

## CAPÍTULO 5 LA PAUSA

### 1. INTRODUCCIÓN: PAUSAS FIJAS Y PAUSAS VARIABLES

El verso es unidad rítmica, independiente de las unidades de sentido y sintácticas. Por ello es necesario que en cada unidad versal exista una materia fónica flanqueada por dos silencios: el inicial y el final. Los silencios o **pausas** son imprescindibles para la percepción de los versos como tales.

Pero no todas las pausas del poema tienen la misma duración ni la misma función métrica: unas son fortuitas, potestativas, motivadas por el sentido de cada línea poética; y otras son estructurales, necesarias para la armonía y la configuración rítmica de los versos. Estas últimas son las que aquí nos interesan: las **pausas fijas**.

La **pausa versal** (final de cada verso) y la **estrófica** (final de cada estrofa) son pausas fijas. También lo es, en los versos compuestos, la **cesura** que divide ambos hemistiquios (**pausa medial**).

Las demás que puedan producirse, por necesidades sintácticas o semánticas de cada verso concreto, son **pausas variables**. Son muy expresivas, pero su variabilidad y su dependencia del sentido imposibilitan una sistematización.

### 2. PAUSA VERSAL Y PAUSA ESTRÓFICA

La **pausa versal** es la primera y más necesaria. Es la que define el verso, la que justifica su escritura aislada en la página. La pausa versal marca el final de cada verso, y sigue a la pausa absoluta o inicial. Puede ser más larga o más corta. Será más larga si viene subrayada o reforzada por la sintaxis con un signo ortográfico de punto, y algo menor si lleva

punto y coma, dos puntos o coma. Será más breve –pero no inexistente– si carece de estos signos. (El problema de la hipotética carencia de pausa versal, el encabalgamiento, lo veremos en seguida).

Más larga es la **pausa estrófica**, que se produce al final de cada estrofa cuando el poema adopta esa estructura. Suele venir marcada por la ortografía con un punto y aparte, por lo que su duración es mayor (salvo en el caso del encabalgamiento estrófico, que examinaremos después). Como existen bastantes poemas no estróficos, esta pausa no es tan constitutiva como la versal.

### 3. PAUSA MEDIAL: CESURA

**Cesura** (lat. «caesura»= 'corte'<sup>1</sup>) es el tipo de pausa que se produce entre dos hemistiquios de un verso compuesto, generalmente en su parte medial. Veamos unos versos de la «Sonatina» de Rubén Darío:

|              |   |
|--------------|---|
| 14 (7+7)     | «La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?» |
| 14 (7+7)     | Los suspiros se escapan de su boca de fresa         |
| 14 (7+6[+1]) | que ha perdido la risa, que ha perdido el color.»   |

Dos criterios distinguen la cesura de la simple pausa que se puede producir en interior de verso por razones sintácticas. Primero: Cuando el primer hemistiquio termina por *palabra aguda*, hay que computar métricamente una sílaba más, y si termina por *esdrújula*, una menos. El hemistiquio, por tanto, se comporta exactamente igual que el verso a este respecto. Así en la «Sonatina»:

|               |   |
|---------------|---|
| 14 (8 [-1]+7) | «La princesa está <b>pálida</b> en su silla de oro»           |
| 14 (8 [-1]+7) | «¿Piensa acaso en el <b>príncipe</b> de Golconda o de China?» |

El segundo criterio distintivo de la cesura es que en esa

<sup>1</sup> En latín, la «caesura» no implica división de verso compuesto; incluso originariamente caía en interior de palabra, como hemos indicado en el capítulo de Métrica general.

Para el concepto de cesura –uno de los que mayor desacuerdo concitan entre los investigadores de Métrica–, seguimos al profesor Antonio Quilis (1996: 80).

posición *no se puede producir sinalefa*. En el primero de estos dos últimos versos no es posible leer «pálida en».

#### 4. ESTICOMITIA

La tendencia natural de la poesía es a ocupar cada renglón o unidad rítmica con una unidad de sentido. Así, el sentido queda potenciado mediante ese aislamiento de la materia fónica entre el silencio inicial y la pausa final de verso. La coincidencia entre línea poética y unidad de sentido se llama esticomitia.

