



EL VERSO LIBRE. HISTORIA DE UN MALENTENDIDO

Antonio CARREIRA
CECE (España)
a.carreira@telefonica.com

Recibido: 6 de enero de 2018
Aceptado: 16 de enero de 2018

<https://doi.org/10.14603/5E2018>

RESUMEN:

En este artículo se cuestiona la naturaleza rítmica del verso libre a partir de varios poemas de Francisco Manuel de Melo, escritos sin rima ni ritmo regular, y escandidos por la puntuación, lo que hace del portugués el primer poeta en usar el verso libre en una lengua románica. Entre los poemas estudiados se incluye la reproducción de un grabado con el caligrama *Pyramide solenne que se leuanta immortal à immortalidade de nossa Minerua*, que no figura en las ediciones modernas de las obras de Melo.

PALABRAS CLAVE:

Verso libre; métrica; Francisco Manuel de Melo; *A Viola de Talia*; grabado.



ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 5 (2018): 139-155

unhe
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL
Institut de langues et
littératures hispaniques

FREE VERSE. HISTORY OF A MISUNDERSTANDING

ABSTRACT:

This article discusses the rhythmic nature of free verse in several poems by Francisco Manuel de Melo, written without rhyme or regular rhythm, and marked by punctuation, a fact that reveals Melo as the first poet to use free verse in a Romance language. Among these poems is the reproduction of an engraving with the calligram *Pyramide solenne que se leuanta immortal à immortalidade de nossa Minerua*, which is not included in modern editions of Melo's work.

KEYWORDS:

Free Verse; Metrics; Francisco Manuel de Melo; *A Viola de Talia*; Engraving.



Mucho es lo que se ha escrito sobre el verso libre en los últimos tiempos, y esa bibliografía está cómodamente reunida y comentada en dos obras fundamentales: *El verso libre hispánico*, de Isabel Paraíso (1985), y la *Historia y teoría del verso libre*, de Victoria Utrera Torremocha (2010). Tanta discusión indica, por un lado, que la cosa no es sencilla, y por otro, que dista de haber acuerdo en torno a sus problemas. No siendo especialistas en la materia, hoy solo pretendemos aportar algún dato desconocido a la historia de esa forma métrica, y también alguna conjetura, que enlaza con lo expuesto en un trabajo anterior (Carreira, 2010).

Si se pregunta a alguien ajeno a la Filología, incluso a un poeta joven, qué entiende por verso libre, probablemente su respuesta sería que la palabra lo dice: según el *Diccionario* de la Real Academia Española, tal verso es el «que no está sujeto a rima ni a metro fijo y determinado» (*DRAE*, s. v. *verso libre*). Con esto, según supo ver Eliot hace mucho, se aclara únicamente lo negativo del verso, lo que no es¹. Pero como el sintagma *verso libre* consta de dos palabras, necesitamos definir también la otra: qué es verso. El mismo *Diccionario* lo hace así: «Palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, o solo a cadencia» (*DRAE*, s. v. *verso*). Y en la prudente restricción, el concepto de cadencia viene a significar: «Ritmo o repetición de determinados fenómenos, como sonidos o movimientos, que se suceden con cierta regularidad» (*DRAE*, s. v. *cadencia*). Por tanto, estamos ante un *oxymoron* o *contradictio in terminis*, ya que verso libre designaría un verso que no es verso, mejor dicho, que no puede serlo, porque si lo fuera, dejaría de ser libre. Un experto en la materia, Tomás Navarro Tomás, lo vio claro: «El único elemento tradicional que el versolibrismo acepta como indispensable es el ritmo. Por lo menos en este punto, se reconoce que el verso libre no es enteramente libre» (1974 [1956]: 454-455)². Aunque a la hora de explicar cuál es el ritmo que subsiste, la claridad se esfuma un poco:

El factor que coordina artísticamente las palabras en sus grupos respectivos se funda en la sucesión de los apoyos psicosemánticos que el poeta, intuitiva o intencionalmente, dispone como efecto de la armonía interior que le guía en la creación de su obra. [...] Con mayor riesgo que cualquier metro de forma definida y corriente, el verso libre pierde su virtud si sus cambios, divisiones y movimientos carecen de ritmo perceptible o resultan vanos e injustificados en el

¹ «Si el *vers libre* fuera una forma auténtica de versificación, tendría una definición positiva. Y solo puedo definirlo por cualidades negativas: 1) carencia de estructura formal; 2) carencia de rima; 3) carencia de metro» (Eliot, 1955: 245). Las «Reflections on *Vers libre*» son de 1917.

² Algo similar afirmaba A. Alonso (1951 [1940]: 80): «En este verso libre no todo es libertad, así como en el verso tradicional no todo es sujeción».

desarrollo de la composición... Verso propiamente libre es, pues, el que aparece con ritmo propio, adecuado y espontáneo, sin preocupación métrica ni antimétrica y sin la afectación de un hermetismo limitado estrictamente a la intimidad del poeta.

