

VICENTE GONZALEZ MARTÍN

LA MÉTRICA ITALIANA EN MIGUEL DE UNAMUNO

De «cuervos investigadores» y de «conciencitud corvina» nos habla Unamuno en su libro *Teresa*, cuando se refiere a los futuros investigadores de su poesía, intentando manifestar un aparente desprecio hacia estos investigadores y previendo que con el paso de los años se convirtieran en legión. Y así, efectivamente, los más diversos aspectos de la poesía unamuniana han sido minuciosamente analizados, criticados e interpretados. Sin embargo —y como sucede frecuentemente con la crítica unamuniana—, una definición ha ido afirmándose hasta llegar a la categoría de tópico: su poesía es poesía del pensamiento y del sentimiento, y por ende está alejada de la preocupación por la forma¹; corroborando así la vieja —y creo que falsa— dialéctica entre literatura modernista y noventayochista, establecida ya por Ángel Valbuena en su obra *La poesía española contemporánea*² y seguida después por muchos críticos³.

¹ Esa es la teoría que sustentan sus poemas *Credo poético*: «No te cuides en exceso del ropaje, / de escultor, no de sastre es tu tarea; / no te olvides de que nunca más hermosa / que desnuda está la idea», y *Denso, denso*, y que Manuel García Blanco defiende en su gran obra *Don Miguel de Unamuno y sus poesías* (Acta Salmanticensis, VIII, Salamanca, 1954), al igual que Fernando Huarte Morton en «El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. V, Salamanca, 1954).

² Madrid, 1930. Contra los peligros de esa falsa dialéctica escribía ya Dámaso Alonso en la *Revista de Filología Española* (XVIII, Madrid, 1931, págs. 267-269) y posteriormente en *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, 1952, pág. 90). La prevención de Unamuno por las innovaciones formales modernistas se debe únicamente a que éstos las han tomado como un fin en sí mismas, como nos aclara con toda nitidez en una carta a Ricardo Jaimes Freyre de 1906:

«Las innovaciones de los románticos, que usted llama, con justicia, "juegos odiosos y grotescos", no prosperaron porque eran innovaciones hechas a ojo, apenas más que tipográficas, como las del llamado modernismo. Por ese camino un sordomudo compondría música por álgebra.

A lo mejor ve usted en versos de poetas modernos una palabra átona, proclítica, al fin de verso, como si tuviese acento, rimando con otra. Así he visto *el*, artículo, rimar con *Miguel*, o la preposición *sin* con *querubín*, sin advertir que ni el artículo *el* ni la preposición *sin* tienen acento, sino que pronuncian juntándolos a la palabra que les sigue: *el hombre* como si fuese una palabra trisílaba llana, *sin dinero* como tetrasílaba. Y esto aunque esa desdichada Academia afirma el desatino de que toda palabra castellana tiene acento. Los académicos que escribieron la gramática eran sordos.

El mal de las más de las supuestas innovaciones modernistas en la técnica del verso es el de estar hechas a ojo y por el afán de innovar. Y en cambio el amplio vedso libre, el polimorfo, la prosa rítmica, apenas se ve florecer...» (En *Revista Hispánica Moderna*, XXVII, 1961, julio-octubre 1961, núms. 3-4, Nueva York, páginas 375-6.)

³ Véase Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, 1951.

La amplitud del tema no me permite hacer una introducción más amplia, por eso entraré inmediatamente en el argumento concreto del artículo, intentando mostrar cómo Unamuno en diversos períodos de su actividad poética —especialmente en sus comienzos— siente una gran preocupación por el aspecto formal de su poesía al igual que los poetas modernistas y cómo la métrica italiana le sirve en muchas ocasiones de soporte para sus innovaciones formales⁴.

Es una tendencia bastante generalizada entre los críticos unamunianos la de intentar restar importancia decisiva a los influjos recibidos por Unamuno, y el análisis de la influencia italiana no es una excepción. Carlos Clavería en sus *Notas italianas en la Estética de Unamuno*⁵ reconoce en un primer momento que «un estudio de la métrica de Unamuno no debería echar en olvido el estudio formal de los poemas de Leopardi», pero rectifica en seguida afirmando:

Pero en el caso de Leopardi lo mismo que en el de los poetas ingleses, es de «congenialidad» de lo que se trata. Seguramente dentro de ella no distinguió el fondo y la forma.