No debe entenderse como simple convención, puesto que casi todos los pueblos, épocas y culturas respetan este principio. La poesía grecolatina, la bíblica (originariamente prosa, dispuesta en esticomitia por San Jerónimo en su *Vulgata*), o en lengua española la épica y la lírica primitivas, respetan la esticomitia versal. A lo largo de toda la literatura hispánica hay un predominio de versos esticomíticos, pero encontramos ya algunos encabalgamientos —el fenómeno contrario— desde el siglo XV, y esa tendencia al encabalgamiento aumenta en los siglos XIX y XX. Los primeros cultivadores franceses del verso libre lo justifican precisamente por la esticomitia: cada línea poética debe contener un pensamiento completo, con independencia de su extensión; pero pronto el encabalgamiento gana terreno también en el verso libre.

En realidad, los valores estilísticos de los versos con esticomitia y con encabalgamiento son antitéticos: serenidad/agitación; lentitud/prisa; calma/angustia; inmovilidad/movimiento; racionalidad/emoción; etc. Obsérvense varios de estos valores en dos poemas de un mismo poeta, José Hierro:

##### EPIGRAMA PARA LA TUMBA DE UN POETA

«Toqué la creación con mi frente  
Sentí la creación en mi alma.  
Las olas me llamaron a lo hondo.  
Y luego se cerraron las aguas.»

«Llega a mi lado. Trae  
una rama. (Se mueve

irreal: su elemento  
es la música. Viene  
quebrando los silencios  
maravillosamente).»

#### 5. RUPTURA DE LA PAUSA: ENCABALGAMIENTO. VERSO ENCABALGANTE Y VERSO ENCABALGADO

El encabalgamiento (fr. «enjambement»<sup>2</sup>) es el fenómeno contrario a la esticomitia. Se produce cuando el verso no contiene una unidad de sentido, ni mayor ni menor, sino sólo una parte. Mediante el encabalgamiento, el sentido se prolonga en el verso siguiente, y la materia fónica versal sufre algunos cambios: disminuye mucho la pausa versal (aunque no se suprime, en las buenas dicciones), y como compensación se produce un tonema<sup>3</sup> inesperado, de suspensión, en el final del verso cuyo sentido no está completo. De hecho, el encabalgamiento supone un efecto de suspensión en el verso: de su sentido y de su sonido.

Llamaremos **verso encabalgante** a aquel cuyo sentido se prolonga en el siguiente, y **verso encabalgado** a aquel que completa el sentido del anterior.

#### 6. TIPOS DE ENCABALGAMIENTO

Según la *unidad gramatical* que encabalgamos, hay dos tipos básicos: encabalgamiento de **palabra**, y encabalgamiento de **sirrema** (o de «miembro») —el más frecuente—<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> En este capítulo tenemos que referirnos con mayor frecuencia que en otros a la teorización francesa sobre Métrica, dado que esta cultura es la que antes y más ha reflexionado sobre el fenómeno. Pierre Ronsard (s. XVI) es quien crea el verbo «enjamber» con el sentido de 'prolongar más allá del verso' (Deuxième Préface de la *Franciade*). En el siglo XVII, Malherbe y Boileau proscriben el encabalgamiento, al que llaman «suspension».

<sup>3</sup> Entendemos por tonema, con T. Navarro (1966: 69-71) la inflexión de voz que se produce en la última sílaba acentuada de un grupo fónico, e igualmente en la siguiente o siguientes. Hay cinco tonemas básicos en español: dos ascendentes: el de anticadencia y el de semianticadencia; y dos descendentes: el de cadencia y el de semicadencia. En el medio, ni ascendente ni descendente, está el tonema de suspensión.

<sup>4</sup> El «sirrema», según Antonio Quilis (1964 y 1996: 81-83) es una agru-

Según la *unidad métrica* afectada (hemistiquio, verso, estrofa), hay tres tipos: medial, versal y estrófico. El encabalgamiento **medial** prolonga el primer hemistiquio sobre el segundo; el **versal** desborda la semasia de un verso sobre el siguiente; y el **estrófico** hace lo mismo entre estrofas sucesivas.

