

Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII

ANEJO 5

El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos

RODRIGO OLAY VALDÉS

Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII



2020

Anejos de Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII

INSTITUTO FEIJOO DE ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

N.º 5 / Noviembre de 2020

Rodrigo Olay Valdés, *El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos*, Oviedo, IFESXVIII / Ediciones Trea (ACESXVIII, 5), 2020.

ISBN: 978-84-18105-22-7 | Depósito legal: AS 01098-2020

DOI: <https://doi.org/10.17811/acesxviii.5.2020.1-135>

Entidad coeditora: Ediciones Trea, S. L.

Entidad financiadora: Ayuntamiento de Oviedo

Entidad colaboradora: Ediuno. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo



© Rodrigo Olay Valdés, 2020

© de esta edición: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2020

Universidad de Oviedo. Campus de Humanidades. 33011-Oviedo. Asturias, España

Teléfono: 34 985 10 46 71. Fax: 34 985 10 46 70. Correo electrónico: admifes@uniovi.es

IFESXVIII <http://www.ifesxviii.uniovi.es/>

Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII

ISSN 1131-9879

CESXVIII <https://www.uniovi.es/reunido/index.php/CESXVIII/>

Directores

Elena de Lorenzo Álvarez (lorenzoelena@uniovi.es)

Ignacio Fernández Sarasola (sarasola@uniovi.es)

Consejo de Redacción

Philip Deacon (University of Sheffield) / Fernando Durán López (Universidad de Cádiz) / David T.

Gies (University of Virginia) / Claudia Gronemann (Universität Mannheim) / Venancio Martínez Suárez

(Universidad de Oviedo) / Joaquín Ocampo Suárez-Valdés (Universidad de Oviedo) / Franco Quinziano

(Università degli studi di Urbino) / Inmaculada Urzainqui Miqueleiz (Universidad de Oviedo)

Consejo Científico

Armando Alberola Romá (Universidad de Alicante) / Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC) / Pedro Álvarez de

Miranda (Universidad Autónoma de Madrid) / Pablo Cervera Ferri (Universidad de Valencia) / Juan Díaz

Álvarez (Universidad de Oviedo) / Françoise Etievre (Université Sorbonne Nouvelle) / Ángeles Faya Díaz

(Universidad de Oviedo) / Marta Frieria Álvarez (Universidad de Oviedo) / Virginia Gil Amate (Universidad

de Oviedo) / José Luis Gómez Urdáñez (Universidad de La Rioja) / Javier González Santos (Universidad

de Oviedo) / Emilio La Parra López (Universidad de Alicante) / Miguel Ángel Lama (Universidad de

Extremadura) / Isabel Larriba (Université d'Aix-Marseille-UMR Telemme) / Enrique Llopis Agelán

(Universidad Complutense de Madrid) / Hans-Joachim Lope (Philipps-Universität Marburg) / Vidal de la

Madrid Álvarez (Universidad de Oviedo) / Fernando Manzano Ledesma (Universidad de Oviedo) / Emilio

Martínez Mata (Universidad de Oviedo) / Ramón Maruri Villanueva (Universidad de Cantabria) / Pegerto

Saavedra Fernández (Universidad de Santiago de Compostela) / Eduardo San José Vázquez (Universidad de

Oviedo) / Gabriel Sánchez Espinosa (Queen's University Belfast)

Índice

Introducción	5
Ideas métricas de Jovellanos: teoría del endecasílabo blanco	9
Planteamiento y corpus teórico	9
El porqué del endecasílabo blanco: el riesgo del prosaísmo y el dilema de la rima. .	20
Un sistema personal	27
Un concepto clave: la cesura	29
Jerarquía de las cesuras	35
Combinación de cesuras	38
Otros principios de armonía no cuantitativos	42
Usos métricos de Jovellanos: descripción	47
Usos métricos de Jovellanos: evolución	70
Uso del endecasílabo blanco: estudio cuantitativo	76
Endecasílabos blancos	77
Endecasílabos de rima asonante.	84
Endecasílabos de rima consonante	87
Conclusiones	88
Esquemas-resumen del uso de las cesuras.	92
Uso del endecasílabo blanco: estudio cualitativo	95
Recurrencias fónicas	95
Rimas internas y asonancias	96
Adjetivos y palabras agudas y esdrújulas a final de verso	100
Palabras largas	101
Sinalefas violentas	101
Conclusiones	103
Reflexiones finales	106
Apéndices	115
Apéndice 1: <i>Loa de Jovellanos a Campomanes</i>	115
Apéndice 2: Listado de poemas empleados en los cómputos y variables tenidas en cuenta.	118
<i>Bibliografía</i>	123
<i>Índice onomástico</i>	132

RESUMEN

En la idea de superar la poesía anacreóntica y llevar el discurso poético del momento a un nivel superior de ambición y complejidad, Jovellanos se inclinó por sustituir la rima por el ritmo y eligió el endecasílabo blanco como el metro idóneo para su propuesta dada su flexibilidad y sus ricas posibilidades de acentuación. En una serie de cartas dirigidas a varios amigos poetas (1773-1797), explicó cómo debía emplearse este verso: clasificó los endecasílabos según sus cinco posibles acentuaciones o cesuras; estableció cuáles eran las más armónicas y trazó la manera de combinarlas apropiadamente. En este estudio, sistematizamos la novedosa teoría de Jovellanos, analizamos sus usos métricos diacrónicamente y estudiamos el modo en que aplicó sus ideas a sus propios poemas. Ello permite concluir que se ajustó a su preceptiva de forma progresivamente más exacta, lo que nos capacita para describir una evolución muy detallada de su uso del endecasílabo blanco relevante para entender su obra, datar sus poemas y resolver problemas de autoría.

PALABRAS CLAVE

Jovellanos, poesía, poética, métrica, rima, endecasílabo, epístola, sátira, edición, atribución.

TITLE

Blank verse: the commitment to poetic renewal by G. M. de Jovellanos.

ABSTRACT

In the idea of overcoming anacreontic poetry and taking the poetic discourse of the moment to a higher level of ambition and complexity, Jovellanos decided to substitute rhyme for rhythm and to chose the blank verse as the ideal meter for his proposal, given its flexibility and richness accentuation possibilities. In a series of letters sent to various friendly poets (1773-1797), he explained how this verse should be used: he classified the hendecasyllables according to their five possible accents or caesuras; he established which were the most harmonic and mapped out how to appropriately combine them. In this study, we systematize Jovellanos' theory, analyze its metric uses diachronically, and study how he applied his ideas to his own poems. This allows us to conclude that he gradually adjusted his verses to his own requirements, which enables us to describe a very detailed evolution of his use of the blank verse relevant to understand his work, date his poems and solve authorship problems.

KEYWORDS

Jovellanos, poetry, metrics, rime, hendecasyllable, epistle, satire, edition, attribution.

Introducción

«Sin duda el nombre de Jovellanos no tendría hoy el prestigio que tiene si solo se conservasen sus obras poéticas. Es en los tratados de educación, de economía o de política donde hay que buscar la razón de su fama. Pero si esto es cierto, también lo es que entre los poetas de su tiempo, poco propicio para la lírica, Jovellanos hace un figura muy decorosa, y que en algunos momentos se pone a la cabeza de todos ellos»¹. Con estas algo reticentes observaciones comenzaba José Miguel Caso González en 1961 su pionera edición crítica de la poesía de Jovellanos, modelo desde entonces de todos los editores de textos poéticos del siglo XVIII.

Me interesa comenzar con estas palabras porque siguen representando el que aún hoy es sentir generalizado acerca de la obra poética del gijonés, excepción hecha de sus *Sátiras I y II*, que se tienen por las mejores del siglo². Pero conviene dejar sentado que a la denostada poesía española del siglo XVIII debemos dos ingredientes absolutamente imprescindibles de nuestra poesía contemporánea: la disolución del conceptismo como lenguaje poético dominante, y el desarrollo del metro que será por excelencia el de la poesía desde el siglo XX: el endecasílabo blanco o suelto, liberado de la rima.

Con respecto a lo primero, la generación de Jovellanos culmina el impulso de la poesía de la Restauración³ y la Academia del Buen Gusto (1749-1751)⁴, hasta liquidar el retardatario sustrato conceptista que conforma buena parte de la poesía de la primera mitad del siglo XVIII en una apuesta decidida por la naturalidad, la claridad y la concisión. No en vano, ya Ignacio de Luzán se refirió a la «no

¹ José Miguel CASO GONZÁLEZ, «Introducción», en Gaspar Melchor de Jovellanos, *Poetas*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1961, págs. 7-81; pág. 7.

² Acerca de la valoración de estos dos textos, siempre positiva, puede verse Joaquín ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1980, págs. 393-405.

³ Por «poesía de la restauración» (etiqueta acuñada por Nicolás MARÍN, *Poesía y poetas del Setecientos*, Granada, Universidad de Granada, 1971, págs. 116, 160) entendemos aquella que, a partir de la década de 1730, propone la *restauración* de los modelos clásicos de los siglos de oro español (s. XVI) y latino (s. I a. C.).

⁴ José Miguel CASO GONZÁLEZ, «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», en *La época de Fernando VI*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981, págs. 383-414; María Dolores TORTOSA LINDE, *La Academia del Buen Gusto: estudio y textos*, Granada, Universidad de Granada, 1987, 2 vols., Tesis doctoral en red en el repositorio DIGIBUG.

acertada mutación» que el Barroco introdujo⁵; Cadalso, a su «hinchazón y sus defectos del mal lenguaje»; y Moratín hijo observó que, a causa de la influencia barroca, la poesía de principios del siglo XVIII «era toda paranomasias y equívocos, laberintos, ecos, retruécanos y cuanto desacierto es imaginable»⁶. En este orden, Ceán Bermúdez que el padre y hermanos de Jovellanos habían destacado en la escritura de versos «celebrados por la fluidez, equívocos y conceptos que se usaban en aquel tiempo»⁷, pero que «la reflexiva lectura de don Gaspar [...] le separó de tan mal camino y le formó un gusto delicado en la versificación». En el marco del viaje hacia el Neoclasicismo —que, como es sabido, renegaba en lo esencial del Barroco y volvía la mirada hacia el Renacimiento y la Antigüedad clásica—, ciertamente Jovellanos se apartó del conceptismo y ensayó nuevas formas de expresión, de acuerdo con el modelo de «los mejores autores latinos, los escogidos italianos, los dramáticos franceses, los exaltados ingleses y nuestros armoniosos Garcilaso, Boscán, Herrera, Argensolas y León»⁸.

En cuanto a la popularización del endecasílabo blanco, la generación de Jovellanos desarrolla de forma exponencial el que será metro por excelencia de la modernidad, y en este caso cabe destacar su liderazgo teórico. Es de nuevo Ceán quien muy prontamente destaca entre las obras de su amigo la relevancia de las cartas que escribió con objeto de «perfeccionar la poesía», en particular la de aquellas en que Jovellanos demostraba «que la variedad local de la cesura en medio de cada verso los hacía más sonoros y armoniosos», lo que erigía en singularmente recomendable «el verso endecasílabo»⁹.

En efecto, Jovellanos es autor de una serie de cartas en las que, entre 1773 y 1797, recomienda a algunos de sus amigos —Diego Tadeo González, Juan Meléndez Valdés, Carlos González de Posada, Francisco de Paula Caveda Solares, Ramón de Posada y Soto— el uso del verso endecasílabo blanco y les explica las reglas para utilizarlo adecuadamente que le han ido dictando su

⁵ Ignacio de LUZÁN, «De las reglas para la dulzura poética, dilucidadas con varios ejemplos», *La Poética*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 172.

⁶ Elena de LORENZO ÁLVAREZ, *Nuevos mundos poéticos. La poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002, págs. 74, 76.

⁷ El ms. 3.804 de la BNE, ofrece, como ya anunció Glendinning, uno de los primeros en manejarlo (Nigel GLENDINNING, «Jovellanos en Bellver y su *Respuesta al mensaje de Don Quijote*», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherche de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, t. I, págs. 379-395; pág. 381), poemas inéditos de Francisco Gregorio Jovellanos, padre del poeta, y Francisco de Paula, uno de sus hermanos. Estos textos, que efectivamente acreditan su gusto barroquizante, sobre todo comparado con el de Jovino, han sido editados y estudiados por John H. R. POLT, «Versos en torno a Jovellanos», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, 2 (1974), págs. 3-35; Polt ha identificado que la mano del copista del citado manuscrito de la BNE es el propio Ceán Bermúdez.

