



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

La métrica Española orientada a la enseñanza

Alumno: Antonio José Cañada Porcuna

Tutor: Prof. Dr. D. Dámaso Chicharro Chamorro

Dpto: Filología Española

Julio 2015

ÍNDICE

1. Resumen (Español e Inglés).....	p. 3
2. Introducción.....	pp. 4-6
3. Objetivos.....	pp. 6-7
4. Estado de la cuestión.....	pp. 7-14
4.1. La métrica del Marqués de Santillana (1398-1458).....	pp. 7-9
4.2. La métrica durante el Renacimiento, Barroco y Romanticismo.....	pp. 9-11
4.3. La métrica de Antonio de Carvajal.....	pp. 11-13
4.4. La métrica en la actualidad.....	pp. 13-14
5. Presentación y desarrollo del corpus.....	pp. 14-28
5.1. Datos teóricos sobre el verso, la estrofa, el poema.....	pp. 14-24
5.2. Los tópicos literarios y las figuras retóricas focalizadas en la métrica.....	pp. 25-28
6. Resultados prácticos.....	pp. 28-31
7. Conclusiones.....	pp. 32-33
8. Bibliografía consultada.....	pp. 33-34
9. Enlaces web.....	p. 35

1. Resumen:

En el siguiente Trabajo de Fin de Grado voy a desarrollar con una amplia gama de matices las distintas proyecciones teóricas de la métrica focalizando toda la atención a la parcela de la enseñanza de la métrica a un alumnado de formación secundaria o universitaria. En él repasaré la historia evolutiva del asunto hasta la actualidad, pasando por fundamentos teóricos ya asentados sobre el verso, la estrofa, el poema, los distintos tópicos literarios y figuras retóricas que podemos destacar en el ámbito de la métrica y que debemos relacionar para fijar los objetivos de este proyecto. La aplicación práctica que quiero dar a este proyecto es la enseñanza como asignatura, con el consiguiente análisis métrico de distintos autores de altura en la Historia de la Literatura. Finalmente expondré unas conclusiones y citaré toda la bibliografía que he consultado.

1. Summary:

In this final project I will develop a wide range of hues about different theoretical projections of metric focusing to the plot of teaching metrics for pupils of secondary or university education in which they will be seeing the evolutionary history of the matter and how has been going over to the present day, through already established theoretical foundations on the verse, the stance, the poem, the various literary topics and figures of speech which we highlight in the field of measuring and we can relate to fix objectives of this project. The practical application that will want to give this project is teaching as a subject, resulting metric analysis of different important authors in the history of literature. Finally I will show you some conclusions and I shall cite all the literature that I have used.

2. Introducción

Me he decidido por un tema que tiene gran predicamento en la lengua española, que no es otro que el estudio de la métrica, que ha sido definido por la tradición como el arte que enseña a medir bien los versos y a combinarlos, a fin de producir bellos efectos rítmicos. Los estudios de métrica que he consultado para la consecución de este Trabajo de Fin de Grado quizás le han fijado la etiqueta de aspecto mecánico que caracteriza a la métrica incluso en el panorama actual de la enseñanza, en la que suele verse relegada a un segundo plano dentro del marco general de la poética. A ello contribuye igualmente el que los análisis métricos se expongan en muchas ocasiones desgajados del resto de elementos expresivos del poema, por lo que dan la sensación de constituir un campo de especialidad autónomo e independiente del estudio global del texto literario. El primer acercamiento a la métrica de la mayoría de los estudiantes de literatura ha consistido exclusivamente en el aprendizaje de las reglas de cómputo silábico y el reconocimiento de distintos tipos de estrofas, sin una explicación posterior de la razón de ser de estas estructuras métricas y su contribución a la expresividad del poema. Desde esta perspectiva, no es extraño que en los análisis y comentarios de texto la descripción métrica se considerase un apartado inevitable.

En el ámbito académico actual se trata el tema de la métrica como un apartado más dentro del análisis literario, mostrando así cierta desconfianza por la mayor parte del profesorado tanto de enseñanza tanto primaria como secundaria, o como incluso en niveles de estudios filológicos correspondientes a la formación universitaria.

Muchos autores aciertan quizás en señalar que en la situación actual en la que se encuentra la asignatura ésta es tratada como si desarrollase la función secundaria y esencialmente aritmética que algunas teorizaciones le han concedido. Ahondando más en el asunto -y con el estudio detallado que he llevado a cabo- he de señalar no solo el poder que tiene la métrica como un elemento expresivo al que muchos poetas recurren para formalizar una intuición poética sino que, como ya ha sido demostrado por ciertas investigaciones literarias referidas a los poetas grecolatinos, nos puede desvelar no solo

el enigma poético de la inspiración del poeta sino que también nos permite alcanzar límites insospechados, mostrándonos incluso el estado de ánimo que el poeta haya podido tener en el momento de su escritura. Un perfecto ejemplo de esta enigmática y curiosa cuestión se halla en una de las obras maestras de Ovidio, en su *Arte de amar*, ``*ars amandi*`` en latín, o en *Tristes*, ``*Tristia*`` en latín, donde el uso del hemistiquio ha sido interpretado como algo más que una pausa estrófica, como una gama de sensaciones y estados de ánimo que Ovidio experimentaba y que de alguna manera quería reflejar en sus obras. Ha sido recientemente descubierto por la crítica literaria el estado de tranquilidad y de sosiego que a Ovidio por ejemplo le caracterizaría en el momento de la propia escritura de su composición poética precisamente por la métrica empleada.

Este deja vislumbrar el hecho de que muchos ilustres poetas grecolatinos encriptaron mensajes a través del uso inteligente y oportunista de las posibilidades métricas con las que contaban y que por tanto manejaban. De esta manera la configuración métrica no es sólo una marca pragmática de la literariedad, sino que, como ya se escribió una vez en el *Cántico* de Jorge Guillén, *comunicar los productos de la actividad imaginaria del artista, las estructuras métricas contribuyen también a crear las intuiciones, sentimientos o fantasías del poeta*. El metro es, en definitiva, uno de los muchos elementos rítmicos a través de los que se evidencia una determinada voluntad expresiva. Hacemos nuestro de esta manera el lema clásico, ya sea *metrum* o *rythmo* o non *rythmus* a metro, entendiendo el ritmo no como un mero ornato sonoro exclusivo del texto poético en verso, sino como la manifestación en todos los niveles lingüísticos y extralingüísticos de la macroestructura textual. Toda comunicación lingüística, cualquier actividad de forma general, se presenta siempre de forma rítmica.

Las estructuras métricas, por tanto, como iremos descubriendo en el desarrollo de esta investigación, tienen la misma amplitud que pueda tener el ritmo. Las perspectivas desde las que pueden definirse los metros son variadas y de ellas dependerá no sólo su denominación sino también la enumeración de sus elementos integrantes.

En las sucesivas extensiones teóricas voy a tratar una serie de aplicaciones teórico-prácticas en el ámbito de la enseñanza que vendrían a conformar un margen teórico que ocupara dedicación en una aula de secundaria o como parte de una asignatura cuatrimestral, o incluso a modo de taller literario enfocado al ámbito académico que cualquier alumno pudiese cursar a modo asignatura dentro de la parcela literaria.

3. Objetivos:

Mi interés en cuanto a la aplicación práctica de la misma sería de poner sobre la mesa una propuesta de enseñanza respecto a la métrica enfocada a una didáctica más correcta y pertinente con los alumnos como finalidad prioritaria. Es por esto por lo que la asignatura que propongo tendría una carga teórica importante, que serviría como base sobre la que el alumno manejaría no solo los apuntes tomados en clases magistrales sino que debería desarrollar otras capacidades para descubrir el verdadero sentido de la asignatura, por lo que, con el apoyo de manuales como el de Antonio Quilis, que es el que mayor vigencia tiene en la actualidad, el alumno debería además desarrollar competencias cognitivas del lenguaje, como la competencia comunicativa, de forma que el alumno deberá realizar trabajos de forma pautada y consensuada por el profesor para así poner en práctica la dicción en la expresión oral delante de sus propios compañeros que conforman el aula, además de que esto estimularía la capacidad imaginativa del alumno al tener que encuadrar un modelo poético inventado en una estructura métrica determinada, teniendo en cuenta tanto el ritmo, el acento, la estrofa, el verso, el poema y la rima. Una actividad final realmente propicia y pertinente para este caso sería una evaluación final a través de la presentación de un soneto por parte del alumno, donde este analizaría toda la teoría vista en clase, de forma que quede perfectamente reflejada en una exposición.