Según el *efecto estilístico* producido, hay dos tipos: encabalgamiento **suave** y **abrupto**.

#### 7. ENCABALGAMIENTOS SUAVE Y ABRUPTO

Comencemos por este último, puesto que su distinción es muy nítida. Encabalgamiento suave es aquél que se prolonga hasta más allá de la mitad del verso siguiente. Encabalgamiento abrupto, el que incide sobre las primeras sílabas del verso siguiente, antes de su mitad<sup>5</sup>. Veamos ambos tipos –respectivamente, abrupto y suave– en estos versos de Garcilaso de la Vega:

«Yo ya me consolaba en ver serena  
**tu imagen**, y tan buena y amorosa.»

«cual queda el blanco cisne cuando pierde  
**la dulce vida entre la hierba verde.**»

pación de partes de la oración que no permiten una pausa en su interior: sustantivo + adjetivo y viceversa; sustantivo + complemento determinativo; verbo + adverbio y viceversa; pronombre átono, preposición, conjunción y artículo + elemento introducido; tiempos compuestos de los verbos y perífrasis verbales; palabras con preposición; y oraciones adjetivas especificativas.

Creemos que este concepto de sirrema es más productivo para la Métrica que el de «sintagma», próximo a él. Con la palabra «sintagma» designa F. de Saussure cualquier combinación de elementos contiguos en la cadena hablada: prefijo + palabra («re-lire»), sustantivo + adjetivo («la vie humaine»), oración simple («Dieu est bon»), e incluso oración compuesta («s'il fait beau temps, nous sortirons»).

Próxima también al sirrema y al sintagma está la clásica noción de «kólón» (gr.), «membrum» (lat.). El **kolón** o **miembro** es cada una de las partes en que se divide el **periodo**. Es unidad menor, generalmente breve, y no es independiente –salvo en el caso de los periodos de un solo miembro–.

<sup>5</sup> Cfr. Dámaso Alonso (1987: 69).

Ciertos poetas que escriben una poesía intensa y de agitadas emociones utilizan mucho el encabalgamiento abrupto, correlato de su ánimo sacudido. Así Blas de Otero:

«Porque busco ese horror, esa cadena  
**mortal**, que arrastra inconsolablemente.»

Sin embargo, también podemos tener encabalgamientos abruptos –como en el ejemplo de Garcilaso que acabamos de citar– sin esos valores estilísticos de fuerza o brusquedad<sup>6</sup>.

En métrica francesa, el verso encabalgado con encabalgamiento abrupto se llama «rejet».

#### 8. ENCABALGAMIENTOS SEGÚN LA UNIDAD GRAMATICAL Y LA UNIDAD MÉTRICA AFECTADAS

La palabra y el sirrema son, como acabamos de ver, las unidades gramaticales que pueden recibir el encabalgamiento. Y las unidades métricas que lo reciben son el hemistiquio, el verso y la estrofa. Por ello, desde el punto de vista métrico hay tres tipos de encabalgamiento: medial, versal y estrófico.

Una combinación de ambas clases de unidades da lugar a los siguientes tipos teóricos de encabalgamiento:

1. De palabra (tnesis): en posición de hemistiquio, verso o estrofa.
2. De sirrema: en posición de hemistiquio, verso o estrofa.

Decimos tipos teóricos porque, en la realidad literaria, alguna casilla puede quedar vacía. Así no hemos encontrado tmesis de estrofa, pero sí de verso y –tal vez– de hemistiquio. La posibilidad de tmesis estrófica sigue abierta.

<sup>6</sup> M. y A. Pardo (1998: 26-28) señalan que en el encabalgamiento abrupto, para el efecto de brusquedad, cuenta mucho no sólo el número de sílabas afectadas, sino también el sentido de los versos. Estos autores subrayan la conjunción frecuente del encabalgamiento abrupto con la figura del hipérbaton.

