

IDEAS MÉTRICAS EN *THE ART OF ENGLISH POESY* DE GEORGE PUTTENHAM

JUAN FRAU

Resumen: El propósito de este artículo es analizar las ideas métricas que aparecen en *The Art of English Poesy* (1589), de George Puttenham, un ambicioso tratado teórico que se ocupa de la prosodia, la retórica, la poética y la versificación, y cuyo segundo libro, titulado *De la proporción poética*, está dedicado casi por completo al metro y al ritmo. La teoría de Puttenham sobre el verso, en parte original y en parte influida por Escalígero –sobre todo– y –en menor grado– por otros autores franceses, describe detalladamente la prosodia y el verso inglés y defiende la poesía vernácula, aunque el autor trata de ofrecer una especie de guía para adaptar el metro clásico a la poesía inglesa.

Palabras clave: Renacimiento, Poética, Retórica, metro, versificación, George Puttenham.

Abstract: The aim of this paper is to analyse the metrical ideas in George Puttenham's *The Art of English Poesy* (1589), an ambitious theoretical treatise on prosody, rhetoric, poetics and versification, whose second Book, entitled *Of proportion poetical*, is dedicated almost entirely to meter and rhythm. Puttenham's verse theory, partly original but mostly influenced by Scaliger and – to a lesser degree – a few French writers, carefully describes English verse and prosody and defends vernacular poetry, although the author tries to provide a kind of guide to adapting classical meter to English poetry

Key words: Renaissance, Poetics, Rhetoric, meter, versification, George Puttenham.

THE *Art of English Poesy* (1589), de George Puttenham, es una de las principales obras de la teoría literaria renacentista inglesa, acaso la más completa de su tiempo. Concebida, al menos en parte, como un libro de referencia para el poeta que quiera conocer su oficio, carece de la calidad estilística, la originalidad o la hondura de pensamiento de tratados contemporáneos como los de Sidney o Daniel, pero ofrece, por el contrario, un equilibrado y notable compendio de ideas y saberes relativos a la poética y la retórica, en el que caben consideraciones en torno a lo genérico, las figuras, la relación entre forma y contenido, la versificación o la oposición entre el arte y la naturaleza, junto a interesantes valoraciones y comentarios críticos sobre los poetas ingleses.

La obra, cuya escritura y publicación se demoró a lo largo de dos décadas, tiene una estructura tripartita. El primer libro, titulado *De los poetas y la poesía*, trata someramente de la evolución de la poesía desde la época grecolatina hasta su tiempo, describe los principales géneros, los contenidos que son propios a cada uno de ellos y a la poesía en general, y concede gran atención a las relaciones entre poesía y virtud, así como a las que el poeta tiene con su sociedad. Conviene recordar, en este sentido, que la crítica ha destacado que para Puttenham la escritura —la exhibición del saber, la agudeza y la sensibilidad— era una forma de acceder a los círculos sociales superiores, donde se juntaban el honor, el poder y un refinamiento que valoraba y recompensaba la cultura, y que el mismo libro de Puttenham estaría motivado por este impulso. Marcy L. North subraya que el propio hecho de que la obra se publicase de manera anónima —si bien el autor hace muy poco por ocultar su responsabilidad y cita constantemente otros escritos de su autoría— no era, paradójicamente, sino una forma de “ilustrar los matices de la auto-presentación

en una sociedad que se complacía en los nombres ocultos”¹. Este primer libro concluye con un capítulo bajo el epígrafe *Quiénes han sido los escritores más elogiados de nuestra poesía inglesa, y el juicio del autor sobre ellos*, que constituye una modesta propuesta de canon que se extiende hasta sus contemporáneos.

El segundo libro, titulado *De la proporción poética*, es el que más interés tiene desde el punto de vista de la versificación, y en él nos detendremos luego más espaciosamente, aunque, además de consideraciones estrictamente métricas y prosódicas, también incluye algunas otras acerca de la disposición gráfica del poema.

El tercer y último libro, *Del ornato*, no pretende ser otra cosa que un tratado de retórica, si bien simplificada y confundida con una sola de sus partes, la *elocutio*, de modo que la mayoría de los capítulos consiste en un inventario de figuras, divididas en dos tipos que el autor denomina *auricular* –las que sirven al oído– y *sensible* –las que sirven al concepto–. Parece probado que en este catálogo de figuras Puttenham sigue muy de cerca, aunque en ningún momento lo reconozca y aunque introduzca algunos cambios en la presentación y organización, el *Epitome troporum ac schematum* (1540) del humanista alemán Johannes Susenbrot². Acaso la mayor originalidad de Puttenham en esta parte de su obra sea la traducción de la terminología griega al inglés; así, por ejemplo, la ironía sería *dry mock* –‘burla mordaz’–, el sarcasmo *bitter taunt* –‘mofa amarga’–. A menudo la traducción se hace con un notable desenfado que la crítica ha considerado *ne pas convaicant*³: la *epizeuxis* sería *cuckoo-spell* –‘pronunciación del cuco’–; *soraismus*: *mingle-mangle* o ‘batiburrillo’.

El mismo Puttenham, en la recapitulación que ofrece en el último capítulo, justifica la estructura de su obra al exponer cuáles son los aspectos que ha tratado –los poetas y la poesía, el contenido de los poemas, la forma, la proporción métrica y el

¹ North, Marcy L.: “Anonymity’s Revelations in *The Arte of English Poesie*”. *Studies in English Literature 1500-1900*, 1999, 39, 1, p. 3.

² Whigham, Frank y Reborn, Wayne A.: “Introduction”, en George Puttenham: *The Art of English Poesy*. Ithaca: Cornell University Press, 2007, pp. 41 y 52-55. Alexander, Gavin: *Sidney’s The Defence of Poesy and Selected Renaissance Literary Criticism*. London: Penguin, 2004, p. lxiii.

³ Vickers, Brian: “Pour une véritable histoire de l’élouquence”. *Études littéraires*, 1992, vol. 24, n° 3, p. 126.

ornato poético— y cuáles las cuestiones y etapas que debe tener en cuenta el poeta en el ejercicio de su arte, en lo que sí se advierten ecos de las fases de la retórica clásica: “primero desarrollar su trama o asunto, luego dar forma a su poema, en tercer lugar usar las proporciones métricas, y al final articularlo con placer y deleite, lo que descansa en el modo de lenguaje y estilo que se ha dicho”⁴.

