

## RICARDO CARBALLO CALERO

### SOBRE EL SENTIDO DE LAS INNOVACIONES MÉTRICAS DE ROSALÍA DE CASTRO

#### *Rosalía, ¿precursora del modernismo?*

No tengo el propósito de hacer ahora un estudio sistemático de la métrica de Rosalía. Algunas de las tesis doctorales que se han consagrado al estudio de la poesía de esta autora, formulan, con mayor o menor precisión, el catálogo correspondiente<sup>1</sup>. Hay incluso algún estudio específico sobre determinados aspectos de la métrica de Rosalía<sup>2</sup>. Varios estudiosos nos hemos ocupado en subrayar las novedades, absolutas o relativas, que presenta la métrica rosaliana. Ahora nos vemos obligados a volver sobre estas cuestiones, pero no para hacer estadística, sino para fundamentar las conclusiones a que llegamos a propósito del sentido que tienen aquellas innovaciones. ¿Confieren realmente a Rosalía la categoría de precursora del modernismo?

Ésta fue la tesis de Enrique Díez-Canedo, formulada en un artículo memorable<sup>3</sup>. El conocido crítico era, como se sabe, asimismo poeta, y, como tal, un epígono del modernismo. El modernismo supuso una renovación en la métrica española. Díez-Canedo halla también en Rosalía novedades métricas; halla, frente a la costumbre de los poetas realistas vigentes al aparecer el modernismo, una inclinación al uso del verso alejandrino, que los modernistas erigieron en el metro típico de la poesía mayor. Se siente, pues, dispuesto a relacionar Rosalía y modernismo.

#### *Nuevo uso del octosílabo y otras novedades*

Los aspectos métricos que Díez-Canedo subraya en la obra de Rosalía, y concretamente en el único libro de versos castellanos de la poetisa gallega que el crítico conoce, *En las orillas del Sar*, son los que vamos a recordar ahora.

En primer término, la combinación del verso endecasílabo con el octosílabo,

<sup>1</sup> Véase especialmente Sister Mary Pierre Tirrell, *La mística de la saudade*, Madrid, 1951, páginas 122 ss., y Claude Henri Poullain, *Rosalía Castro de Murguía y su obra literaria*, Madrid, 1974, págs. 193 ss.

<sup>2</sup> Carlos Antonio Areán, «Creación de combinaciones métricas en *Follas Novas*», en *Cuadernos de estudios gallegos*, XXII, 1956.

<sup>3</sup> Enrique Díez-Canedo, «Una precursora», en *La Lectura*, tomo II, Madrid, 1909, páginas 296 ss.