Me parece de enorme importancia el desarrollo de este proyecto, ya que se trataría la historia de la literatura en clave poética de una manera totalmente innovadora, permitiendo al alumno ser partícipe, con el evidente apoyo del profesor, que tiene que guiar este camino en el que el alumno reconocerá a autores, sabrá identificar rasgos para analizar la forma poética reflejada en variopintos matices, lo que conducirá a que el alumno experimente el verdadero valor que en la poesía se puede descubrir, acertando a analizar además, como mostraré en los siguientes apartados, el dominio de las distintas

figuras retóricas y tópicos literarios, lo que considero de gran interés en todo lo que respecta a este asunto de análisis de la poética en sí. Estos son los objetivos prioritarios, además de la actividad, evaluada a modo de examen, en la que el alumno pondrá a prueba su capacidad de análisis, al tener que enfrentarse a formas poéticas sobre las que deberá realizar un comentario de texto, aparte de la exposición en clase de un soneto conformado por el propio alumno con la metodología impuesta en la asignatura de lengua a nivel de secundaria, determinada actualmente en el sistema educativo español.

Otro de los objetivos evidentes que no quiero obviar es el de ser utilizado en el futuro por algún miembro de la comunidad universitaria, ya que defiendo que puede ser un proyecto realizable con vistas a un futuro no muy lejano. Es un corpus lingüístico que realmente puede resultar útil, ya que he tratado de abordar tanto de forma teórica como práctica la apasionante parcela del análisis métrico en su totalidad, teniendo en cuenta todo lo que ya se ha formulado en la historia sobre este asunto, y de la evolución hasta la actualidad de la materia. Es lo que paso a explicar a continuación.

4. Estado de la cuestión

4.1. La métrica del Marqués de Santillana (1398-1458):

La primera aportación que tenemos de métrica española es la del Marqués de Santillana, que postuló como objeto de estudio el análisis en profundidad de los aspectos formales, desde el tipo de endecasílabo utilizado, asunto al que le da tremenda fundamentación, enfocando desde una doble perspectiva la situación de los acentos, hasta la configuración en hemistiquios y hasta el empleo de rimas agudas. Es considerado como el autor de los denominados ``sonetos fechos al itálico modo``.

Ningún escritor ha sido más desafortunado refiriéndose a sus obras que don Íñigo López de Mendoza, cuando en 1443 le envía a doña Violante de Prades *algunos otros Sonetos que agora nuevamente he comenzado a fazer al itálico modo*. Esta frasecilla ha llevado a la crítica a una comparación tenaz de los cuarenta y dos poemas del Marqués con la más elevada cima sonetista italiana, o con los frutos que tan fecunda semilla produjo en la literatura española del siglo XVI.

Por otro lado algunos eminentes profesores se han dejado arrastrar por el significado más superficial de aquella frase y han realizado diferentes investigaciones sobre el denominado endecasílabo santillanesco, el tipo de rimas usado en los sonetos y la frecuencia de encabalgamientos, que los han llevado a concluir que estas obras son una desafortunada transición entre Petrarca y Garcilaso (aunque más adelante abordaremos con más detalle estas cuestiones, podemos adelantar que, efectivamente, se aprecia una buena distancia entre estos poetas y el señor de Carrión, aunque no tanta como algunos han querido ver).

El Marqués de Santillana se propuso imitar rima por rima y acento por acento las composiciones de los poetas italianos. El Marqués conocía la poesía galaico-portuguesa, provenzal y catalana del siglo anterior, y tal vez le pareciera perfectamente lícito usar el endecasílabo de aquéllas o no rechazar la rima oxítona, tan abundante en la poesía peninsular hasta la segunda mitad del siglo XVI.

El verso utilizado principalmente por el Marqués de Santillana es el endecasílabo desde su disposición acentual y desde la combinación de hemistiquios en la configuración de cada verso. Rafael Lapesa aporta un estudio porcentual en el que demuestra que abusa del dactílico por encima de otros en sus composiciones poéticas. Reflexiona sobre el endecasílabo de los sonetos y habla de ``tiranía`` en la distribución acentual. Por otra parte, la menor variedad en la distribución acentual, frente a una mayor dispersión en la posibilidad combinatoria de diversos tipos de hemistiquios, provocaría que éstos pasasen desapercibidos con más facilidad al oído del poeta castellano. Es en este momento cuando Santillana empieza a hablar de que el lector medieval sentiría la división en hemistiquios del verso clásico, aunque no fuese capaz de leer correctamente la acentuación de los pies. Esta influencia, que en la primera versificación romance se manifestaría a través de la creación de un ritmo fundamentado sobre unos esquemas regulares en la distribución de los hemistiquios, posiblemente se

viese reavivada en la poesía de Dante o Petrarca, pues ambos leían y escribían latín. Sin embargo, el Marqués sólo podría poseer una noción de las características de los hemistiquios a través de la tradición poética romance anterior que conocía, pues no leía la lengua de los romanos.

La distribución de las pausas fuertes (expresadas gráficamente por puntos) es otro de los rasgos que van a fundamentar a Santillana. La situación de los puntos gráficos en las fronteras entre las estrofas interiores del soneto coincide con la más habitual en Dante, Petrarca y Garcilaso. Del mismo modo que calificar a sus sonetos como *fechos al itálico modo* le supuso a Santillana largos años de críticas acerbas por una interpretación literal no restrictiva de su frase, igualmente le ha acontecido por su uso del endecasílabo oxítono para la elaboración de estas composiciones. La proporción de términos oxítonos era menor (no olvidemos que el Marqués conocía el italiano como lengua leída exclusivamente). La erradicación del verso agudo, como describe Francisco Rico, *fue un proceso lento y dificultoso que no se completó hasta la segunda mitad del siglo XVI*. Santillana utiliza en sus sonetos cuatro esquemas diferentes para disponer la rima de los cuartetos, y dos para la de los tercetos. La disposición de rima más usada en los cuartetos es la de rima alterna de tres esquemas: ABBA ACCA, ABAB BCCB y ABBA ABBA. Así pues, sólo en un soneto sigue el molde favorito de los italianos desde el *Dolce Stil Nuovo*.

4.2. La métrica durante el Renacimiento, Barroco y Romanticismo:

La métrica renacentista supuso una de las mayores revoluciones poéticas producidas en la literatura castellana en todo lo concerniente al siglo XVI. Siendo más exactos, si nos colocamos en el año 1526, encontramos que Boscán es invitado a probar en lengua castellana “sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia”, como pueden ser el endecasílabo, el soneto y el espíritu petrarquista, siendo elementos estos que pasarían a un plano de mayor relevancia a partir de estas fechas.

Boscán, a diferencia de Santillana, encontró realmente dificultoso el cómputo teórico que englobaría a los poemas por ser muy artificiosos y tener muchas particularidades diferentes. Sin embargo, no fue Boscán sino Garcilaso el que logró dar un salto de calidad y fue partícipe por tanto de esta revolución poética. Boscán y Garcilaso hallaron en su camino el obstáculo de la oposición, que provenía de los poetas tradicionales, que los acusaban con un tono satírico de pertenecer a la “nueva herejía petrarquista”. Cristóbal de Castillejo ya se da cuenta de estos aspectos y toma papel protagonista de esta reprensión a la tendencia italianizante y al abandono de las tradiciones castellanas.

Eran por tanto muy frecuentados en términos métricos, como casi fórmulas que se repetían en esta época, los tipos de verso octosílabo como principal metro tradicional castellano y el arte mayor usado tanto para temas de altisonancia y solemnidad como para temas populares. Los otros tipos de verso que gozaban de plenitud y que se repetían en la mayoría de autores poéticos de altura serían ya el terceto, el soneto, la octava real, la lira, la silva y la estancia. Como subgéneros poéticos con verdadera preeminencia observaríamos ya la égloga, la elegía, la oda y la epístola.

