OUKA
Osaka University Knowledge Archive

Title	MIL VERSOS GONGORINOS : UNA APROXIMACION AL PROBLEMA DE LA CANTIDAD SILABICA EN LA POESIA DE DON LUIS DE GONGORA Y ARGOTE
Author(s)	Vásquez Solano, Claudio, A
Citation	Estudios Hispánicos. 2002, 26, p. 87-116
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97957
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

"MIL VERSOS GONGORINOS: UNA APROXIMACION AL PROBLEMA DE LA CANTIDAD SILABICA EN LA POESIA DE DON LUIS DE GONGORA Y ARGOTE"

Dr. Claudio A. Vásquez Solano

A mi querido amigo y colega Shôji Nakaoka.
A mi maestro y amigo, Antonio Quilis,
quien me introdujo al mundo de la métrica.

0. PRESENTACION DEL PROBLEMA

El plantearse un análisis rítmico de un cierto número de composiciones de un autor como don Luis de Góngora y Argote, implica una ardua tarea; y lo es, si tomamos en cuenta que por la gran cantidad de composiciones y exuberancia de los usos métricos y rítmicos gongorinos se corre el serio peligro de establecer una mera descripción externa, sin llegar a un análisis más profundo. Comencemos nuestro trabajo con las palabras con que Alonso (1961:133-134) se refiere a la lengua de nuestro poeta:

> "Así, el que quisiera estudiar con alguna eficacia la lengua de Góngora, tiene que prescindir de considerarlas [dificultades normales en la lengua del poeta] como vicios y virtudes, y ponerse frente a ellas como un hecho literario y gramatical que tiene sus causas, una intención expresiva y una regulación especial".

En estas páginas queremos presentar el problema de la cantidad silábica, en su creciente complejidad. Para tal efecto dividiremos nuestro análisis en tres partes. En la primera, nos referiremos a las particularidades rítmicas de las distintas composiciones que hemos seleccionado. En la segunda, veremos los fenómenos que reducen o aumentan sílabas; y, en la tercera, al influjo

rítmico que la cantidad pueda tener al interior del verso y de cada composición.

No queremos entrar en este trabajo en el problema de los acentos secundarios (rítmicos, extrarrítmicos y antirrítmicos), porque tendríamos que hacer un desvío demasiado grande del tema que ahora nos ocupa. Por la misma razón tampoco vamos a detenernos a detallar la rima u otros temas que, si bien de gran interés, pueden ser base para otro estudio.

Metodológicamente hemos seleccionado dieciocho poemas completos que den cuenta de los fenómenos aludidos en una variada gama de tipos rítmicos; esto es, composiciones de arte mayor y arte menor, que suman mil versos en total. El número de versos resulta muy decidor, pues estamos frente a cifras redondas y, sobre todo, trabajamos con un corpus sistemático, representativo del quehacer poético gongorino.

Respecto del ritmo, Quilis (1986: 33-36) abandona la clasificación de los versos en pies métricos, de la tradición clásica, puesto que no corresponden a la prosodia de nuestro idioma. En todo caso, precisa dos tipos rítmicos, yámbico y trocaico, basados en factores fonológicos. Así, tienen ritmo yámbico los poemas cuyo acento principal se sitúa en sílaba par (por ejemplo, en los versos endecasílabos tal acento cae sobre la décima sílaba). Por su parte, son de ritmo trocaico las composiciones con acento sobre sílaba de signo impar (es el caso de los versos octosílabos, cuyo acento principal está en la séptima sílaba).

Más aún, si queremos revisar el problema del ritmo poético con cierta profundidad, advertimos que no es un asunto que pueda solucionarse de un modo simplista, atendiendo solo a palabras o frases aisladas. Muy por el contrario, se advierte que los distintos factores rítmicos se manifiestan en su totalidad cuando el verso se integra a unidades mayores como son la estrofa o el poema. Entonces y solo entonces, las parcialidades fonológicas se hacen funcionales y significativas.

1.0. LOS TEXTOS ESTUDIADOS

Para nuestro estudio nos hemos basado en la antologías de Millé y Jiménez

(1972) y Alonso (1963). Hemos hallado un par de discrepancias entre una y otra versión, siempre hemos preferido la lectura del segundo[1].

Como ya quedó indicado, las dieciocho composiciones las hemos separado en obras de arte mayor y arte menor[2]. Y las hemos subclasificado según su axis rítmico, que como lo define Quilis (1986 : 92):

> "...los cuatro elementos del sonido -acento, cantidad, tono y timbre (se acumulan en la penúltima sílaba métrica de cada verso, que, por lo tanto, reúne la culminación intensiva, cuantitativa, tonal y de timbre. La culminación de estos factores en cada uno de los versos que compone la estrofa constituye el axis rítmico estrófico".

Tal axis rítmico es posicional, vale decir, se configura según la posición del último acento de cada verso a lo largo del poema. Este acento, como sabemos, es el principal de cada verso y se sitúa en la penúltima sílaba métrica del mismo. La razón para que esto ocurra es que el español (junto con el italiano)[3] es una lengua de tendencia paroxítona. Como indica Quilis (1981: 412):

> "En la estructura acentual, las palabras paroxítonas [...] alcanzan el 80% de los patrones acentuales. El patrón paroxítono es el no marcado y el no paroxítono (oxítono, proparoxítono) el marcado:

acento	paroxítono	–
	no paroxítono	+

1 De hecho, en el romance "Si sus mercedes me escuchan", v. 39, Millé y Jiménez transcriben: "os vuelven un maravedí". Alonso ha quitado la -n de "vuelven", ajustándose así al octosílabo. En la canción "Era la noche en vez del manto oscuro", v. 3, en Millé y Jiménez leemos "cerpúsculos", mientras que Alonso pone "crepúsculos".

2 Las obras de arte menor tienen hasta ocho sílabas métricas. Las de arte mayor, se subdividen en versos simples (de nueve a once sílabas métricas); a partir de las doce sílabas son versos compuestos.

