

cuestión de si hay un criterio "objetivo", "formal" para determinar si un verbo finito + un infinitivo forman una "comunidad de acción" (*Aktionsgemeinschaft*) y revisa las diversas posiciones al respecto (criterios semánticos, sintácticos, funcionales, transformacionales, etc.). Toma también en consideración la construcción verbo factitivo o perceptivo + infinitivo (tipo *oír hablar, comenzar a cantar*). Finalmente explicita los principios doctrinales que guían el trabajo declarando que son fundamentalmente los del estructuralismo europeo, semántico, representado por Martinet y aplicado a la romanística en Alemania por H. Weinrich.

El exhaustivo análisis que de la bibliografía tocante al tema ha realizado Körner, en el cual parece no haberse pasado por alto ningún trabajo de alguna importancia, permite predecir que la segunda parte del estudio, el inventario y clasificación de los ejemplos de la construcción estudiada en la obra de Calderón, será contribución decisiva no sólo al conocimiento de la obra calderoniana sino también al de uno de los aspectos más importantes del sistema lingüístico español: las perífrasis, frases o construcciones verbales.

JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO.

Instituto Caro y Cuervo.

TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Repertorio de estrofas españolas*, New York, Las Americas Publishing Company, 1968. 240 págs.

En 1956 el Profesor Navarro había publicado (en Syracuse University Press) un extenso volumen de 556 páginas sobre *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, en el cual hizo "referencia a las estrofas más corrientes en cada período literario" de España y de América, "pero sólo en casos especiales [incluyó] ejemplos de algunas de ellas, para no aumentar excesivamente la extensión de la obra". Ahora en *Repertorio de estrofas españolas* reúne 548 variedades, con carácter de complemento documental de aquella obra, y sin ánimo de agotar la materia. Habla en seguida el propio doctor Navarro para explicar mejor el carácter y alcance de su *Repertorio*:

Se encontrarán otras combinaciones en las muchas obras y revistas que no ha sido posible tener presentes y especialmente en el inmenso campo de los cancioneros antiguos y de los números líricos, cantables, del teatro antiguo y moderno. De propósito han sido eliminadas formas ocasionales de carácter meramente accidental; en cambio, se ha procurado recoger cualquier variedad producida alrededor de los tipos tradicionalmente establecidos, en la idea de que toda modifica-

ción de este género puede ser efecto de una particular intención expresiva respecto a la armonía o ritmo del tipo modificado.

No figuran en este registro romances, glosas, letrillas ni silvas [en seguida el autor explica por qué].

### Luego dice:

En cada período se ha destacado algún tipo de estrofa cuyos rasgos han guardado cierta relación con el carácter de la poesía que lo ha practicado y preferido: el cuarteto monorrimo o cuaderna vía, en la poesía de Clerecía; la copla de arte mayor, en la Gaya Ciencia; el soneto en el Renacimiento; la décima en el Siglo de Oro, y la octava aguda en el Romanticismo. La imprecisa fisonomía de la poesía neoclásica debió ser la causa de que no dejara su sello en ninguna clase de estrofa. En la actualidad se dan tendencias contrarias que suelen oponerse hasta en las producciones de los mismos poetas; de una parte se cultiva la estrofa con refinamiento y de otra se buscan nuevas experiencias en el inseguro campo del verso libre, ajeno a los recursos de la estrofa, de la rima, del acento y del metro.

La estrofa define y sitúa la función del verso dentro de la armonía de la frase métricamente organizada. La rima establece la correlación de unos versos con otros como miembros de esa misma unidad. Desligado de la estrofa y de la rima, lo que el verso gana en libertad lo pierde en virtud musical. La misma inclinación por la variedad y el mismo estímulo de experimentación que ha multiplicado los tipos de versos en la poesía española se manifiestan en la diversidad de las estrofas. A pesar de sus limitaciones, el cuadro que este libro presenta da idea de la riqueza de modalidades con que el ingenio de los poetas ha utilizado las aptitudes prosódicas y rítmicas del idioma en la continua reelaboración de estas formas métricas. Sin duda las posibilidades no están agotadas, y metros, rimas y estrofas deben tener aún larga vida por delante.

