

**MÉTRICA DE
POESÍAS LÍRICAS Y FRAGMENTOS ÉPICOS
DE JOSÉ DE ESPRONCEDA**

**METRICS OF
POESÍAS LÍRICAS Y FRAGMENTOS ÉPICOS DE
JOSÉ DE ESPRONCEDA**

JUSTO AGUADO MARTÍNEZ
IES Vicente Cano (Argamasilla de Alba)

Resumen: El Romanticismo trajo consigo profundos cambios en la versificación. Espronceda es uno de los autores que mejor ejemplo muestran de las nuevas costumbres métricas. La edición de Robert Marrast (*José de Espronceda*) *Poesías líricas y fragmentos épicos* ofrece un corpus de casi 5 000 versos, donde podemos observar con detalle en qué consistieron algunos de esos cambios.

A partir de un análisis en profundidad, que tiene en cuenta los principales accidentes métricos (tipos de verso y de esquemas rítmicos, rimas, modelos estróficos), llegamos a ver cómo se dibuja una cronología en los usos versificatorios del autor, una evolución que le lleva desde los moldes neoclásicos hasta las innovaciones más claramente románticas. Y vemos también cómo aparecen algunas preferencias métricas muy marcadas, como el uso del endecasílabo y el octosílabo, la rima aguda, sobre todo en octavillas y cuartetos, la mezcla de estrofas y metros variados en las canciones, o el uso del estribillo en estas últimas.

Palabras clave: Espronceda, métrica, rima aguda, canción, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Romanticismo.

Abstract: Romanticism brought about deep changes in versification. Espronceda is one of the authors who show a better example about the new metrical patterns. The Robert Marrast edition (*José de Espronceda*) *Poesías líricas y fragmentos épicos* presents a near 5 000 verses corpus, in which we can examine in detail what those changes consisted of.

From a deep analysis, which takes into account main metrical items (types of verse and rhythmic patterns, rhymes, strophic models), we nearly get a drawing of a chronology about versifying manners of the author, an evolution that carries him from neoclassical moulds to most clearly romantic innovations. And we can also watch how emerge some very marked metrical choices, so the use of hendecasyllable and octosyllable, acute rhyme, specially in *octavillas* and *cuartetos*, the mixture of various types of verses and strophes in the songs, or the use of refrain in the last ones.

Key words: Espronceda, metrics, acute rhyme, song, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Romanticism.

Sobre la métrica del Romanticismo

La característica más destacada de la actitud romántica hacia la métrica está en la libertad de combinación de metros, ritmos y estrofas¹. Variedad, innovación, versos sin rima son, según Peers, las características versificatorias del Romanticismo, las cuales engloba en el concepto de «rebelión en la versificación²». Navarro Tomás pone el énfasis en otros aspectos tal vez menos apreciables en un primer acercamiento, pero igualmente significativos de lo que supuso el cambio de la estética neoclásica a la estética romántica: «Sobre las tentativas de nuevos tipos de metros y sobre la variedad polimétrica de la estrofa y del poema, dominó la preferencia general por el verso fluido, el acento firme y la rima sonora³».

En este contexto debemos situar a Espronceda, sobre el cual la crítica afirma que se trata de un autor plenamente neoclásico en sus primeros años y plenamente romántico en un segundo momento de su obra. Hay una evolución, por tanto, y esta idea nos interesa especialmente, porque vamos a observarla de manera detallada en el análisis que sigue. Entre 1833 y 1835, al mismo tiempo que intensifica su actividad política, en su quehacer literario el poso de lo aprendido sumado a las influencias recibidas precipitan en una nueva forma de versificar cuyo exponente más logrado y más famoso es la *Canción del pirata*, de 1835. A partir de este momento, Espronceda entra plenamente en una nueva etapa de expresión personal, con rasgos muy individualizados, que se identifica con el Romanticismo.

¹ Debo agradecer al profesor Domínguez Caparrós sus consejos y orientaciones para la elaboración de este artículo, así como la supervisión del mismo. Sin esa tutela el resultado no sería el mismo.

² PEERS, E. Allison: *Historia del movimiento romántico español*. Vol. I. Madrid: Greddos, 1973 (2ª ed.), p. 393.

³ NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1991, p. 398.

Poesías líricas y fragmentos épicos de José de Espronceda

A partir de las ideas básicas que ofrece la crítica sobre la versificación de Espronceda, y utilizando algunos presupuestos teóricos del ámbito de la métrica que enseguida aclararemos, hemos emprendido el estudio de los casi 5000 versos que editó Robert Marrast en 1970 con el título de *Poesías líricas y fragmentos épicos*⁴. Se trata de 53 poemas de diferente extensión, en general breves, aunque también están incluidos algunos poemas extensos, como el inconcluso poema épico *El Pelayo* o el también extenso *Canto del cruzado*. Quedan fuera de este análisis sus dos grandes poemas: *El diablo mundo* y *El estudiante de Salamanca*, cuyas innovaciones y audacias métricas son de sobra conocidas.

Algunos conceptos métricos que definen versos o estrofas, u otros accidentes, precisan una aclaración antes de ser usados, pues la evolución de las teorías métricas a lo largo del tiempo ha hecho que se llame de diferente manera a la misma cosa o que un término pueda tener diferentes significados según el contexto o la intención con que se usa. Por ejemplo, los términos dialefa/hiato se refieren al mismo acontecimiento métrico, pero a su vez hiato puede ser usado para referirse a «la no existencia de sinéresis entre dos vocales contiguas en el interior de palabra, fenómeno éste que Robles Dégano denominaba azeuxis⁵». Por ejemplo también, el cuarteto agudo tan utilizado por Espronceda en diversas variantes (asonante, consonante, con los versos impares libres o con rima, con dos octosílabos...) es llamado serventesio agudo cuando se trata de la estrofa AÉAÉ, incluso algunos autores utilizan el término para la estrofa AÉBÉ. Por nuestra parte, sólo utilizamos el término serventesio, y lo reservamos exclusivamente para la estrofa ABAB. Nos basamos siempre en las definiciones que proporciona Domínguez Caparrós en la obra que acabamos de citar.

En el análisis particular de cada verso partimos de los conceptos modelo de verso y ejemplo de verso⁶, que podríamos reducir,

⁴ Madrid: Castalia, 1970 (reimpr. 1993).

⁵ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2007 (2ª reimpr.), p. 204.

⁶ V. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ: «Los conceptos de modelo y ejemplo de verso, y de ejecución». *Epos*, 1988, n.º 4, pp. 241-158. También del mismo autor: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pp. 40-43.

respectivamente, a los conceptos tradicionales de metro o «norma abstracta» y de ritmo o «manifestación real de un verso concreto». Cada uno de los versos analizados es un «ejemplo de verso» al que hemos intentado relacionar con un «modelo» previamente establecido por la tradición.

Volviendo al corpus, el objetivo principal que hemos perseguido es la descripción detallada de la métrica utilizada por el autor en estas obras poéticas dispersas y de menor entidad artística —si es que cabe decirlo así— que *El diablo mundo* o *El estudiante de Salamanca*. Nos ha interesado establecer cuáles son los rasgos característicos de la versificación de Espronceda en este corpus, así como las líneas que dibujan su evolución poética desde el punto de vista de sus usos métricos.

Un resumen de los datos más relevantes se encuentra en las tablas adjuntas, cuyo análisis y comentario iremos viendo a lo largo de este trabajo.

Texto y métrica

Hay que precisar que hemos encontrado algunas erratas en los textos que ofrece Marrast y que, en estos casos, una vez cotejada la lectura dudosa con otras ediciones y asegurada la errata, hemos modificado el texto. Se trata de muy pocos casos, en un conjunto de casi cinco mil versos, pero afectan al cómputo métrico y suponen irregularidades que hay que mencionar.

