ¿son forzosas para el metro? - Sí -respondió Fadrique- para el bueno, perfecto y sonoro; y, de tal manera que, en dejando de quebrar, no sonará.” (291). Este “no sonará” fundamenta su metodología porque todas estas descripciones rítmicas surgen de la apreciación sonora que tiene en su particular forma de

¹⁷⁶ El guión (-) es una anotación de Pinciano y lo utiliza para marcar la sílaba que contiene un acento rítmico.

lectura poética¹⁷⁷. Por ejemplo, para demostrar que el dodecasílabo debe poseer la estructura rítmica que propone, Pinciano cambia el lugar de las palabras para explicar cómo se pierde el sonido:

A don Juan el segundo, el muy prepotente. (*id.*)



De una manera abstracta, este verso contiene doce sílabas y sin las restricciones rítmicas que proponen Rengifo y Pinciano bien puede considerarse como verso, pero (según ellos) no lo es, porque contiene acento en la sexta sílaba y el primer hemistiquio no es una “redondilla menor”. Si se observa el cuadro rítmico de este ejemplo, se nota que hay una cadencia entre las sílabas no acentuadas y las rítmicas, en otras palabras, el esquema rítmico nos plasma una posible armonía, pero en la lectura poética de Pinciano estas cadencias “no sonaron” y por lo tanto tuvo que rechazarlas. Ahora bien, tanto Pinciano como Rengifo analizan el verso aislado (sin la interacción de otros versos), como si la armonía se construyera en el interior de él sin la necesidad de relacionarse con otros. Esto nos explica: por qué a lo largo del poema las estructuras rítmicas pueden cambiar tanto, ya que lo importante no es la abstracción de los acentos en un esquema, o en un cuadro donde se manifieste la igualdad de las cadencias, sino la escansión del verso que nos demuestra si existe una armonía o tan sólo se trata de un juego erudito en el acomodo de las sílabas.

Pinciano también analiza las formas métricas extranjeras, de las cuales apunta: “[...] del metro italiano hallo tres modos: el uno es de siete sílabas, que responde a nuestro

¹⁷⁷ Como menciona Esteban Torre: “Es evidente que el acento no constituye en el verso español una entidad absoluta, sino relativa. La sílaba acentuada lo es siempre en relación a un entorno. Una sílaba, con relieve acentual en la palabra aislada, puede perderlo en la línea del verso. Y a la inversa, una sílaba menos relevante puede experimentar un incremento acentual por su posición en el verso, la entonación o el énfasis que se ponga en su lectura para destacar el sentido”. ESTEBAN TORRE, *op. cit.*, p. 32.

quebrado [...]. El otro es endecasílabo, o de once sílabas [...]. El tercero, y último verso, es de doce sílabas, que otros llaman esdrújulo [...]" (291-293). Como he dicho, el número reducido de sílabas en los versos de arte menor implica una mayor facilidad en el acomodo de los acentos, ya que no hay una discriminación entre los acentos naturales y los rítmicos.

De hecho, Pinciano así lo cree cuando analiza el heptasílabo:

En esta especie de metro [el de siete sílabas] no sé que haya más consideración que del número de las sílabas; así como dijimos de los castellanos de arte menor (digo de los de a cuatro, seis y ocho sílabas). (293)

Pinciano considera que tienen mayor complejidad en su estructura rítmica los endecasílabos: "[...] el endecasílabo, o de once sílabas, hay más consideración, porque se debe atender a los acentos, los cuales tienen en la sexta y en la décima [...]" (*id.*). Como se lee, es más restrictivo y más clásico Pinciano que Rengifo porque no da tanta libertad en el acomodo de los acentos. Sólo permite dos formas: el acento en la sexta y en la décima (que corresponde al yámbico) o en la cuarta, octava y décima sílaba (que corresponde al sáfico).

Los ejemplos que ofrece son los siguientes:

Vos que escuchais en me-tro el soni-do.

□ □ □ □ □ ■ □ □ □ ■ □ □

¡Oh, fortuna-do que tan cla-ra trom-pa! (293 - 294)

□ □ □ ■ □ □ □ ■ □ ■ □ □

El primero de ellos es muy revelador, dado que Pinciano toma un verso de once sílabas, lo lee de una manera particular y discrimina los acentos naturales que no percibe. Me refiero a la forma de escandir la palabra “escuchais”, en donde no permite que su acento natural intervenga en la estructura rítmica del poema. Ahora bien, no se trata de corregir la lectura poética de Pinciano, sino comprender que debe aplicar la escansión (como técnica de lectura) cualquier receptor que desee acercarse a los discursos en verso de los siglos XVI y

XVII. La metodología que propuso Pinciano tal vez ayudó en la formación estilística de algunos poetas de su época, lo cual poco nos diría si no tenemos claro la poética de cada autor, pero lo que queda de manifiesto es la forma particular en cómo leyó aquella poesía un especialista en literatura como lo era Pinciano, o como lo era Rengifo, o como lo eran todos los preceptistas áureos. Esta recepción puede guiar al lector moderno para reconstruir los criterios que utilizaron los preceptistas y tal vez los poetas áureos.

Para concluir, la última forma métrica italiana que Pinciano analiza es el “verso esdrújulo”, del cual señala: “[...] el esdrújulo quiebra en sexta y décima, cual endecasílabo [...]” (295). Es decir, la diferencia que guarda con el verso dodecasílabo castellano es que no tiene acento en la quinta, octava y undécima sílabas¹⁷⁸.

METODOLOGÍA PROPUESTA POR LUIS ALFONSO DE CARVALLO

Al igual que Pinciano, Carvallo reconoce dos tipos de métrica: una puramente española, basada en la tradición y en la evolución de su literatura vernácula, y otra importada especialmente de Italia:

A dos géneros de versos se reducen todas las diferencias dellos, que son verso meramente español (que en ninguna otra lengua se usa), como son redondillo mayor, menor y quebrado, y arte mayor. El otro género es de versos imitados, como el italiano, menor y mayor, esdrújulo y francés, y los más que los buenos Poetas del latino y otras lenguas pueden imitar. (179)

Carvallo comienza analizando el verso octosilábico, del cual observa: “El verso redondillo perfecto ha de tener ocho sílabas; las seis primeras han de ser largas y breves, como quisieres ordenarlas, con tal que ni sean todas largas, ni todas breves, ni las largas vayan

¹⁷⁸ Y como seña particular su última palabra es esdrújula, de ahí que se acomode tanto al verso endecasílabo, ya que por regla métrica se le debe restar una sílaba.

juntas todas, ni las breves tampoco, sino interpoladas unas con otras [...]” (180). Como se observa, son muchas las similitudes entre Rengifo, Pinciano y ahora Carvallo, gracias a que los tres crearon sus normativas con base en la lectura oral del verso. Esto se puede notar en la libertad de las primera seis sílabas del “verso redondillo”, fundamentada en el “buen sonido” de las palabras al momento de la escansión; si no fuera así, el acomodo de los acentos tan sólo sería un juego, lo cual no explicaría por qué hay una discriminación de acentos naturales a lo largo del verso. Como he mencionado, el proceso de reconocer cuál acento natural funciona como acento rítmico es arbitrario, pues implica una lectura personal. Los preceptistas áureos, desde la posición de autoridades en la crítica literaria, dieron pautas para la lectura poética, ya que sus formas particulares de lectura servían para legitimar el medio intelectual. Lo anterior se aclara al analizar los fragmentos propuestos porque manifiestan formas particulares de lectura; por ejemplo, Carvallo explica los versos octosílabos de esta manera:

[una sola sílaba] larga solamente como:
 Sacratísima Señòra,
 □ □ ■ □ □ □ □ □

o las dos, como:
 repàro de nuèstras vídas,
 □ ■ □ □ ■ □ □ □

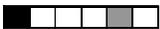
o las tres, como:
 dàd ayûda en mîs caidas,
 ■ □ ■ □ □ ■ □ □

o las cuatro, aunque ya es duro, como:
 pòrque dòy mîl en càda hòra. (181)
 ■ □ ■ □ ■ □ □ □

Si atendemos a las marcas que indica Carvallo para señalar los lugares en donde recaen los acentos rítmicos, nos daremos cuenta que es una interpretación personal porque no todos los acentos naturales son marcados. Me refiero a que el verso “reparo de nuestras vidas”

tiene acento rítmico en la segunda, quinta y séptima sílabas (este último obligatorio, de ahí que lo marqué con un color más tenue en la estructura rítmica); aquí se descarta el acento natural de la preposición “de”. Se pudiera creer que los monosílabos no repercuten en la armonía, pero el verso “dad ayuda en mis caídas” tiene acento rítmico, marcado por Carvallo, en los monosílabos “dad” y “mis”. Lo mismo sucede en el verso “porque doy mil en cada hora”, que posee acento rítmico en los monosílabos: “doy” y “mil”. Esto se explica si reconocemos la estructura rítmica como la forma particular en que Carvallo escande los versos. Ahora bien, gracias a esta lectura Carvallo propone una normativa que implica someter a la creación literaria. Más que el alcance de la propuesta, lo que interesa ahora es la forma en cómo se acerca un erudito del siglo XVII al objeto artístico.

Carvallo también analiza el verso de seis sílabas: “El redondillo menor debe tener seis sílabas, y de las tres primeras, la una o las dos, pueden ser largas [...]. Y si la cuarta es larga hace mal verso” (*id.*). Los ejemplos que propone son:

Àlma desdichada,

 Còmo nõ te quejas. (*id.*)


Carvallo insiste en no colocar el acento rítmico en la cuarta sílaba porque “hace mal verso”; si se colocara ahí, quedaría junto al acento obligatorio de la quinta sílaba y esto causaría un problema melódico, ya que el intérprete de la obra no podría escandir estos dos acentos, a menos de poner una pausa entre ellos o atenuar alguno.

Por otra parte, al igual que en el verso octosilábico, sólo se perciben los acentos rítmicos en la lectura poética, por lo tanto las marcas gramaticales son insuficientes para su oralización, lo cual implica una hermenéutica. Este criterio de lectura está sometido a los

patrones rítmicos impuestos en la creación literaria, es decir, un acento rítmico puede o no ser identificado por un buen o mal lector, pero nunca se identifica una sílaba átona como un acento rítmico (al menos en la teoría de Carvallo). La creación literaria somete a la lectura poética en la medida que da indicios para su oralización. Por ejemplo, Carvallo, al hablar del verso de “arte mayor”, señala: “[...] se compone de dos versos juntos en uno de los de redondillo menor, de modo que viene a tener doce sílabas, y el más perfecto es aquel que se compone de dos menores, que tengan las segundas sílabas largas¹⁷⁹ [...]” (*id.*). El hecho de que el poeta pueda organizar los acentos del verso hasta el punto de colocarlos dónde él desee marca las posibilidades de su lectura. Para ejemplificar el verso de “arte mayor”, Carvallo utiliza este verso:

Perdóne quien puede pecádos tan grandes. (*Id.*)



Carvallo sólo anota tres acentos rítmicos en este verso, pero los acentos naturales de las palabras son seis, es decir, ha obviado la mitad de acentos naturales porque en su manera particular de escandir el poema tan sólo percibe la mitad. Como he dicho, las posibilidades no son infinitas, sino que están sujetas a los límites impuestos por la creación literaria, así que la lectura especializada del verso implica suministrar un énfasis en los acentos rítmicos que el lector intuya. Ahora bien, las intenciones normativas de estos preceptistas no son muestras en vano (de algo arbitrario) sino especulaciones teóricas fundamentadas en la armonía, con la intención de aproximarle al poeta, la forma en cómo puede acoplar la escansión del poema a sus intereses estéticos.

¹⁷⁹ Esta definición es idéntica a la de Díaz Rengifo.

Uno de los metros más utilizados en el Siglo de Oro es el endecasílabo; para Carvallo: “El verso italiano [...] debe tener once sílabas, de las nueve primeras puede tener hasta cuatro o cinco largas interpoladas con las breves, y si son más hará duro el verso” (*id.*). Un “verso duro” implica una imposibilidad de lectura, es decir, numerosos acentos agudos llevan al lector a obviarlos o a no saberlos entonarlos. Si el “verso duro” es leído en silencio los acentos no repercuten en la comprensión del contenido; pero si este “verso duro” es escandido, resulta imposible lograr una armonía porque el lector no sabe en qué momento subir o bajar la voz, ya que la partitura le pide lo imposible: enfatizar oralmente todo el verso. Carvallo ejemplifica los endecasílabos de la siguiente manera:

[...] las ocho más perfectas maneras de interpolar las sílabas y disponerlas son éstas que se contienen en esta octava:

Pràdos alegres, cámpo vérde améno,

■ □ □ □ □ ■ □ □ □ ■ □ □

amedrentádo núnca del estío,

□ □ □ ■ □ ■ □ □ □ ■ □ □

de rosàles floridos tòdo llèno,

□ □ ■ □ □ □ □ ■ □ □ □ ■ □

con èllas demostrando màs sombrío,

□ ■ □ □ □ □ □ □ ■ □ □ □

aquí lòs mis tormèntos desenseno,

□ ■ □ □ □ ■ □ □ □ □ ■ □ □

do nò te tème el invernosò frío,

□ ■ □ ■ □ □ □ □ □ ■ □ □

guardo do de los viéntos y aire màlo,

□ □ □ □ □ ■ □ □ □ □ ■ □ □

sirvièndote los saùces de regàlo.

□ ■ □ □ □ ■ □ □ □ □ ■ □ □

Todos los más versos que no tuvieren sus acentos por alguna de las ocho trazas puestas serán falsos. (181-182)

Tanto Rengifo, como Pinciano, y ahora Carvallo, insisten en que el verso endecasílabo puede tener muchas combinaciones rítmicas, pero que ninguna de ellas implica acento en la quinta, séptima y novena sílabas.