⁸ José Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Memorias para la vida de Jovellanos*, Madrid, Fuentehermoso, 1814, págs. 288-289.

⁹ CEÁN BERMÚDEZ, *Memorias para la vida de Jovellanos*, págs. 291-292.

propio estudio y sensibilidad. Estas cartas, por su claridad y penetración, son lo más significativo que acerca del verso endecasílabo se escribió durante el siglo XVIII, pues las misivas de Jovino se demoran en una muy atinada serie de pormenores técnicos imprescindibles para el correcto cultivo del verso a los que no desciende ningún tratadista, ni siquiera Ignacio de Luzán.

Habitualmente, los autores de poéticas, y también los del Setecientos, se limitan a describir; no obstante el hecho de que Luzán trate «De las reglas para la dulzura poética, dilucidadas con varios ejemplos», en el capítulo sexto del libro segundo de *La Poética*¹⁰, y ofrezca una serie de reglas concretas en materia teatral en el libro tercero, ello no es desde luego lo habitual ni en esta obra en concreto ni en nuestra tradición en general. Sin embargo, las citadas cartas de Jovino constituyen un verdadero manual práctico del empleo del verso endecasílabo suelto, en que pone de manifiesto su excelente oído y sus infrecuentes dotes poéticas.

No puede decirse que las ideas de Jovellanos sobre el uso del endecasílabo hayan pasado inadvertidas. José Miguel Caso González les dedicó una muy pronta aproximación¹¹ y trató el tema, de manera sucinta pero penetrante, en la «Introducción» de su primera edición de las *Poesías* del gijonés¹²; más recientemente, también Javier Lucea García se ha ocupado del asunto¹³. Con todo, Caso González hubo de limitarse a exponer la postura del Jovellanos teórico, sin tener la ocasión de detenerse a verificar hasta qué punto el Jovino poeta llevaría a la práctica poética sus propias directrices. De hecho, hay desde entonces conciencia de la necesidad de abordar este trabajo: en palabras de Caso González, «no creemos que se haya realizado todavía un estudio serio y detenido sobre este punto, a pesar de que estilísticamente lo merece»¹⁴; y aún en la muy reciente edición de *El Pelayo*, Lorenzo Álvarez, tras trazar una atinada descripción de la métrica de la tragedia a la luz de las mencionadas cartas, precisa que este asunto requiere examen más detenido, reseñando que «la versificación de Jovellanos no ha merecido aún un estudio en profundidad similar al que John H. R. Polt dedicó a Meléndez»¹⁵.

¹⁰ LUZÁN, *La Poética*, ed. de Russell P. Sebold, págs. 246-251.

¹¹ JOSÉ MIGUEL CASO GONZÁLEZ, «Teorías métricas de Jovellanos en dos cartas inéditas», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 39 (1960), págs. 125-154. Más tarde en JOSÉ MIGUEL CASO GONZÁLEZ, *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española, 1972, págs. 117-150.

¹² CASO GONZÁLEZ, «Introducción», págs. 54-62.

¹³ JAVIER LUCEA GARCÍA, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Playor, 1984, págs. 76 y sigs. Pese a lo que parece indicar su título, no trata del tema de nuestro interés el trabajo de ANTONIO GALLEGO GALLEGU, «El número armonioso: música y poesía en Jovellanos», en Ramón Rodríguez Álvarez (coord.), *Pasión por Asturias. Estudios en homenaje a José Luis Pérez de Castro*, Oviedo, RIDEA, 2013, págs. 521-553.

¹⁴ CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 60.

¹⁵ ELENA DE LORENZO ÁLVAREZ, «Introducción», G. M. de Jovellanos, *El Pelayo. Tragedia*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Ediciones Trea, 2018, págs. 54-55; cita en pág. 55.

Justamente nuestra intención es emprender aquí el análisis del endecasílabo blanco de Jovino a espejo de lo que Polt hizo con el heptasílabo de Meléndez Valdés en *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*¹⁶, con objeto de contribuir con un tramo más a la deseable *Historia de las formas poéticas en España* proyectada por José María Micó, que, unos por otros, va completándose capítulo a capítulo¹⁷. Para ello, expondremos las teorías métricas de Jovellanos acerca del endecasílabo blanco (cap. 1) y describiremos su uso de la métrica (cap. 2) y su evolución diacrónica (cap. 3), para analizar luego la poesía de Jovellanos de acuerdo con sus propios pareceres tanto en el plano cuantitativo como cualitativo (caps. 4 y 5); lo que nos permitirá abordar un apartado conclusivo (cap. 6).

En todo caso, nuestra intención es además poner de relieve cómo este tipo de examen reviste interés para datar los poemas del gijonés y elucidar determinados problemas de autoría; y cómo lo esencial de la propuesta de Jovellanos, esto es, la sustitución de la rima por el ritmo en pos de una mayor naturalidad discursiva, sienta una de las bases fundamentales de la modernidad poética en la tradición hispánica, por la que tantos otros han transitado después.

¹⁶ John H. R. POLT, *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII / University of California Press, 1987.

¹⁷ José María MICÓ, *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, 2008, págs. 11-12.

Ideas métricas de Jovellanos: teoría del endecasílabo blanco

Planteamiento y corpus teórico

Contamos con una edición modélica de la *Poesía* de Jovellanos, inserta en una serie de *Obras completas* que por extensa y completa seguramente sea la mejor de un autor español del siglo XVIII¹⁸, pero es indudable que el corpus que manejamos no está definitivamente cerrado y que muchos de sus versos no habrán llegado a nosotros: así lo atestigua el número de manuscritos desaparecidos (oc, I: 40-41, 569-571) y el hecho de que el propio *Diario* de Jovellanos refiere la escritura de textos hoy perdidos —por caso, el tardío soneto que concibe a mediados de agosto de 1806 y remite a González de Posada (oc, VIII: 573, 577)—. Esto también se infiere de la maestría de sus más antiguas composiciones y de que las primeras que conservamos datan de alrededor de 1770, cuando Jovino contaba ya veintiséis años (es obvio que los poetas empiezan a escribir antes y es normalmente en su primera juventud cuando más —y peor— lo hacen). Caso González calcula, en referencia al epistolario del gijonés, que «se ha perdido entre un 50 y un 70 por ciento» (oc, v: 609), y quizá no sea descabellado pensar otro tanto de su poesía.

¹⁸ De ahora en adelante, citaremos las *Obras completas* de Jovellanos en cuerpo de texto y entre paréntesis, indicando únicamente tomo y página (por ejemplo: oc, I: 63). Las referencias bibliográficas completas de los tomos citados son las siguientes: Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Obras completas*, t. I, *Obras literarias*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1984; *Obras completas*, t. II, *Correspondencia 1.º*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1985; *Obras completas*, t. III, *Correspondencia 2.º*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1986; *Obras completas*, t. IV, *Correspondencia 3.º*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1988; *Obras completas*, t. V, *Correspondencia 4.º*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1990; *Obras completas*, t. VI, *Diario 1.º*, ed. de José Miguel Caso González y Javier González Santos, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1994; *Obras completas*, t. VIII, *Diario 3.º*, ed. de María Teresa Caso Machicado y Javier González Santos, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón / KRK Ediciones, 2011; *Obras completas*, t. VII, *Diario 2.º*, ed. de María Teresa Caso Machicado y Javier González Santos, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón / Ediciones Nobel, 1999; *Obras completas*, t. XII, *Escritos sobre literatura*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón / KRK Ediciones, 2009.

En parte, ello se debe al hecho incontrovertible de que Jovellanos no quiso ser conocido como poeta y ejerció, en palabras de Lorenzo Álvarez¹⁹, un «férreo control de la circulación de su poesía» con clara conciencia de lo que podía ser impreso, lo que podía ser conocido solo por un círculo cercano y lo que podía ser legado a la posteridad, como bien demuestra que solo publicara cinco poemas —el *Idilio al Sol*, la *Epístola del Paular*, las *Sátiras I y II* y el soneto *Al rosario de los comediantes*²⁰—; que solo firmara el primero —el *Idilio al sol*, que dio a conocer Sempere—, ocultándose bajo alguna *máscara* en el resto de casos; y que destruyera muchos de sus versos, dejando finalmente en manos de Vargas Ponce la posibilidad de que el corpus que le remitió en 1794 viera la luz, con plena atribución para seleccionar y desechar.

No solo es, en fin, que, en palabras de su amigo González de Posada, Jovellanos «rara vez signaba las obras con su nombre, y nunca las poéticas»²¹, es que él mismo refiere haber destruido muchos de sus versos. En referencia a sus composiciones desaparecidas, Caso González especula con que incluso pueda haber sido autor de algunas de las seguidillas que Juan Antonio Iza de Zamácola reunió en el tomo segundo de su *Colección de las mejores coplas*²².

Además, 36 años después de publicadas, las poesías completas de Jovellanos preparadas por Caso González en 1984 para el tomo primero de oc requieren ya de algunas matizaciones, que nos obligarán a modificar el corpus base. Así, recientemente, Elena de Lorenzo e Inmaculada Urzainqui han demostrado que no son de Jovellanos las tenidas por *Sátiras IV y V*, *Contra las corridas de toros* y *Contra la tiranía de los maridos*, pues las iniciales *J. Ll.* que llevaron a tal identificación no corresponden a Jovellanos, sino a José María Llanos²³.

Por nuestra parte podemos aportar que, si bien en 1984 Caso cita a partir de Ceán Bermúdez solo los cuatro primeros versos del romance *Respuesta al*

¹⁹ El estudio de la imagen autorial que Jovellanos proyectó, y las razones que puede deberse, en Elena de LORENZO ÁLVAREZ, «G. M. de Jovellanos: el literato y las máscaras traslúcidas», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 281-316.

²⁰ El *Idilio al sol* fue publicada, con anuencia de Jovellanos, por Juan SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1786, t. III, pág. 145. La primera versión de la *Epístola del Paular* fue incluida en Antonio PONZ, *Viage de España*, Madrid, Ibarra, 1781, t. X, pág. 102. Las sátiras vieron la luz en el periódico *El Censor* (Discursos XCIX (6 de abril de 1786) y CLV (31 de mayo de 1787)). *Al rosario de los comediantes* apareció en el *Diario de Madrid*, t. IX, n.º 226, 13 de agosto de 1788, págs. 893-894.

²¹ CASO GONZÁLEZ, «Una biografía inédita de Jovellanos: las Memorias de González de Posada», pág. 70.

²² CASO GONZÁLEZ, «Una biografía inédita de Jovellanos: las Memorias de González de Posada», pág. 64, n. 14. La referencia completa del volumen de coplas es Juan Antonio IZA DE ZAMÁCOLA, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se ha compuesto para cantar a la guitarra*, t. II, Madrid [1802].

²³ Elena de LORENZO ÁLVAREZ e Inmaculada URZAINQUI MIQUELEZ, «José María Llanos y Alcalde: autor de las sátiras *Contra las corridas de toros* y *Contra la tiranía de los maridos* atribuidas a G. M. de Jovellanos», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 25 (2019), págs. 339-357.

«*Mensaje de don Quijote por un amigo del setabiense*»²⁴, escrito por Jovino en 1805 en la prisión de Bellver, el poema íntegro (404 vv.) había sido dado a conocer en 1966 por Nigel Glendinning a partir de un manuscrito de puño y letra del propio Ceán Bermúdez²⁵.