Una opinión semejante —prácticamente idéntica— es la sostenida por José María Valverde en *Notas sobre la poesía de Unamuno*⁶, cuando escribe:

Es decir, que sería tarea inútil la consideración de las formalidades poéticas inglesas o italianas y el rastreo de su huella en Unamuno; lo que operaba en su mente era una imagen formal arbitraria y personal que él se había forjado.

A pesar de estos juicios negadores del influjo formal italiano, creo que la métrica italiana influye decisivamente en el verso, la rima y la estrofa de Unamuno, sobre todo en los primeros tiempos de su quehacer poético.

El mismo Unamuno justifica su entrada en la poesía y su manera de hacer el verso apoyándose en la métrica italiana. Así se lo comunica a Luis Ruiz Contreras en 1899 al enviarle unos poemas:

No sé lo que le parecerán éstos, pero he puesto el alma en ellos. En cuanto al artificio externo o formal, están inspirados en la manera italiana de hacer el verso libre, sobre todo de Leopardi⁷.

Unos días más tarde es a Jiménez Ilundáin a quien dice:

Tengo la pretensión de que mi poesía aporta algo a la letras españolas de hoy. En su forma es casi toda, no toda, al modo del verso libre italiano⁸.

En efecto, la preceptiva métrica italiana —especialmente la leopardiana y carducciana— va a servirle de soporte o modelo: 1.^o) para la elección del endecasílabo italiano con el que Leopardi construye su poesía de «rumia filosófica» y Carducci

⁴ Este influjo formal italiano en Unamuno corrobora una de las conclusiones principales del IV Simposio de la S. E. L. G. C.: el papel preponderante desempeñado por la métrica italiana para la renovación de la poesía española y cómo este influjo no se detiene en el Renacimiento sino que llega hasta nuestros días.

⁵ En *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953, pág. 133.

⁶ En «Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana», *Acta Salmanticensis*, X, 2, Salamanca, 1956, pág. 232.

⁷ En Ruiz Contreras, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar, 1946, págs. 155-6.

⁸ Carta de Unamuno a Jiménez Ilundáin, 24-V-1899, en Hernán Benítez, *El drama religioso de Unamuno*, Universidad de Buenos Aires, 1949, pág. 295.

sus sonetos ⁹, y 2.º) para realizar un tipo de verso libre con asonancias y consonancias difícilmente aceptado por la preceptiva española.

La adopción del endecasílabo en sus inicios como poeta, calificándolo de «metro mágico y rico», se produce en confrontación con el octosílabo, definido como cosa de tamboril, porque el primero es propio de una lengua de prosodia rica. La aceptación sin condicionamientos del endecasílabo se produce de una manera consciente y de ahí el afán de Unamuno por explicar a sus corresponsales Ricardo Rojas ¹⁰ y Carlos Vaz Ferreira ¹¹, entre otros, su teoría del nacimiento del endecasílabo en Italia «por hiato del metro mágico y rico de la seguidilla» y las bondades de este metro. Pero será en la carta, ya citada, de 1906, dirigida a Ricardo Jaimes Freyre, en la que don Miguel nos haga una exposición más clara y amplia de todas las posibilidades del endecasílabo, frente al tradicional octosílabo:

... Desde luego hay que terminar por norma el verso en agudo, y llamar eptasílabos a los que llamamos octasílabos, de seis a los que llamamos de siete, etc. Lo del *período prosódico* y el acento *predominante*, el acento frásico, es un acierto.

En el verso castellano se observa de ordinario que el compás mata al ritmo; es más acompasado que rítmico. Parecen nuestros versos clásicos para ser acompañados tambor; son de un isocronismo desesperante, *tantanesco*. Tales son los metros populares...