METODOLOGÍA PROPUESTA POR FRANCISCO CASCALES

El método que utiliza Cascales para escandir el verso es peculiar con respecto a los otros preceptistas. Se basa en dividir el verso en fragmentos de dos sílabas, a lo que él llama “mensura”, y sólo considera como acentos rítmicos aquellos que caen en la segunda sílaba de la “mensura”, es decir, sólo podemos tener acentos rítmicos en las sílabas pares del verso; si cayera en una impar se obviaría interpretándolo como un acento natural e intentando no entonarlo al momento de la escansión:

El verso tiene sus mensuras, por las cuales se escande; cada mensura comprende dos sílabas, y en la segunda sílaba de cada mensura se considera el acento. Y aunque le aya en la primera, no queda numeroso el verso, y así no se haze caso de aquel primer acento [...]. (116)

El ejemplo, de Cascales, que demuestra su teoría es el siguiente:

Virgen cándida, divina María. (*id.*)



Como se observa, los primeros tres acentos naturales caen en número impar, por lo tanto el verso sólo consta de un acento rítmico, el obligatorio. Según este método el máximo de ellos (en este caso en el endecasílabo) ocurre en: segunda, cuarta, sexta y octava sílabas como en el siguiente ejemplo:

María virgen bélla mádre espósa. (*id.*)



Como he señalado, Francisco Cascales localiza los acentos rítmicos del verso y desde ahí elabora su preceptiva. Para él:

CASTALIO.- [...] Los géneros de versos que usamos en nuestra lengua son italianos y castellanos. Digo italianos, porque su composición la inventaron los italianos. Éstos, unos son enteros; otros, rotos; los enteros, o son sueltos o ligados. Los sueltos se llaman así porque no llevan consonante ninguno. [...] PIERIO.- ¿Qué me dezís de los versos castellanos? CASTALIO.- Poco y brevemente, por ser cosa tan sabida de los nuestros. Ay versos de arte

mayor y menor. [...] De suerte que tenemos en la poesía castellana versos de cuatro sílabas, de seis, de ocho y de doze. (114-124)

Cascales no menciona con frecuencia los versos de cuatro y seis sílabas, tan sólo registra algunos ejemplos, pero sin un análisis descriptivo que nos indique cuál es su esencia. En cambio, del verso octosilábico observa lo siguiente: “Este verso menor castellano para ser suave y numeroso tendrá el acento sobre la primera sílaba de cada mensura [...]” (123). Si reconstruimos la forma en cómo escandía los versos Cascales, veremos que descarta el primer acento de cada “mensura” y no sólo en una forma particular de verso, pues su metodología es aplicable a todas las estructuras métricas, pero ésta se viene abajo en el caso del octosílabo al insistir que los acentos rítmicos recaen en la primera sílaba de cada mensura; el ejemplo así lo demuestra:

Cláras fuéntes, mánsos ríos. (*id.*)



Para Cascales esta estructura sería la ideal, aunque no desprecia las demás, tan sólo es menos “suave y numeroso” el verso que no contiene los acentos en estos lugares. Lo que resulta intrigante es por qué cambiar la metodología en la lectura; ¿acaso tan sólo se aplica al verso endecasílabo?; ¿qué fenómenos rítmicos advierte Cascales en la escansión de octosílabo que lo hace reformular sus ideas previas?; ¿si fue un error su primer intento de lectura poética, y se da cuenta que el acento rítmico debe recaer en la primera sílaba de cada mensura y no en la segunda como ha dicho, por qué no corrige el error? Es una lástima que el texto teórico no dé respuestas, ya que Cascales es el único preceptista que ofrece una metodología clara para leer el discurso en verso. Hay que admitir que el problema no era fácil; la literatura de su tiempo lo debió enfrentar a problemas insalvables desde el ámbito

teórico, a elementos que tan sólo eran entendidos desde el plano de lo abstracto y que de alguna manera lo ideal sería que permanecieran ahí.

Del endecasílabo, Cascales, señala lo siguiente: “CASTALIO.- [...] a de tener, quando menos, acento en la sexta sílaba, so pena de no ser numeroso ni aun verso [...] ¿quantos acentos a de llevar el verso? –CASTALIO.- Tres: en la quarta, sexta y octava [...]” (114-115). Para ejemplificar lo anterior Cascales da dos ejemplos; el primero debe ser considerado un endecasílabo, mientras que el segundo finge ser un verso:

O dulce paz, sol cláro de mi alma.

□ □ □ □ □ ■ □ □ □ □ □

O dulce paz, claro sol de mi alma. (*id.*)

□ □ □ □ ■ □ □ □ □ □ □

Nótese cómo el contenido del verso no cambia, ni tampoco el número de sílabas, y aun así sólo el primero es un endecasílabo¹⁸⁰. Esta normativa estricta nos demuestra dos cosas: en primer lugar, que verso no es igual a métrica (otros críticos señalan que así lo intuían los preceptistas áureos) y, en segundo, la necesidad (tan imperativa) de formar un canon erudito en el cual cada preceptista funciona como un aduana que permite o niega el paso al objeto artístico dentro del círculo literario.

Por otra parte, al igual que Carvallo, Cascales utiliza una manera particular de leer el poema, ya que los acentos rítmicos que intuye sólo pueden ser validados desde su escansión. Además, dicha metodología se derrumba, cuando insiste en que sólo el segundo acento de cada “mensura” puede formar parte del ritmo, mientras que los demás acentos naturales son obviados. En este caso, el segundo ejemplo posee acento en la segunda, cuarta y décima sílabas, los cuales no son valorados.

¹⁸⁰ Carvallo también hubiera rechazado el segundo verso, ya que él menciona que no debe haber un acento rítmico en la quinta sílaba.

El caso más representativo de divergencias entre preceptistas es el siguiente:

Los de arte mayor murieron con nuestro buen Iuan de Mena y sus camaradas. Pero, por si uviere algunos afficionados a la antigüedad, diré con qué reglas se componen, que aun los de aquel tiempo anduvieron con báculo en esto. Pinciano dize que consta el metro de arte mayor de doze sílabas, y que una quiebra con el acento en tres partes: la una, en quinta sílaba, y la otra, en octava, y la otra, en undécima¹⁸¹ [...]. Yo no sé qué le movió a hazer esta partición tan sin fundamento. Para acortar razones, digo lo que se a de observar. Este verso consta de doze sílabas, es bipartito, tiene seis sílabas distintas [...]. (121)

Ese “yo no sé qué le movió a hazer esta partición tan sin fundamento” pudiera ser una idea recurrente entre todos los preceptistas áureos, pero poco válida en la medida que resulta imposible teorizar sobre la propia lectura poética. Es decir, si ninguno fue capaz de normar su propio panorama de expectativa en la escansión, entonces resulta inoportuna la descalificación porque los métodos son igual de subjetivos en todos los casos. Por ejemplo, cuando Cascales analiza el verso de doce sílabas observa lo siguiente:

[...] es bipartito, tiene seis sílabas distintas, y luego otras seis. [...] Ya sabemos que qualquier género de versos se escande por sus mensuras. Pues éste tiene seis mensuras, cada una de dos sílabas, según emos dicho. Midiendo, pues, el medio verso, es de saber que el acento de la primera mensura predomina en la segunda sílaba y essotros dos acentos en la primera sílaba de cada mensura. Y lo mismo se a de guardar en el otro medio verso. (121 - 122)

Nótese que Cascales escande de diferente manera el verso endecasílabo y el dodecasílabo; en el primero, las “mensuras” sólo pueden tener acento rítmico si recaen en la segunda sílaba de cada una (aunque nunca explica el por qué de esta apreciación), mientras que en el verso de doce sílabas (y probablemente en el hexasílabo) sólo la primer “mensura” tiene el

¹⁸¹ Como hemos visto, tiene razón Cascales, ya que en verdad así lo menciona Pinciano: “[...] porque no sólo ha de tener sus sílabas, que son doze, mas ha de quebrar con el acento en ciertas partes y, no quebrando, no es metro [...] y que quiebra con el acento en tres partes: la una, en quinta sílaba, y la otra, en octava; y la otra, en undécima [...]” (289-290).

acento rítmico en la segunda sílaba, ya que las otras dos lo tienen en la primer sílaba. Los ejemplos que propone son los siguientes:

Cantád música mía - la más crúda guérra.

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

O dúro accidénte - dolór inhumáno. (122)

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Cascales admite que a este tipo de verso le falte el acento rítmico en la segunda “mensura”, pero, al parecer, debe ser obligatorio tenerlo en segunda, quinta, octava y undécima sílabas. Si observamos el ejemplo que ofrece Pinciano (“Al muy prepotente don Juan el segundo”), veremos que bien puede acoplarse a las exigencias de Cascales y deberemos aceptar que no nos enfrentamos a problemas rítmicos en la creación del verso, sino a problemas de apreciación y de recepción del mismo. Esto me provoca algunas preguntas: ¿en dónde surge el ritmo del poema?; ¿en la creación artística o en la representación del verso?; ¿en la hoja de papel, o en la lectura poética? El dar un valor tan relevante a la actitud del receptor, o del intérprete, no implica minimizar las reglas de la retórica, ni despreciar los manuales métricos, sino analizar el contexto de la obra literaria, que es tan importante como la obra misma.

METODOLOGÍA PROPUESTA POR GONZALO CORREAS

Sorprende el salto realizado por Gonzalo Correas en cuestiones métricas. Si bien las metodologías propuestas por Rengifo, Pinciano, Carvalho y Cascales son imprecisas, nadie puede negar la inquietud innovadora de éstos al intentar estructurar el ritmo del verso. En cambio, Correas desatiende este camino y da media vuelta reincorporando las nociones

clásicas, a la manera de Nebrija, sin importarle las diferencias insalvables entre el metro latino y el castellano.

Lo primero que hace, Gonzalo Correas es legitimar la noción de “pie métrico” e integrarla a la métrica castellana, ya que para él todos los versos

[...] se mide[n] con solo dos pies, o artexos, que se parten como por coiontura, el uno de dos silabas, el otro de tres. El disilabo sienpre tiene alta la primera con el azento, i baxa i llana la segunda: i podemosle llamar spondeio, o troxaio, i xoreio, usando los nonbres Griegos que pasaron al Latin corrutos. El pie trisilabo, unas vezes tiene alta la primera con el azento, i las dos baxas e iguales, i le podemos llamar dactulo como en Griego, porque se parece al dedo de un artexo largo i dos cortos; otras vezes tiene alta la de en medio con el azento, i baxas la primera i postrera: i entonzes le llamaremos anfibraxo de un lado y otro breve, como flor de lis, o hoxa de trevol. Al pie disilabo bien pudieramos hazerle ianbo de la primera baxa i la segunda alta [...]. (441-442)

Por lo tanto, Correas acepta que el verso se forma con la unión de “pies métricos” y que éstos pueden ser de dos sílabas, ya sea el “spondeio” (óo) o el “iambo” (oó), o de tres sílabas, como el “dactulo” (óoo) y el “anfibraxo” (oóo)¹⁸². Según he señalado, la construcción de estas estructuras métricas se basa en sílabas acentuadas y no en largas y cortas, como en la métrica grecolatina. Gonzalo Correas combinó estos criterios para que la metodología clásica pudiera seguir vigente.

¹⁸² Aunque no lo mencioné, Antonio de Nebrija propuso una metodología para la creación del verso basada en la tradición grecolatina. A los “pies métricos”, Nebrija los dividió en simples y compuestos:

Spondeo	óó	Anapesto	ooó
Pirricheo	oo	Antipasto	oóó
Trocheo	óo	Anfibraco	oóo
Iambo	oó	Anfimacro	óóó
		Molosso	óóó
		Tribraco	ooo
		Antibrachio	óóó
		Dáctilo	óoo

Nebrija no puede formar parte de mi análisis, ya que su metodología está basada en una concepción abstracta del verso que no refleja su oralización por medio de la escansión. De hecho, Nebrija menciona que nadie puede distinguir, en la lectura poética, la cantidad y la forma de los “pies” que contiene cada verso. *Vid.* ANTONIO DE NEBRIJA, *op. cit.*, p. 145.

Correas fue el único que agotó todas las formas posibles del verso, desde el de cuatro sílabas hasta el de doce, sin discriminar ninguno. Como veremos, las estructuras que propone, al estar basadas en “pies métricos”, son exageradamente estables y sus ejemplos son únicos. La primera forma que analiza es: “El pie quebrado se compone de dos pies de a dos sílabas, i de dos acentos, la primera de cada pie alta con el acento, la segunda baxa i llana [...]” (443). Los ejemplos que menciona son muy representativos, ya que fuerza el modelo para que se acople siempre al esquema de “pie spondeo”:

como sueño |—, |—¹⁸³
 contemplando |—, |—
 tan crezida. |—, |—
 de la cara |—, |—
 da dolor. |—, |— (444)

Es evidente que Gonzalo Correas está manipulando los acentos naturales a su conveniencia. Sólo en el verso “como sueño” la estructura del “spondeo” se mantiene tanto gramatical como rítmicamente, pero en los demás casos se trata de una apreciación personal; por ejemplo, el verso “de la cara” tiene acento rítmico en el primer monosílabo mientras que en el segundo no, y el verso “contemplando” de una manera misteriosa tiene dos acentos naturales.

Se podría creer que Correas está tan influido por la tradición clásica que sus estructuras son un juego retórico y que tan sólo son viables o creíbles en el plano abstracto de la teoría literaria, pero esto no es verdad. Correas tuvo conciencia de que su lectura poética no se acoplaba a su especulación teórica, pero era más fácil forzar la escansión del

¹⁸³ Gonzalo Correas es el único preceptista, de los que he analizado, que formula una representación gráfica para estudiar los acentos del verso: “Las figuras con que señalo las altas i baxas de los pies son estas, la alta con una virgula alta derecha para arriba, la baxa, o baxas, con una raia tendida i echada llana: porque la figura rrepresente la calidad de su sílaba. Disilabo spondeo, o coreo: |—; trisilabo dactulo: |— —; anfibraxo: — |—; disilabo ianbo: — |, para cuando el anfibraxo pierde la ultima baxa, i queremos admitirle” (442).

verso que intentar normar todas las posibilidades rítmicas de la métrica castellana. Por ejemplo, al analizar el verso de cinco sílabas, señala:

El verso de a zinco silabas se conpone de dos pies i dos acentos, el primero de tres silabas, la primera alta i las dos baxas, el segundo de dos, alta i baxa: que viene a ser al xusto el adonico Griego i Latino, con esta advertenzia, que nuestras silabas baxas, aunque por la regla Latina parezcan largas, se an de tener por breves, porque aca no las alarga posizion ni ser ditongos ni sinalefas. A vezes pareze que el primer pie puede ser anfibraxo alta la de en medio: mas cantado i en tono se ve que se levanta la primera i es dactulo. (445)

La posición de los acentos puede ser cuestionable, así como el uso del “pie métrico” en la construcción del poema por parte del creador, pero el hecho de que Gonzalo Correas construye sus estructuras pensando en una forma particular de lectura es innegable. Cuando menciona “mas cantado y en tono se ve que se levanta la primera”, nos refleja esa lectura. Esto, unido a los ejemplos que él señala, nos da muestra de la forma particular en cómo escande el poema:

Al espexo se toca
la blanca niña, |—, |—
dando luz a la luna
donde se mira. |—, |—
Unos oxos negros
me an cautivado, |—, |—
quien dixera que negros
cautivan blancos? |—, |—
Pues que todos te llaman
niña de perlas, |—, |—
ensartarte quisiera,
no te me pierdas. |—, |— (450)

El análisis rítmico que propone Correas sobre esta seguidilla es intrigante, ya que demuestra que el lenguaje poético es maleable. El verso “la blanca niña” tiene acento rítmico marcado en el artículo “la”, mientras que el adjetivo “blanca” no participa con su acento en la armonía, y no es un error ni una mala interpretación teórica, sino una forma

particular de lectura en donde el lenguaje poético tiene tanta flexibilidad que puede desaparecer una sílaba acentuada, mientras que otra adquiere una fuerza rítmica.