que es, realmente, la más importante innovación de la métrica rosaliana. El octosílabo, que por su acento obligatorio en la penúltima sílaba, la séptima, rompe el ritmo acentual del endecasílabo clásico, que no admite tonicidad en dicha sílaba, no fue normalmente combinado con él. El verso que se combina tradicionalmente con el endecasílabo es el heptasílabo. Por su acento mecánico en la sílaba sexta, resulta un hemistiquio del endecasílabo real, y es, por lo tanto, una forma combinatoria natural para éste. Admitida la equivalencia del endecasílabo sáfico y el endecasílabo real, el heptasílabo se combina también naturalmente con el primero, y, aunque por su sistema de acentos no se puede considerar necesariamente como hemistiquio del mismo, el acento del heptasílabo en la penúltima sílaba no choca con el ritmo del endecasílabo sáfico, que puede llevar también acentuada esa sílaba, aunque no sea obligatorio. De todos modos, un verso sáfico que no lleve un acento secundario en la sexta sílaba, sino que se limite a los *ictus* indispensables de las sílabas cuarta y octava, resulta menos naturalmente concorde con el heptasílabo que el endecasílabo real; pero como entre las sílabas cuarta y octava sólo la sexta es apta para un apoyo rítmico —pues no caben dos acentos seguidos, y las sílabas quinta y séptima siguen y preceden inmediatamente a dos sílabas obligatoriamente tónicas—, el endecasílabo sáfico puede llevar un acento supernumerario en la sílaba sexta, en cuyo caso la situación es asimilable a la de la combinación del heptasílabo con el endecasílabo real, y si no lleva efectivamente ese acento en la sexta sílaba, ésta, al no ser obligatoriamente átona, es, como si dijéramos, neutra, o indiferente, y no choca con su homóloga tónica del heptasílabo. Pero ni el endecasílabo real, heroico, italiano o como queramos llamarle, con acento culminante en la sexta sílaba, ni el sáfico, acentuado en cuarta y octava, admiten como hemistiquio efectivo o virtual al octosílabo, con acento obligatorio en la séptima sílaba, que en aquellos metros es obligatoriamente átona, por ser contigua de tónica —sexta en el real y octava en el sáfico—, y ser contrario al ritmo natural del verso español una sucesión de dos sílabas tónicas. Esto nos hace notar que la incompatibilidad no existiría si se tratase del endecasílabo dactílico, que al instalar en la séptima sílaba el apoyo rítmico del tercer dáctilo, resulta homologado rítmicamente al octosílabo, de modo que serían posibles estrofas de este tipo, si se me permite la mixtificación:

Libre la frente que el casco rehúsa,  
libre la frente del casco,  
alza su tirso de rosas la musa  
que entona un son bergamasco.

Así, el endecasílabo corriente español, o sea, el italiano introducido definitivamente en el siglo XVI y regulado definitivamente en el XVII, no se combina normalmente con el octosílabo, aunque este último verso, abandonado prácticamente en el primero de dichos siglos por los poetas italianizantes, recuperase su vigencia en el siglo siguiente, y aun antes, entre los grandes maestros que habían de llevar el endecasílabo italiano a la cumbre de su perfección. Pero, como es sabido, el endecasílabo dactílico fue proscrito por estos mismos poetas.

Algunos estudiosos de Rosalía, y entre ellos el que habla, han señalado excepciones dentro de la poesía castellana a esta práctica de no combinar el endecasílabo común y el octosílabo. Pero todas estas excepciones difícilmente pueden restar originalidad al tratamiento que a la combinación da Rosalía, pues si paradigmáticamente nos sitúa en el mismo plano, puesto que los elementos utilizados son idénticos, sintagmáticamente nos hallamos en planos distintos. Los elementos combi-

nados lo son según determinadas normas, que responden a una determinada tonalidad del ritmo, y esa distribución de los elementos es distinta de la que por vía de regla se da en las excepciones aludidas. Los efectos perseguidos son diferentes, y en este sentido, el manejo de la combinación por Rosalía constituye una verdadera novedad.

En la poesía barroca castellana se hallan a veces endecasílabos formando estrobo de un romance octosilábico, y también se da el caso de la endecha real en la que los tres versos que preceden al endecasílabo en cada estrofa, son de ocho, y no de siete sílabas. Estas modalidades alcanzan el romanticismo, y otras combinaciones de estos metros se hallan en Espronceda, en Andrés Bello, en Ros de Olano, en Modesto Lafuente, como ya he señalado<sup>4</sup>, así como en Vicente Barrantes y en Vicente Boix, como ha señalado Claude Henri Paullain<sup>5</sup>. Pero en todos estos casos, o se da una yuxtaposición de metros sin íntima compenetración ni movilidad electiva dentro de la estrofa, o se persigue un efecto de comicidad que demuestra cómo la conciencia del versificador valoraba la combinación de un modo muy distinto del que rige la elección de Rosalía. Por eso Méndez Bejarano, como recuerda Mary Pierre Tirrell<sup>6</sup>, decía: «desagrada al oído la mezcla de octosílabos con endecasílabos, como se notará en estos versos de Lafuente:

Herederero de dos montes  
de Nazario por su casa,  
en un monte los dos montes  
se fueron sin quedarle ni una rama.