... El endecasílabo, tiene usted razón, no ha sido nunca metro popular. Hay en él algo de armónico, algo de complejo. Y es evidente que en sus dos formas, la corriente y la que se llama vulgarmente de gaita gallega, no es sino la combinación de un verso de seis con otro de cuatro, de tal modo que arranque el segundo período de la sílaba o sílabas con que se completa la palabra que termina el primero. Así:

— — — — —
Dormitando su vida el cocodrilo

El primer elemento del primer período termina en la sílaba *vi* de vida, y el verso

Dormitando su vida

sería un verso de seis, que se llama en la técnica corriente de siete. Y el otro período es

-da el cocodrilo

verso de cuatro, que llamamos de cinco. Se combinan muy bien y muy armónicamente períodos prosódicos de seis (vulgo eptasílabo) con períodos prosódicos de cuatro (vulgo pentasílabos) así

— — — — —
— — — — —

sin que forme un endecasílabo ordinario cuando se termina el primer período en palabra llana y arranca el otro de otra palabra. Y cuando se empotra uno en otro forman el llamado endecasílabo.

⁹ Es imprescindible señalar que la adopción de la técnica formal leopardiana y carducciana está condicionada por el contenido expresado con esta forma. Será una constante unamuniana la recepción de aquellos paradigmas en los que se han expresado contenidos acordes con su filosofía.

¹⁰ Carta de Unamuno a Ricardo de Rojas, 6-X-1919, en M. García Blanco, *América y Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964, págs. 315-6.

¹¹ Carta de Unamuno a Carlos Vaz Ferreira, 29-V-1907, en M. García Blanco, *Miguel de Unamuno y sus poesías*, cit., págs. 28-9.

Esta consciencia de tomar como modelo el endecasílabo italiano de Leopardi y Carducci es continua en la obra unamuniana, como lo es su afán por explicar sus teorías poéticas. Por ello me parecen poco convincentes las siguientes palabras de José María Valverde:

En el caso del endecasílabo italiano, que Unamuno declara haber visto en Leopardi y Carducci, basta observar que se pasa por alto la principal ley del «mélos» itálico; el predominio de los endecasílabos correctamente acentuados. En efecto, los endecasílabos sin los acentos en la mitad son rarísimos en Leopardi; en cambio en Unamuno a menudo son mayoría. La explicación es muy sencilla: la escritura italiana no indica la posición del acento en cada palabra, que a menudo resulta ser diferente a la que un español supondría. Entonces la influencia formal del endecasílabo italiano resulta otra cosa; una estructura elocuente, dialéctica, rigurosamente al hilo del Pensamiento lógico¹².

Disiento completamente del juicio de Valverde por varios motivos:

1.º ¿Qué quiere decir endecasílabos correctamente acentuados? No existe un modelo único de endecasílabo italiano. Ugo Sesini en *L'endecasillabo, struttura e peculiarità*¹³ recoge al menos doce tipos de endecasílabos de ritmos diversos. Por otra parte no es sostenible la afirmación de que en Leopardi predomine el endecasílabo con acento en la mitad, si sabemos que los dos principios sobre los que se mueve su métrica son los de la libertad del esquema rítmico y de la rima y de la longitud de las estrofas.

2.º Unamuno no conocía solamente el italiano escrito, sino que podía hablarlo y recitar poesías italianas con una buena pronunciación, a juzgar por los testimonios de italianos y no italianos que le oyeron recitar versos de Dante, Petrarca, Leopardi o Carducci. Por otra parte, sus buenas traducciones de *La Ginestra* de Leopardi y *Miramare* de Carducci avalan sus conocimientos del ritmo italiano¹⁴.

3.º Muchas veces don Miguel recriminó a los modernistas por el hecho de que construyeran versos a ojo. Por ello es extraño que en esta ocasión siguiera un método diferente.

4.º La explicación que da para demostrar que Unamuno no se daba cuenta de la acentuación correcta del endecasílabo leopardiano, por no estar señalada en la escritura, me parece demasiado precipitada. Nuestro escritor sabía perfectamente que en italiano las reglas de acentuación eran muy diversas del español. Afirmar lo contrario es no conocer nada de la actividad de Unamuno como romanista ni de su amplio conocimiento de teoría y práctica lingüística y poética.