En este último pasaje no sabemos por qué Navarro alude al hermetismo, algo tocante a la forma del contenido, no de la expresión. Además, desearíamos también saber lo que es «ritmo propio, adecuado y espontáneo», conceptos algo impresionistas. En un libro posterior, añade que en el verso libre «los acentos prosódicos de los conceptos principales dan lugar a grupos rítmico-semánticos que se suceden con relativo compás» (Navarro Tomás, 1959: 71)³. En cuanto a la historia, Navarro nos informa de que el verso libre nació con Walt Whitman a mediados del siglo XIX, y fue practicado por simbolistas franceses como Émile Verhaeren, Gustave Kahn y Jules Laforgue, mientras que en español señala un precedente en Rosalía de Castro, e intentos en Martí y Darío. El poema de Rosalía («No subas tan alto, pensamiento loco», perteneciente a *En las orillas del Sar*, 1884), si bien oscila algo en la medida de sus seis versos, en cambio conserva la asonancia en los pares⁴. Algo similar podía haber señalado en *Castalia bárbara*, del boliviano Jaimes Freyre, un poco posterior (1899), pero sus poemas amétricos conservan también la rima, incluso consonante, a la manera del último Laforgue, por lo que tampoco se pueden calificar de libres. Los dos ejemplos que Navarro trae de Martí son dos poemas algo informes, con tendencia marcada al endecasilabismo y rima ocasional (1959: 154-157). Menciona también «El país del sol», incluido por Rubén Darío en *Prosas profanas* (1896), pero la forma de tal poema es prosa rítmica, con rimas y estribillos internos y externos (Navarro Tomás, 1959: 107). «Heraldos», del mismo poemario, sí parece haberse liberado de metro y rima, a la manera de su modelo, un poema de Eugenio de Castro, quien con su libro *Horas*, de 1891, «entró de lleno en el versolibrismo» (Navarro Tomás, 1959: 64); sin embargo, para Darío, «puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal» (Utrera Torremocha, 2010: 79-80). Las dos odas que cita de Santos Chocano, son de 1912 y 1917, cuando ya habían pasado el futurismo y otras vanguardias; el propio poeta las define como «prosa envuelta en verso» (*Oda continental*), aunque mantienen escrupulosamente la asonancia en los pares, cosa que no percibió Navarro Tomás. Y el poema que cree de Nervo («Música orgullosa de la tempestad»), no es suyo sino de Whitman, traducido por el poeta mexicano en 1904. Todos ellos estarían mejor en el apartado que

³ Nada nuevo añade al asunto Baehr (1970).

⁴ Sobre este poema véase Paraíso (1985: 151-152).

reserva para el verso semilibre, un verso que busca la libertad sin acabar de encontrarla.

En un trabajo reciente hemos recordado que, según nuestras noticias, don Francisco Manuel de Melo (1608-1666) es el primer poeta románico en usar el verso libre (Carreira, 2013). Sin mucha investigación al respecto, nos sorprende que no lo mencionen los estudiosos del asunto, e incluso lo hayan pasado por alto especialistas en Melo como Edgar Prestage, Hernani Cidade, Bernat Vistarini, Estruch Tobella o Pedro Serra. El primero en advertirlo parece haber sido António Correia de Almeida e Oliveira en su antología de *As Segundas Tres Musas*, de Melo, donde, tras denunciar la artificiosidad e insinceridad del poema *As Ânias de Daliso*, del que selecciona breves extractos, concluye diciendo que «é un curioso exemplo de versilibrismo, tão do gosto dos poetas modernistas» (Correia de Almeida e Oliveira, 1945: 72). Diez años después, António José Saraiva y Oscar Lopes, exaltan el virtuosismo y gusto por la innovación formal de Melo, que llegó «até o poema em verso livre, sem rima nem ritmo regular, escandido de acordo com as pausas da pontuação, que por isso mesmo dispensa, como muitos poetas actuais» (1966 [1955]: 457). Como se ve, apenas merece atención que el autor de más de 600 poemas en dos lenguas y en todos los metros y estrofas conocidos, de pronto, en la segunda mitad del siglo XVII, sin justificación de ningún tipo, componga y publique dos poemas en verso libre, uno de ellos con más de 700. De todo ello el lector puede sacar dos conclusiones igual de falsas: la primera, que tal cosa carece de importancia, o si tiene alguna es gracias a que, dos siglos más tarde, los poetas modernos adoptaron el verso libre, puntuado o sin puntuar; y la segunda, que el verso libre ha caído del cielo, como si fuera el maná, y Melo se limita a recogerlo. El único crítico que parece haber justificado la extraña forma métrica de *As Ânias de Daliso* es José V. de Pina Martins (1974, en especial las págs. 145-149), cuando afirma que el autor se alza contra la elaboración formal precisamente en un poema cuyo contenido es mostrar el dolor al desnudo, sin ningún cálculo ni adorno, casi como un llanto o un gemido:

Como começarey a fallar de minha dor
 se ella não tem princípio
 como acabarey de fallar della,
 se ella não ha de acabarse
 bons sinais para eterna
 E que diria eu de cousa tão contra mi
 se de mi não sey o que diga
 mas bem saberey
 porque a minha dor he eu mesmo
 O melhor que ella tem

foi deixarme desta maneira
 ja que fui para tão pouco
 que me deixei ficar
 Quem vir que sinto
 diga que não fallo
 sopena de que quem ouvir que fallo
 diga que não sinto⁵.