Respecto a la aportación barroca, es en la propia época, durante el siglo XVII, cuando todo el caudal de la corriente literaria más rica en creación poética está en lo alto de su apogeo, debido a la innovadora utilización del verso en el teatro. Supone una evolución de las formas métricas, los recursos estilísticos y los temas iniciados en la época anterior por los poetas petrarquistas, que de ésta sacaron a flote de nuevo las ya apartadas formas tradicionales de Castilla. Los poetas barrocos ha sido principalmente caracterizado por la mayor parte de la crítica por su tremenda dedicación a la hora de reelaborar y depurar las formas métricas heredadas del período anterior sin hacer otra cosa más que introducir nuevas variantes que no sólo se sirven de la métrica italiana, sino que vuelven a utilizar los versos de arte menor (especialmente el octosílabo) y las composiciones de la tradición popular española, tales como los villancicos, las letrillas y los romances por encima de otras formas. Llevan bajo estos fundamentos al teatro las mismas formas métricas que en la poesía lírica, además del florecimiento de la forma octosilábica del epigrama.

Por lo que se refiere a la aportación que puede ofrecer el Romanticismo a la métrica, podríamos hablar, tal y como señala la mayor parte de la crítica, que volvió a salir a flote, y por tanto volvieron a tomar dimensión y fundamentación, los metros tradicionales españoles. En su defensa está la libertad del poeta, que utiliza todo tipo de versos y estrofas, ya sea en su forma tradicional o combinándolas entre sí, o bien innovando con otras. El soneto queda relegado a un segundo plano e incluso desvirtuado, llegando a entrar en cierto desuso. Quizás el rasgo más definitorio de la métrica perteneciente al Romanticismo sea el uso de la rima aguda, además del empleo de la polimetría. Resurgió también la copla de pie quebrado, aplicada a serenatas y canciones trovadorescas.

4.3. La métrica de Antonio de Carvajal:

Antonio de Carvajal, que tiene el título de Doctor en Filología Románica por la Universidad de Granada, es miembro de la Academia de Buenas Letras y es considerado uno de los poetas mayores de la actual poesía española contemporánea, además de uno de los más caudalosos dentro de la llamada Generación del 70. Su aportación por lo que respecta a la métrica teórica tiene un acento notable y renovador de la tradición poética andaluza, siendo así artífice de una versificación depurada e innovadora, siguiendo líneas de proyección poética barroca que se han visto reflejadas sobre todo en sus recursos técnicos (a Carvajal le gusta usar las combinaciones estróficas más complicadas y las figuras retóricas, por lo que ha sido inevitablemente comparado con las figuras conceptista y culterana de Quevedo y Góngora). Habla textualmente Luzán de la destacada rima asonante de Carvajal que *“es una de las principales y más generales reglas para la buena elección de rimas y asonantes, y hasta ahora, que yo sepa, por ninguno advertida o notada, es que procure siempre el poeta preferir para consonante o asonante el sustantivo.* (Domínguez Caparros, 1977: 376).

La terminación del verso en pronombre átono o preposición, conjunción o artículo en la poesía canónica afecta tanto a la rima como a la pausa. La función rítmica y demarcadora del verso que se les pedía tradicionalmente a la rima y a la pausa métrica versal queda desvaída con las partículas átonas a fin de verso; la percepción de éste como unidad fónica y semántica aparece desdibujada. Parece natural pensar que la rima, por serlo, deber ser perceptible; si tal perceptibilidad disminuye o se apaga, una de las funciones tradicionales de la rima queda también atenuada.

Es a partir de 1970, con los novísimos y afines, cuando el encabalgamiento de una unidad de relación en fin de verso con la palabra que sigue empieza a tener una presencia abundante en la poesía; me refiero aquí únicamente a la poesía rimada y ordinariamente regular silábicamente, en la cual dicho fenómeno puede ir unido a la formación de rimas con más de un elemento léxico. *“Los elementos de relación mencionados son unidades átonas y dependientes, carentes de autonomía, que forman con la palabra que introducen una sola entidad fónica”*, (Alarcos Llorach, 1994: 198, 214) por lo que su ruptura es, probablemente, de mayor calidad que el resto de los encabalgamientos. Este tipo de encabalgamiento, que no dudo en llamar violento, forma parte del conjunto de mecanismos de ruptura y fragmentación que ilustran la manera de ser de una parte de la poesía contemporánea. Más allá de las ingeniosidades modernistas, el brusco encabalgamiento sirremático al que me quiero referir tiene en la poesía contemporánea la función primordial de desfigurar. Se ha insistido demasiado en el Carvajal barroquizante, en el poeta de extraordinaria maestría técnica, de hábil manejo de todos los recursos retóricos y de indiscutible perfección formal. *“La segunda razón alude al hecho de que el cultivo de diferentes formas métricas no obedece al mero capricho de un hábil versificador o a propuestas previas a la composición del poema concreto, sino a necesidades expresivas”* (Chicharro, A., 1999: 41).

El propio Carvajal se ha referido a la desarticulación de las formas clásicas en los versos de *Serenata* y *navaja*, que supone, simultánea y consecuentemente, una visión desarticulada del mundo, cuando dice que: *cualquier lector de mi poesía puede apreciar, con una simple mirada, la evidente quiebra de las formas, manifestación sensible de una subversión más honda: El acompasado fluir de los alejandrinos, los equilibrados endecasílabos, casi siempre unos y otros agrupados en sonetos [en Tigres*

en el jardín], se ven sustituidos en Serenata y navaja (1973) por una versificación generalmente abrupta, en que la melodía del verso y el fluir de los conceptos entran en colisión. La lira, la silva, otras estrofas polimétricas, delatan una nueva visión, alterada, deformada, del mundo (Carvajal, 1994).

4.4. La métrica en la actualidad:

En la actualidad tenemos a la gran figura de la literatura española Tomás Navarro con su obra *Los poetas en sus versos*, sobre la que Francisco Javier Díez de Revenga, catedrático de la Universidad de Murcia, dice: “*quizá sea ésta la mejor obra, por lo menos la más personal, la que da mejor la medida del investigador y del estudioso especializado, entre las que Navarro Tomás dedicó a la métrica. Y es que está constituida por reflexiones sobre autores españoles con detalladísimas comprobaciones métricas que le llevan a resultados, en alguna ocasión, distintos a los que desde hace mucho tiempo permanecen establecidos en nuestra crítica e historia literaria*”. Por eso este libro contiene un doble interés general: primero, por lo que aporta sobre los trece autores estudiados, y segundo, por demostrar, con extrema claridad y evidencia, lo fundamental que es la métrica en el estudio de nuestra poesía y nuestros autores. Hay además dos ensayos magistrales y en cierto modo ya son clásicos dentro de los estudios de la especialidad sobre el octosílabo y el endecasílabo, junto a un tercero que, menos ambicioso, recoge su opinión sobre el verso libre a propósito de la aparición del libro de López Estrada sobre *Métrica española del siglo XX*.

También promovió Navarro una especial observación a la métrica de las *Coplas* de Jorge Manrique, en la que analiza al detalle las distintas modalidades del octosílabo, las diferentes combinaciones del tetrasílabo, así como las excepciones surgidas en el desarrollo del poema, de donde se destaca la apelada "armonía vocálica". Analiza además en su obra el endecasílabo garcilasiano relacionándolo con Petrarca. Más concretamente trata "el endecasílabo en la *Égloga Tercera* de Garcilaso". Volverá

Navarro Tomás al estudio del poeta toledano en un trabajo que vale como prueba de que las modalidades del endecasílabo en este poeta están adecuadas al contenido. El predominio de los tipos sáfico y melódico, los de más apacible musicalidad, es total en esta égloga. Otro artículo revelador es "El endecasílabo en Góngora", que interesa sobre todo como reflejo de que los estudios de Navarro aportan algo nuevo a la crítica literaria establecida sobre un autor, tan definitivamente estudiado, al parecer, como Góngora.

Como ya he mencionado anteriormente, la métrica que es utilizada en la actualidad es la consensuada por la gran mayoría de los teóricos dentro del ámbito de la métrica, que es la *Métrica española* de Antonio Quilis, que es una edición muy aceptada y en apariencia es un manual sencillo, porque comienza desde cero, de modo que el entendimiento del cómputo teórico no es nada complicado, ya que es un manual muy bien organizado y es el que anteriormente he mencionado para que en el proyecto tanto el profesor como los alumnos tengan de material de apoyo para complementar el buen desarrollo cognitivo del alumno. En los siguientes apartados paso a desglosar la métrica que hoy en día tenemos vigente y que supone nuestra fuente de conocimiento y que se ha nutrido de las métricas teóricas formuladas con anterioridad, que son muchas desde el siglo XIX en adelante.