Aunque es el libro segundo el que se dedica de modo casi exclusivo a la métrica, a lo largo del primer libro también se pueden encontrar numerosas consideraciones en torno a la versificación. Por lo pronto, Puttenham parte de la premisa de que la poesía está unida al verso; es algo que ni siquiera discute, sino que da por supuesto:

La poesía es una forma placentera de expresión que se distingue de la ordinaria por su propósito de refrescar la mente a través del deleite del oído. La poesía no es loable sólo porque, como dije, es un discurso métrico utilizado por los primeros hombres, sino porque es un discurso métrico corregido y reformado por entendimientos discretos⁵.

Efectivamente, Puttenham comienza por defender la antigüedad y la nobleza del verso, como es habitual en los tratados franceses e italianos de la época, así como su superioridad sobre la prosa. Lo primero se demuestra porque incluso “los oráculos y las respuestas de los dioses se articulaban en metro o en verso”, en los tiempos en que los poetas eran profetas o videntes⁶. En cuanto a lo último, se nos dice que el discurso medido “se formula con más definición y delicadeza para el oído que la prosa, porque es más fluido y se desliza mejor por la lengua” y melódico como una especie de música⁷. Otra causa de la superioridad del verso, continúa, sería que es más breve y concentrado que la prosa, se puede retener con mayor facilidad en la memoria y, además, es “una forma de expresión más elocuente y retórica que la prosa ordinaria que usamos en nuestra conversación

⁴ Puttenham, George: *The Art of English Poesy*. Ithaca: Cornell University Press, 2007, p. 385. Todas las citas se han traducido para la ocasión.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ *Ibid.*, p. 98.

cotidiana”⁸. Para Puttenham hay una clara relación entre la poesía, la elocuencia y el verso, y añade que los poetas fueron desde el principio los oradores más capacitados para la persuasión –igual que, según él, fueron los primeros filósofos, astrónomos, historiadores y, en fin, los primeros legisladores y sacerdotes–.

El debate clásico que opone el arte a la naturaleza asoma continuamente por la obra de Puttenham y también lo hace al respecto de esta comparación entre la prosa y el verso. Se afirma que tanto la capacidad de articular como el lenguaje son dones de la naturaleza –añade Puttenham, tal vez revelando su propia ambición, que su fin es “persuadir a los demás”–, pero el discurso ya es una construcción artificial del hombre, y el verso contribuye a su embellecimiento, alejándolo de su primitiva rudeza; de ahí que “nuestra poesía vernácula rimada, habiendo sido traída por buenos ingenios a la perfección que contemplamos, ha de ser preferida a todo otro tipo de expresión en prosa”⁹.

La posición de Puttenham en el debate entre *ars* y *natura* se inclina con claridad a favor del arte, aunque con alguna que otra concesión. Al final de la obra insiste en este aspecto, si bien recomienda que el poeta sea capaz de disimular su conocimiento del arte y que evite ante todo la afectación; de las palabras de Puttenham se desprende que más importante que el conocimiento del arte es su dominio, y se avisa al poeta de lo pernicioso de un uso insensato de la técnica literaria. En todo caso, por más que el arte sea superior a la naturaleza, en la parte dedicada a la métrica se afirma que el principio de las artes está en la observación de los procedimientos de la naturaleza y las costumbres¹⁰. Es cierto que el arte es una vía de perfección; muy al principio de la obra, Puttenham compara la poesía grecolatina con la inglesa y señala el carácter artificial de aquella, en tanto que “la nuestra deriva del instinto de la naturaleza, que estaba antes que el arte”, pero desde entonces “la poesía natural ha sido auxiliada y corregida por el arte”¹¹. En definitiva, el arte mejora lo que la naturaleza ofrece, pero no puede ir contra ella.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, pp. 113-114.

¹⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹¹ *Ibid.*, p. 100.

Para concluir con esta relación entre la naturaleza y la poesía, cabe comentar una imagen ciertamente lograda de Puttenham. Se nos dice también en el último capítulo que el poeta tiene cierta semejanza con los artesanos: cuando imita lo que encuentra a su alrededor para dotar a la obra de un asunto sería como el pintor – observador de la naturaleza–, cuando utiliza las figuras retóricas sería como el jardinero –que toma a la naturaleza como ayudante– y cuando utiliza las proporciones de la métrica sería como el carpintero –que utiliza la madera que le proporciona la naturaleza para darle una disposición distinta–. Sin embargo, concluye Puttenham, y en esto se puede ver una notable expresión de las ideas renacentistas, el poeta no es en su conjunto como ninguno de estos artesanos, sino “como la naturaleza misma, obrando por su propio poder y su instinto inherente, y no mediante ejemplo, meditación o ejercicio, como otros artífices”¹². En lo que se apoya el poeta para desarrollar sus invenciones, nos dice, es en una fantasía y una imaginación brillantes.

Volviendo a la relación entre el texto poético y la versificación, es significativo el principio del capítulo que Puttenham dedica a la materia de la poesía (el subrayado es nuestro):

Habiendo dicho lo suficiente sobre la dignidad de los poetas y la poesía, ahora es el momento de hablar sobre la materia o asunto de la poesía, que, según mi parecer, es cualquier concepto ingenioso o delicado del hombre *digno de ser puesto en verso por escrito*, para cualquier uso necesario para el tiempo presente o adecuada instrucción de la posteridad¹³.

Aquí se observa de nuevo esa indiscutible correspondencia entre la poesía y el verso, idea que sin embargo era objeto de polémica entre los tratadistas del Renacimiento. Si en Italia se había impuesto la idea de que el verso era inherente a la poesía – lo defendían Minturno o Escalígero, a quien Puttenham sigue de cerca en buena parte de su teoría métrica–, Sidney, en Inglaterra, había defendido que lo que caracteriza a la poesía es la ficcionalidad, ya sea en verso o en prosa, mientras entre los teóricos españoles de la época, como López Pinciano, Cascales o Juan

¹² *Ibid.*, p. 386.

¹³ *Ibid.*, p. 114.

de la Cueva, se impone la opinión de que en todo caso el verso no es condición suficiente de la poesía –aunque suela asociarse a ella–, ya que los que versifican sin el concurso de la fabulación o la imitación no son sino metrificadores¹⁴.