(Melo, *Obras métricas. Talia*, pág. 170)

Así arranca la «idea fúnebre». En todo el pasaje solo hay una coma y un punto, aunque presenta cierto amago de división, marcada por la mayúscula inicial en verso con sangría inversa, formando grupos de entre cuatro y cinco versos, que luego se amplían a trece, catorce o más. En cuanto a los versos mismos, la medida de este fragmento es: 14-7-10-8-7, 14-9-6-9, 7-9-8-7, 5-6-11-6, 10-5-7-11, 6-7-11-9. Hay seis heptasílabos, cuatro eneasílabos, cuatro hexasílabos, tres endecasílabos, dos decasílabos, dos octosílabos y dos pentasílabos; más adelante se encuentran tetrasílabos y trisílabos; nada, pues, que recuerde ningún ritmo clásico, y tampoco asomos de rima, excepto en el cuarto grupo de versos, donde el quiasmo la provoca. En realidad, por si fuera poco la lectura, que hubo de dejar atónitos a los lectores, el mismo poeta se encarga de calificar su empresa dos páginas después:

Concertos fora
 adornos longe
 conceitos a propósito
 cláusulas atiladas
 fogo em tudo
 fique-se a elegância
 para linguagem das mentiras
 e fiquem só as penas
 as ânsias, os suspiros
 para eloquência trágica
 de minhas verdades.

(Melo, *Obras métricas. Talia*, págs. 172-173)

Este pasaje metapoético indica lo que el nuevo verso no debe ser para ajustarse al contenido de un planto fúnebre. De nuevo en la descripción predominan los elementos negativos sobre los positivos, tal como había señalado Eliot, a quien pertenece también esta sentencia, que viene como un guante al

⁵ El volumen tiene tres numeraciones, una para *Las tres musas del Melodino* (Melpómene, Erato, Polimnia), otra para *As segundas tres musas do Mellodino* (Calliope, Euterpe, Talia), que contienen la poesía portuguesa, y la última para *El tercer coro de las musas del Melodino* (Clío, Terpsícore, Urania).

poema que estudiamos: «Una forma métrica distinta es también un modo diferente de pensar» (1967: 170). En este caso, Melo deja a un lado la definición que en otro lugar pone en boca de Lipsio: «as palavras boas e em boa ordem é a mesma poesia» (Melo, *Hospital das letras*, en *Apólogos dialogais*, II, pág. 125), porque «a boa ordem» es o solía ser precisamente el resultante de someter las «buenas palabras» al ritmo del verso clásico. La nota portuguesa que «Il Melodino» añade tras la dedicatoria en italiano, traducida, reza así: «En este nuevo modo de composición, que no es Prosa ni es Verso, no se observa ninguna de las habituales reglas de puntuación, porque, como se verá, toda la Obra consta de periodos distintos» (*Obras métricas. Talia*, pág. 169). No dice que siga siendo poesía, pero se sobreentiende. Tampoco se ve por qué la variable extensión de las frases impide la puntuación normativa, que solo aparece de vez en cuando; habrá que admitir, con Saraiva y Lopes (1966 [1955]: 457), que el poeta para puntuar usa la pausa versal, y de esa manera su «nuovo poema, tanto nella lingua quanto nel dolore portoghese» (Melo, *Obras métricas. Talia*, pág. 168), viene a ser lo más parecido a una letanía. Con lo dicho queda clara la intención de Melo en el caso concreto de *As Ánsias de Daliso*, cualquiera que sea el éxito del invento, que el propio autor tenía en bastante estima. En la dedicatoria, aprovechando la atribución a Daliso, lo califica de algo «extraordinario y verdaderamente exquisito por el afecto y la novedad de su estilo, nunca visto en el número de tantos autores» (*Obras métricas. Talia*, pág. 169, trad. nuestra).

La novedad se extiende solo al poema que sigue en las *Obras métricas*, con este epígrafe: «Don Francisco Manuel, como sabe, engrandece os versos deste liuro neste elogio» (*Obras métricas. Talia*, pág. 193). He aquí su final:

Nunca a famosa Athenas
 jamais a grande Roma
 se vírão tão altamente reprimidas
 desses antigos Vates
 que as moderarão
 que as emendarão
 Ó Lisboa
 ô Lusitânia ô Espanha ô Europa ô Mundo
 tal doutrina
 tal graça
 nunca esqueças
 o Nome viva
 a Pátria
 em veneráveis cultos
 no útil
 no deleitoso
 goze
 prepare-lhe

por cada emmenda
 por cada deleite
 famosa soberana immortal Pira.
 Fique eterno premiado aplaudido
 este sempre melhor
 posto que nosso
 Juvenal Portuguez
 Marcial Callense
 sôbolla Fama
 a par da Memória
 sírvão-lhe de azas
 as sonoras folhas
 deste Volume.

