

LA IMPORTANCIA DE LA ESCANSIÓN EN LAS PROPUESTAS MÉTRICAS DEL SIGLO DE ORO¹

Marx Arriaga Navarro*
Universidad Complutense de Madrid

PALABRAS CLAVE: ESCANSIÓN, MÉTRICA, ORALIDAD, PRECEPTIVAS, SIGLO DE ORO

Introducción

En este artículo planteo una revaloración de los tratados teórico-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. 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. 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.

¹ Este artículo es un breve resumen de la tesis de maestría titulada: *¿Qué era el verso en los siglos XVI y XVII? En busca de una teoría del verso en las poéticas del Siglo de Oro*. Agradezco al doctor Gustavo Illades Aguiar por el gran trabajo que realizó como asesor, sin él esta tesis no hubiera visto la luz. Estaré toda la vida en deuda con él 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 agrestes caminos de la crítica literaria.

* marxarriaga@hotmail.com

Marx Arriaga Navarro

¿Qué representa el término escansión?

La métrica generativa, fundada con los aportes del formalismo ruso, plantea al verso como un concepto dinámico donde participan elementos como: ritmo, tono, rimas, semántica, tradición, autor, lector y escucha; proporcionándonos un enfoque más realista de lo que es el verso, por ejemplo, citaré esta espléndida caracterización hecha por Julio Molina 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" (32).

Comprender esta "audición" es trascendental y no sólo me refiero al receptor que distingue cuándo un discurso es un poema o cuándo no, sino también cuando lo hace el autor. Juzgar que la "audición" sustenta la creación del verso, arroja posibilidades que la métrica tradicional no valora. Ahora bien, ¿cómo fue que el poeta distinguió los sonidos de su creación? Se pensaría en la oralización, y en parte se tendría razón, pero habría que añadir la escansión del poema. No me refiero a la definición tradicionalista de la palabra "escandir" (es decir, medir un verso) que se encuentra en cualquier diccionario, sino a la escansión planteada 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. (Domínguez, *Métrica y poética...* 77)

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* apunta que: "la versificación, expues-

La importancia de la escansión...

ta 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" (22).² La crítica de Ferreira, contra la Retórica, era muy dura y sin duda incomodó a más de uno, 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. (24–25)

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 del verso? ¿El texto limita esa lectura o hay un acto interpretativo arbitrario? ¿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. Las propuestas de Ferreira más que revolucionarias son subversivas y considero 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 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.* (46)

² 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. (*El ritmo del verso* 60)

Marx Arriaga Navarro

Si Ferreira tuviera razón, implicaría que todas las herramientas métricas de la Retórica son subjetivas.

Ahora bien, los formalistas rusos aplicaron un procedimiento diferente para comprender las cuestiones métricas. 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" ("Sobre el verso" 115). Así entonces, el lenguaje del poeta tiene que acatar un reglamento impuesto por un segmento social que ostenta el poder y que lo legitima.³ Una de estas reglas es la escansión y, 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" (116). Ni la lectura cotidiana, ni la declamación, pueden enfatizar el trabajo artístico porque se centran en el referente. Los discursos estructurados en verso necesitan de una lectura especializada que no centre su atención en el contenido del poema, sino en su forma: "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" (Brik "Ritmo y sintaxis" 111). La sintaxis rítmica no funciona como la gramatical, en cuanto a que organiza la semántica del poema, sino que enfatiza 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" (107), lo cual implica un acto meditado. En el habla coloquial la repetición rítmica de acentos silábicos es improbable. Aceptemos que la sintaxis gramatical da su-premacía a la semántica en los discursos prosísticos; mientras que la sintaxis rítmica, a la musicalidad. Osip Brik comenta al respecto:

³ Tal como lo describe Pierre Bourdieu: "el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza" ("Campo intelectual..." 241).

La importancia de la escansión...

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. (107)

Por lo tanto, las herramientas retóricas están mal utilizadas, ya que su análisis rítmico no se estructura con base en el texto "vivo", sino en 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 poética.⁴ 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. ("El ritmo de la prosa" 258)

Alonso no contradice a Brik, ya que ambos son conscientes 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 repre-

⁴ Rafael Lapesa, en el año de 1965, mencionó algo parecido:

El 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 artificial que lo sujete a medida. (*Introducción* 61)

Marx Arriaga Navarro

sentación del discurso rítmico se debe a una "estructura y ordenación" artificial realizada por el poeta.⁵ Ello, sin duda, lo sustenta el trabajo del creador al acomodar las palabras según una sintaxis rítmica, e implica distinguir que la escansión no es una lectura arbitraria, sino que está estructurada por el poeta y delimitada por el texto poético.⁶