Es éste de la ficción un asunto que no parece preocupar demasiado a Puttenham, que, como se ha visto en la última cita, le otorga mayor importancia al valor conceptual que pueda tener lo expresado en el poema. No deja de subrayar el hecho de que durante los tiempos de Carlomagno y el triunfo de la Iglesia se impuso en los monasterios la escritura rimada como medio de conservar el saber –aunque muchos monjes, nos dice, careciesen de la formación adecuada o lo hiciesen con la rudeza propia de la época–, lo que pasó al pueblo llano en forma de proverbios y refranes agradables para el público y fáciles de recordar. Se podría decir, pues, que el verso era así un agradable recubrimiento de la doctrina –la *fermosa cobertura* que diría Santillana–, pero Puttenham, sin embargo, muestra su reprobación cuando lo único destacable en la obra es el contenido. Es lo que hace cuando somete a juicio a los principales escritores de la historia de Inglaterra; al llegar a Gower escribe:

excepto por la bondad y gravedad de sus enseñanzas morales, nada hay en él para ensalzarlo en demasía, porque su verso es ordinario y sin buena medida (...), su rima es forzada y sus invenciones poco sutiles: la solitud de sus consejos es lo mejor de él y aun eso está con frecuencia expresado con torpeza¹⁵.

Por el contrario, Puttenham aprecia el cuidado de la forma y se detiene en describir y citar procedimientos y obras cuyo valor y singularidad no tienen tanto que ver con el contenido como con la complicación o la originalidad formal, que con frecuencia se convierte en el único motivo de su existencia. Lo ejemplifica con un poema medieval compuesto exclusivamente por palabras que comienzan por la letra *c* –como homenaje al rey Carlos el Calvo– y que considera una empresa absurda, “sin otro propósito que hacer el texto armonioso a los rudos oídos de

¹⁴ Cfr. Frau, Juan: “Sobre la comparación métrica en la poética clasicista”. *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada*, 2003, 7. p. 263.

¹⁵ Puttenham, George: *The Art of English...*, cit., p. 150.

aquellos tiempos bárbaros”¹⁶. En un capítulo del tercer libro se refiere de nuevo a esta forma de composición, cita ejemplos en inglés –de su autoría– y añade que “es una figura muy utilizada por nuestros poetas comunes, y resulta bien si no se usa demasiado, porque entonces caería en el vicio llamado tautología”¹⁷. Efectivamente, uno de los últimos capítulos de la obra se dedica a algunos *vicios intolerables* en el discurso, como la tautología –o *self-saying*–, “otra forma nada recomendable de componer el metro, especialmente si se usa demasiado, y que existe cuando el creador se deleita demasiado en llenar su verso con palabras que comienzan con la misma letra”¹⁸. Lógicamente, ya que se trata de ilustrar un vicio, esta vez no utiliza versos suyos, sino de Gascoigne –que se tomaría cumplida venganza afirmando que la obra de Puttenham demuestra que no es el conocimiento del arte, sino el talento, lo que necesita el poeta–. En todo caso, Puttenham matiza que tales repeticiones pueden “ser notablemente beneficiosas para el metro si no pasan de dos tres palabras por en un verso, y no se usan demasiado”¹⁹. Cita el verso *The smoky sighs, the trickling tears*, y añade –con cierta ingenuidad– que en casos así “el metro se desliza suavemente” y que “pasa por los labios con más facilidad por la iteración de una letra que por la alteración”, ya que esta última demanda un cambio en los oficios de los labios, los dientes y el paladar. La facilidad de la pronunciación es, por cierto, algo que el autor suele asociar a la esencia del ritmo, como vuelve a observarse en el capítulo sexto del segundo libro, cuando se nos habla de la rima; allí sostiene que el ritmo o *numerosidad* es “una cierta pronunciación fluida al deslizar palabras y sílabas que la lengua articula fácilmente y el oído recibe con placer”²⁰.

Puttenham habla igualmente de versos que pueden leerse en el sentido habitual pero también de derecha a izquierda, cuya denominación confunde y, en lugar de versos retrógrados, llama leoninos. También, como antes se vio, hay una porción del libro tercero que se dedica a estas prácticas.

¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷ *Ibid.*, p. 259.

¹⁸ *Ibid.*, p. 340.

¹⁹ *Ibid.*, p. 341.

²⁰ *Ibid.*, p. 166.

Sin que todo esto constituya lo mejor de la poesía, Puttenham lo entiende como la respuesta a una necesidad o una tendencia del gusto y demuestra “cuán mudables y cambiantes son los humores y apetitos de los hombres”, que “gustan de las nuevas modas, aunque muchas veces peores que las antiguas”, no sólo en la vida en general, “sino también en los conocimientos y las artes y especialmente del lenguaje”²¹. Esta idea, prefiguración de algunos conceptos relacionados con el extrañamiento, tiene, según puede observarse en su teoría, una importancia capital en la evolución del verso. Tal como dice en la última parte de la obra, uno de los requisitos del arte ha de ser “deleitar y encantar tanto la mente como el oído del público con una cierta novedad y una forma extraña de expresión, presentándose de manera diferente a la ordinaria y acostumbrada”²².

Es así, por ejemplo, como nace la rima, que según Puttenham aparece de forma anecdótica en muy pocos versos entre los latinos “lo que más bien sucedía por casualidad que por algún propósito del escritor”, y aduce como ejemplo un dístico atribuido a Ovidio —en realidad sólo es suyo el primer verso, que unos años después volverá a citar Thomas Campion en sus *Observaciones*²³— que califica como *disporte*, i.e., pasatiempo o entretenimiento. No obstante, esas ocurrencias *deportivas* son las que hacen que la literatura cambie: “al complacerse la posteridad en esta manera de sinfonía, tuvo ocasión, según parece, de desarrollar en su versificación muchos otros artificios que los poetas antiguos y civilizados no habían empleado antes”²⁴.

Sirva esto último para recordar que Puttenham, como muchos de sus contemporáneos, considera que lo que ya entonces Flavio Biondo había denominado Edad Media había sido un periodo oscuro y que:

al invadirles los conquistadores bárbaros con innumerables enjambres de extrañas naciones, la poesía métrica de griegos y latinos se vio muy

²¹ *Ibid.*, p. 106.

²² *Ibid.*, p. 221.

²³ Campion, Thomas: *Observations in the Art of English Poesie*. New York: Dutton, 1925.

²⁴ Puttenham, George: *The Art of English...*, cit., p. 105.

corrompida y alterada, hasta tal punto que hubo ocasiones en que los propios griegos y latinos se complacieron con versos rimados²⁵.

Sólo después de muchos años, continúa explicando Puttenham, la paz en el Imperio occidental y la aparición de nuevos clérigos trajeron la recuperación de los libros y estudios antiguos y la restauración de las artes, aunque, en lo que se refiere a la versificación, el metro cuantitativo sobrevivió sólo en el ámbito académico mientras la poesía rimada en lengua vernácula se cultivaba en la corte.