(Melo, *Obras métricas. Talia*, pág. 197)

Se trata, pues, de un poema laudatorio, compuesto de 148 frases de dos, tres, cuatro y así hasta catorce sílabas, para alabar un libro nonnato y presumiblemente satírico del poeta portuense Jorge da Câmara (1619-1649), a quien, sin nombrarlo, llama gentilhomme de la cámara de Apolo, Juvenal portugués y Marcial «callense»⁶. Hoy, tras las *Odas elementales* de Neruda y melopeas similares, a nadie sorprende tal serie de frases entrecortadas. Pero si superamos la visión anacrónica, debemos aceptar que Melo estaba adelantando en doscientos años la revolución métrica nacida, según se admite comúnmente, con Walt Whitman. Una revolución que Melo, hijo de española y portugués, y pese a ser como poeta mucho más prolífico en castellano, reservó para dos piezas de su *Talia* lusitana. Lástima que no haya sido más explícito respecto al origen y las intenciones de su nueva métrica, que, a juzgar por dos poemas tan diversos, parece apta para cualquier asunto. Sea como sea, hay que preguntarse cómo un poeta mediano, de ideología y estética conservadoras, pudo romper con

⁶ No sabemos la fecha de los poemas recogidos en *A viola de Talia*, aunque en carta de 7 de mayo de 1649 Melo dice tener ya «um volume de versos portugueses, e tanto, que parecem escritos há duzentos anos» (*Cartas familiares*, pág. 249). Tampoco hubo en aquel siglo edición alguna de Câmara, pero la fecha del segundo poema puede vislumbrarse gracias a Barbosa Machado: «Ao tempo que preparava as suas obras poéticas para a impressão o arrebatou inprovisamente a morte a 31 de julho de 1649» (*Bibliotheca Lusitana Histórica...*, II, pág. 796a). Melo y Câmara se trataban ya en 1638, como demuestra la núm. 21 de las *Cartas familiares* de don Francisco, quien recuerda a su amigo difunto en la núm. 414, de 1650 (Melo, *Cartas familiares*, págs. 73 y 414). Ana Martínez Pereira, en el prólogo a la reciente edición de *Obras Métricas*, atribuye *As Ánsias de Daliso* a Jorge da Câmara, sin dar explicaciones (2006: pág. xlvii). En cualquier caso, el elogio a Câmara solo puede ser obra de Melo. Correia de Almeida de Oliveira, desorientado por la frase del epígrafe («engrandece os versos deste livro»), cree que el poeta encomia sus propios versos, lo que carece de sentido en alguien que, al enviar sus primeras *Musas*, dice esto: «Vai o Melodino, que Melo Indino dissera melhor» (carta 318, Melo, *Cartas familiares*, pág. 320). La reciente editora de Câmara, Elsa Pereira, lo ha entendido correctamente, ya que pone el poema de Melo al frente de la obra, y no incluye en ella *As Ánsias de Daliso* (2007: 127-133).

todo y convertirse en *enfant terrible* situando su bomba entre unos madrigales jocosos de estilo *corriqueiro* y una loa en octavas reales a una comedia de Job para la profesión de una monja. No fue más audaz Arnold Schoenberg en 1908 cuando abolió la tonalidad en el *finale* de su segundo cuarteto de cuerda, op. 10. La diferencia, aparte otras obvias, es que Schoenberg siguió su marcha volviendo la música del revés hasta el fin de su vida, mientras que Melo se olvidó de su experimento y regresó a los metros de siempre.

