

DEL RITMO Y SU POSIBLE INCIDENCIA EN LA POESÍA ÁUREA: ESTUDIO DE DOS¹ ROMANCES DE LUIS DE GÓNGORA

ANTONIO RIVAS BONILLA
DICKINSON COLLEGE
rivasa@dickinson.edu

Enviado: 10/10/2016
Aceptado: 10/11/2016
<https://doi.org/10.14603/4B2017>



RESUMEN: Comparado con otras áreas de la poesía española, el ritmo ha sido una cuestión por lo general poco atendida por la crítica. En este estudio, por el contrario, tratamos de discernir la influencia de este aspecto en la composición del poema en el contexto de dos romances gongorinos. Para lograrlo, se revisan los diferentes acercamientos al ritmo en la poesía española en general, para lo cual es fundamental el estudio de los acentos antírritmicos, esto es, aquellas sílabas cuya tonicidad rompe el patrón usual en cláusulas binarias o ternarias. En este ensayo hemos comparado el comportamiento del ritmo de dos romances de Góngora de cercana datación pero de estilo y temática completamente distinta (un romance morisco y un romance burlesco). Los diferentes pausas que siguen uno y otro poema muestran la posible incidencia del ritmo en el marco de la composición y sugieren la posibilidad de ampliar este estudio.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto del Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS), *El ritmo del verso en la poesía del Siglo de Oro: los romances de Lope de Vega y Luis de Góngora*, Instituto de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Neuchâtel (100015156044).

PALABRAS CLAVE: ritmo; acento antirrítmico; romance; Góngora; romance burlesco; romance morisco.

On Rhythm and Its Possible Incidence in Golden Age Poetry: Study of Two Romances by Luis de Góngora

ABSTRACT: Compared to other areas of Spanish Poetry, rhythm has received less scholarly attention. Conversely, this study tries to ascertain the influence of this aspect in the production of poems in the context of two *romances* by Luis de Góngora. This article reviews the different approaches regarding the rhythm in Spanish Poetry, for which is key the study of the antirhythmycal stresses, i.e., those stresses that break the usual two and three-syllable clauses. The two romances correspond to the same time period of Góngora's production, while they differ in subject-matter and style (*burlesco* and *morisco*). The contrasts found in the use of rhythm suggest that this study could be extended to other compositions and to further research.

KEYWORDS: rhythm; antirhythmical stress; romance; Góngora; romance burlesco; romance morisco.

0. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se pretende estudiar un aspecto poético en general desatendido por la crítica literaria dedicada a la poesía áurea: el ritmo. En efecto, esta cuestión, que aquí entendemos como la distribución de los acentos en el verso, no ha suscitado hasta el momento una atención sustancial, ni siquiera por parte de los especialistas en métrica española. En general, el ritmo no se considera un factor para el estilo y evolución de los autores. Por otra parte, tampoco se han ponderado en detalle las funciones que puede desempeñar dentro de una determinada composición. Por esta razón, es-

casean las indagaciones acerca de la posible correspondencia entre los patrones rítmicos y los subgéneros poéticos y los estilos, o la posible correlación entre la distribución acentual y las figuras retóricas². Así, la finalidad de este trabajo es, precisamente, indagar en las hipotéticas funciones del ritmo. A través de un caso concreto se intentará observar la correspondencia con otros efectos o elementos estructurales y, por tanto, con el diseño general de la composición, lo que debería conducirnos a reflexionar sobre la correlación entre estilo y ritmo. Para ello, consideramos esencialmente las desviaciones del patrón acentual establecido por el metro seleccionado para este trabajo. Nos limitaremos a la comparación y estudio de dos romances de don Luis de Góngora fechados en 1589 y 1590, respectivamente.

A la poesía de Góngora se le atribuye un ritmo distintivo. Por ejemplo, ya Saavedra Molina (1945: 173) subraya que el ritmo gongorino, al igual que el de Calderón, proporciona notables «efectos de armonía», «gracias a la variedad y capricho de sus combinaciones». Antonio Carreira (2009: 17), por su parte, señala la inexistencia en Góngora de versos mal acentuados y apunta un fenómeno sumamente interesante: la eufonía (y, por lo tanto, entendemos que también ritmo) como

² Una notable excepción es el trabajo de Rosa María Aradra Sánchez, que presenta las interrelaciones entre retórica y métrica a través de un recorrido por la obra de los principales tratadistas del verso y del discurso persuasivo (Aradra, 2009).

forma de compensar la extrañeza que produce la sintaxis en la obra del cordobés.

Otro aspecto de interés para esta cuestión es la evolución del romance durante los Siglos de Oro, sobre la que da cumplida cuenta Pedro Ruiz Pérez, quien apunta que

...rompió con la identidad de amante y poeta, destacando el componente de ficción en la expresión sentimental, con la separación entre la voz poética y el protagonista de la acción, además de introducir un factor de variedad a partir de la multiplicidad de personajes o máscaras poéticas; en su marco de narratividad cobra mayor peso la circunstancia y la descripción del mundo objetivo en torno al personaje, a partir de tópicos conocidos (*locus amoenus*) o una geografía orientalizante de aire exótico. El cauce del octosílabo y la generalizada articulación en cuartetos actúa en el plano del lenguaje poético, acomodándolo a nuevos ritmos e introduciendo una sintaxis más nerviosa y directa, con una nueva relación entre sustantivos, adjetivos y verbos, más propia de la acción que de la introspección. (Ruiz Pérez, 2010: 221-222)

Se observa, pues, una modificación sustancial del género con implicaciones en la configuración enunciativa, la selección temática y espacial, y con el abandono general de la fuerte articulación rítmica de la poesía de cancionero (entendemos que Ruiz Pérez se refiere aquí a la distribución de los acentos).

Ruiz Pérez apunta, además, una característica de alcance general, a saber: una cierta correlación entre metro, género y estilo en el cultivo de la poesía por parte de la generación que empieza a escribir hacia 1580. Lo que, prosigue,

conllevaría una recuperación de la especialización para los metros («orientaciones estilísticas o genéricas en el sentido de la época»), sin que, no obstante, ello represente una diferenciación tajante entre las formas.

Por otro lado, la encrucijada de los estilos y el sistema métrico hace tanto más interesante el examen del ritmo en el romance gongorino, pues, si seguimos a Ruiz Pérez (2010: 229), uno de los elementos distintivos del Góngora maduro se encuentra en el romance: «la superación del decoro estilístico», propio del género, aspecto que, a su juicio, se revelaría ya en algunas de sus primeras composiciones; en concreto las dedicadas a los ríos, de 1588 y 1603 respectivamente, así como la composición «En los pinares del Júcar», también de 1603, donde examinaría el motivo de las serranas.

Por nuestra parte, como hemos apuntado más arriba, nos limitaremos a comparar dos composiciones muy cercanas en el tiempo pero del todo desemejantes en estilo. Así, por un lado, hemos seleccionado el romance «Arrojóse el mancebito» y, por el otro, «Famosos son en las armas». Se trata, insisto, de dos romances muy distintos tanto en temática como en estilo. El primero retoma la historia de los «mallogrados Hero y Leandro» con un estilo decididamente burlesco, lo cual, de hecho, constituye un hito en la poesía del cordobés. El segundo pertenece a la materia morisca, y en él domina un estilo impecablemente heroico donde no se transgrede el decoro. Así, este careo podría revelar la imbricación

del esquema rítmico y el tono del poema. En segundo lugar, abriría una vía para plantear otra cuestión, en este caso relacionada con la evolución de la poesía. Es decir, si la renovación poética afecta el tratamiento del ritmo, del mismo modo que toca otros parámetros del romancero. No obstante, debemos advertir de nuevo sobre la parquedad de nuestras conclusiones. En primer lugar, como ya hemos apuntado más arriba, por la exigüidad del corpus. Y, en segundo lugar, porque, como veremos, en esta pequeña muestra la presencia de un ritmo distintivo o marcado para lo burlesco no equivale a asignar un patrón acentual para un estilo, sino simplemente a la «activación» del componente rítmico del poema con un efecto de énfasis.