La comparación entre la poesía *métrica* latina y la poesía *rítmica* vulgar es uno de los asuntos a los que Puttenham dedica más tiempo y atención, ya sea de forma explícita y evidente o de manera implícita. Las comparaciones explícitas aparecen casi desde el inicio de la obra, cuando se afirma que –como también defenderá más tarde Samuel Daniel– la poesía rimada se caracteriza por ser la más universal y la más antigua. Dado que ya se trató recientemente de todo lo relativo a las ideas de Puttenham sobre la rima²⁶, aquí nos limitaremos a recordar y resumir las principales. Ante todo, considera que en la rima –término que le parece inadecuado y abusivo, al derivar de *rhythmus*– reside la gracia principal de la poesía vulgar y lo que la hace *sinfónica*, por más que fuera en su origen un procedimiento nacido entre los bárbaros y que sólo trataba de compensar la pérdida de la cantidad de los versos de los autores clásicos –lo más cercano que tenían, sin ser propiamente rima, insiste y recuerda Puttenham, era el *homoioteuton*-. En todo caso, al margen de las valoraciones, lo cierto es que se reconoce que la rima es un elemento básico y esencial en la construcción y la estructura de la estrofa y el poema, por lo que se dedican bastantes páginas a reflexionar sobre cuáles son las distancias ideales entre las rimas y cuáles las posibles combinaciones –teniendo en cuenta la longitud de los versos y la educación del oído del público supuesto–, todo ello ilustrado con numerosos y originales diagramas. El resto de aseveraciones tiene un marcado cariz estilístico: de acuerdo con

²⁵ *Ibid.* pp. 100-101.

²⁶ Cfr. Frau, Juan: “Teorías y polémicas sobre la rima en el renacimiento inglés”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2008, 5-6, pp. 49-90.

las características de la lengua inglesa, se recomienda que las palabras en posición de rima sean cortas y que la terminación del verso sea aguda –final “más dulce”–; además, se desaconseja el uso de la llamada rima intensa, así como el de las rimas internas –salvo para poemas triviales– y se condena cualquier práctica tramposa que tenga por objeto facilitar la rima y que para ello caiga en la dislocación acentual, en el cambio arbitrario de la escritura de la palabra o en la similitud gráfica pero no fónica que constituye la *eye rhyme*.

Un aspecto que aparece de continuo y puede considerarse uno de los fundamentos de la obra de Puttenham es la relación existente entre la forma y el contenido. En el capítulo 11 del primer libro, dedicado a la variedad de formas de los poemas clásicos, lo subraya explícitamente: “Al igual que el asunto de la poesía es diverso, así lo era la forma de sus poemas y la manera de escribir”²⁷. Esa conjunción de diversidad formal y de contenido, lógicamente y tal como señala de modo inmediato, da lugar a la agrupación de las obras en géneros y a la clasificación de los poetas, pues “allí donde uno sobresalía más, por ello tomaba un sobrenombre, para ser llamado poeta heroico, lírico, elegíaco, epigramático o de otro modo”.

Esta relación, que afecta a la composición poética en general y que no deja de ser notada por todo tratadista de la época que se precie, también se atribuye al dominio de la métrica. Así, Puttenham afirma que las hazañas de los héroes “dieron lugar a que los historiadores eligieran el estilo adecuado al asunto, el prosista en prosa, el poeta en metro”, y no en cualquier forma de versificación, sino en hexámetros “por su gravedad y magnificencia”, tales que “no los mezclarían con ninguna medida más corta”, a no ser que los poemas fueran a convertirse en canciones y se vieran así condicionados por las exigencias de la melodía, la voz y el instrumento²⁸. Es en este pasaje, por cierto, donde por vez primera se habla en lengua inglesa del verso alejandrino, que se define como “acorde a la naturaleza y estilo de las historias largas”. En un capítulo posterior vuelve a hablar sobre el hexámetro en términos similares, subrayando su gracia y añadiendo que era el

²⁷ Puttenham, George: *The Art of English...*, cit., p. 115.

²⁸ *Ibid.*, p. 130.

metro más usado por los poetas clásicos con propósitos tristes²⁹. Puttenham conocía la poesía y la teoría de algunos autores de la *Pleiade*, y es muy posible que sus ideas sobre el alejandrino estén influidas por las de que había expuesto Ronsard en su *Abrégé de l'Art poétique français* (1565)³⁰.

En una obra en que la retórica tiene una importancia capital, nunca ha de olvidarse el concepto de adecuación. Un metro no es mejor o peor en sí mismo, sino más o menos adecuado al contenido –aunque un metro adecuado a contenidos nobles recibe y ostenta por ello una cierta nobleza–. Esa adecuación es la que llega a convertirse en cifra de lo genérico, y lo que, en última instancia, determina la aprobación o la desaprobación del crítico. A veces se bromea con la adecuación, como cuando se dice que los pareados de Chaucer son idóneos para los peregrinos de *Los cuentos de Canterbury* –puesto que una de las denominaciones para el pareado es *riding rhyme*–. Con todo, Puttenham también es capaz de reconocer las cualidades intrínsecas de la versificación, y uno de los elementos que tiene en cuenta para evaluar las bondades de un escritor es su manejo del verso. Así, el capítulo con el que concluye el primero de los tres libros, como antes se dijo, resulta ser una propuesta de canon, y en él se encuentran diagnósticos como que el verso usado en la sátira *Piers Ploughman* es *desarticulado*, que Gascoigne tiene un buen verso, que el de Chaucer es *grave* y *majestuoso*, en tanto que el de Vaux se caracteriza por su *facilidad* y los de Phaer y Golding son *correctos*. Los mayores elogios son para Sir Thomas Wyatt y Henry Howard, conde de Surrey, quienes “probaron las dulces y majestuosas medidas” de la poesía italiana y se convirtieron como consecuencia de ello en “los primeros reformadores del estilo y el metro inglés”³¹; añade Puttenham unas páginas después que el verso de ambos era “dulce y bien proporcionado, imitando en todo con gran naturalidad y estudio a su maestro Francesco Petrarca”³². En definitiva, la mayoría de los juicios

²⁹ *Ibid.*, p. 133.

³⁰ Ronsard, Pierre de: *Abrégé de l'Art poétique français*, en Francis Goyet (ed.): *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990, pp. 480-481.

³¹ Puttenham, George: *The Art of English...*, *cit.*, p. 148.

³² *Ibid.*, p. 150.

sobre los poetas que aparecen en este capítulo incluye una evaluación de su verso, que resulta determinante para dictar sentencia a favor o en contra.