En el caso de los versos de seis sílabas, la lectura particular de Correas es más evidente: “El verso de seis silabas que es el de redondilla menor acomodado a cantares i seghidillas i folias, i a la manera de rromanzes, se parte en dos pies i dos azentos, la de en medio de cada pie alta; que viene a ser la segunda i la quinta; i las otras primera i postrera de cada pie baxas” (457). Esta misma definición rondaba por las propuestas de Rengifo y de Pinciano, aunque de una manera menos estricta. En el caso de Correas, la estructura que propone es muy exacta y no permite variaciones. El ejemplo que ofrece es el siguiente:

La moza gallega	— —, — —
que está en la posada	— —, — —
subiendo maletas,	— —, — —
midiendo zevada.	— —, — —
Dexóme mi padre	— —, — —
llenó de amargúra,	— —, — —
niño delicado,	— —, — —
pobré i sin ventúra.	— —, — — (<i>id.</i>)

Nótese cómo en la segunda cuarteta los acentos son manipulados según el esquema rítmico. Ello provoca una interrogante: ¿el autor del poema colocó en esos lugares el acento rítmico o fue una interpretación de Correas? Si se confirma que el autor utilizó tal recurso estético para brindar armonía a su poema, entonces encontraremos los alcances reales de las preceptivas áureas, pero si aceptamos que Gonzalo Correas escandió de una manera particular esta cuarteta, provocando una variación rítmica a favor de la armonía, y en detrimento de sus alcances referenciales, entonces deberemos aceptar que el lugar del receptor en aquellos tiempos era mucho más activo que el nuestro y que de alguna manera participaba con su oralización en la armonía del poema. Comprobar cualquiera de las dos

respuestas implica un trabajo arduo y tal vez imposible, pero lo que sí puedo afirmar es que Correas aplicó una manera particular de escandir los versos. Él mismo lo confirma en la siguiente cita al analizar los acentos del “redondillo menor”: “Si las palabras tienen su acento en los dichos lugares, es el verso más descansado y agradable; y si no le tiene allí, la naturaleza de este verso se le da en su armonía cantándose, o diciéndose con su sonsonete, oscureciéndose el suyo que está en otra sílaba” (*id.*). La cita descontextualizada podría ser un blanco fácil para las objeciones de cualquier teórico. Cuando Correas afirma: “y si no le tiene allí, la naturaleza de este verso se le da en su armonía cantándose, o diciéndose con su sonsonete”, nos da una muestra clara del trabajo interpretativo del receptor. Esa “armonía cantándose” y ese “sonsonete” sustentan un procedimiento que no ha sido abordado lo suficiente por la crítica literaria.

Del verso de siete sílabas, Correas escribe:

[...] se compone de tres pies y tres acentos, el un pie de tres sílabas, los dos de a dos. El pie de tres sílabas puede estar en primero, o segundo lugar: en el primero más de ordinario tiene alta la de en medio, y bajas la primera y postrera; algunas veces tiene alta la primera, y bajas las dos segunda y tercera; en segundo lugar siempre a de tener alta la primera, y las dos bajas, que vienen a ser cuarta y quinta del verso. Los otros dos pies de a dos sílabas pueden estar el uno en primer lugar, el otro en tercero; o ambos en segundo y tercero lugar, alta siempre su primera sílaba con el acento, por el cual se gobierna la medida de los versos y pies. El postrer acento siempre está firme en la sílaba sexta, el penúltimo en la cuarta, y el primero en la segunda, o el penúltimo en la tercera, y el primero en la primera según se varíen los pies. (459)

En la medida que el verso tiene un mayor número de palabras, y por lo tanto de acentos naturales, es mucho más complejo trazar un esquema que abarque todas las posibilidades rítmicas. Las variaciones que Gonzalo Correas aceptó para el heptasílabo son las siguientes:

Quan bienaventurado — | —, | —, | —
 aquel puede llamarse. — | —, | —, | —

Plata zendrada i fina,	--	,	-	,	-	-
oro luziente i puro.	--	,	-	,	-	-
A la sonbra holgando	-	,	--	,	-	-
el ganado contando	-	,	--	,	-	-

(460)

En el verso: “aquel puede llamarse” Correas propone acento rítmico en segunda, cuarta y sexta sílaba, pero ¿hay sílabas tónicas en esos lugares? Para aceptar la estructura rítmica que propone se debe leer la palabra “puede” como aguda y no como grave.

Ahora bien, las demás formas métricas reproduce esta lectura particular y no las abordo para evitar redundancias. Al inicio del capítulo afirmé, con una cita de Sánchez de Lima, que lo importante era que se “leya cantando”, sin más fundamento que la imaginación. A lo largo de este recorrido teórico, espero que dicha frase haya perdido su manto subjetivo y que ahora se cuestionen sus alcances prácticos.

A manera de conclusión, en la medida que la abstracción teórica resuelve todos los fenómenos estéticos que participan en la obra literaria, el objeto artístico pierde su carácter innovador al quedar sometido a un análisis que descubre su maquinaria y que vuelve previsible el acto artístico. Por eso insisto en que mi análisis no intenta establecer una forma particular de lectura poética, sino marcar una guía en un acto tan arbitrario como lo es ésta, y a la vez plasmar la forma en cómo los preceptistas áureos leyeron la poesía de su tiempo. Tal vez, las similitudes entre los eruditos del Siglo de Oro reflejan la existencia de una escuela teórica, y en algunos casos así es, pero en la escansión cada teórico aplica una lectura poética distinta, aunque todos atienden el lugar que ocupa el acento en el verso. ¿Cómo es posible que los resultados hayan tenido variación si se están tomando los mismos elementos para su valoración? En otras áreas, en especial las científicas, esto es una evolución normal del conocimiento, en donde el nuevo elemento teórico reemplaza al

antiguo por los errores que posee. En nuestro caso, ninguna lectura puede remplazar a la otra, porque todas están legitimadas por un aparato teórico válido, aunque al momento de presentar resultados surjan discrepancias.

A mi parecer, la normativa sobre el lugar que ocupa el acento en las diferentes estructuras métricas implica una búsqueda sobre la identidad de la poesía culta, pero también es un camino de especialización en la representación del verso. La arbitrariedad de la lectura casual no expresa las expectativas estéticas de este grupo de preceptistas, que quizá piensan en la élite capaz de descifrar el oscuro contenido del discurso. La pregunta por responder es: ¿estas similitudes teóricas, en la forma en cómo describen la estructura rítmica del verso, son el reflejo de la sociedad española de su tiempo o de un grupo particular de personas? Si se trata de lo primero, las preceptivas áureas serían el reflejo de una mentalidad poética general; si se trata de lo segundo, nos hallaríamos ante una sociedad cuya estratificación se actualizaba tanto en la creación poética como en la teórica.

Ahora bien, los discursos en verso del Siglo de Oro por lo general son evaluados como obras terminadas en donde la oralización no existe o suele actualizarse. Estas preceptivas nos demuestran que el texto tiene huecos que el lector de esos siglos sabía colmar. Considero que en el futuro se debe trabajar en un análisis comparativo entre la obra literaria y el método de lectura, para tratar de reconstruir el efecto melódico original. Por ejemplo, si Gonzalo Correas contribuyó en el “descanso y agrado” de los versos que analizaba, por medio de su forma particular de cantarlos, fue más allá de una anécdota poética. Las intenciones normativas de estos preceptistas nos permiten especular sobre su finalidad práctica y resulta difícil aceptar que sus teorías surgieran de un capricho personal y no de una descripción de los usos y costumbres de los siglos XVI y XVII.

CAPÍTULO III: LA ORALIZACIÓN DE UN FRAGMENTO DE *LA VIDA ES SUEÑO* Y EL LECTOR IDEAL DE LAS PRECEPTIVAS ÁUREAS

Después del recorrido teórico que he realizado, resulta útil una aproximación práctica. Al inicio de esta investigación manifiesto cómo un fragmento de la comedia *La vida es sueño* y del auto sacramental, con el mismo nombre, me provocaron algunos cuestionamientos. El primero era saber por qué aquella décima se había convertido en cuarteta octosilábica. Probablemente la intención de singularización del discurso, en el auto sacramental, ocasionó que Calderón buscara una forma distinta a dicho fragmento. La segunda interrogante consistía en averiguar qué papel ocupaba el ritmo en la creación del discurso. Gracias al estudio realizado sobre algunas poéticas áureas, puedo afirmar que era fundamental la conciencia rítmica en el siglo XVII, y tal vez Calderón tomó en cuenta algunas nociones teóricas de su época, aunque, esto último, sólo podría afirmarse con un estudio estilístico de la obra calderoniana. Lo que propongo ahora es utilizar las metodologías en la escansión de los discursos estructurados en verso para reconstruir una posible oralización del fragmento que provocó esta investigación. Dicha lectura estará validada por las preceptivas áureas y habrá que preguntarse qué tipo de lector es necesario para dicha escansión.

La décima a la que me refiero es:

SEGISMUNDO: Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,

y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.¹⁸⁴

Aclaro que no busco una puesta en escena de un fragmento de *La vida es sueño*, en la cual el espacio, los actores, el público, etc., son determinantes. Lo que busco es una oralización del discurso tomando en cuenta las propuestas teóricas que he analizado.

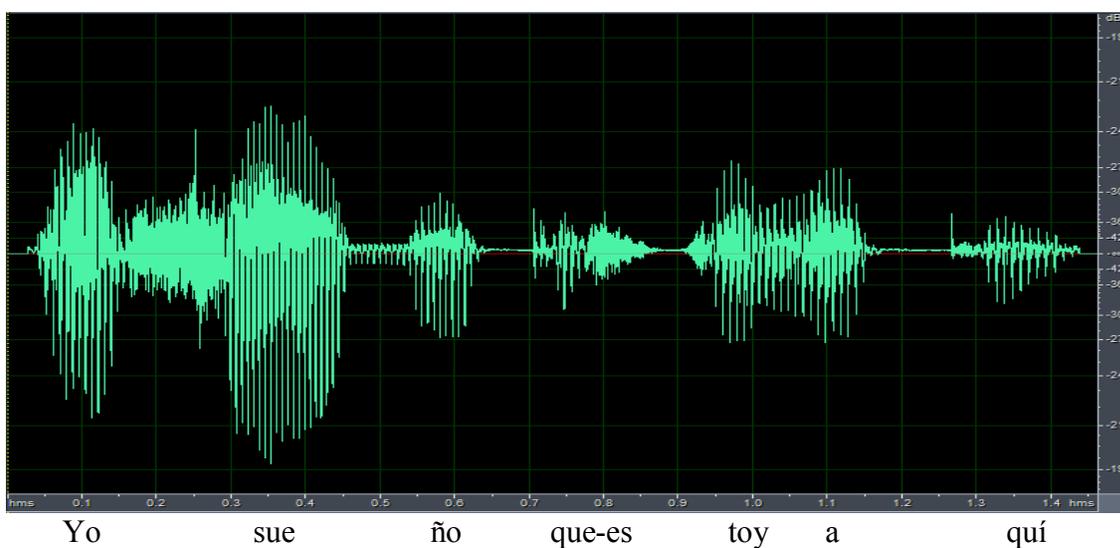
Ahora bien, para escandir un poema se debe tener en cuenta que cada verso consta de un número variable de palabras y que éstas se dividen en sílabas. Todas las palabras constan de sólo una sílaba tónica (aguda, fuerte o larga) que, como señala Nebrija, “enseñorea sobre las otras” (138). El verso: “Yo sueño que estoy aquí” está formado por cinco palabras y por lo tanto tiene cinco sílabas tónicas. Los monosílabos no representan problema, ya que su única sílaba es fuerte. En el caso de las palabras con más de una sílaba como: “sueño”, “estoy” o “aquí” los preceptistas áureos utilizaron la lectura en voz alta para saber dónde se encontraba el acento natural de cada palabra, porque “este acento es orden de naturaleza, ella propia y el uso nos lo enseña en nuestra lengua” (Carvallo, 175). Así que la pronunciación nos proporciona las respuestas: escuchamos que las sílabas “sue” (en sueño), “toy” (en estoy) y “quí” (en aquí) son las tónicas.

En la actualidad, tenemos herramientas que ayudan en la comprensión de la intensidad silábica como el oscilograma. La lingüística se apoya en este recurso desde mediados del siglo XX y recientemente los estudios de crítica literaria lo han utilizado, por ejemplo: el trabajo de Esteban Torre¹⁸⁵. Para ilustrar los fenómenos fonéticos implicados en la escansión del verso, ofrezco aquí las gráficas que recoge el oscilograma. Como es

¹⁸⁴ PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*, ed. de Enrique Rull, Alambra, Madrid, 1980, vv. 2178-2187.

¹⁸⁵ *Vid.* ESTEBAN TORRE, *op. cit.*, pp. 42-50.

sabido, la intensidad acústica es la cantidad de energía que, en la unidad de tiempo, atraviesa una unidad de superficie situada perpendicularmente a la propagación de las ondas sonoras. Se observa en el eje vertical de las ordenadas la cantidad de energía medida en decibeles y en el eje horizontal de las abscisas se mide la duración en fracciones de segundo. La lectura¹⁸⁶ tomó en cuenta las indicaciones de Juan del Enzina (716), marcando pausas en los signos de puntuación y al final de cada verso. No intenté enfatizar los acentos rítmicos, ya que me interesaba mostrar el correlato físico natural de las palabras sin una manipulación estética, para observar la intensidad de las sílabas tónicas frente a las átonas (graves, débiles o cortas). La gráfica del primer verso es la siguiente:



La diferencia de intensidad entre una sílaba tónica y una átona es evidente; por ejemplo, el caso de la palabra “sueño”. Debo agregar que la diferencia en la intensidad entre una sílaba tónica y otra varía dependiendo de la vocal que intervenga en el acento natural.

También pude comprobar la existencia, que mencionaba Nebrija (126), del “ahogamiento de vocales” porque, en los casos donde se realizó una sinalefa, las sílabas

¹⁸⁶ Yo realicé la lectura.