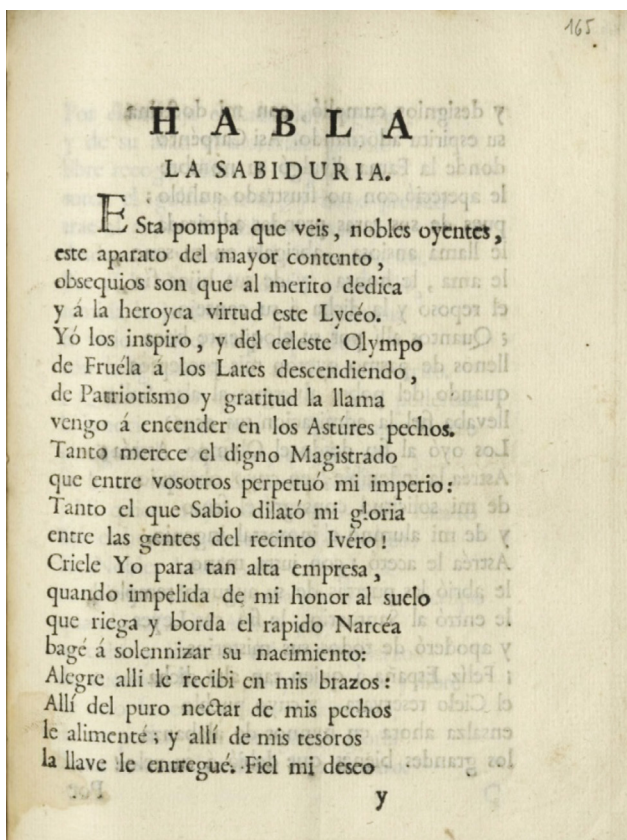
También, que González de Posada atribuye a Jovellanos una *Loa a Campomanes* que Caso identificó en 1974 indicando que «ciertamente, el estilo es el de Jovellanos»²⁶, aunque luego, por algún motivo que no explicitó, no lo incluyó en su edición de las *Obras completas* ni como de Jovellanos ni entre los poemas atribuidos. Ciertamente, es sabido que constan en la biografía de Posada datos incorrectos, por lo que la fiabilidad de su testimonio es relativa cuando no hay más pruebas, y no nos consta ninguna otra noticia de que el poema sea de Jovino; pero también es cierto que el silencio de Jovellanos y Ceán Bermúdez sobre esta composición puede explicarse por el enfrentamiento que pronto tendrían con Campomanes, ya en agosto de 1790, a costa del caso Cabarrús, en

²⁴ JOVELLANOS, *Obras completas*, t. I, *Obras literarias*, ed. de José Miguel Caso González, pág. 349. Ceán da noticia de estos versos en José Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Memorias para la vida de Jovellanos*, Madrid, Fuentehermoso, 1814, pág. 304.

²⁵ GLENDINNING, «Jovellanos en Bellver y su *Respuesta al mensaje de Don Quijote*», págs. 379-395.

²⁶ CASO GONZÁLEZ, «Una biografía inédita de Jovellanos: las *Memorias de González de Posada*», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, 2 (1974), págs. 57-96; pág. 69, n. 19. González de Posada da como obra de Jovellanos esta loa endecasílábica que en los días 6 y 7 de febrero de 1790 precedió a la representación de la comedia *Alberto I emperador de Alemania*, durante los actos organizados por la Universidad de Oviedo con motivo del nombramiento de Campomanes como Presidente del Consejo de Castilla (en palabras de Posada: «A esta época pertenecen otras buenas poesías: [...] una loa del conde de Campomanes para introducción a las fiestas que le hizo la Universidad de Oviedo con motivo de su elevación al gobierno del Consejo de Castilla, que se publicó por Pedregal», pág. 69). Esa hoja volante efectivamente impresa por Pedregal, que Caso González confesaba no haber visto («Una biografía inédita de Jovellanos: las *Memorias de González de Posada*», pág. 69, n. 19), y que reproduce el poema sin indicación de autoría, se conserva tanto en el Archivo de Campomanes de la Fundación Universitaria Española (sign. 11-31; *vid.* Jorge CEJUDO LÓPEZ, *Catálogo del Archivo del Conde de Campomanes*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, pág. 44) como, desde 2015, en el faciticio Ms. O'Donnell (signatura Ast/mss/45, págs. 165-168, de la Biblioteca de Asturias «Ramón Pérez de Ayala»; *vid.* imagen *infra*). Además de en este folleto de Pedregal, el poema fue publicado simultáneamente, sin variantes significativas, en el *Memorial Literario*, n.º CIII (febrero de 1790), págs. 216-219; más tarde incluido en los *Anales de la Universidad de Oviedo, año II (1902-1903)*, Oviedo, 1903, págs. 309-311; y reproducido fragmentariamente en Fermín CANELLA Y SECADES, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito*, Oviedo, Imp. de Flórez, 1904, pág. 153, en las tres ocasiones sin firma. Hay que decir, por último, que el citado Ms. O'Donnell de la Biblioteca de Asturias «Ramón Pérez de Ayala» incluye esta tirada de endecasílabos entre dos poemas en honor de Jovellanos, esto es, no debidos a su mano (Xuan Carlos BUSTO CORTINA, «Un volume de textos de poesía asturiana de reciente aparición», *Revista de Filología Asturiana*, 15 (2015), págs. 33-56; pág. 43). Últimamente, por fin, Santos M. Coronas atribuyó este poema a Jovellanos, pero lo editaba como anónimo también a partir de la hoja volante de Pedregal depositada en el Archivo de Campomanes (Santos M. CORONAS, «La significación del título de Conde de Campomanes», en *La significación del título de Conde de Campomanes*, Oviedo, Junta General del Principado de Asturias, 2002, págs. 19-28; pág. 22; *In memoriam Pedro Rodríguez de Campomanes*, Oviedo, RIDEA, 2002, págs. 322-324). En suma, ha de admitirse que ningún otro testimonio asocia este texto a Jovellanos, pese a lo cual nos inclinamos a considerarlo de su autoría por la declaración de Posada, las similitudes estilísticas detectadas por Caso González y el análisis métrico que ofreceremos más adelante.

que, como decía Ceán al hermano de Jovellanos, quedó «glorioso Jovino y lleno de ignominia el *bizcu*» (oc, II: 427)²⁷; su ruptura de ahí en adelante hace explicable que el gijonés nunca volviese a referirse a esta *Loa*, dedicada a quien ya no era su amigo. Por su lado, el impreso se conserva en la FUE y se ha localizado en los últimos años en el facticio *Poetas asturianos*, depositado desde 2015 en la Biblioteca «Ramón Pérez de Ayala» de Oviedo. Por todo ello, lo recuperamos ahora en el apéndice I de este trabajo y prudentemente lo manejaremos como atribuido.



[Poetas asturianos. Manuscrito] Biblioteca de Asturias
Ramón Pérez de Ayala, signatura Ast/mss/45, pág. 165.

²⁷ Tal como anota Caso González, «los biógrafos de Campomanes nos lo presentan al final de su vida con una enfermedad en el ojo izquierdo que le impedía leer». Y añade: «¿Pudiera ser que esta enfermedad fuera crónica y que ya en 1790 diera la apariencia de ser bisojo?» (oc, II: 427, n. 3). En realidad, parece haber pocas dudas de su estrabismo, pues como «bizco» lo define Casanova ya en 1768 (Giacomo CASANOVA, *Historia de mi vida*, ed. y trad. de Mauro Armiño, Girona, Atalanta, 2009, t. II, pág. 2887).

Sea como fuere, de lo que no hay duda es de lo mucho que la poesía importaba a Jovellanos, a quien la gaya ciencia acompañó en sus momentos más oscuros; según Posada, el reo de estado,

aunque, cual desterrado como Ovidio (que sabía de memoria), propendía a la tristeza, se elevaba con una moral sublime que admiraba a todos. Muchas buenas epístolas, que merecían el nombre de heroicas más justamente que las de Nasón, escribió desde Bellver y Valldemuza, en obsequio de la amistad, recomendación de la virtud y odio del vicio²⁸.

Y, además, al gijonés le gustaba «leer y criticar los [versos de sus amigos] a instancia de los mismos»²⁹. Aquí nos proponemos tratar de las ideas métricas del poeta, que, como señaló Caso González³⁰, quedaron expuestas en seis cartas —y tres borradores— dirigidas entre 1773 y 1797 a cuatro poetas amigos que le habían remitido sus versos pidiendo su parecer: Carlos González de Posada, Francisco de Paula Caveda Solares, Juan Meléndez Valdés y Ramón de Posada y Soto. Queda claro en ellas que Jovellanos busca tanto explicarse su teoría como exponerla a otros, invitándolos a ponerla en práctica; y resulta sorprendente cómo unas cartas que no fueron publicadas sino dirigidas a un grupo de poetas que, excepción hecha de Meléndez, no resultan especialmente significativos en el panorama poético, acaban por cartografiar la evolución de la poesía española de fines del XVIII.

Hay constancia además de otra carta perdida de Jovellanos sobre el particular, de 23 de noviembre de 1776 (OC, II: 53), dirigida a Diego Tadeo González³¹, como respuesta a otra en la que el salmantino le planteaba qué verso podía ser el más apropiado para escribir su poema *Las edades*, obra en que Jovino lo había embarcado: «Aunque presumo que V. S. será de parecer de que el verso que se haya de usar debe ser libre y exento de rima, espero su expreso parecer en el asunto» (OC, II: 52). Y hay noticia, por fin, de que Jovino dice a su hermano

²⁸ CASO GONZÁLEZ, «Una biografía inédita de Jovellanos: las *Memorias* de González de Posada», pág. 86.

²⁹ CASO GONZÁLEZ, «Una biografía inédita de Jovellanos: las *Memorias* de González de Posada», pág. 73.

³⁰ José Miguel CASO GONZÁLEZ, «Teorías métricas de Jovellanos en dos cartas inéditas», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 39 (1960), págs. 125-154. Más tarde en José Miguel Caso González, *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española, 1972, págs. 117-150.

³¹ Da la noticia, como de costumbre, CEÁN BERMÚDEZ, *Memorias para la vida de Jovellanos*, pág. 292: «Me acuerdo de otra [carta] que escribió al P. González en 23 de noviembre de 1776 recomendándole el verso endecasílabo para el poema de *Las edades* [...], haciéndole observaciones delicadas sobre sobre el buen gusto y artificio del metro». Sabido es que González desoyó el consejo de Jovino y compuso su fracasado poema en endecasílabos consonantados (Juan José SÁNCHEZ PÉREZ, *Vida y obra de fray Diego Tadeo González*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2006, págs. 251-265): la primera tirada endecasilábica, de 19 vv., sigue, por ejemplo, el esquema ABCBACDEFDEFGHGIHHI. El resultado no satisfizo a Jovino, que, en carta de 21 de mayo de 1796, manifiesta la debilidad del poema a Juan Fernández de Rojas, editor de las poesías póstumas de González, conminándole a continuar la obra de su común amigo (OC, III, pág. 222).

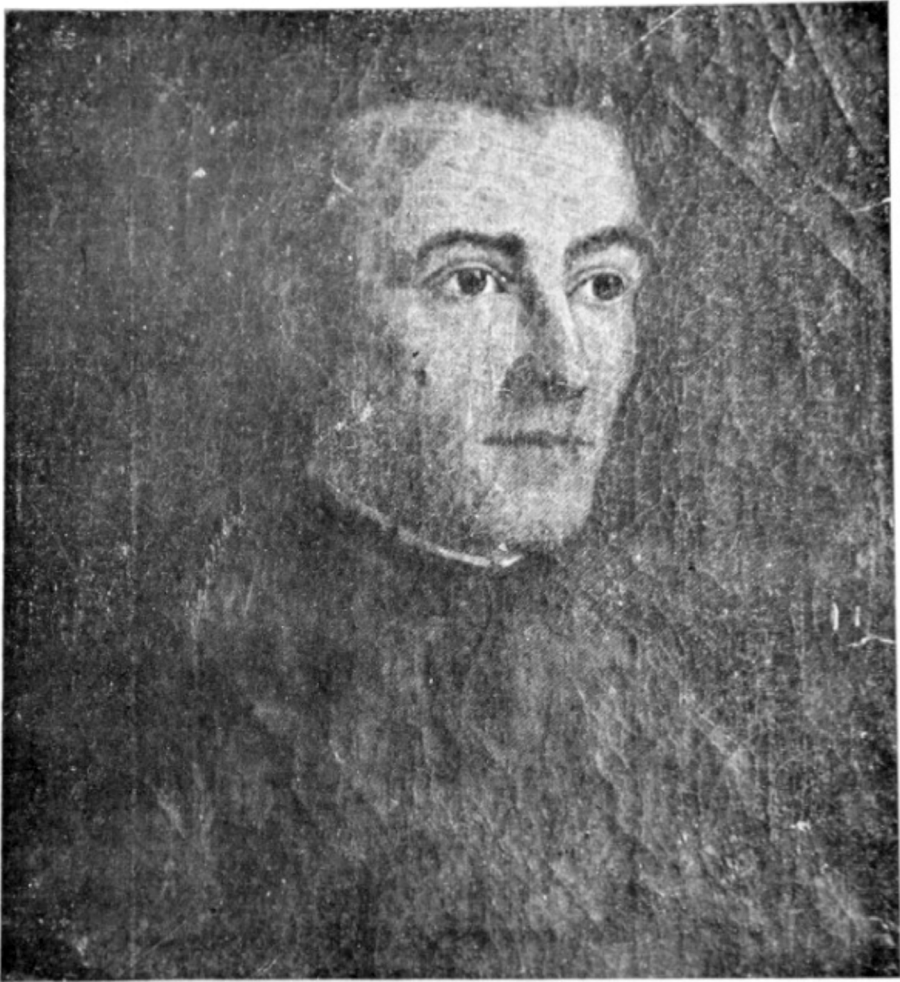
Francisco de Paula en 1780 que «algo quisiera añadir en abono de los versos libres o blancos [...] Queda este asunto para otra carta» (OC, I: 63), sin que nos conste si alguna vez llegó a escribirla.