Da la impresión de que una vez más los tópicos sobre el «dilettantismo» unamuniano sigue jugando malas pasadas a sus críticos, vedándoles una recta y objetiva interpretación de su actividad.

La preceptiva leopardiana le va a servir también de impulso para no aceptar la repugnancia española por el verso libre rimado con mezcla de endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, y de la que nos habla ya Juan de Jáuregui en la traducción *Aminta* de Tasso¹⁵. En la carta a Ruiz Contreras de 1899, ya citada, se justifica de esta manera:

¹² *Ob. cit.*, pág. 232.

¹³ En *Convivium*, XI, 1939.

¹⁴ Véase para este aspecto mi libro *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1978.

¹⁵ Escribe Jáuregui: «Bien creo que algunos se agradarán poco de los versos libres y desiguales que tanto usan los italianos; y sé que hallo orejas que si no sienten a cierta distancia el

Las asonantes, y aún consonantes, que van entre los versos sueltos los he hecho caer adrede, porque, si bien sé que la preceptiva comúnmente aceptada en la verificación castellana los rechaza en verso libre, no lo creo fundado en principio alguno de estética acústica. Nadie me quita de la cabeza que cuantos aseguran que les disuenan unos asonantes en verso libre, es porque lo oyen con oído preceptivo. Por lo demás tal preceptiva no rige en Italia, sin duda por tener allí el oído menos delicado que en Castilla lo tienen. Leopardi los usa, y en *La Ginestra* hay hasta cuatro asonantes al final de cuatro versos consecutivos.

Siguiendo estas teorías escribe importantes poemas como *Aldebarán*, *La flor tronchada*, *Viendo una estrella errante*, etc. En *Aldebarán*, incluso en el contenido, el influjo directo del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* de Leopardi es evidente. Y no sólo en la métrica, sino también en los símbolos, metáforas, imágenes y estructura y significado de los epítetos¹⁶. Existe, sin embargo, una menor utilización por parte de Unamuno de las rimas consonantes en su verso libre, debido quizá a un cierto temor a romper tan bruscamente con la preceptiva española.

El influjo de la rima italiana en Unamuno se centra esencialmente en la tensión continua que se produce en la obra de nuestro escritor entre el rechazo y la aceptación de la rima, para acabar abrazando la teoría de la «rima generatrice» de Giosuè Carducci.

También la crítica participa de esta tensión. Así, mientras el gran estudioso de la lírica unamuniana don Manuel García Blanco considera a Unamuno enemigo de la rima aunque reconozca algunos intentos de acercamiento a ella en época tardía de su producción poética, otros como Emma Scoles¹⁷, Roberto Paoli¹⁸, Josse de Kock¹⁹, Victor B. Vari²⁰, etc., definen a Unamuno como defensor y aplicador del concepto carducciano de «rima generatrice».

En este aspecto, como en gran parte de la actividad unamuniana, no es posible un juicio global; es necesario proceder a un estudio de los diversos períodos.

Los comienzos de la actividad poética de Unamuno —1898-1900— se caracterizan por una tendencia constante al versolibrismo, influido en gran parte por Leopardi, como ya hemos señalado, por su antipatía al ritmo *tantanesco* del octosílabo tradicional y por su aversión a la rima, como podemos apreciar en una carta a Miguel Gayerre del 27 de septiembre de 1900:

Sí, me dedico al noble ejercicio, no de la rima, sino de la poesía metrificada; la rima me revienta; pareceme artificio propio de oídos de la edad de piedra. Nuestro verso español es más cadencioso y sonoro que melódico y fluido; el compás ahoga el ritmo²¹.

porrazo del consonante pierden la paciencia y queda el lector con desabrido paladar, como si en aquello consistiera toda la sustancia de la poesía; mas a estos gustos satisfará el Coro de pastores que habla en versos ligados. Y de los libres es menester saber que no van tan a caso como parece, porque al usarlos largos o cortos se guarda también su cierta disposición y decoro», Juan de Jáuregui, *Aminta. Traducida de Torquato Tasso*, ed. de Joaquín Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1970, pág. 36.