8. 1. *Encabalgamiento de palabra (tmesis)*

El encabalgamiento léxico o tmesis (gr. «tmesis»: 'corte', 'separación'; lat. «tmesis»; port. «temese») es la ruptura de una palabra, que se reparte entre dos unidades métricas consecutivas. Es un tipo de encabalgamiento muy llamativo, aunque poco frecuente. Lo hemos hallado en posición final de verso, marcado ortográficamente casi siempre con un guión que indica ruptura de palabra. Podríamos preguntarnos también si existe en posición final de hemistiquio, donde no recibe ninguna marca ortográfica y suele pasar desapercibido, considerado como mera alteración rítmica o juego de tensiones<sup>7</sup>.

8. 1. 1. *Tmesis versal*

La ruptura de palabra en posición final de verso es un procedimiento métrico latino. Lo vemos en Horacio<sup>8</sup> y luego en

<sup>7</sup> En Retórica se considera tmesis a la ruptura de una palabra compuesta por separación de sus dos elementos. En Métrica afecta al final de verso –es el caso que aquí nos interesa– y al interior de verso –donde constituye un tipo de hipérbaton–. Frecuente en Homero como fenómeno que atañe a la composición relajada de palabras, pasa a la poesía griega y latina como recurso métrico (p. ej. en las *Geórgicas* de Virgilio: «**septem-** subiecta **-trioni**»). En la poesía española del Siglo de Oro (J. A. Mayoral, 1999: 102) se encuentra este tipo especial de hipérbaton, que fragmenta en dos una palabra para intercalar otra en medio. Se usa –escasamente, dada su artificiosidad– para la poesía jocosa. Así Quevedo en su «Receta para hacer Soledades en un día»:

«Quien quisiere ser culto en sólo un día,  
la **geri-** aprenderá **-gonza** siguiente»

O bien los ejemplos de Trillo y Figueroa, y de Jáuregui –respectivamente–:

«Del Varón que **elegante-** (al revés) **-mente**  
el de Holofernes profirió escarmiento»  
«con tu licencia  
**alta-** espero cantar **-mente-**».

Sin fines paródicos se encuentra en Medrano:

«¿Cómo **bien-** será alguno **-aventurado**  
si hombre alguno hay sabio a todas horas?»

<sup>8</sup> Horacio en la oda «Partius iunctas quantiunt fenestras» escribe:

«Invicem machos anus arrogantes  
Flevis in solo levis angí portu,

la poesía provenzal<sup>9</sup>. En lengua española encontramos tmesis versal con una cierta frecuencia en Fray Luis de León, como imitación clásica o bien renacentista italiana (Ariosto)<sup>10</sup>:

|      |                                 |
|------|---------------------------------|
| 7 a  | «Y cómo la alevosa              |
| 11 B | Antea movió a Petro con fingida |
| 7 a  | querella <b>apresurosa-</b>     |
| 7 b  | <b>mente</b> quitar la vida»    |

En tiempos más próximos, emplea el encabalgamiento léxico Paul Verlaine, y, en nuestro país, Juan Ramón Jiménez en su primera época:

|  |  |
|--|--|
| «Tú, que entre la noche bruna,<br>en una torre <b>amari-</b> | «¡Asno blanco; verde y <b>ama-</b><br><b>rillo</b> de parras de otoño; |
| <b>lla,</b> eras como un punto, ¡oh luna!<br>sobre una i.»   | asno dulce y blanco, penas<br>lleva tu duelo de adorno!» <sup>11</sup> |

Más cerca de nosotros la utilizan Blas de Otero, José Hierro y Arcadio Pardo<sup>12</sup>. De todos modos, no es procedimiento usual. En los poetas modernos parece deberse a una búsqueda de originalidad musical, de tensión entre pausa versal y palabra.

Thracio bacchante magis sub **inter-**  
**lunia** vento.»

Y también en la oda «Otium divos rogat in patenti»:  
[...] «Grosche, non gemmis, neque purpura **ve-**  
**nale** nec auro.»

<sup>9</sup> En las «rims trencatz», mencionadas en el capítulo de la Rima.