Pero es en el segundo libro donde podemos encontrar la mayor parte de la teoría métrica de Puttenham. Titulado “De la proporción poética”, se dedica casi por completo a asuntos relativos a la versificación. El motivo queda claro desde el primer párrafo, donde se afirma que, tal como sostienen los matemáticos, todo depende de la proporción, y sin ella nada puede ser bueno o hermoso, y los teólogos, “en el mismo sentido, aunque en otros términos, dicen que Dios hizo el mundo mediante el número, la medida y el peso”³³, aunque se añade que hay quien sustituye el *peso* por la *melodía*. En la defensa de un concepto tan clásico y renacentista, se apoya también en la filosofía aristotélica, que defendería una triple proporción: aritmética, geométrica y musical. Todo esto le conduce a la relación estrecha que hay entre la poesía y la proporción, dado que “la poesía es la habilidad de hablar y escribir armoniosamente, y los versos o la rima son una suerte de pronunciación musical, con motivo de una cierta congruencia de los sonidos que complace al oído”³⁴ —recuérdese cómo Huarte de San Juan, que nació el mismo año que Puttenham y murió uno después que el inglés, habla en su *Examen de ingenios* de “las artes que consisten en figura, correspondencia, armonía y proporción”³⁵, que serían el fruto de la buena imaginativa—. La conclusión de Puttenham, y al mismo tiempo el punto de partida para el resto de este segundo libro, que se articula sobre esta idea, es que la proporción poética se compone de cinco elementos: la estrofa, el metro, la rima, la situación y la figura.

Parece una fragmentación excesiva y algo confusa. Excesiva por cuanto la estrofa no se puede entender sin lo que aquí se denomina situación, que no es otra cosa que el esquema de la rima. Confusa, por otro lado, porque el concepto de figura se refiere a la disposición gráfica del poema, algo que no sólo tiene un

³³ *Ibid.*, p. 153.

³⁴ *Ibid.*, p. 154.

³⁵ Huarte de San Juan: *Examen de ingenios para las ciencias*. Edición de Esteban Torre, Madrid: Editora Nacional, 1977, p. 164.

interés relativo y un carácter anecdótico, sino que además es independiente de los otros cuatro conceptos, que sí serían interdependientes. En todo caso, y aunque no nos detendremos en ello, Puttenham muestra un vivo interés por las cuestiones gráficas, y el capítulo más extenso de este libro es, precisamente, el que se dedica a la presentación gráfica del poema, ilustrado con distintas figuras geométricas y con una serie de poemas ejemplares con forma de columna, esfera, triángulo, etc.

Se remite Puttenham a la etimología para subrayar que metro y medida son la misma cosa, la cantidad del verso, que para los antiguos consistía en el número de pies y para la poesía inglesa en el número de sílabas que lo componen. Señala certeramente —aunque más tarde caerá en contradicciones con este principio— que en la poesía en lengua vulgar es indiferente el concepto de pie, y que cualquier forma de equivalencia que se busque en ese sentido es impropia, puesto que “un pie, por su sentido natural, es un miembro de oficio y función”, y nada de eso se observa en el verso inglés, donde lo que crea el ritmo es el acento, “verdadera medida del tiempo”³⁶. El ritmo —de donde, insiste, derivaría de forma impropia la palabra *ríma*— se define a su vez como “una maravillosa gracia” que poseen los metros y “una cierta numerosidad musical en la pronunciación” causada por la disposición de los tiempos³⁷. La disposición melódica, añade apoyándose en la etimología, es lo que diferencia *rithmus* de *arithmus*, *rítmica* de *aritmética*; el ritmo, por así decirlo, sería el número concertado, en tanto que la aritmética es la simple computación. En un capítulo posterior abunda en esta idea y esboza una interesante definición del ritmo al insistir en la diferencia que hay entre el número contable de la aritmética y el “número musical o audible al que se da forma mediante la acentuación melódica y la variedad de los tiempos en la pronunciación de las palabras, como cuando la voz se torna más alta o más baja, aguda o grave, rápida o lenta”³⁸. Lo más notable de esta descripción del ritmo es que Puttenham observa que se trata de algo que necesariamente se basa en la variedad de elementos y en su alternancia, en la sucesión de elementos marcados y no marcados.

³⁶ Puttenham, George: *The Art of English...*, cit., p. 157.

³⁷ *Ibid.*, p. 159.

³⁸ *Ibid.*, p. 166.

Lógicamente, Puttenham advierte que cada lengua tiene su prosodia, y las palabras del latín y del griego, compuestas de varias sílabas largas y breves, tienen muy poco que ver con el predominio de los monosílabos en inglés. En principio, la diversidad de las palabras latinas permitiría igualmente una mayor variedad melódica, aunque se observa cierta confusión en el autor, no sólo al tratar este asunto sino a lo largo de toda la obra, cuando describe las diferentes posibilidades en función de la cantidad de sílabas que tiene una palabra, en lugar de centrarse en la noción de pie. En ocasiones, de las explicaciones y los ejemplos se deduce que para él, en la lengua inglesa, un dáctilo es una palabra trisílaba y esdrújula, un anfibraco es una palabra trisílaba llana, y así sucesivamente. Aunque en alguna ocasión apunta que una palabra tetrasílaba puede estar constituida por dos pies, hay cierto empeño, evidente en los versos con los que ilustra su teoría, en hacer coincidir el número de sílabas del pie con el de las palabras, salvo cuando todas las palabras son monosílabas, lo que, por otra parte, dice preferir. El libro dedicado a la métrica concluye con el reconocimiento de que en algunas ocasiones, de manera excepcional, conviene dividir las palabras polisílabas para lograr un sonido más agradable; también se puede alterar un ritmo que no nos convence “insertando aquí y allá un monosílabo”³⁹ -práctica que sin embargo censuran otros contemporáneos, como Juan de la Cueva: “nunca se consiente / palabra ociosa, el número supliendo”⁴⁰-, con lo que se puede convertir un ritmo trocaico en yámbico, lo que es más “dulce y armónico”.

Pese a la variedad existente de pies, todos aquellos que son superiores a tres tiempos estarían en el fondo, según él, compuestos de los bisílabos y trisílabos. Una de las características más llamativas y originales de Puttenham es la facilidad que tiene para ilustrar la teoría con explicaciones ciertamente pintorescas, como la que le sirve para describir los principales pies, para lo que utiliza la comparación con un corredor: el dáctilo se equipara al corredor que arranca despacio pero acelera cuando llega al

³⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁰ Cueva, Juan de la: *Exemplar poético*. Sevilla: Alfar, 1986, p. 61.

tercio de la carrera, al contrario que sucede en el anapesto; en el anfibraco acelera sólo en la parte central, y así sucesivamente.