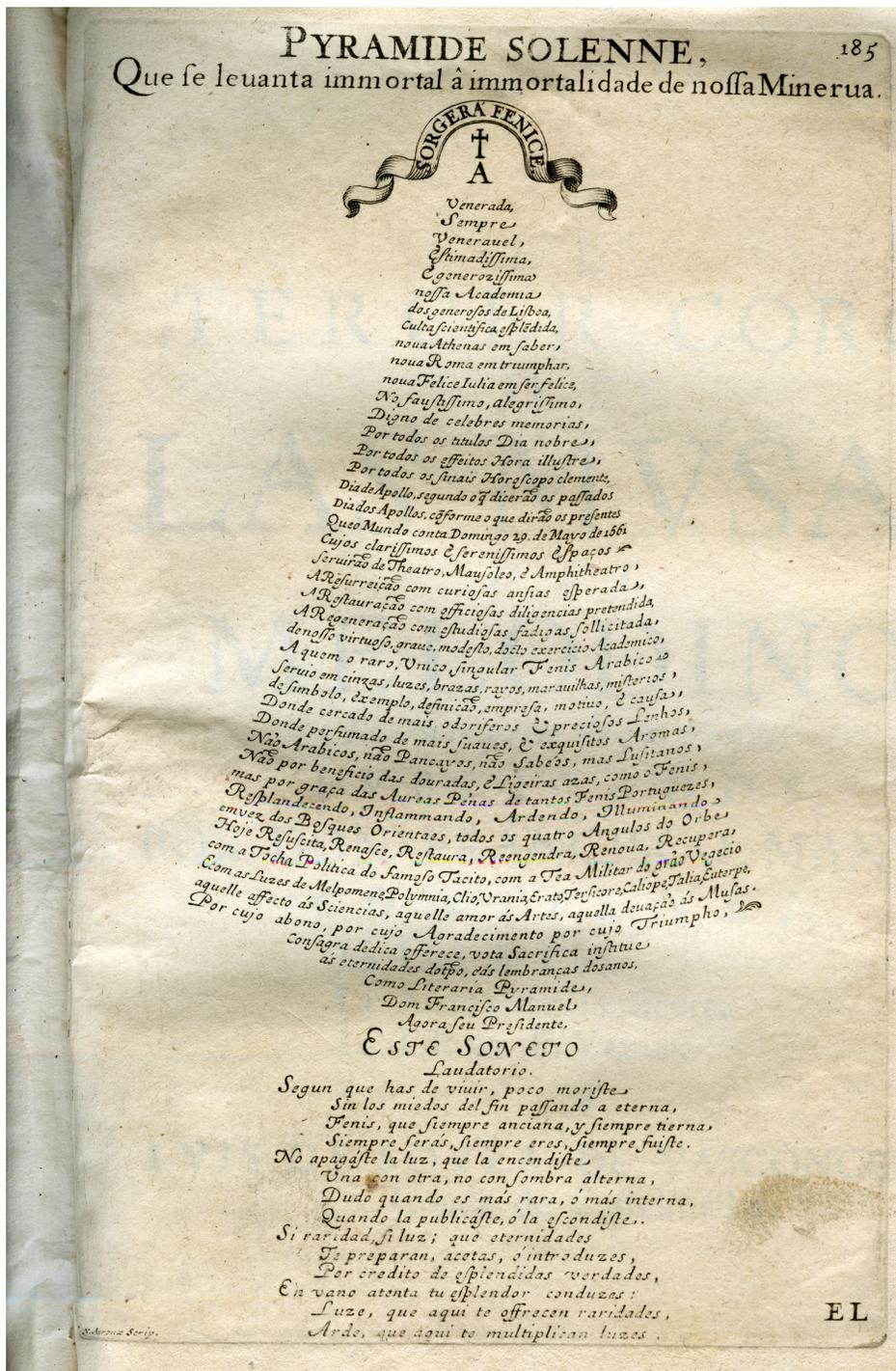
Al observar de cerca estos poemas, también se descubre que sus versos —llamémosles así— tienden a ser frases o unidades sintácticas a veces llamadas unidades melódicas. Amado Alonso en un estudio pionero asentó que «el ritmo de la prosa consiste en los pasos con que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-racional; el ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento», porque, como precisa algo antes, «el ritmo interior de la poesía libre no es sin más el de la prosa, pero se apoya en él» (1951 [1940]: 81). En el caso de Melo, se apoya tanto que casi se identifica con él, aunque, a medida que el poema avanza, se van encontrando sintagmas aislados que no acaban de cuajar en frases hechas: por ejemplo, «e com tudo», «e he certo que seria», «e a minha verdade», «porque contra mi», «algũa cousa», «afligiste», «quando he certo», «o cubra», «purificando», «mas diria», etc. Melo comienza, pues, ceñido a la prosa en renglones desiguales —un procedimiento que antes denominamos letanía—, y poco a poco se va despegando de ella, haciéndose dueño del nuevo lenguaje hasta convertirlo en lo que entendemos por verso libre. Algo que no puede haber salido de la nada sino de la intuición, acaso prematura, de que era posible un tipo de verso amétrico y sin rima que, según su declaración inicial, estuviese a medio camino entre el verso y la prosa, y cuya diferencia, si es palmaria respecto al verso clásico, no lo es tanto respecto a la prosa sino por la existencia de pausas versales, que a veces son simples pausas visuales. Dicho de otro modo, un lenguaje cuya naturaleza descubre más la vista que el oído, aunque en el verso antiguo o moderno siempre hay un factor léxico-sintáctico que nos da a entender que no estamos ante lenguaje denotativo. Por poner un ejemplo esgrimido alguna vez, la frase «doctor en Medicina y Cirugía», aunque endecasílabo heroico, no por ello es poesía; y al contrario, una guía telefónica es un conjunto de líneas desiguales sometidas a un orden estricto de apellidos y nombres seguidos de un número, y no por ello decimos que está en verso libre.