Cuando Roland Barthes, en 1968, señaló que "el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor" (*Textos de teoría...* 345), 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'" (340). A mi parecer, desde los derroteros métricos, este autor, expandió lo que en el verso era un hecho intrínseco a toda la literatura. 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. Alonso lo entendió de una manera espléndida cuando señalaba que:

Quien oye o lee entendiendo, recrea. Si leemos o escuchamos una recitación literaria o musical, nuestro organismo sigue su desarrollo

⁵ Recordemos que este es un elemento básico para el formalismo ruso. Viktor 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. ("El arte como artificio" 33)

El ritmo implica un acto de desautomatización del discurso cotidiano, impulsado por un motivo estético, en el cual, el ritmo natural no es el modelo que se debe seguir, sino el modelo que se debe romper.

⁶ 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" (259). En otro texto, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* de 1968, el mismo autor mencionó este carácter artificial de la poesía: "Pero 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" (86).

La importancia de la escansión...

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. (*Materia y forma...* 260)⁷

El lector se convierte en un creador en potencia, su lugar no es el de un simple receptor de una obra concluida, sino que participa en la creación artística al actualizar con su lectura el objeto literario. Lo anterior se dificulta 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. (Tomashevski "Sobre el verso" 117)

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" (*Ensayos...* 122). 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

⁷ 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 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. (274)

Marx Arriaga Navarro

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 esto no acredite la lectura, pero ¿cómo reconstruir la lectura hecha en el siglo XVI de los textos literarios? Alonso ofrece un ejemplo que describe la compleja realidad de la recepción rítmica del verso. Aunque él está pensando en el 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. (*Materia y forma...* 273)

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

Por su parte, la lingüística de las décadas de 1970 y 1980 continuó con las propuestas formalistas, inyectándoles una intención aún más científica. Tomás Navarro fue el teórico más reconocido en la métrica castellana (aunque debe mucho de su análisis a las propuestas de Andrés Bello por reincorporar los conceptos de "cláusula" o "pie métrico"). Según 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 sílabas posteriores (a éstas) estructuran el "periodo de enlace" entre versos. 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 dimen-

La importancia de la escansión...

siones depende que el movimiento del verso sea lento o rápido, grave o leve, sereno o turbado. (*Métrica española...* 36)

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 equivalentes.⁸ Desde la década de 1970 hubo réplicas para este procedimiento, en especial Graham Pointon recriminaba que no había similitudes temporales ni entre "pies métricos" ni entre "periodos rítmicos". Tal vez el crítico más consistente de 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" (*A contribution...* 24). Belic es aún más contundente unas páginas adelante:

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. (32)⁹

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 dácilos" (36). Y más adelante:

⁸ Antonio Quilis y Tomás Navarro Tomás no han sido los únicos representantes de estas propuestas. Otros nombres importantes en los estudios de "isocronía acentual" son: Andrés Toledo; Morris Halle y Roger Venrgnaud; Samuel Gili Gaya y Manuel Almeida.

⁹ 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" (7). Véase María José Canellada.

Marx Arriaga Navarro

[...] 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. (58)

Para concluir este breve recorrido por la crítica literaria respecto a la recepción rítmica y a la escansión del verso, son muy representativas las palabras de Torre: "El 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" (102).

Sin duda, los análisis métricos y rítmicos modernos dan una guía para entender la poética del autor, pero su alcance es limitado.¹⁰ 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; la mayoría de los estudiosos reconocen la influencia que produjo la lectura de éstas en los poetas de aquella época, pero no resuelven cómo lo hicieron.¹¹ Lo que propongo no contradice a la crítica anterior, sino que aporta elementos nuevos, como el método de lectura poético.

¹⁰ Respecto a la métrica, hay excelentes trabajos que son muy precisos; remito al lector a una consulta de cuestiones que no abordé en Tomás Navarro Tomás; Emiliano Díez Echarri; Andrés Bello y Antonio Quilis.

¹¹ En diciembre de 2007 llegó a mis manos un libro titulado: *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, elaborado por la doctora Susana Cantero y publicado en 2006. Puedo decir que es el intento más cercano por reconstruir un método de lectura basado en una teórica escansión, aplicada en los siglos XVI y XVII. Por desgracia, la doctora Cantero no recupera las propuestas teóricas de estos siglos, sino construye una poética basada en algunas comedias y en la aptitud del actor.

La importancia de la escansión...