Sea como fuere, las cartas de Jovellanos sobre la técnica del verso que se han conservado y permiten reconstruir su teoría conforman un cuerpo de doctrina no escaso:

1. A Carlos González de Posada, el 11/12/1773 (OC, I: 598-600).
2. A Juan Meléndez Valdés, en mayo o junio de 1777, en todo caso en fecha anterior al 4 de julio, sin que pueda determinarse con exactitud su datación (OC, I: 606-612). Existe borrador de esta carta, no menos interesante y valioso que la efectivamente enviada (OC, I: 612-615).
3. A Ramón de Posada y Soto, sin fecha clara entre 1774 y 1792, pero con gran probabilidad alrededor de 1779 (OC, I: 600-603).
4. A Carlos González de Posada, el 05/05/1792 (OC, I: 603-606).
5. A Francisco de Paula Caveda Solares, en Nochevieja de 1796 (OC, I: 615-619). Como en el caso de la dirigida a Meléndez Valdés, también existe un enjundioso borrador de esta carta, fechado en Nochebuena de 1796 —una semana antes de enviarse—, con noticias del mayor interés (OC, III: 266-268).
6. Borrador inconcluso sin destinatario conocido (probablemente Caveda Solares), fechado c. 1796 (OC, III: 629-632).
7. A Francisco de Paula Caveda Solares, el 25/01/1797 (OC, V: 555-558).
8. Borrador inconcluso sin destinatario conocido (probablemente Caveda Solares), fechado c. 1796 (OC, III: 629-632).
9. A Francisco de Paula Caveda Solares, el 25/01/1797 (OC, V: 555-558; OC, XII: 641-645).

Por último, cabe señalar que también se trata con brevedad el tema en las *Lecciones de retórica y poética* del *Curso de Humanidades castellanas*, especialmente en el apartado «Lecciones de poética», donde concentra su parecer sobre el particular³². En todo caso, aunque median 25 años entre la primera y la última de estas cartas, las posiciones de Jovellanos no cambian al respecto más que en pequeños detalles, lo que nos permitirá reconstruir sus ideas completando las aseveraciones expuestas aquí y allá.

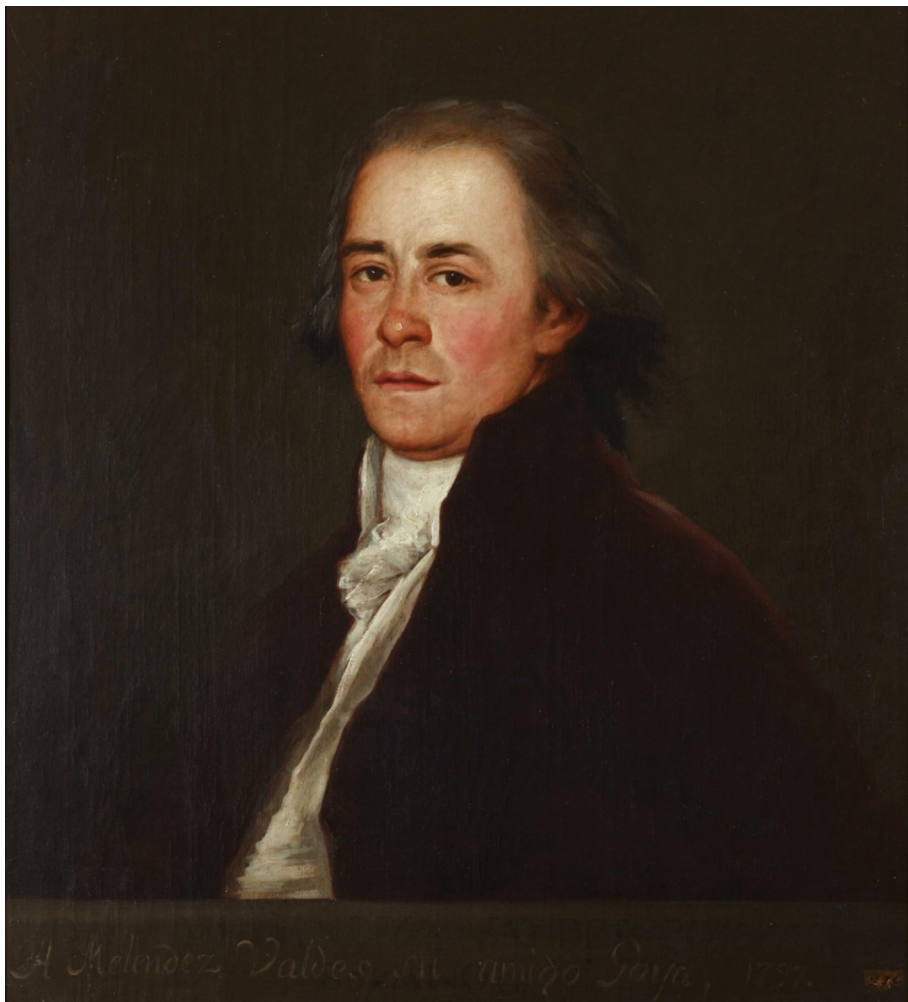
³² Cito por Gaspar Melchor de JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», en *Obras*, ed. de Cándido Necedal, Madrid, Rivadeneyra, BAE, t. I, 1858, págs. 139-141. Es sabido que esta obra plantea diferentes problemas de autoría, pues parece haber ciertas interferencias ajenas en el texto de Jovellanos; no obstante, la similitud entre los principios del uso del endecasílabo que encontramos en ella y en las cartas de Jovino quizá sea un criterio digno de ser tenido en cuenta a la hora de valorar la autenticidad de estos pasajes en concreto.



Fotografía del retrato de Carlos González de Posada (Candás (Carreño) Asturias, 08/08/1745-Tarragona, 13/03/1831). Esta es la única imagen conservada del canónigo de Tarragona. El retrato, que se perdió en 1936, estaba depositado como exvoto al Cristo de Candás en la iglesia de San Félix, y la fotografía fue facilitada por el párroco a Fermín Canella, quien la publicó por vez primera en 1900 en el artículo «Carreño» de *Asturias su historia y monumentos* (Gijón, Fototip. y Tip. O. Bellmunt, 1900, t. III, pág. 221). Sobre su poco conocida obra poética, véase Xuan BUSTO CORTINA, «Los inicios históricos de la literatura en lengua asturiana», en *Los estudios filológicos asturianos, güei*, Oviedo, RIDEA, 2017, págs. 97-100.



Copia del retrato de Francisco de Paula Caveda y Solares (Villaviciosa, Asturias, 27/02/1759-13/02/1812). Se ignora el paradero del retrato original del regidor y juez noble de Villaviciosa y académico correspondiente de la de la Historia; fue realizado por Francisco de Goya en 1793, durante una estancia de Caveda en Madrid, y permaneció hasta los años veinte del pasado siglo en manos de la familia, en el Palacio de Fuentes (Villaviciosa).



Retrato de Juan Meléndez Valdés (Ribera del Fresno, 11/03/1754-Montpellier, 24/05/1817) por Francisco de Goya, 1797 (Colección Banesto). Como es sabido, Meléndez tomó como maestro a Jovellanos, quien contribuyó a su formación recomendándole lecturas y revisando sus poemas. Más allá de las directrices intelectuales, Jovellanos lo favoreció también en otros órdenes: Colford y Alarcos consideraron que la influencia de Jovellanos hubo de ser a la postre decisiva en el hecho de que Meléndez alcanzase en 1780 su ansiada cátedra de Letras (Emilio ALARCOS GARCÍA, «Meléndez Valdés en la Universidad de Salamanca», *Boletín de la Real Academia Española*, XIII (1926), pág. 153; William E. COLFORD, *Juan Meléndez Valdés. A study in the transition from Neo-Classicism to Romanticism in Spanish Poetry*, New York, Hispanic Institute, 1942, pág. 98). Lo mismo sucedió con sus ascensos dentro de la judicatura. Tan es así que Demerson dejó dicho que Jovino actuó en «el papel de empresario o de *manager*» de ahí que concluyera que «Jovellanos es el artífice de la gloria de Meléndez» (Georges DEMERSON, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, Taurus, 1971, t. 1, págs. 82-83).



Retrato de Ramón de Posada y Soto (Cangas de Onís, Asturias, 03/01/1746-Toledo, 1815), por Francisco de Goya (1794, Fine Arts Museum de San Francisco). Posada era magistrado y hermano del cuñado de G. M. de Jovellanos —por estar casado su hermano Sebastián con Juana de Jovellanos (1734-1770)— y fue fiscal de la Real Hacienda en Nueva España (1781-1793), y el primer presidente del Tribunal Supremo (1812-1814). Su correspondencia poética con Jovino fue adelantada en José Miguel CASO GONZÁLEZ, «Carta poética de Jovellanos a don Ramón de Posada y Soto», *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española, 1972, págs. 151-156.



Retrato de G. M. de Jovellanos, con el arenal de San Lorenzo al fondo por Francisco de Goya, 1780-1783 (Museo Nacional Colegio de San Gregorio (Valladolid), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias). Se trata de uno de los primeros retratos de Goya en Madrid, encargado por Jovellanos con motivo de su ingreso en el Consejo de las Órdenes Militares.

El porqué del endecasílabo blanco: el riesgo del prosaísmo y el dilema de la rima

Hemos señalado que en estas cartas Jovellanos trata de la técnica del verso, pero, para ser precisos, trata en particular de la técnica del endecasílabo blanco y se centra en exponer detalladamente cómo liberarse de la rima, y cómo, en su ausencia, solo el ritmo podía bordear el escollo del prosaísmo, contra el que ya advertía Fernando de Herrera en sus comentarios a la poesía de Garcilaso³³. No en vano, los detractores de este metro se referirían pronto a los «lánguidos y fatigosos versos que llaman sueltos (y tan sueltos, que cada uno va por su lado) y en donde ni asomo de invención se advierte ni adornos poéticos»³⁴.

En definitiva, como afirmaba Caso González, Jovino «es partidario del verso suelto, porque deja al poeta la libertad de poder expresarse con mayor precisión o exactitud, cosa para él anterior a la belleza que la rima puede añadir al poema»³⁵; como Jovellanos indica a González de Posada de 05/05/1792: «El verso blanco quiere mucho cuidado en esta parte, y sobre todo aborrece los versos aprosados» (OC, I: 604); y según razona Lorenzo Álvarez al anotar dicha afirmación:

El riesgo del verso blanco de caer en el «prosaísmo» proviene de su ausencia de rima; para sortear tal escollo, el poeta ha de atender a la regular distribución de pausas y acentos, que aportará musicalidad. Pese al riesgo, Jovellanos apuesta claramente por ellos, en el contexto de lo que Luzán llamaba la «disensión entre los rimistas y versisuiltistas». T. S. Eliot, en su artículo sobre Milton, en que defiende que el estudio de sus versos podría ser beneficioso para los poetas contemporáneos, citaba el análisis de Samuel Johnson sobre el *Paradise Lost* —poema que Jovellanos había traducido—, coincidiendo con sus apreciaciones sobre la importancia de pausas y acentos en el verso blanco y los riesgos inherentes a esta forma métrica. Sus razonamientos concuerdan con las reflexiones de Jovellanos: «La música del verso heroico inglés suena tan débilmente, que fácilmente se

³³ En concreto, anota Herrera, tratando de la *Epístola a Boscán* de Garcilaso, que «estos versos, si no tienen ornamento que supla el defecto de la consonancia, no tienen con qué agrandar y satisfacer», pues, «por estar dissipados i sin ligamento», corren el riesgo de perder «el vigor i el espíritu que les da vida» (Fernando de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 668).