Yo había citado de la misma composición<sup>7</sup>:

Antiguos compinches eran,  
amigos desde la infancia,  
don Nazario Torvorroostro  
y don Cenón Severo Malafacha.

Estos endecasílabos, después de la regularidad sucesiva de los octosílabos, suponen un quiebro, una ruptura, una desviación del ritmo, una literal salida de tono, que reproduce el esquema de interrupción y cambio inesperado del discurso, que, según Bergson, provoca el mecanismo de la risa. En los demás casos, como queda dicho, las combinaciones mantienen por su posición la discriminación de los metros, sin pretender una compenetración que sirva flexiblemente al lirismo. Paullain cree encontrar en una poesía de Boix, de un libro publicado en 1851, el cuarteto de endecasílabos y octosílabos, con rimas cruzadas, del poema de Rosalía «A la luna», que empieza así<sup>8</sup>:

¡Con qué pura y serena transparencia  
brilla esta noche la luna!  
A imagen de la cándida inocencia  
no tiene mancha ninguna.

<sup>4</sup> *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, 1975, págs. 205 s.

<sup>5</sup> *Ob. cit.*, págs. 203 s.

<sup>6</sup> *Ob. cit.*, pág. 186.

<sup>7</sup> *Ob. cit.*, pág. 216.

<sup>8</sup> *Ob. cit.*, págs. 203 s.

De su pálido rayo la luz pura,  
como lluvia de oro cae  
sobre las largas cintas de verdura  
que la brisa lleva y trae;

y el mármol de las tumbas ilumina  
con melancólica lumbre;  
y las corrientes de agua cristalina  
que bajan de la alta cumbre.

Veamos los cuartetos de Boix:

¡No me silbéis desde lejos!  
¿Por qué burlarse del proscrito así?  
No me neguéis los reflejos  
de esa expirante luz que llega a mí.

Dejad venir esa brisa  
de la plácida noche que murmura...  
Aún conservo una sonrisa  
que dirigir también a la ternura

Aunque en los dos casos se combinan los mismos tipos de verso, el hecho de que la alternancia sea endecasílabo/octosílabo u octosílabo/endecasílabo es de importancia fundamental. El ritmo general de la estrofa resulta completamente distinto. Al pasar del verso corto al largo, el movimiento es en Boix de desaceleración, o, mejor, de retardo en la marcha; al pasar del verso largo al corto, Rosalía imprime un ritmo de aceleración a su estrofa. Aunque no de un modo constante, Rosalía tiende a este movimiento cuando utiliza esta combinación, es decir, el contraste endecasílabo/octosílabo, incluso en la silva arromanzada. Al enérgico temperamento de Rosalía le conviene esta secuencia métrica. En su famosa canción del clavo, aunque los primeros versos son octosílabos, pronto domina el tránsito de la lentitud a la rapidez, del sosiego a la agitación, y ello constituye generalmente la característica personal de Rosalía en el tratamiento de esta fórmula, que refleja un ímpetu creciente. El grupo estrófico suele en Rosalía cerrarse con un verso corto, o sea, con un final rápido, mientras que lo general en los precedentes apuntados es que el cierre corresponda al endecasílabo, con lo que el movimiento es frenado.