3 Vide infra, nota 19.

> Por eso el oyente casi no tiene dificultad en interpretar correctamente los fenómenos acentuales paroxítonos".

Vale decir, el patrón acentual en la penúltima sílaba es un hecho de lengua, que se traslada de una manera prácticamente natural a las composiciones poéticas. Podemos refrendar esto con las palabras de López Estrada (1969: 158), quien indica con una lógica irrefutable:

> "...el ritmo de una lengua no puede inventarse de nuevo, y se acomoda a las condiciones de su naturaleza".

Tomando en cuenta, entonces, que la penúltima sílaba métrica es aquella que determina el ritmo, ahora cabe hacer una primera conexión con la cantidad silábica de los versos. En efecto, según tal cantidad, las composiciones resultantes se clasifican en isométricas, homeométricas y heterométricas, que definimos enseguida.

El axis isométrico es el que mantiene el retorno rítmico en la misma sílaba a lo largo de la composición, de modo que tendrán un ritmo constante, y solo uno. Como quedó dicho más arriba, el acento principal de un verso se sitúa en la penúltima sílaba métrica del mismo. Así, en una composición de versos endecasílabos, el acento principal irá en la décima sílaba, por lo que el ritmo será yámbico. Pero, si se trata de versos octosílabos, por ejemplo, el acento nuclear irá sobre la séptima sílaba, por lo que el ritmo será trocaico.

En cuanto al axis homeométrico, aun cuando haya distinto número de sílabas, los versos son siempre pares o impares, por lo que su ritmo será del mismo signo (como en la isometría, aquí solo habrá ritmo yámbico o trocaico), aun cuando la variación en la cantidad silábica del verso permita un mayor juego acentual.

Sin embargo, en las composiciones heterométricas se da una relación de ritmos contrarios, puesto que en la misma composición alternan versos pares e impares, y así, habrá ritmo yámbico y trocaico en la misma composición[4].

4 Preferimos llamarlas composiciones antes que estrofas, puesto que hay poemas tales como romances, romancillos y letrillas que carecen de estructura estrófica.

No transcribiremos los textos estudiados por razones de espacio. No obstante, en el apartado 2.5. y dentro del tema central que nos ocupa, haremos un análisis detallado, tomando ejemplos de tres composiciones; correspondiendo cada una a un axis rítmico distinto. En la sección dedicada a los distintos tipos métricos, por título, damos el primer verso de cada composición; creemos que de este modo resulta mas fácil ubicar los poemas. Junto a cada título se consigna el tipo de verso utilizado y el tipo rítmico.

1.1. COMPOSICIONES ISOMETRICAS

En tales obras, el axis rítmico se da siempre en la misma sílaba métrica[5]. Tomemos el caso de la estrofa de un soneto:

"Mientras por competir con tu ca *be* llo, oro bruñido, el sol relumbra en *va* no mientras con menosprecio en medio el *lla* no mira tu blanca frente al lilio be *llo*".	Axis en 10a sílaba

Aquí la última sílaba métrica es siempre la décima, por ser todos versos endecasílabos. En el caso de Góngora estudiamos cinco (5) sonetos, dos (2) octavas, tres (3) romances, un (1) romancillo.

A continuación damos la lista de obras estudiadas en este grupo.

POEMAS DE AXIS ISOMETRICO
ARTE MAYOR

SONETOS	VERSOS	TIPO RITMICO
"ILUSTRE Y HERMOSÍSIMA MARÍA"	ENDECASÍLABOS	YÁMBICO
"LA DULCE BOCA QUE A GUSTAR CONVIDA"	ENDECASÍLABOS	YÁMBICO
"MIENTRAS POR COMPETIR CON TU CABELLO"	ENDECASÍLABOS	YÁMBICO
"¡OH EXCELSO MURO, OH TORRES CORONADAS"	ENDECASÍLABOS	YÁMBICO
"REY DE LOS OTROS, RÍO CAUDALOSO"	ENDECASÍLABOS	YÁMBICO

5 Explicamos este concepto en detalle en la próxima sección del trabajo.

OCTAVAS

"CIUDAD GLORIOSA, CUYO EXCELSO MURO"	ENDECASÍLABOS	YÁMBICO
"ERA LA NOCHE, EN VEZ DEL MANTO OSCURO"	ENDECASÍLABOS	YÁMBICO

ARTE MENOR

ROMANCES

"ARROJOSE EL MANCEBITO"	OCTOSÍLABOS	TROCAICO
"EN UN PASTORAL ALBERGUE"	OCTOSÍLABOS	TROCAICO
"SI SUS MERCEDES ME ESCUCHAN"	OCTOSÍLABOS	TROCAICO

ROMANCILLO

"FRESCOS AIRECILLOS"	HEXASÍLABOS	TROCAICO

1.2. COMPOSICIONES HOMEOMETRICAS

En este caso alternan versos de distinto número de sílabas métricas. Sin embargo, tienen una correlación rítmica por ser siempre versos pares o impares, por lo que se mantendrá el patrón ritmico básico. Aquí hemos estudiado cinco (5) canciones y una (1) letrilla.

A continuación presentamos el fragmento de una canción, en la que hay versos endecasílabos y heptasílabos, así el axis se repartirá entre las sílabas décima y sexta, respectivamente:

"... enarbola, ¡oh madre, tus ban *de* ras, arma tus hijos, vara tus ga *le* ras y sobre los castillos y le *o* nes	Axis en 10a sílaba
que ilustran tus pen *do* nes levanta aquel león *fie* ro	Axis en 6a sílaba
del tribu de Judá que honró el ma *de* ro; que él hará que tus brazos esfor *za* dos llenen el mar de bárbaros na *dan* tes,	Axis en 10a sílaba
que entreguen ane *ga* dos	Axis en 6a sílaba
al fondo el cuerpo, al agua los tur *ban* tes".	Axis en 10a sílaba