En *El Pelayo*, por ejemplo, encontramos la lectura de Marrast «Tarif a su gente arremeter ordena» (v. 317), donde sobra una sílaba; pero si consultamos (en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)⁷ la edición de «Obras poéticas de Don José de Espronceda, ordenadas y anotadas por J. E. Hartzenbusch, París, Librería Europea, 1848», podemos leer «Tarif su gente...». De esta manera, el verso es endecasílabo de tipo sáfico y se mantiene la regularidad. De la misma fuente bibliográfica, extraemos el v. 292, que en Marrast es irregular («el antiguo resplandor ah sus bridones», doce sílabas), pero en esta otra edición tiene sólo once: «el antiguo esplendor ah sus bridones». En el v 453, «a-ún» (con tilde, en hiato: «ora si aún con altivez sustentan»)

⁷ <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=128&portal=0>

y no «aun» (que es como aparece transcrita); lo mismo en el v 937 («pálido aún con majestad lucía»). El v 766 («y mientras en hombros de su amada el moro») es irregular, en la edición de Marrast. Lo mismo en otros editores modernos, como Ynduráin, Jenaro Talens o Rubén Benítez; y también en editores más antiguos, como Jorge Campos o incluso Hartzenbusch, en la edición de París (1848) citada más arriba. Sin embargo, se trata de una lectura equivocada, pues la primera edición de 1840 (Madrid, Imprenta Yenes) recoge el verso de esta manera: «y mientras en hombros de su amada el moro». O sea, «mientras» y no «mientras», lo cual permite hacer sinalefa y contar once sílabas, quedando rítmicamente un endecasílabo sáfico. Un editor reciente, Martínez Torrón⁸, reproduce fielmente este verso tal como aparece en la edición de Yenes.

En «A la patria (elegía)», poema en endecasílabos y heptasílabos, el v. 24 («al-do-lor-que-sien-to») tiene solamente seis sílabas en la edición de Marrast, pero en la edición digital de las «Obras completas de don José de Espronceda, a cargo de Jorge Campos (Madrid: Atlas, 1954, Biblioteca de Autores Españoles, 72)», consultada en la Biblioteca Virtual Cervantes⁹, aparece con las siete sílabas esperables: «al-do-lor-que-yo-sien-to».

La misma fuente nos permite corregir otro verso (el 118) en el poema «A D. Diego de Alvear y Ward con motivo del fallecimiento de su amado padre D. Diego de Alvear y Ponce de León, brigadier de marina». Se trata de un poema en endecasílabos, pero este verso tiene diez sílabas en Marrast («¡ay! para siempre la losa adusta»), mientras que en la edición de Jorge Campos aparece con las once sílabas necesarias: «¡ay! para siempre ya la losa adusta».

En el soneto «A una mariposa», el verso 6 resulta decasílabo y, por tanto, irregular («el céfiro viste tus colores»). Sin embargo, en la edición ya citada de Martínez Torrón encontramos la sílaba que falta («el céfiro se viste tus colores»). Ni Marrast comenta la irregularidad, ni tampoco Martínez Torrón lo hace, aunque pone la sílaba añadida entre corchetes.

⁸ MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (ed.): José de Espronceda: *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2006.

⁹ <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.tml?Ref=31208&portal=278>.

En el poema «A una estrella», el v. 103 («seca ya de lágrimas la fuente»), tal como aparece en la edición de Marrast es irregular, le falta una sílaba y presenta acentos en 1.3.5.9. Sin embargo, en la edición de Jorge Campos ya citada este verso aparece con una sílaba más: «seca ya de las lágrimas la fuente», como endecasílabo por tanto, y acentuado en 1.3.6.10, en armonía con su entorno rítmico. Así aparece también en la edición digital (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), hecha sobre la primera edición de la Imprenta Yenes, 1840. Es preciso, pues, restituir esa sílaba.

En «A Jarifa en una orgía», el v. 100 («coronas de oro y laurel pasad») debe ser corregido. Tal como aparece en Marrast es preciso, para que el verso tenga las once sílabas que le corresponden, hacer hiato en «de-oro», pero entonces queda acentuado en 5ª y 8ª y resulta rítmicamente extraño a los usos métricos en general y a Espronceda en particular; si hacemos el hiato en «oro-y», salvamos el tipo rítmico —queda en 4ª y 8ª—, pero resulta un hiato bastante forzado. De cualquier manera, en la edición de 1840 (José de Espronceda, *Poesías*, Madrid, Imprenta de Yenes), podemos leer este mismo verso con una sílaba más: «coronas de oro y de laurel pasad». Restituyendo esta sílaba, pueden hacerse las dos sinalefas y el verso no ofrece ningún problema rítmico.

Análisis métrico

Tipos de verso

Aunque no puede negarse la variedad de metros utilizados, parece conveniente destacar, en primer lugar, que faltan en Espronceda algunos metros importantes en la métrica del Romanticismo, como por ejemplo el alejandrino, y en segundo lugar, que la variedad no es tan amplia como podría hacernos presumir la fama crítica de Espronceda¹⁰. En efecto, si bien los metros cortos están todos representados, hasta el trisílabo, y como veremos a continuación varios de ellos son utilizados de manera reiterada, en los metros largos esto no es así. El endecasílabo es casi el único metro largo al que recurre el autor, puesto que los decasílabos

¹⁰ Véase tabla I.

apenas aparecen en un par de ocasiones y los dodecasílabos lo mismo. Los demás versos de arte mayor no tienen representación. En términos cuantitativos, los metros cortos representan el 40,31 % del total, mientras que los metros largos son un 59,69 %.

Metros cortos

Veamos primero los metros cortos. Excepto el bisílabo, Espronceda utiliza en los poemas analizados todas las medidas del verso hasta las ocho sílabas. Claro que no todos en la misma proporción, como es natural. Los trisílabos, tetrasílabos y pentasílabos, que suelen utilizarse más como quebrados de versos mayores que como versos autónomos, aparecen menos: 245 versos de un total de 1871 (un 13 % aproximadamente). Los encontramos en las coplas de pie quebrado, en algunas estrofas irregulares y poco más. En cambio los versos cortos de mayor entidad, como hexasílabos, heptasílabos y octosílabos, llegan casi al 90 % de este grupo, repartidos en romances, octavillas, silvas, etc. Es notable aquí la abundancia de heptasílabos (525 versos), que no llegan a igualar a los octosílabos (778 versos), pero registran un uso muy intenso. Relativamente, el hexasílabo es también un verso bastante utilizado por el autor (323 versos).

Espronceda utiliza estos versos sobre todo en dos tipos de estrofas: el romance (y romancillos de seis y siete sílabas) y la octavilla aguda, que compone tanto en octosílabos como en heptasílabos, y en algún caso en hexasílabos (*El reo de muerte*) y hasta tetrasílabos (*Canción del pirata*). La mayor parte de los versos de esta medida los encontramos en esas estrofas; el resto aparece en estrofas menos utilizadas o utilizadas sólo ocasionalmente: estrofa sáfica, estrofas aliradas, cuartetos, redondillas, coplas de pie quebrado...

Entre los versos de arte menor, el más presente es el octosílabo, utilizado sobre todo en romances y octavillas agudas, también en las coplas de pie quebrado y en las cuartetos agudas. El octosílabo es utilizado en catorce poemas de los 53 analizados, sobre todo poemas escritos en su etapa de madurez, a partir de 1834. Los 778 octosílabos analizados suponen un 16,8 % del corpus, sólo superados por el 53,4 % de endecasílabos. La distancia entre

ambos metros pone de manifiesto una preferencia clara del autor por la cadencia y posibilidades expresivas del verso de once sílabas frente a la métrica del octosílabo.