Esta combinación, que hemos registrado en nueve composiciones rosalianas, supone, al sustituir el verso heptasílabo por el endecasílabo, la superación de un ideal musical basado en la fluidez de la sucesión de versos homólogos por otra concepción, más compleja, de la armonía, fundada en la disonancia. No es extraño que en general se acogiese con desagrado o reserva esta secuencia. Así, el autor de *Dulce y sabrosa*, al recibir en la Academia Española de la Lengua a Augusto González Besada, que dedicó su discurso de ingreso a Rosalía, manifiesta que «causa extrañeza que nuestra autora incurriera en el error de emplear metros desagradables (...) y combinaciones ásperas; por ejemplo, la de los versos de once sílabas con los de ocho»<sup>9</sup>. Para Jacinto Octavio Picón era desagradable y áspero lo des-acostumbrado y nuevo. Pero el mismo Barcia Caballero, que por cierto había de ser uno de los pocos que más adelante la siguieron en el uso de las combinaciones a que nos referimos, escribe al saludar, todavía en vida de la autora, y en medio

<sup>9</sup> *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Augusto González Besada el día 7 de mayo de 1916*, Madrid, 1916, pág. 84.

de las palabras más corteses y obsequiosas, la publicación del libro *En las orillas del Sar*, lo que transcribo a continuación: «Acaso (...) más que nada en la forma especial que revisten los versos de este libro, encuentren algunos algo que censurar. Por mi parte confieso que, acostumbrado como estaba, y como están todos los españoles, a considerar los versos *como música*, me costó algún trabajo el aprender a estudiarlos *como escultura*. Encariñado el oído con la ingénita cadencia que nuestra lengua, armoniosa sobre todas (aunque alguien se encandalice al leerlo), imprime a la poesía, a duras penas se resigna a prescindir de cesuras y asonancias; conseguido esto, sin embargo, encuéntrase luego solaz y encanto en esos que antes parecían inarmónicos acordes»<sup>10</sup>. Palabras amables, pero cautelosas. También algo oscuras o confusas. No vemos qué sentido puede tener con respecto a Rosalía eso de prescindir de cesuras y asonancias. En todo caso, retengamos la expresión «inarmónicos acordes», que indudablemente se refiere a combinaciones métricas como la que estamos comentando.

Entre ellas figura la del mismo octosílabo con el verso de diez sílabas, suplantando aquél ahora al de seis, como registra también Díez-Canedo<sup>11</sup>:

A través del follaje perenne  
que oír deja rumores extraños,  
y entre un mar de ondulante verdura,  
amorosa mansión de los pájaros,  
desde mis ventanas veo  
el templo que quise tanto.  
El tempo que tanto quise,  
pues no sé decir ya si le quiero,  
que en el rudo vaivén que sin tregua  
se agitan mis pensamientos  
dudo si el rencor adusto  
vive unido al amor en mi pecho.

Sobre las características rítmicas de esta combinación, podríamos decir muchas cosas análogas a las que dijimos sobre la combinación anterior. Para Díez-Canedo ambas están «llenas de una armonía nueva»<sup>12</sup>. Sin embargo, no se trata de una armonía típicamente modernista. Para expresarlo con palabras de Barcia: el modernismo considera los versos *como música*; Rosalía aquí los considera *como escultura*. Es decir, hay una armonía fundada en la disonancia, y no una melodía acentuada por la afinidad rítmica. Y esto último es lo propio del modernismo, mientras que lo primero, que es lo que presenta la innovación rosaliana, se opone más bien al sentido musical del modernismo.

Enrique Díez-Canedo no habla de la combinación del octosílabo con el alejandrino, que también aparece en Rosalía, y que obedece al mismo sentido de la armonía que estamos señalando en nuestra autora. La cual en *Follas novas* aún mezcla el octosílabo en alguna combinación ternaria —con decasílabos y dodecasílabos— a la que aquel crítico tampoco hace referencia, pues el libro que tiene a la vista es *En las orillas del Sar*.

Menciona, en cambio, como «metros enteramente nuevos entonces: el verso

<sup>10</sup> *Obras completas de Rosalía de Castro, III, En las orillas del Sar*, nueva edición, Madrid, Editorial Páez, pág. 220.

<sup>11</sup> *Idem*, pág. 225.

<sup>12</sup> *Idem*, pág. 226.

de nueve sílabas, como hemistiquio de uno de dieciocho» y «el de dieciséis, formado por dos hemistiquios de a ocho»<sup>13</sup>.