5. Presentación y desarrollo del corpus:

5.1. Datos teóricos sobre el verso, la estrofa y el poema

Sobre el verso habría que consensuar que es la unidad métrica más pequeña, la menor división estructurada que encontramos en el poema. Sólo tiene razón de existir en combinación con otros versos, formando, por lo general, parte de la estrofa y, por tanto, del poema. Sobre la medida de los versos no podemos empezar nuestro discurso de otra forma que dándole fundamentación a contar el número de sílabas que tiene cada verso teniendo en cuenta que si el verso acaba en palabra aguda, se cuenta una sílaba más, si

el verso acaba en palabra llana, se queda el mismo número de sílabas, o si el verso acaba en palabra esdrújula, se cuenta una sílaba menos. Un ejemplo de esto vendría a ser: *¡hola hidalgos y escuderos (8 sílabas) de mi alcurnia y mi blasón! (8 sílabas: 7+1) Adoro la hermosura, y en la moderna estética (14 sílabas: 15-1).*

Para medir los versos correctamente es preciso tener en cuenta aspectos tales como pueden ser el lugar que ocupa la última sílaba tónica del verso. Éste puede ser, si el verso acaba en palabra aguda, se cuenta una sílaba más; si acaba en palabra esdrújula, se cuenta una menos. La razón de tales procedimientos es estrictamente fonética, pues una vocal tónica en la sílaba final de la palabra produce un efecto de alargamiento de la misma; por su parte, en una palabra esdrújula la sílaba intertónica parece más corta, como si no existiera, de manera que estaríamos ya hablando más específicamente del verso oxítono, donde al cómputo silábico hay que añadir una sílaba, además del paroxítono cuando la última sílaba tónica es la penúltima del verso proparoxítono, donde la última sílaba tónica es la antepenúltima. En este caso hay que descontar una sílaba al verso. Otros autores también hablan de la existencia de los versos superproparoxítonos, que vendrían a referir la situación en la que la última palabra del verso es una sobresdrújula.

Otros fenómenos de gran fundamentación, sin los que no entenderíamos la métrica para analizar la parcela del cómputo silábico, serían el de sílabas métricas, donde hay que tener en cuenta tanto el número de sílabas fonológicas como las licencias métricas (como son la sinalefa, diéresis, sinéresis y el lugar del acento en la última palabra del verso, que ya hemos analizado).

Atendiendo a estos parámetros, la sinalefa sería un elemento en el que forma parte de un verso en la que cuando una palabra termina por vocal y la siguiente empieza también por vocal, a efectos métricos se computa una sola sílaba gracias a la sinalefa, en la que la vocal situada al final de una palabra se une con la vocal inicial de la siguiente palabra; ambas vocales se cuentan como una sola sílaba, además de los llamados diptongos e hiatos, que pueden confundirnos a la hora de separar las sílabas uniendo el primero dos vocales en una sílaba y separando en dos sílabas vocales que aparecen juntas gráficamente por motivos acentuales. La diéresis sería, por tanto, la situación en

la que dos vocales que forman diptongo se pronuncian separadas, dando lugar a dos sílabas. Se suele marcar con dos puntos sobre la vocal cerrada. (Ej. *rüido, insaciable*).

Por el contrario la sinéresis sería el fenómeno contrario a la diéresis. Consideramos diptongo el encuentro de dos vocales abiertas que normalmente no lo forman (Ej. *poe-sí-a*). La diéresis es el fenómeno contrario a la sinéresis. Consiste en la separación de un diptongo (dos vocales que constituyen una sola sílaba), que pasan a considerarse como dos sílabas distintas.

Además de los citados, hay que tener en cuenta otros fenómenos, bastante infrecuentes en la lírica contemporánea, pero muy comunes en la poesía medieval y de los Siglos de Oro, que afectan al cómputo de las sílabas, como puede ser la aféresis (fenómeno por el cual desaparece una sílaba al principio de una palabra, como por ejemplo “hora” en vez de “ahora”), la síncope (fenómeno por el cual es suprimida una sílaba dentro de una palabra, como en el caso de “buenismo” en lugar de “buenísimo”), la apócope (fenómeno por el cual una sílaba al final de una palabra se acorta, como sucede en el caso de “do” en vez de “donde”), la prótesis (fenómeno de adición de una sílaba al principio de una palabra, como en el caso de “arrecoger” en lugar de “recoger”), la epéntesis (fenómeno de adición de una sílaba en medio de una palabra, como en el caso de “Ingalaterra” en lugar de “Inglaterra”) y en el de la paragoge (fenómeno de adición una sílaba al final de una palabra, como en el caso de “felice” en vez de “feliz”).

Centrándonos de lleno en la tipología establecida para subdividir los versos, nos encontramos con que los versos de entre dos y ocho sílabas se denominan versos de arte menor. Los de nueve o más sílabas se llaman versos de arte mayor. Los versos de menos de doce sílabas son versos simples; los de doce o más sílabas, versos compuestos. Estos últimos están formados por dos mitades (que normalmente tienen el mismo número de sílabas, aunque tal cosa no tiene por qué ocurrir siempre), denominadas hemistiquios. Ambos hemistiquios están separados por una pausa denominada cesura. Por lo tanto, paso a analizar primeramente los versos de arte menor que, según su longitud, reciben los siguientes nombres, representados en la siguiente enumeración:

-Bisílabos y trisílabos, que constan de dos y tres sílabas respectivamente. Se utilizaron preferentemente en el Romanticismo, Neoclasicismo, Modernismo y Generación del 27 (en autores como Rubén Darío).

-Tetrasílabo, que suele alternar con el verso de ocho sílabas formando el verso de pie quebrado y tiene 4 sílabas. Se usó en el s. XV, Modernismo y Romanticismo. *Tantas idas/ y venidas/ tantas vueltas/ y revueltas* (Tomás Iriarte).

-Pentasílabo, que suele aparecer como verso independiente ya en el siglo XV y tiene 5 sílabas. *Llorad las damas/ si Dios os vala.* (Anónimo).

-Hexasílabo, que es muy frecuente en villancicos y romancillos y tiene 6 sílabas. *Moça tan hermosa/ non vi en la frontera/, como una vaquera/ de la Finojosa.* (Marqués de Santillana).

-Heptasílabo, que aparece combinado con endecasílabos en liras y silvas y tiene 7 sílabas. *¡Pobre barquilla mía/ entre peñascos rota/ sin velas desvelada/ y entre las olas sola!* (Lope de Vega).

-Octosílabo, que es el verso más importante de arte menor y tiene 8 sílabas. Es el verso más usado de entre los de arte menor y el más antiguo de la lírica castellana. Es el verso característico del romance. *Que por mayo era por mayo/ cuando hace el calor/, cuando los trigos encañan/ y están los campos en flor...* (Romancero).

Son ya, por tanto, versos de arte mayor los siguientes:

-Eneasílabo, que es poco usado en la tradición literaria. De 9 sílabas. *¡Juventud, divino tesoro/, que te vas para no volver!/
Cuando quiero llorar no lloro/... y, a veces, lloro sin querer.* (Rubén Darío).

-Decasílabo, que tiene 10 sílabas. *Del salón en el ángulo oscuro/, de su dueño tal vez olvidada/, silenciosa y cubierta de polvo/ veíase el arpa.* (Gustavo Adolfo Bécquer).

-Endecasílabo, que lo introdujo Boscán en el Renacimiento y triunfó con Garcilaso de la Vega. Es el más frecuente. Tiene 11 sílabas. Es el verso más importante de entre los de

arte mayor. *Eres la primavera verdadera,/ rosa de los caminos interiores,/ brisa de los secretos corredores,/ lumbre de la recóndita ladera.* (Juan Ramón Jiménez) Los tipos de endecasílabo son el endecasílabo enfático, con acentos en 1ª, 6ª y 10ª; el heroico, con acentos en la 2ª, 6ª y 10ª, el melódico, con acentos en la 3ª, 6ª y 10ª y el sáfico, con acentos en 4ª, 6ª u 8ª y 10ª.

-Versos compuestos se consideran ya a partir del dodecasílabo, de doce sílabas (que se utilizó en la Edad Media) y a partir de esta clasificación se requieren condiciones para el verso compuesto, tales como la cesura o pausa que divide los dos versos e impide la sinalefa de modo que dure menos que la pausa versal. El cómputo de acentos se toma como si fuera simple. El tono se desliza a menor frecuencia que el verso simple.