El heptasílabo debe gran parte de su presencia a las estrofas que lo combinan con el endecasílabo (silvas y estrofas aliradas, sobre todo), como quebrado suyo. Pero también está muy presente en numerosas octavillas agudas, utilizado ya como verso independiente, y aparece asimismo en un romancillo. Es destacable la abundante presencia de este metro (525 versos, un 11,3 % del total del corpus), que llega incluso a hacerle sombra al octosílabo en el uso de los versos cortos. Aparece en un total de 16 poemas.

Hemos contado un total de 323 hexasílabos, la mayoría de ellos en sólo tres poemas: los romancillos *A Anfriso* y *A don José García de Villalta, I y II*. El resto (25 versos) se reparten entre dos poemas poliestroáficos: *Canto del cruzado* (un romancillo de 16 versos) y *El reo de muerte* (una octavilla aguda y un verso suelto en una estrofa irregular). Uso que coincide fielmente con el habitual de la época: «Se hizo uso del hexasílabo con relativa frecuencia, pero no en grado tan alto como en la época neoclásica. Fue tratado principalmente en romancillos (...) y en octavillas agudas¹¹».

Los pentasílabos sólo son utilizados por Espronceda en dos ocasiones: una de ellas como quebrado del endecasílabo (*A la luna*), en estrofas sáficas, y otra en *El verdugo*, en una estrofa irregular que lo combina con decasílabos y dodecasílabos. En total son 66 versos (1,42 % del corpus).

En total hay 171 versos tetrasílabos (3,68 % del corpus). Navarro Tomás señala la falta de autonomía de este verso en el uso de nuestro autor: «Ejemplos de sinalefa [entre versos] y compensación indican que para Espronceda la pareja de versos impar y par no estaba enteramente desligada de la idea del octosílabo¹²». El tetrasílabo es utilizado en seis poemas, entre ellos las canciones de *El pirata* y de *El mendigo*, que es donde con más intensidad aparece: en las octavillas agudas del primero y en las estrofas irregulares del segundo. En ambos casos como verso

¹¹ NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española, cit.*, p. 383.

¹² *Ibid.*, p. 384.

autónomo, con entidad propia, si bien con las matizaciones que acabamos de leer en Navarro Tomás. En los demás casos, el tetrasílabo aparece en estrofas de pie quebrado, en dependencia del octosílabo.

El trisílabo es utilizado sólo en una ocasión: una estrofa irregular de 9 versos (el último hexasílabo) inserta en *El reo de muerte*. Son ocho versos dispuestos tipográficamente como independientes, pero que podrían agruparse de dos en dos, repitiendo así como un eco el ritmo anfibráquico del hexasílabo final (oóo / oóo = 2.5). Su incidencia en el cómputo general es mínima (0,17 %).

Metros largos

Una vez apreciada la variedad en el uso que Espronceda hace de los metros cortos, queda más en evidencia la falta de esa misma variedad en los metros largos. Ya hemos visto que en el cómputo global los metros mayores de ocho sílabas registran un porcentaje superior al de los metros cortos: 59,69 % frente a 40,31 %; es decir, 2 769 versos de arte mayor frente a 1.871 de arte menor. Sin embargo, la inmensa mayoría de aquellos pertenecen a una misma medida: 2 479 son endecasílabos (un 89 %). El 11 % restante se lo reparten entre decasílabos y dodecasílabos. No hemos encontrado eneasílabos ni alejandrinos, que sin embargo fueron metros –sobre todo el segundo– bastante cultivados en el Romanticismo.

Con mucho, el verso más utilizado por Espronceda en el conjunto del corpus analizado es el endecasílabo: un 53,4 % del total. Más de la mitad de los versos están contruidos con este metro de raigambre neoclásica. De 53 composiciones, sólo falta en 18, la mayoría poemas monoestróficos como romances o romancillos. Casi todos los poemas poliestróficos utilizan el endecasílabo, con alguna excepción, sin embargo, notable: el endecasílabo falta en la *Canción del pirata*, y también en el *Canto del cruzado* y en *El verdugo*. Es utilizado en gran número de estrofas distintas: tercetos, combinaciones aliradas, silvas, octavas reales, estancias, sonetos, incluso un romance heroico. Pero sobre todo es el verso de los cuartetos, cuya presencia está ampliamente extendida en todo el corpus, como veremos luego.

Una parte considerable, sin embargo, de los endecasílabos registrados se encuentran en un solo poema, *El Pelayo*, que consta de 1033 de ellos.

El decasílabo aparece poco: en la estrofa irregular de *El verdugo* y en las octavas agudas de *Chapalangarra*. En total 74 versos (1,62 % del corpus). En ambas ocasiones se trata de poemas poliestróficos.

También en *El verdugo* es donde utiliza Espronceda el dodecasílabo, además de en *El canto del cruzado*, únicos poemas en los que aparece este metro, cuyo porcentaje elevado (4,68 % del corpus) se debe sobre todo a la extensión del segundo de estos poemas, formado en gran parte por cuartetos agudos en dodecasílabos. Son en total 217 versos –192 de ellos en el *Canto del cruzado*–.

La rima

A continuación, una vez analizados los metros, prestemos atención a la rima. Según Domínguez Caparrós, «La rima es un índice privilegiado para percibir los tópicos de una escuela poética¹³». Y más arriba hemos mencionado cómo en el paso de la métrica neoclásica a la romántica aumenta la sonoridad de las rimas y los poetas buscan el efecto expresivo y la musicalidad que el uso de la rima produce. No es extraño entonces encontrar que en Espronceda la rima consonante es mucho más utilizada que la asonante: 3 338 versos (71 %) frente a 458 (9,9 %). De los 53 poemas analizados sólo hay 9 que no utilicen la consonancia, todos ellos romances (además del poema *A la luna*, escrito en estrofas sáficas). Queda claro que en este punto Espronceda responde plenamente a los gustos de su época. La rima asonante, por otro lado, es utilizada en los romances y como complemento sonoro de la consonancia en algunos poemas poliestróficos, sobre todo en las canciones –*Canto del cosaco*, *El reo de muerte*, *El mendigo*, *Canto del cosaco...*–. Son relativamente abundantes también los versos sin rima (842; 18,1 %). Los hallamos lógicamente en todos los romances, pero también en las octavillas agudas, que son muy numerosas, en algunas estrofas aliradas, en

¹³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*, cit., p. 132.

las silvas... Hay, finalmente, un poema (*A Matilde*) que utiliza la rima interna («aromosa blanca viola / pura y sola en el pensil / embalsama regalada / la alborada del abril»), pero no vuelve Espronceda a hacer uso de este artificio métrico.

Lo más característico en este aspecto métrico es el uso de la rima aguda (536 versos; 11,5 %), en correlación con dos de las estrofas más utilizadas: el cuarteto agudo y la octavilla aguda. No obstante, no son éstas las únicas estrofas en las que aparece la rima aguda, también lo hace en cuartetos imperfectos, octavas, romancillo, redondillas, coplas de pie quebrado, sextillas, quintillas y estrofas irregulares. Es decir, Espronceda utiliza profusamente la rima aguda en gran variedad de estrofas. Se trata además de un rasgo que podríamos considerar significativo desde el punto de vista cronológico: si exceptuamos *El pescador* (de 1828) y otras dos composiciones de fecha incierta (*La tormenta de noche* y *Las quejas de su amor*), la rima aguda sólo aparece en poemas compuestos a partir de 1834. El uso de este tipo de rima se intensifica (puede observarse la tabla III) en los años de las canciones; todos los grandes poemas de este periodo presentan la rima aguda: *Canto del cruzado*, *Canción del pirata*, *El reo de muerte*, *El mendigo*, *El verdugo*, *El canto del cosaco*, *A Jarifa en una orgía*,... Es decir, no sólo cuantitativamente, sino también de manera cualitativa la rima aguda se convierte en una de las marcas distintivas más reconocibles en la versificación del autor.