La escansión como forma particular de lectura planteada por los teóricos del Siglo de Oro

El centro de este artículo consiste en remarcar la diferencia entre lectura y escansión para los preceptistas del Siglo de Oro. Un primer indicio se encuentra en la *Gramática* de Antonio de Nebrija: "El que habla, que es un oficio propio 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" (*Gramática...* 137). Nebrija no fue el único que describió la actitud del poeta frente a su obra como un acto peculiar, también Juan del Enzina así lo manifestó. Él aseguraba que el sonido del poema, al momento de escandirlo, era el factor que legitimaba el valor de la obra artística, de ahí que el poeta debía poner mucha atención sobre la estructura métrica que pretendía imitar y utilizar el oído para acreditar dicha pertinencia: "yr incluydo en números ciertos, para lo qual el que no discutiese los autores y preceptos: es imposible que no le engañe el oydo" (711). Si bien es cierto que Nebrija y Juan del Enzina distinguen la importancia de la oralización en el verso, también debemos aceptar que no son los que más la enfatizan, ese lugar está reservado para: Sánchez de Lima, Fernando de Herrera, Díaz Rengifo, López Pinciano y Alfonso de Carvallo. Por ejemplo, Sánchez de Lima, en 1580, afirmó lo siguiente:

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. (*Arte poética...* 58)

Sánchez de Lima estaba convencido de que el verso tenía un trasfondo musical:

Marx Arriaga Navarro

Muy buena inuención es essa, aunque quando yo estudiaua me leya mi maestro cantando, porque dezia el, que de aquella manera se sentia mejor la suauidad del verso, y que el poeta al tiempo que los yua componiendo, los yua también cantando.

Las referencias reiteradas al canto, al sonido y al oído apuntan a una manera especial de actualización en el verso que nada tiene en común con una lectura prosística. Los teóricos del siglo XVI así lo creyeron, sus descripciones teóricas fueron evolucionando hasta alcanzar un arte en la lectura poética, es decir, un arte en la escansión del verso.

En el mismo año en que aparece el *Arte poético* de Sánchez de Lima se publica: *Obras de Garcilasso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera* y, respecto a la escansión, Fernando de Herrera señala: "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). Esta "frasis", referida por Herrera, implica la escansión del verso y, como se observa, no es igual a la simple lectura en voz alta, sino que es una lectura especializada.

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. Además revela cómo la escansión participa en la singularización del discurso poético. 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). En otras palabras, el lector común se encuentra sorprendido al escuchar versos, 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,

La importancia de la escansión...

porque el lector impone la función referencial de su habla común al poema; en tal caso, la finalidad estética de la obra se diluye y tan sólo el contenido semántico queda en pie.¹² Por este motivo, Herrera conmina al cuidado en el estilo de la obra para que el poema sea una visión que sorprenda 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 eleccion 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)

Y más adelante: "La magestad se alcanza 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). Si la majestad del verso se alcanza con los sonidos que produce su lectura armónica, ¿qué implicaría una lectura silenciosa? Y aclaremos que no son pequeños matices los que separan dichas lecturas.

Ahora bien, tal era la desviación de la norma que implicaba la lectura de un poema, que Gonzalo Correas señaló:

¹² 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. Tanto para la declamación, como para el habla común, es dominante la función referencial.

Marx Arriaga Navarro

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. (457)

Forzar la armonía de un verso parece una sobreinterpretación siempre y cuando el contexto artístico-cultural no lo permita, pero en este caso no es así; Correas pide un "sonsonete" en la lectura poética. Desentenderse de esta propuesta es dar la espalda al contexto histórico. 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 actuales de métrica 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 tenían 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 *Arte poética...* 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. En la medida en que el lector eduque su oído y distinga la armonía intrínseca del poema, la obra artística alcanzará su esplendor; de no ser así, el receptor tiene que 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

La importancia de la escansión...

un documento del siglo XVI con una lectura prosística, educada en el siglo XXI, es un anacronismo evidente.

Debemos reconocer que la escansión del verso se realiza en diferentes momentos. Por ejemplo, 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, implicando 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" (Egido "Literatura efímera..." 87).

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 elementos que expongo, en las siguientes líneas, sólo pueden 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). Por lo tanto, el texto es una partitura que espera a un sujeto capaz de escandirla. De nada sirve compendiar fragmentos teóricos cuando 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. Así bien, las nociones métricas, rítmicas y estróficas, están vinculadas primordialmente con la escansión del poema y no con su creación.

Un factor esencial que se tiene 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. Antonio de Nebrija fue el primer teórico que estudió el concepto de la sílaba en la lengua española y señaló de ella lo siguiente:

[...] 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)

Marx Arriaga Navarro

Resulta ambigua la definición de Nebrija, al mencionar que: "las vocales suenan por sí, sin se mezclar con las consonantes, propia 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." 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, porque sólo así 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.