1. **METODOLOGÍA: PRINCIPIOS DE ANÁLISIS DEL RITMO**

Como es sabido, el estudio del ritmo, entendido como distribución de los acentos a lo largo del verso, tiene su origen en la nomenclatura clásica que dividía las sílabas en largas y cortas de acuerdo con el patrón de cantidad. La adaptación al español, emprendida, por ejemplo, por Andrés Bello, ajusta los criterios de cantidad a los de tonicidad, siendo las sílabas fuertes las demarcadoras del ritmo, que se establecería en compases ternarios o binarios (Bello, 1955)³. Otros

³ En su estudio sobre la evolución de la teoría métrica en el Siglo de Oro, Emiliano Díez Echarri recupera la figura de Gonzalo Correas uno de los primeros en reparar en la importancia del acento para el

acercamientos se han propuesto posteriormente, en algunos casos basándose en el modelo de Bello —o conservando su terminología (Saavedra Molina, 1945: 71)—, en otros postulando una metodología alternativa (como Tomás Navarro Tomás [1974]).

Entre las más recientes aproximaciones al fenómeno del ritmo, se encuentran los estudios de Domínguez Caparrós (2000 y 2005), en cuyo modelo vamos a basar nuestro trabajo. Este teórico conserva como fundamento del ritmo la distribución de los acentos en el verso, es decir, la alternancia entre sílabas acentuadas y no acentuadas, así como su agrupación en ritmos binarios (trocaicos, yámnicos), ternarios (dactílicos, anfibráquicos y anapésticos) o mixtos (combinación de cláusulas ternarias y binarias). Otro elemento fundamental de este esquema es la distinción entre el acento métrico y el prosódico. Este último corresponde a las sílabas fuertes de acuerdo con la pronunciación convencional, mientras que el primero marcaría la regularidad de los apoyos observables en los raros casos de desplazamiento acentual (diástole y sístole) (Domínguez Caparrós, 2005: 29), esto es, cuando un patrón rítmico dado por el poema impone la pérdida u obtención de tonicidad de una sílaba.

Dichos patrones rítmicos consisten en la recurrencia de una determinada distribución acentual, lo que originaría

metro en español y en distinguir entre acento rítmico y acento prosódico (Díez Echarri, 1970: 86).

una «inercia rítmica», es decir, la percepción por parte del lector de un ritmo particular durante la lectura gracias a un determinado esquema acentual (el lector quedaría condicionado por tal esquema y podría prever la posición de los acentos en su recitado o lectura) (Domínguez Caparrós, 2000: 33).

Una última distinción clasifica la función de los acentos en tres tipos: rítmicos, extrarrítmicos o antirrítmicos. Como su propio nombre indica, el acento rítmico se corresponde con las cláusulas determinadas en el verso; por ejemplo, si se trata de un octosílabo con ritmo binario trocaico, en las sílabas impares (siendo obligatoria únicamente la séptima). Por el contrario, un acento antirrítmico no respetaría tal patrón, pues se considera como tal aquel apoyo que se sitúa antes o después de otro rítmico (en el ejemplo anterior podría tratarse de la cuarta o de la sexta sílaba); mientras que el extrarrítmico sería un acento colocado en una posición no inmediata respecto de los puntos de apoyo estipulados por las cláusulas. Ahora bien, precisamente, son estos dos últimos tipos de acento los que, con su presencia, marcarían el ritmo distintivo de un poema:

En el verso concreto todos los acentos contribuyen a la constitución de su ritmo, que es lo individual, lo particular de ese verso —frente al metro, esquema que comparte con los demás de su misma clase—; y precisamente los acentos no exigidos son los que más

pueden contribuir al aire rítmico particular de un verso concreto. (Domínguez Caparrós, 2000: 35)

La detección de los acentos extrarrítmicos y antirrítmicos sería tarea fácil si las composiciones poéticas adoptaran un mismo patrón rítmico para todos sus versos, pero esta regularidad se observa en muy pocos casos. En realidad, predomina la combinación de distintos tipos (mixtos, trocaicos, dactílicos...) dentro de un mismo poema. Esta naturaleza «polirrítmica» complica la clasificación de los acentos, puesto que, al no establecerse un modelo acentual claro, un mismo verso puede interpretarse de diversos modos, por ejemplo: un octosílabo con acento en segunda, quinta y séptima sílabas, podría segmentarse en cuatro pies trocaicos, con acento extrarrítmico en la segunda, o bien interpretarse como un verso mixto formado por pies trocaicos con acentos en sílabas impares y un pie con un acento en sílaba par.

Dado que nuestro objeto de estudio es el romance, debemos reparar en el comportamiento del octosílabo por lo que al ritmo se refiere, el cual muestra, precisamente, la naturaleza polirrítmica de los poemas en español y la consiguiente dificultad para determinar la función de algunos acentos en

⁴ Algo similar apunta Saavedra Molina en sus reparos a Bello: «Cuando aferrado a su sistema de ritmos trocaicos, yámbicos, etc., les niega valor rítmico a todos los acentos que no calzan con tal acentuación, se aparta, evidentemente, de la realidad. En el residuo de acentos despreciados por Bello, unos son rítmicos y otros no; algunos forman cadencias que él no consideró y otros son simplemente lógicos, ajenos al ritmo y al metro. Y es lo que importa precisar» (Saavedra Molina, 1945: 87).

versos específicos (Domínguez Caparrós, 2005: 38). Y es que las composiciones octosilábicas suelen combinar más de un tipo de cláusula, manifestándose en ritmos pares e impares y en pies binarios o ternarios. En definitiva, el ritmo interior del octosílabo es flexible y no tiene carácter obligatorio (salvo por lo que respecta al acento en la penúltima sílaba). Así, concluye Domínguez Caparrós (2000: 51), el ritmo debe entenderse como «fruto de una elección estilística del autor, no de una exigencia del *modelo de verso*, y tendrá, pues, una función expresiva y constitutiva del verso»⁵. Por esta razón, Domínguez Caparrós propone, en estos casos, hablar de *confluencia*, *choque* o *acumulación de acentos*, sin calificar a

⁵ Véase también el rotundo juicio de Saavedra Molina en su respuesta a Benot de la Barra: «*Jamás* se ha versificado sistemáticamente por pies métricos en español. Se trata de un hecho. Ud. afirma que *siempre...* En la plenitud de mi derecho, exijo que Ud. me entresaque de todo el Romancero un solo romance... en que sistemáticamente se vea la factura trocaica; es decir: en que jamás ni nunca existan acentos en las sílabas pares... Jamás se han hecho composiciones cuyos versos *todos...* resulten formados por la repetición de un solo elemento rítmico, bisílabo o trisílabo... Yo no pude encontrar en el estudio de ningún verso de los comunes de la métrica española, ley ninguna rítmica perfecta y absoluta, porque los versos corrientes no tienen ritmo: cada uno posee solo una factura especial en sus últimas sílabas: inacentuada – acentuada – inacentuada, que, cuando viene otro verso de la misma factura, y luego otro, y otro después es suficiente para que todos ritmen entre sí; es decir, constituyan el ritmo de las series» (Saavedra Molina, 1945: 76).

ninguno específicamente de *antirrítmico*⁶. Por otra parte, es evidente que estos contextos de acumulación son fundamentales a la hora de valorar el ritmo del poema, pues, en principio, señalarían un momento especial de la composición que podría estar en correlación con otros elementos (narrativos, retóricos, etc.).