³⁴ «El Imparcial», [res. de Nicasio Álvarez de Cienfuegos, *Poesías*, Madrid, Imprenta Real, 1798], *Diario de Madrid*, 23 de diciembre de 1798. Cito por José Luis CANO, «La publicación de las *Poesías* de Cienfuegos: una polémica», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1974, págs. 139-146; cita en pág. 142.

³⁵ CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 55.

pierde, a menos que todas las sílabas de cada verso cooperen; esta cooperación solo puede obtenerse preservando cada verso sin mezclarlo con otro, como un sistema separado de sonidos; y esta separación se obtiene y conserva mediante el artificio de la rima. La variedad de pausas, tan elogiada por los amantes del verso blanco, hace que la cadencia de un poeta inglés sea el período de un declamador; y solo hay muy pocos hábiles y felices lectores de Milton que sean capaces de hacer percibir a su público cuándo los versos terminan o comienzan. El verso blanco, ha dicho un crítico ingenioso, no es verso más que para los ojos» [...] El prestigio [del endecasílabo suelto] es notable en el neoclasicismo: en cierto modo, su uso es *imitatio* [...] de unos referentes clásicos y renacentistas cuya dignidad esperan alcanzar: por un lado, era frecuente su empleo en la traducción de textos clásicos, como la *Eneida* —de hecho, Milton en el prólogo del *Paraíso perdido*, defendía que el antecedente de este verso estaba en Homero y Virgilio— (OC, XII: 634-635, n. 46).

En sus escritos teóricos, el asturiano se centró en exponer detalladamente cómo la ausencia de rima debía necesariamente sustituirse por una serie de juegos rítmicos tan delicados como imprescindibles. La propuesta es sin duda moderna, pues Jovellanos se adelantó a codificar el uso del endecasílabo blanco, hoy el más empleado. Ahora bien, la iniciativa es al tiempo clásica, pues, como queda recogido en la extensa cita que acabamos de leer, reemplazar la rima por el ritmo se ancla en las peculiaridades de los versos latinos, basados en la combinación de pies y no en la repetición de sonidos a final de verso. Siempre se dice que Góngora retorció la sintaxis a imitación de Ovidio; curiosamente, no fueron modelos muy distintos los que llevaron a Jovellanos a proponer su propia renovación de la poesía española, sin duda en una dirección muy otra.

En primer lugar, la herramienta empleada había de ser el endecasílabo y solo el endecasílabo por una razón muy clara: es el metro simple más extenso, y por lo tanto el que mayores posibilidades rítmicas ofrece. Existen, claro está, versos más largos en nuestra tradición, como el dodecasílabo o el alejandrino. Pero estos dos son ya versos compuestos (6 + 6; 7 + 7), de modo que sus posibilidades rítmicas acaban siendo las mismas que las de los versos de seis y siete sílabas: relativamente escasas. Abundan los pasajes en que Jovino se refiere a la pesadez y la monotonía a las que abocan el uso de estos dos tipos de verso. Dicho de una vez, el endecasílabo es el único verso de arte mayor en el que la acentuación es móvil y ofrece hasta cinco posibilidades de colocación, a diferencia del verso de arte mayor castellano —o dodecasílabo— y del alejandrino, que tienen obligatoria y respectivamente su acento principal tras la sexta y séptima sílabas. Así lo explica Jovino:

Aquellos versos pareados de catorce sílabas del monje Berceo, y los de Juan de Mena y sus coetáneos de doce, observan siempre la regla de dar la pausa o cesura en el medio, incurriendo por lo mismo en la ingrata monotonía que hoy notan todos en los heroicos franceses, que son también de doce sílabas. Pero la versificación actual castellana, ora sea adoptada por Boscán, Garcilaso y Mendoza de la italiana, ora conocida antes y mejorada por estos, lleva en este punto mucha ventaja a la nuestra antigua y a la francesa moderna. Aquella facilidad y licencia de colocar esta cesura en cinco sílabas diferentes, variándola arbitrariamente y según lo exige el sentimiento, dan a nuestros endecasílabos mucha melodía y fuerza³⁶.

De tal forma, según Jovellanos solo el endecasílabo permite la variedad de juegos rítmicos necesaria para hacer posible, justificable y armoniosa la supresión de la rima, que es, a ello vamos, la segunda gran baza de su propuesta. Es cierto que ya Luzán indicaba que

si al tiempo de inventar los endecasílabos modernos no hubiesen estado los oídos hechos al sonsonete de la rima, se hubieran usado sin ella; y cultivados después por tantos buenos poetas, que se hallaban sin la necesidad de dar gran parte de su atención y estudio a la rima, acaso los tendríamos ahora con toda la libertad y variedad en la frase, en la situación de acentos, en las transposiciones, en el pasaje de unos versos a otros, en las pausas y suspensiones y, en una palabra, con toda la perfección de que yo los juzgo susceptibles. Con esto hubieran adquirido la concisión, volubilidad, energía y armonía que son tan necesarias en la épica, y tendríamos una versificación casi comparable a los hexámetros latinos, sin que hubiera pretexto para decir, como dicen algunos, que siempre serán prosaicos y propios de poetas de poco ingenio, incapaces de hacerlos con rimas; en lo cual me parece que no tienen razón, siendo innegable que los versos sueltos piden grande ingenio y estudio y mucha lima, y si les faltan, al instante manifiestan su debilidad, pudiéndose llamar buenos los que a primera vista lo parecen. Al contrario, la rima deslumbra y se pasan mil defectos sin que al pronto se echen de ver, pareciendo excelentes muchos versos, y aun muchas composiciones, que después, con la reflexión, se halla valen muy poco³⁷.

Pero, pese a los planteamientos tempranos de Luzán y como afirmaba Caso González, «quien le dio verdadera carta de naturaleza en la poesía lírica espa-

³⁶ JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», pág. 140.

³⁷ LUZÁN, *La Poética*, ed. de Russell P. Sebold, pág. 417.

ñaola fue Jovellanos»³⁸. La insistencia de Jovellanos en el verso blanco o suelto resulta fundamental: primero, porque es pionero en defender un metro que se generalizaría en los compases finales del XVIII, llegando a ser el verso de la modernidad; segundo, por la gran cantidad de posibilidades que advertía en el endecasílabo suelto —en lo que tampoco se equivocaba—.

Ya Quintana había percibido que «Jovellanos fue uno de los pocos, quizá el primero, que empezó a manejar el verso suelto entre nosotros con el tino y la gracia que necesita para agradar»³⁹. Y también Gómez Hermosilla, aunque en el bando poético opuesto, anotó que

Jovellanos fue el primero que hizo valer este ritmo, se esforzó en diferenciar los acentos y pausas de los versos, enlazándolos entre sí, variando los cortes y los giros de los periodos, dándoles así unión, armonía y soltura. «Siempre tuve miedo a los consonantes», solía decir Jovellanos con modesta veracidad; y esto mismo le obligó a trabajar los versos sueltos con más arte, gracia y ventaja de lo que lo hicieron los antiguos, como se ve en las *Epístolas* y *Sátiras*⁴⁰.

Es interesante esto que anota Gómez Hermosilla, porque da en fraguar un tópico: mucho se ha escrito de la relación de Jovellanos con la rima, como si hubiese defendido el verso suelto solo por hacer de la necesidad virtud. Es cierto que Jovino, comentándole a su hermano Francisco de Paula una composición poética que este le había remitido, le dice en 1788:

Es lástima que no la hayas puesto en tercetos, ya que no se te resiste la rima, pues es innegable que añade gran belleza a la poesía, y, por más que sea el primer partidario del verso suelto, no puedo negar que escribiría en consonante si no hallase una resistencia invencible a acomodar a él mis ideas. [...] El papel de *El Censor* [la *Sátira II*], si tuviese esta gracia más [la rima], sería de un mérito muy sobresaliente, y aun sin ella ha merecido una aceptación universal (oc, II: 374).

Caso González sostiene que puede haber algo de falsa o al menos exagerada modestia en las afirmaciones de Jovino acerca de su supuesta incomodidad con el consonante, y aduce el caso de la *Sátira III*, escrita en perfectos tercetos encadenados, en los que «la rima no peca precisamente de pobre, más bien es rica

³⁸ CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 54.

³⁹ Manuel José QUINTANA, [«Necrológica de Jovellanos»], *Semanario Patriótico*, n.º 91, 2 de enero de 1812, t. v, pág. 125.

⁴⁰ José GÓMEZ HERMOSILLA, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era [obra póstuma... que saca a luz don Vicente Salvá]*, Valencia, Librería de Mallén y Hermanos, 1840, t. I, pág. 11.

y sonora» y en los que, según él, el estilo «se hace más ceñido, más conciso»⁴¹ que en las dos sátiras precedentes en verso blanco. Además, prosigue Caso, «la preferencia por el verso suelto no obedecía al deseo de eliminar dificultades, pues precisamente Jovellanos hace un estudio tan hondo de los recursos rítmicos que deben ocupar el primer plano a falta de consonante, que lleva a establecer una técnica detallada»⁴².

Pero es una vez más el propio Jovellanos quien explica a la perfección en su *Curso de humanidades castellanas* estas fricciones entre rima y ausencia de ella y aclara su preferencia por el verso suelto:

El verso suelto o no rimado tiene muchas ventajas, y es en realidad una especie de versificación noble, grandiosa y desembarazada. El defecto principal de la rima es la precisión en que pone al compositor de cerrar el sentido al fin de cada estancia, a más de la sujeción del consonante. El verso suelto no tiene este embarazo, y permite que los versos monten unos a otros con la misma libertad que los latinos. Aun por esto cuadra tan bien en los asuntos que por su dignidad y vehemencia piden números más libres y robustos, que los que permite la rima. La violenta y metódica regularidad de esta destruye mucha parte del sublime y patético⁴³.

Como se ve, lo que estorba a Jovino de la rima no es tanto la rima en sí, sino cómo condiciona esta las ideas a causa de su «violenta y metódica regularidad» y la obligación de «cerrar el sentido al fin de cada estancia». Lo primero forma sistema con la idea principal de la propuesta de Jovellanos: huir de la monotonía, buscar la variedad⁴⁴. Con respecto a lo segundo, se trata de una apreciación muy fina, que delata un acabado conocimiento técnico y evidencia las muchas horas que Jovellanos pasó componiendo versos: la poesía rimada se secuencia obligatoriamente en estrofas, y en el marco de la poética clásica en que nos movemos, cada estrofa debe necesariamente suponer, salvo excepciones, una unidad sintáctica autónoma⁴⁵, vinculada además, dentro de la corriente conceptista, a un cierre sorprendente. De tal forma, la rima acaba implicando una serie de restricciones en la longitud, forma y cualidad de los periodos oracionales, y es precisamente ahí donde Jovellanos, quien para mejor acomodo de las ideas, busca disponer de otras posibilidades rítmico-semánticas —piénsese en sus *Sátiras*, donde maneja tanto oraciones de gran

⁴¹ CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 56.

⁴² CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 56.

⁴³ JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», pág. 140.

⁴⁴ JOVELLANOS, *El Pelayo. Tragedia*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, pág. 54.

⁴⁵ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, pág. 236 y sigs., en especial, pág. 238.

brevedad como de notable extensión—⁴⁶. En todo caso, no debe perderse de vista que los poemas rimados de Jovellanos de cierta extensión fuesen precisamente tercetos encadenados, pues esta forma de por sí nunca tuvo cierres apodócticos al fin de cada estrofa ni fue especialmente proclive a los juegos conceptistas⁴⁷.