POEMAS DE AXIS HOMEOPOLAR

ARTE MAYOR

CANCIONES	TIPO DE VERSOS	TIPO RITMICO
"ABRA DORADA LLAVE"	HEPTASÍLABOS Y ENDECASÍLABOS	YÁMBICO
"EN ROSCAS DE CRISTAL SERPIENTE BREVE"	ENDECASÍLABOS Y HEPTASÍLABOS	YÁMBICO
"LEVANTA, ESPAÑA, TU FAMOSA DIESTRA"	ENDECASÍLABOS Y HEPTASÍLABOS	YÁMBICO
"¡QUÉ DE INVIDIOSOS MONTES LEVANTADOS"	ENDECASÍLABOS Y HEPTASÍLABOS	YÁMBICO
"TENÍA MARI-NUÑO UNA GALLINA"	ENDECASÍLABOS Y HEPTASÍLABOS	YÁMBICO

ARTE MENOR

LETRILLA	TIPO DE VERSOS	TIPO RITMICO
"VIRGEN, A QUIEN HOY FÍEL"	OCTOSÍLABOS Y TETRASÍLABOS	TROCAICO

1.3. COMPOSICIONES HETEROMETRICAS

En este caso se dan simultáneamente versos pares e impares; ello implica que hay ritmo yámbico y trocaico a la vez. Este quiebre le otorga una cadencia especial a la composición. Aquí presentamos un caso. Se trata de una letrilla, de la cual citamos un fragmento:

"Ándeme yo ca *lien* te[6]
y ríase la *gen* te. } Axis en 6a sílaba

Traten otros del go *bier* no
del mundo y sus monar *quí* as,
mientras gobiernan mis *dí* as
mantequillas y pan *tier* no,
y las mañanas de In *vier* no
naranjada y aguar *dien* te, } Axis en 7a sílaba

y ríase la *gen* te". } Axis en 6a sílaba

6 Otra letrilla gongorina heterométrica es la famosa "Dineros son calidad / ¡verdad!", que aquí no estudiamos por rebasar la cantidad de mil versos fijada para este trabajo

POEMAS DE AXIS HETEROPOLAR
ARTE MENOR

LETRILLA	TIPO DE VERSOS	TIPO RITMICO
"ÁNDEME YO CALIENTE"	HEPTASÍLABOS Y OCTOSÍLABOS	YÁMBICO Y TROCAICO

1.4. CLASIFICACION DE LAS OBRAS ESTUDIADAS

Atendiendo a la diferenciación basada en el axis rítmico de las composiciones, haremos un recuento de la cantidad de versos analizados.

1.4.1. COMPOSICIONES DE AXIS ISOPOLAR

ARTE MAYOR	SONETOS	(5)	= 70 VERSOS
	OCTAVAS	(2)	= 128 VERSOS
ARTE MENOR	ROMANCES	(3)	= 288 VERSOS
	ROMANCILLOS	(1)	= 120 VERSOS

1.4.2. COMPOSICIONES DE AXIS HOMEOPOLAR

ARTE MAYOR	CANCIONES	(5)	= 330 VERSOS
ARTE MENOR	LETRILLAS	(1)	= 20 VERSOS

1.4.3. COMPOSICIONES DE AXIS HETEROPOLAR

ARTE MENOR	LETRILLAS	(1)	= 44 versos

Vemos así, pues, que en total las composiciones suman mil versos.

Una vez analizado el tema central, el de la cantidad, presentaremos una breve conclusión general en la que haremos referencia al axis rítmico.

En el tratamiento de cada aspecto, nos remitiremos a aquello que tenga directa relación con nuestro análisis, sin entrar en detalles de generalidades

métricas. Para quienes quisieren ahondar en tales especificaciones , los remitimos a la bibliografía que trata de estos problemas.

2.0. LA CANTIDAD

No se trata esta cantidad de aquella considerada en la prosodia latina. En este sentido, en español la cantidad es irrelevante, vale decir, no constituye un rasgo distintivo que aporte algún matiz semántico a las palabras. Lo que analizaremos aquí será la cantidad referida al hecho de habla y a su utilización estilística por los poetas, en la búsqueda de una mayor expresividad y un juego rítmico más vivo y decidor. Tal expresividad genera las llamadas sílabas métricas, las que resultan de la unión o separación de las sílabas fonológicas. Estas últimas se dan como un hecho de lengua y son cuantificables una a una. Por su parte, como ya quedó dicho, las sílabas métricas son producto de una voluntad artística que aprovecha el material mismo que ofrece la lengua.

Ahora bien, se hace necesario que nos refiramos a las diferencias entre ambos tipos de sílabas, y a los mecanismos que operan en uno y otro caso.

2.1. SILABA FONOLOGICA

Es un hecho de lengua y, por lo tanto, constante; esto es, la divisón de las sílabas se hace una a una. Se conoce también como "sílaba real". Veamos algunos casos de versos:

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11
"o - ro - li - lio - cla - vel - cris - tal - lu - cien - te"

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15
"en - tie - rra - en - hu - mo - en - pol - vo - en - som - bra - en - na - da"

Los dos versos pertenecen al famosísimo soneto gongorino "Mientras por competir con tu cabello". Como sabemos, los sonetos más tradicionales tienen versos de once sílabas métricas (endecasílabos). Y, de hecho, los versos ante-

riores cumplen con la preceptiva que así lo dispone. Esto es, el número de sílabas se iguala, al funcionar desde la perspectiva que se explica a continuación.

2.2. SILABAS METRICAS

Corresponden al esquema silábico normal, puesto a funcionar subordinándose a la voluntad expresiva del poeta. En conjugación con una serie de alteraciones de orden estético y/o funcional, pueden o no coincidir con las sílabas reales. Su conteo se establece considerando ciertos fenómenos que forman núcleos silábicos; de modo que la composición poética se ajusta a un patrón homogéneo y homogeneizador, cuyo mayor mérito es trascender el nivel de la mera gramaticalidad o de juegos verbales novedosos.

2.3. FENOMENOS METRICOS QUE ALTERAN EL COMPUTO SILABICO

Se reconocen tres grandes fenómenos que inciden en la formación de las sílabas métricas: aquellos que unen sílabas, otros que las separan, y los que quitan o agregan sonidos.