Las anteriores consideraciones del Profesor Navarro en el prólogo de su *Repertorio* se complementan muy bien con las siguientes, relativas a "Estrofas y períodos" en su *Métrica española*, § 506:

Existe un desarrollo paralelo entre metros y estrofas a través de los períodos reseñados. El concepto de la estrofa se define tan pronto como el del verso en la unidad musical de la frase cantada. La cuarteta asonante, *abcb*, y la seguidilla, de disposición análoga, *abcb*, aparecen entre las primeras manifestaciones líricas de la lengua, junto a las breves y variables formas de los estribillos. Cuartetas y seguidillas se registran sin interrupción de un siglo a otro, aun cuando la humildad de su representación les haya hecho vivir al margen de la poesía culta. Su próximo parentesco con el romance hace suponer igual antigüedad en esta forma métrica, ligada además estrechamente con las viejas series monorrimas de los cantares de gesta.

Antes del siglo XII hicieron su aparición combinaciones de mayor progreso artístico, como la redondilla románica de rimas cruzadas, *abab*, que había de quedar para siempre en la versificación española, y el zéjel mozárabe, *aa:bbba*, que después de su extensa difusión medieval dejaría un eco constante en los siglos suce-

sivos. Otras dos invenciones semejantes al zéjel, sobre la misma base métrica del octosílabo o del hexasílabo, el villancico, *abba:cdcd:deea*, definidas y divulgadas por las Cantigas de Alfonso el Sabio, siglo XIII, enriquecieron la lírica antigua, nacional y extranjera, y mantuvieron prolongadamente su prestigio.

La poesía cortesana del siglo XIV desarrolló la tradición provenzal, reelaborada a través de Galicia, Aragón y Cataluña, de las estrofas de dobles unidades métricas. Durante mucho tiempo imperaron las coplas, de arte menor, las reales, las de pie quebrado y otras combinaciones octosílabas, fundadas en el principio de elementos adicionados y compuestos. Un ponderado sentido de armonía evitó llegar dentro de este sistema a la imitación de extremados modelos extranjeros. Bajo la práctica de las coplas compuestas definió sus rasgos la quintilla, compañera más tarde de la redondilla en el amplio campo del teatro del Siglo de Oro. Otras dos formas octosílabas más propiamente originales, que habían venido pasando por lento proceso, fijaron su estructura regular a la salida del siglo XVI: la décima y la glosa. Un siglo después impuso su dominio la octavilla aguda italiana, popularizada por las canciones y leyendas románticas. En todo momento, el octosílabo aparece como instrumento esencial de la lengua en sus invenciones o adaptaciones métricas.

Entretanto, en los géneros graves o heroicos de la poesía culta, la desaparición de cada metro arrastró consigo las respectivas estrofas. Con el eclipse del alejandrino se olvidó la memoria de su cuarteto monorrímo y con la sustitución del arte mayor por el endecasílabo se olvidó la amplia y sonora copla hecha famosa por Juan de Mena. Trajo el endecasílabo en su brillante cortejo el soneto, la octava real, el terceto, la estancia, la sexta rima y la alambicada sextina. Sólo las tres primeras de estas formas resistieron con relativa firmeza la crisis neoclásica. La contribución española en relación con las estrofas endecasílabas se había limitado al desarrollo de la lira de los sextetos alirados, de los cuartetos y de la silva, sobre iniciativas recogidas de particulares ejemplos italianos que habían pasado casi desapercibidos en su propio país. Acaso la silva debió a la libre y amorfa trabazón de sus versos la especial acogida que encontró en la poesía conceptista y culterana. Debe notarse en cambio el hecho de que la décima y la glosa vinieran a regularizar su clara simetría en este mismo período, en lugar de seguir insistiendo en sus profundas y recargadas manifestaciones anteriores.