Por tanto, desembarazarse de la rima acaba implicando una mayor libertad —esto es, riqueza— sintáctica; o, lo que es lo mismo, poder decir más y de más formas. Todo ello hace de Jovellanos uno de los principales «versisuelistas» —la palabra es del Luzán revisado de 1789—, opuestos a los tradicionales y avejentados «rimistas»⁴⁸. El propio Luzán había manifestado ya cierta reticencia en 1737 al tratar de los versos consonantes en las tragedias, señalando que «aunque harán bien los que no los usen, no harán mal los que con juicio y moderación se sirvan de ellos»⁴⁹; y en la edición de 1789 se añade un capítulo titulado «Del buen uso de la rima» (Libro II, cap. XXXIV), que da cauce a parecidas prevenciones. Conocemos, en fin, carta de Cadalso a Iriarte, de verano de 1773, en que Dalmiro se ríe a gusto de los absurdos que la rima lleva a decir a los malos poetas⁵⁰, para lo que recuerda los disparatados versos del *Elogio fúnebre* dedicado por Anselmo Avalle al recientemente fallecido Martín Sarmiento. No puede deducirse de ello que Cadalso albergase reservas hacia la rima, y ahí está su propia obra para demostrarlo⁵¹, pero sí que existe una preocupación entre los autores del momento acerca de cómo usarla de manera conveniente.

Además, entre las lecturas predilectas de Jovellanos no faltan ejemplos de uso del verso suelto; así sucede en la tradición hispánica, pues, bien que de manera aislada, Garcilaso, Lope o Quevedo emplearon el endecasílabo blanco, como trataremos más tarde; ahora bien, no puede soslayarse ahora la muy especial influencia de ciertos modelos poéticos ingleses que Jovino manejó y recomendó repetidamente, evidenciando un cosmopolitismo desconocido hasta entonces entre nuestros poetas, que, por poner un ejemplo claro,

⁴⁶ Reflexiones semejantes *contra* la rima pueden verse, desde otro punto de vista y otros presupuestos estéticos, en Agustín GARCÍA CALVO, *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora, Lucina, 2006, pág. 1685.

⁴⁷ JOVELLANOS, *El Pelayo. Tragedia*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, pág. 54.

⁴⁸ LUZÁN, *La Poética*, ed. de Russell P. Sebold, pág. 416. Quede anotado que Luzán veía con simpatía a los primeros, pero propuso una solución intermedia, que supusiese una cierta minoración en el uso de la rima (págs. 418-420). En todo caso, la tendencia por él apuntada estaba clara. Véase también LUCEA GARCÍA, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, págs. 78-79.

⁴⁹ LUZÁN, *La Poética*, ed. de Russell P. Sebold, págs. 570-571.

⁵⁰ José de CADALSO, *Escritos autobiográficos y epistolario*, ed. de René Andioc y Nicole Harrison, London, Tamesis, 1979, págs. 71-74.

⁵¹ José de CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, Madrid, Cátedra, 2013, págs. 82-84.

solo desde finales del XVIII pueden nutrirse de clásicos y contemporáneos en lengua inglesa⁵².

Entre los referentes anglosajones del asturiano destacan el *Paradise Lost* de John Milton; *An Essay on Man*, de Alexander Pope; *The seasons*, de James Thomson; y el teatro de tema español de John Dryden (*The Conquest of Granada*), por ceñirnos a sus lecturas de cabecera⁵³. Las obras citadas de Pope y Dryden están escritas en pareados, pero tanto Thomson como Milton fueron cultores del *blank verse* inglés, un verso sin rima pero de fuerte impronta rítmica merced a la combinación de diferentes pies métricos —el verso suelto inglés por excelencia es el *yambic pentameter*, compuesto por cinco yambos—⁵⁴. La polémica sobre la rima en la poesía inglesa antecede en mucho a la española —gran parte del teatro isabelino ya está escrito en verso suelto—⁵⁵ y Jovellanos demuestra conocer lo esencial de la cuestión. No en vano, Milton, de quien Jovellanos tradujo el primer canto del *Paraíso perdido*, fue un pionero del verso blanco y sitúa al frente de esta obra un breve prólogo que Borges juzgó «la más altiva y justiciera refutación de la rima». Dice así:

La medida de esta composición es verso heroico inglés no rimado, como el de Homero en griego y el de Virgilio en latín. La rima, en hecho de verdad, no es un aditamento necesario ni un verdadero adorno de los poemas o del buen verso (particularmente en obras extensas), sino invención de una época bárbara, para levantar ideas ruines y metros cojos. Ha sido agraciada, eso sí, por el uso de algunos famosos modernos a quienes arrastró la costumbre y que debieron, mal de su grado y no sin trabas, compulsión y molestia, expresar muchas cosas diferentemente y en general peor de lo que hubieran hecho, a no regirlos el consonante. Con entera justicia, varios excelentes poetas italianos y castellanos han rechazado la rima en

⁵² Desde los pioneros trabajos de John H. R. POLT, *Jovellanos and his English sources. Economic, philosophical, and political writings*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1964 y Nigel GLENDINNING, «Influencia de la literatura inglesa en el siglo XVIII», en José Miguel Caso González (ed.), *La Literatura Española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1968, págs. 47-93, muchas han sido las aportaciones en este sentido. Profundiza en este aspecto en el ámbito poético acerca de la influencia de la poesía inglesa Elena de LORENZO ÁLVAREZ, «Lo sublime cósmico en la poesía de Juan Meléndez Valdés», *Cuadernos Dieciochistas*, 18 (2017), págs. 101-156.

⁵³ Estos cuatro libros poseía Jovino según Francisco AGUILAR PIÑAL, *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, Madrid, CSIC, 1984, pág. 126; solo los dos primeros cataloga Jean-Pierre CLÉMENT, *Las lecturas de Jovellanos (ensayo de una reconstrucción de su biblioteca)*, Oviedo, IDEA, 1980, págs. 35-36; y, por su lado, *The seasons*, de Thomson, constaba en la biblioteca de su Instituto de Náutica y Mineralogía (Lucienne DOMERGUE, *Les démêlés de Jovellanos avec l'Inquisition*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1971, pág. 95).

⁵⁴ Para la renovación prosódica de Dryden, que también utilizó el verso blanco, véase T. S. ELIOT, *La aventura sin fin*, ed. de Andreu Jaume, Barcelona, Lumen, 2011, págs. 86-87, 345, 351.

⁵⁵ Trató de ello con multitud de ejemplos ELIOT, «La música de la poesía» [1942], *La aventura sin fin*, págs. 335-359. Según palabras de Andreu Jaume, Eliot dedicó a la evolución del *blank verse* una «atención obsesiva», rastreada en muchos de sus ensayos (pág. 49).

composiciones largas y breves, según la suprimieron hace tiempo nuestras mejores tragedias inglesas, como a cosa trivial para los oídos juiciosos, y de ningún deleite musical verdadero: deleite que reside solamente en medidas aptas, en la oportuna cantidad de sílabas y en el sentido desarrollándose variadamente de verso en verso, no en el sonsonete de terminaciones iguales —falta evitada por los clásicos, en la poesía y en toda buena oratoria—. Esta mi omisión de la rima no debe ser tomada por un defecto, aunque tal vez haya lectores vulgares que así lo juzguen; antes debe ser estimada como un ejemplo, el primero en inglés, de antigua libertad restituida al poema heroico, emancipándolo de la trabajosa y moderna sujeción de rimar⁵⁶.

Nos llevará ahora muy lejos tratar de la versificación de Milton⁵⁷, pero basta con recordar que Eliot consideraba, de modo similar a lo expuesto por Jovellanos en su defensa del versisuelismo, que «la peculiar sensación que comunican los largos periodos de Milton [...] es imposible de obtener en la poesía rimada»⁵⁸.

Al estudio de esa técnica detallada que prescribe los juegos rítmicos conducentes a la preterición de la rima nos dedicaremos a continuación.

Un sistema personal

Lo primero que destaca de la propuesta de análisis métrico de Jovellanos es que no parecen existir fuentes al respecto y, seguidamente, que su sistema es enteramente objetivo y mensurable. De ambos aspectos da cuenta él mismo cuando comenta a Posada y Soto:

Es verdad que entre nosotros no hay esta escrupulosidad en las composiciones poéticas, y lo es tanto, que yo no sé que hasta ahora se haya escrito algo sobre prosodia castellana; pero lo cierto es que el juez de esta materia es el oído, y que este decide siempre con justicia de la exactitud, de la belleza, de la armonía y del número de los versos; y seguramente quien observe sus leyes habrá cumplido con las de la poesía (c. 1779; oc, I: 602-603).

Que no existen referentes tan precisos en esta materia y en su clasificación —ya decía Elena de Lorenzo que las teorías métricas de Jovellanos están «más

⁵⁶ La traducción es de Jorge Luis BORGES, «Milton y su condenación de la rima», *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1995, págs. 105-106. Véase también John MILTON, *El Paraíso perdido*, ed. de Esteban Pujals, Madrid, Cátedra, 1984.

⁵⁷ ELIOT, «Milton» [1947], *La aventura sin fin*, Págs. 391-418; trata específicamente del tema en págs. 412-418.

⁵⁸ ELIOT, «Milton», pág. 413.

basadas en la experiencia, la atenta lectura y la reflexión que en la autoridad de poética alguna»⁵⁹ — se deja notar cuando recomienda a sus amigos lecturas más bien de tipo general, en las que no se desciende a las virtudes de taller que él irá desgranando:

Seguramente usted podr[í]a hacer grandes cosas en poesía, si se aplicase particularmente a este ramo, estudiándola por principios en Aristóteles, Horacio, Scalígero, Cascales, el Pinciano, el Brocense, Marmontel, Boileau, Castelvetro, y otros maestros, entre cuyas obras creo que no desconocerá usted las hermosas *Instituciones poéticas* del padre Juvencio, que andan al fin de la *Retórica* del padre Colonia en algunas ediciones, y son la cosa mejor que yo he leído (a González de Posada, 1773; OC, I: 599).

José Domínguez Caparrós⁶⁰ ha advertido concomitancias entre la propuesta de Jovellanos que seguirá a continuación y las observaciones sobre versificación castellana que José Luis Munárriz incluye en 1798-1799 en su traducción de las *Lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras* de Hugo Blair⁶¹. Como es sabido, esta obra se cierra con una serie de páginas sobre métrica española debidas al propio traductor, pero, evidentemente, posteriores a todas las cartas de Jovellanos sobre el tema —que ya hemos visto que abarcan el periodo 1773-1797—, de modo que no pudo tratarse de una fuente para el asturiano. Ni el catálogo de la biblioteca de Jovino provisto por Aguilar Piñal; ni el de la biblioteca de su Instituto de Náutica y Mineralogía, elaborado por Domergue; ni la reconstrucción de sus libros hecha por Clément⁶² citan obras en las que se proponga un sistema como el suyo, hasta cierto punto enteramente nuevo en nuestra historia métrica. Por ello, a falta de otros referentes explícitos, el verdadero dictaminador de la dulzura de los versos habrá de ser el oído:

Estamos nosotros en el pie de juzgar del número o armonía de los versos sólo por el dictamen del oído, que desecha las expresiones duras y desaliñadas al momento que ofenden su delicadeza; pero siendo muchos los que pueden decidir de la blandura o dureza de un verso, serán muy pocos los que puedan señalar la

⁵⁹ LORENZO ÁLVAREZ, «Estudio preliminar», pág. 54.

⁶⁰ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, págs. 8, 239, 277.

⁶¹ Hugo BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, trad. de José Luis Munárriz, Madrid, A. Cruzado, 1798-1799, 4 vols. Jovellanos manejaba la *Retórica* de Blair en inglés, que cita ya en 1790 (OC, II: 436), 1793 (OC, VI: 479) y 1794 (OC, VI: 526).

⁶² AGUILAR PIÑAL, *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, págs. 99-101 para sus libros de poética; CLÉMENT, *Las lecturas de Jovellanos (ensayo de una reconstrucción de su biblioteca)*, págs. 76-78 para sus libros de retórica y poética; y DOMERGUE, *Les démêlés de Jovellanos avec l'Inquisition*, págs. 43-99.

verdadera razón de estas cualidades, y menos los que sepan el modo de lograr la primera y evitar la segunda (a Meléndez Valdés, 1777; oc, 1: 610).