2.3.1. FENOMENOS QUE UNEN SILABAS

2.3.1.1. SINALEFA

Une la vocal (o vocales) del final de una palabra con la vocal (o vocales) del comienzo de la siguiente, junto con las consonantes con las que forman sílaba. De modo que el verso de quince sílabas gramaticales presentado más arriba, tendríamos que leerlo de esta manera:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
en -	tie -	rra —	en -	hu -	mo —	en -	pol -	vo —	en -	som -	bra —	en -	na -	da

Como vemos, entonces, el verso tiene once sílabas métricas. Para marcar las sinalefas, utilizaremos en adelante el símbolo —.

El español es una lengua que tiende a la sinalefa, que es lo mismo que decir que es una lengua de tendencia antihiática. En este sentido, coincidimos con las apreciaciones de Hála, 1973 : 115-116, cuando indica:

> "El rasgo característico de esta evolución [formación de grupos silábicos] era la tendencia a la economía del mecanismo fonador; así la pérdida de sílabas aparece en la evolución del lenguaje, mucho más a menudo que la formación de nuevas sílabas. Se hacía el esfuerzo, y se hace siempre, para enunciar un máximo de informaciones con un mínimo indispensable de trabajo orgánico" [7].

Este hecho de lengua es tan fuerte que pasa a llevar, incluso, las reglas de combinación sonora que señalan que han de formar sinalefa solo núcleos silábicos átonos. Sin embargo, en un verso como:

> "si no niega el tributo, íntima guerra"
> ("EN ROSCAS DE CRISTAL SERPIENTE BREVE"),

la unidad "...TO — ÍN..." corresponde a un núcleo silábico tónico, por lo que no sería posible de realizarse tal sinalefa. Sin embargo, la ya señalada tendencia antihiática del español es más fuerte que una regla establecida en las preceptivas métricas, y se produce la sinalefa sin mayor problema. Recordemos, además, que la sinalefa no es privativa del verso, se practica en la elocución normal de nuestra lengua. Dada esta especial situación, cuando hagamos el cómputo total de los fenómenos métricos que estudiamos, señalaremos el número de sinalefas que deberían ser hiatos de acuerdo a la

7 Muchos autores han tratado este interesantísimo problema. Cfr., entre otros, Baehr, 1981:59; López Estrada, 1969: 55; Malmberg, 1948: 118; Mariner, 1974: 294; Navarro, 1961: 66; Quilis, 1986: 50.

preceptiva clásica[8].

2.3.1.2. SINERESIS

Ocurre cuando en el interior de una palabra aparecen formando sílaba dos vocales que normalmente no pueden formar diptongo entre sí, como es el caso de dos fuertes (a,e,o) o de una fuerte átona y débil tónica (a+í; a+ú; e+í; e+ú; o+í; o+ú, y viceversa). La marcaremos con el símbolo ⌒. A modo de ejemplo, leamos:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
"...or - nó - co - ro - na - rea⌒ l - de — o - ro - lu - cien - te -..."
("LEVANTA ESPAÑA TU FAMOSA DIESTRA")

Asimismo, un verso de ocho sílabas fonológicas como:

1 2 3 4 5 6 7 8
"...pei - nan - do - dí - a - por - dí - a..."
("ABRA DORADA LLAVE")

debería ser un heptasílabo, como lo exige esta canción para conservar el ritmo de la composición. Así, habremos de leer:

1 2 3 4 5 6 7
"...pei - nan - do - día⌒ - por - dí - a..."

Tan fuerte es la tendencia a la unión de sílabas, que no es raro encontrar sinalefas y sinéresis en la misma sílaba métrica, como ocurre en el siguiente ejemplo:

8 Un caso extremo de intolerancia academicista lo encontramos en Robles (1905: 20): "Suelen los poetas cometer otros defectos rítmicos o prosódicos, v. gr., [...], sinéresis, diéresis [...] sinalefas y hiatos indebidos..."

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
"... a - tus - cis - nes - ca - no - ros - no - sea ⇙ — in - ju - ria..."
("CIUDAD GLORIOSA CUYO EXCELSO MURO")

2.3.2. FENOMENOS QUE SEPARAN SILABAS

2.3.2.1. HIATO

Es el caso contrario a la sinalefa; esto es, propicia la separación de la vocal (o vocales) del final de una palabra respecto de la vocal (o vocales) de la siguiente, junto con las consonantes con las que formen sílaba. Utilizaremos el símbolo⇔(para señalar este caso. Así, en el verso siguiente, vemos:

1 2 3 4 5 6
"... de⇔ho - jas - in - cier - tas..."

Aquí coinciden las sílabas fonológicas con las métricas. Dado que el núcleo silábico "-DE - HÓ-" es un grupo tónico, lo natural es que se produzca el hiato. Aun cuando vaya contra la tendencia normal del español, su utilización aporta un rasgo estilístico de mucha fuerza.

La mecánica por la que opera este factor métrico es la que ya indicábamos: núcleo vocálico doble, cuya fusión no se produce por la presencia de una sílaba tónica que propicia el hiato. Por tal razón podemos desechar la creencia habitual de que una /h-/ castellana, proveniente de /f-/ latina daría un fonema aspirado que impediría la sinalefa. A esto podemos decir que este tipo de /h/ inicial no se aspiraba ya en la época de Góngora, al menos en la lengua culta[9].

2.3.2.2. DIERESIS

Se produce al escindirse dos vocales que forman diptongo. De este modo

9 Recordemos que en el habla popular, aún se aspira la /h-/ en Andalucía, Extremadura y en algunas regiones de Hispanoamérica.

hay dos sílabas donde solo debería haber una. Aquí las señalaremos por medio del símbolo ÷ .