-Tridecasílabo, que ya consta de 13 sílabas. *Yo palpito tu gloria mirando sublime/ noble autor de los vivos y varios colores.* (Gertrudis Gómez de Avellaneda)

-Alejandrino, de catorce sílabas, que ya fue utilizado por el Mester de Clerecía. Alejandrino o tetradecasílabo 14 sílabas. *Su verso es dulce y grave; monótonas hileras/ de chopos invernales en donde nada brilla;/ renglones como surcos en pardas sementeras,/ y lejos, las montañas azules de Castilla.* (Antonio Machado).

Respecto a otra tipificación que Quilis ofrece citamos la del verso épico, o ``juglaresco`` o ``verso del Cid``, que se caracteriza por una alternancia creciente o decreciente en la longitud del verso, teniendo como referencia la del verso más usado. Acto seguido hace una reseña métrica de las que acostumbra, señalando el orden de frecuencias métricas que Ramón Menéndez Pidal le atribuyó al *Cantar de Mío Cid* (que está considerada como una obra cumbre en el desarrollo de la poesía épica de la historia de la literatura) de la que se destaca una especial fluctuación del hemistiquio heptasílabo.

Por lo respecta al ritmo de los versos habría que explicar previamente que los versos en español se caracterizan por tener siempre su acento en la penúltima sílaba, mientras que en el caso de que el acento recaiga en cada uno de los hemistiquios estamos ante los versos compuestos. También está el acento fijo que se repite su posición estrófica. Quilis añade una matización, postulando el acento rítmico en el caso de que coincidan el acento del verso y el acento estrófico y habla de acento extrarrítmico

cuando no coincide. Quilis recoge las aportaciones de toda la métrica anterior, señalando las formas clásicas de yambo, troqueo, dáctilo, anfíbraco y anapesto.

Respecto al tema de la rima, Quilis ofrece una visión de relación entre la rima y las propias figuras retóricas que desarrollaré en páginas sucesivas. En el mismo capítulo que Quilis dedica a la rima supone el origen de la rima en la literatura española en el influjo de origen árabe y de origen oriental. La rima ha sido definida como la identidad total o parcial, entre dos o más versos, de los sonidos situados a partir de la última vocal tónica. Puede ser consonante, si los sonidos idénticos son vocales y consonantes, y asonante, que se produce cuando sólo las vocales son idénticas. La rima suele representarse mediante una fórmula alfabética, en la cual las mayúsculas (A, B) designan versos de arte mayor y las minúsculas versos de arte menor (a, b). Las letras iguales señalan los versos que tienen la misma rima, sea consonante o asonante. Un guión (-) representa un verso que queda libre, es decir, que no rima con ningún otro.

Ciertamente la rima total o consonante ha sido fundamentada desde su definición de la repetición de los fonemas que corresponden a dos o más versos que se puede localizar a partir de la última sílaba acentuada; mientras que la rima asonante o parcial ha sido definida como la repetición en dos o más versos de fonemas, pero en este caso solo de los vocálicos, a partir de la última vocal acentuada, que es tomada como referencia, dejando por tanto a un lado a las consonantes. Hay que tener en cuenta que tanto Quilis como sus predecesores establecieron que no se computan las vocales débiles de los diptongos ni la penúltima vocal de las palabras esdrújulas.

Antes de pasar a la siguiente cuestión habría que dar cierta fundamentación al concepto de “encabalgamiento”, que Quilis ve como *un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con la pausa morfosintáctica*. Tenemos que distinguir entre verso encabalgante y verso encabalgado, que se pueden diferenciar por la propia tipología que presenta el verso como variedad versal, que se da en el verso libre, y como medial, que se da en la cesura del verso compuesto.

En otro orden clasificatorio estaría la unidad que escinde, en la que el léxico representa la pausa que se da en el interior de palabra, mientras que en el sirremático se manifiesta la pausa que incide en el interior de un sirrema. Un sirrema es una agrupación de palabras que no admiten pausa interior. Por otro lado, la oracional presenta la pausa que se produce en el interior de una oración en aquellos casos en que

no podemos hacer pausas por motivos morfosintácticos. En una última clasificación de las clases de encabalgamiento estaría la de la longitud del verso encabalgado, en la que hallamos la clasificación de abrupto, donde la fluidez del verso encabalgante se detiene antes de la mitad del verso encabalgado. La otra tipificación de longitud del verso encabalgado sería la de suave, donde el verso encabalgante continúa fluyendo más allá de la mitad del verso encabalgado.

La estrofa es definida tanto por la tradición como por la teorización métrica moderna, recogida y reafirmada por Quilis, que establecen que proviene del latín ``strophá`` (que, a su vez, deriva de un vocablo griego que significa “vuelta”). El término estrofa permite hacer referencia a los distintos fragmentos que componen una poesía o una canción en nuestro campo de la composición poética que está por debajo del poema. Es frecuente que estas partes estén organizadas del mismo modo y formadas por idéntica cantidad de versos.

La estructura de una estrofa se representa mediante una fórmula alfanumérica que indica la longitud de los versos y el esquema de rima; por ejemplo, la fórmula métrica de la lira es la de 7a 11b 7a 7b 11b. Las estrofas se clasifican según el número de versos que las integran. A continuación veremos los tipos de estrofas más importantes; téngase en cuenta, no obstante, que además de las estrofas que citamos existen otras muchas; por otro lado, hay numerosísimas variantes particulares elaboradas por los poetas a partir de las estrofas más típicas.

La forma estrófica más típica consiste en dos versos que riman entre sí. Lo más habitual es que sean dos versos de la misma medida, aunque también pueden tener diferente número de sílabas métricas. Los hay de arte mayor y también de arte menor; por su parte, la rima puede ser consonante o asonante. Lo esencial es que los dos versos tengan la misma rima: *Al que a buen árbol se arrima/ buena sombra le cobija; Todo necio/ confunde valor y precio.* (Antonio Machado).

Respecto a la estrofa de tres versos o terceto habría que decir que consiste en tres versos de arte mayor, de los cuales el primero y el tercero riman en consonante; el segundo queda libre. Su esquema métrico es ABA: *Avaro miserable es el que encierra/, la fecunda semilla en el granero/, cuando larga escasez llora la tierra.* (V. Ruiz de Aguilera) Normalmente el terceto no se usa solo, sino en series más o menos largas, agrupado con otros tercetos. Esta disposición recibe el nombre de tercetos encadenados,

y en ella el verso que queda libre en cada terceto rima en consonante con el primer y el tercer verso de la siguiente estrofa. El esquema de esta estrofa sería, por tanto, ABA-BCB-CDC-XYX-YZYX. La última estrofa de la serie termina con un verso de más, añadido para evitar que el verso que queda libre no rime con ningún otro. *Pasáronse las flores del verano,/ el otoño pasó con sus racimos,/ pasó el invierno con sus nieves cano;/ las hojas, que en las altas selvas vimos,/ cayeron, y nosotros a porfía/ en nuestro engaño inmóviles vivimos./ Temamos al Señor que nos envía/ las espigas del año y la hartura/ y la temprana lluvia y la tardía.* (Epístola moral a Fabio).

Entre las estrofas de cuatro versos destaca el cuarteto, estrofa de cuatro versos de arte mayor con rima consonante ABBA: *Alguna vez me angustia una certeza,/ y ante mí se estremece mi futuro./ Acechándole está de pronto un muro/ del arrabal final en que tropieza.* (Jorge Guillén). El serventesio ha sido definido por la tradición métrica como la estrofa de cuatro versos de arte mayor con rima consonante ABAB: *Valerosos, enérgicos, tranquilos, /caminan sin dudar hacia un futuro/ que tramándose está con estos hilos/ de un presente en fervor de claroscuro.* (Jorge Guillén). Otra forma enormemente utilizada es la redondilla, que ha sido definida por la tradición como la estrofa de cuatro versos de arte menor con rima consonante abba: *La tarde más se oscurece; /y el camino que serpea/ y débilmente blanquea,/ se enturbia y desaparece.* (Antonio Machado).