¹⁶ Véase Vicente González Martín, «Miguel de Unamuno y Giacomo Leopardi», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXIV, Salamanca, 1976.

¹⁷ *Miguel de Unamuno e la sua poesia*, Tesi di Laurea, Università di Roma, 1955-6, páginas 76 y 82.

¹⁸ En Miguel de Unamuno, *Poesie*, Florencia, Vallecchi, 1968.

¹⁹ *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 96 y 190.

²⁰ *Carducci y España*, Madrid, Gredos, 1963.

²¹ *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, Madrid, Rodas, 1972, pág. 273.

Sin embargo, a pesar de estas afirmaciones, en determinados momentos de este período se siente gratamente sorprendido por el poder de sugestión que la rima tiene en algunos grandes poetas como Dante, porque ésta le sugiere y da consistencia a las ideas que pugnaban por salir de su mente.

En el período comprendido entre 1902 y 1904 hay citas en las que se afirma que el consonante le repugna y otras en las que reconoce que se ponen a escribir versos libres «aquellos a quienes no nos sale libremente la rima, los incapaces de hacer fuente de asociación de ideas de la *rima generatrice*...»²².

A partir de la traducción de *Miramare* en 1904 la presencia carducciana se hace más visible en la obra de Unamuno y expresándose esta presencia con algunas citas en las que don Miguel dice imitar la manera carducciana de hacer el verso, aunque sigue repitiendo que le molesta la rima.

En los años sucesivos —1905 hasta 1908— nos habla del «potro de la rima», de «ese bárbaro artificio medieval», etc. En esta época está siempre presente la odiada imagen de la rima tamborilesca de Zorrilla y lo que él cree pernicioso influjo dannunziano en los poetas modernistas.

A partir de 1909 el concepto que muestra tener en sus escritos respecto a la rima cambia. Poco a poco va aceptándola; primero con condiciones, luego incondicionalmente. Y aquí aparece frecuentemente la figura de Dante, que para Unamuno puede servir de antídoto en cualquier momento contra los versos melifluos y «lijeros» de las aves canoras versallescas.

En una carta a Ernesto A. Guzmán de octubre de 1909 hay una aceptación tímida de la rima y en 1910 la aceptación de la «rima generatrice» es ya plena. En su artículo «Conversación primera», de *Soliloquios y conversaciones* —11 de mayo de 1910— construye unos versos —él mismo lo dice— inspirándose en la fuerza engendradora del consonante y nos resume por qué acepta la rima tal y como la concibe Carducci:

Además esto de tener que ensartar citas es una cosa tan generadora como la rima. Porque ya sabrán ustedes, y vaya de citas, que Carducci, siguiendo no recuerdo ahora a quién, la llamó a la rima *rima generatrice*, rima generadora. Y en efecto, la necesidad de colocar un consonante le obliga a un poeta, a un gran poeta, a seguir una nueva asociación de ideas. Y este lazo de asociación que aparece meramente extenso, meramente acústico, introduce un cierto elemento de azar, de capricho, que Novalis estimaba tan esencial en la poesía, porque si la poesía no nos liberta de la lógica, maldito para lo que sirve²³.

Estas frases de Unamuno nos van a marcar la pauta de la forma en que irán contruidos sus poemas del *Rosario de sonetos líricos* y el influjo de Carducci que va a recibir en estos poemas.

En marzo de 1911, en su artículo *El desinterés intelectual*²⁴, no sólo acepta la teoría de la rima generatrice, sino que se convierte además en defensor de ella y la aplica conscientemente en sus poesía. Afirma que muchos sonetos están escritos para desarrollar un endecasílabo y que se está congraciando con la rima a la que tanto ha desdeñado, ya que la «rima representa el azar y el azar es la fuerza creadora». En el mismo artículo transcribe el soneto XXX del *Rosario*, «La Ley del milagro», y en septiembre de 1910 el «Se cuenta de Leonardo que en los muros», en los que aplica el principio de la rima generadora.

²² *Amor y pedagogía*, epílogo, *Obras completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, tomo III, página 578.

²³ O. c., tomo IV, pág. 554.