En general, las diéresis se marcan gráficamente por medio de cremillas (¨) o acento (´), como en los casos siguientes:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
"Fá - bri - ca - te - cons - tru - ye - sump - tü ÷ o - sa..."
("ERA LA NOCHE EN VEZ DEL MANTO OSCURO")

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
"...no - so - lo ‿ en - pla - ta ‿ o - ví ÷ o - la - tron - ca - da..."
("MIENTRAS POR COMPETIR CON TU CABELLO")

Sin embargo, las diéresis no siempre están marcadas en los textos. En esos caso hay que acudir a una lectura que acuse el lugar en que el diptongo ha de escandirse. Eso ocurre, entre otros, en el verso siguiente:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
"... de ‿ Ar - tu - ros - de ‿ E - du ÷ ar - dos - y - de ‿ En - ri - cos..."
("LEVANTA ESPAÑA TU FAMOSA DIESTRA")

Hemos preferido hacer la diéresis en el lugar indicado, por corresponder a un núcleo silábico tónico (-ár-), mientras que transformar algunas de las sinalefas en hiatos, sin ningún acento de apoyo, necesariamente sonarían forzadas[10]. No se trata de una mera selección azarosa o de "cómo suena mejor", hay una razón fonológica de peso, como indica Hála (Op. Cit.: 121):

> "El nacimiento de nuevas sílabas, cuando sucede, tiene una sola y única causa: la realización de una nueva cumbre de sonoridad. Esta nunca puede formarse en la inmediata vecindad de una cumbre ya existente".

10 Para el problema de las sinalefas, cfr, Balbín, 1975: 66-87. Respecto de las sinalefas violentas, vide Navarro, 1977: 16; Kemmerer, 1957: 7.

Justamente lo que ocurre en este verso es que en el diptongo se da una cumbre vocálica susceptible de separarse en dos sílabas, dada la presencia de la semiconsonante [w] y el carácter tónico de la vocal fuerte [á]; así, habremos de leer [edwárdos]. Por su parte, las tres sinalefas están formadas por núcleos silábicos átonos, con lo que resultaría mucho más difícil que naciera de modo natural una nueva sílaba[11].

2.4. OTROS FENOMENOS QUE ALTERAN EL COMPUTO SILABICO

Hay una serie de fenómenos de lengua, ya lexicalizados, que en un contexto métrico suelen encontrarse en un amplísimo espectro de nuestra literatura en lengua española. La estructura de estos fenómenos determina la función de los mismos; esto es, por aumento o reducción de sonidos, se adecúa la cuenta de las sílabas de los versos.

2.4.1. FENOMENOS QUE SUPRIMEN SONIDOS

2.4.1.1. AFERESIS.

Al comienzo de palabra. En el caso de Góngora hemos encontrado solo un ejemplo: "hora" por "ahora":

> "...que después huyen del que incitan hora..."
> ("LA DULCE BOCA QUE A GUSTAR CONVIDA")

2.4.1.2. SINCOPA

Supresión de sonidos en el medio de un vocablo. En este poeta hemos encontrado dos casos: "coluna" por "columna" y "colunas" por "columnas", en dos poemas distintos:

11 Para el tema de los diptongos crecientes y decrecientes, y las semiconsonantes, véanse: Real Academia, 1975: 47-58; Quilis, 1985: 41-46.

"... y pierden el respeto a las colunas..."
("LEVANTA ESPAÑA TU FAMOSA DIESTRA")

2.4.1.3. APOCOPE

Supresión al final de palabra. En Góngora hemos hallado cinco casos. Cuatro de ellos en el mismo texto: "do" por "donde"; y "tercer" por "tercera". Veamos este último caso:

"... glorioso ingreso a la tercer tïara..."
("CIUDAD GLORIOSA, CUYO EXCELSO MURO")

2.4.2. FENOMENOS QUE AGREGAN SILABAS

En la muestra tomada, no hemos encontrado ningún caso. De todos modos los definiremos para una visión más completa del asunto.

2.4.2.1. PROTESIS. Agrega una sílaba al comienzo de palabra: "aqueste" por "este", "acometida" por "cometida".

2.4.2.2. EPENTESIS. Al interior de un vocablo: "Ingalaterra" por "Inglaterra", "corónica" por "crónica".

2.4.2.3. PARAGOGE. Al final de palabra: "felice" por "feliz", "huéspede" por "huésped".

Es más que probable que la ausencia de tales casos no sea una mera coincidencia y tenga que ver con la tendencia al menor esfuerzo, que sería a su vez un correlato de la tendencia antihiática de nuestra lengua.

2.5. TRANSCRIPCION Y ANALISIS DE TRES TIPOS TEXTUALES

2.5.1. De los poemas estudiados, ahora presentaremos tres fragmentos. Cada

uno corresponde a un axis rítmico diferente. Primero entregamos el texto para su lectura normal, a continuación del mismo se presentan los versos escandidos en sílabas métricas. Hemos acentuado todas las sílabas tónicas. Ello ayudará a ver más claramente las sinalefas que deberían ser hiatos. No marcamos las pausas (por medio de comas, puntos, etc.), puesto que ellas no alteran el cómputo silábico.

Como quedó visto en los ejemplos de más arriba, hemos utilizado ciertos signos formales para indicar cada fenómeno relacionado con la cantidad. Ahora hacemos un recuento de los mismos para tener una lectura más fácil. Los mostramos a continuación.

2.5.1.1. SINALEFA SIMPLE: —

Cuando la sinalefa esté formada por vocales iguales, solo transcribimos la primera vocal y junto a ella un guión que señala su alargamiento. Aparte de eso no modificamos la ortografía de las palabras. Ejemplo:

. pí so — aun que — i lus tré mén[12] te — - na mo rá do

Para el caso de las exclamaciones, las transcribimos de la siguiente manera:

¡Óh — ex cél so mú ro — - ´h tó rres co ro ná das...

2.5.1.2. SINALEFA COMPLEJA: — — [13]

La marcamos así cuando en su ocurrencia, las sílabas formantes proceden de más de dos palabras. Ejemplo:

12 Recordemos que en español, las palabras terminadas en -mente tienen doble acentuación. Para este problema y para el de las palabras acentuadas e inacentuadas, vide: Quilis, 1986: 21-27; Navarro, 1981: 185-207.