Finalmente, y sobre todo para el crítico pacense, Rosalía es precursora del modernismo por su uso del verso alejandrino, que ordena en estancias comparables por la técnica a algunas de Rubén Darío<sup>14</sup>.

Por todo ello —y porque Rosalía, al retorcer el cuello a la elocuencia, al procurar la música ante todo, se hermana con Verlaine, y con Laforgue— «los poetas de hoy, los que van dejando de llamarse modernistas (...) han de ver una precursora en la mujer extraordinaria que escribió, sin preocupaciones, dejando libres a su inspiración y a su técnica, el libro titulado *En las orillas del Sar*»<sup>15</sup>.

### *Modernismo y romanticismo*

Como el modernismo supuso, entre otras cosas, una revolución métrica, pueden aceptarse esas afirmaciones de Díez-Canedo, pues Rosalía fue una innovadora en la materia.

Pero si atendemos, no a la materialidad del hecho en sí, sino a su sentido, a su significación y a su contexto histórico, tenemos que reconocer que Rosalía, en su métrica, más bien proseguía los ensayos románticos que anunciaba los experimentos modernistas.

Sus detonantes mezclas a base de octosílabos, como hemos visto, están muy lejos de la sensualidad de la métrica modernista. Para sus eneasílabos dobles, del tipo

Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo,

sólo necesitaba unir dos eneasílabos trocaicos del tipo de los utilizados por poetas románticos como Esteban Echevarría, Joaquín María del Castillo y Antonio García Gutiérrez<sup>16</sup>. Y en cuanto a sus octonarios dobles

¡Pensamientos de alas negras! Huid, huid, azorados,

no tenía sino repetir los octosílabos que continuaban siendo el metro más popular en España. Navarro Tomás no cita precursores de Rosalía para esta duplicación. Ello demuestra la originalidad de la autora al doblar las bases conocidas de los románticos. Pero en esto es también una post-romántica más que una pre-modernista. Los modernistas no se muestran especialmente aficionados a los versos de dieciséis y dieciocho sílabas, aunque los primeros fueron cultivados por el propio Rubén Darío.

Por lo que se refiere al alejandrino, el ritmo trocaico fue popularizado por Zorrilla, y es el que Rosalía usa en sus composiciones más antiguas, aunque sin regularidad monorrítmica, es decir, sin mantener rígidamente el ritmo trocaico, como tampoco lo mantenía el autor de «Las píldoras de Salomón». Luego, Rosalía prefiere el ritmo dactílico, que ha de predominar en el modernismo; pero aunque Navarro Tomás escribe que «aparece el alejandrino dactílico, empleado de propósito por primera vez como modalidad independiente, en una poesía en pareados

<sup>13</sup> *Idem*, pág. 226.

<sup>14</sup> *Idem*, pág. 227.

<sup>15</sup> *Idem*, págs. 228 s.

<sup>16</sup> Tomás Navarro, *Métrica española*, Nueva York, 1966, pág. 366.

del libro *En las orillas del Sar*, de Rosalía de Castro»<sup>17</sup>, hay que advertir que alejandrinos con acento sistemático en la tercera sílaba se hallan en Sinibaldo de Mas, y, por otra parte, Rosalía escribió otras composiciones en alejandrinos en las que predomina el ritmo trocaico, o que son francamente polirrítmicos.