²⁴ O. c., tomo X, págs. 218-26.

Sin embargo, el paso del verso libre al soneto, al poema rimado en las composiciones posteriores al *Rosario de sonetos líricos* no se explica totalmente por la puesta en práctica de la teoría de la rima generadora; hay un cambio también importante en la actitud de Unamuno hacia la poesía y hacia sus posibilidades poéticas. Nuestro autor se da cuenta en este período de que su tendencia a la exuberancia solamente puede ser contrarrestada con la imposición de contener su pensamiento dentro de esquemas métricos perfectamente definidos y limitados. De ahí que la rima no sea sólo para él generadora de pensamiento, sino también contenedora de él y en cierta manera freno para una fantasía que tiende a desbocarse.

De 1911 en adelante los poemas rimados no faltarán nunca en su actividad poética y sus citas seguirán confirmando su interés por la rima consonante, a la que identifica con la rima generadora.

He aquí tres muestras del *Cancionero*:

Uno fechado el 19 de abril de 1928:

¿Que de qué sirve la rima? / unas veces de tarima / para alzarse; ya de lima; /
cabos sueltos enracima; / ya nos eleva a la cima; / ya nos sumerge en la síma; / si
hay poema que redima, / mucho más hay en que gima; / encadenada si mima /
la vacuidad, mas si anima / a hurgar en la lengua opima / al vagabundear oprima, /
que al final nos alcanza y prima / mejor libertad. Estima / lo que ley deforma
ultima: / Quien a buen árbol se arrima...²⁵.

La ripoisidad se produce por el deseo de juego que está en la base de la creación y por la intención de mostrar cómo una rima puede ir generando pensamiento. Con ello se llega a las palabras en libertad marinettianas y a su aplicación en la poesía y en la prosa²⁶.

Por otra parte, la forma de construir ese poema ha sido muy elemental y quien haya podido manejar sus manuscritos ha podido comprobarlo: Unamuno ha escrito varias palabras que terminan en -ima y a partir de ellas ha construido los versos.

De mayo de 1928 es otro pequeño poema del *Cancionero*:

¿Memoria?... ¡Escoria, victoria y gloria!
Rima generatriz, fuente de historia;
que discurra la lengua es nuestro sino²⁷.

Y, por último, he aquí la última muestra, que recoge el doble valor que don Miguel concede a la rima: generar pensamiento y contener el excesivo flujo verbal:

²⁵ *Cancionero*, O. c., tomo XV, pág. 111.

²⁶ No debemos caer en el prejuicio, frecuente en la crítica unamuniana, del constante rechazo por parte de Unamuno de los -ismos. En el caso del futurismo hay en él una tendencia a considerarlo una broma de Marinetti, pero acepta y comparte alguna de sus teorías; entre ellas la de la palabra en libertad, como nos manifiesta en su artículo *Trashumanismo*: «¡La palabra! Aquí me dan ganas de entonar una vez más un himno a la palabra, al verbo, por quien se hizo toda cosa, al verbo creador, a que rendimos acatamiento y culto Alomar, Marinetti y yo. De este culto ha nacido el futurismo de ellos o sus dos futurismos; de ese culto ha nacido mi trashumanismo.» (En O. c., tomo V, pág. 883.)

²⁷ O. c., tomo XV, pág. 132.

A fijar por ritmo y rima / el fluyente pensamiento /
y bien contorneado a lima / a darle firme cimiento. /
A sujetar todo el coro / de la humanidad al verso /
a encerrar el universo²⁸.

El influjo de la métrica italiana en Unamuno se extiende también a sus paradigmas estróficos: sobre todo a la adopción de la estrofa sáfica y a su uso del soneto, siguiendo el modelo carducciano.

Un buen número de críticos aceptan con mayores o menores reticencias, que la incorporación de la estrofa sáfica —realizada dicha incorporación en 1904, fecha de su traducción de *Miramare*— por parte de Unamuno se debió al influjo de Carducci²⁹, aunque Manuel Alvar³⁰ explica este uso por «una marcada intención clasicista»; juicio que ya había recogido en parte García Blanco³¹.