13 En los textos estudiados no aparecen casos de sinalefas "violentas", las que se forman de tres o más vocales, en las que figuran las conjunciones "e", "o": "nos dure con eter no — — einmortal canto" (Gutierre de Cetina).

¿Del pa lá cioa — — ún re díl? E fec to — ex tra ño

2.5.1.3. SINERESIS: ⸍

Ejemplo:
que án — sar del Bé tis cuér vo séa ⸍ del Tú ria

2.5.1.4. SINERESIS Y SINALEFA: ⸍ —

Se produce cuando uno y otro fenómeno se dan simultáneamente en la misma sílaba. Ejemplo:

a tus cís nes ca nó ros nó séa ⸍ — in jú ria

2.5.1.5. HIATO: ⇔

Ejemplo:
Al que Diós men tál mén te ⇔ ha blár sá be

Para las sinalefas que deberían ser hiatos no ocupamos ningún signo en especial. Sin embargo, son fácilmente detectables, pues son sinalefas acentuadas.

Ejemplo:
for ján do las a — ún mú ro ⇔ y — ó tro mú ro

2.5.1.6. DIERESIS: ÷

Ejemplo:
glo rió so — in gré so — a la ter cér tï ÷ á ra

No hacemos mayor diferencia entre las diéresis marcadas (con cremillas) y las no marcadas. Estas últimas resultan de la acentuación de una vocal débil

en un diptongo, lo que separa la sílaba. Ejemplo:

Nó só lo — en plá ta — o ví ÷ o la tron cá da

2.5.2. TRANSCRIPCION DE TRES FRAGMENTOS

2.5.2.1. AXIS RITMICO ISOPOLAR. El siguiente ejemplo está tomado de la octava "Ciudad gloriosa, cuyo excelso muro", (vv. 40-48):

.....

"Pisando pompas quien del mejor cielo
en su celda la luz bebía más clara
el sacro honor renuncia del capelo,
glorioso ingreso a la tercer tïara;
húrtase al mundo, que, en tocando el suelo
sierpe se hace aún de Moisén la vara
religioso sea, pues, beatificado,
quien Duque pudo ser canonizado."

Pi sán do póm pas quien del me jór cié lo
en su cél da la lúz be bía✓ más clá ra
el sá cro — h- nór re nún cia del ca pé lo
glo rió so — in gré so — a la ter cér tï ÷ a ra
húr ta se — al mún do que — -n to cán do — el sué lo
siér pe se ⇔ há ceaú✓ — -n de Moi sén la vá ra[14]
re li gió so seá✓ pues beá✓ ti fi cá do
quien Dú que pú do sér ca no ni zá do".

2.5.2.2. AXIS RITMICO HOMEOPOLAR. El texto lo tomamos de la canción "En roscas de cristal serpiente breve", (vv. 18-26):

14 Este verso podría escandirse también de la siguiente manera: "siér pe se — há ce — a ún de Moisén la vara". No obstante, optamos por la lectura marcada en el texto principal, que pro-

.....

"Las garras pues, las presas españolas
del rey de fieras no, de nuevos mundos,
ostenta el río, y gloríosamente
arrogándose márgenes segundos,
en vez de escamas de cristal, sus olas
guedejas visten ya de oro luciente.
Brama y menospreciándole serpiente,
león ya no pagano
le admira reverente el Oceano".

Las gá rras pues las pré sas es pa ñó las
del réy de fié ras nó de nué vos mún dos
os tén ta—el rí o—y glo rí ÷ ó sa men te
a rro gán do se már ge nes se gún dos
en véz de—-s cá mas de cris tál sus ó las
gue dé jas vís ten ya de—ó ro lu cién te
brá ma—y me nos pre cián do le ser pién te
le ón yá nó pa gá no
le—ad mí ra re ve rén te—-l O ce a[15] no

2.5.2.3. AXIS RITMICO HETEROPOLAR. Aquí ejemplificamos usando la letrilla "Ándeme yo caliente", (vv. 31-44).

.....

"Pase a media noche el mar
y arda en amorosa llama
Leandro por ver su dama;
que yo más quiero pasar
del golfo de mi lagar
la blanca o roja corriente,

---

picia un hiato y la conjunción de sinalefa y sinéresis.

y ríase la gente.
Pues Amor es tan cruel
que de Píramo y su amada
hace tálamo una espada,
do se junten ella y él,
sea mi Tisbe un pastel,
y la espada sea mi diente,
y ríase la gente".

Pá se—a mé dia nó che—l már
y—ár da—en a mo ró sa llá ma
Le án dro por vér su dá ma
que yó más quié ro pa sár
del gól fo de mi la gár
la blán ca—o ró ja co rrién te
y rí a se la gén te
Pues A mór es tán cru ÷ el[16]
que de Pí ra mo—y su a má da
há ce tá la mo—ú na—es pá da
do se jún ten é lla y—él
sé a mi Tís be—ún pas tél[17]
y la—es pá da séa mi dién te
y rí a se la gén te.

* * *

15 Ésta es la sílaba tónica. El retraso del acento se denomina "diástole". Cfr. Quilis, 1986: 29-30.
16 Diéresis no marcada.
17 También este verso tiene doble lectura "sÉA mi Tís bE Ún pas tél", con sinéresis en la primera sílaba, y hiato entre la cuarta y quinta. Preferimos la del texto principal por tener una cadencia más suave.

3.0. A MODO DE CONCLUSIONES

3.1. GONGORA Y LA CANTIDAD SILABICA

A continuación, presentamos cuatro cuadros en los que resumimos los distintos fenómenos utilizados por nuestro poeta respecto de la cantidad silábica. El primero de ellos se remite a la reducción de sílabas; el segundo, al aumento de las mismas; el tercero resume el total de casos. El último señala el número de sinalefas que deberían ser hiatos.