Siguiendo con el desarrollo de este amplio epígrafe la conocida cuarteta consta de cuatro versos de arte menor con rima consonante abab: *Luz del alma, luz divina,/ faro, antorcha, estrella, sol.../ Un hombre a tientas camina;/ lleva a la espalda un farol.* (Antonio Machado). Es en este momento cuando conviene introducir una de las formas estróficas más influyentes de la historia de la poética, que ha recibido el nombre técnico del tetrástrofo monorrimo, más conocida como la cuaderna vía, que, como su propia denominación técnica indica, se trata de una estrofa compuesta por cuatro versos alejandrinos que riman en consonante, según la fórmula AAAA, BBBB, CCCC, etc.: *Vistie a los desnudos, apacie los samnientos,/ acogie los romeos que vinien fridolientos, /daba a los errados buenos castigamientos,/ que se penitenciasen de todos falimientos.* (Gonzalo de Berceo).

En lo referente a la estrofa de cinco versos o quinteto cuenta con dos rimas consonantes, que deben respetar dos normas: no puede haber tres versos seguidos con la

misma rima, y los dos versos finales no pueden rimar entre sí. Las fórmulas métricas posibles con tales condiciones son AABAB, AABBA, ABAAB, ABAAB, ABBAB: *Desierto está el jardín... De su tardanza/ no adivino el motivo... El tiempo avanza.../ Duda tenaz, no turbes mi reposo. /Comienza a vacilar mi confianza.../ El miedo me hace ser supersticioso* (Ricardo Gil). La quintilla ha sido definida como propia de las mismas condiciones métricas que el quinteto, pero con versos de arte menor: *Vida, pues ya nos cansamos/ de andar uno y otro juntos, /tiempo es ya de que riñamos, /y en el trance a que llegamos/ vamos riñendo por juntos.* (Miguel de los Santos Álvarez). Por lo que respecta a la lira, se define como la estrofa de cinco versos, con dos versos endecasílabos (segundo y quinto) y de tres heptasílabos, cuya rima, en consonante, es aBabB. Recibe este nombre por la palabra con la que termina el primer verso de la estrofa inicial del poema “A la flor de Gnido”, de Garcilaso de la Vega: *Si de mi baja lira/ tanto pudiese el son/, que en un momento aplacase la ira/ del animoso viento, /y la furia del mar en movimiento.*

En lo referente a las estrofas de ocho versos debemos señalar a la Octava real u octava rima. Habría que decir que consta de ocho versos de arte mayor, generalmente endecasílabos, y con rima consonante, según el esquema ABABABCC: *No las damas, amor, no gentilezas,/ de caballeros canto enamorados,/ ni las muestras, regalos y ternezas/ de amorosos afectos y cuidados;/ mas el valor, los hechos, las proezas/ de aquellos españoles esforzados,/ que a la cerviz de Arauco no domada/ pusieron duro yugo por la espada.* (Alonso de Ercilla).

En cuanto a las estrofas de diez versos de diez versos, destaca la décima, estrofa de diez octosílabos, y cuyo esquema es abbaaccddc: *Suele decirme la gente/ que en parte sabe mi mal,/ que la causa principal/ se me ve escrita en la frente;/ y aunque hago de valiente,/ luego mi lengua desliza/ por lo que dora y matiza;/ que lo que el pecho no gasta/ ningún disimulo basta/ a cubrirlo con ceniza.* (Vicente Espinel).

Corresponderían ya al apartado de otras composiciones el soneto o composición estrófica de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos: *En tanto que de rosa y azucena/ se muestra la color en vuestro gesto, /y que vuestro mirar ardiente, honesto, /con clara luz la tempestad serena; /y en tanto que el cabello, que en la vena/ del oro se escogió, con vuelo presto/ por el hermoso cuello blanco, enhiesto,/ el viento mueve, esparze y desordena:/ coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto*

antes que el tiempo ayrado/ cubra de nieve la hermosa cumbre./ Marchitará la rosa el viento helado/, todo lo mudará la edad ligera/ por no hazer mudanza en su costumbre.
(Garcilaso de la Vega).

En lo concerniente al romance vendría a ser la serie ilimitada de octosílabos, de los cuales sólo los versos pares tienen rima asonante, mientras que los impares quedan libres: *Fontefrida, Fontefrida,/ Fontefrida y con amor,/ do todas las avecicas/ van tomar consolación/, si no es la Tortolica,/ que está viuda y con dolor./ Por allí fuera a pasar/ el traidor de Ruiseñor;/ las palabras que le dice/ llenas son de traición: -si tú quisieses, señora, /yo sería tu servidor.*

El poema es analizado por Quilis, que ha aceptado las concepciones teóricas de sus predecesores, en las que el concepto es presentado como la unidad métrica y rítmica más importante. En cuanto a su forma, los poemas pueden ser estróficos, si están estructurados en estrofas, o no estróficos. A su vez, los poemas estróficos pueden ser monoestróficos, cuando constan de una sola estrofa, estróficos, poliestróficos (cuando están compuestos por varias estrofas) o no estróficos. Por otro lado, en cuanto al contenido, podemos encontrar los poliestróficos sueltos y los poliestróficos encadenados.

Hacemos especial hincapié en los poemas estróficos, donde se encuentran las formas más significativas y representativas. Encontramos los poemas estróficos, donde observamos uno de los más preponderantes como es el caso del villancico, que está escrito en octosílabos o hexasílabos. Consta de estribillo de dos a cuatro versos y del pie, que es la estrofa de seis o siete versos en la que el último debe rimar con todo el estribillo o con su parte final. La letrilla sería la principal variante del villancico centrándose más la letrilla en la temática burlesca o satírica. El zéjel es otra forma estrófica que consta de estribillo, al que se suma una segunda estrofa (mudanza), que tiene tres versos monorrimos y un verso (vuelta) que rima con el estribillo. Por último, la forma estrófica de mayor fundamentación es sin duda el soneto, que es una composición lírica formada por catorce versos endecasílabos divididos en dos cuartetos y dos tercetos. La rima que comprende estos versos es la de ABBA ABBA CDC DCD.

Respecto a los poemas no estróficos hallamos el romance, ya descrito como estrofa propiamente dicha, que es una serie ilimitada de versos octosílabos en la que riman los pares en asonancia. Si los versos son heptasílabos, la composición recibe el

nombre de endecha, y si tiene menos sílabas se llama romancillo. Cuando los versos son endecasílabos, se denomina romance heroico.

Decimos mientras tanto que la silva reflejaría en su forma una serie ilimitada de versos en la que se combinan versos de siete y once sílabas con rima total o consonante. Tendríamos que tener en cuenta además, dentro de las formas no estróficas, los denominados como versos sueltos, que confluirían como una multitud de versos del mismo número de sílabas, pero sin rima. Es útil en las traducciones, porque evita la búsqueda de rimas. En España los introdujo Boscán en el Renacimiento, quien siempre usó el endecasílabo.

Otra clasificación, dentro de esta misma de poemas no estróficos, sería la formada por los poemas de versos libres, que se caracterizan principalmente por tener ausencia de estrofas, de rima y de medida, con el lastre de tener además continuos desajustes entre la sintaxis y el propio metro.

Existen formas poéticas más curiosas, que al primer golpe de vista en apariencia pueden resultar caóticas, con un completo desbarajuste en el orden y en la presentación tipografía. Ahí podemos encontrar las formas poéticas de los acrósticos, (dentro de la cual contamos con uno de los representantes fundamentales de nuestra Literatura, como puede ser Fernando de Rojas en *La Celestina*, que conscientemente transmite un mensaje que esconde a modo de jeroglífico en las mayúsculas del principio de cada verso, que forman un mensaje críptico en este caso) o como pasa en los caligramas, que cuentan con una disposición tipográfica muy particular en la que el autor forma de alguna manera un dibujo a través de una determinada tipografía que perfila, a modo de los cubistas, un asunto en relación con el tema o con cierto aspecto sobre la temática que puede llevar dentro otros mensajes, o incluso, como sucede con los dificultosos laberintos, en los que el autor puede transmitir su mensaje buscando un esfuerzo por parte del lector, al tener éste que leer el poema en varias direcciones y que además tenga sentido. Estos interesantes recursos poéticos enfrasan de alguna manera ciertos caprichos de los escritores, además de aportar al poema un carácter “místico” y misterioso, a la vez que el autor puede expresar algo muy personal. Estas tendencias se volvieron frecuentes ya en la Vanguardias y en la lírica de principios del siglo XX.