Debemos mencionar también el tratado sobre el octosílabo de Saavedra Molina (1945), quien a través de un minucioso estudio desmenuza todas las variedades acentuales del octosílabo a partir de un corpus de 2210 versos. Atendiendo a la distribución y al número de acentos establece una serie (no completa) de treinta posibilidades. No obstante, una reconsideración de sus datos lleva al estudioso chileno a sintetizar las variantes a partir de otro criterio, el de los vértices. En efecto, para Saavedra Molina el ritmo del verso gravita en el juego entre dos acentos, de los cuales uno es fijo, el que corresponde a la séptima sílaba, y otro, variable: «el hecho medular es la cadencia de dos vértices, el balanceo rítmico entre el vértice fijo y el vértice móvil» (Saavedra Molina, 1945: 107), siendo el verso acentuado en 3ª y 7ª el octosílabo por exce-

⁶ «Los acentos *extrarrítmicos*: sólo serían tales en la versificación acentual, en la de cláusulas, o en los contextos de poemas o tipos de versos claramente definidos como *mixto*» (Domínguez Caparrós, 2005: 143). De hecho, en el apéndice de la monografía de Domínguez Caparrós, encontramos el análisis de un romance gongorino, que confirma el comportamiento del ritmo, pues observa la característica indefinición del lugar del acento interior en el verso de arte menor, con su habitual combinación de versos con ritmo trocaico, dactílico o mixto.

lencia. El resto de acentos se consideran entonces como complementarios (secundarios, cuando son rítmicos, y accidentales cuando no lo son), y las cláusulas, una herramienta superflua. Por otra parte, y tal y como se comprueba gracias a los numerosos ejemplos que aduce, Saavedra afirma de manera contundente la heterogeneidad rítmica del octosílabo, en la terminología de Domínguez Caparrós, su carácter polirrítmico. No obstante, este autor entiende que, detrás de esa heterogeneidad, se manifiesta cierta armonía, introduciendo una distinción interesante entre cadencia y ritmo:

«mientras toda cadencia es un ritmo, cualquier ritmo no es una cadencia, y son éstas las que dan su sello al verso silábico» (Saavedra Molina, 1945: 138), lo que estribaría en el juego entre los dos vértices antes apuntado:

El movimiento rítmico juega sobre esos dos vértices; y las sílabas, aunque contadas, y cabales en cada octosílabo, es decir, en cada uno de los grandes compases métricos, no son contadas ni dan números iguales en los pequeños compases rítmicos: dos en cada verso; los cuales danzan, retardándose cuando son de pocas sílabas, acelerándose cuando son de muchas, y buscando siempre una relativa equivalencia de tiempo, a fin de que las curvas del movimiento conserven distancias adecuadas para dar al oído la impresión de ritmo. Por consiguiente, los «números» capitales a que mi análisis conduce no son homogéneos, si bien son armónicos y bajo este aspecto equivalentes. (Saavedra Molina, 1945: 143)

Hacia el final de su tratado retoma el concepto de cadencia, que ahora define como «la armonía entre ciertas situaciones de fondo y los ritmos elegidos para expresarlas, al repetirlos o no». Estos comentarios, extremadamente sugerentes, pecan, a nuestro juicio, de cierta vaguedad o impresionismo, ya que se fía la tan traída armonía a juegos de repetición y variación, sin que se pueda observar en qué estriba la sorpresa o el capricho de la combinatoria rítmica⁷.

En nuestro caso, hemos optado por aplicar el modelo sintetizado por Domínguez Caparrós atendiendo, fundamentalmente, a los fenómenos de confluencia y / o acumulación de acentos. Por lo tanto, tendremos en cuenta los acentos antirrítmicos (es decir, los que acompañan un acento marcado por las pautas rítmicas de un determinado verso), así co-

⁷ Una propuesta posterior, a cargo de Tomás Navarro Tomás, ha ido más lejos en la caracterización de los ritmos. Este autor introduce una variante en la segmentación rítmica del verso, la *anacrusis*: las sílabas átonas previas al primer punto de apoyo, las cuales dejan de contabilizarse a efectos del análisis rítmico. Con ello, se limita el número de ritmos a tres: trocaico, dactílico y mixto. Por otra parte, Navarro Tomás se aventura a establecer algunas correspondencias entre las cadencias y sus efectos sobre la composición. Así, el trocaico, como forma más simétrica, produciría la ralentización del verso, dando lugar a un ritmo lento, equilibrado y suave. El dactílico, por el contrario, engendraría dinamismo, un efecto rápido y enérgico, resultado, a juicio de Navarro Tomás, de la falta de anacrusis, lo que, añade, le hace apto para el énfasis y el mandato. Por último, de las variedades mixtas señala su movimiento más flexible y su aptitud para introducir los giros del relato y el diálogo (Navarro Tomás, 1974: 71-72).

mo la presencia de acentos lógicos, cuya acumulación también consideraremos de posible función intensificadora. Por ello se requiere prestar especial atención tanto al número total de acentos como al de versos trocaicos plenos. A su vez, intentaremos detectar la repetición de patrones rítmicos a nivel macroestructural (estrofa, poema). Por último, se estudian las posibles correspondencias entre los pasajes relevantes desde el punto de vista rítmico con fenómenos de índole retórica o con secuencias significativas de la diégesis del romance.

2. POEMAS SELECCIONADOS

El romance «Arrojóse el mancebito» está fechado en 1589 y forma un díptico sobre el mito de Hero y Leandro junto a «Aunque entiendo poco griego», de 1610, del que, no obstante, sería su continuación narrativa. Por ello, según atestigua Antonio Carreira, en la mayoría de manuscritos este precede a aquel, porque, como se indica en el manuscrito Chacón, «Es este romance segunda parte del pasado. I aunque hizo D. Luis aquel tanto después, fue para que este se pudiese continuar con él» (Carreira, 1998: 477).

El mismo estudioso documenta la fecundidad con la cual el mito de Hero y Leandro fue tratado en la literatura española, especialmente en el modo burlesco, del que participa el poema gongorino, e indica que salvo uno de los testimonios, todos los manuscritos e impresos de la época que

transmiten el romance lo consideran como burlesco (Góngora, 1998: 478).

La burla tiene como objeto los amores de Hero y Leandro y su trágico desenlace. Las fuentes fundamentales de este mito se encuentran, según Francisca Moya (1966: 5), en, por un lado, las epístolas XVII y XVIII de las *Heroidas* de Ovidio (elegíaca y sentimental, según Menéndez Pelayo [Moya, 1966: 10]), y, por el otro, en la versión en griego del poeta bizantino Museo (verosímilmente del siglo VI d.c.).

El poema de Ovidio habría sido traducido por Juan Rodríguez del Padrón en el *Bursario* para luego ser también vertido al castellano por Diego de Mexía (traducción empezada, de acuerdo con Menéndez Pelayo, hacia 1596) (Rivas Gil, 2005); mientras que el texto de Museo se habría transmitido, en primera instancia, a través de la versión que hiciera Juan Boscán (Moya, 1966; Carreño, 2002: 57)⁸. En todo caso, la popularidad de la leyenda de los malogrados amantes en el último cuarto del siglo XVI parece estar fuera de duda. Lo encontramos atestiguado, por ejemplo, en las palabras de Fernando de Herrera, quien, entre los nombrados comentarios que dedicara a Garcilaso, rehúsa volver a recordarla, pues «la istoria o fábula de Leandro y Hero es tan común que no hay para qué contarla» (Alatorre, 1975: 146), juicio que

⁸ De acuerdo con Menéndez Pelayo, Museo sería el primer poeta griego impreso en España y el que más comúnmente se explicaba en clase (Ciro, 1931: 329).

comparte el traductor Diego Mexía, para el cual es «vulgar y muy trillada la historia de los amantes Leandro y Ero» (Mexía, 1884: 289). De hecho, encontramos versiones y ecos de la historia en numerosas composiciones de la época, como algunas de Garcilaso, Saa de Miranda o Gutierre de Cetina, o en las paráfrasis que de autores como Marcial o Estacio hicieron Fernando de Herrera o Juan de Arjona (Moya, 1966). No es de extrañar, por tanto, que cuando Góngora elabora el primero de sus romances dedicados a Hero y Leandro, la leyenda se haya convertido en un argumento ya muy manido, ideal, pues, para ser el objeto de la burla.

De acuerdo con Antonio Alatorre (1975), el poema gongorino de 1589 constituiría el primer romance burlesco que se compuso en España y, siempre según el mismo estudio, «marcó una pauta en el tratamiento paródico y burlesco del mito de Hero y Leandro». Aunque algo aventurada, esta afirmación pone de manifiesto la repercusión que este poema pudo tener en la época y, en todo caso, se corresponde con la aparición de numerosas versiones burlescas del luctuoso destino de los amantes del Helesponto: Salas Bar-

badillo, Quevedo⁹, Polo de Medina o Lope (Moya, 1966; Carrreira, 1998). Incluso Mira de Amescua se habría inspirado en

⁹ Remedio Morales Raya entiende, incluso, que el romance quevediano «Señor don Leandro» «pudo surgir no mucho después de que «Arrojóse el mancebito» y que fuese difundido por el *Romancero general* a partir de 1600, inspirado por dicho romance gongorino» (Morales Raya, 1994: 104).

esta leyenda para componer una comedia burlesca (Tortosa Linde, 1996).