CANTIDAD SILABICA I: REDUCCION
FENOMENOS QUE UNEN SILABAS

FENOMENOS	NUMERO	PORCENTAJE RELATIVO
SINALEFAS SIMPLES	790	95,64
SINALEFAS COMPLEJAS	3	0,36
SINERESIS	21	2,54
SINALEFA Y SINERESIS	4	0,48
AFERESIS	1	0,12
SINCOPA	2	0,24
APOCOPE	5	0,60

TOTAL: 826.-

CANTIDAD SILABICA II: AUMENTO
FENOMENOS QUE SEPARAN SILABAS

FENOMENOS	NUMERO	PORCENTAJE RELATIVO
HIATOS	41	59,42
DIERESIS	28	40,57

TOTAL: 69.-

CANTIDAD SILABICA III: RESUMEN

FENOMENOS	NUMERO	PORCENTAJE RELATIVO
FENOMENOS QUE UNEN SILABAS	826	92,29
FENOMENOS QUE SEPARAN SILABAS	69	7,70

TOTAL: 895.-

CANTIDAD SILABICA IV:
SINALEFAS QUE DEBERIAN SER HIATOS

TIPO DE VERSOS	NÚMERO
VERSOS DE ARTE MAYOR	95
VERSOS DE ARTE MENOR	81

TOTAL: 176.-

* * *

3.2. Como se aprecia a simple vista, el poeta que estudiamos no fuerza la lengua para obtener un conteo silábico exacto. Más aún, advertimos cómo Góngora sigue con toda naturalidad la tendencia a la sinalefa de la lengua castellana; o, lo que es lo mismo, aprovecha las posibilidades del carácter antihiático de nuestro idioma. Esto lo afirmamos, porque como vemos en el último cuadro, un 92,29% es para aquellos que unen sílabas; mientras que para los que las separan tienen a su favor solo un 7,70%. A esto debemos agregar que del número total de sinalefas (797, incluidas las simples, compuestas y con sinéresis), 176 de las mismas deberían ser hiatos, por tener una sílaba acentuada en su composición. Sin embargo, dada la tendencia antihiática antes explicada, un 20,08% del total de sinalefas se encuentra en este caso. Nada más ni nada menos que una quinta parte del total.

Debemos tener presente que el problema de la sinalefa no se da solo a nivel de casuística literaria, la suavidad que produce en el discurso corresponde a la pronunciación normal del español. Como excepción que confirma la regla, cabe recordar que en la época del Mester de Clerecía se intentó

suprimir la sinalefa para imponer el hiato de modo artificioso[18]. Sin embargo, tal tendencia fracasó por ir en contra de la tendencia natural de nuestra lengua. Acerca de esto señala López Estrada (1969: 55):

> "...el intento de los primeros escritores de la clerecía de distinguir rigurosamente las sílabas queriendo suprimir la sinalefa terminó por fracasar, pues no podía sostenerse en contra de la tendencia del castellano..."

Respecto de la cantidad silábica, si extendemos esta tendencia de la sinalefa a la sinéresis, además de otros fenómenos que suprimen sílabas, vemos que tal realidad constituye lo sistemático del español, frente a lo excepcional que resultan el hiato y la diéresis.

3.3. Falta por estudiar el problema del axis rítmico de manera exhaustiva. No lo hemos hecho con más detalle tanto por razones de espacio, como por exceder los límites prefijados para este trabajo. Así, habrá de quedar para otra ocasión. En todo caso, no advertimos usos lingüísticos privativos de la cantidad en una u otra modalidad rítmica, por lo que la factura poética será la misma en las obras de arte mayor y arte menor. Tampoco vemos mayores diferencias entre las obras monoestróficas o poliestróficas, o en cuanto a la extensión de cada poema. Resulta también indiferente si el axis estrófico se configura como isopolar, homeopolar o heteropolar. No obstante, es en las obras heteropolares, vale decir, las de axis rítmico doble, en donde la cantidad y el ritmo quebrados producirán un efecto de singular belleza y maestría compositiva.

3.4. Como quedó dicho más arriba (vide 2.0.), aun cuando la cantidad no sea fonológicamente relevante, por no aportar matices semánticos distintos a las palabras, no podemos ignorar que tales recursos se ponen al servicio de la obra de arte literaria. Recursos no especialmente artificiosos, que nos hacen

18 Para este interesantísimo problema, cfr. tb. Navarro, 1956: 80- 84.; Malmberg, 1948: 118.

dirigir la mirada a la lengua misma, a través de la cual el poeta busca comunicar un mensaje tanto intelectual como rítmico, en un doble juego de sentidos y sensaciones que hará posible que el material poético creado alcance su máxima realización en los lectores que decodifiquen el mensaje. Como ha dicho Todorov (1992: 16):

> "Al leer se traza una escritura pasiva; se agrega o se suprime en el texto leído aquello que se quiere o no encontrar en él; desde que existe un lector, la lectura ya no es inmanente".

Creemos que esto mismo es aplicable a la percepción de los recursos poéticos que brinda el juego de la cantidad en estos poemas. Todavía más, la percepción cuantitativa se mantiene y es percibida por el lector/oyente de estos poemas desde el texto escrito, lo cual no es solo una metáfora. Como indica muy acertadamente RIVERS (1974: 461):

> "Toda su poesía [la de Góngora], por supuesto, existe en la forma de textos escritos. Aun un poema lírico tan popular y sencillo como "Dejadme llorar/orillas del mar" fue redactado varias veces. No se puede concebir tal perfeccionismo literario sin la permanencia, y las borraduras, que permite el proceso de composición escrita. Y sin embargo el resultado final podía recitarse oralmente, e incluso propagarse de nuevo dentro de la tradición analfabeta de los Sancho Panza".

3.5. Ya es hora que hagamos hincapié en que la acentuación de nuestra lengua es la base utilizada por los poetas desde antiguo. Por ello, tomando en consideración que el ritmo de nuestra poesía es acentual, ya no puede explicarse por la tradición poética de las lenguas clásicas, puesto que no se corresponden con la prosodia de nuestro idioma. Por ello, coincidimos con lo que señala Gili Gaya (1966: 48-49):

> "El ritmo de la versificación grecolatina era cuantitativo, y no acentual, como el de las lenguas modernas. Hay que manejar con ciertas precauciones los datos procedentes de la métrica antigua cuando tratamos de saber la cantidad de las sílabas en el habla real, [...]. La métrica latina era en gran parte una adaptación artificial de la griega, en desacuerdo frecuente con la pronunciación efectiva del idioma".