5.2. Los tópicos literarios y las figuras retóricas más importantes reflejadas en la métrica

Pretendo a continuación señalar los distintos tópicos de mayor fundamentación, ya que son una herramienta de gran ayuda para el análisis de la poesía y que de alguna manera quiero adjuntar como conocimiento teórico que el alumno debería desarrollar. En cuanto a los tópicos literarios destacamos principalmente los siguientes, de manera bien clara y específica, que vendría bien compendiar sabiendo que esto es lo que le inculcaríamos al alumno. De esta manera, el ``amor post mortem`` (amor más allá de la muerte) que viene a hacer referencia al amor eterno, que va más allá de la muerte; además de ``amor bonus`` (buen amor), que tiene como objetivo el alcance del amor espiritual. Sin alejarnos de la parcela de los tópicos que se refieren al sentimiento, mencionamos el ya famoso ``beatus ille``, (dichoso aquel), tópico que le da preponderancia a la vida campesina, que es puesta por delante de la vida en la corte o la vida en la ciudad. Otros muy famosos en la historia de la literatura serían el ``carpe diem`` (aprovecha el momento), que invita e incita a las personas que gozan de juventud a que la disfruten al máximo, antes de que la vejez les sobreponga, o el de ``collige, virgo, rosas`` (coge, doncella, las rosas), que viene a referir la misma idea sobre la juventud que deben aprovechar. El ``contempus mundi`` (desprecio del mundo) que funciona como actitud filosófica que repercute en el carácter de cómo los entes en el mundo tienen fecha de caducidad. El fin justifica los medios (que ha sido atribuido a los escritos de Maquiavelo) señala la idea, la mayoría de las veces errónea y desacertada, de que no importa los medios que se empleen para llegar a un determinado fin.

Por otro lado, citaré tópicos que también tienen gran importancia en la historia de la literatura, pero que son quizás menos frecuentados, como serían el ``descriptio puellae`` (descripción de la joven), que no es más que una mera enumeración a través de un listado de metáforas típicas, entre las que destaca la belleza de la amada, el ``dum vivimus, vivamus``, (mientras vivimos, vivamos), donde la vida pasa a desempeñar un papel algo pasajero y efímero, de modo que se invita a su disfrute (próximo por tanto al ``carpe diem``). Los apelados efectos del amor, en los que el amor se concibe como un malestar que provoca una serie de efectos, como pueden ser el insomnio, la palidez y la intranquilidad, que no son más que síntomas por los que se deduce que el poeta sufre la

enfermedad del amor. El de ``fortuna mutabile`` (la fortuna es cambiante) resalta la invitación a reflexionar sobre lo mudable de la fortuna, de la suerte, unas veces favorable y otra desfavorable. Generalmente se la representa como una rueda que va girando, de modo que puede estar arriba o abajo. Otro tópico de gran importancia sería el de ``fugit irreparabile tempus`` (El tiempo pasa irremediamente), que sería otra forma de enunciar el ya famoso tópico de ``tempus fugit``, en el cual se hace hincapié en la velocidad con que pasa el tiempo y de cómo llega la inevitable vejez. El ``furor amoris`` (locura de amor) alude a cómo el amante puede llegar incluso a perder la razón por causa del amor que siente. El tópico de ``primum vivere`` (primero vivir, luego filosofar) ya fue atribuído a Hobbes, aunque ya se utiliza una expresión similar en *El Quijote*: “metafísico estáis. Es que no como” (Diálogo entre Babiaca y Rocinante). La necesidad de buscar la satisfacción de las necesidades inmediatas o el interés material, postergando o despreciando lo trascendente, se expresa también en el pancismo o figura de Sancho Panza, cuyo materialismo, en oposición al idealismo de Don Quijote, ha sido no sólo repetido como tópico, sino analizado, por ejemplo por Miguel de Unamuno (*Vida de Don Quijote y Sancho*), quien a su vez desarrolló un tópico estrechamente relacionado pero opuesto: *¡que inventen ellos!* La gran profundidad del texto de Cervantes, sobre todo en la segunda parte, ha permitido señalar que la relación de sus dos protagonistas con sus estereotipos es muy dinámica, produciéndose progresivamente una quijotización de Sancho.

Otro tópico fundamental sería el de ``panem et circenses``, (pan y circo), que fue aplicado a la España del siglo XVIII y fue luego utilizado por el mismo Unamuno, hasta que en el siglo XX se parafraseó en “Pan y Fútbol” y que de alguna manera es la base clara del tópico de Carlos Marx: “La religión es el opio del pueblo”.

Otros tópicos de enorme repercusión serían ya el ``fallitur visus``, o las apariencias engañan, tópico central para el barroco español, con origen en muchas expresiones similares de la literatura clásica. El tópico de que nada es verdad ni es mentira, que viene a clarificar que en este mundo cruel nada es verdad ni es mentira todo es según el color del cristal, que codificó para siempre Ramón de Campoamor en un célebre poema. El tópico de ``theatrum mundi`` (teatro del mundo), apela a la comparación de la vida como parte del teatro; está *El Quijote* y en varias obras de Calderón de la Barca (especialmente en el auto sacramental *El gran teatro del mundo*). El tópico que da nombre a una de las obras fundamentales y más representativas en lo

que respecta a Calderón de la Barca sería el de la vida es sueño (donde la vida es reflejada como algo ilusorio, de manera que representa una confusión entre la consciencia y la inconsciencia). El tópico inglés de ``To be or not to be`` (ser o no ser), que aparece en el verso de Shakespeare puesto en boca de Hamlet, con el que se refleja la duda ante una decisión trascendental, y también el juego de imposturas en que se encuentran los personajes de la obra. Para concluir con los tópicos más representativos citaríamos el tópico francés de ``ceci n'est pas une pipe`` (esto no es una pipa, en francés), es un tópico originado en el ámbito de la pintura, por el que se resalta la capacidad de la pintura para imitar (mímesis) o falsear la naturaleza (verosimilitud), que tiene como objetivo el de engañar al ojo y a nuestra propia percepción sensitiva,

En lo concerniente a las figuras retóricas habría que decir que son palabras o frases utilizadas para dar énfasis a una idea o sentimiento. Este énfasis consiste en que el autor, hablante o creador se escapa del sentido literal de la palabra o frase, o éste da un sentido diferente al comúnmente utilizado.

Las figuras retóricas son muy importantes dentro de la literatura, ya que éstas complementan la realización estética, el lenguaje literal, palabras cultas y poéticas y le da un valor adicional a todo ello. Estas también tienen la capacidad de transportarnos a través de la literatura a un mundo intangible o inaprehensible.

Una figura retórica tiene multitud de capacidades, de manera que es susceptible de conciliar lo opuesto, herosear lo imposible, expresar lo absurdo, dar cualidades inexistentes, relacionar mundos distintos y mucho más; es por esto por lo que son usadas comúnmente de forma abundante en obras literarias. Cada figura retórica tiene sus características. Veremos su clasificación y en qué consiste cada una de ellas.

A continuación voy a realizar una enumeración de figuras retóricas más representativas y que han tenido mayor preponderancia, enfocada a la enseñanza, que podré desarrollar con total amplitud en la exposición oral:

En las figuras fonológicas clasificaríamos a la metátesis, el pleonasma, la enumeración, el polisíndeton, el asíndeton, el hipérbaton, la derivación, la anadiplosis (repetición de una palabra o varias palabras al principio y final de un verso), la anáfora, la anadiplosis, el calambur (repetición de homónimos, concatenación o anadiplosis concatenadas), la paronomasia, el quiasmo, la sístole, la diástole, el retruécano y la distribución principalmente, entre otras muchas figuras.

En las figuras semánticas englobaríamos, entre otras muchas, el símil, el epíteto, la metáfora, la hipérbole, la sinestesia, la hipérbole, la lítotes, la alegoría, (la transformación del sentido global de un texto por medio de imágenes expresándolo a través de la metáfora) la ironía, el sarcasmo, la metonimia, la sinécdoque, la perífrasis, la sinonimia, la antítesis, el oxímoron (o la contracción de vocablos que se excluyen, pero que el contexto hace compatibles, como en la expresión *dolce guerrera*) la antonomasia y la paradoja.

Finalmente, en cuanto a las figuras pragmáticas, encontramos la evidencia, la prosopopeya, la etopeya, la topografía, la metáfora, el apóstrofe, la interrogación, la anticipación, la concesión y la pairesia entre otras muchas.