No es el único autor que la utiliza, claro. Se trata de una característica notable de la poesía romántica: «Rasgo saliente fue el uso sistemático del endecasílabo con rima aguda¹⁴». Lo que sí resulta más personal en la forma de versificar de Espronceda es la mezcla de esta rima con asonancias y consonancias, al mismo tiempo que la alterna con la rima llana, sin seguir ningún patrón tradicional, dejándose llevar por las necesidades expresivas concretas de cada poema. Por ejemplo, en *Chapalangarra* mezcla la asonancia del romance con los cuartetos agudos (consonante uno, asonante el otro) y las octavas agudas consonantes. Mayor complicación ofrece el *Canto del cruzado*, cuyos cuartetos dodecasílabos tienen rima consonante, pero en dos de los 192 versos

¹⁴ NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*, cit., p. 360.

se vuelve asonante; es asonante también —y llana— en el romance octosílabo, pero en el romancillo hexasílabo que viene a continuación se hace aguda en los pares, mezclando asonancia y consonancia; las cuartetos son todas consonantes, pero unas tienen todas las rimas agudas, otras mezclan agudas y llanas, y otras son todas llanas. Una mezcla similar podemos hallar en la *Canción del pirata*, cuyas sextillas tienen dos versos agudos que pueden variar su posición (1.º-3.º: ábáccb, 2.º-6.º: aéabbé) o incluso no aparecer: abaccb; en todo el poema predomina la consonancia, pero en el estribillo se utiliza la rima aguda asonante. En fin, se trata de una técnica de composición que constituye un rasgo muy distintivo de Espronceda y que podemos encontrar en casi todos los poemas extensos de este periodo: además de los citados, *El reo de muerte*, *El mendigo*, *A una estrella*, *Canto del cosaco*, *A Jarifa en una orgía*, *El dos de mayo* y *A Carolina Coronado*.

Combinaciones estróficas

Si volvemos la vista ahora hacia las combinaciones de versos¹⁵, podemos ver que Espronceda utiliza una amplia variedad estrófica, desde estrofas de tres versos (terceto encadenado) hasta estrofas de ocho versos (octava y octavilla) y otro tipo de composiciones (romance, soneto, silva), pasando por estrofas de cuatro versos (cuarteto, cuarteta, redondilla, estrofa sáfica), de cinco (quintilla), y de seis (sexteto y sextilla). Tal vez no esté de más mencionar que hay algunas estrofas bastante frecuentadas por los románticos, como el quinteto y la lira, que sin embargo Espronceda no utilizó. Para valorar la importancia relativa que el uso de cada estrofa tiene en el corpus analizado, debemos tomar en consideración no sólo el número de versos y su porcentaje, sino también la cantidad de composiciones en que aparece. De esta manera se puede matizar convenientemente el dato relativo a la octava real (23,81 %), que supone casi una cuarta parte del total de versos, pero que sólo aparece en cuatro composiciones, y tres de ellas no suman ni cien versos; los otros mil y pico pertenecen a *El Pelayo*. Es decir, a pesar del número de versos, no podría decirse que la octava real fue una estrofa predilecta para

¹⁵ Véase tabla II.

el autor. La matización también podría hacerse en sentido contrario, si nos fijamos en el soneto: un total de nueve poemas (una sexta parte del corpus) corresponden a esta estructura, pero acaban sumando solamente 126 versos (2,71 %), lo que disminuye bastante la importancia relativa de su uso. Hay, sin embargo, tres tipos estróficos en los que se concilian bastante bien el número total de versos y el número de veces que fueron utilizados por Espronceda. Ello nos permite afirmar que su importancia en la práctica versificadora de este autor sobresale por encima de las demás estrofas. Son estos tipos el cuarteto, considerado de manera genérica, incluyendo distintas variantes que después detallaremos, que alcanza un 10,82 % de los versos y es utilizado en 16 ocasiones; la octavilla aguda, compuesta en diferentes metros desde octosílabos hasta tetrasílabos, que registra números similares a los del cuarteto, 10,86 % y 11 poemas; y el romance (incluyendo aquí tanto los romancillos en heptasílabos y hexasílabos como el romance heroico), que llega hasta el 15,47 % y es utilizado en once poemas.

Hay poemas compuestos por un solo tipo de estrofa y poemas en los que combina dos o más de ellas. El poliestrofismo es un indicio cronológico bastante significativo: con la excepción de *La tormenta de noche*, cuya fecha no está establecida, y de *Oscar y Malvina*, cuyo poliestrofismo se reduce a un sexteto lira inicial seguido de una sucesión de silvas, Espronceda utiliza la combinación de estrofas en sus poemas a partir de 1834 (*Canción patriótica*, *Chapalangarra* y *Canto del cruzado*) y, sobre todo, a partir de la *Canción del pirata* (1835). Entre 1822 y 1833 hay datados 28 poemas, de los cuales solamente uno es poliestrífico. Sin embargo, a partir de 1834 hay 18 poemas registrados. De ellos, más de la mitad (diez) son poliestríficos. Se ve con claridad que en esta etapa (aproximadamente entre 1834 y 1841) Espronceda ha elegido el poliestrofismo como vehículo preferente para su versificación. Esta preferencia cobra intensidad si tenemos en cuenta que los poemas poliestríficos son en su mayor parte muy extensos: 1.335 versos frente a 336 de los poemas monoestróficos de la misma época.

En los poemas poliestríficos es donde el autor despliega la mayor parte de esas innovaciones métricas a las que ya hemos

hecho mención y que, en este punto, consisten en la combinación de estrofas sin seguir ningún patrón tradicional. En algún caso, la innovación consiste nada más que en una ligera variación respecto al modelo establecido: por ejemplo, finalizar un poema de tercetos encadenados con un terceto, en vez de con un serventesio. Pero Espronceda es mucho más innovador en las canciones: *Canción del pirata*, *El reo de muerte*, *El mendigo*, *El verdugo* y *El canto del cosaco*. En ellas el estrofismo se complica bastante: no sólo utiliza dos o más estrofas distintas, sino además variantes de la misma estrofa (por ejemplo, octavillas agudas octosílabas y hexasílabas, o romance en octosílabos y romancillo, etc.). Además, crea secuencias que se repiten cíclicamente, separadas por un estribillo o alguna otra estrofa que hace esas funciones. Dreps analiza los modelos de Espronceda y observa que la composición de los poemas mayores está basada en la repetición de un modelo o patrón que agrupa varias estrofas desiguales: «a pattern made up of several unlike stanzas¹⁶».

Cuarteto

De la variedad estrófica que ofrece la versificación de Espronceda, seleccionamos los tres tipos que nos parecen más relevantes en el autor. Son estos el cuarteto agudo, la octavilla aguda y el romance.

La impronta que el uso de Espronceda dejó en el tratamiento de los cuartetos en la época romántica fue bastante notable. Como ya hemos visto, se trata de un tipo estrófico al que recurrió en muchas ocasiones y lo hizo amoldándolo a diferentes variedades. El cuarteto agudo es utilizado con tres variantes, las tres con rima aguda en los versos pares. La mayor parte de los versos se incluyen en la variedad AÉAÉ (336 versos de 376), que utiliza sobre todo en poemas mayores, donde el cuarteto agudo aparece combinado con estrofas diversas. Así sucede en el *Canto del cruzado*, en ¡Guerra!, en *A una estrella*, en el *Canto del cosaco*, en *A Jarifa en una orgía*, y en *El dos de mayo*. En casi todos los casos mezclando asonancia y consonancia. Mucha menor presencia, 24 versos, tiene la variante con los versos impares sueltos, AÉBÉ,

¹⁶ DREPS: J. A.: «Was José Espronceda...?», *cit.*, p. 42.

que sólo aparece en tres poemas poliestróficos. Desde un punto de vista cronológico, el uso del cuarteto, sobre todo la variedad aguda, resulta significativo, porque establece una frontera temporal bastante definida. No hay cuartetos agudos antes de 1834, mientras que a partir de esa fecha su uso es muy intenso.