Por su parte, 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 implica que el sujeto conozca el español y perciba cuándo la sílaba 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. Al respecto, Gonzalo Correas 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" (*Arte grande...* 80). Si aceptamos que la sílaba es un elemento fundamental para estructurar el verso, debemos admitir que ésta se sustenta en el "dezir", en el "herir" de la voz, 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.

La importancia de la escansión...

Siguiendo esta misma línea, Correas colma los huecos de sus 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". 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 (recordemos que éste 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. Por lo tanto, el fundamento de la escansión en el verso se encuentra en la cadencia que forman los acentos rítmicos, advirtiéndolo que los elementos de la métrica, como la sílaba, el diptongo o la sinalefa, tienen sustento en la oralización del discurso.

Respecto al acento, Antonio de Nebrija mencionó que la sílaba se debía encadenar a "tres accidentes: número de letras, longura de tiempo, altura y baxura en accentu" (*Gramática...* 135). Anteriormente señalé cómo funcionaba el "número de letras". En este momento, de mayor relevancia son las nociones de "longura de tiempo" y "altura de acentu"; de la primera señala Nebrija:

[...] unas son cortas y otras luengas, lo qual 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 accentu", 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 qual la sílabas se alça, que llamamos agudo; otro, por el qual la sílaba se abaxa, que llamamos grave. (137)

Marx Arriaga Navarro

Nebrija pudo homologar el metro clásico (basado en sílabas largas y cortas) al metro español gracias al acento de las palabras.¹³ Para Nebrija, las sílabas agudas, en las que recae el acento natural, son iguales a las sílabas largas, y las cortas se pueden homologar con las graves o átonas. 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" (*Arte de Poesía...* 714). Como se puede observar, nuestros primeros preceptistas intentaron homologar las normas poéticas clásicas con las de los nuevos tiempos y con los nuevos objetos estéticos que surgían en la España del siglo XVI.¹⁴ Tanto así, que el manual métrico de Rengifo, el más importante de este siglo, siguió 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.

¿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 distin-

¹³ Tarsicio Herrera Zapién. *La métrica latinizante*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, donde demuestra que la acentuación silábica no puede homologarse a la "longura de tiempo" de una manera tan fácil.

¹⁴ Aunque no sólo del siglo XVI; Juan de la Cueva a inicios del XVII observa: "De 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.

La importancia de la escansión...

gamos? Pero haylas, como se prueba por la experiencia [...] yo no alcanzo sino lo dicho y es que no alcanzo a distinguir las sílabas breves de las largas. (Pinciano *Filosofía...* 228)

Pinciano se dio cuenta, por medio de estas preguntas, que todos los intentos teóricos por legitimar las normas clásicas eran un espejismo viable 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; 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; por otro, 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 la brecha 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 Díaz Rengifo, 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.

Marx Arriaga Navarro

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. (*Cisne...*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, alude a 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", aplica 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 enseñoa 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.
(*Exemplar...* 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", centre su

La importancia de la escansión...

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" (Cueva 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. "A cada estilo apliquen sus acentos / propios, a su propósito y decoro" (Cueva 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" provocó que algunos preceptistas intentaran normar la creación literaria, legislando el lugar que debía ocupar el acento versal en las distintas formas métricas.¹⁵ Sin embargo, no todos los preceptistas actuaron de esta manera, 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, Francisco Cascales incorpora nociones modernas del ritmo castellano a las ideas clásicas con la intención de normar la estructura rítmica 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*,

¹⁵ Véase Stanford Shepard.

Marx Arriaga Navarro

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 *castelláno, 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. (*Tablas...* 113-114)

Nótese que Cascales insiste 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 acento". Resulta muy difícil explicar desde el ámbito de la teoría literaria, por qué estos preceptistas se apoyaron demasiado en la tradición clásica; para encontrar la respuesta se tienen que valorar fenómenos al margen de la creación literaria, como: el ambiente intelectual, la ideología, la educación y el canon.

Todos los preceptistas que he estudiado, se percataron de la insuficiencia en la intensidad de la sílaba tónica como guía armónica del verso. El hueco por colmar 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 encontrarnos en el ámbito de la *parole* y no de la *langue* (con los niveles de arbitrariedad que esto implica), ya que 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 silenzio esta parte, siendo tan propia de su asunto. (*Correas Arte grande...* 438)

Las metodologías propuestas por los preceptistas áureos se estructuran con base en que "[a]l acento propio de la dizione llamaremos acento natural; al que levanta el rridmo del verso, podemos llamar acento versal

La importancia de la escansión...

o rítmico" (440). Resulta evidente, que el acento "rítmico" es un elemento teórico heredado por el Siglo de Oro.¹⁶ Ahora bien, muchas veces se observa 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 que cada teórico limita (según conviene a cada uno) la estructura rítmica; pero es claro que ambas lecturas giran en torno a la oralización.