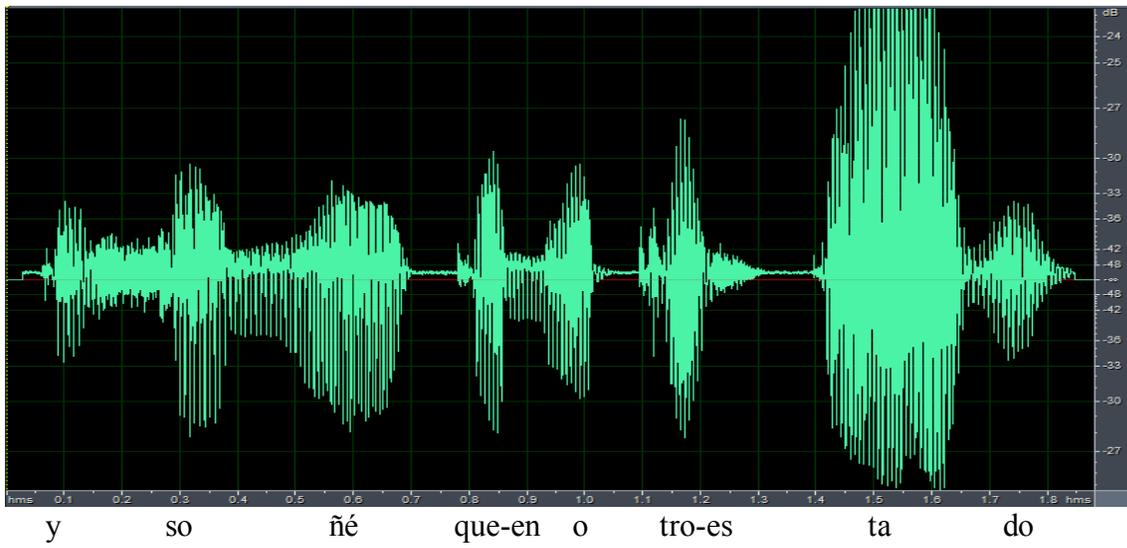
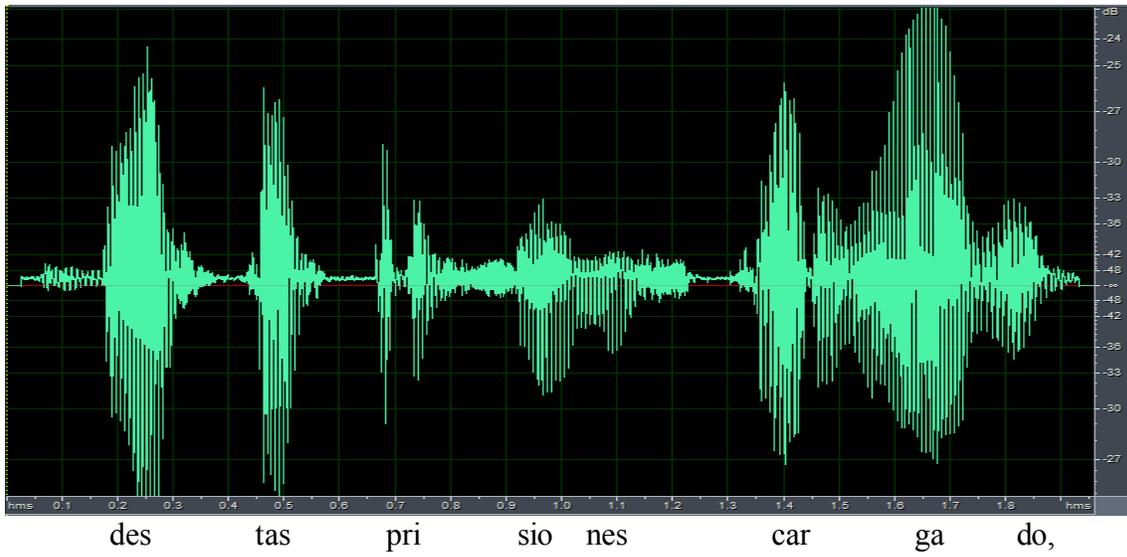
tendieron a unirse; por ejemplo: “que estoy”; sin embargo, este verso es peculiar, ya que las palabras “estoy aquí” parecen formar sinalefa, y la misma gráfica muestra una pequeña unión entre ambas, pero quizá Calderón tenía presente esta noción de Carvallo:

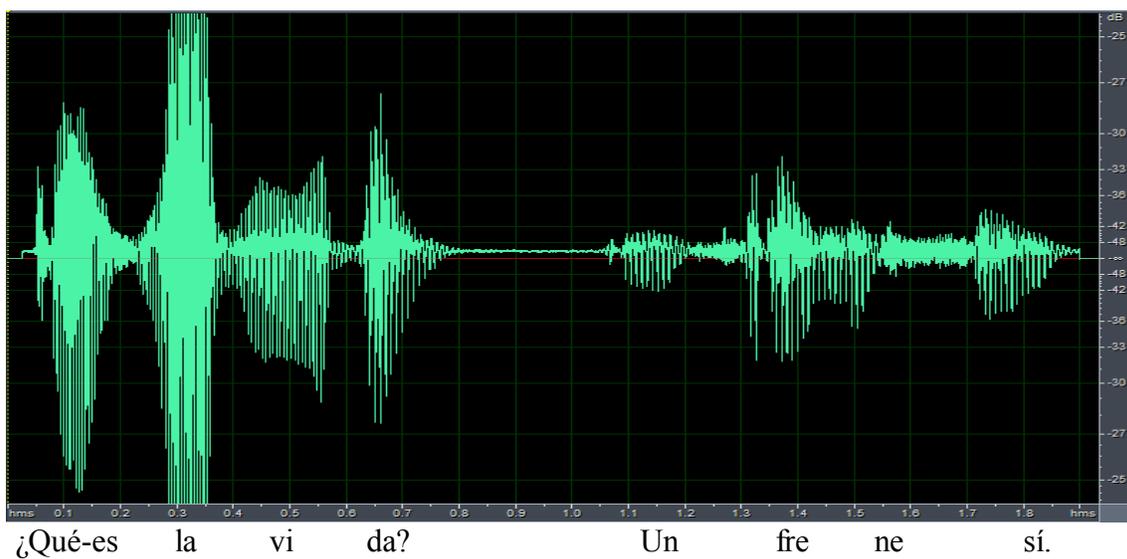
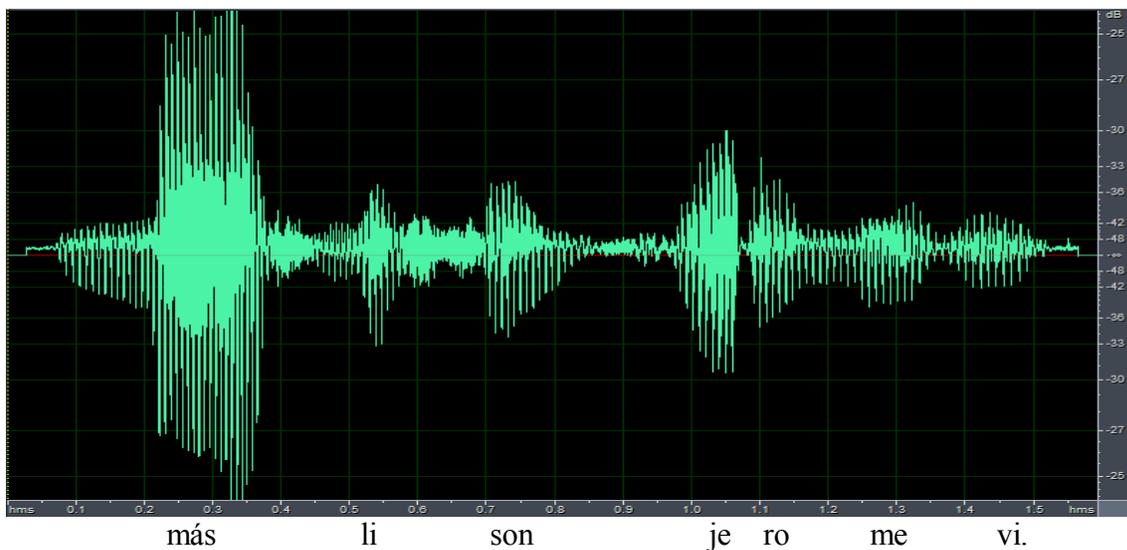
Como no hay regla sin excepción, ésta [la sinalefa] tiene tres, y la primera es cuando la primera dición no tiene más de una sílaba, que entonces hácese el verso más grave no se cometiendo esta figura, como *ó, alma*, donde se han de contar todas tres sílabas. La segunda manera en que se deja de cometer es cuando la sílaba que se había de quitar es larga, por tener en sí el acento, como *corrí a las montañas*, donde no se quita la *i*, antes se cuenta por sílaba sin embargo que la siguiente dición comience en vocal; porque en aquella *í* está el acento, que la hace larga, a cuya causa no se quita. Lo tercero, en que no se usa de la sinalefa, es cuando la dición segunda comienza con *h*, porque los que dicen que la *h* es letra y no señal de aspiración, no están obligados a quitar la última vocal de la primera dición, pues la segunda a su opinión no comienza en vocal, sino en *h*, que tiene fuerza de consonante algunas veces [...]. Así los que tuvieren esta opinión, que la *h* es consonante, podrán muy bien no quitar la última sílaba de la dición precedente [...]. Pero los que tienen la *h* por nota de aspiración obligación tendrán a no contar dos sílabas, sino a quitar la primera por la figura sinalefa. (173-174)

Así que dicho verso no hace sinalefa en “estoy aquí” porque la palabra “estoy” tiene acento agudo que impide su unión.

La duración de cada sílaba es heterogénea, pues una persona puede hablar rápido haciendo que la duración de cada sílaba sea muy corta o viceversa, y lo mismo sucede en el interior del discurso: una coma, una vocal abierta, un acento natural, la semántica de las palabras, los usos y costumbres del hablante, etc., pueden producir una mayor o menor duración.

Las gráficas de los siguientes versos son:



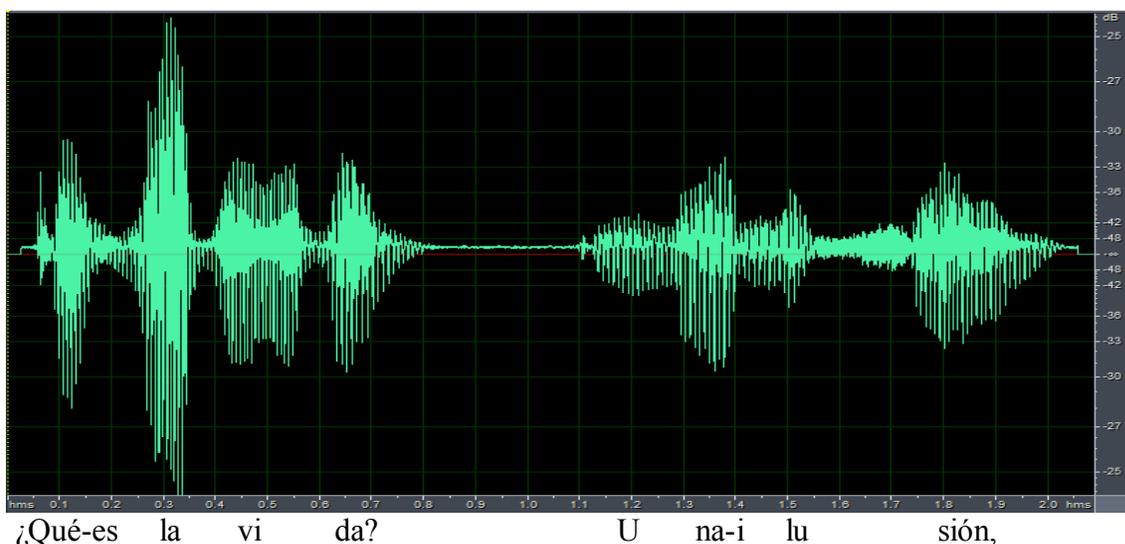


Quiero detenerme en este verso, ya que el signo de interrogación marca una pausa que rompe la sinalefa entre las palabras: “vida? Un”. Desde un punto de vista métrico, el verso es un octosílabo porque la última palabra del mismo es aguda y se debe sumar una sílaba más, pero desde la escansión del poema notamos que no hay diferencia alguna en la duración de las últimas sílabas en los versos, sean tónicas o no, y si el oscilograma marca ocho sílabas es porque se rompe la sinalefa y no por la duración silábica.

La identificación de las sílabas tónicas con las largas, y las átonas con las breves, es un prejuicio que en cierto modo ha llegado hasta nuestros días, no sólo en la aclimatación de los pies métricos grecolatinos (yambos, troqueos, dáctilos, etc.) a los actuales pies o cláusulas rítmicas, sino también en el cómputo silábico de las terminaciones agudas y esdrújulas, otorgándosele a la tónica final de la terminación aguda el valor de dos tiempos silábicos, y, a las dos sílabas postónicas de la terminación esdrújula, el valor de un solo tiempo silábico.¹⁸⁷

A finales de 1980, Canellada y Madesen¹⁸⁸ aseguraban que las vocales tónicas al final del verso tenían un alargamiento; para demostrarlo aducían un numeroso corpus de grabaciones en donde los versos terminaban con palabras agudas. No comparto esta idea; creo que Esteban Torre y Domínguez Caparrós¹⁸⁹ tienen razón al explicar que este fenómeno está vinculado con la tradición grecolatina y no con un fenómeno del lenguaje.

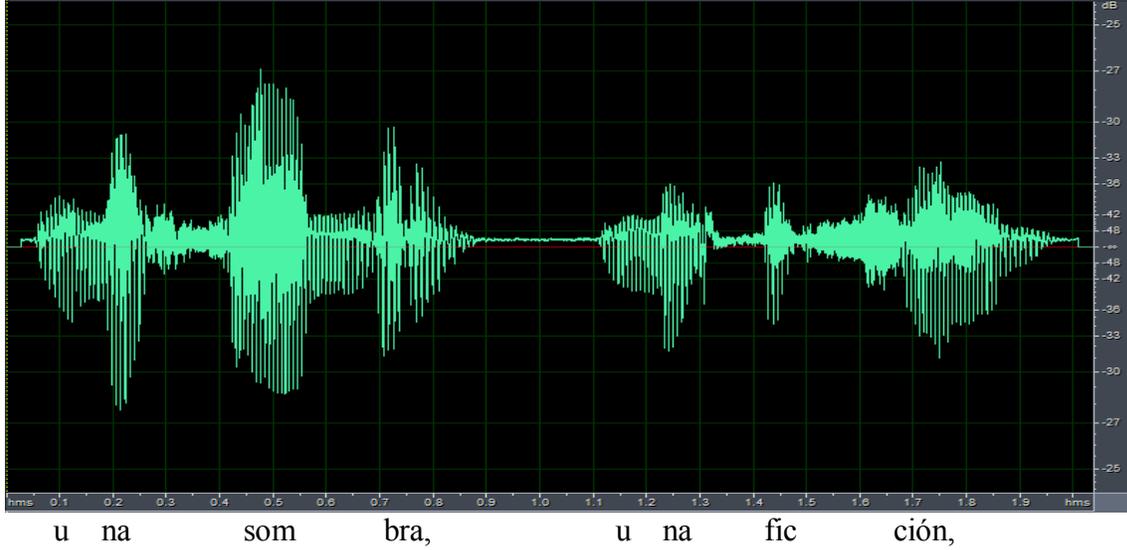
Al igual que el verso anterior, los próximos dos versos comparten la característica de que el signo de puntuación rompe la sinalefa. Habrá que preguntarse: ¿la abstracción métrica puede desentenderse de la oralización del verso?



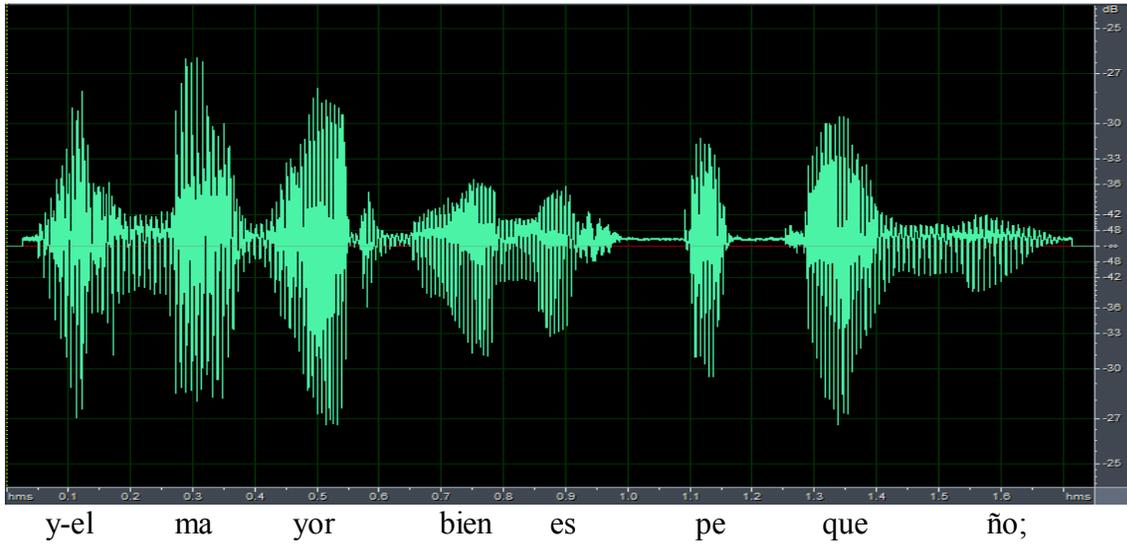
¹⁸⁷ ESTEBAN TORRE, *op. cit.*, p. 55.