<sup>10</sup> Ludovico Ariosto escribe en el canto 28 del *Orlando furioso* (1516, 1521 y 1532):

«Giurar lo fe' che né per cosa detta,  
Né che gli sia mostrata che gli spiaccia,  
Ancor ch'egli conosca che **diretta-**  
**mente** a sua Maestà danno si faccia.»

<sup>11</sup> Estas estrofas pertenecen, respectivamente, a *Las hojas verdes* y *Pastorales*. Otros ejemplos de este último libro: «aquella puerta con **jara-** / **mago** en sus rojos ladrillos...»; «lento y mudo, como otro dios, andando / entre los chopos de oro, que **cantando-** / **le** están al cielo libre y transparente.»

<sup>12</sup> Otero, en «Paso a paso», de *Esto no es un libro*: «Ponte la muerte por los hombros. Ven. **A-** / **lejémonos** de Europa.» Hierro, en *Con las piedras, con el viento*: «¿Quién os da trescientos, **tres-** / **cientos** mil pájaros tenues?»; o en *Quinta del 42*: «Por qué tenías que ser tú, **precisa-** / **mente** tú, con el nombre diluido». Y Arcadio Pardo, en *Silva de varia realidad* (1999): «Con la **di-/ferencia** de que ahí»; «me conviven, me **con-/temporanean** y me hacen».

8. 1. 2. ¿*Tmesis medial*?

Podemos, como hipótesis, formular la posibilidad de que exista también *tmesis entre hemistiquios* (o medial). Menos llamativa que la *tmesis versal*, carece de signo ortográfico que indique la ruptura rítmica de la palabra. Los modernistas utilizan esta ruptura de palabra, en los versos compuestos, para crear variedad y tensión métrica. Así en estos ejemplos de Rubén Darío y Julián del Casal –respectivamente–, tal vez haya que leer con *tmesis* «sonaban alter-/nativamente» y «con el espíri-/tu de Dalila»:

|          |                                      |              |
|----------|--------------------------------------|--------------|
| 10 (5+5) | «¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!  | -----; ---   |
| 10 (5+5) | Tu dulce vientre cubrió de seda      | -----; ----- |
| 10 (5+5) | el dios. Miel y oro sobre la brisa   | -----; ----- |
| 10       | sonaban <b>alternativamente...</b> » | -----        |
| 10 (5+5) | «Entre cojines de raso y lila,       | -----; ----- |
| 10       | con el <b>espíritu</b> de Dalila...» | -----        |

8. 2. *Encabalgamiento de sirrema: versal, medial y estrófico*

Es, con mucho, el tipo de encabalgamiento más frecuente. Rompe una unidad gramatical menor –de cualquier clase– dentro de una oración. En el poema, puede producirse encabalgamiento tanto entre hemistiquios como entre versos e incluso entre estrofas, todos ellos consecutivos.

Citaremos como ejemplo de **encabalgamiento sirremático versal** este fragmento de Garcilaso de la Vega:

|    |   |
|----|---|
| 11 | «Con tanta mansedumbre el <b>crystalino</b> |
| 11 | <b>Tajo</b> en aquella parte caminaba»      |

Como ejemplo de **encabalgamiento sirremático medial**, este otro de Rubén Darío:

|     |   |
|-----|---|
| 7+7 | « <b>Maravillosamente danzaba</b> . Los diamantes |
| 7+7 | negros de sus pupilas vertían su destello;        |
| 7+7 | era bello su rostro, era un rostro tan bello      |
| 7+7 | como el de las gitanas de don Miguel Cervantes    |

Y, por último, como ejemplo de **encabalgamiento estrófico**, estos otros de Jorge Luis Borges:

|    |   |
|----|---|
| 11 | «Todas las cosas son palabras del                 |
| 11 | Idioma en que Alguien o Algo, noche y día,        |
| 11 | Escribe esa infinita algarabía                    |
| 11 | Que es la historia del mundo. <b>En su tropel</b> |
| 11 | <b>Pasan</b> Cartago y Roma, yo, tú, él,          |
| 11 | Mi vida que no entiendo, esta agonía              |
| 11 | De ser enigma, azar, criptografía                 |
| 11 | Y toda la discordia de Babel.»                    |

Con relación al encabalgamiento estrófico (también llamado *interestrófico*), añadiremos que, aunque la pausa estrófica suele respetarse, en el Modernismo y Postmodernismo –con algún precedente en el Barroco<sup>13</sup> e incluso entre los trovadores<sup>14</sup>– encontramos infracciones a este principio. El encabalgamiento estrófico produce efecto de sorpresa en el lector, y también de ligazón entre los contenidos de las diversas estrofas. Pero sobre todo produce sensación de transgresión, de modernidad.