3.6. A casi cuatro siglos de producidas estas obras, resulta perfectamente posible revivir las impresiones que su autor nos quiso legar. Por lo homogéneo del material empleado -la lengua española[19] – , por lo heterogéneo de su uso -los variados ritmos utilizados–, solo nos cabe señalar que tanto las diferencias como las semejanzas que se advierten en las composiciones analizadas, son nada más ni nada menos que una muestra de las posibilidades expresivas que ofrece Góngora, este gran artífice de su lengua, la misma de la que nos hemos apropiado y que desde hace tanto tiempo la llamamos nuestra.

* * *

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Amado, 1955, La interpretacion estilística de los textos literarios, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Editorial Gredos, S.A., 107-132.

ALONSO, Amado, 1955, Sentimiento e intuición en la lírica, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Editorial Gredos, S.A., 11-20.

ALONSO, Dámaso, 1961, La lengua poética de Góngora, en *Revista de*

19 Hay que hacer notar que en dos poemas, Góngora utiliza sendos versos en italiano y latín. En efecto, en la canción "Levanta España tu famosa diestra", leemos: "...fiamma dal ciel su le tue trezze piova", tomado de Petrarca. Por su parte, en el romance "Si sus mercedes me escuchan", dice: "A la Joannes me fecit". Se advierte que no hay ruptura rítmica de las composiciones por la cercanía de las lenguas utilizadas. Vide supra, nota 3.

Filología Española, Anejo XX, 1a. parte 3a. ed., Madrid, Centro de estudios Históricos.

_____ , 1952, *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estlísticos*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

BAEHR, Rudolf, 1981, *Manual de versificación española*, 2a. reimpresión, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

BALBIN, RAFAEL de, 1975, *Sistema de rítmica castellana*, 3a. ed., Madrid, Editorial Gredos, S.A.

CANELLADA DE ZAMORA, Ma. Josefa, 1949, *Notas de métrica. I. Sinalefa y compensación entre versos, en Filología*, Año I, N° 2, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 180-186.

CLARKE, Dorothy Clotelle, 1955, *Fortuna del hiato y de la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo quince, en Bulletin Hispanique*, tome LVII, Nos. 1, 2, Bordeaux, Faculté de Lettres de Bordeaux, 129-132.

_____ , 1949, *Remarks on the early "Romances" and "Cantares", en Hispanic Review*, vol. XVII, N° 2, April, Philadephia, University of Pennsylvania Press, 89 - 123.

GILI GAYA, Samuel, 1966, *Elementos de Fonética General*, 5a. ed., Madrid, Editorial Gredos, S.A.

GONGORA, Luis de, 1972, *Obras completas*, 6a. ed., 1a. reimpresión, Recopilación, Prólogo y Notas de Juan e Isabel Millé y Jiménez, Madrid, Aguilar S.A. de ediciones.

_____ , 1963, *Obras en verso del Homero español*, Edición facsimilar,

Prólogo e Indices de Dámaso Alonso, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

HALA, Bohuslav, 1973, *LA SILABA. Su naturaleza, su origen y sus transformaciones*, 2a. ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

KEMMERER U., Antonio, 1957, *Métrica castellana*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, S.A.

LAZARO CARRETER, Fernando, 1980, Sobre el problema de los interfijos: ¿Consonantes antihiáticas del español?, en *Estudios de Lingüística*, Madrid, Editorial Crítica, S.A., 11-26.

LOPEZ ESTRADA, Francisco, 1969, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

MALMBERG, Bertil, 1948, *La structure syllabique de l'espagnol, en Boletim de Filologia*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, tomo IX, fascículo 1, 99 -120.

MARINER, Sebastián, 1974, *Sinalefa, elisión y licencia métrica, en Revista Española de Lingüística*, año 4, fascículo 2, julio - diciembre, Madrid, Editorial Gredos, S.A., 293-299.

NAVARRO TOMAS, Tomás, 1977, *Arte del verso*, 7a., ed., México, Colección Málaga, S.A.

_____ , 1981, *Manual de pronunciación española*, 21a. ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____ , 1956, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, New York, Syracuse University Press.

_____ , 1973, *Los poetas en sus versos: desde Jorge manrique a García Lorca*, Barcelona, Ediciones Ariel.

PRADO, Eduardo, 1973, *Ortología española: La sinalefa en la entidad fonética oracional, en Yelmo*, N° 12, junio - julio, Madrid, R. García Blanco, impresor,22 -24.

QUILIS, Antonio, 1985, *El comentario fonológico y fonético de textos. Teoría y práctica*, Madrid, ARCO/LIBROS, S.A.

_____ , 1964, *La juntura en español: un problema de fonología, en Presente y futuro de la lengua española*. Actas de la Asamblea de Filología del I Congreso de Instituciones Hispánicas, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, tomo II, 163-171.

_____ , 1986, *Métrica española*, 3a. ed., Barcelona, Editorial Ariel, S.A.

_____ , 1965, *Phonologie de la quantité en espagnol, en Phonetica*, Basel, S. Karger, 82-85.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1975, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, 3a. reimpresión, Madrid, Espasa-Calpe, S.A.

RIVERS, Elías L., 1974, *Texto oral y texto escrito en Góngora, en Estudios filológicos y lingüísticos, Homenaje a Angel Rosenblat*, Caracas, Instituto Pedagógico, 459-467.

ROBLES DEGANO, Felipe, 1905, *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, Marcelino Tabarés, impresor.

TODOROV, Tzvetan, 1975, *Poética*, 2a. ed., Buenos Aires, Editorial Losada, S.A.

WELLEK, René y A. WARREN, 1969, *Teoría literaria*, 4a. ed, Madrid, Editorial Gredos, S.A.