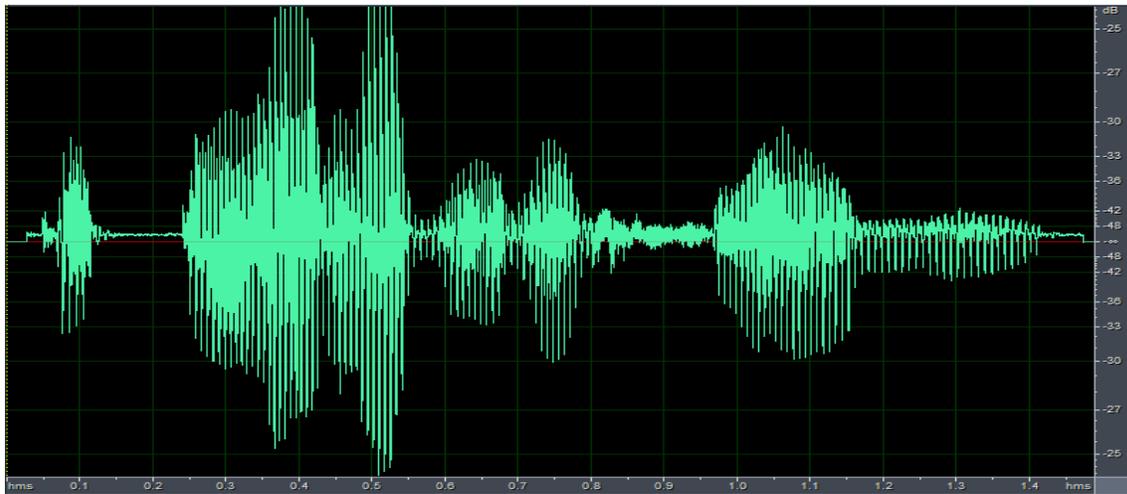
¹⁸⁸ M. J. CANELLADA y J. K. MADESEN, *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 80-83.

¹⁸⁹ JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribuciones a la historia de la teoría métrica de los siglos XVIII y XIX*, C.S.I.C., Madrid, 1988, pp. 177-187; *Métrica española*, Síntesis, Madrid, 1993, pp. 72-73.

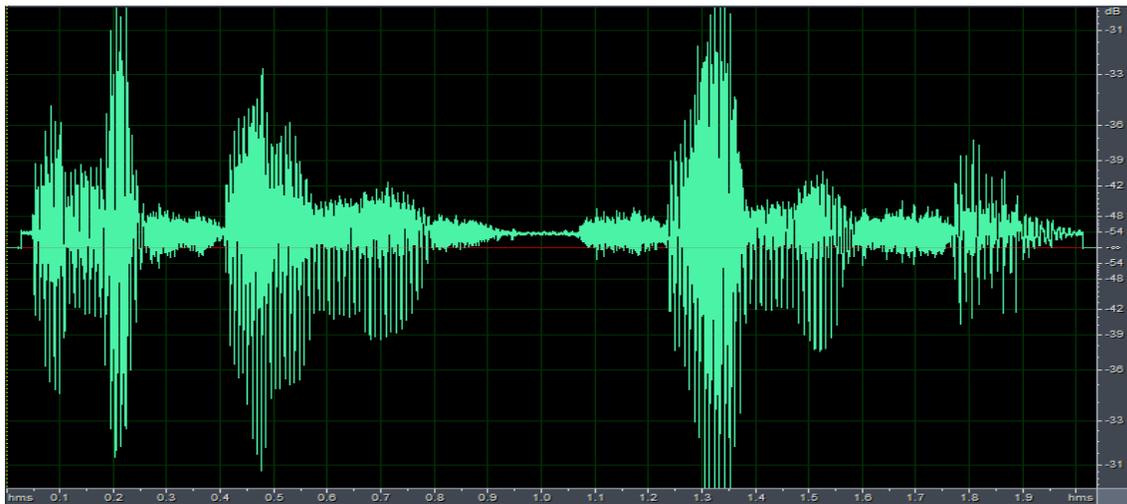


Debo recalcar que la lectura de estos versos tomó en cuenta los signos de puntuación; de no ser así, la gráfica sería distinta. Los últimos versos de la décima son:





que to da la vi da-es sue ño,



y los sue ños, sue ños son.

Cuando se reconoce la intensidad de las sílabas, entonces se escande el acento natural como acento rítmico. Como he mencionado, existieron distintos procedimientos.

ESCANSIÓN PROPUESTA POR JUAN DÍAZ RENGIFO

Según Rengifo el verso octosilábico tiene como acento obligatorio el de la séptima sílaba.

Las demás sílabas pueden ser átonas o tónicas, siempre y cuando “Las seis primeras nunca

[...] [sean] todas largas, ni todas breves” (12). Conforme a lo anterior, tendríamos como resultado la siguiente lectura:

	1	2	3	4	5	6	7	8
Yo sueño que estoy aquí								
destas prisiones cargado,								
y soñé que en otro estado								
más lisonjero me vi.								
¿Qué es la vida? Un frenesí.								
¿Qué es la vida? Una ilusión,								
una sombra, una ficción,								
y el mayor bien es pequeño;								
que toda la vida es sueño,								
y los sueños, sueños son.								

Esta lectura es inexacta porque no evalúa que acentos naturales se convierten en acentos rítmicos. Rengifo no fue claro en este aspecto, lo poco que señaló era que no debían estar dos acentos rítmicos juntos. Basándome en los ejemplos que él propone, infiero que los monosílabos no participan con su sílaba tónica en la escansión a menos que sean sustantivos o verbos, es decir, que tengan una carga semántica, aunque esto no es una regla, ya que sólo la oralización del verso puede acreditar el lugar del acento rítmico. Con base en lo anterior, propongo la siguiente lectura:

	1	2	3	4	5	6	7	8
Yo sueño que estoy aquí								
destas prisiones cargado,								
y soñé que en otro estado								
más lisonjero me vi.								
¿Qué es la vida? Un frenesí.								
¿Qué es la vida? Una ilusión,								
una sombra, una ficción,								
y el mayor bien es pequeño;								
que toda la vida es sueño,								
y los sueños, sueños son.								

Por lo tanto, una posible escansión de la décima sería aquella que resalte estos acentos rítmicos. Dicha lectura se acredita con la metodología de Rengifo, aunque también Pinciano

y Carvallo estarían de acuerdo con ella porque, estos últimos, dan completa libertad en la estructura rítmica del verso octosilábico; sólo restringen el acento en la séptima sílaba como obligatorio y enfatizan la armonía que posee el verso como característica fundamental.

ESCANSIÓN PROPUESTA POR FRANCISCO CASCALES

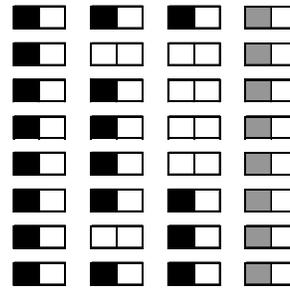
A diferencia de los teóricos anteriores, Cascales propone una manera muy particular para diferenciar los acentos naturales de los rítmicos. Primero, él divide los versos en “mensuras”, es decir, fragmentos de dos sílabas. Cada “mensura” tiene acento rítmico si la sílaba tónica se encuentra en el lugar indicado. Por lo tanto, lo primero es dividir el verso en mensuras.

	1 2	1 2	1 2	1 2
Yo sue / ño que es / toy a / quí	■	■	■	■
destas / prisio / nes car / gado,	■	■	■	■
y so / ñé que en / otro es / tado	■	■	■	■
más li / sonje / ro me / vi.	■	■	■	■
¿Qué es la / vida? Un / frene / sí.	■	■	■	■
¿Qué es la / vida? Una / ilusión,	■	■	■	■
una / sombra, u / na fic/ ción,	■	■	■	■
y el ma / yor bien / es pe / queño;	■	■	■	■
que to / da la / vida es / sueño,	■	■	■	■
y los / sueños, / sueños / son.	■	■	■	■

En el caso de los versos octosilábicos, la sílaba tónica debe estar en la primera sílaba de cada “mensura” para poder considerarla como acento rítmico; si no fuera así, dicha “mensura” se valoraría como si sus sílabas fueran átonas. Aplicando este criterio en la décima escrita por Calderón, tenemos como resultado lo siguiente:

	1 2	1 2	1 2	1 2
Yo sue / ño que es / toy a / quí	■	■	■	■
destas / prisio / nes car / gado,	■	■	■	■

y so / ñé que en / otro es / tado
 más li / sonje / ro me / vi.
 ¿Qué es la / vida? Un / frene / sí.
 ¿Qué es la / vida? Una / ilusión,
 una / sombra, u / na fic / ción,
 y el ma / yor bien / es pe / queño;
 que to / da la / vida es / sueño,
 y los / sueños, / sueños / son.

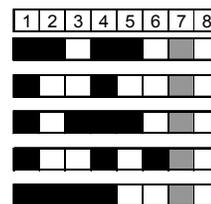


Las diferencias con la propuesta de oralización planteada por Rengifo son evidentes; aquélla esta más unida a la declamación del texto, ya que discrimina las sílabas tónicas con base en una estilización del discurso coloquial, es decir, utiliza la lectura ordinaria para saber el lugar de los acentos y después enfatiza algunos de ellos dependiendo de su carga de significación. En el caso de Cascales la singularización es extrema: la escansión que propone desautomatiza por completo la forma coloquial en la lectura de la décima. De hecho, el lector necesita interpretar de una manera detallada el poema y sin duda la oralización causa una sorpresa en el receptor.

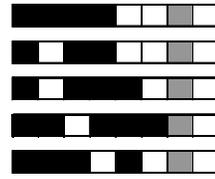
ESCANSIÓN PROPUESTA POR GONZALO CORREAS

Correas retomó el planteamiento de Nebrija que consistía en fundamentar la métrica castellana en la noción de “pie métrico” de la tradición grecolatina. Como he señalado, hubo una gran dificultad teórica para lograr ese sincretismo. A pesar de todo, Correas abstrae un método en la estructura rítmica del verso y, al igual que con los preceptistas anteriores, es esencial comprender la disposición de las sílabas tónicas.

Yo sueño que estoy aquí
 destas prisiones cargado,
 y soñé que en otro estado
 más lisonjero me vi.
 ¿Qué es la vida? Un frenesí.



¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño;
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son.



Según Correas el verso octosilábico se organiza de la siguiente manera:

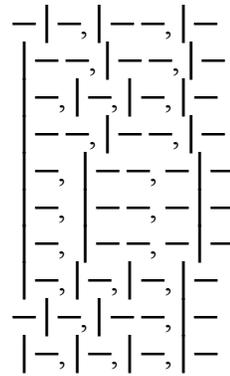
El verso de a ocho silabas, de que se componen las rredondillas en cuartillas i quintillas i dezimas i los rromanzenes, se conpone de quatro pies de a dos silabas alta i baxa, i de quatro azentos, en la setima, quinta, tercera, i primera, i estos son los mas faziles versos deste xenero. Admite esta variasion, que tambien se conpone de tres pies i tres azentos; los dos primeros pies de a tres silabas, i el terzero de dos. El primer pie trisilabo es mas ordinario tener alta la de en medio con el azento, i algunas vezes la primera alta i las dos baxas. El segundo trisilabo sienpre a de tener la primera alta i ser dactulo. I ansi vienen a estar los tres azentos en la siete sienpre fixo, en la cuarta, i en la segunda, o en la primera del verso. [...] En la medida i colocazion de los pies destos de a ocho, quando son de tres pies i tres azentos, pudieramos variar en el pie disilabo, i ponerle en primero o segundo lugar, i ser terzero uno de a tres anfibraxo con la de en medio alta; que era fазil con arrimar i pasar una baxa de un pie a otro: mas porque los azentos se quedan en sus lugares, no es menester que aumentemos dificultad i confusion. (462-463)

Conforme a la cita anterior, tenemos seis posibles modelos con los cuales se puede adecuar el verso octosilábico, pero, como él mismo lo señala, por la posición de los acentos (segunda, cuarta, décima y primera, cuarta, décima) hay dos modelos idénticos. Por lo tanto, Correas acepta acentos rítmicos en:

- | | |
|---|------------------|
| 1. Primera, tercera, quinta y séptima sílaba. | -, -, -, - |
| 2. Segunda, cuarta y séptima sílaba. | - -, --, - |
| 3. Primera, cuarta y séptima sílaba. | --, --, - |
| 4. Primera, tercera y séptima sílaba | -, --, - - |

Con base en estas estructuras podemos escandir la décima calderoniana de la siguiente manera:

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.



En el capítulo anterior, señalaba cómo Correas manipula las sílabas tónicas haciéndolas encajar en su propuesta metodológica. Los mismos ejemplos que propone distan mucho de ser correlatos objetivos de un análisis métrico. La causa no radica en una ligereza de Correas, sino en la dificultad del sincretismo entre la métrica grecolatina y castellana. La crítica más recurrente de este criterio cuestiona la división del verso en “pies métricos”. Con mucha razón se alega la falta de consideración semántica y morfológica de las palabras. Cabe preguntarse, por qué el verso “Yo sueño que estoy aquí” se divide en anfibraco, dáctilo y troqueo (— | —, | — —, | —) si tenemos cinco palabras que en la oralización del verso, según se observó en la gráfica, se organizan de esta manera: “Yo”, “sueño”, “que estoy”, “aquí”, lo que daría por resultado la primer sílaba en anacrusis, seguida de un troqueo y dos iambos (|, | —, — |, — |). En la oralización espontánea del verso, el lector toma en cuenta la forma de la palabra y su contenido para que la lectura o la declamación logren transmitir el mensaje del discurso. La división del verso en “pies métricos” es abstracta y la escansión del mismo implica dividir las palabras opacando su nivel semántico. Este procedimiento es desconcertante, aunque no se puede negar su trasfondo estético, ya que la oralización del verso organizada en “pies métricos”

desautomatiza la lectura ordinaria, provocando que el poema sea sentido como algo fuera de lo común.

Por último, debo recalcar que en la propuesta de oralización de Correas los acentos rítmicos soportan una gradación ascendente: “Ase de notar, que de los tres o quatro acentos del verso, siempre el siguiente es mas alto i sonante que el pasado, i el ultimo mas que todos, como la boz va corriendo i para alli. Lo mesmo es en todo los xeneros de versos” (463).

EL LECTOR IDEAL DE LAS PRECEPTIVAS ÁUREAS

Resulta complicado encontrar el alcance real de las preceptivas áureas. En primer lugar, no sabemos si influyeron en la creación artística de su tiempo; en segundo, resulta casi imposible asegurar qué sector social las leyó. Por lo tanto, nos encontramos ante unas lagunas que la crítica no ha colmado. Ambas cuestiones implican una investigación adicional a la realizada hasta ahora. Lo que propongo es un análisis que consiste en distinguir a quiénes les dedican estas preceptivas los teóricos de los siglos XVI y XVII. Téngase en cuenta que el autor utiliza la imagen de un lector ideal para crear un vínculo abstracto entre él como emisor y el posible receptor de la obra.