Basado en todo lo anterior podemos comprender cómo funcionan algunas metodologías teóricas para la escansión del verso. A continuación analizaré algunas de ellas, sin agotar todas las posibilidades métricas, enfocándome sólo en los versos octosilábicos y en los endecasílabos.¹⁷

Metodología propuesta por Juan Díaz Rengifo

Díaz Rengifo propuso estructuras muy estables para comprender y normar la armonía del verso. Los versos de ocho sílabas fueron los primeros que analizó: "El verso de Redondilla mayor se compone de ocho sílabas, de las cuales la séptima será siempre larga, y la octava breve. Las seis primeras nunca pueden ser todas largas, ni todas breves" (12). Distíngase cómo las reglas parten de la oralización del verso por medio de la escansión, ya que Díaz 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 éstos 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 señaló Díaz Rengifo de versos octosilábicos eran los siguientes:

¹⁶ Los trabajos de Tomás Navarro y los de Antonio Quilis están sustentados en el acento rítmico. Este término pareciera una invención suya o al menos de la métrica moderna, ya que nunca se anota como referencia el trabajo de Correas.

¹⁷ Para más información sobre otras formas métricas véase mi tesis de maestría publicada vía electrónica en la siguiente dirección: <<http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspum/presentatesis.php?recno=13983&docs=UAMI13983.PDF>>

Marx Arriaga Navarro

Açucènas olorosas,
□ □ ■ □ □ □ □ □ □ □
Cogidas¹⁸ por la mañana.
□ □ ■ □ □ □ □ □ □ □
En ùna espèssa montaña
□ ■ □ ■ □ □ □ □ □ □
De frèscas bayas, y encinas.
□ ■ □ ■ □ □ □ □ □ □
Vèrdes pràdos, clàras fuentes
■ □ ■ □ ■ □ □ □ □ □
Servid òi a mì contento
□ ■ □ ■ □ □ □ □ □ □
Diòs ès Iuèz rècto, y seuro,
■ ■ ■ □ □ □ □ □ □ □
Ès mièl dülce, ès pàn sabroso. (12)
■ ■ ■ □ □ □ □ □ □ □

He acompañado los ejemplos de Díaz Rengifo con una tabla que muestra el lugar que ocupa el acento rítmico en cada verso, recordando que "la septima será siempre larga", es decir, el lugar del acento obligatorio.¹⁹ Díaz Rengifo señaló 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

¹⁸ En muchas ocasiones, los teóricos del Siglo de Oro se apoyaron en signos para marcar el lugar del acento rítmico. En la palabra "cogidas" el análisis de Díaz Rengifo refiere un acento versal en la sílaba "das", pero en su ejemplo no aparece. En estos casos, completo la información en la tabla.

¹⁹ Como se observa en los ejemplos, Díaz Rengifo marca con una tilde el lugar de cada acento rítmico. La tabla que propongo enfatiza esos acentos y me apoyo en ella en todos los momentos que creo necesario. No aplico la forma clásica que han utilizado los lingüistas y rétores (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. (24)

La importancia de la escansión...

meter alguna, o algunas dicciones de dos sílabas, que pueden caber haziendose la sinalefa, como se haze en el verso postrero. Y aduiertase, que quando dezimos, 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. (*Arte poética...* 12-13)

En un plano abstracto, el verso: "Es miel dulce, es pan sabroso" tiene seis sílabas acentuadas de las ocho que posee, pero ¿se pueden acentuar todas éstas al 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 Díaz Rengifo advirtió: "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", fue por una necesidad de represión sobre la arbitrariedad en la lectura.²⁰ 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.

Ahora bien, Díaz Rengifo fue más estricto (sobre las estructuras rítmicas) en los versos de origen italiano: "Componele de onze sílabas,

²⁰ 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. (*Prosodia...* 198)

A esto Quilis llama acento "antirrítmico" que como observamos es un concepto con una gran antigüedad.

La importancia de la escansión...

ra no haber ningún patrón, se entiende que según la normativa de Díaz Rengifo no debieran encontrarse acentos rítmicos en la quinta, séptima y novena sílabas; ¿por qué? El autor no lo explica, pero evidentemente 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 tiene el poeta y cómo estas preceptivas no deben considerarse como elementos restrictivos, al menos en cuestiones métricas.