9. ENCABALGAMIENTO PRECEDIDO DE PAUSA:  
CONTRA-ENCABALGAMIENTO ABRUPTO

Dentro del amplio tema del encabalgamiento, vamos a tratar de un caso especial: el que en métrica francesa se conoce como «contre-rejet»<sup>15</sup>, y que nosotros denominaremos **contra-encabalgamiento abrupto**. Consiste en que un

<sup>13</sup> Por ejemplo, en Quevedo: «El yelmo de Segura de la Sierra», en sextetos-lira, encabalgaba su primera estrofa sobre la segunda. Más extremadamente aún, el «Himno a las estrellas», igualmente en sextetos-lira, no concluye oración (no incluye punto estrófico) hasta después de la 9ª estrofa. Las 8 estrofas anteriores están separadas entre sí solamente por coma o por punto y coma.

<sup>14</sup> P. ej. en Peire Cardenal: «Una ciutat fo, no sai cals». Enlaza la estrofa que empieza por «Que.l vezon estar suaumen» con la siguiente: «Qu.il son savi e ben senat».

<sup>15</sup> Ej. de Racine: «je veux dire la brigue et l'éloquence. Car D'un côté le crédit du défunt m'épouvante».

fragmento versal breve –inferior a la mitad del verso– está aislado por pausa interna en posición final de verso, y enlaza con el verso siguiente<sup>16</sup>. Por ejemplo, en Rubén Darío:

- 14 «El tren iba rodando sobre sus rieles. Era  
13-14<sup>17</sup> en los días de mi dorada primavera  
11 y era en mi Nicaragua natal.  
14 De pronto, entre las copas de los árboles, vi  
14 un cono gigantesco, "calvo y desnudo", y  
11 lleno de antiguo orgullo triunfal.»

El contra-encabalgamiento abrupto, con su distanciamiento del esquema normal del verso, produce un efecto de sorpresa y pone de relieve la palabra o palabras que lo contienen.

#### 10. SINAFÍA Y COMPENSACIÓN

Los casos de «sinalefa entre versos», en que versos consecutivos equilibran su silabismo embebiendo el primero la hipermetría del segundo<sup>18</sup>, podríamos considerarlos como un tipo muy específico de encabalgamiento versal. En ellos tenemos que suponer que queda suprimida la pausa del verso primero. La «sinalefa entre versos» comprende dos casos: la sinafia y la compensación.

La **sinafia** consiste en enlazar la vocal final de un verso –el primero– con la vocal inicial del siguiente, hipermétrico. A su vez, la **compensación** consiste en que un verso agudo

<sup>16</sup> Este caso entra dentro del concepto de «braquistiquio» (A. Quilis: 1996: 86-88; fragmento de verso inferior a cuatro sílabas), junto con otros casos: fragmento inicial de verso separado por dos pausas; fragmento final de verso separado por dos pausas. Señala A. Quilis la potenciación estilística de las palabras en braquistiquio.

<sup>17</sup> Este verso puede ser interpretado como alejandrino con primer hemistiquio agudo, por tonificación de una palabra átona en posición medial, y por tanto con una sílaba más («en los días de mi / dorada primavera»); o bien como tridecasílabo ternario («en los días – de mi dorada – primavera»). (En el capítulo de los Metros españoles hablaremos de estos tridecasílabos que alternan con alejandrinos).

<sup>18</sup> Volveremos a tratar de estos casos de hipermetría en el capítulo del Metro.

–nuevamente el primero– embebe la sílaba inicial del siguiente, hipermétrico.