Para Puttenham, la unidad fundamental de la proporción métrica es la estrofa o estancia. Es en ella donde se conciertan los versos –su propuesta es que sean cuatro como mínimo y no más de diez, pues a partir de ese número ya constituirían un poema en sí– de acuerdo con un determinado esquema de rima y con la condición casi obligada –se admite que puede haber excepciones– de que alberguen un sentido completo. Esta premisa –la de que tiene que haber un determinado concierto entre los versos que la componen– hace que para él no se pueda hablar de estrofa en el caso de los pareados que se van sucediendo en un poema, puesto que no hay en ellos rimas entrelazadas. Al final del capítulo dedicado a las estrofas deja claro este concepto, al establecer que si el poeta desea componer una estrofa de ocho versos pero sólo están entrelazados los primeros cuatro versos por un lado y los cuatro versos finales por otro, lo que se obtiene son dos cuartetos y no una octava.

Como acostumbra a hacer sobre casi todas las elecciones que el poeta tiene a su disposición, el autor formula su juicio sobre la estrofa ideal, que sería la que se compone de ocho versos, que él prefiere a las de siete, nueve y diez –también destacables– al encontrarla más cohesionada y, sobre todo, porque el número par es, según él, mucho más agradable al oído que el impar. Las estrofas menores tienen el inconveniente de que carecen de suficiente espacio para expresar y contener el pensamiento, y ya se ha dicho que lo recomendable es que encierren un sentido completo. Para Puttenham, además, la proporción no sólo se refiere al número de versos de una estrofa, sino también al número de estrofas de un poema, algo que con frecuencia depende del tipo de composición, sobre todo cuando se trata de formas fijas como las que cita: el rondó, el virelay y la balada. Sin embargo, nos aclara que en los poemas épicos, cuya materia es histórica, no hay un límite predeterminado, puesto que son las exigencias del propio contenido las que dictan el número de versos.

También para la longitud de los versos, a su vez, hay una propuesta de límites; el número de sílabas sería variable entre ciertos márgenes, dado que se distingue entre metros largos y cortos,

según las sílabas que contenga el verso, que serán cuatro como mínimo -puesto que dos o tres sílabas no conformarían un verso, dice él, sino un pie, y el metro exige que al menos haya dos pies- y doce como máximo -según el cómputo inglés, claro está; en la métrica española equivaldrían a catorce-; “aquellos que usan uno superior, sobrepasan los límites de la buena proporción”⁴¹, concluye Puttenham. Al igual que antes había hecho con las estrofas, también comenta la frecuencia de uso de las distintas medidas y su valor estético. Señala que se puede usar tanto el metro par como el impar, aunque éste último sería el mejor. En todo caso, la explicación que se nos da sobre las medidas pares e impares es algo prolija y confusa, y cuando se nos explica que en ocasiones pueden combinarse ambas medidas, par e impar, lo que se quiere decir en última instancia es que los versos con final oxítono pueden combinarse con los de final paroxítono que constan de una sílaba más, sílaba ésta que “parecería pasar de largo, en cierto modo sin ser pronunciada”, con lo que el verso parece de una medida semejante al otro. Por el contrario, dos versos con el mismo número de sílabas pero con acentuación diversa al final -lo ejemplifica con dos versos de siete sílabas-, no pueden conciliarse. Es una forma errónea de computar las sílabas y un intento algo torpe de reflejar el hecho de que dos versos son equivalentes porque tienen el último acento en la misma posición, siendo indiferente que después haya o no haya alguna sílaba⁴². Acerca del final del verso, la acentuación y la rima, se nos dice además que hay tres tipos, según el acento caiga en la última, la penúltima o la antepenúltima sílaba, y que no puede haber otros porque no podría darse una diferencia perceptible -aparte de que la rima se volvería imposible al exigir la coincidencia de tantos sonidos-. Por cierto, es llamativa la forma en que Puttenham se refiere a las sílabas tónicas y átonas: las primeras recibirían un acento *agudo* -*sharp*-, en tanto que las últimas lo recibirían *pesado* -*heavy*, aunque en ocasiones usa un término más adecuado: *flat*.

⁴¹ *Art of English poesy, cit.*, p. 160.

⁴² Cfr. Torre, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, p. 64.

La confrontación entre los dos modelos métricos, el cuantitativo y el silábico-acental, provoca una cierta confusión en la teoría de Puttenham, que en ocasiones mezcla de manera indebida las características relativas a la sílaba, al acento y a la cantidad. Además de la equívoca delimitación entre pie y palabra y entre sílabas métricas y gramaticales, el acento también se mezcla a veces con la cantidad. No sucede ya en el hecho, aceptado comúnmente y en muchos aspectos útil, de adoptar y adaptar los modelos de pies métricos considerando equivalentes las sílabas largas a las tónicas y las breves a las átonas, sino llegando a afirmar que en el verso inglés también existe la cantidad y, por lo tanto, la posibilidad de distinguir sílabas largas y breves. Poco después de haber afirmado que en las rimas vernáculos no hay pies, afirma Puttenham que la acentuación hace que las palabras no siempre se perciban igual, “pues algunas piden un tiempo más largo y algunas más corto para su pronunciación, y de ahí que, según la definición del filósofo, el acento sea la verdadera medida del tiempo”⁴³. De hecho, hay un capítulo completo de la obra que se dedica a –y se titula así– “*Cómo, si no fuesen tan escandalosas todas las formas de innovación repentina, especialmente en las leyes de cualquier lenguaje o arte, el uso de los pies griegos y latinos podría traerse a nuestra poesía vulgar, y con gracia suficiente*”.

En dicho capítulo, el decimotercero del segundo libro, Puttenham sostiene, después de disculparse y reconocer que esto contradice lo que él mismo dijo antes, que es posible adaptar –incluso con facilidad y comodidad– los pies métricos de la poesía clásica a la poesía inglesa, como de hecho se puede observar en algunas traducciones como la de la *Eneida*, y se dedica dar las instrucciones para aquellos jóvenes poetas que quieran ponerlo en práctica. La premisa básica es que, mediante un pequeño esfuerzo, no sería difícil emplear los pies clásicos,

lo que se comprobaría muy grato al oído y acorde con los tiempos y la pronunciación habituales, lo que a nadie podría disgustar en justicia, concediendo que cada palabra polisílaba tiene necesariamente un tiempo

⁴³ Puttenham, George: *The Art of English...*, cit., p. 157.

largo, que debería estar allí donde cae el acento de intensidad adecuada y naturalmente en nuestro idioma⁴⁴.