Metodología propuesta por Alonso López Pinciano

En algunos casos, López Pinciano fue más estricto que Díaz 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 métrica castellana antigua está representada por versos de cuatro, seis, ocho y doce sílabas. López 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)

Según lo anterior, el octosílabo tiene una relativa libertad en su construcción rítmica. El límite de este verso se impone por el "sonará como metro muy bueno", lo cual implica un juicio de valor con base en la oralización del discurso. El número reducido de sílabas implica una mayor facilidad en el acomodo de los acentos, ya que no hay una discriminación

Marx Arriaga Navarro

entre los acentos naturales y los rítmicos. De hecho, López 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)

López 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". Como se lee, es más restrictivo y más clásico López Pinciano que Díaz Rengifo, porque no da tanta libertad en el acomodo de los acentos; López Pinciano sólo permite dos formas: el acento en la sexta y en la décima (que corresponde al yámbico) o en la cuarta, octava y décima sílabas (que corresponde al sáfico). Los ejemplos que ofrece el autor 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, puesto que López 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 la que él no permite que su acento natural intervenga en la estructura rítmica del poema. Ahora bien, no se trata de corregirle la lectura poética, 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 López Pinciano, quizá, ayudó en la formación estilística de algunos poetas de su época, lo cual poco nos diría si no tenemos clara la poética de cada autor, pero lo que queda de manifiesto es la forma particular como leyó aquella poesía un especialista en literatura como lo era López Pinciano, o como lo era Díaz Rengifo, o como lo eran todos los preceptistas áureos. Esta recepción puede guiar al lector moderno para

La importancia de la escansión...

reconstruir los criterios que utilizaron los preceptistas y tal vez los poetas áureos.

Metodología propuesta por Luis Alfonso de Carvallo

Al igual que López Pinciano, de 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:

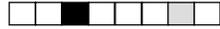
A dos géneros de versos se reducen todas las diferencias dellos, que son verso meramente español (que en ninguna otra lengua se usa), como son redondillo mayor, menor y quebrado, y arte mayor. El otro género es de versos imitados, como el italiano, menor y mayor, esdrújulo y francés, y los más que los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

De Carvallo comienza analizando el verso octosilábico y 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 juntas todas, ni las breves tampoco, sino interpoladas unas con otras" (180). Como se lee, son muchas las similitudes entre Díaz Rengifo, López Pinciano y ahora de Carvallo, gracias a que los tres crearon sus normativas con base en la lectura oral del verso. Esto se nota en la libertad de las primeras 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. Lo anterior se confirma al analizar los fragmentos propuestos, ya que manifiestan formas particulares de lectura; por ejemplo, de Carvallo explica los versos octosílabos de esta manera:

Marx Arriaga Navarro

[una sola sílaba] larga solamente como:

Sacratísima Señòra,



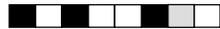
o las dos, como:

repàro de nuèstras vídas,



o las tres, como:

dàd ayúda en mís caidas,



o las cuatro, aunque ya es duro, como:

pòrque dòy míl en càda hòra. (181)



Si atendemos a las marcas (` y ^) que indica de 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 de Carvallo lo marque con un color más tenue en la estructura rítmica); aquí se descarta el acento natural de la preposición "de". Se pudiera creer que las monosílabas no repercuten en la armonía, pero el verso "dad ayuda en mis caidas" tiene acento rítmico, marcado por de Carvallo, en las monosílabas "dad" y "mis". Lo mismo sucede en el verso "porque doy mil en cada hora", que posee acento rítmico en las monosílabas: "doy" y "mil". Esto se puede explicar por dos vías: la primera implica reconocer la estructura rítmica como la forma particular en que de Carvallo escande los versos. La segunda, consiste en distinguir la carga semántica de las palabras, pues al parecer las monosílabas que participan en la estructura rítmica tienen un valor esencial en el relato.

Ahora bien, para el endecasílabo de Carvallo señaló: "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". Un "verso duro" implica una imposibilidad de lectura, es decir, numerosos acentos agudos llevan al lector a obviarlos o a no saberlos entonar. Si el "verso duro" es leído en silencio, los acentos no repercuten en la comprensión del contenido; pero si este "verso duro"

La importancia de la escansión...

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. De Carvalho 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 Díaz Rengifo, como López Pinciano, y ahora de Carvalho, 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. Éste consiste en dividir el verso en fragmentos de dos sílabas, a lo que él llama "mensura", y sólo considera

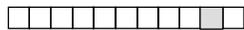
Marx Arriaga Navarro

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, según Cascales. 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 assí no se haze caso de aquel primer acento. (116)

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

Virgen cándida, divina María.