La intención burlesca de Góngora en este poema es clara y sistemática: empieza con la designación degradante de Leandro como «mancebito», que no se abandonará en todo el romance. En efecto, la burla se comprueba, por ejemplo, en el tratamiento de los amantes, la descripción de su muerte trágica o en un motivo bien asentado dentro de las fuentes originales de la leyenda, la tempestad, descrita en términos escatológicos. El estilo «burlesco», «jocoso» o «heroico-cómico», notable en el léxico, rompe el decoro que le corresponde a esta materia en principio heroica, en un contraste entre asunto y léxico que produce, si se me permite el anacronismo, «una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna» (Valle-Inclán, 1994: 49).

A efectos semánticos, Góngora rebaja el sentido trágico de la leyenda, degradando sistemáticamente el arrojo del amante, el anhelo de la amada y la grandeza de su muerte y de su suicidio final. Por otra parte, hay quien ha visto en esta despiadada burla a la que se somete la leyenda una lectura de orden metapoético. Esta es, al menos, la que encuentra Robert Ball (1980: 91), para quien la parodia burlesca de los romances gongorinos tendría otro objeto al margen de estos infortunados amantes y su simbolización «del amor patético y romántico», pues también iría dirigida a aquellos repertorios que acumulaban materiales semejantes. Así, este estudioso

concibe toda la serie de romances burlescos gongorinos como un programa según el cual el autor cordobés renunciaría a declararse como «continuador de los tópicos manidos de la tradición nacional o como miembro del grupo contemporáneo, encabezado por Lope de Vega, que vendían al público las peripecias de sus amoríos bajo el disfraz ennoblecedor de los pseudónimos moriscos y pastoriles», programa que, por supuesto, culminaría con sus obras mayores de madurez, como la *Fábula de Píramo y Tisbe*.

En todo caso, otorguemos absoluta primacía o no a este romance, como hace Alatorre, o caigamos de lleno en la falacia intencional, como a mi juicio incurre Ball, el texto manifiesta una interesante divergencia poética, muy patente estilísticamente, que hace tanto más pertinente el análisis rítmico y el estudio de los fenómenos acentuales en correlación con el régimen burlesco al que está sometido este material trágico.

A continuación transcribo el romance siguiendo la edición de Carreira (1998: 477-489).

Arrojóse el mancebito
al charco de los atunes,
como si fuera el estrecho
poco más de medio azumbre.

Ya se va dejando atrás

5

las pedorreras azules
con que enamoró en Abido
mil mozuelas agridulces.
Del estrecho la mitad
pasaba sin pesadumbre, 10
los ojos en el candil,
que del fin temblando luce,
cuando el enemigo cielo
disparó sus arcabuces,
se desatacó la noche 15
y se orinaron las nubes.
Los vientos, desenfrenados,
parece que entonces huyen
del odre donde los tuvo
el griego de los embustes. 20
El fiero mar, alterado,
que ya sufrió como yunque
al ejército de Jerjes,
hoy a un mozuelo no sufre;
mas el animoso joven, 25
con los ojos cuando sube,
con el alma cuando baja,
siempre su norte descubre.
No hay ninfa de Vesta, alguna,
que así de su fuego cuide 30
como la dama de Sesto

cuida de guardar su lumbre:
con las almenas la ampara,
porque ve lo que le cumple,
con las manos la defiende 35
y con las ropas la cubre;
pero poco le aprovecha,
por más remedios que use,
que el viento con su esperanza
y con la llama concluye. 40
Ella entonces, derramando
dos mil perlas de ambas luces,
a Venus y a Amor promete
sacrificios y perfumes;
pero Amor, como llovía, 45
y estaba en cueros, no acude,
ni Venus, porque con Marte
está cenando unas ubres.
El amador, en perdiendo
el farol que lo conduce, 50
menos nada y más trabaja,
más teme y menos presume;
ya tiene menos vigor,
ya más veces se zabelle,
ya ve en el agua la muerte, 55
ya se acaba, ya se hunde.
Apenas expiró, cuando,

bien fuera de su costumbre,
cuatro palanquines vientos
a la orilla lo sacuden, 60
al pie de la amada torre
donde Hero se consume,
no deja estrella en el cielo
que no maldiga y acuse;
y viendo el difunto cuerpo, 65
la vez que se lo descubren
de los relámpagos grandes
las temerosas vislumbres,
desde la alta torre envía
el cuerpo a su amante dulce, 70
y la alma a donde se queman
pastillas de piedra zufre.
Apenas del mar salía
el sol a rayar las cumbres,
cuando la doncella de Hero, 75
temiendo el suceso, acude,
y, viendo hecha pedazos
aquella flor de virtudes,
de cada ojo derrama
de lágrimas dos almudes. 80
Juntando los mal logrados,
con un punzón de un estuche
hizo que estas tristes letras

una blanca piedra ocupen:	
<i>Hero somos, y Leandro,</i>	85
<i>no menos necios que ilustres,</i>	
<i>en amores y firmezas</i>	
<i>al mundo ejemplos</i>	
<i>comunes. El amor, como dos</i>	
<i>huevos,</i>	
<i>quebrantó nuestras saludes:</i>	90
<i>él fue pasado por agua,</i>	
<i>yo estrellada mi fin tuve.</i>	
<i>Rogamos a nuestros padres</i>	
<i>que no se pongan capuces,</i>	
<i>sino, pues un fin tuvimos,</i>	95
<i>que una tierra nos sepulte.</i>	

Para observar la posible incidencia del ritmo compararemos el poema anterior con otro romance coetáneo, encabezado por el verso «Famosos son, en las armas» (1590). Se trata de una composición que continúa la tradición nacida con el romance fronterizo al calor de los hechos de la reconquista. Cuando Góngora escribe este romance, la materia morisca ya se ha consolidado como esa mezcla de historia y lirismo, con cuyos ropajes algunos poetas áureos, especialmente Lope, disimulaban sus avatares personales (sobre todo los amorosos) (García Valdecasas, 1987; Carrasco Urgoiti, 1989). Este romance participa claramente de esta tendencia, como manifiestan los testimonios de la época, que clasifican este poema

como «lírico» o «amoroso» —así aparece, por ejemplo, en el manuscrito Chacón (2005: 95-98). El tratamiento de los amantes, de su separación, así como el lenguaje y el estilo que en él se emplean ofrecen un claro contraste con el romance anterior, ya que carece de toda intencionalidad burlesca, lo que lo hace idóneo, por tanto, para nuestro ejercicio de comparación.

Abajo, reproduzco el poema siguiendo la edición de Carreira (1998: 494-498).

Famosos son, en las armas,	
los moros de Canastel;	
valentísimos son todos,	
y más que todos, Hacén,	
el Roldán de Berbería,	5
el que se ha hecho temer	
en Orán, del Castellano,	
y en Ceuta, del Portugués.	
Tan dichoso fuera el moro	
cuan dichoso podía ser,	10
si le bastara la adarga	
contra una flecha crüel,	
que de un arco de rigor	
con un harpón de desdén	
le despidió Belerifa,	15
la hija de Alí Muley.	

Atento a sus demasías
en amar y aborrecer,
quiso el niño dios vendado
ser testigo y ser jüez: 20
miraba al fiero africano
rendido más de una vez
a una esperanza traidora
y a un desengaño fiel,
ya rindiendo, a su enemiga, 25
y entregándole a merced
las llaves del albedrío,
los pendones de la fe;
mirábalo en los ramblares,
ora a caballo, ora a pie, 30
rendir al fiero animal
de las otras fieras rey,
y de la real cabeza
y de la espantosa piel
ornar de su ingrata mora 35
la respectada pared;
mirábalo el más galán
de cuantos África ve
en servicio de las damas
vestir morisco alquicel, 40
sobre una yegua morcilla,
tan extremo en el correr

que no logran las arenas
las estampas de sus pies,
admirablemente ornada 45
de un bien labrado jaez
(obra, al fin, en todo digna
de artífice cordobés),
solicitar los balcones
donde se anida su bien, 50
comenzando en armonía
y feneciendo en tropel.
No le dio al hijo de Venus,
el moro, poco placer,
y, detestando el rigor 55
que se usaba contra él,
miraba a la bella mora
salteada, en un vergel,
de un cuidado que es amor,
aunque no sabe quién es; 60
ya en el oro del cabello
engastando algún clavel,
ya a las lisonjas del agua
corriendo con vana sed,
de pechos sobre un estanque 65
hace que a ratos estén
bebiendo sus dulces ojos
su hermoso parecer.