Esta declaración, lejos de conducirnos a un impresionismo solipsista, lleva al ilustrado a concluir que deben existir ciertas leyes regulares en la armonía del verso que el oído puede reconocer intuitivamente y que, por tanto, son susceptibles de verse racionalizadas, objetivadas y expuestas. Así pues, Jovellanos dice haber tratado de abstraer esas reglas universales a partir del estudio y lectura comparada de los poetas tenidos por más armoniosos —él cita a Garcilaso y a fray Luis— y más ásperos —menciona a Hurtado de Mendoza y Hernández de Velasco, siguiendo una larga tradición de denuesto a estos dos autores—.

La afición que siempre he tenido a la poesía me obligó a hacer algunas observaciones sobre este punto, [y] a cotejar las composiciones de aquellos poetas a quienes se achaca el defecto de duros, con las de aquellos que pasan por blandos y armoniosos, por ejemplo, las poesías de Mendoza y Hernández de Velasco con las de fray Luis y Garcilaso.

De este cotejo he deducido que el número y armonía de los versos no tanto depende de las voces que entran en la composición del verso, cuanto de su colocación y especialmente de la disposición de las pausas, o por hablar con la voz técnica, cesuras, que debe haber en cada verso (Borrador de carta a Meléndez Valdés, 1777; oc, 1: 612).

Todo ello, en fin, lo lleva a establecer un sistema muy preciso para «primero, colocar las pausas o cesuras en el lugar correspondiente; y segundo, alternarlas debidamente en los versos, para darles la variedad que sea más grata al oído» (Borrador de carta a Meléndez Valdés, 1777; oc, 1: 613). Y esa es la clave de su propuesta: fijar la ubicación de las «cesuras» y establecer cómo han de combinarse entre sí.

Un concepto clave: la cesura

Para Jovellanos, la clave del endecasílabo se halla en lo que él llama «cesura», que permite clasificar los tipos de versos de once sílabas en función de dónde se ubique. Justamente, en esa posible variedad estriba una de las claves del endecasílabo, el verso que más cesuras diferentes admite: hasta un total de cinco.

Lo que Jovellanos entiende por «cesura» es fundamentalmente el acento principal del verso, y no lo que hoy entendemos por tal: «una pausa versal que

se produce en el interior del verso compuesto y lo divide en dos hemistiquios»⁶³ —evidentemente, no puede valerse de este sentido porque ni el endecasílabo es un verso compuesto ni se divide en hemistiquios—. De hecho, como advirtió Domínguez Caparrós, él mismo señala, «... los versos que tienen el acento principal, *que no me atrevo a llamar cesura...*» (Carta a Francisco de Paula Caveda, 31 de diciembre de 1796; OC, I: 616)⁶⁴. Con todo, no es única y exclusivamente al acento principal a lo que se refiere Jovino por «cesura», sino a la unión entre ese acento y la pequeña pausa que, por definición, lo sigue en la realización fonética del verso:

Por acento entendemos aquella especie de cesura que corta como en dos mitades el verso y en la cual, al pronunciarle, se hace naturalmente y como sin querer una pausa, no tanto marcada por el sentido cuanto por la fuerza misma del metro (Borrador de carta a persona desconocida, c. 1796; OC, III: 630-631).

la razón del número no se ha de buscar, en mi opinión, simplemente en el acento, sino en el acento combinado con la pausa (a Caveda Solares, 1797; OC, V: 557).

No creemos necesario demorarnos mucho más en el concepto de *cesura* que se desprende de los textos del gijonés ni en el modo sutil en que se encadenan acentos principales y micropausas en la acústica del verso; asunto que, por cierto, acabó llevando a Caso González a divagaciones un tanto confusas⁶⁵. De hecho, ya Domínguez Caparrós aclaró este falso problema al notar que «en la tradición métrica española» se emplea el nombre de *cesura* «para los descansos

⁶³ Antonio QUILIS, *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, Barcelona, Ariel, 1996, pág. 80. Pueden verse las definiciones prácticamente idénticas de Rafael de BALBÍN, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962, pág. 162; Rudolf BAEHR, *Manual de versificación hispánica*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 32; José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2006, pág. 101; Isabel PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libro, 2000, pág. 97; Pablo JAURALDE POU, *Métrica española*, Madrid, Cátedra, 2020, págs. 71-72. Al margen de todo esto, revisten muy subido interés las apreciaciones de José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992, pág. 31.

⁶⁴ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975, pág. 128.

⁶⁵ «Que toda cesura exige que la palabra anterior lleve el acento principal del endecasílabo nos parece totalmente exacto, aunque habría que determinar qué relación hay entonces entre esto y el periodo rítmico. Sin embargo, que tras toda palabra con acento principal exista cesura es cosa bastante dudosa, a menos que la pequeña pausa normal entre palabra y palabra, a veces, como en algunos casos de sinalefa, inexistente en la realidad física, se llame sistemáticamente cesura. Pero, a pesar de esto, la relación entre cesura y acento principal desde el punto de vista de la musicalidad del verso es exacta» (CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 60). Clarificó estos aspectos José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, págs. 238-239. También en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Diccionario de métrica española*, pág. 31.

exigidos por los versos largos en algunos pasajes después de la palabra que lleva un acento importante»⁶⁶, sin que ese descanso implique desde luego la aparición de hemistiquios.

Aclarado esto, lo realmente importante es que, como el gijonés indica, la «cesura» en el verso endecasílabo puede colocarse en cinco sílabas diferentes; y que tal variedad de posibilidades de acentuación permite muy variopintas modulaciones rítmicas. Al menos en dos cartas, separadas por veinte años de diferencia, Jovino detalla diferentes ejemplos de estas opciones de articulación del endecasílabo. En el borrador de la carta enviada a Meléndez Valdés (1777; OC, I: 612-615), ya explicaba que

Es de advertir que en nuestro verso endecasílabo se pueden colocar estas pausas o cesuras desde la cuarta sílaba hasta la octava, como se verá en los versos siguientes [...]:

- A la 4.^a Tornar atrás— tu rueda voladora.
Santa Virtud— del cielo descendida.
- A la 5.^a Que goce en vano— la vejez cansada
Y el hombre a imagen— de su Dios formado
- A la 6.^a La gloria celestial,— el rostro bello.
Difundiera el amor— que descendido.
- A la 7.^a Tiempo fue, gran Jovino,— que amarrado.
Con giro arrebatado— dende el cielo.
- A la 8.^a De piedras preciosísimas— que muestran.
Los victoriosos cónsules— llevando.

Y veinte años después, en 1796, dirá a Caveda Solares (OC, I: 617):

Como esto se sienta mucho mejor que se explique, para darme a entender mejor pondré a usted algunos ejemplos que sirvan de guía a su propio delicado tacto, que sin duda vencerá al mío, porque como buen músico debe tener ideas más exactas y delicadas acerca del número y armonía, que en el verso son también musicales. Vaya usted analizando y comparando los versos según el orden de estas colocaciones y meditando sobre ellos, y verá confirmada mi doctrina:

- A la 4.^a El ronco son— de la tartárea trompa.
Llevó tras sí— los pámpanos octubre.

⁶⁶ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española*, pág. 102; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, págs. 238-241.

- A la 5.^a Saturno, padre— de los siglos de oro
 Seguir el paso— de los bueyes lento.
- A la 6.^a Siempre el hado feliz – monarca invicto.
 Al campo va mi amor,— y va a la aldea.
- A la 7.^a Y extinguida su estirpe— para siempre.
 Y borrando su nombre_y— su memoria.

De esta forma, los cinco tipos de cesuras conducen a cinco tipos de endecasílabos:

- Cesura en 4.^a sílaba (acento agudo en la sílaba cuarta). Estructura 4+7.
 Cesura en 5.^a sílaba (acento llano en la sílaba cuarta). Estructura 5+6.
 Cesura en 6.^a sílaba (acento agudo en la sílaba sexta). Estructura 6+5.
 Cesura en 7.^a sílaba (acento llano en la sílaba sexta). Estructura 7+4.
 Cesura en 8.^a sílaba (acento esdrújulo en la sílaba sexta). Estructura 8+3.

O, planteado de forma más acorde con los actuales usos: el asturiano clasifica los endecasílabos según tengan acento principal en 4.^a o 6.^a sílaba; entendiendo que los acentos en 4.^a pueden ser agudos o llanos; y en 6.^a, agudos, llanos y también esdrújulos:

- | | | | |
|---------------------------|-----------|---------------------------|--|
| Acento en 4. ^a | Aguda | Cesura en 4. ^a | Tornar <u>atrás</u> — tu rueda voladora |
| Acento en 4. ^a | Llana | Cesura en 5. ^a | Seguir el <u>paso</u> — de los bueyes lento |
| Acento en 6. ^a | Aguda | Cesura en 6. ^a | Al campo va mi <u>amor</u> ,— y va a la aldea. |
| Acento en 6. ^a | Llana | Cesura en 7. ^a | Y extinguida su <u>estirpe</u> — para siempre. |
| Acento en 6. ^a | Esdrújula | Cesura en 8. ^a | De piedras precios <u>ísimas</u> — que muestran. |

Precisamente a la luz de esta clasificación, podemos hablar de cesuras agudas (4.^a y 6.^a sílabas) y llanas (5.^a y 7.^a) o pares e impares, como haremos en estas páginas. En resumidas cuentas, y volviendo a la formulación de Caso, en la preceptiva de Jovellanos «la musicalidad del endecasílabo se deriva tanto del acento del verso como del tipo de palabra sobre la que el acento recae»⁶⁷.

El planteamiento de Jovino en la clasificación de los endecasílabos es extraordinariamente interesante por desusado, pero, a la vez, por sistemático, lógico y útil. Partir de una segmentación de los endecasílabos en dos grandes grupos según estén acentuados en 4.^a (endecasílabos *a minore*) o 6.^a (endecasílabos *a maiore*) responde a las categorizaciones de los principales estudiosos y no reviste especial novedad: así lo hacen también Carvallo, Cascales o López

⁶⁷ CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 59.

Pinciano⁶⁸, cuyos tratados poseía Jovino⁶⁹. Sin embargo, las subclasificaciones de los endecasílabos *a minore* y *a maiore* nunca se habían establecido en virtud de la naturaleza aguda, llana o esdrújula de la palabra sobre la que recae el acento, sino con arreglo a la ubicación de los acentos secundarios del verso: así lo han hecho los principales preceptistas clásicos (Caramuel, Rengifo, Carvallo o Cascales)⁷⁰ y modernos (Navarro Tomás, Quilis, Baehr, Domínguez Caparrós, Paraíso o Jauralde Pou)⁷¹. De este modo, por ejemplo, los distintos tipos de endecasílabos *a maiore* se han venido distinguiendo desde siempre en función de si, además del acento en 6.^a, llevan otro en 1.^a, 2.^a o 3.^a sílaba. Ciñendo las cosas a lo estrictamente sustancial, y obviando mucha casuística, las líneas maestras de la clasificación de los endecasílabos se ha venido trazando como sigue:

Acentos en 1.^a y 6.^a sílabas: endecasílabo enfático.

Acentos en 2.^a y 6.^a sílabas: endecasílabo heroico.

Acentos en 3.^a y 6.^a sílabas: endecasílabo melódico⁷².

Sucede que estos tres tipos de versos coincidirían indistintamente con los que Jovellanos llama de cesura en 6.^a, 7.^a y 8.^a, pues el sistema tradicional no tiene en cuenta si el acento en 6.^a es agudo —«cesura en 6.^a»—, llano —«cesura en 7.^a»— o esdrújula —«cesura en 8.^a»—, del mismo modo en que el sistema de Jovellanos no atiende a los posibles acentos secundarios en 1.^a, 2.^a o 3.^a sílabas.

La clasificación de Jovellanos es enormemente sugerente, pero tan personal que los análisis hechos de acuerdo con ella no pueden cotejarse ni extrapolarse fácilmente a los hoy generalizados: no cabe proponer equivalencias más que muy *grosso modo* entre los tipos propuestos por Jovino y los que las métricas suelen emplear desde el Siglo de Oro, porque atienden a aspectos levemente distintos. El caso es que es lástima, en fin, que semejante construcción teórica,

⁶⁸ Así se considera desde Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antigua poética*, Madrid, 1596, pág. 290 (véase Emiliano DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Filología Española, 1949, pág. 228).