Octavilla aguda

«Más usada que ninguna otra estrofa octosílaba en la lírica romántica fue la octavilla aguda, divulgada por las cantatas del periodo anterior. El tipo más general fue el que dejaba sueltos los versos primero y quinto, abbé:cddé¹⁷», aunque se utilizaron también otras combinaciones. En todas las que hemos analizado de Espronceda este es el único tipo utilizado. La octavilla aguda es utilizada por Espronceda en un rango temporal algo más amplio que el del cuarteto: *El pescador* (1828) es un poema monoestrófico escrito en octavillas; *La tormenta de noche* y *Las quejas de su amor* también utilizan esta estrofa, aunque su fecha no está documentada. El resto de poemas que utilizan la octavilla pertenecen a la época de las canciones y son preferentemente poliestróficos, por lo que resulta comparable en su uso al cuarteto agudo, incluso en su incidencia cuantitativa (10,86 % de octavillas, por 10,82 % de cuartetos). Este tipo estrófico fue practicado por Espronceda preferentemente en octosílabos (232 versos) y heptasílabos (224 versos), aunque también utilizó hexasílabos (8 versos) y tetrasílabos (40 versos). Poemas monoestróficos en octavillas sólo hay tres: *La cautiva*, *Las quejas de su amor* y *El pescador*. Las demás octavillas aparecen siempre en poemas poliestróficos (nueve en total), integradas en estructuras más amplias, sobre todo en las canciones. En la *Canción del pirata* y *El reo de muerte* combina Espronceda dos tipos de octavilla en el mismo poema: octosílaba y tetrasílaba en el primer caso, octosílaba y hexasílaba en el segundo. En el primero de estos poemas, las octavillas octosílabas (dos) sirven de introducción al poema y no se vuelven a repetir, mientras que las tetrasílabas forman parte de los cinco núcleos que estructuran el poema y aparece una en cada núcleo; todas utilizan la rima consonante exclusivamente. En el segundo poema,

¹⁷ NAVARRO TOMÁS, T: *Métrica española, cit.*, p.363.

la estructura es más compleja y las catorce octavillas aparecen sin seguir un patrón; todas son octosílabas, menos una que es hexasílaba; en ellas encontramos la típica mezcla de rimas agudas asonantes y consonantes.

Romance

«A la tradición lírica del romance, transmitida por la poesía neoclásica, se sumó el extenso cultivo que el romanticismo dedicó a esta forma métrica en asuntos de historia y de leyenda¹⁸». Los que hemos analizado de Espronceda son de carácter predominantemente lírico, pero son efectivamente abundantes, corroborando la idea que sobre esta forma métrica en el romanticismo nos transmite Navarro Tomás. Concretamente se trata de 718 versos, un 15,47 % del corpus, más que los cuartetos y más que las octavillas agudas. Al contrario que estos otros tipos estróficos, el romance es utilizado por Espronceda preferentemente de manera aislada, en poemas monoestróficos (ocho), mientras que lo combina con otras estrofas en sólo dos poemas. También cronológicamente ofrece una disparidad que contrasta con el uso de cuartetos y octavillas: no hay romances más allá de 1834, la mayoría pertenecen al periodo 1826-1832, y desde luego no los utiliza en el periodo que inaugura la *Canción del pirata*, 1835 en adelante. Por último, al usar el romance Espronceda continúa fielmente la tradición heredada y no realiza innovaciones; sólo se registra una excepción a esta actitud: en el *Canto del cruzado* hay un romancillo en hexasílabos en el que utiliza la rima aguda y mezcla asonancia y consonancia. Precisamente se trata del último ejemplo de esta forma métrica que aparece en el corpus analizado, que coincide cronológicamente con el comienzo del periodo de las canciones y que aparece anunciar los experimentos que llevará a cabo a partir de entonces en octavillas y cuartetos principalmente. El gusto de Espronceda por la variedad métrica también lo trasladó al romance: cinco de ellos utilizan el verso octosílabo, cuatro están escritos en hexasílabos, uno en heptasílabos y otro es un romance heroico en endecasílabos. A excepción del romancillo en hexasílabos del *Canto del cruzado*,

¹⁸ *Ibid.*, p. 387.

todos los romances siguen el modelo estrófico tradicional: una serie indefinida de versos que riman en asonante los pares, incluido el romance octosílabo que acompaña al anterior en el mismo *Canto del cruzado*, donde podríamos considerar reflejadas en forma de sendos romances las dos tendencias que establecen la tensión creativa en la forma de versificar de Espronceda, esto es, por un lado la tradición heredada que sirve como modelo que se respeta en no pocas ocasiones –sobre todo hasta 1832-1834, aproximadamente–, y por otro lado el espíritu innovador que le lleva a probar variantes métricas o a inventarlas.

Canciones

Tal vez lo más conocido y destacado en la poesía de Espronceda, haciendo a un lado los grandes poemas que no entran en nuestro corpus, sean las canciones, que interesa describir como conjunto, estableciendo algunas características que les son comunes y que dan en gran parte el tono característico y personal de la lírica del autor. Estas canciones podemos incluirlas en un grupo mayor de poemas cuya característica común es el poliestrofismo. De los 53 poemas del corpus, 39 utilizan solamente un tipo de estrofa, los otros 14 recurren a más de una; es decir, en cifras aproximadas, un 26 % del total, que sube al 36 % si tenemos en cuenta, en vez del número de poemas, el número de versos (1670). En cualquier caso, no son los datos cuantitativos lo más destacable de este grupo de poemas, sino sus características métricas, que reflejan, como acabamos de decir, lo más peculiar en la forma de versificar de nuestro autor.

No en todos los poemas es igual el poliestrofismo. Para empezar, podemos establecer dos subgrupos: el de aquellos poemas que no utilizan más que dos tipos distintos de estrofas (o incluso un solo tipo con variantes) y el de aquellos otros que utilizan más de dos tipos, a veces con una complicación extrema, como es el caso de algunas canciones. *Oscar y Malvina* y *La tormenta de noche* son dos poemas de poliestrofismo muy atenuado, basado en ambos casos en el uso de la silva. En *El verdugo* más que de poliestrofismo habría que hablar de polimetría, aunque también podríamos incluirlo en este apartado por su estrecha relación con

el resto de las canciones. En *El canto del cosaco* y *El dos de mayo* la única estrofa utilizada es el cuarteto, lo que pasa es que no siempre de la misma forma. En *El dos de mayo* hay 35 cuartetos, la mayoría con la forma ABAB, pero algunos llevan rima aguda AÉAÉ y otros dos son cuartetos lira AbAb, sin que sea posible advertir ninguna pauta que haga predecibles estas variantes. En *El canto del cosaco* los cuartetos son de rima aguda AÉAÉ, pero mezclando asonancia y consonancia, y también acompañados de otro cuarteto que hace las funciones de estribillo y que aparece al principio y al final además de hacerlo cada dos cuartetos. Este estribillo sólo presenta rima en los versos pares: AÉBÉ. En *A Jarifa en una orgía* Espronceda combina el cuarteto agudo con la octavilla aguda octosílaba, alternando ambas estrofas a lo largo del poema: cinco octavillas, doce cuartetos, una octavilla, tres cuartetos y una octavilla. Un último poema que incluimos en este subgrupo de poliestrofismo atenuado es la *Canción patriótica*. La estructura de este poema es sencilla y está basada en la octavilla aguda heptasílaba, acompañada de un estribillo que inicia el poema y se repite antes de cada octavilla. Este estribillo es una cuarteta aguda de rima consonante aébé.