Admiradas sus captivas
del cuidado en que la ven 70
risueña le dijo una,
y aun maliciosa también:
«Así quiera Dios, señora,
que alegre yo vuelva a ver
las generosas almenas 75
de los muros de Jerez,
como esa curiosidad
es cuna, a mi parecer,
de un Amor recién nacido,
que volará antes de un mes». 80

Sembró de purpúreas rosas,
la vergüenza, aquella tez
que ya fue de blancos liliros,
sin saberla responder.

Comenzó, en esto, Cupido 85
a disparar, y a tender,
la más que mortal saeta,
la más que nudosa red,
y comenzó Belerifa
a hacer contra Amor después 90
lo que contra el rubio sol
la nieve suele hacer.

ANÁLISIS RÍTMICO

Para la atribución de la tonicidad de las sílabas seguimos por regla general las normas de la prosodia española. En contados casos, hemos asignado acentos a palabras bisílabas (como conjunciones), en principio átonas, pero que en el contexto del ritmo reclamaban un apoyo. En este sentido, la consignación de estos desvíos están sujetos a la subjetividad del análisis, aunque no alteran sustancialmente el resultado general del estudio.

A continuación procedemos a la escansión del ritmo de los anteriores poemas utilizando los siguientes símbolos:

- O : sílaba átona
- _ : sílaba tónica
- (O) : sílaba añadida
- * : verso con confluencia o con acento antirrítmico

Arrojóse el mancebito

- V 1: OO _OOO _O (3,7) trocaico
A/rro/jó/seel/man/ce/bí/to
- V 2: O_OOOO_O (2,7) mixto
al/chár/co/de/los/a/tú/nes,
- V 3: OOO_OO_O (4, 7) dactílico
co/mo/si/fué/rael/es/tré/cho
- V 4: _O_O_O_O (1, 3, 5, 7) trocaico
pó/co/más/de/mé/dioa/zúm/bre.

- V 5 _O_O_O_(O) (1, 3, 5, 7) trocaico
 Yá/se/vá/de/ján/doa/trás
- V 6 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
 las/pe/do/rré/ras/a/zú/les
- V 7 OOO_O_O (5, 7) trocaico
 con/quee/na/mo/róen/A/bí/do
- V 8 _O_OOO_O (1, 3, 7) trocaico
 míl/mo/zué/las/a/gri/dúl/ces.
- V 9 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
 Del/es/tré/cho/la/mi/tád/
- V 10 O_OOOO_O (2, 7) mixto
 pa/sá/ba/sin/pe/sa/dúm/bre,
- V 11 O_OOOO_(O) (2, 7) mixto
 los/ó/jos/en/el/can/díl,
- V 12 OO_O_O_O (3, 5, 7) trocaico
 que/del/fín/tem/blán/do/lú/ce,
- V 13 _OOO_O_O (5, 7) trocaico
 cuan/doel/e/ne/mí/go/cié/lo
- V 14 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
 dis/pa/ró/sus/ar/ca/bú/ces,
- V 15 OOOO_O_O (5, 7) trocaico
 se/de/sa/tas/có/la/nó/che

- V 16 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
y/seo/ri/ná/ron/las/nú/bes.
- V 17 O_OOOO_O (2, 7) mixto
Los/vién/tos/, de/sen/fre/ná/dos,
- V 18 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
pa/ré/ce/queen/tón/ces/hú/yen
- V 19 O_OOOO_O (2, 7) mixto
del/ó/dre/don/de/los/tú/vo
- V 20 O_OOOO_O (2, 7) mixto
el/grié/go/de/los/em/bús/tes.
- V 21 O_O_OO_O (2, 4, 7) mixto
El/fié/ro/már/, al/te/rá/do,
- V 22 O_O_O_O_O (2, 4, 5, 7) mixto
que/yá/su/frió/có/mo/yún/que*
- V 23 _OO_OOO_O (3, 7) trocaico
al/e/jér/ci/to/de/Jér/jes,
- V 24 _O_OO_O (1, 4, 7) dactílico
hóy/aun/mo/zué/lo/no/sú/fre;
- V 25 OOOO_O_O (5, 7) trocaico
mas/el/a/ni/mó/so/jó/ven
- V 26 OO_OO_O (3, 7) trocaico
con/los/ó/jos/cuan/do/sú/be

- V 27 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
con/el/ál/ma/cuan/do/bá/ja
- V 28 _OO_O O_O (1, 4, 7) dactílico
siém/pre/su/nór/te/des/cú/bre.
- V 29 __OO_O_O (1, 2, 5, 7) mixto / trocaico
Nóhay/nín/fa/de/Vés/ta,al/gú/na,*
- V 30 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
quea/sí/de/su/fué/go/cú/de
- V 31 _OO_O O_O (1, 4, 7) dactílico
có/mo/la/dá/ma/de/Sés/to
- V 32 _OO O_O_O (1, 5, 7) trocaico
cuí/da/de/guar/dár/su/lúm/bre:
- V 33 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
con/las/al/mé/nas/laam/pá/ra
- V 34 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
por/que/ vé/ lo / que / le / cúm/ple,
- V 35 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
con/las/má/nos/la/de/fién/de
- V 36 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
y/con/las/ró/pas/la/cú/bre;
- V 37 _O_OO O_O (1, 3, 7) trocaico
pé/ro/pó/co/lea/pro/vé/cha,

- V 38 O_ O _ OO_ O (2, 4, 7) mixto
por/más/re/mé/dio/que/ú/se,
- V 39 O _ OOOO_ O (2, 7) mixto
queel/vién/to/con/sues/pe/rán/za
- V 40 OOO _ OO_ O (4, 7) dactílico
y/con/ la/ llá/ma/con/clú/ye.
- V 41 _O _OO O_ O (1, 3, 7) trocaico
É//laen/tón/ces/, der/ra/mán/do
- V 42 O _ _O_ O_ O (2, 3, 5, 7) trocaico
dos/míl/pér/las/deám/bas/lú/ces,*
- V 43 O_ OO_ O_ O (2, 5, 7) mixto
a/Vé/nus/yaA/mór/pro/mé/te
- V 44 OO _ OOO _ O (3, 7) trocaico
sa/crí/fí/cios/y/per/fú/mes;
- V 45 _ O _ _OO_ O (1, 3, 4, 7) trocaico
pé/roA/mór/,có/mo/llo/vía,*
- V 46 O_ O _OO_ O (2, 4, 7) mixto
yes/tá/baen/cué/ros,/ no a/cúde
- V 47 O_ O _OO_ O (2, 7) mixto
ni/Vé/nus/, por/que/con/Már/te
- V 48 O _ O _ OO_ O (2, 4, 5, 7) mixto
es/tá/ ce/nán/doú/nas/ú/bres.*

- V 49 OO O _ OO _ O (4, 7) dactílico
El/a/ma/dór/, en/per/dién/do
- V 50 OO _ OOO _ O (3, 7) trocaico
el/fa/ról/que/lo/con/dú/ce,
- V 51 _ O _ O _ O _ O (1, 3, 5, 7) trocaico
mé/nos/ná/day/más/tra/bá/ja,
- V 52 _ _ O _ OO _ O (1, 2, 4, 7) dactílico
más/té/mey/mé/nos/pre/sú/me;*
- V 53 _ _ O _ OO _ (O) (1, 2, 4, 7) dactílico
yá/tié/ne/mé/nos/vi/gór/,*
- V 54 _ _ _ OOO _ O (1, 2, 3, 7) mixto
yá/más/vé/ces/se/zam/bú/lle,*
- V 55 _ _ O _ OO _ O (1, 2, 4, 7) mixto
yá/ véen/ el/ á/gua/ la/ muér/te,*
- V 56 _ O _ O _ OOO _ O (1, 3, 5, 7) trocaico
yá/ se a/cá/ba/, yá/ se/ hún/de.
- V 57 O _ OOO _ _ O (2, 6, 7) mixto
A/pé/nas/ex/pi/ró/, cuán/do,*
- V 58 O _ OO _ O _ O (1, 2, 5, 7) mixto
bien/fué/ra/de/su/cos/túm/bre,
- V 59 _ OOO _ O _ O (1, 5, 7) trocaico
cuá/tro/pa/lan/quí/nes/vién/tos
- V 60 OO _ OOO _ O (3, 7) trocaico
a/ la o/rí/lla/ lo/ sa/cú/den,