José Simón Díaz menciona que el libro antiguo estaba estructurado por distintos elementos que acompañaban al cuerpo de la obra. Él distingue hasta veinte partes superpuestas al núcleo del libro, comunes en el siglo XVI y XVII¹⁹⁰. Una de éstas es la Dedicatoria, que nos muestra cuál era el primer círculo de lectores. Las Dedicatorias son

¹⁹⁰ Vid. JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *El libro antiguo español; análisis de su estructura*, Reichenberger, Kassel, 1983, p. 33.

textos complejos porque tratan de hacer evidente la simpatía por una persona sin aclararnos la causa de aquélla. Según el estudio de Simón Díaz, los destinatarios habituales del libro antiguo son:

- a) Dios, Jesucristo, la Virgen, la Inmaculada Concepción, un Santo, etc.
- b) Reyes y Príncipes.
- c) Infantes, nobles, magnates, ministros, prelados, superiores de ordenes religiosas, etc.
- d) Corporaciones: un Consejo Real, Ayuntamientos, Comunidades, etc.
- e) Escritores, amigos, parientes, etc.
- f) Y, por exclusión de todos los posibles, “nadie”.¹⁹¹

En el caso particular de las preceptivas analizadas, planteo el siguiente cuadro con los sujetos que son referidos explícitamente como destinatarios de la obra¹⁹²:

1492	1496	1535	1575
Antonio de Nebrija	Juan del Enzina	Juan de Valdés	Juan Huarte
a) Reina Isabel. b) Hombres: para mejorar la forma en cómo ocupar su ocio. c) Conquistadores: para que puedan educar “pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas”. d) Extranjeros: que necesitan aprender la lengua castellana.	a) Hombres: que quieran ocupar mejor su tiempo de ocio aprendiendo a “trobar”.	a) “Buen cortesano” que quiere emplear su tiempo en conocer y entender la lengua castellana.	a) Rey Felipe II. b) Todos: menos los que sólo poseen “ingenios comunes y vulgares”. c) Hombres: “discretos, bien compuestos y sufridos”.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 94-95.

¹⁹² Debo aclarar que esta información no fue extraída únicamente de las Dedicatorias, sino de las obras en su conjunto.

1575	1580	1580	1592
Argote de Molina	Sánchez de Lima	F. Herrera	Juan Díaz Rengifo
a) Españoles: con “ingenio”. b) Poetas: para que conozcan y no desprecien las formas métricas tradicionales.	a) Dios. b) Don Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena. c) “Españoles con ingenio”: para mejorar sus obras artísticas.	a) Don Antonio de Guzmán, marqués de Ayamonte, gobernador del estado de Milán. b) Hombres: que tienen menos conocimientos que él y que intentan juzgar la obra de Garcilaso. c) Hombres: con erudición y doctrina.	a) Conde de Monterrey. b) Poetas. c) Profesores de retórica.

1596	1602	1607	1609
López Pinciano	A. de Carvalho	C. y Sotomayor	Lope de Vega
a) Conde Ithones Kevenhiler de Aichelber. b) “Príncipes y grandes señores”. c) Poetas.	a) Poetas. b) Don Enrique Pimentel de Quiñones. c) “Delicadísimos ingenios” o teóricos contemporáneos.	a) Don Carrillo Lasso. b) “Los indoctos desterrados del amparo” de las musas.	a) Academia de Madrid. b) Ingenios nobles.

1609	1617	1625
Juan de la Cueva	Francisco Cascales	Gonzalo Correas
a) Poetas	a) Don Francisco de Castro, conde de Castro. b) Poetas.	a) Extranjeros: que quieren aprender la lengua castellana. b) Niños españoles: como herramienta en el estudio del latín. c) Hombres: para que aprendan la medida de los versos.

De acuerdo con las tablas anteriores se pueden trazar ciertas tendencias:

1. Todos los preceptistas se apoyan en una imagen abstracta para describir su lector ideal: “los hombres”, “el buen cortesano”, “españoles con ingenio”, “delicadísimos ingenios”, etc.
2. Nueve de los quince preceptistas analizados dedican su obra a una persona real: el rey, la reina o alguien de la nobleza.
3. Sólo seis preceptistas conciben su obra como una herramienta para los poetas.
4. Dos preceptistas crearon su teoría pensando en la docencia.
5. Tan sólo un preceptista dedica su obra a Dios.

Los resultados son muy sugerentes y pueden dar pie a muchas interpretaciones. En este caso, centro la atención en la imagen del lector ideal que cada preceptista crea.

Quiero subrayar algunos límites del análisis: las dedicatorias explícitas a un integrante de la nobleza, o al mismo emperador, funcionan de distintas maneras: “La protección podía manifestarse de varias formas: con el otorgamiento de un empleo, con un obsequio o mediante el pago total o parcial de la edición”.¹⁹³ No abordo esta información por ser de carácter biográfico más que textual. Además, considero muy sugerente que la teoría literaria de los siglos XVI y XVII se organizara con base en un sujeto abstracto. Pareciera que los preceptistas normaron una serie de características, las cuales debía cumplir el posible receptor. El lector ideal no es una abstracción idéntica en todos; se compartían ciertos rasgos, pero dependiendo del teórico las características cambiaban.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 95.

Todos los textos analizados dan referencia del destinatario abstracto refiriéndolo de una de estas maneras o de ambas¹⁹⁴:

3.3 Los hombres.

3.4 Los poetas.

LOS HOMBRES

Si el destinatario de un mensaje es referido con el título de los “hombres”, entonces el texto aparentemente se refiere a cualquier ser humano. En el caso que me ocupa no es así; la definición de “hombre” no es incluyente sino excluyente. Observemos la ideología misógina de la época en la siguiente observación de Huarte de San Juan:

[...] llenándolos Dios a ambos de sabiduría, es conclusión averiguada que le cupo menos a Eva, por la cual razón dicen los teólogos que se atrevió el demonio a engañarla y no osó tentar al varón temiendo su mucha sabiduría. La razón de esto es, como adelante probaremos, que la compostura natural que la mujer tiene en el cerebro no es capaz de mucho ingenio ni de mucha sabiduría. (67)

En la España de los siglos XVI y XVII se aceptó con toda naturalidad este punto de vista, el cual nos revela una peculiaridad en la sociedad de ese entonces; me refiero a los distintos procedimientos que se utilizaban para marcar los límites entre los grupos sociales¹⁹⁵. Por ejemplo, Cascales, en sus *Tablas poéticas*, al hablar de la caracterización de los personajes, afirma:

En una muger, es honra texer, labrar y hilar; y en un hombre, es cosa vituperable. [...] Es, pues, la consideración que si la bondad de una muger se atribuye al varón, si la del esclavo al príncipe, ya no será bondad sino vicio.

¹⁹⁴ He dejado a un lado a “los extranjeros”, ya que tan sólo son referidos por los gramáticos y tiene su fundamento en la utilidad de esta obra como sustento del aprendizaje de la lengua. Tampoco incluyo a “los niños” ni a “los españoles” porque los abordo dentro del apartado de “los hombres”.

¹⁹⁵ José Antonio Maravall ha trabajado en detalle estos procedimientos. Él demuestra cómo la sociedad del siglo XVII se divide en estamentos muy delimitados y como el honor, la sangre, el dinero, la religión y la cultura funcionan como límites para los integrantes de la sociedad. *Vid.* JOSÉ ANTINIO MARAVALL, *Poder honor y élites en el siglo XVII*, siglo XXI, Madrid, 1979.

La muger casada es buena siendo honesta, vergonçosa, callada y solícita en el regalo de su marido [...]. (74-75)

Y más adelante: “la fortaleza y prudencia no compete a la muger, sino al hombre. [...] Sería impropiedad introducir a una muger con sentencias sacadas y traídas de lo más secreto de la philosophía” (80 y 92). De la misma manera en que resulta “impropiedad” que una mujer refiera “sentencias” filosóficas, el teórico no espera que ella estudie las poéticas, ya que este conocimiento se vincula a un sujeto que intenta conocer el funcionamiento interno del objeto artístico:

¿Qué quiere dezir que la poética es de varón? ¿Por ventura las mujeres son imposibilitadas a ser poetas? [...] No se deue entender este término tan literalmente como esso [...] la poética era de ingenio macho y varonil; y assi como ay mujeres en otras acciones varoniles, lo puede ser en ésta. (Pinciano, 225)

Quiero resaltar la forma en cómo se caracteriza al individuo que pudiera acercarse al material teórico y a la práctica literaria: “ingenio macho y varonil”. Si no se poseyeran estas características, al parecer, no se podría asimilar la información vertida en los documentos teóricos y por lo tanto no se cumpliría su función práctica en la creación artística. Al exigir tal travestismo, Pinciano sobrepasó el determinismo biológico hasta un punto psicológico, pero no todos los preceptistas llegaron tan lejos, los más dieron por sentada la debilidad del sexo femenino, lo cual ya era suficiente para excluir a las mujeres. Son muchos los ejemplos que muestran esta actitud; por lo tanto, el primer límite que se establece en la caracterización de este lector ideal es su esencia masculina.

Lo segundo fue que este “hombre” pertenecía a un grupo social y a una nacionalidad, es decir, se trataba de un hombre de la nobleza española. En el ambiente intelectual áureo se valora y, a veces, sobrevalora, todo lo nacional. Esta intención varía

según el teórico; por ejemplo, Nebrija, Juan del Enzina, Argote de Molina y Gonzalo Correas serían el bloque más efusivo respecto de lo “español”, mientras que Sánchez de Lima, Rengifo, Pinciano y Alfonso de Carvallo dedicaron su tiempo al análisis de formas métricas extranjeras, pero sin despreciar lo nacional.

Conforme a esta actitud nacionalista, algunos teóricos crearon su obra pensando en la utilidad que España recibiría de ella:

[...] después de los enemigos de nuestra fe vencidos por guerra y fuerza de armas, de donde los nuestros recibían tantos daños y tenían muchos maiores; después de la justicia y essecución de las leies que nos aiuntan y hazen bivir igual mente en esta gran compañía, que llamamos reino y república de Castilla; no queda ia otra cosa sino que florezcan las artes de la paz. Entre las primeras, es aquélla que nos enseña la lengua, la cual nos aparta de todos los otros animales y es propria del ombre, y en orden, la primera después de la contemplación, que es oficio proprio del entendimiento. Ésta hasta nuestra edad anduvo suelta y fuera de regla, y a esta causa a recebido en pocos siglos muchas mudanças; por que si la queremos cotejar con la de oi a quinientos años, hallaremos tanta diferencia y diversidad cuanta puede ser maior entre dos lenguas. (Nebrija, 100)

Otros, como Enzina, veían el florecimiento de los españoles del siglo XV como algo sorprendente que daría pie a múltiples formas artísticas:

[...] fuemos dichosos de alcanzar a ser suditos y biuir debaxo de tan poderosos y cristianissimos principes que assi artes belicas como de paz estan ya tan puestas en perfección en estos reynos por su buena gouernacion: que quien piensa las cosas que por armas se han acabado: no parece auer quedado tiempo de pacificarlas como oy estan, ya no nos falta de buscar sino escoger en que gastemos el tiempo, pues lo tenemos qual los desseamos: qué puede ser en el ocio mas alegre y mas propio de vmanidad [...]. (707)

Todavía Sánchez de Lima, en 1580, compartía este sentimiento patriótico que advertía el gran potencial que los españoles del siglo XVI no habían agotado:

[...] y sabiendo (como de cierto lo se) que ay ingenios en España, que si tuiesen vna luz de las reglas que son menester guardarse en las composturas, harian muchas y muy buenas cosas, las cuales dexan de hazer,

por carecer de preceptos, que es el arte, cuyo efecto es suplir la falta de naturaleza [...]. (12)

En 1575, con el trabajo de Huarte, se pone en tela de juicio el alcance intelectual de muchos los españoles. En las preceptivas anteriores a *Examen de ingenios* los supuestos teóricos podían ser abordados por cualquiera y, de hecho, dichas obras se crearon con la finalidad de ayudar a toda la sociedad. Juan Huarte fue el primero que dudó de esta “utopía” intelectual:

Pero ninguno ha dicho con distinción ni claridad qué naturaleza es la que hace al hombre hábil para una ciencia y para otra incapaz, ni cuántas diferencias de ingenio se hallan en la especie humana, ni qué artes y ciencias responden a cada uno en particular, ni con qué señales se había de conocer, que era lo que más importaba. (62)

Después de la publicación de *Examen de ingenios* se derrumba la imagen del “español” idealizado por Nebrija y se asume teóricamente que los españoles no son idénticos en todas las regiones:

[...] si consideramos las provincias que rodean a toda España, podremos repartir las virtudes y vicios, que hemos contado, entre los moradores de ellas, dando a cada cual su vicio y su virtud. Y si no, consideremos el ingenio y costumbres de los catalanes, valencianos, murcianos, granadinos, andaluces, extremeños, portugueses, gallegos, asturianos, montañeses, viscaínos, navarros, aragoneses, y los del riñón de Castilla. ¿Quién no ve y conoce lo que estos difieren entre sí, no sólo en la figura del rostro y compostura del cuerpo, pero también en las virtudes y vicios del ánimo? Y todo nace de tener cada provincia de éstas su particular y diferente temperamento. (Huarte, 88)

El determinismo biológico que separaba a los hombres de las mujeres, se uniría a un determinismo geográfico que evaluó el lugar y la situación climática para describir en primer lugar las características físicas de los individuos:

[...] si es fría y húmeda más de lo que es menester, dice Hipócrates que salen los hombres eunucos o hermafroditas; y si es muy caliente y seca, dice Aristóteles que los hace hocicudos, patituertos y las narices remachadas, como son los de Etiopía; y si es húmeda, dice el mismo Galeno que salen

largos y desvaídos; y siendo seca, nacen pequeños de cuerpo. Todo lo cual es gran fealdad en la especie humana [...]. (Huarte, 100-101)

Después de Huarte se asume que si bien el destinatario óptimo de cualquier documento poético es un sujeto con un “ingenio varonil” y español, no es cualquier tipo de español. Las situaciones geográficas y climáticas intervienen en las aptitudes del individuo. Por su parte, las ideas nacionalistas no desaparecen sino que se convierten en nostalgia por algunos españoles antiguos. En el mismo año que se publicó *Examen de ingenios* (1575), Argote de Molina publicaría su *Discurso sobre la poesía castellana*, en donde asumió esta posición nostálgica de lo que debe ser la poesía española basada en la tradición literaria. Para Molina no se trata de exaltar “lo español” (de hecho critica con mucha dureza a los poetas contemporáneos), ni de alabar todo lo antiguo, sino de distinguir los sujetos y obras que deben ser valorados, con lo cual asume la posición de que no todos los españoles son iguales.