6. Resultados prácticos:

Rima C Cancionero de Petrarca, Rimas en vida de Madonna Laura

Esa ventana en que se ve el sol mío,	11 A
cuando él quiere, y el otro a la hora nona;	11 B
y esa en que, cuando más Bóreas arpona,	11 B

silba en los breves días aire frío;	11 A	
la roca en que pensosa en el estío	11 A	5
ella se sienta y sola allí razona,	11 B	
y todo aquel rincón que su persona	11 B	
con el pie holló o volvió una vez sombrío;	11 A	
y el paso en el que Amor me asaltó un día;	11 C	
y la nueva estación, que un año y otro	11 D	10
la antigua herida me renueva tanto;	11 E	
y el gesto y dulce voz que mi quillotro	11 D	
clava profundamente al alma mía,	11 C	
hacen mis ojos desear el llanto.	11 E	

El análisis sobre este soneto del poeta italiano Petrarca que el alumno debería llevar a cabo en base a toda la fundamentación teórica que he expuesto anteriormente consistiría en identificar que estamos ante un soneto petrarquista formado, obviamente, por dos cuartetos y dos tercetos encadenados y bien delimitados, que cuentan con una rima consonante de ABBA ABBA CDE DCE, formada por endecasílabos de arte mayor con rima consonante de acento melódico por su destacado acento en la tercera sílaba de cada verso. Estos rasgos que aquí señalo son propios de la poesía petrarquista, que Francesco Petrarca toma como ejemplo de los poetas italianizantes y que exhibe en su propia poética, como aquí podemos observar. Dicho esto podemos resaltar el carácter

sosegado, a la vez que fluido, que el autor italiano aquí nos intenta transmitir. El uso que aquí hace el poeta de las pausas le da un tono expresivo muy acentuado.

La vida es sueño de Calderón de la Barca

Acto I [En la torre]

Sale en lo alto de un monte Rosaura, en hábito de hombre, de camino, y en representado los primeros versos va bajando.

Rosaura:

Hipogrifo violento	7 a	
que corriste parejas con el viento,	11 A	
¿dónde, rayo sin llama,	7 b	
pájaro sin matiz, pez sin escama,	11 B	
y bruto sin instinto	7 c	5
natural, al confuso laberinto	11 C	
de esas desnudas peñas	7 d	
te desbocas, te arrastras y despeñas?	12 D	
Quédate en este monte,	7 e	
donde tengan los brutos su Faetonte;	12 E	10
que yo, sin más camino	7 f	
que el que me dan las leyes del destino,	11 F	

ciega y desesperada	8 g	
bajaré la cabeza enmarañada	11 G	
de este monte eminente,	7 h	15
que arruga al sol el ceño de la frente.	11 H	
Mal, Polonia, recibes	7 i	
a un extranjero, pues con sangre escribes	11 I	
su entrada en tus arenas,	7 j	
y apenas llega, cuando llega a penas;	11 J	20
bien mi suerte lo dice;	7 k	
mas ¿dónde halló piedad un infelice?	11 K	
Sale Clarín, gracioso		

A través de la técnica de comentario poético referido en este caso a la métrica que podemos observar en los versos introductorios de la obra *la Vida es Sueño* de Calderón de la Barca, nos centraremos en la versificación. Podemos resaltar que observamos tiradas de silvas pareadas, a ritmo pausado y grave, con rima consonante. A partir del verso 9 se alternan versos de once sílabas en lugar de 12; y una anomalía que presenta: que aparece un verso octosílabo asilado. Desde los versos 1 al 8 Rosaura se dirige, mediante diversas metáforas, al caballo que la acaba de derribar, para preguntarle figuradamente qué lugar es aquel donde se ha desbocado, o sea, dónde ha sido derribada. También encontramos un juego de palabras formado por un quiasmo o paralelismo en cruz y un calambur. En los versos posteriores ya Rosaura se queja de que nada más llegar a Polonia ya está sufriendo penalidades.

7. Conclusiones:

Las conclusión que extraigo de este trabajo sería la necesidad de un amplio, arduo y exhaustivo trabajo personal, que por mi parte he realizado, con la intención de poner en común todo el volumen de información que he manejado y que he de alguna manera compendiado y le he dado forma como proyecto de especialización en enseñanza, para que el futuro alumnado al que este proyecto va dirigido comprenda la evolución, aparte de los propios fundamentos teóricos que puedan conformar la asignaturas hasta darle propia forma práctica a la hora de tener que desarrollar la competencia comunicativa para que el alumno se exprese ante sus propios compañeros, ante su propia composición poética, que debe estar bien medida y meditada antes de su exposición. A lo largo de todas las explicaciones históricas que he llevado a cabo como tarea de investigación y de análisis y comparación, llego a la conclusión de que el manual de Antonio Quilis es el más actualizado en el estado de la materia y del que por tanto he dispuesto como herramienta para el proyecto, en clave de taller literario, enfocado al estudio profundizado de la métrica como asignatura, con contenidos más o menos clarificados, pero que considero pertinentes como proyección literaria en el desarrollo cognitivo enfocado a fomentar la capacidad de análisis en la parcela de la métrica con el conveniente comentario de texto, que formaría parte del temario y que sería recomendable que fuera evaluado en forma de examen, de modo que pudiera servir para un correcto desarrollo del alumno.

Es para mí todo un honor que este Trabajo de Fin de Grado forme o pueda formar parte de una memoria de corpus que pueda ser consultada en algún momento por algún profesor, ya que podría serle de gran ayuda para realizar un taller literario o formalizar las bases y fundamentos de una asignatura que pueda ser impartida a niveles de secundaria, bachillerato, o incluso, como anteriormente también he explicado, como asignatura perteneciente a la carrera de Filología Hispánica.

Personalmente he de añadir que me ha servido como un tremendo y apasionante repaso por todos los contenidos teóricos y he podido observar los grandes cambios que la métrica ha ido experimentando con el paso de los siglos. Desde la métrica del Marqués de Santillana hasta la actualidad ha habido diferentes y novedosos planteamientos acerca de la materia. Dicho esto, para mí la métrica me ha hecho descubrir cómo un autor puede enfrascar un mensaje enigmático a través de técnicas de la medición muy meditadas, para que el poema tenga sentido y su análisis métrico sea correcto conforme a las reglas establecidas. Este mensaje, como ya he reflejado en apartados anteriores, ha supuesto un verdadero descubrimiento para mí. Por ejemplo comprobar cómo un poeta puede expresar su serenidad a través de la manipulación de los hemistiquios o cómo un análisis de la rima o de la construcción de un soneto nos puede desvelar la idea que el autor en ese momento nos quiere transmitir o incluso su propio estado de ánimo, entre otras muchas aplicaciones que un autor usa a modo de puzle, pero que los que analizamos con detenimiento y atención descubrimos; lo cual parece un recurso mágico y realmente útil para el análisis literario que nos compete.

8. Bibliografía consultada:

- Balbín, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1968.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid: Cátedra; edición de Ciriaco Morón Arroyo, D. L. 2001.
- Díez Borque, José María, *Comentario de textos literarios. Método y práctica*, Madrid, Editorial Playor, 1990.
- Domínguez Caparrós, José, *Métrica española*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- Domínguez Caparrós, José *Nuevos estudios de métrica* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007.

- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.
- García Barrientos, José Luis, *Las figuras retóricas El lenguaje literario 2/ José Luis* Madrid: Arco-Libros, 2000.
- Guillén, Jorge, *Cántico*, Limoges, Université des Lettres et Sciences Humaines, p. 100, 1985.
- Marchese, Ángelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y Terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 1989.
- Navarro Tomás, T., *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1991.
- Petrarca, Francesco, *Cancionero*, Madrid: Alianza, D. L., 1995.
- Quilis, Antonio, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá (Col."Aula Magna", 20), (4ª ed.), 1978.
- Quilis, Antonio, *Métrica española / Antonio Quilis*, Barcelona: Ariel, colección letras e ideas. 2004.
- Varela Merino, Elena, *Manual de métrica española*, Madrid, 1998
- Varela Merino, Elena, Pablo Moíño Sánchez, Pablo Jauralde Pou, *Métrica Española*, Madrid: Castalia, D. L., 2005.

9. Enlaces web:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-4/html/02598914-82b2-11df-acc7-002185ce6064_34.html

<https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/Perfiles-1-%20Navarro.htm>

https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Carvajal

https://es.wikipedia.org/wiki/T%C3%B3pico_literario

<https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9trica>

http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor-din/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-4/html/02598914-82b2-11df-acc7-002185ce6064_34.htm