El segundo subgrupo de poemas tiene un poliestrofismo más acusado. Son poemas escritos entre 1834 y 1840, basados en la combinación de diferentes tipos estróficos, principalmente cuartetos agudos y octavillas agudas octosílabas y heptasílabas, así como en el uso de estribillo en algunos de ellos (*Canción del pirata*, *El mendigo* y *El reo de muerte*). También es destacable la utilización de la rima aguda, combinando asonancia y consonancia, así como el uso de estrofas irregulares, que no responden a ningún patrón métrico tradicional. *Chapalangarra* combina el romance, la octava aguda decasílaba y el cuarteto agudo. En el *Canto del cruzado* encontramos el cuarteto agudo otra vez, pero ahora en dodecasílabos, también el romance, el romancillo en hexasílabos y con algunos versos agudos, y las redondillas agudas. En *¡Guerra!* el cuarteto agudo, la silva, las octavillas heptasílabas y el sexteto. En *A una estrella* otra vez el cuarteto agudo, las quintillas octosílabas y las coplas de pie quebrado. En la *Canción del pirata* las octavillas agudas octosílabas y tetrasílabas, la cuarteta aguda y la copla de pie quebrado.

En *El mendigo* el cuarteto agudo, la sextilla con pie quebrado y una estrofa irregular. En *El reo de muerte* la octavilla aguda octosílaba y hexasílaba, el cuarteto ABAB, una estrofa irregular y la cuarteta aguda.

Como ejemplo de la complejidad que puede alcanzar la estructura métrica de estas canciones, repasaremos brevemente las tres que utilizan estribillo. Dos de ellas tienen una composición similar (*Canción del pirata* y *El mendigo*), la otra es algo diferente (*El reo de muerte*). Las dos primeras tienen como principio estructurador el estribillo y la agrupación de los tipos estróficos en una sucesión de núcleos; es decir: estribillo + núcleo 1 + estribillo + núcleo 2... etc. Por ejemplo, la *Canción del pirata* tiene un elemento introductorio que no se vuelve a repetir, cinco núcleos idénticos de dos estrofas diferentes entre sí, que aparecen siempre en el mismo orden, y un estribillo que aparece por primera vez tras el primer núcleo y se repite tras cada uno de los cuatro siguientes, cerrando finalmente el poema. *El reo de muerte* utiliza igualmente estribillo, pero lo hace de forma distinta a las anteriores canciones. Su estructura es bastante compleja, aunque está basada en la división en dos partes, la primera más homogénea que la segunda. La base estrófica de ambas mitades es la misma: la octavilla italiana para el cuerpo del poema y una cuarteta aguda como estribillo. La primera parte se inicia con seis octavillas agudas en octosílabos consecutivas (abbé:cddé), a continuación el estribillo (una cuarteta octosílaba aguda: aébé), después una nueva octavilla, el estribillo y una última octavilla. En la segunda parte hay más variedad estrófica. La primera octavilla es ahora hexasílaba, mientras que la segunda es octosílaba de nuevo (ambas: abbé:cddé), otra vez el estribillo, otra octavilla octosílaba, un cuarteto de endecasílabos con rima abrazada (ABBA), seguido de una estrofa irregular de nueve versos, todos trisílabos excepto el último, hexasílabo (3- 3- 3- 3a 3- 3a 3b 3b 6é), una octavilla octosílaba y el estribillo. Cierran finalmente la composición dos últimas octavillas agudas octosílabas y el estribillo.

El modelo inspirador de las canciones hay que buscarlo en la influencia francesa:

La canción colectiva es la que es más propia del estilo francés y Bréretón la señala como fuente para éstas de Espronceda. Es aquello que nos cuentan de la utilización que hacía Béranger de las canciones, cuando el poeta se reunía con sus compañeros en los cafés. Un corifeo se ponía en pie sobre la mesa, y todos coreaban cada estrofa repitiendo el estribillo. Son canciones que tratan de mover a la acción, a la lucha revolucionaria político-social. De ahí el ritmo acentual rotundo, la magia de la palabra, incluido el mero ripio, la sintaxis clara y la polimetría.

En Espronceda la cosa es un tanto distinta. Él las ha convertido en canciones individuales, de afirmación de la personalidad de un individuo que representa a un tipo o carácter social. Este individuo habla en primera persona en un largo monólogo que, sin embargo, conserva de un modo no muy coherente un estribillo, que hay que pensar que es lo que queda del origen colectivo del poema¹⁹.

Al margen de su justificación semántica o de su origen francés, el elemento más destacable de las canciones es el uso del ritmo poético, que se convierte en el elemento métrico más importante de la composición:

Aparece aquí vinculada con la forma de la canción el uso de la polimetría, es decir, de versos de diferente medida que se adaptan al ritmo interior, al pulso de la sangre, que era, para los románticos, la razón vital de los ritmos. Las Canciones evidencian, pues, con claridad uno de los aspectos formales de mayor valor en la obra de Espronceda: su trabajo incesante sobre los ritmos poéticos. Desde entonces, lo musical en el poema es para él tan importante como las ideas que se transmiten; es la música y no lo que el poema dice el conducto de la emoción esencial. Ocurre esto también en las obras posteriores²⁰.

En resumen, el poliestrofismo practicado por Espronceda tiende a hacerse más intenso y complicado en la época de las canciones, y aparece combinado con otros usos métricos característicos del autor, como la querencia por cuartetos y octavillas, así como el uso de la rima aguda y algunas innovaciones métricas como la mezcla de asonancia y consonancia o el recurso a estrofas irregulares. Pero siempre ligado al espíritu romántico y

¹⁹ Díez TABOADA, Juan M.^a (ed.): José de Espronceda: *Poesías. El estudiante de Salamanca*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2003, p. 49.

²⁰ BENÍTEZ, Rubén (ed.): José de Espronceda: *Antología poética*. Madrid: Taurus, 1991, p. 43.

a la búsqueda de un ritmo acorde con los sentimientos convocados por el poema.

Conclusiones: un apunte cronológico

Métrica y cronología de la poesía de José de Espronceda

Hay una evolución en nuestro autor desde sus primeros pasos poéticos de la mano de Lista y los preceptos neoclásicos hasta la plenitud romántica de las canciones y los grandes poemas del final de su trayectoria. Esta evolución es comentada de manera general por la crítica, pero con amplias divergencias en cuanto al número de etapas o la duración de cada una. En lo que sí parecen coincidir todas las opiniones es en considerar la *Canción del pirata* y el año 1835 como el inicio de la fase plenamente romántica. Este es también el año en que reniega del Neoclasicismo y publica *El pastor Clasiquino*.

Partiendo de las referencias bibliográficas manejadas y sin olvidar que en estas divisiones cronológicas la crítica toma en cuenta no sólo aspectos métricos y estilísticos, sino también temáticos, nosotros hemos intentado hacer un apunte evolutivo de la producción poética de Espronceda basándonos exclusivamente en la versificación. Para ello hemos establecido unos indicadores que a lo largo del análisis previo se han ido mostrando como claramente relacionados con el tiempo y los hemos situado en la tabla III con los poemas ordenados cronológicamente. En la columna «datación» hemos utilizado como fecha de referencia, en el caso de los poemas cuya datación segura o probable abarca más de un año, el último de éstos. Por ejemplo, para *El Pelayo* la fecha de referencia ha sido 1835, aunque empezara a escribirlo varios años antes; o para los poemas que Marrast data con vacilaciones, por ejemplo «1826-1827», hemos utilizado la última de estas fechas. En cuanto a los poemas que están sin datar por Marrast en el texto base del corpus y que son siete en total, he acudido a otro texto del propio Marrast²¹, donde agrupa cuatro de ellos como pertenecientes a la época de la Academia del Mirto (1823-1827). Son: *Vida del campo (imitación de Horacio)*,

²¹ V. MARRAST, R.: *José de Espronceda y su tiempo*. Barcelona: Crítica, 1989.