Puttenham rectifica –o matiza– aseveraciones anteriores y reconoce que en inglés hay suficientes palabras polisílabas –para él no deja de ser una corrupción pedante contra la esencia sajona– como para permitir el sistema pódico y, en todo caso, también destaca que, “puesto que los monosílabos, al pronunciarse, retienen necesariamente un acento de intensidad, pueden con justicia considerarse todos largos si conviene a la ocasión”⁴⁵.

No vamos a dedicar demasiado espacio a comentar algo que entonces era tan erróneo como ahora, como no tardaron en apuntar los teóricos más perspicaces, pero cabe recordar que Puttenham no se limita a establecer una equivalencia entre sílabas tónicas y sílabas largas, átonas y breves, para así adaptar el esquema de los pies clásicos, suponiendo, como ya se ha visto y como unos años después hará Thomas Campion, que el acento concede una mayor duración a la sílaba sobre la que recae, sino que también recomienda que se “observen y respeten las leyes de los versificadores griegos y latinos”, como la regla de posición, de modo que, por ejemplo, se consideren largas aquellas sílabas trabadas por dos consonantes. El despropósito llega al extremo de contemplar la posibilidad de ignorar la –s final de una palabra de manera que pueda establecerse una sinalefa con la vocal inicial de la siguiente palabra, lo cual, nos aclara, no es incompatible con la condena que hacía en otra parte del libro de la alteración de la ortografía para facilitar la rima. Además, algunas de sus opiniones sobre la cantidad de las sílabas latinas y griegas son también erróneas, como la de que el poeta podía convertir una sílaba acentuada larga en breve o al revés según su conveniencia. Además, Puttenham considera que fue el primer poeta que las empleó –“Homero o alguien de semejante antigüedad”⁴⁶– quien, guiado por su oído y sin razón aparente, eligió la cantidad silábica que los demás luego aceptaron y reprodujeron.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 205.

Concluye la apología de las supuestas virtudes del sistema cuantitativo a la inglesa con un último ejercicio de *captatio benevolentiae* en el que Puttenham insiste en lo difícil que es aceptar semejantes novedades y en que es más factible ofender a la gente común que complacerla, por lo que solicita el juicio individual de cada uno y protesta que en todo caso no se trata sino de una curiosidad y un pasatiempo. En todo caso, reivindica ser el primero en dar cuenta de ciertas sutilezas que ha descubierto, dice, mediante la observación y no la imitación, y pasa a ejemplificar con profusión, a lo largo de varios capítulos, los casos en que palabras inglesas constituyen espondeos, dáctilos, troqueos, pirriquios y demás pies trisílabos o bisílabos, aunque dejando constancia de que el único pie de tres sílabas que suena bien en inglés sería el dáctilo, a pesar de que “si se usan demasiados dáctilos juntos se hace que la música sea demasiado ligera y sin solemne gravedad”⁴⁷. De nuevo utiliza el criterio de la adecuación y el de la caracterización de los géneros, y asocia el dáctilo a la comedia representada sobre un escenario; considera, una vez más, que el empleo de palabras polisílabas –convenientes al ritmo dactílico– no encajan bien con la delicadeza del poeta lírico o elegíaco.

En todo este asunto, Puttenham mezcla desatinos y confusiones con ciertas intuiciones oportunas, aunque le falta dar con la clave adecuada. Por ejemplo, cuando afirma que los monosílabos pueden considerarse largos o breves, lo que en realidad quiere decir –y lo explica bien, si olvidamos el asunto de la cantidad– es que son susceptibles de recibir un acento o no, y eso es algo que depende fundamentalmente de su situación en el verso. Lo ejemplifica con el endecasílabo: *what holy grave, alas what fit sepulcher*, en donde el primer *what* sería largo y el segundo breve –esto es, tónico y átono respectivamente–. Puttenham se da cuenta de que no es conveniente, a efectos rítmicos, que aparezcan dos acentos consecutivos en el verso, y afirma que una sílaba marcada *distains* –‘destiñe’, ‘empalidece’– a la que le sigue. El oído rechaza que dos acentos se sucedan inmediatamente en el verso, y reforzar la intensidad del segundo *what* habría implicado por lo tanto, se

⁴⁷ *Ibid.*, p. 212.

nos explica, convertir en átona la sílaba precedente *–las–*, lo que habría producido un ritmo diferente y menos logrado.

En todo caso, no se trata exactamente de que el poeta –o el lector– pueda acentuar los monosílabos a su antojo. En otro lugar se nos aclara que unos monosílabos son más aptos que otros para recibirlo, y cita el verso *God graunt this peace may long indure*, que encuentra mucho más grato con la acentuación yámbica que con la trocaica, por más que sea susceptible, dice él, de recibir ambas. Puttenham no es capaz de justificar su preferencia: “y con todo, si se me pregunta el motivo, no puedo decir sino que así se acomoda a mi oído y, según creo, al de cualquiera”⁴⁸. Aunque para nosotros sea evidente que sólo la lectura yámbica es adecuada en este caso, y tenga una explicación objetiva, es conveniente aceptar que la respuesta que da Puttenham es la única que en algunas ocasiones puede darse cuando se trata de elegir entre dos posibles interpretaciones del ritmo de un verso.

También se reflexiona sobre el acento en las palabras polisílabas. Puttenham es consciente de que es perjudicial para el ritmo de un verso que las sílabas átonas se sucedan y acumulen dejando demasiado espacio entre los acentos, de modo que observa que hay palabras tan largas que ordinariamente requieren una doble acentuación. Pone como ejemplo las palabras *rémunération*, que según él daría un par de buenos dáctilos, o *re-cápitu-látion*, de donde saldrían dos dáctilos y una sílaba para completar el pie precedente.

Por otra parte, el hecho de que el acento sea algo relativo y no absoluto permite que una misma palabra reciba distinto énfasis en sus distintas apariciones en un mismo poema, y no sólo en el aspecto puramente fónico. Puttenham, en un capítulo dedicado de nuevo a la estructuración de los pies y la división de palabras, cita una estrofa en la que la acentuación inversa de *give me* en sendas apariciones en dos versos cercanos se debe “interpretar como una sutileza o una implicación del ingenio”⁴⁹. Añade el autor, usando un ejemplo distinto, que a veces una palabra pierde el acento que le es natural porque el autor prefiere situarlo donde es más expresivo. De la explicación subsiguiente se infiere que

⁴⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 217.

en algunas ocasiones, para Puttenham, la acentuación de una palabra no sólo le otorga un mayor relieve fónico, sino también semántico.