Mi opinión es que la adopción por Unamuno de la estrofa sáfica se debe a tres motivos principales. En primer lugar, es conocida la tradición que dicha estrofa tenía ya en España. Eugenio Mele ha estudiado profundamente la aclimatación de las estrofas clásicas en nuestro país y señala la aparición de la oda sáfica en España a partir de la primera mitad del siglo XVI gracias al influjo italiano.

De todas las eruditas noticias que Mele nos da en *La poesía barbara in Spagna*³² se pueden sacar dos conclusiones para nuestro asunto: la estrofa sáfica tuvo una amplia tradición en España, y, por lo tanto, Unamuno pudo haber seguido esa tradición sin necesitar para nada el influjo de Carducci; y en los siglos XIX y XX, por influencia carducciana, algunos poetas españoles cultivaron las odas bárbaras.

Por otra parte, el modernismo estaba haciendo experimentos también con los metros y las estrofas clásicas. El mismo Rubén Darío, en *Cantos de vida y esperanza*, se alinea entre los promotores del retorno a la métrica clásica y entre los defensores de la bárbara de su tiempo:

Elegí el hexámetro por ser de tradición grecolatina y porque yo creo, después de haber estudiado el asunto, que en nuestro idioma «malgré» la opinión de tantos catedráticos, hay sílabas largas y breves, y que lo que ha faltado es un análisis más hondo y más musical de nuestra prosodia.

Un buen lector hace advertir en seguida los correspondientes valores, y lo que han hecho Voss y otros en alemán, Longfellow y tantos en inglés, Carducci, D'Annunzio y otros en Italia, Villegas, el P. Martín, Eusebio Caro, el colombiano, y todos los que cita Eugenio Mele en su trabajo sobre la *Poesía bárbara en España*, bien podríamos continuarlo otros, aristocratizando así nuevos pesares³³.

Por último, hay un motivo interno funcional —y tenido muy en cuenta por Carducci— lo que hace que Unamuno, una vez experimentado el verso libre leopardiano, se decida a componer poemas en odas sáficas. Don Miguel con su lectura continua y atenta de poemas como el *Canto notturno di un pastore errante*

²⁸ *Ibid.*, pág. 763.

²⁹ Así piensan, por ejemplo, Bernardo G. de Cándamo en *Biografía esquemática* (Ensayos I, Madrid, Aguilar, 4.ª ed., 1958, pág. 15), y G. C. Rossi, «Il Carducci in Unamuno», *Idea*, Roma, 2-X-1955, págs. 1-2.

³⁰ «Símbolo y mito en la *Oda Salamanca*», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, número XXIII, 1973, pág. 58.

³¹ «La *Oda Salamanca* de Unamuno», *Cultura Universitaria*, núm. XLVI, Caracas, noviembre-diciembre 1954, págs. 67-68.

³² Laterza, Bari, 1910.

³³ *Cantos de vida y esperanza*, *Obras completas*, tomo I, pág. 206.

dell'Asia y *La Ginestra*, de Leopardi, se da cuenta de que en ellos la poesía se libera de todo límite rítmico, el pensamiento se abandona a un coloquio libre y solitario consigo mismo; el verbo en su fluir va construyendo su propia estructura. De esa horma es *Aldebarán*. Y es esa misma necesidad de no encerrarse en esquemas demasiado rígidos y musicales, de moldear el pensamiento en formas más abiertas a su desbordado intimismo, lo que le lleva a aceptar la experimentación carducciana de las *Odi barbabe* en su libro *Poesías*, encuadrado por tantos motivos en la más pura experimentación modernista.

Unamuno repite una y otra vez que en su libro *Poesías* se verán muchos sáficos al modo carducciano y que ha compuesto muchos poemas en la misma horma que Carducci. Buena prueba de este influjo son los siguientes poemas del libro *Poesías*: *Tú me levantas tierras de Castilla*; *El mar de encinas*; *Salamanca*; *La Torre de Monterrey a la luz de la luna*; etc. En muchos de estos poemas Unamuno no sólo se esfuerza por imitar la forma de Carducci, sino que también su contenido suele basarse en ideas del poeta italiano.