- V 61 O _ OO _O _O (2, 5, 7) mixto
al/pié/de/laa/má/da/tó/rre/
- V 62 _O _OO O _O (1, 3, 7) trocaico
dón/de/Hé/ro/se/con/sú/me,
- V 63 O _O _OO _O (2, 4, 7) mixto
no/dé/jaes/tré/llaen/el/cié/lo
- V 64 OO O _OO _O (4, 7) mixto
que/no/ mal/dí/ga y/ a/cú/se;
- V 65 O _OO _O _O (2, 5, 7) mixto
y/vién/doel/di/fún/to/cuér/po,
- V 66 O _OOOO _O (2, 7) mixto
la/véz/que/se/lo/des/cú/bren
- V 67 OOO _OO _O (4, 7) dactílico
de/los/re/lám/pa/gos/ grán/des
- V 68 OOO _O O _O (4, 7) dactílico:
las/ te/me/ró/sas/ vis/lúm/bres,
- V 69 _O _O _O _O (1, 3, 5, 7) trocaico
dés/de/laál/ta/tó/rreen/vía
- V 70 O _OOO _O _O (2, 5, 7) mixto
el/cuér/poa/sua/mán/te/dúl/ce,
- V 71 O _O _OO _O (2, 4, 7) mixto
y/laál/maa/dón/de/se/qué/man
- V 72 O _OO _O _O (2, 5, 7) mixto

pas/tí/llas/ de/ pié/dra/zúfre.

- V 73 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
A/pé/nas/del/már/sa/lí/a
- V 74 O _ OO_ O _O (2, 5, 7) mixto
el/sól/a/ra/yár/las/cúm/bres,
- V 75 _OOO_O_O (5, 7) trocaico
cuan/do/la/don/cé/lla/deHé/ro,
- V 76 O_OO_OO_O (2, 5, 7) mixto
te/mién/doel/ su/cé/so, a/cú/de,
- V 77 O _ O _OO_O (2, 4, 7) mixto
y,/vién/do/hé/cha/pe/dá/zos
- V 78 O_O_ OO_O (2, 4, 7) mixto
a/qué/lla/flór/de/vir/tú/des,
- V 79 O_O _OO_O (2, 4, 7) mixto
de/cá/da/ó/jo/de/rrá/ma
- V 80 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
de/ lá/gri/mas/ dós/ al/múdes.
- V 81 O _OO_O_O (2, 5, 7) mixto
Jun/tán/do/los/mál/lo/grá/dos,
- V 82 O OO _ OO_O (4, 7) mixto
con/un/pun/zón/deun/es/tú/che
- V 83 _O _O _O _O (1, 3, 5, 7) trocaico
hí/zo/queés/tas/trís/tes/lé/tras

- V 84 _O _O _O _O (1, 3, 5, 7) trocaico
 ú/na/ blán/ca/ pié/dra o/cú/pen:
- V 85 _O_000_O (1, 3, 7) trocaico
Hé/ro/só/mos/, y/Le/án/dro,
- V 86 O_O_00_O (2, 4, 7) mixto
no/mé/nos/né/cios/quei/lús/tres,
- V 87 00_000_O (3, 7) trocaico
en/a/mó/res/y/fir/mé/zas/
- V 88 O _O _O O_O (2, 4, 7) mixto
al/mún/doe/jém/plos/co/mú/nes.
- V 89 00_ _O _ _O (3, 4, 7) trocaico
*El/a/mór/, có/mo/dos/hué/vos**
- V 90 00_ _O _O (3, 4, 7) mixto/tro.
*que/bran/tó/nués/tras/sa/lú/des:**
- V 91 _ 00_00 _O (1, 4, 7) dactílico
él/fue/pa/sá/do/por/á/gua,
- V 92 _ O _00 _ _O (1, 3, 6, 7) trocaico
*yóes/ tre/llá/da/mi/ fín/ tú/ve.**
- V 93 O_00 _O _O (2, 5, 7) mixto
Ro/gá/mos/a/nués/tros/pá/dres
- V 94 000 _O O_O (4, 7) mixto
que/no/se/pón/gan/ca/pú/ces,
- V 95 O_ 00_0_0 (2, 5, 7) mixto

si|nó/, pues/ un fín/ tu/ví/mos,

V 96 _ O _OOO_O (1, 3, 7) trocaico

queú/na/tiér/ra/nos/se/púl/te.

SÍNTESIS:

Como es norma en el verso octosílabo, el romance es polirrítmico. En concreto, presenta una combinación de versos trocaicos (predominantemente de 3 acentos), mixtos (con acento en 2 y 4 o 2 y 5) y dactílicos. Por lo tanto, una alternancia de cláusulas ternarias y binarias, con un ligero predominio de esta última, por la mayor presencia de trocaicos. Asimismo, se aprecia un predominio de la triple acentuación sobre la doble (aproximadamente de 70 versos con triple y 26 con doble). Por último, cabe destacar que presenta hasta 12 versos con confluencia de acentos (o acentos antirrítmicos): versos 22, 29, 42, 45, 53, 54, 55, 56, 57, 89, 90, 92. En suma, ni la distribución de las cláusulas ni los fenómenos de confluencia parecen corresponderse con una división estructural del poema; aunque se puede observar un dominio del trocaico al inicio del romance (entre los vv. 1-16).

Se constatan, no obstante, ciertos casos en los que la acumulación de acentos parece estar ligada a un elemento concreto del poema. De hecho, encontramos una intensificación acentual en secuencias específicas, con una mayor insistencia en los dactílicos y trocaicos plenos o con versos con

confluencia de acentos (o acentos antirrítmicos) que coinciden con un contraste burlesco o con pasajes significativos de la historia (desde el punto de vista narrativo). Los enumeramos a continuación:

1) Contraste burlesco:

a) Vv. 13-16

En este cuarteto confluyen por primera vez hasta tres trocaicos seguidos, que coinciden con el giro fundamental de la acción: el inicio de la tormenta que ahogará al mancebito. Pero ese ímpetu que refuerza el trocaico es matizado por el dactílico final. En todo caso, ello coincide con un pasaje especialmente burlesco, dado que la metáfora escatológica se refiere a un elemento clave del mito: la tormenta.

b) Vv. 21-24

Contraste burlesco que coincide con un dactílico final. Este contraste se origina gracias a la yuxtaposición de la armada del general persa y el simple mozuelo: una referencia «heroica» con un vocablo degradante (uso del diminutivo) que continúa el registro léxico del primer verso («mancebito»). (Por otra parte, el cierre con dactílico en las agrupaciones de cuatro versos se observa en algunas partes del poema, aunque no siempre le podemos asignar un efecto burlesco).

c) Vv. 89-92

Narración de la muerte en el epitafio. Quizá el momento en el que la degradación burlesca llega a su paroxismo: coincide con una notable acumulación de acentos, ya que aparecen tres versos con acento antirrítmico en una misma una cuarteta.

2) Intensificación de la acción:**a) Vv 26-27: narración del trayecto a nado.**

El uso del trocaico coincide con una estructura paralelística que podría simular el vaivén de las olas.

b) Vv. 49-56:

Momento climático de la historia que coincide con una combinación de dactílicos y trocaicos plenos. Narra el ahogamiento y la desesperación. La alternancia del ritmo coincide, además, con un paralelismo sintáctico que introduce una antítesis semántica. Especialmente en vv. 52-56, hallamos una notable confluencia de acentos (con presencia recurrente de antirrítmicos) que coincide con la narración de la muerte de Leandro. Este pasaje destaca por ser el de mayor presencia relativa de acentos (trocaicos y dactílicos plenos, y acentos antirrítmicos), lo que necesariamente genera un efecto de contraste con el ritmo general del poema.