La noche, Romance a la mañana y La tormenta de noche. Los he datado los cuatro como de 1827, que sería la fecha tope a la que pertenecerían según Marrast. Quedan otros tres sin fecha, que he colocado al final de la lista: *A la luna, Las quejas de su amor y A Anfriso*.

Los criterios o indicadores cronológicos utilizados han sido ocho: uso del romance, uso de la octavilla aguda, uso del cuarteto agudo, uso de estrofas irregulares, uso de la rima aguda, mezcla de asonancia y consonancia, uso del poliestrofismo y uso del pie quebrado. Veámoslos uno a uno.

Hemos utilizado como criterio el uso del romance porque parece desprenderse del análisis previo que Espronceda utiliza esta forma estrófica (en la que incluimos romancillos en hexasílabos y heptasílabos, además de un romance heroico) preferentemente antes del periodo de las canciones. El último que tenemos registrado como poema monoestrófico de una extensión considerable es el romance heroico de la *Despedida del patriota griego* (1834). Ese mismo año utiliza también el romance y el romancillo, pero ya como estrofa combinada con otras en poemas poliestróficos y con una extensión reducida: 28 versos en el poema dedicado a *Chapalangarra* y otros 50 versos aproximadamente en el *Canto del cruzado*. A partir de este año no volvemos a encontrar este tipo estrófico en ningún otro de los poemas del corpus.

El uso de la octavilla aguda tiene una distribución contraria a la del romance. Antes de 1833 la utiliza en un par de ocasiones: como estrofa única en *El pescador* y combinada con la silva en *La tormenta de noche*, con versos heptasílabos en ambos casos. Pero a partir de 1833 la utiliza más asiduamente, seis veces en total más el poema *Las quejas de su amor*, cuya fecha no ha sido establecida, siempre en combinación con otros tipos estróficos en las canciones o poemas de factura similar. Encontramos octavillas en *La cautiva, Canción patriótica, Canción del pirata, ¡Guerra!, El reo de muerte y A Jarifa en una orgía*, en metro octosílabo o heptasílabo, principalmente, aunque hay una en hexasílabos y otra en tetrasílabos.

El criterio número 3 es el uso del cuarteto agudo AÉBÉ. Tal vez el más claramente significativo en cuanto a su distribución temporal, junto a la mezcla de rimas agudas asonantes y

consonantes. Espronceda lo utiliza por primera vez en 1834, en el poema dedicado a *Chapalangarra* y también en el *Canto del cruzado* —justamente en los mismos poemas en que hemos visto que se despedía del romance—, y a partir de este año aparece en más de la mitad de los poemas analizados, siempre poemas extensos y poliestroáficos —excepto el dedicado a Carolina Coronado—, como complemento de otras estrofas, a veces en función de estribillo, o como estrofa principal, combinado con cuartetos de rima llana o con la variedad de rima alterna AÉAÉ. Hay cuartetos agudos, además de en los poemas ya citados, en *El mendigo*, *¡Guerra!*, *A una estrella*, *El canto del cosaco*, *A Jarifa en una orgía* y *El dos de mayo*. Todos poemas escritos entre 1834 y 1840. Como veremos a continuación, la clara correlación que podemos establecer en este marco temporal tan bien definido entre cuarteto agudo, mezcla de asonancia y consonancia y poliestrofismo se convierte en la característica métrica más significativa de este apunte cronológico que estamos intentando dibujar.

Espronceda practica variantes de estrofas conocidas, como ya sabemos, pero en algunas ocasiones crea estrofas completamente nuevas, que no responden a ningún patrón anterior y que tampoco vuelve a utilizar después. Son estrofas que sirven a las necesidades expresivas de un momento determinado, como ya hemos comentado en el análisis. Emplea la estrofa irregular en tres ocasiones: los poemas *El mendigo*, *El verdugo* y *El reo de muerte*. En *El verdugo* la estrofa irregular se convierte en el patrón único que sigue en todo el poema, repitiéndolo seis veces. En los otros dos poemas, la estrofa irregular se emplea como complemento de un poliestrofismo muy variado, al lado de octavillas, cuartetos, pie quebrado, etc. Lo que interesa para nuestro apunte cronológico es que este uso métrico se da solamente entre 1835 y 1837, los años centrales de su última etapa.

La rima aguda tiene una distribución temporal bastante amplia. Acompaña a la octavilla lógicamente en los poemas ya citados (*La tormenta de noche* y *El pescador*, de 1827 y 1828), y también la encontramos en el poema *A Matilde*, en cuartetos agudos (1832). Pero, significativamente, a partir de 1833 la rima aguda es utilizada por Espronceda en la mayoría de sus poemas: bastante más de la mitad de los que escribe entre 1833 y 1841

tienen alguna rima aguda. Si cerramos un poco la franja temporal (entre 1834 y 1840), tienen rima aguda casi todos. Por tanto, parece un criterio que sirve también, como los anteriores, para establecer una evolución en los usos versificatorios del autor.

A este criterio podemos añadir el de la mezcla de asonancia y consonancia, una innovación de Espronceda ampliamente comentada por la crítica. Observando la tabla III podemos ver que el primer poema donde aparece esta innovación es *A Matilde*, de 1832. Vuelve a mezclar asonantes y consonantes en los finales agudos en *La cautiva*, de 1833, pero es a partir de la *Canción patriótica* (1834) cuando ya la rima aguda aparece siempre en correlación con esta mezcla. Todos los poemas de estos años que tienen rima aguda la emplean mezclando asonancia y consonancia, con la única excepción de *El verdugo*.

Ya hemos analizado antes, en el último punto del apartado anterior, el interés cronológico del poliestrofismo. Ahora podemos observarlo en un contexto más amplio: primero en su relación con el conjunto del corpus, segundo en su relación con los demás criterios temporales. Como se ve fácilmente, es entre 1834 y 1840 donde se sitúan casi todos los poemas poliestróficos y, entre esos años, pocos poemas no lo son, añadiendo un rasgo más a la etapa que ya se va perfilando. Eso por un lado; por el otro, puede observarse también una correlación bastante significativa entre el uso del poliestrofismo y el uso del cuarteto agudo y de la mezcla de asonancia y consonancia en la rima aguda: entre 1834 y 1840 hay ocho poemas (la mitad de los registrados) que muestran esa correlación. Son además poemas extensos y de cierta fortuna crítica, lo que añade una relevancia cualitativa a la cuantitativa que muestra la tabla.

Por último, el uso del pie quebrado es menos frecuente que el de los demás criterios utilizados. Por ello se reduce bastante su valor como indicio temporal, pero en sus correlaciones con otros criterios, como la rima aguda y el poliestrofismo, refuerza el valor indiciario de éstos. Además, por sí mismo el pie quebrado también puede verse como rasgo métrico situado claramente en una franja temporal bien definida: de las seis veces que lo utiliza, Espronceda lo hace entre 1833 y 1838 en cinco de ellas.

Así pues, no todos los criterios que hemos utilizado son

igualmente válidos para establecer una cronología, pero algunos de ellos sí que resultan suficientemente significativos, sobre todo cuando se presentan en concurrencia, como sucede con la rima aguda mezclando asonancia y consonancia, utilizada preferentemente en el cuarteto agudo y en poemas poliestroáficos. Entre 1834 y 1840, prácticamente todos los poemas escritos por Espronceda tienen alguna de esas características (o las tienen todas bastantes de ellos). Lo cual parece indicarnos con cierta claridad que los usos de Espronceda como versificador cambiaron respecto a los poemas anteriores a estos años.