Sinafia y compensación surgen casi siempre en versos breves o muy breves. Así en los tetrasílabos de las «coplas de pie quebrado» del siglo XV, donde encontramos numerosos ejemplos de sinalefa entre versos. De modo más esporádico en otros períodos, y siempre con metros muy breves, hallamos versos aparentemente anómalos, con una sílaba excedentaria, que se explican por equilibrio o compensación entre versos contiguos.

La sinalefa entre versos existe ya en la métrica clásica. En la española está presente desde el siglo XIV. Nuestros primeros teóricos de Métrica –Juan del Encina, Nebrija<sup>19</sup>, Correas, etc.– observan con curiosidad el fenómeno. Modernamente se distingue entre sinalefa entre versos propiamente dicha (sinafia), y compensación<sup>20</sup>.

Veamos un caso de sinafia en este poema en trisílabos de Juan Ramón Jiménez:

- 3 – ¿Te acuerdas?  
3 – El campo  
3 a florido
- 3 – pintaba  
(4 → 3 –) en tus ojos  
3 a benditos
- 3 – alegres  
3 – estampas...  
3 a Los niños...»

#### O bien en Jorge Manrique:

- 8 a «No se os haga tan amarga  
8 b la batalla temerosa

<sup>19</sup> Afirma este autor que «en comienzo del verso podemos entrar con medio pie perdido, el cual no entra en el cuento et medida con los otros. Tan bien avemos de presuponer [...] que cuando alguna dición acabare en vocal et se siguiere otra que comience esso mesmo en vocal, echamos algunas veces la primera dellas.» (Nebrija, 1492; cfr. 1990: 163)

<sup>20</sup> Para la definición de ambos fenómenos y su fundamentación en la Fonética experimental, véase M<sup>a</sup> Josefa Canellada de Zamora (1949).

|         |                          |
|---------|--------------------------|
| 4 c     | que esperáis,            |
| 8 a     | pues otra vida más larga |
| 8 b     | de la fama gloriosa      |
| 5 c>4 c | acá dejáis.»             |

En Jorge Manrique encontramos igualmente compensación:

|         |                             |
|---------|-----------------------------|
| 8 a     | «Aunque esta vida de honor  |
| 8 b     | tampoco es eternal          |
| 5 c>4 c | ni verdadera;               |
| 8 a     | mas, con todo, es muy mejor |
| 8 b     | que la otra temporal,       |
| 5 c>4 c | perecedera.»                |

## CAPÍTULO 6

### EL METRO

#### 1. METRO Y VERSO

El metro es el número de sílabas que integran cada verso o línea poética. La palabra procede del griego «métron» ('medida', 'norma'). El metro es el elemento básico en la versificación de todas las lenguas románicas<sup>1</sup>.

Tiene tanta importancia el metro y es tan configurador de la unidad poética –el verso–, que a menudo ambas palabras, «verso» y «metro», son usadas como sinónimas. Por ejemplo: cuando hablamos de verso octosílabo o metro octosílabo.

Hemos definido el verso como la porción del poema que se halla separada por dos pausas versales (y gráficamente por dos blancos: el inicial del verso y el final). Y definimos ahora el metro como el número de sílabas comprendidas en ese verso.

La unidad que ahora llamamos «metro» recibió en las Poéticas medievales y renacentistas el nombre de «pie»<sup>2</sup>. Este uso sobrevive en la Métrica actual cuando hablamos de «coplas de pie quebrado».

Ortográficamente, los versos españoles (y los portugueses e italianos) –salvo el inicial, o cuando lo pida la orto-

<sup>1</sup> También en otras versificaciones muy lejanas a la nuestra, como la japonesa, el metro es el elemento fundamental. En las lenguas germánicas, cuya base rítmica es el esquema acentual, el metro adquiere valor estructurante a partir del siglo XVIII por influencia francesa.

<sup>2</sup> Así lo define Juan del Encina: «Pie no es otra cosa en el trobar sino vn ayuntamiento de cierto número de sílabas; y llámase pie porque por él se mide todo lo que trobamos; y sobre los tales pies, corre y roda el sonido de la copla.» También en la métrica italiana encontramos la palabra «piede» con este sentido. Su origen es mediolatino.