Pero *A Viola de Talia* nos reserva todavía una sorpresa. Las páginas finales de esta musa lusitana contienen cuatro discursos que Melo pronunció en la *Academia dos Generosos* en las cinco ocasiones que le correspondió presidirla.

El primero y el segundo están en prosa. El tercero consta de una breve introducción y 6 octavas reales. El cuarto incluye un soneto en castellano. El quinto y último, pág. 285 (numerada por error 185), falta en algunos ejemplares, porque es un grabado titulado *Pyramide solenne que se leuanta immortal à immortalidade de nossa Minerua*⁷. El tal grabado contiene un caligrama, que representa un arbolillo sobre un tiesto, o un obelisco, pues una pirámide sería demasiado inestable en esa base. El objeto en cuestión, al que llamaremos árbol para simplificar, está formado por líneas en portugués, y el tiesto es un soneto castellano, todo ello cuidadosamente caligrafiado. Sabemos que tampoco el caligrama es invento de Apollinaire, porque ya existe en la *Antología griega*. Lo que nos interesa ahora es el árbol piramidal. Prescindamos también del banderín que lo corona con la inscripción «Sorgerà fenice», que viene de un verso de Guarini⁸. Edgar Prestage, al hablar de la actividad académica de Melo, y mencionar el quinto discurso, dice solo esto: «Em seguida, D. Francisco reproduz em forma de pyrámide a oração que fez na sua quinta presidência com um Soneto laudatório por base» (1914: 317). Sin embargo, tal discurso adopta una disposición peculiar: una serie de 45 frases que al principio son simples palabras, luego sintagmas, frases y oraciones cada vez mayores o menores según el diseño. Si fuese solo prosa en forma de conífera, a fin de renglón podría haber no solo frases inacabadas, sino incluso palabras partidas (recuérdese que el dibujo está hecho a mano), pero tal cosa no sucede. El poeta, que en un momento inserta la fecha exacta de 1661, tuvo cuidado de que tras cada línea pueda haber una pausa mayor o menor, por tanto estaríamos ante otro verso libre en portugués como los anteriores, solo que con metro no aleatorio sino sujeto al efecto visual, lo que se ha llamado desde la antigüedad versos ropálicos. He aquí su textura:

⁷ Tal vez por ello no aparece en *A experiênciã do prodígio*, de Ana Hatherly (1983: figs. 32 y 85-88), que incluye pirámides y poemas ropálicos, desgraciadamente sin fecha, aunque el primero procede del Brasil, donde poco antes había estado Melo.

⁸ Es el final del madrigal «Una farfalla cupida e vagante» que completo dice: «Morrà farfalla e sorgerà fenice». Guarini, autor entonces muy famoso, publicó sus *Rime* en Venecia, 1598. Este madrigal lo cita Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XVII.



A
 venerada,
 veneráuel,
 estimadissima,
 e generosissima
 nossa Academia
 dos generosos de Lisboa
 culta científica esplêndida,
 noua Athenas em saber,
 noua Roma em triumphar,
 noua felice Júlia em ser felice,
 no faustíssimo, alegríssimo,
 digno de célebres memórias,
 por todos os títulos Dia nobre,
 por todos os effeitos Hora illustre,
 por todos os sinais Horóscopo clemente,
 dia de Apollo, segundo o que disserão os passados
 dia dos Apollos, conforme o que dirão os presentes
 que o Mundo conta Domingo 29 de Mayo de 1661
 cujos claríssimos e sereníssimos espaços
 servirão de Theatro, Mausoleo e Amphitheatro,
 à Resurreição com curiosas ânsias esperada,
 à Restauração com officiosas diligências pretendida,
 à Regeneração com estudiosas fadigas sollicitada,
 de nosso virtuoso, graue, modesto, docto exercício académico
 a quem o raro, único singular Fenis Árábico
 seruiu em cinzas, luzes, brazas, rayos, marauilhas, mistérios
 de símbolo, exemplo, definição, empresa, motiuo e causa,
 donde cercado de mais odoríferos e preciosos lenhos,
 donde perfumado de mais suaues e exquisitos aromas
 não arábicos, não pancayos, não sabeos, mas lusitanos
 não por beneficio das douradas e ligeiras azas, como o Fenis,
 mas por graça das Áureas Penas de tantos Fenis Portugueses,
 resplandecendo, inflammando, ardendo, illuminando,
 em vez dos bosques orientaes, todos os quatro Ângulos do Orbe,
 hoje resuscita, renasce, restaura, reengendra, renoua, recupera
 com a tocha política do famoso Tácito, com a tea militar do grão Vegécio,
 e com as luzes de Melpómene, Polýmnia, Clio, Vrânia, Erato, Tersícore, Calíope, Talia, Euterpe
 aquelle affecto às Sciências, aquelle amor às Artes, aquella deuocão às Musas.
 Por cujo abono, por cujo agradecimento, por cujo triumpho
 consagra dedica offerece, vota sacrificia institue
 às eternidades do tempo, e às lembranças dos anos
 como literária pyrámide
 Dom Francisco Manuel
 agora seu Presidente
 ESTE SONETO

laudatório⁹.