Es posible, por tanto, intentar la descripción –aunque sólo sea un apunte– de una secuencia evolutiva de Espronceda en lo que se refiere a la métrica. Los rasgos de Espronceda como versificador no son homogéneos, como decíamos al principio de este apunte, y podríamos hablar de las siguientes etapas:

- Entre 1822 (*Vaticinio de Nereo*) y 1832 (*A Balbino Cortés*), los poemas no presentan ningún rasgo de los que después serán más característicos del autor como poeta romántico innovador en métrica. Se trata por tanto de una etapa de aprendizaje y de asimilación de influencias –neoclasicismo, ossianismo, romanticismo europeo–, sin que ninguna de ellas se imponga como determinante. Los usos métricos de Espronceda siguen, en general, los patrones heredados. Sólo registramos una excepción, ya en el año 1832, el poema *A Matilde*, donde mezcla asonancia y consonancia en las rimas agudas.
- En 1833, año de su vuelta del exilio, hay registrados seis poemas. Cuatro de ellos no tienen ninguna característica innovadora, pero otros dos (*La cautiva* y *A una dama burlesca*) presentan rima aguda y poliestrofismo, uno de ellos, y mezcla de asonancia y consonancia, el otro. Podría considerarse un año de transición.
- A partir de 1834, y ya hasta el final, el uso de la rima aguda se hace casi exclusivo, en bastantes ocasiones mezclando asonancia y consonancia, unida al poliestrofismo como método compositivo y al uso del cuarteto agudo como estrofa preferente –y nunca utilizada antes de estos años–.

Además de estas características, el uso de la octavilla aguda y, esporádicamente, el pie quebrado parecen definir con claridad una etapa plenamente romántica e innovadora en cuanto a los usos métricos de Espronceda.

Para terminar, podríamos aventurar que los tres poemas que hemos dejado al final de la tabla sin fecha definida tal vez fueran escritos, si no nos hemos equivocado en el apunte cronológico que acabamos de hacer, antes de 1834, ya que no presentan ninguno de los rasgos comentados. Marrast los sitúa en su edición, que sigue una ordenación cronológica y no temática, junto a otros poemas escritos entre 1828 y 1834. *Las quejas de su amor* y *A la luna* aparecen entre *La entrada del invierno en Londres* y *Serenata*, ambos fechados en 1828; mientras que el poema *A Anfriso* aparece después del que Espronceda dedica *A don Diego de Alvear*, fechado en 1830, y precediendo a la *Canción patriótica*, de 1834. Los tres poemas son monoestróficos, sólo uno utiliza la rima aguda —está escrito en octavillas— y ninguno presenta innovaciones métricas como las que caracterizan la etapa romántica. Por tanto, desde el punto de vista métrico coinciden con el lugar que les otorga Marrast en su edición, esto es entre 1828 y 1830, aproximadamente.

ANEXOS: TABLAS I, II y II

TABLA I: TIPOS DE VERSO		
TIPOS DE VERSO	N.º DE VERSOS	%
TRISÍLABOS	8	0,17
TETRASÍLABOS	176	3,8
PENTASÍLABOS	61	1,3
HEXASÍLABOS	323	7,0
HEPTASÍLABOS	525	11,3
OCTOSÍLABOS	778	16,8
DECASÍLABOS	74	1,59
ENDECASÍLABOS	2479	53,4
DODECASÍLABOS	217	4,68
Nº TOTAL DE VERSOS	4641	

TABLA II: ESTROFAS				
Tipo de estrofa	N.º de veces que la utiliza	Nº de versos	Porcentajes	
Tercetos encadenados	1	123	2,65	
Estrofa sáfica	1	48	1,03	
Cuarteto lira	2	76	1,64	10,82
Cuarteto ABBA	1	4	0,09	
Cuarteto agudo -Á-Á	3	24	0,52	
Cuarteto agudo AÉAÉ	7	336	7,24	
Cuarteto agudo 8- 8á 11- 11Á	1	16	0,34	
Serventesio ABAB	2	128	2,76	
Cuarteta imperfecta	4	72	1,55	
Redondilla	1	48	1,03	
Quintilla	1	35	0,75	
Sexteto lira	3	132	2,84	9,22
Sexteto libre	2	102	2,2	
Sextilla	2	54	1,16	
Copla de pie quebrado	3	140	3,02	
Octavilla aguda (octosílabos)	4	232	5	10,86
Octavilla aguda (heptasílabos)	5	224	4,83	
Octavilla aguda (hexasílabos)	1	8	0,17	
Octavilla aguda (tetrasílabos)	1	40	0,86	
Octava aguda	1	24	0,52	
Octava real	4	1105	23,81	
Estrofa irregular	3	203	4,37	
Silva	5	362	7,8	
Estrofa alirada	1	21	0,45	
Soneto	9	126	2,71	
Romance	5	250	5,39	15,47
Romancillo en hexasílabos	4	314	6,77	
Romancillo en heptasílabos	1	20	0,43	
Romance heroico	1	134	2,89	
Canción en estancias	1	156	3,36	

TABLA III: CRONOLOGÍA									
CARACTERÍSTICAS:									
1. Usa el romance. 4. Usa estrofas irregulares. 7. Es un poema poliestrofico. 2. Usa la octavilla aguda. 5. Usa la rima aguda. 8 Usa el pie quebrado. 3. Usa el cuarteto agudo. 6. Mezcla asonancia y consonancia.									
poemas	año	1	2	3	4	5	6	7	8
Vaticinio de Nereo	1822								
A Anfriso en sus días	1825								
A Eva	1827								
Bajas de la cascada...	1827								
Fresca, lozana, pura...	1827								
A la noche	1827	X							
Vida del campo	1827								
La noche	1827								
Romance a la mañana	1827	X							
La tormenta de noche	1827		X			X		X	
La entrada del invierno en Londres	1828								
Serenata	1828								X
El pescador	1828		X			X			
A don Diego de Alvear y Ward	1830								
A don José García de Villalta I	1830	X							
A don José García de Villalta II	1830	X							
Oscar y Malvina	1831							X	
Al sol	1831								
A la señora de Torrijos	1831	X							
A la muerte de Torrijos...	1831								
A la patria	1832								
A Matilde	1832					X	X		
Suave es tu sonrisa	1832								

Cuento	1832							
A Balbino Cortés	1832	X						
A un ruiñeñor	1833							
Fragmento	1833							
A una mariposa	1833							
A una dama burlada	1833				X			X
La cautiva	1833		X		X	X		
Octava real	1833							
Canción patriótica	1834		X		X	X	X	
Chapalangarra (A la muerte...)	1834	X		X	X	X	X	
Despedida del patriota griego...	1834	X						
Canto del cruzado	1834	X		X	X	X	X	
El Pelayo	1835							
Canción del pirata	1835		X		X	X	X	X
El mendigo	1835			X	X	X	X	X
El verdugo	1835				X	X		X
¡Guerra!	1835		X	X		X	X	
Epitafio a don Pablo Iglesias	1836							
El reo de muerte	1837		X		X	X	X	
A una estrella	1838			X		X	X	X
El canto del cosaco	1838			X		X	X	
A Jarifa en una orgía	1840		X	X		X	X	
A xxx dedicándole estas poesías	1840							
A Carolina Coronado después...	1840			X		X	X	
A la traslación de las cenizas...	1841							
A Guardia	1841							
A la luna	s.d.							
Las quejas de su amor	s.d.		X			X		
A Anfriso	s.d.	X						