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 el endecasílabo) ocurre en: segunda, cuarta, sexta y octava sílabas como en el siguiente ejemplo:

María virgen bélla mádre espósa.



Este modelo es intrigante porque la escansión y su propuesta es peculiar. En los casos anteriores la lectura poética surgía de una intensificación armónica de la lectura cotidiana, es decir, la singularización que producía la escansión tenía su origen en el canto y en un "sonsonete" aplicado a la forma común de hablar. El modelo que propone Cascales es distinto, ya que destruye en gran medida el vínculo con la lectura prosística. Esto no implica una nueva tendencia respecto de las anteriores, sino una ampliación de ellas. De ahí mi insistencia en revalorar los aportes teóricos de estos preceptistas, porque son muy coherentes entre ellos, y tales aparentes coincidencias no deben pasarse por alto.

La importancia de la escansión...

Del verso octosilábico, Cascales observó lo siguiente: "Este verso menor castellano para ser suave y numeroso tendrá el acento sobre la primera sílaba de cada mensura" (*Tablas...* 123). Esta definición causa sorpresa porque, según el modelo de escansión, se debe descartar el primer acento de cada "mensura" y no sólo en una forma particular de verso; lamentablemente la metodología de Cascales era aplicable a todas las estructuras métricas, esto causa que su teoría se derrumbe, en el caso del octosílabo, al insistir en que los acentos rítmicos recaen en la primera sílaba de cada "mensura". El ejemplo así lo demuestra:

Cláras fuéntes, mánsos ríos.



Para Cascales esta estructura sería la ideal, aunque no despreció las demás, tan sólo era menos "suave y numeroso" el verso que no contenía 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 dio cuenta de que el acento rítmico debía recaer en la primera sílaba de cada "mensura", y no en la segunda como había dicho, ¿por qué no lo corrigió? Es una lástima que el texto teórico no dé respuestas, pues 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 el autor da dos ejemplos; el primero debe ser considerado un endecasílabo, mientras que el segundo finge ser un verso:

Marx Arriaga Navarro

O dulce paz, sol cláro de mi alma.²¹



O dulce paz, claro sol de mi alma.



Nótese cómo el contenido del verso no cambia, ni tampoco el número de sílabas, y aun así sólo el primero es un endecasílabo.²² 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 una aduana que permite o niega el paso al objeto artístico dentro del círculo literario.

Por otra parte, al igual que de Carvallo, Cascales utiliza una manera particular de leer el poema: los acentos rítmicos que intuye sólo pueden ser validados desde su escansión. Además, dicha metodología es cuestionable cuando el autor insiste en que sólo el segundo acento de

²¹ Estos versos son peculiares porque la métrica tradicionalista moderna los juzgaría como decasílabos por la sinalefa que se forma entre las palabras "mi alma", aunque para Carvallo no sería así:

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)

²² De Carvallo también hubiera rechazado el segundo verso, ya que mencionó que no debía haber un acento rítmico en la quinta sílaba.

La importancia de la escansión...

cada "mensura" puede formar parte del ritmo, mientras que los demás acentos naturales son obviados. En este caso, los ejemplos poseen acentos en la segunda, cuarta y décima sílabas, los cuales no son tomados en cuenta.

Conclusión

En la medida en 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 como 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 al lugar que ocupa el acento en el verso. ¿Cómo es posible que los resultados hayan tenido variaciones 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 las que el nuevo elemento teórico reemplaza al antiguo por los errores que posee. En nuestro caso, ninguna lectura puede reemplazar 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 respecto al 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 colmó las expectativas estéticas de este grupo de preceptistas, que quizá pensaban en la elite capaz de descifrar el oscuro contenido del discurso. La pregunta por responder es: ¿estas similitudes teóricas, en la forma como 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 tratara de lo primero, las preceptivas áureas serían el reflejo de una mentalidad poética general; si se tratara de lo segundo, nos hallaríamos

Marx Arriaga Navarro

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 modernizarse. Estas preceptivas nos demuestran que el texto tiene huecos que el lector de esos siglos sabía colmar. Considero que en el futuro se debería trabajar en un análisis comparativo entre la obra literaria y el método de lectura, con la finalidad de reconstruir el efecto melódico original. 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 en los siglos XVI y XVII.