Fueron las estrofas endecasílabas de constitución más simplificada, y en especial el cuarteto y la silva, las más cultivadas en el siglo XVIII, juntamente con la forma sáfico-adónica, el endecasílabo suelto y el romance heroico. A fines del neoclasicismo, con Iriarte, Moratín, Sánchez Barbero, Arjona y Arriaza, los intentos de renovación métrica no se dirigieron a la estrofa con igual interés que el que dedicaron al verso, aunque se produjera en este tiempo [...] la introducción del tipo de estrofa aguda, el cual se aplicó al endecasílabo lo mismo que al octosílabo y a los demás metros.

Continuó el romanticismo utilizando las mismas estrofas practicadas en el período anterior. Sus preferencias por las octavas, sextetos y cuartetos de mitades agudas dio lugar a que estas estrofas fueran notadas como formas especialmente representativas de la versificación romántica. Entre otras combinaciones pasajeras logró relativa popularidad el sexteto *AaB:CcB*, empleado sobre todo por Núñez de Arce. En todo caso, la mayor eficacia de la poesía romántica en este terreno, consistió en la incorporación del alejandrino, dodecasílabo y decasílabo como versos comunes y en el ejemplo de sus escalas métricas como sugestión y estímulo de inexploradas experiencias. El ensayo de nuevos versos y la atenuación de las tra-

bas de la estrofa se fundían en el alarde de novedad, de maestría técnica y de independencia antipreceptista.

Dentro de las mismas líneas, el modernismo readaptó unos metros, desarrolló otros y multiplicó los intentos de nuevas modalidades rítmicas en versos regulares y amétricos, pero no dejó estrofa alguna de tipo propiamente definido y orgánico que pueda señalarse como producto característico de este período. Se realizaron en tal sentido modificaciones que, aunque abundantes y variadas, sólo afectaron a circunstancias particulares de las estrofas ordinarias: composición del soneto en toda clase de metros; imitación de algunos modelos de estrofas antiguas; aplicación de la consonancia monorríma, especialmente en tercetos y cuartetos: combinación en la misma estrofa de versos que de ordinario no se emplean juntos: mezcla de consonancia y asonancia donde se ha acostumbrado usar sólo la primera, etc. Podría decirse que la forma métrica más peculiar de la versificación modernista es en realidad, en contraposición con el propio sentido de la estrofa, la silva libre y abierta en que se admiten los versos más variados y distintos.

Después de estas modificaciones, la desintegración versolibrista de la rima y del metro significó para la estrofa la pérdida de sus apoyos esenciales. Su decadencia ha seguido un lento proceso desde que cambió el concepto de su papel en relación con el del verso. Hasta el Siglo de Oro la variedad de estrofas, adscritas al servicio que a cada una se le asignaba, superaba al número de metros en que se componían. A partir del neoclasicismo, su proporción se fue reduciendo a medida que la atención se inclinó hacia las cualidades rítmicas del verso. El número de metros cultivados por el Modernismo superó considerablemente al de las estrofas. Continúa contando la estrofa con la adhesión de decididos partidarios, aparte de su invariable alianza con la lírica cantada. Su permanencia se puede tener por segura mientras exista el sentido de armonía entre los versos en que se expresa un pensamiento y entre las partes que componen un poema.

Con los anteriores textos, uno del *Repertorio* y otro de la *Métrica*, se entiende muy bien el sentido y el propósito de las dos cuidadosas obras del Maestro Navarro. Para completar la información sobre la primera, registro a continuación los títulos de su *Índice general* (los doy seguidos, no uno debajo de otro, como están en el libro): Verso único, pareado, terceto, cuarteto, quinteto, sexteto, septeto, octava, novena, décima, undécima, duodécima, tridécima, tetradécima, soneto [con 42 formas], superestrofa, estrofas de estribillo y estrofas de retorneo.

El *Repertorio* de estrofas, con sus 548 modelos, y el de metros, con sus 88 tipos de versos (§ 503 de la *Métrica*) son dos aspectos paralelos de la extraordinaria riqueza de recursos acumulados por la versificación de nuestro idioma. En ambas obras, además, el material va considerado en su unidad panhispánica, como producto común de España e Hispanoamérica.