Por último, el elemento que da esencia a este lector ideal es que tenga “ingenio”. Como he señalado, es cierto que este “hombre” debe ser una persona “varonil” y española, pero esto no es tan importante como que tenga “ingenio”. Es difícil explicar qué es el “ingenio” porque se considera un “don” y hasta cierto punto es infame. Juan Huarte lo intentó al señalar: “el temperamento de las cuatro calidades primeras -calor, frialdad, humedad y sequedad- se ha de llamar naturaleza, porque de ésta nacen todas las habilidades del hombre, todas las virtudes y vicios, y esta gran variedad que vemos de ingenios” (87). Por lo tanto, para Huarte el “ingenio” también participa de una idea determinista: “por razón de calor, frialdad, humedad y sequedad de la región que habitan los hombres, y de los manjares que comen, y de las aguas que beben, y del aire que respiran, unos son necios y

otros sabios” (Huarte, 87 – 88). No sólo Huarte fue partidario de estas ideas; todos los preceptistas, de una u otra manera, asumieron que sus trabajos teóricos no eran accesibles a cualquier individuo. Por ejemplo Carvallo señala:

[...] no todo ingenio es aplicado a una ciencia o facultad, y no hay ingenio que sea apto para todas las ciencias, sino que así como las facultades y profesiones tiene sus diferencias entre sí, ni más ni menos hay diferencias en el ingenio de los hombres, que unos son hábiles para una profesión, y otros para otra. (97)¹⁹⁶

Otros, como Sánchez de Lima, se apoyaron en nociones clásicas como el “don” o “vena” para limitar al posible lector: “Lo que el vulgo llama vena, no es otra cosa, sino vn natural bueno é inclinado a la Poesia, y este natural tiene qual mas, qual menos: y otros no tiene ninguno” (37). Y hubieron algunos que se molestaron con las personas que intentaban adentrarse en territorios como el de la poética si no tenían la “cualidad natural” del ingenio:

VALDÉS: Porque es la más rezia cosa del mundo, dar reglas en cosas donde cada plebeyo y vulgar piensa que puede ser maestro.

PACHECO: Aunque sea fuera de propósito, os suplico me digáis a quien llamáis plebeyos y vulgares.

VALDÉS: A todos los que son de baxo ingenio y poco juicio. (Valdes, 74-75)

Sin duda, el más enérgico de todos fue Carrillo y Sotomayor, que más de una vez señala:

¿De cuándo acá el indocto presumió de entender al Poeta, si antiguamente, aun para hablar bien, juzgó Cicerón ser necesarias las letras y en alguno lo estimó alcanzar algo sin ellas por cosa muy parecida a milagro? [...] Engañose, por cierto, quien entiende los trabajos de la Poesía haber nacido para el vulgo [...]. Odio el profano vulgo, y de mi amparo. (53)

¹⁹⁶ En esta cita se puede ver la filiación de Carvallo con las teorías de Huarte, ya que este último había señalado: “[...] a cada diferencia de ingenio le responde, en eminencia, sólo una ciencia y no más; de tal condición, que si no acierta a elegir la que responde a tu habilidad natural, ternás de las otras gran remisión aunque trabajos días y noches” (65). También Juan del Enzina observó algo muy parecido: “En lo primero amonestamos a los que carecen de ingenio y son mas aptos para otros estudios y exercicios: que no gasten su tiempo en vano: leyendo nuestros preceptos: pudiendo lo emplear en otra cosa que le sea mas natural” (711).

Al respecto Vilanova indica: “no puede darse una afirmación más tajante de independencia artística y de soberbia intelectual que la que encierran las palabras de Carrillo, verdadera profesión de fe de un arte de minorías”.¹⁹⁷ Esta élite intelectual, a veces, le pedía con respeto al “sujeto sin ingenio” que se abstuviera y no intentara adentrarse más:

Pero entendiendo que para ningún género de letras tenía disposición ni capacidad, dijérale con amor y blandas palabras: «Hermano mío, vos no tenéis remedio de ser hombre por el camino que habéis escogido: por vida vuestra que no perdáis el tiempo ni el trabajo y que busquéis otra manera de vivir que no requiera tanta habilidad como las letras». (Huarte, 72)

Pero otras veces, de una manera durísima se le indicaba: “Porque si tu ingenio es de los comunes y vulgares [...] no pases de aquí, ni leas más delante; porque te dará pena ver probado cuán miserable diferencia de ingenio te cupo” (Huarte, 65).

LOS POETAS

Aunque sólo seis preceptistas (de los quince que he analizado) dedican explícitamente su obra a los poetas, todos implícitamente buscan que el artista alcance el nivel máximo de perfección poética; de ahí la relevancia de este apartado, ya que involucra el grado de actualización en las preceptivas áureas. Resultaría ingenuo creer que estos documentos teóricos no tuvieron un alcance real en los poetas; Lope de Vega o Carrillo y Sotomayor destinaron tiempo para responder (y en algunos casos afinar) las propuestas teóricas de los preceptistas áureos. Son muchos los casos en los que el erudito recrimina la ligereza del poeta por tratar temas vulgares y utilizar un lenguaje coloquial; por ejemplo, Sánchez de Lima:

¹⁹⁷ ANTONIO VILANOVA, “Preceptistas de los siglos XVI y XVII”, *Historia general de la literatura hispánicas III*, Barna, Barcelona, 1953, p. 645.

[...] no dexo de entender que es cosa barbara
querer ser vno Poeta, si en Rhetorica
primero no estudio, ni en Arithmetica
que es cosa necessaria en hombres habiles [...]. (92)

Un caso parecido es el de Rengifo, quien, sorprendido por la falta de estudios del poeta, señala:

[...] pues vemos cuanta muchedumbre de Poetas ay en toda la ciudad del Reyno; y quan raros son los que enseñan, o saben científicamente el artificio Poetico. Mas si la naturaleza se perfeconasse con el Arte, quien duda sino auria auentajadissimos Poetas, y muy dignos de ser laureados; y que gozariamos de obras no menos perfectas y acabadas en nuestra lengua, que las que gozan los Latinos y Griegos en las suyas. (2)

Aunque el término “poeta” engloba a todas las personas que dedican su tiempo a la construcción de un objeto estético materializado en palabras, sin importar su estado económico o la pertenencia a un determinado grupo social, se observa en estas poéticas una tendencia a privilegiar el trabajo de aquellos poetas que tienen inclinación hacia las normas poéticas:

Poeta: que los que son de a quinza en libra, no merecen este nombre, pues esta claro que no le merece, sino el que ha rompido su lança, y muchas lanças en el campo, o campo de los buenos ingenios, que son las academias, y universidades: y tambien en otros tiempos los solian ser las cortes de los Reyes, y Principes, y se tenia en tanto un hombre de buen juyzio y claro entendimiento [...]. (Rengifo, 18)

La construcción abstracta de lo que es un “poeta” se forma por múltiples características: “Ingenio furioso es el del poeta, que es dezir, vn natural inuentiuo y machinador, causado de alguna destemplança caliente del cerebro. Tiene la cabeça del poeta mucho del elemento del fuego, y assí obra acciones inuentiuas y poéticas” (Pinciano, 224). Este “natural inuentiuo y machinador” implica un equilibrio entre lo subjetivo del acto poético y la aptitud académica, aunque en ambos casos se explica como una cualidad “natural”.

Según estas citas, la mayoría de teóricos áureos se sentían frustrados al momento de leer las obras de los poetas contemporáneos porque éstos no aceptaban el uso de los elementos artísticos para distracción del vulgo: “Pero como tantas veces a sido profanado el templo de las santas musas y se a quedado sin castigo, perdido ya el miedo, se perdió también la vergüença; de donde a venido a ser arte trivial la poesía [...]” (Cascales, 250). No debiéramos pasar por alto que las preceptivas no fueron pensadas para aplicarse indiscriminadamente a lo que hoy consideramos como corpus literario de los siglos XVI y XVII. Tendremos que reconocer la existencia de un “arte trivial” que no tomó en cuenta la teoría literaria de su tiempo. Ello también implicaría que la escansión de los textos literarios escritos en verso no era la norma en los siglos XVI y XVII. Probablemente el discurso coloquial (que tampoco es fácil de reconstruir) era la norma que aplicaría el grueso de la población, formado por mujeres, hombres sin ingenio varonil, poeta sin estudios humanísticos, en pocas palabras, todo aquel que no fuera un “delicadísimo ingenio”. De acuerdo con esto, las pautas de lectura que se proponen en los documentos teóricos áureos cumplen la función de desautomatizar, a partir de elementos estéticos, el discurso coloquial; dicha función es quizá complementaria de otra que sí ha sido observada por la crítica: la legitimación de una pequeña élite que guiaba los rumbos del conocimiento poético de aquella época. Sin duda, éste no es el fin de la discusión. Se deberá trabajar más a fondo para delimitar el alcance real de las preceptivas del Siglo de Oro.

Quiero recalcar que la teoría métrica de los siglos XVI y XVII puede ser muy útil para la actualización de los documentos literarios. Las variaciones que resultaron de la escansión de la décima calderoniana pudieran ser contrastantes si no se tiene en cuenta lo siguiente: las quince preceptivas analizadas dan como resultado tres formas distintas de leer

el poema, pero siempre en voz alta, enfatizando los acentos rítmicos. También podemos inferir que las preceptivas se dirigen a un receptor masculino, de preferencia español, con un gran ingenio y una abundante cultura general, lo cual demuestra cómo el imperialismo lingüístico que promulgaba Nebrija se convierte en un determinismo biológico impulsado por Huarte, Carvallo y Pinciano, para terminar siendo, con Carrillo y Sotomayor (en el ambiente culto) y Lope de Vega (en el ambiente popular), un factor de legitimación social para un grupo de poder que marcaba los rumbos de la literatura.

CONCLUSIONES

A lo largo de la tesis planteo una revaloración de los tratados teóricos-literarios del Siglo de Oro. Estoy convencido de que no es suficiente lo poco que se ha rescatado de ellos, por lo cual considero pertinente cuestionar lo dicho por algunos críticos. Creo haber demostrado que en los siglos XVI y XVII se produjo teoría literaria con respecto a la métrica, de ahí que discrepe del siguiente dictamen de Echarri:

Tampoco en la definición del verso andan acordes; hay quien lo asimila al pie, quien pone su esencia en el número de sílabas y no faltan los que los reducen a la «medida», sin decirnos de qué medida se trata. [...] La dificultad de definir el verso sube de punto si se tiene en cuenta que ha de abarcar no sólo nuestro sistema tradicional de versificar. [...] En general, nuestros preceptistas, cuando hablan de verso, se refieren, claro está, al español. [...] Casi es superfluo advertir que, si no logran aclararnos el concepto de verso, mucho menos alcanzarán a explicar esa cosa tan fluida, tan imprecisa y tan vaga que se llama poesía.¹⁹⁸

Una definición universal del verso es algo que no podemos exigir a los teóricos áureos, mucho menos si en la actualidad no se ha resuelto la cuestión. Es preferible sorprendernos ante el complejo panorama teórico que nos han heredado eruditos como Rengifo, Pinciano, Sánchez de Lima, Carvallo, Correas y Herrera, por mencionar algunos.

Debo resaltar que a lo largo de la investigación no he intentado recopilar con fines anecdóticos fragmentos de documentos teóricos caducos. Mi propósito ha sido facilitar la comprensión del corpus áureo sin olvidar que el objeto literario es mucho más complejo que cualquier especulación teórica. Con mucha lucidez Aurora Egido observa:

[eran] los creadores y no los preceptistas quienes dirigían los cambios en las letras españolas del XVII [...] la nueva preceptiva y la nueva retórica habían surgido no de Pinciano, ni de Carvallo, Jiménez Patón o Cascales, sino de Góngora, Quevedo y Lope, entre otros.¹⁹⁹

¹⁹⁸ EMILIANO DÍEZ ECHARRI, *op. cit.*, pp. 100–103.

¹⁹⁹ AURORA EGIDO, *op. cit.*, pp. 13-14.

Ciertamente, la literatura áurea no proviene, como la neoclásica, de una propuesta teórica, pero esto no implica que sea menos importante el análisis de la obra de Pinciano que el de la obra de Luzán. Lo que debiera ser evidente es que la teoría literaria del Siglo de Oro cumplía una función descriptiva muy parecida a la teoría del siglo XX. Estoy convencido de que si los formalistas rusos hubieran conocido la obra de Rengifo la habrían hecho suya.

Por otra parte, el denominador común de las preceptivas analizadas consiste en aplicar un método de análisis, basado en la escansión, a los discursos estructurados en verso. Esta idea es central y de ella surgen dos aplicaciones. En primer lugar, una metodología para la recepción del texto. En la medida en que el lector eduque su oído y distinga la armonía intrínseca del poema, la obra artística expresará su esplendor; de no ser así, el receptor habrá de conformarse con el elemento referencial. Gracias a los documentos teóricos que he examinado, puedo afirmar que el lector de los siglos XVI y XVII no tenía muchos problemas al momento de escandir. Pero el receptor del siglo XXI se enfrenta a problemas sumamente complicados por la lejanía en el tiempo de la obra literaria áurea y por las diferencias en la metodología de lectura. Actualizar un documento del siglo XVI con una lectura prosística, educada en el siglo XXI, es un anacronismo evidente. Una de las conclusiones a las que llegan los preceptistas áureos es que el texto poético contiene las pautas de su lectura, lo cual imposibilita una metodología universal, ya que cada poema se escande de una manera particular. En el siglo XXI la escansión no es la norma en la actualización del poema, de ahí la importancia del rescate de las poéticas de los siglos XVI y XVII.

En segundo lugar, si los eruditos (por ejemplo Sánchez de Lima) insisten en que se “leya cantando” el poema, esto ¿sólo repercute en el lector o también en el creador de la

obra? ¿Primero se crea el texto poético y luego se escande? ¿En dónde se enfoca el autor, en la letra o en la voz? Con base en los documentos que estudié, podría afirmar que era en la oralización del discurso en donde se creaba el objeto artístico. Si es verdad lo anterior, debemos aceptar el error en que se encuentran los estudios de métrica modernos al buscar en las unidades abstractas, como el “pie métrico”, o en el conteo silábico la respuesta a la armonía del poema. Si los preceptistas áureos tienen razón, el poeta aprendía a escandir antes que a contar sílabas: “porque primero es menester que el oído se acostumbre al sonido, y corriente del verso, y hecho esto, el limar, y meter letras, como dixo el otro, es negocio de toda la vida” (Rengifo, 22). Esta pudiera ser una de las causas por las cuales el Siglo de Oro estuvo colmado de poetas y de obras literarias. La poesía no provenía de un trabajo arduo en la hoja de papel, sino de una forma de usar la lengua, es decir, el poeta no contaba sílabas y no entendía de “pies métricos”, sino que oralizaba periodos métricos regulares con base en la armonía. Habría sido un placer al alcance de muchos escuchar en la plaza, en el atrio, en la corte, en al aula o en algún teatro de corral esta recitación ininterrumpida.

No me queda mucho que decir, tan sólo dar las gracias a quienes lean con atención estas páginas. Espero que tú, lector, te encuentres entusiasmado, como yo, para seguir investigando en este gran océano teórico del Siglo de Oro. Muchos son los temas que faltan por analizar. Yo sólo he dibujado un pequeño esquema de los problemas métricos. Sin duda, el trabajo es arduo y aún hay mucho por hacer.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

1. Bibliografía sobre el Siglo de Oro

ARELLANO, IGNACIO, *Calderón y su escuela dramática*, Laberinto, Madrid, 2001.

--- *Estructuras dramáticas y alegorías en los autos de Calderón*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2001.

AMEZCUA, JOSÉ, *Lectura ideológica de Calderón*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991.