Analícemos ahora el romance amoroso de 1590:

- V1 O_O_OO_O (2, 4, 7) mixto
Fa/mó/sos/són/, en/las/ár/mas
- V2 O_OOOO_(O)(2, 7) mixto
los/mó/ros/de/Ca/nas/tél;
- V3 OO_OO__O (3, 6, 7) trocaico
va/len/tí/si/mos/són/tó/dos*
- V4 O_O_OO_(O) (2, 4, 7) mixto
y/más/que/tó/dos/Ha/cén,
- V5 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
el/Rol/dán/de/Ber/be/ría/,
- V6 OOO_OO_(O) (4, 7) dactílico
el/que/seha/hé/cho/te/mér/
- V7 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
en/O/rán/, del/Cas/te/llá/no,
- V8 O_OOOO_(O) (2, 7) mixto
yen/Céu/ta/, del/Por/tu/gués.
- V9 OO_O_O_O (3, 5, 7) trocaico
Tan/di/chó/so/fué/rael/mó/ro
- V10 OO_OO__(O) (3, 6, 7) trocaico
cuan/di/chó/so/po/día/sér,*
- V11 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
si/le/bas/tá/ra/laa/dár/ga

- V12 O_O_OOO_ (O) (2, 4, 7) mixto
con/tráu/na/flé/cha/crü/él,
- V13 OO_OOO_ (O) (3, 7) trocaico
que/deun/ár/co/de/ri/gór
- V14 OOO_OO_ (O) (4, 7) dactílico
con/un/ar/pón/de/des/dén
- V15 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
le/des/pi/dió/Be/le/rí/fa,
- V16 O_OO_O_(O) (2, 5, 7) trocaico
la/hí/ja/deA/lí/Mu/léy.
- V17 O_OOOO_O (2, 7) mixto
A/tén/toa/sus/de/ma/sí/as
- V18 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
en/a/már/ya/bo/rre/cér,
- V19 _O_O_O_O (1, 3, 5, 7) trocaico
quí/soel/ní/ño/Diós/ven/dá/do
- V20 _O_O_O_O(O) (1, 3, 5, 7) trocaico
sér/tes/tí/goy/sér/jü/éz:
- V21 O_O_OO_O (2, 4, 7) mixto
mi/rá/baal/fié/roa/fri/cá/no
- V22 O_O__O_(O) (2, 4, 5, 7) mixto
Ren/dí/do/más/déu/na/véz*

V23 _OO_OO_O (1, 4, 7) dactílico

Áu/naes/pe/rán/za/trai/dó/ra

V24 _O_OO_O_(O) (1, 5, 7) trocaico

Yaún/de/sen/gá/ño/fi/él,

V25 _O_OOO_O (1, 3, 7) trocaico

yá/rin/dién/doa/sue/ne/mí/ga,

V26 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico

yen/tre/gán/do/lea/mer/céd

V27 O_OOOO_O (2, 7) mixto

las/llá/ves/del/al/be/drí/o,

V28 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico

los/pen/dó/nes/de/la/fé;

V29 O_OOOO_O (2, 7) mixto

mi/rá/ba/leen/los/ram/blá/res

V30 _OO_OO_(O) (1, 4, 5, 7) trocaico

ó/raa/ca/bá/lloó/raa/pié,*

V31 O_O_OO_(O) (2, 4, 7) mixto

ren/dír/al/fié/ro/a/ni/mál

V32 OO_O_O_(O) (3, 5, 7) trocaico

de/las/ó/tras/fié/ras/réy,

V33 OOOO_O_O (5, 7) trocaico

y/de/la/re/ál/ca/bé/za

V34 OOOO_O_(O) (5, 7) trocaico
y/de/laes/pan/tó/sa/piél

V35 O_OO_OÓ_O (2, 5, 7) mixto
or/nár/de/suin/grá/ta/mó/ra

V36 OOO_OO_(O) (4, 7) dactílico
la/res/pec/tá/da/pa/réd;

V37 O_OO_O_(O) (2, 5, 7) mixto
mi/rá/ba/leel/más/ga/lán

V38 OOO_OO_(O) (4, 7) dactílico
de/cuan/tos/Á/fri/ca/vé

V39 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
en/ser/ví/cio/de/las/dá/mas

V40 O_O_OO_(O) (2, 4, 7) mixto
ves/tír/mo/rís/coal/qui/cél,

V41 O_O_OO_O (2, 4, 7) mixto
so/breú/na/yé/gua/mor/cí/lla,

V42 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
tan/ex/tré/moen/el/co/rrér

V43 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
que/no/ló/gran/las/a/ré/nas

V44 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
las/es/tám/pas/de/sus/piés,

- V45 OOO_O_O (5, 7) trocaico
ad/mi/ra/ble/mén/teor/ná/da
- V46 O_O_OO_(O) (2, 4, 7) mixto
deun/bién/la/brá/do/ja/éz
- V47 _O_O_O_O (1, 3, 5, 7) trocaico
(ó/bral/fín/en/tó/do/díg/na
- V48 O_OOOO_ (2, 7) trocaico
dear/tí/fi/ce/cor/do/bés),
- V49 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
so/li/ci/tár/los/bal/có/nes
- V50 _OO_OO_(O) (1, 4, 7) dactílico
dón/de/sea/ní/da/su/bién,
- V51 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
co/men/zán/doen/ar/mo/ní/a
- V52 OOO_OO_(O) (4, 7) dactílico
y/fe/ne/cién/doen/tro/pél.
- V53 OO_ _OO_O (3, 4, 7) trocaico
No/le/dióal/hí/jo/de/Vé/nus,*
- V54 O_O_OO_(O) (2, 4, 7) mixto
el/mó/ro/,pó/co/pla/cér,
- V55 OOO_OO_(O) (4, 7) dactílico
y/,de/tes/tán/doel/ri/gór
- V56 OO_O_O_(O) (3, 5, 7) trocaico
que/seu/sá/ba/cón/tra/él,

- V57 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
mi/rá/baa/la/bé/lla/mó/ra
- V58 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
sal/te/á/da,en/su/ver/gél,
- V59 OO_OOO_(O) (3, 5, 7) trocaico
deun/cui/dá/do/queés/a/mór,
- V60 OOO_O__ (O) (4, 6, 7) dactílico
aun/que/no/sá/be/quién/és;*
- V61 OO_OOO_O (1, 3, 7) trocaico
yáen/el/ó/ro/del/ca/bé/llo
- V62 OO_O_O_(O) (3, 5, 7) trocaico
en/gas/tán/doal/gún/cla/vél,
- V63 _OO_OO_O (1, 4, 7) dactílico
yáa/las/li/són/jas/del/á/gua
- V64 O_OO_O_(O) (2, 5, 7) mixto
co/rrién/do/con/vá/na/séd,
- V65 O_O_OO_O (2, 4, 7) mixto
de/pé/chos/só/breun/es/tán/que
- V66 _OO_OO_(O) (1, 4, 7) dactílico
Há/ce/quea/rá/tos/es/tén
- V67 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
be/bién/do/sus/dúl/ces/ó/jos
- V 68 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
su/her/mó/so/pa/re/cér.

- V69 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
Ad/mi/rá/das/sus/cap/tí/vas
- V70 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
del/cui/dá/doen/que/la/vén,
- V71 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
Ri/sué/ña/le/dí/jo/ú/na
- V72 _OO_OO_(O) (1, 4, 7) dactílico
Yaún/ma/li/ció/sa/tam/bién:
- V73 O__O_O_O (2, 3, 5, 7) trocaico
«A/sí/quié/ra/Diós,/se/ñó/ra,*
- V74 O_O__O_(O) (2, 4, 5, 7) mixto
quea/lé/gre/yó/vuél/vaa/vér*
- V75 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
las/ge/ne/ró/sas/al/mé/nas
- V76 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
de/los/mú/ros/de/Je/réz,
- V77 __O000_(O) (1, 2, 7) trocaico
có/moé/sa/cu/rio/si/dád*
- V78 O _O000_(O) (2, 7) mixto
es/cú/naa/mi/pa/re/cér,
- V79 OO_O_O_O (3, 5, 7) trocaico
deun/A/mór/re/cién/na/cí/do,

- V80 OO_OO_ (O) (4, 7) dactílico
que/vo/la/ráan/tes/deun/més».
- V81 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
Sem/bró/de/pur/pú/reas/ró/sas,
- V82 OO_O_O_ (O) (3, 5, 7) trocaico
la/ver/güén/zaa/qué/lla/téz
- V83 O_ _ O_O_O (3, 5, 7) trocaico
que/yá/fué/de/blán/cos/lí/lios,*
- V84 OO_OOO_ (O) (3, 7) trocaico
sin/sa/bér/la/res/pon/dér.
- V85 OO_ _OO_O (3, 4, 7) trocaico
Co/men/zóen/és/to/Cu/pí/do*
- V86 OOO_OO_ (O) (4, 7) dactílico
a/dis/pa/rár/,ya/ten/ér,
- V87 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
la/más/que/mor/tál/sa/é/ta,
- V88 O_OO_O_ (O) (2, 5, 7) mixto
la/más/que/nu/dó/sa/réd,
- V89 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
y/co/men/zó/Be/le/rí/fa
- V90 O_ _O_O_ (O) (2, 3, 5, 7) trocaico
aha/cér/cón/traA/mór/des/pués*

V91 OO_O_O_ (O) (3, 5, 7) trocaico

lo/que/cón/trael/rú/bio/Sol

V92 O_O_OO_ (O) (2, 4, 7) mixto

la/nié/ve/sué/le/ha/cér.