En toda la pirámide solo hay dos oraciones, una de ellas probablemente la más larga de la lengua portuguesa. Es obvio que tal sintaxis no puede corresponder a un discurso pronunciado con la prosodia normal; basta ver las líneas que encierran cuatro gerundios, seis verbos flexionados en presente de indicativo, los que contienen puros sinónimos o el nombre de las nueve musas. Si el texto llegó a leerse, sin duda tuvo que ser escandido haciendo las pausas finales, de modo que la diferencia con la prosa normal quedase perfectamente marcada.

¿Dónde puede haber encontrado Melo ese tipo de verso, desnudo de todo elemento rítmico que no comparta con la prosa? A nuestro juicio, responde a esta pregunta el malentendido que enunciamos al principio: poesía latina en sus principales manifestaciones de poesía bíblica, puesto que estaba prohibido verterla al vulgar; poesía clásica, de estudio obligatorio en la universidad; y poesía neolatina, practicada por los humanistas. De las tres, la tercera se dejó en su latín para doctos, pero fue frecuente en justas, academias, poemas laudatorios y todo tipo de inscripciones; la segunda fue objeto de traducción, siempre en metro clásico; y la primera, que en el inglés del siglo XIX inspiró el versículo de Whitman, en España dio lugar a la dicción tonto-bíblica, según la denominó Galdós y recuerda Cernuda (1957: 40), pero no cuajó en nada poético sustancial, puesto que el versolibrismo nos llegó por otra vía¹⁰. Nadie discute el valor de la literatura bíblica, latino-clásica o neolatina; lo discutible es la percepción de la música en las dos últimas. Para Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*, II, pág. 92), «podría ser que la música y la poesía fueran una misma cosa, o tal vez dos cosas que se necesitan mutuamente como la boca y el oído, pues la boca no es más que un oído que se mueve y que contesta». Si esto es así, como creemos, el malentendido consiste en que durante siglos los poetas han estado leyendo y componiendo poemas cuya música no podían escuchar, o, mejor dicho, que escuchaban mal, como si fuera prosa. No hace falta recordar que ya

⁹ He aquí el soneto, modernizadas ortografía y puntuación: «Según que has de vivir, poco moriste, / sin los miedos del fin pasando a eterna, / Fénix, que siempre anciana y siempre tierna, / siempre serás, siempre eres, siempre fuiste. / No apagaste la luz, que la encendiste, / una con otra, no con sombra alterna, / dudo cuándo es más rara, o más interna, / cuándo la publicaste o la escondiste. / Si raridad, si luz, qué eternidades / te preparan, acetas o introduces / por crédito de espléndidas verdades. / En vano atenta tu esplendor conduces: / luce, que aquí te ofrecen raridades, / arde, que aquí te multiplican luces».

¹⁰ Lo más próximo que hemos encontrado en Galdós es el eclesiástico don Cristóbal de Pipaón y Landázuri, a quien habían dado «fama de poeta varias composiciones religiosas de estilo tontopindárico. La lira de don Cristóbal cantaba asuntos bíblicos con estro semejante al volar de un pato, con engarabitada sintaxis y terminachos pedantescos... Se hacía muy de rogar para dar a la estampa sus bíblicas, retumbantes y huecas majaderías» (*España sin Rey*, cap. II, pág. 779b).

antes de Comodiano se había perdido la capacidad de pronunciar y percibir las diferencias cuantitativas en que se basa la prosodia latina. El mismo Menéndez Pelayo reconoce que el verso de los poetas cómicos «por su misma libertad y desenfado nos suena como prosa» (1944: 106). Pero no son las causas la libertad y el desenfado, sino que al oído románico le resulta imposible reconocer verso donde han desaparecido sus elementos esenciales. Lo mismo ocurre en las odas de Horacio, cuyos metros son irreproducibles en lenguas modernas. Lo único que subsiste de la métrica latina es el verso adónico, presente al fin de hexámetros y pentámetros, ya que en las lenguas acentuales se sustituye, falseando su naturaleza, por esdrújulo + llana. Los demás metros latinos tenían que sonar como prosa, incluso cuando se pronunciasen bien sus consonantes y diptongos; sin el falso adónico como remate, de no hacerse una pausa fuerte, era imposible saber que el verso había terminado¹¹. Por tanto, se puede concluir que los poetas neolatinos y sus lectores, durante siglos, se han encontrado en situación análoga a la del personaje de Molière, escribiendo y escuchando prosa cuando pensaban hacerlo en verso, o, si se prefiere, estaban ante un verso libre *avant la lettre*, cuando creían estar ante verso cuantitativo. No puede sorprender que alguien como Melo, llegado un momento, se preguntara por qué no había de ser posible en lengua vulgar lo que era normal en el latín culto.