Obras citadas

- Almeida, Manuel. "Patrones rítmicos del español. Isocronía y alternancia." *Estudios Filológicos*. 29 (1994): 118-123.
- Alonso, Amado. "El ritmo de la prosa". *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1969. 193-220.
- . "El ritmo." *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. 193-220.
- Alonso, Dámaso. "Tácticas de los conjuntos semejantes en expresión literaria". *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos, 1963. 43-47.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor." *Textos de teoría y crítica literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- Belic, Oldrich. *En busca del verso español*. Praga: Univerzita Karlova, 1975.
- Bello, Andrés. "Principio de ortología y métrica de la lengua castellana." *Obras completas vi*. Caracas: La casa de Bello, 1981.
- Benot, Eduardo. *Prosodia castellana y versificación*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez, 1892.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador." *Textos de teoría y crítica literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- Brik, Osip. "Ritmo y Sintaxis." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1970. 107-114.

La importancia de la escansión...

- Canellada, María José. "Sobre el ritmo de los versos españoles." *Boletín de la Real Academia Española*. LV (1975): 421-427.
- _____. "Más sobre el ritmo de los versos españoles (los pies)." *Archivium*. xxv (1975): 131-134.
- _____. "Sobre ritmo de versos españoles (algunas precisiones a Oldrich Belic)." *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. xxxiii (1976): 83-86.
- Cantero, Susana. *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Carvalho, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Ed. Porqueras Mayo. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Carrillo y Sotomayor, Luis. *Libro de la erudición poética*. Ed. Angelina Costa. Sevilla: Alfar, 1987.
- Correas, Gonzalo. *Arte grande de la lengua castellana*. Ed. Emilio Alarcos García. Madrid: Revista de Filología Española / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- Cueva, Juan del. *Exemplar poético*. Madrid: Espasa Calpe, 1941.
- Díaz Rengifo, Juan. *Arte poética española*. Ed. Francisco Martínez: Madrid, 1644.
- Díez Echarri, Emiliano. *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: Aldecoa, 1970.
- Domínguez Caparros, José. *Métrica y Poética bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.
- Egido, Aurora. "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro." *Edad de Oro*. vii (1998): 87- 95.
- Enzina, Juan de la. *Arte de Poesía Castellana*. Madrid: Real Academia Española, 1928.
- Gili Gaya, Samuel. *Estudios sobre el ritmo*. Madrid: Editorial Paraíso, 1993.
- Halle, Morris y Roger Vergnaud. *An Essay on Stress*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1987.
- Herrera, Fernando de. "Anotaciones a Garcilaso." Vega, Garcilaso de la. *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580.

Marx Arriaga Navarro

- Herrera Zapién, Tarsicio. *La métrica latinizante*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Trad. José M. Puyol y Jem Canes. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Salamanca: Anaya, 1965.
- López Estrada, Francisco. "El ritmo poético." *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Gredos, 1974. 26-52.
- López Pinciano, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- Molina, Argote de. *Discurso sobre poesía castellana*. Ed. Eleuterio F. Tiscornia. Madrid: Visor, 1995.
- Molina Saavedra, Julio. *El octosílabo castellano*. Santiago de Chile: Prensa de la Universidad de Chile, 1945.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Editorial Labor, 1986.
- Nebrija, Antonio de. *Gramática de la lengua castellana*. Ed. Antonio Quilis. Madrid: Nacional, 1984.
- Pointon, Graham. *A Contribution to the Study of Rhythm Spanish*. Edimburgo: University of Edinburgh, 1978.
- _____. "Is spanish really syllable-timed?" *Journal of Phonetics*. 8 (1980): 293-304.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Sánchez de Lima, Miguel. *Arte poético en romance castellano*. Ed. Rafael de Balbín. Madrid: Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1944.
- Shepard, Stanford. "La teoría del buen gusto entre los humanistas." *Revista de Filología Española*. XLVIII (1965): 415-435.
- Shklovski, Viktor. "El arte como artificio." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1970. 55-70.
- Tomashevski, Boris. "Sobre el verso." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1970. 115-126.
- Toledo, Andrés. *El ritmo en el español. Estudios fonéticos con base computacional*. Madrid: Gredos, 1988.
- _____. "Alternancia y ritmo en el español." *Estudios Filológicos*. 24 (1989): 19-30.

La importancia de la escansión...

- _____. "Prominencia melódica y temporal: la colisión acentual en español." *Estudios de fonética experimental* ix. Barcelona: Promociones publicaciones universitarias, 1998. 75-93.
- Torre, Esteban. *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- Vaz Ferreira, Carlos. *Sobre la percepción métrica*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República de Uruguay, 1957.

D. R. © Marx Arriaga Navarro, México, D. F., julio–diciembre, 2007.

RECEPCIÓN: Diciembre de 2007

ACEPTACIÓN: Febrero de 2008