Especial congratulación merece el profesor doctor Tomás Navarro Tomás por este par de obras suyas, las últimas que han salido hasta ahora de su pluma; la segunda — el *Repertorio* — publicada cuando él tenía ya 84 años de edad (en 1968) y lo aquejaban dolencias físicas que no le impedían, a pesar de todo, leer y escribir sin

cansancio varias horas al día. Que Dios le permita vivir y poder trabajar aún muchos años y regalarnos con nuevos estudios orientadores y luminosos.

Terminemos esta información — muy atinada y, diría yo que completa, dentro de su brevedad, y todo ello por tratarse de palabras del propio autor de las obras mencionadas — con una pequeña muestra del *Repertorio de estrofas*. Primero, la octavilla heptasílaba *El pescador*, de Espronceda:

Pescadorcita mía,  
desciende a la ribera,  
y escucha placentera  
mi cántico de amor;  
sentado en su barquilla,  
te canta su cuidado,  
cual nunca enamorado,  
tu tierno pescador.

Ahora, la octava inicial de la poesía de Rubén Darío *A Margarita de Bayle*, en la que los decasílabos dactílicos bajo uniforme rima aguda llevan como contrapunto el recortado apoyo de los trisílabos llanos (las explicaciones son de don Tomás):

Margarita, está linda la mar,  
y el viento  
lleva esencia sutil de azahar:  
yo siento  
en el alma una alondra cantar:  
tu acento.  
Margarita, te voy a contar  
un cuento.

Finalmente, una muestra de soneto derivativo y, además, de tipo continuo, escrito por Francisco Luis Bernárdez:

Si para recordar lo recordado  
debí perder primero lo perdido,  
si para conseguir lo conseguido  
tuve que soportar lo soportado;

si para estar ahora enamorado  
fue menester haber estado herido,  
tengo por bien sufrido lo sufrido,  
tengo por bien llorado lo llorado.

Porque después de todo he comprobado  
que no se goza bien de lo gozado  
sino después de haberlo padecido.

Porque después de todo he comprendido  
que lo que el árbol tiene de florido  
vive de lo que tiene sepultado.

Así, con breve matización poética, termina esta información, realizada más con afecto que con maestría.

LUIS FLÓREZ.

Instituto Caro y Cuervo.

*Poema de Fernán González*. Traduzione, ricostruzione, commento, note a cura di Erminio Polidori, [Taranto], Giovanni Semerano Editore, [1962], 562 págs.

Se trata de una nueva edición del *Poema de Fernán González*, que se justifica plenamente por esta triple consideración: no se había hecho en Italia una edición de tal *Poema*: la presente está enriquecida con la versión al italiano del texto original y con el intento de reconstrucción poética, sirviéndose de las *crónicas*, de las veinticinco estrofas mutiladas en el único códice existente; y el trabajo de Polidori supone un esfuerzo consciente y serísimo por avaluar documentos pertinentes y ponerlos en su verdadera luz.

Resulta así un volumen perfectamente estructurado en las siguientes partes: introducción, bibliografía, elenco de las abreviaturas, texto poético con la versión italiana al frente y con la reconstrucción poética de las principales partes que faltan en el códice, numerosas notas de carácter literario, lingüístico e histórico, reproducción — siguiendo el ejemplo de Menéndez Pidal (*Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951) — del manuscrito escurialense, de los capítulos de la *Primera crónica general* referentes a las estrofas 525-533, 714-728 y 768 y siguientes, mutilados en el poema, de las variantes aportadas por los redactores de la *Crónica general de 1344* y, por último, de las veintisiete estrofas del *Manuscrito de Gonzalo de Arredondo*. Complementan el tomo un léxico de las palabras más difíciles, un índice de nombres propios y un índice general.

La Introducción se propone una serie de temas indispensables para el conocimiento del *Poema*: datación y autor (entre los años de 1250 y 1271 por un monje del Monasterio de San Pedro de Arlanza, Burgos), arquitectura del *Poema* (pertenece a la técnica poética conocida como *mester de clerecía*), manuscritos (el códice que contiene el *Poema* se encuentra en la Biblioteca de El Escorial bajo la sigla IV-B-21, con características que lo hacen pertenecer al siglo xv), sus relaciones con