Antes hemos mencionado un verso «desnudo de todo elemento rítmico que no comparta con la prosa». Poco tiempo se necesita para aclarar este requisito: la cantidad, cuando la hubo, los acentos, las repeticiones, el ritmo interior, en suma, las figuras de lenguaje y de pensamiento, existen en la prosa, hasta el extremo de que sus primeras regulaciones se hicieron sobre discursos forenses y el resultado se llamó Retórica. Nunca fueron exclusivos del verso. Si prescindimos del cómputo silábico, del acento en lugar fijo y de la rima, como hace el verso libre, solo queda un elemento privativo: la pausa versal. Y no faltan ejemplos modernos en que esta misma se ve negada poniendo a fin de verso una conjunción o preposición, es decir, una palabra átona que encabalga sobre el verso siguiente e impide la pausa. Después de tales maniobras, creer que el verso sigue siendo verso equivale a sostener que la música despojada de notas y ritmo sigue siendo música. De ahí que Eliot, una vez más, opine que «cualquier cosa que pueda decirse lo mismo en prosa se dice mejor en prosa» (1955: 161), pues «bajo el nombre de verso libre se ha escrito muchísima

¹¹ Véase esto con mayor detalle en Carreira (2010).

prosa mala» (Eliot, 1959: 31). La pena es que no haya explicado en qué consiste la diferencia¹².

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, 1940, 2.^a ed., Buenos Aires, Suramericana, 1951.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- CÂMARA, Jorge da, *...Apesar dos pedantes que me afeiam... Opúsculo para Jorge da Câmara*, ed. de Elsa Pereira, München, Meidenbauer, 2007.
- CARREIRA, Antonio, «Las traducciones de poesía clásica en castellano y la colisión de las métricas», en *Testi classici nelle lingue moderne. Primo Colloquio «Roberto Sanesi» sulla traduzione letteraria*, ed. de Renzo Cremante, Francesca M. Falchi y Lia Guerra, suplemento al número 52 de *Il Confronto Letterario*, Pavía, 2010, págs. 47-59.
- , «Un quevediano gongorino: don Francisco Manuel de Melo», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, ed. de Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, págs. 11-34.
- CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- CORREIA DE ALMEIDA E OLIVEIRA, Antonio, ed., *Francisco Manuel de Melo, As segundas Tres Musas*, Lisboa, Livraria Clássica, 1945.
- DRAE. Véase Real Academia Española.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix & Barral, 1955.
- , *Sobre la poesía y los poetas*, trad. de María Raquel Bengolea, Buenos Aires, Sur, 1959.

¹² Esto es lo más que puede sacarse de sus reflexiones: «No existe una división entre verso conservador y *vers libre*, porque solo hay versos buenos, versos malos y el caos» (Eliot, 1967: 252). Si el caos se distingue con nitidez, en cambio la calidad de los versos libres, por desgracia, parece depender más de la apreciación subjetiva.

- , *Criticar al crítico y otros escritos*, trad. de Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza, 1967.
- HATHERLY, Ana, *A experiência do prodígio. Bases teóricas e Antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana Histórica...*, II, Lisboa, Ignácio Rodrigues, 1747.
- MARTINS, José V. de Pina, «A poesia de D. Francisco Manuel de Melo», *Brotéria*, abril, julho e setembro de 1967. Recogida en JVPM, *Cultura portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1974, págs. 95-151.
- MELO, Francisco Manuel de, *Obras metricas de don Francisco Manuel*, León de Francia, Horacio Boessat y George Remeus, 1665.
- , *As segundas Tres Musas*, ed. de António Correia de Almeida e Oliveira, Lisboa, Livraria Clássica, 1945.
- , *Apólogos dialogais*, ed. de José Pereira Tavares, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1959, 2 vols.
- , *Cartas familiares*, ed. de Maria da Conceição Morais Sarmiento, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- , *Obras Métricas*, ed. de Ana Martínez Pereira, Braga, APPACDM, 2006.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, VI, Santander, Aldus, 1944.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959.
- , *Métrica española*, 1956, 4.^a ed., Madrid-Barcelona, Guadarrama, 1974.
- NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, II, trad. de Eustaquio Barjau, 2.^a ed., Madrid, Nacional, 1981.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.
- PEREIRA, Elsa, ed., Jorge da Câmara, *...Apesar dos pedantes que me afeiam... Opúsculo para Jorge da Câmara*, München, Meidenbauer, 2007.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Obras completas*, III, ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1941.

PRESTAGE, Edgar, *D. Francisco Manuel de Melo. Esboço biográfico*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

SARAIVA, António José y Oscar LOPES, *História da Literatura portuguesa*, 1955, 5.^a ed., Porto, Empresa Lit. Fluminense, 1966.

UTRERA TORREMOCHA, Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Madrid, CSIC, 2010.