A partir de 1910, y con la publicación del *Rosario de sonetos líricos*, Unamuno da un giro importante a su poética. El verso libre o la estrofa sáfica darán paso a una nueva forma: el soneto. La madurez poética de nuestro autor trae consigo una necesidad de expresar nuevos contenidos y, sobre todo, expresarlos, en formas más contenidas, y para ello recurrió al soneto.

Sin embargo, los modelos que Unamuno tuvo presentes para la elaboración de sus sonetos no son los clásicos españoles ni tampoco los de su siempre estimado Antero de Quental, sino los italianos, especialmente los de Carducci y quizá los de Ugo Foscolo. Y menciono el nombre de Foscolo, porque a pesar de la afirmación de Roberto Paoli³⁴ de que «Ugo casualmente fu molto meno noto a Unamuno degli altri maggiori del nostro Parnaso», la realidad es que don Miguel lo leyó también con detenimiento y se fijó especialmente en sus esquemas estróficos.

No por casualidad en el comienzo del *Rosario*... encontramos dos versos de Carducci: «Breve e amplissimo carme... / fonti d'arcan dolori arcan richiamo» (pertenecientes a la composición titulada *Al Sonetto* —de *Rime Nuove*— donde el italiano hace un elogio del soneto).

De todas maneras el modelo carducciano no influye sólo sobre la forma, sino también —y sobre todo— sobre el contenido. Es éste el que mueve a Unamuno para la imitación formal y no al revés. Por otra parte, existen diferencias importantes entre ambos tipos. En el soneto carducciano la pausa es musical y coincide casi siempre con la cesura, mientras que en Unamuno la pausa es más anárquica, en un intento de expresar disonancia y dureza.

Así, pues, la métrica italiana influye decisivamente en el endecasílabo unamuniano y en sus odas sáficas y sonetos. Pero antes de terminar este breve artículo —base únicamente para un estudio profundo de todas las aportaciones métricas europeas que confluyen en la lírica de nuestro autor— no quiero pasar por alto un influjo formal de Dante en Unamuno; pues, a pesar de ser un hecho esporádico sin continuidad, refleja muy bien la receptividad de don Miguel frente a todo lo italiano. Me refiero al uso que hace del terceto dantesco en una ocasión y que no ha sido recogido por Joaquín Arce en su artículo *El terceto dantesco en la poesía española*³⁵. El poema escrito en tercetos dantescos es la «Epístola» que el protagonista del libro *Teresa*, Rafael, escribe al profesor de Salamanca. Consta de 130

³⁴ En Miguel de Unamuno, *Poesie*, cit., pág. LI.

³⁵ En *Dante en su centenario*, Madrid, Taurus, 1965.

versos, agrupados en tercetos encadenados, que terminan con la justificación que Rafael da del empleo de este artificio formal dantesco:

Y en esta carta de tono tan vario
no creo, don Miguel, que a usted le asombre
su artificio dantesco y trinitario.
Gusto la tradición cuando consigo,
guardarme en ella como en viejo armario
que ya de otras pasiones fue testigo

(Versos 122-127)³⁶

Por otra parte, Dante es uno de los condicionantes de la forma y del contenido de la poesía de maldecir del *Cancionero*.

Así, pues, concluyendo, Unamuno, a pesar de su desdén foscoliano por el verso que suena y no crea y por los modernistas, se inserta, a mi entender, en el aspecto formal de su poética dentro del modernismo, al menos en su afán de innovación y experimentación de nuevos esquemas métricos y estróficos distintos de la preceptiva poética española.

Su desdén por el modernismo no se debe a sus ansias de innovación —como no desdeña al D'Annunzio maestro del lenguaje—, sino a la tendencia de éstos a hacer poesía a ojo, partiendo de clichés preconcebidos en vez de llegar a la innovación espontáneamente. Pero hay en Unamuno unas aspiraciones de renovación de la forma poética española, que encuentran su cauce y sus modelos al ponerse en contacto con los maestros de la lírica italiana.

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN
Universidad de Salamanca

³⁶ O. c., tomo XIV, págs. 431-34.