Como en los demás casos, en el del alejandrino, aun en su estructura métrica, Rosalía está dentro de la tradición romántica. Rosalía prosigue los ensayos y cultiva las formas que en el romanticismo se usaban, y no liga a la música del verso aquel esteticismo imaginativo que va a marcar el modernismo. El verso rosaliano no es nunca voluptuoso. Sólo en un sentido muy laxo e incoloro se puede considerar a Rosalía una precursora del modernismo. Sus innovaciones métricas continúan los ensayos de una Gertrudis Gómez de Avellaneda o de un Sinibaldo de Mas, independientemente de que tuviera o no de los mismos un conocimiento preciso. Es la libertad romántica y no la sensualidad modernista, lo que la mueve a continuar una trayectoria que está iniciada en los mismos maestros más antiguos del romanticismo, que al hacer gala de antipreceptismo y de improvisación, de individualismo incluso caprichoso, abrieron el camino a todas las posibilidades de renovación métrica. José Eusebio Caro, Juan Antonio Pérez Bonalde y otros poetas hispanoamericanos, no menos que españoles peninsulares como los ya citados y muchos otros, contribuyeron a crear o adensar ese clima de licencia y experimentación en que Rosalía se inscribe.

### *Ametría*

¿Llegó nuestra autora a cultivar el verso amétrico, o sea, el conjunto de versos marcados por la rima, pero desprovistos de medida precisa que los coordine?

En Rosalía hallamos composiciones gallegas del tipo de las *muiñeiras*, organizadas sobre la base de versos definidos por sus apoyos rítmicos y no por su isosilabismo. Esto pertenece a otro sistema de versificación distinto del que se basa en el cómputo silábico, y lo dejamos de lado. El romanticismo, y con él Rosalía, conoció la mezcla de versos, que cuando no se ordena en estrofas paralelas, está lindando con el anisosilabismo. Pero verso libre en Rosalía, propiamente, no lo hay<sup>18</sup>. Navarro Tomás cita un ejemplo en el que dice que «figuran versos de distinto tipo sin otro enlace que la asonancia de los pares»<sup>19</sup>. Es uno de los tres casos de aparente ametría que he analizado en mi *Historia da literatura galega contemporánea*<sup>20</sup>. Pero puede interpretarse, según allí se muestra, como combinación de dos clases de dodecasílabos, sustituidos algunas veces por sus afines decasílabos. Los otros dos ejemplos analizados también admiten fórmulas métricas organizadoras de sus estructuras. De modo que en Rosalía hay, a lo sumo, una métrica licenciosa, pero no verdadera ametría.

### *Voluntad de innovación*

Finalmente, debe quedar claro que las novedades y audacias métricas de Rosalía no pueden interpretarse pura y simplemente como resultado inconsciente de su sentido del ritmo, y menos como producto paradójico de su deficiente preparación

<sup>17</sup> *Idem*, pág. 358.

<sup>18</sup> Hablamos del verso libre amétrico, no del blanco, que sí empleó Rosalía.

<sup>19</sup> *Ob. cit.*, pág. 378.

<sup>20</sup> Págs. 214 s., nota 25.

técnica. Por una parte hallamos en Rosalía poesías escritas con arreglo a la tradición o con arreglo a sus innovaciones, de una perfecta regularidad formal, lo que descarta toda explicación fundada en un azar de impericia. Rosalía, a veces, se impacienta y se toma licencias más o menos plausibles. Pero sabe su poética y no es una ingenuista, y menos una ingenua, como versificadora. Como su contemporánea Emily Dickinson, que también empleó formas de versificación que los críticos de su tiempo consideraron imperfectas e involuntarias, pero que hoy se estiman deliberadas y al servicio de las exigencias internas del poema, Rosalía innovó porque quiso innovar, porque, contra lo que dice Murguía<sup>21</sup>, tuvo intención de innovar, y cuando, en lugar de crear nuevas formas rigurosas, se tomó la libertad de desarticular simplemente las antiguas, consideraba también esto como una innovación. Todo ello, desde luego, dentro de la tradición romántica, pero llevado a cabo con una audacia, y en ciertos casos con un éxito, que le otorgan un lugar eminente en la historia de la métrica hispánica.

RICARDO CARBALLO CALERO

Universidad de Santiago

---

<sup>21</sup> *Obras completas de Rosalía de Castro*, cit., pág. 212.