CAMAÑO, ROJO MARÍA, *El mayor monstruo del mundo, Calderón de la Barca*, Universidad de Santiago, Compostela, 2001.

DURÁN, MANUEL y GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, ROBERTO, *Calderón y la crítica, Historia y Antología*, Gredos, Madrid, 1976.

PARKER, ALEXANDER AUGUSTINE, *La imaginación y el arte de Calderón ensayo de las comedia*, Cátedra, Madrid, 1991.

REGALADO GARCÍA, ANTONIO, *Calderón los orígenes de la modernidad en la España del siglo de oro*, Destino, Barcelona, 1995.

RUIZ, BLANCA ESTELA, *Apuntes sobre la obra de Calderón*, Universidad de Guadalajara, Centro de Estudios Literarios, Guadalajara, 1993.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, *Calderón nuestro contemporáneo*, Castalia, Madrid, 2000.

--- *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1990)*, Alianza, Madrid, 1967.

--- *Estudios del teatro español clásico y contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1978.

--- *Teatro clásico español: problemas de una lectura actual*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1997.

WARDROPPER, BRUCE W, “La imaginación en el metateatro Calderoniano”, en *Actas del tercer congreso internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, México, 1968.

2. Bibliografía teórica

ALMEIDA, M., “Patrones rítmicos del español. Isocronía y alternancia”, *Estudios filológicos*, 29 (1994), pp. 118-123.

ALONSO, AMADO, “El ritmo de la prosa”, *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969.

--- “El ritmo”, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

ALONSO, DÁMASO, “La simetría bilateral”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1970.

--- “Prácticas de los conjuntos semejantes en expresión literaria”, *Seis tablas en expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1963.

BARTHES, ROLAND, “La muerte del autor”, *Textos de teoría y crítica literaria*, UAM, México, 2003.

BELIC, OLDRICH, *En busca del verso español*, Univerzita Karlova, Praga, 1975.

BELLO, ANDRÉS, “Principio de ortología y métrica de la lengua castellana”, *Obras completas VI*, La casa de Bello, Caracas, 1981.

BENOT, EDUARDO, *Examen crítico de la situación castellana*, Editorial Hernando, Madrid, 1866.

--- *prosodia castellana y versificación*, Madrid, 1892.

--- *versificación de pies simétricos*, Madrid, 1890.

BOTI, R. E., *Dilucidaciones métricas*, Cuba contemporánea, La Habana, 1921.

BOURDIEU, PIERRE, “Campo intelectual y proyecto creador”, *Textos de teoría y crítica literaria*, UAM, México, 2003.

BRIK, OSIP, “Ritmo y Sintaxis”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov, Siglo XXI, México, 1970.

CASCALES, FRANCISCO, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Espasa Calpe, Madrid, 1975.

CANELLADA, MARÍA JOSÉ, “Sobre el ritmo de los versos españoles”, *Boletín de la real academia española*, LV (1975), pp. 421-427.

--- “Más sobre el ritmo de los versos españoles (los pies)”, *Archivium*, XXV (1975), pp. 131-134.

--- “Sobre ritmo de los versos españoles (algunas precisiones a Oldrich Belic)”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XXXIII, 1-4 (1976), pp. 83-86.

CARAMUEL, JUAN, *Gramática audaz*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2000.

CARVALLO, LUIS ALFONSO DE, *Cisne de Apolo*, ed. de Porqueras Mayo, Alberto, Reichenberger, Kassel, 1997.

CARRILLO Y SOTOMAYOR, LUIS, *Libro de la erudición poética*, ed. crítica de Angelina Costa, Alfar, Sevilla, 1987.

CORREAS, GONZALO, *Arte grande de la lengua castellana*, ed. de Emilio Alarcos García, Revista de filología española, Madrid, 1954.

CUEVA, JUAN DE LA, *Exemplar poético*, Espasa Calpe, Madrid, 1941.

CUEVAS, CRISTÓBAL, “Teoría del lenguaje poético en las Anotaciones de Herrera”, ed. de Begoña López Bueno, *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera: Doce estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997.

DÍAZ RENGIFO, JUAN, *Arte poética española*, editada por Francisco Martínez, Madrid, 1644.

DÍEZ ECHARRI, EMILIANO, *Teorías métricas del siglo de oro*, Aldecoa, Madrid, 1970.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ, *Contribuciones a la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española*, CSICIF, Madrid, 1988.

ENZINA, JUAN DE LA, *Arte de Poesía Castellana*, Real Academia Española, Madrid, 1928.

FERGUSON, WILLIAM, *La versificación imitativa de Fernando de Herrera*, Tamesis, London, 1981.

GILI GAYA, S., *Estudios sobre el ritmo*, Editorial paraíso, Madrid, 1993.

GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte del ingenio*, Castalia, Madrid, 1969.

HALLEY, M. y VENRGNAUD, R., *An essay on stress*, MIT Press, Cambridge, 1987.

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, “El verso endecasílabo”, *Obra Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

HERRERA, FERNANDO DE, “Anotaciones a Garcilaso”, VEGA, GARCILASO DE LA, *Obras Completas*, ed. de Elias L. Rivers, Castalia, Madrid, 1974.

--- GARCILASO DE LA VEGA, *OBRAS DE GARCI LASSO DELA / VEGA CON ANOTACIONES DE / FERNANDO DE HERRERA*, Alonso de la Barrera, Sevilla, 1580.

HERRERA ZAPIÉN, TARSICIO, *La métrica latinizante*, UNAM, México, 1975.

HUARTE DE SAN JUAN, JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Cátedra, Madrid, 1989.

JAKOBSON, ROMAN, “Lingüística y poética”, *Ensayos de lingüística general*, trad. de José M. Puyol y Jem Canes, Seix Barral, Barcelona, 1975.

JIMÉNEZ PATÓN, BARTOLOMÉ, *Elocuencia española en arte*, 1604.

JOSÉ PRADOS, JUANA DE, *La Teoría Literaria*, Monografías Bibliográficas-Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1954.

KULLOVA, J., *Modulaciones de la cadena hablada en español*, Univerzita Karlova, Praga, 1988.

LÓPEZ BUENO, BEGOÑA, *Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla - Universidad de Córdoba, Sevilla, 1993.

LÓPEZ DE ÚBEDA, FRANCISCO, “Tabla de arte poética”, *La pícaro Justina*, Antonio Rey Hazas, Madrid, 1977.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, “El ritmo poético”, *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974.

LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, *Filosofía antigua poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, C. S. I. C., Madrid, 1953.

LOTMAN, YURI M., “El problema del espacio artístico”, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978.

LUZÁN, IGNACIO DE, *La Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus especie principales*, Luigi de Filippo, Barcelona, 1956.

MÁRTIR RIZO, JUAN PABLO, *Poética de Aristóteles traducida del latín. Ilustrada y comentada por Juan pablo Mártir Rizo*. Westdeutscher, Köln un Opladen, 1965.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Porrúa, México, 1985.

MOLINA, ARGOTE DE, *Discurso sobre poesía castellana*, ed. de E. F. Tiscornia, Visor, Madrid, 1995.

MONDRAGÓN, JERÓNIMO DE, *Arte para componer en metros castellanos*, 1593.

NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, “Repertorio de estrofas”, *Arte del verso*, Compañía general de ediciones, México, 1965.

--- *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Editorial Labor, Barcelona, 1986.

--- *Manual de entonación española*, Hispanic Institute, Nueva York, 1944.

NEBRIJA, ANTONIO DE, *Gramática de la lengua castellana*, ed. de Quilis, Antonio, Nacional, Madrid, 1984.

POINTON, G., *A contribution to the study of rhythm Spanish*, University of Edinburgh, Edimburgo, 1978.

--- “Is Spanish really syllable-timed?”, *Journal of Phonetics*, 8 (1980), pp. 293-304.

QUILIS, ANTONIO, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1984.

RUIZ PÉREZ, PEDRO, “De la teoría a la práctica: Modelos y modelización en Algunas obras”, *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera: Doce estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997.

SALINAS, FRANCISCO, *De musica libri septem*, M. Gastius, Salamanca, 1577.

SÁNCHEZ DE LIMA, MIGUEL, *Arte poético en romance castellano*, ed. de Rafael de Balbín, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1944.

SHKLOVSKI, VICTOR, “El arte como artificio”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov, Siglo XXI, México, 1970.

SOTO DE ROJAS, PEDRO, “Discurso sobre la Poética”, *Desengaño de Amor*, Madrid, 1623.

SPITIZER, LEO, “La enumeración caótica en la poesía moderna”, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1974.

STAINGER, EMEIL, “Estilo lírico: recuerdo”, *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 1976.

SUÁREZ GARCÍA, JOSÉ LUIS, “Presencia de Herrera en la teoría poética de la Edad de Oro”, ed. de Serafín González y Lillian von der Walde, *Palabra crítica: Estudios en homenaje a José Amescua*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997.

TOLEDO, A., *El ritmo en el español. Estudios fonéticos con base computacional*, Gredos, Madrid, 1988.

---“Alternancia y ritmo en el español”, *Estudios filológicos*, 24 (1989), pp. 19-30.

---“Prominencia melódica y temporal: la colisión acentual en español”, *Estudios de fonética experimental IX*, Promociones publicaciones universitarias, Barcelona, 1998, pp. 201-220.

TOMASHEVSKI, BORIS, “Sobre el verso”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov, Siglo XXI, México, 1970.

TORRE, ESTEBAN, *El ritmo del verso*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999.

VAZ FERREIRA, CARLOS, *Sobre la percepción métrica*, Cámara de Representantes de la República de Uruguay, Montevideo, 1957.

VILLAR, JUAN DEL, *Arte de la lengua española*, Francisco Verengel, Valencia, 1651.

WILLIAMSEN, VERN G, “La función del verso en la comedia del Siglo de Oro”, ed. de Maxime Chevalier, Francois Lopez, Joseph Perez y Noel Salomon, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977.

3. Bibliografía crítica

BALBÍN LUCAS, RAFAEL, *Estudio preliminar al arte poético romance castellano de Sánchez de Lima*, C. S. I. C., Madrid, 1944.

--- *Sistema de rítmica castellana*, Gredos, Madrid, 1962.

--- *Humanistas y pedagogos españoles. Nebrija (1441-1522). Debelador la barbarie -comentador eclesiástico – pedagogo – poeta*, Madrid, 1942.

C. PÉREZ, LUIS Y SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Gredos, Madrid, 1961.

CLARKE, DOROTHY CLOTELLE, *Una bibliografía de versificación española*, University of California Publications in Modern Philology, California, 1977.

--- “Nebrija on Versification”, *PMLA*, 72, 1 (1957), pp. 27-42.

CLEMENTS, R. J., “López Pinciano's Filosofía Antigua Poética and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory”, *Hispanic Review*, 23, 1 (1955), pp. 48-55.

COTARELO, EMILIO, *Prólogo al cancionero de Juan del Encina*, Real Academia Española, Madrid, 1944.

DÍAZ PLAJA, GUILLERMO, *Las teorías sobre la creación del lenguaje en el siglo XVI*, Zaragoza, 1939.

EGIDO, AURORA, “La hidra Bocal. Sobre la palabra poética en el barroco”, *Fronteras de la poesía en el barroco*, Crítica, Barcelona, 1990.

FERNÁNDEZ, M. AMELIA, “Formas de análisis en las Anotaciones de Fernando de Herrera”, ed. de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro I*, Iberoamericana, Frankfurt, 2004.

GARCÍA SORIANO, JOSÉ, *El humanista Francisco Cascales. Su vida y sus obras. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1924.

GÜELL, MÓNICA, “Usos dramáticos de la versificación en «La hija del aire» de Calderón”, ed. de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro II*, Iberoamericana, Frankfurt, 2004.

HOFMANN, BERD, “Sobre la versificación en los autos calderonianos: El veneno y la triaca”, ed. de Luciano García Lorenzo, *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1983.

JOSÉ PRADOS, JUANA DE, “El Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega” *Segismundo*, 3 (1966), pp. 35-47.

KOHUT, KART, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI. Estado de la investigación problemática*, C S I C, Madrid, 1986.

LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, “La tradición clásica en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5 (1951), pp. 183-223.

LOBATO, MARÍA LUISA, “Versificación del teatro cómico breve de Agustín Moreto”, ed. de Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio, Theo Berchem y María Luisa Lobato, *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, Reichenberger, Kassel, 1990.

MARÍN, DIEGO, “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón”, ed. de Luciano García Lorenzo, *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1983.

MARÍN, NICOLÁS, “La Poética del humanista granadino Baltasar de Céspedes”, *Revista de Literatura*, 29 (1966), pp. 45-61.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, “Lope de Vega, el arte nuevo y la nueva biografía”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 22 (1935), pp. 37-49.

MONDÉJAR, JOSÉ, *Teoría y práctica en la obra de los humanistas andaluces del vulgar (ss. XV y XVI) I*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999.

MONTESINOS, JOSÉ F, “La paradoja del Arte Nuevo”, *Revista de Occidente*, I (1964), pp. 45-63.

MORBY, E. S, “Notas sobre Juan la Cueva: versificación y teoría dramática”, *Hispanic Review*, 8, 3 (1940), pp. 213-218.

MORLEY, GRISWOLD, “Objective Criteria for judging Authorship and Cronology in the Comedia”, *Hispanic Review*, 5, 4 (1937), pp. 281-285.

NEWELS, MARGARETE y SOLE-LERIS, AMADEO, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Tamesis, London , 1974.

OLMEDO, S. J. y P. FÉLIX GONZÁLEZ, *Las fuentes de «La vida es sueño»*, Madrid, 1925.

OROBITG, CHRISTINE, “Gracián, lector de Don Juan Manuel a través de Argote de Molina”, *Criticon*, 56 (1992), pp.35-49.

PARKER, ALEXANDER, “Reflections on a New Definition of baroque Drama”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 30 (1953), pp. 54-83.

R. J. MICHELS, *Las unidades dramáticas en el teatro de Lope*, Stanford University, 1937 (tesis doctoral).

ROMERA NAVARRO, M, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Yunque, Madrid, 1935.

ROSES, JOAQUÍN, “Claridad frente a oscuridad en el ideario poético de Barahona de Soto”, ed. de José Lara Garrido, *De saber poético y verso peregrino: La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002.

S. MORBY, EDWIN, “Some observations on “tragedia” and “tragicomedia” in Lope”, *Hispanic Review*, 11, 3 (1943), pp. 185-209.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO y PORQUERAS MAYO, ALBERTO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1965.

SÁNCHEZ GARCÍA, ENCARNACIÓN, “Nebrija y Erasmo en la «Rethórica en la lengua castellana» de Miguel de Salinas”, *Edad de Oro*, 19 (2000), pp. 63-82.

SHEPARD, SANFORD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1962.

--- “La teoría del *buen gusto* entre los humanistas”, *RFE*, XLVIII (1965), p. 415-435.

TRISCORNIA, E. F. y ROMERA, JOSÉ, *El «Discurso sobre la poesía castellana»*, Visor, Madrid, 1994.

VALLADARES, AURELIO, “Calderón de la Barca y las justas poéticas de su tiempo”, ed. de Luciano García Lorenzo, *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1983.

VILANOVA, A, “Preceptistas españoles del siglo XVI y XVII”, *Historia general de la literatura hispánica 3*, Madrid, 1953.