En el análisis del verso que Puttenham lleva a cabo se relacionan el metro, la sintaxis y la semántica. Puede verse cuando trata de la cesura y los tipos de pausa. Los tres tipos de pausa que distingue, siguiendo a los clásicos, tendrían como objeto “más allá de facilitar la respiración, una triple distinción de frases o partes del discurso, según resulten más o menos perfectas en el sentido”⁵⁰. Define entonces los conceptos de *comma*, *colon* y *período*, lo que ilustra con una de sus pintorescas analogías, comparándolos respectivamente con las sucesivas pausas de un viajero que hace un alto para tomar una copa de vino y luego prosigue su camino sin apearce, al mediodía se detiene en una venta a comer y descansar un poco y más tarde reanuda la marcha y continúa hasta que anochece y se ve obligado a interrumpir el viaje y buscar alojamiento para pasar toda la noche. Añade que no hay una preceptiva rígida al respecto, sino una gran variedad de usos que depende del criterio del escritor. Sin embargo, aunque el poeta también pueda utilizar estas pausas, Puttenham sostiene que son más propias del prosista, “porque la música principal del poeta descansa en la rima o concordia”, de modo que éste “se da toda la prisa posible hasta llegar al final del verso, y no se complace en demasiadas pausas por el camino”⁵¹, salvo acaso una cesura. La diferencia, y lo que hace que la cesura sea mucho más adecuada para el verso que cualquier otra pausa de índole sintáctica, es que la cesura se usa *precisamente*, esto es, de acuerdo con un esquema sistemático y regular, “por así decirlo, para servir a manera de ley para corregir la inclinación de los rimadores a tomarse licencias” lo que se adecúa más y mejor a la idea que Puttenham tiene del verso. Cuando explica dónde debe ir la cesura en los versos largos, recuerda que en los cortos –seis sílabas (en el cómputo inglés) o menos– no es razonable hacerla, porque en ellos no se necesita tomar respiro, y como mucho se podría encontrar ejemplos de *comma* para alguna distinción relativa al sentido. Defiende la esticomitia y,

⁵⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁵¹ *Ibid.*, p. 164.

como era previsible, sostiene que nunca se debe hacer la cesura en medio de una palabra.

Puttenham se preocupa de todas las unidades que afectan a la versificación. Como ya se ha visto, se ocupa de la estrofa, del verso y del pie. También reflexiona sobre unidades menores, como la sílaba. De hecho, es en esta obra donde por vez primera se documentan en inglés las palabras *bisyllable*, *disyllable*, *trisyllable* y *tetrasyllable*. Además de la mencionada preferencia por el monosílabo, frente a la supuesta pedantería poco sajona de las palabras polisílabas, se preocupa por las figuras de supresión y adición de sílabas y *letras* al principio, en el medio o al final de las palabras, algo que no termina de convencerle por cuanto alteran la melodía y el metro. A pesar de que habla de *letras* —lógicamente no puede utilizar el concepto de *fonema*—, Puttenham es consciente, tal como afirma explícitamente al tratar de la rima, de que lo importante en el verso no es la ortografía, sino el sonido.

Otras dos ideas que completan —y en parte prefiguran— la visión que Puttenham tiene del ritmo, la poesía y la versificación, son el papel de las reglas y la importancia de la combinación. En cuanto a lo primero, se afirma que un poeta que no está atado por regla alguna podrá decir con facilidad aquello que se le antoje, pero tal clase de escritura será por fuerza trivial e indigna. De ahí que sea necesario respetar, ante todo, las exigencias de la rima, que ha de ser clara y audible⁵². La otra idea, apenas esbozada en alguna ocasión pero tenida en cuenta a lo largo de su teoría, es la de que con frecuencia el valor de un determinado elemento no es algo que resida en el elemento en sí, sino que depende de cómo éste se combine. Se dice por ejemplo, cuando se habla de la dimensión de los versos, que no hay nada de valor en un verso de tres sílabas, pero puede utilizarse con éxito por mor de la variedad, sobre todo entrelazado con otros versos distintos.

A la hora de valorar la obra en su conjunto, cabe decir que como teoría métrica no destaca excesivamente por su originalidad, puesto que en términos absolutos hay pocas aportaciones del propio Puttenham, ni tampoco por su rigor, ya que hay ciertos

⁵² *Ibid.*, p. 165.

errores e imprecisiones de mayor o menor gravedad —además de los ya reseñados, el autor confunde, por ejemplo, el significado de acataléctico⁵³ o la entidad de la sextina⁵⁴—. Pero, aunque la teoría de la versificación cuantitativa no se sostiene e incluye además algunas contradicciones de las que el propio autor es consciente, no deja de contener observaciones sagaces y oportunas sobre la acentuación, las pausas y la relación entre metro, sintaxis y semántica. A todo esto se añade, como la crítica suele subrayar cuando se refiere a Puttenham, la originalidad del autor al explicar e ilustrar con ejemplos —a menudo pintorescos— la materia de la que trata. Es cierto que comparte ciertos prejuicios comunes en su época, y que a pesar de que el libro se publica entre la escritura de las *Defensas* de Sidney y Daniel, pertenece a una generación anterior, por así decirlo preisabelina. No por ello deja de estar al tanto de la teoría métrica italiana y francesa de su tiempo, y precisamente es destacable la voluntad de aplicar esa teoría con espíritu crítico a las características prosódicas de la lengua inglesa y conciliar los principios generales del ritmo y de la métrica con las peculiaridades y exigencias del verso inglés. Pese a sus deficiencias, hay que apreciar el hecho de que la de Puttenham es una de las primeras tentativas de construir una completa teoría métrica del verso inglés y de integrarla además de manera coherente en el conjunto de la poética. Son varios los términos métricos y prosódicos que no se han documentado en lengua inglesa hasta la aparición de esta obra. Dentro de la métrica, además, hay que subrayar la atención que se presta especialmente a la rima, la estrofa y el acento. Destaca, en fin, la ambición de un proyecto que, tal como se observa en la misma estructuración del libro, persigue establecer una relación necesaria y equilibrada entre la poética, la métrica y la retórica.

⁵³ *Ibid.*, p. 214.

⁵⁴ A la que, además, denomina *seizino*. *Ibid.*, p. 176.