SÍNTESIS:

Tampoco aquí encontramos una relación directa entre la distribución de los ritmos y la estructura del poema. Con respecto al anterior, se observa un menor número de acentos, pues existe una proporción más equilibrada entre versos de 2 acentos y versos de 3 y 4 acentos (60 / 40, frente a un 75 / 25 aproximadamente en el romance burlesco). A su vez, registran el mismo número de versos con acento antirrítmico (12).

Las diferencias significativas entre ambos poemas desde el punto de vista rítmico son dos: por una parte, un descenso relativo del número total de acentos, y, por otra parte, la ausencia de acumulaciones acentuales en pasajes específicos.

Una única excepción, por lo que a este último romance se refiere, sería la presencia de un acento antirrítmico en los versos 73 y 77, los cuales inician las cuartetas que corresponden al parlamento de una de las cautivas. En este caso, no encontramos paralelismo alguno desde el punto de

vista estilístico, pero sí se podría vincular con la intención «maliciosa» de este personaje.

CONCLUSIÓN

En ambos poemas encontramos una combinación (en principio «natural») de versos trocaicos, mixtos y dactílicos (en este orden), con predominio de la triple acentuación del verso, más marcado en el poema burlesco. Asimismo, se registra un número de casos similar de acentos antirrítmicos o de confluencia de acentos. Por tanto, en ninguno de los ejemplos se observa una alteración exagerada del patrón propio del octosílabo (—en principio—).

Ahora bien, dentro de este patrón se distinguen ciertos fenómenos que podrían revestir mayor trascendencia. En comparación con el romance morisco se advierten dos diferencias notables en el burlesco:

- a) Mayor presencia de acentos (mayor proporción de versos con tres y cuatro acentos).
- b) Y, sobre todo, la constatación de pasajes en los que la intensificación del ritmo se corresponde con un clímax de la acción narrativa o bien cuando la acumulación de acentos o un determinado esquema combinatorio coincide con un contraste burlesco. Ello se observa hasta en tres momentos distintos del poema.

Vv 13-16

cuando el enemigo cielo
disparó sus arcabuces,
se desatacó la noche
y se orinaron las nubes.

15

Vv 21-24

El fiero mar, alterado,
que ya sufrió como yunque
al ejército de Jerjes,
hoy a un mozuelo no sufre;

Vv 89-92

*El amor, como dos huevos,
quebrantó nuestras saludes:
él fue pasado por agua,
yo estrellada mi fin tuve.*

90

La distribución y acumulación de acentos puede funcionar, por lo tanto, como indicador de importancia dentro de la secuencia narrativa y, por otra parte, puede corresponderse con efectos de contraste y burla, con lo cual el acento reforzaría la intención humorística del poema. Así, a diferencia del romance morisco, en la pieza burlesca «se activa» puntualmente la función de énfasis o de refuerzo estilístico del ritmo. Ello coincide, además, con el manifiesto contraste entre

estos poemas por lo que hace a su estilo. Observamos que existe un tratamiento marcado en un poema que representa, como hemos visto más arriba, un hito fundamental en la práctica gongorina del romance y en la tradición española sobre el mito de Hero y Leandro.

Evidentemente, el resultado de este trabajo no nos permite establecer una correlación entre estilo o subgénero del poema y tratamiento del ritmo, así como tampoco un vínculo con las figuras retóricas o los giros de acción. Ahora bien, los indicios presentados podrían sugerir una posible hipótesis de trabajo. Una futura investigación debería usar un corpus más amplio de poema gongorino burlescos y heroicos para corroborar la posible correlación entre estilo y ritmo en el romance gongorino. Otro enfoque del análisis podría ser el diacrónico, esto es, indagar en el uso del ritmo en los romances tardíos del poeta cordobés. De este modo, también podría observarse en qué manera el ritmo participa en la «superación decoro estilístico» propia del Góngora maduro que menciona Ruiz Pérez (2010: 229). Una posible derivación ulterior de tal ejercicio —a largo plazo— sería el establecimiento de patrones rítmicos individuales (diacrónicos o estilísticos) para el romance del poeta cordobés. Por último, podrían cotejarse los romances de autoría segura aquellos

erróneamente adjudicados o de autoría dudosa con el objeto de corroborar o no tales atribuciones.¹⁰

OBRAS CITADAS

ALATORRE, Antonio, «Sobre la 'Gran Fortuna' de un soneto de Garcilaso», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, págs. 142-177.

ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, «La retórica del verso: aproximaciones a la métrica desde la retórica», *Rhythmica*, 7, 2009, págs. 241-266.

BALL, Robert J., «Imitación y parodia en la poesía de Góngora», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. de Evelyn Rugg, Alan M. Gordon, Toronto, Universidad de Toronto, 1980, págs. 90-93.

BELLO, Andrés, *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ministerio de Educación, 1955.

BONILLA CEREZO, Rafael, «Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora», *Studici Ispanici*, 32, 2007, págs. 89-117.

CARRASCO URGOITI, María Soledad, *El moro de Granada en la*

¹⁰ Hipótesis de trabajo ya apuntada por Saavedra Molina (1945: 143): «La observación de estos rasgos sugiere la idea de que pueda haber cierta constancia en las preferencias rítmicas de los poetas, constancia que podría utilizarse, mediante la estadística, para establecer índices con que identificar al autor de ciertas obras anónimas o de atribución dudosa».

literatura: del siglo XV al XIX, Granada, Universidad de Granada, 1989.

CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Madrid, Península, 1998.

CARREÑO, Antonio, «El navegante en 'caravana de fuego', Leandro o la escritura con 'letra bastarda'», *La Perinola*, 6, 2002, págs. 55-72.

CIROT, Georges, «Góngora et Musée», *Bulletin Hispanique*, 33, 1931, págs. 328-331.

DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, CSIC, 1970 (reimpresión de la edición de 1948).

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2000.

—, *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.

—, «De métrica burlesca», en *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, ed. de Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina Madrid, Iberoamericana / Verduert, 2009, págs. 77-92.

GARCÍA VALDECASAS, Amelia, *El género morisco en las fuentes del Romancero general*, Valencia, UNED, 1987.

GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.

—, *Obras de don Luis de Góngora*, tomo II, recogidas por Antonio Chacón y Ponce de León. Reproducción digital del manuscrito original, Madrid, Biblioteca Nacional, 2005.

- , *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1980.
- , *Romances*, ed. de Antonio Carreira, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- MORALES RAYA, Remedios, «Cronología de dos parodias áureas del mito de Hero y Leandro», *Edad de Oro*, 13, 1994, págs. 103-112.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1966.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Las Heroidas*. Traducidas en verso castellano por Diego de Mexía, Biblioteca Clásica, tomo LXXVI, Madrid, Luis Navarro editor, 1884.
- RIVAS GIL, Francisco Javier «Las *Heroidas* de Ovidio en la versión castellana de Diego Mexía de Fernangil: fuente textual y modelos literarios (I)», en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, coord. de Antonio Alvar Ezquerro, vol. 3, 2005, págs. 571-584.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Historia de la literatura española 3. El Siglo del Arte Nuevo*, Barcelona, Crítica, 2010.
- SAAVEDRA MOLINA, Julio, *El octosílabo castellano*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1945.
- TORTOSA LINDE, María Dolores, «Posible paralelismo en el tratamiento burlesco del mito de Hero y Leandro en Mira

de Amescua y Góngora», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del siglo XVII*, ed. de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1996, págs. 567-577.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Luces de Bohemia* (1920), Madrid, Espasa Calpe, 1994.