⁶⁹ AGUILAR PIÑAL, *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, págs. 99-101.

⁷⁰ Juan CARAMUEL, *Primus calamus, Campaniae*, Officina Episcopalis, 1665, t. II, págs. 102-103; Juan DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592, cap. 11, § 14; Luis Alfonso de CARVALLO, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, 1602, fol. 97r; Francisco CASCALES, *Tablas poéticas* [1617], ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, págs. 116-117.

⁷¹ Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, Syracuse University Press, 1956, págs. 503-505; QUILIS, *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, Barcelona, Ariel, 1996, págs. 72-73; BAEHR, *Manual de versificación hispánica*, págs. 136-140; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española*, págs. 152-153; PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, págs. 128-130; o JAURALDE POU, *Métrica española*, pág. 193.

⁷² Véanse las referencias que acabo de acumular. Por ceñirnos solo a una, QUILIS, *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, págs. 72-73.

levantada por uno de los mejores poetas de su siglo, haya caído en saco roto para los estudiosos⁷³, pues el sistema de clasificación de los endecasílabos de Jovino no es menos útil que otros mucho más conocidos. Probablemente haya que imputar todo ello al largo desconocimiento de nuestro Setecientos que, aunque ya muy reconducido, todavía boquea en ciertos sectores de nuestra filología. En este trabajo, en fin, manejaremos siempre la terminología de Jovino, precisamente porque el sistema más habitual no funcionaría para establecer hasta qué punto el asturiano respeta sus propias directrices.

Dicho todo esto, también resulta del mayor interés que Jovino no contemple la posibilidad de un acento esdrújulo en 4.^a sílaba, pues, según su tipificación, las palabras esdrújulas solo pueden coincidir con la 6.^a sílaba del verso, lo que ocasiona, como venimos de ver, lo que él llama cesura en 8.^a. Esto puede parecer irregular, pero tiene pleno sentido: introducir un acento esdrújulo en 4.^a sílaba genera un muy raro tipo de endecasílabo que Henríquez Ureña llamó «creciente», porque siendo de once sílabas, exige doce para no ser hipométrico. No nos detendremos en explicaciones demasiado técnicas⁷⁴: el caso es que para un oído clásico como el de Jovellanos estos versos debían de resultar lo suficientemente extraños como para ni siquiera contemplarlos en su preceptiva —de hecho, su uso no se extenderá hasta el siglo XX—.

Dos últimos aspectos debemos considerar antes de cerrar este primer apartado relativo a la cesura. El primero, que Jovellanos no contempla ninguna forma de endecasílabo que no sea uno de los cinco expuestos. Habitualmente se confunde este verso con una secuencia de prosa de once sílabas, y, desde luego, no hay tal: el endecasílabo lo es solo en tanto esa medida se corresponde con una serie de acentuaciones que no por flexible resulta menos fija. Como más tarde examinaremos, Jovellanos siempre ceñirá sus propios endecasílabos a los cinco tipos descritos, y apenas constatamos algún mínimo desliz en este territorio: por ejemplo, un par de versos dudosos entre los más de 2.000 de la temprana *Ifigenia* de 1769 —como veremos—, que no hay que descartar que se deban a un error de transmisión textual.

Y, por fin, hemos de reconocer ya por último que lo que pudiera considerarse leve irregularidad métrica, en realidad no es tal. Así, cuando Jovellanos

⁷³ No así, desde luego, para José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS en su *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, quien ya vimos que trataba sucintamente de la propuesta de Jovino —sobremañera de su concepto de cesura—, aunque su propuesta se ve limitada porque, a la altura de 1975, fecha de publicación de su texto, únicamente conoce las cartas de Jovellanos sobre métrica publicadas por Caso González en «Teorías métricas de Jovellanos en dos cartas inéditas» (1960), luego reimprimadas en *La poética de Jovellanos*, págs. 117-150.

⁷⁴ JAURALDE POU, «Endecasílabo creciente», *Métrica española*, págs. 212-21; PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía española*, Madrid, Revista de Filología Española, 1920, págs. 340-342; y *El endecasílabo castellano*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1945, pág. 94. Véase también AGUSTÍN GARCÍA CALVO, *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora, Lucina, 2006, pág. 1601.

utiliza el verso «*Los victoriosos cónsules— llevando*» como modelo de cesura en la 8.^a sílaba, cabría preguntarse, dado que el verso tiene acentos en 4.^a y 6.^a, si no podría ser este un endecasílabo de cesura en 5.^a —esto es, de acento llano en 4.^a—: «*Los victoriosos— cónsules llevando*». Pero ello no es posible porque en casos como estos, cuando las acentuaciones cabales conducen a dos posibilidades, la sintaxis esclarece el tipo de cesura imperante, y está claro que *Los victoriosos cónsules* forma un mismo sintagma, mientras que *cónsules llevando*, no. En palabras del poeta:

Convendrá también que el sentido acompañe en cuanto sea posible el orden de las cesuras; esto es, que la pausa dictada por la misma construcción del verso coincida con la que pide el sentido, o que a lo menos no le violente ni le interrumpa. Por esta razón cuando hay alguna oposición entre la melodía formada por las pausas y el sentido de los versos, se deben leer estos según lo dicta el sentido, sin hacer alto en la cesura; porque, aunque esto haga perder al verso parte de su gracia, no destruye enteramente el sonido⁷⁵.

Una vez examinadas las posibilidades de ubicación de la cesura, es hora de estudiar cómo ordena Jovellanos tales opciones con arreglo a su dulzura poética.

Jerarquía de las cesuras

Ya establecida la tipología de versos endecasílabos según sus posibles acentuaciones, Jovino pasa a jerarquizarlos en función de su belleza. En 1777, en su carta a Meléndez, el gijonés establece la siguiente prelación de los que son «más o menos gratos al oído, por este orden: 1.º, aquellos que tienen su pausa a la quinta sílaba; 2.º, los que la tienen a la sexta; 3.º, los que la tienen a la cuarta; 4.º, los que la tienen a la séptima y 5.º, los que la tienen a la octava» (Borrador de la carta a Meléndez Valdés, 1777; oc, I: 613).

Esto evidencia el gusto neoclásico por la simetría, pues Jovellanos cree más musical el endecasílabo dividido en partes iguales, con dos núcleos de sentido, y por eso se decanta por el endecasílabo de cesura en 5.^a o endecasílabo sáfico, al que suele acompañar otro acento en 8.^a, de modo que el verso resultante, con acentos en 4.^a y 8.^a, acaba por ser más simétrico y balanceado que los endecasílabos de acentuación en 6.^a, más fuertes en el centro y más débiles en sus extremos. De hecho, el tipo de endecasílabo que Jovellanos cree más dulce es el más frecuente en dos obras de indudable perfección clásica: la *Égloga III* de

⁷⁵ JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», pág. 140.

Garcilaso⁷⁶ y los sonetos de Lope de Vega⁷⁷. Según su explicación de las diferentes sonoridades por cesuras, «cuando cae después de la cuarta o de la quinta se da mucha viveza a la melodía, y se anima en gran manera el verso [...] después de la sexta o séptima sílaba, se da peso y majestad al tono, y el verso camina con más lentitud y con pasos más mesurados⁷⁸. Esta caracterización aclara sus preferencias: Jovellanos preferirá los versos más vivos y recelará de los más majestuosos, que cree que pueden resolverse en monótonos con cierta facilidad.

Precisamente, Jovino explicaba a Caveda (1796; OC, I: 616) por qué no eran muy gratos los versos con cesura en la sílaba 7.^a —que no en vano coloca en antepenúltimo lugar en su lista de preferencias—: «tales versos solo se deben interpolar de tiempo en tiempo, para contrastar con otros, puesto que unidos y continuados producen una poesía muy lánguida, por bella que sea la frase, singularmente en el verso blanco». Y todavía le insistirá unas semanas más tarde (1797; OC, V: 556) en que la cesura en 7.^a hace

los versos prosaicos, y nada me admira tanto como el que no suenen así al delicado oído de usted. Tampoco los excluí, sino cuando muy repetidos. Las razones que usted alega en contra por la mayor parte prueban en mi favor. 1, estos versos son más fáciles, mas no por otra razón que porque se acercan más a la prosa. 2, los buenos autores los usaron, más solo para interpolarlos. Si alguno los repitió y multiplicó, en esto no fue bueno

La jerarquía expuesta por Jovino resulta hasta cierto punto sorprendente porque, como después examinaremos pormenorizadamente, cuando el poeta la traza en 1777 en realidad no la está siguiendo, tal como acredita, por ejemplo, su *Epístola II, Al abad de Valchrétien* (1777-1778):

Cesura en 7. ^a	87 vv.	45'78 %
Cesura en 6. ^a	36 vv.	18'93 %
Cesura en 4. ^a	32 vv.	16'84 %
Cesura en 5. ^a	30 vv.	15'78 %
Cesura en 8. ^a	5 vv.	2'63 %

Como se ve, el orden que el poema refleja se corresponde con el de sus predilecciones, con la cesura en 7.^o en el lugar en el lugar de la cesura en 5.^a

⁷⁶ Tomás NAVARRO TOMÁS, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973, pág. 201.

⁷⁷ Borja NAVARRO COLORADO, «Hacia un análisis distante del endecasílabo áureo: patrones métricos, frecuencias y evolución histórica», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 14 (2016), págs. 110, 112.

⁷⁸ JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», pág. 140.

y viceversa. Tan es así, que la fluctuación de estas dos cesuras explica, como habrá ocasión de ver, toda la evolución poética de Jovellanos, que en sus inicios utilizará mayoritariamente los versos de cesura en 7.^a —aunque los critique—, luego cultivará preferentemente los de cesura en 5.^a y después irá dando mayor y mayor relevancia a los de cesura en 6.^a y 4.^a hasta llegar a respetar las preferencias que aquí deja sentadas.

Siguiendo por donde íbamos, en 1792 Jovellanos vuelve a corroborar cuáles son las cesuras de su preferencia, en un momento, además, en que su práctica poética ya coincide con lo que dictan sus máximas teóricas:

La mejor colocación de los acentos es a la quinta o a la sexta sílaba. Si se busca una razón física, será porque representando este acento un descanso de la voz, parece más natural desearle a la mitad del camino; y siendo el verso de once sílabas, el descanso más natural es en alguna de las dos, por no tener mitad señalada (a González de Posada, 1792; OC, I: 605).

Sin embargo, solo cuatro años después, al insistir en el tema de los versos de más agradable timbre, introduce una sorprendente —aunque no drástica— variación en esta serie.

Yo no dudo asegurar que entre todas estas cesuras se observa respecto del agrado el orden siguiente: 1.º, la más numerosa y agradable de todas es la que se halla a la sílaba cuarta, y a mi ver es la razón por que colocado allí el acento, deja lugar para colocar en las 7 sílabas restantes otros acentos subalternos que, forzando a hacer nuevas pausas, producen mejor número.

La cesura o acento colocado en la sílaba 5.^a no ofrece una cadencia tan agradable como las que están a la 4.^a y a la 6.^a, y la razón no puede ser otra que el que la pausa no está tan marcada como en las otras dos, pues que la sílaba 5.^a es siempre breve, y la 4.^a y 6.^a siempre largas.

La cesura menos cadente o numerosa es la colocada a la sílaba 7.^a, y de esto, a mi ver, son dos las razones: 1.^a, porque naturalmente cansa pronunciar siete sílabas sin hacer en ellas alguna pausa marcada. 2.^a, porque esta sílaba 7.^a nunca es larga, sino breve, y por consiguiente la cesura no es tan marcada (Borrador de carta a persona desconocida, c. 1796; OC, III: 631).

De acuerdo con este nuevo listado, el orden de armonía de los endecasílabos pasaría a ser: a) Cesura en 4.^a; b) en 6.^a; c) en 5.^a; y d) en 7.^a. No resulta fácil explicar este cambio de parecer, que hace descender su verso favorito hasta la tercera posición, que tanto privilegia las dos cesuras agudas y que a decir verdad

Caso González ni siquiera tuvo en consideración en sus análisis⁷⁹: lo que sí hemos de hacer notar es que Jovellanos jamás escribió ningún poema en que se advierta este reparto y que lo recogió únicamente en un borrador de fecha poco clara.

Aunque no nos queda más remedio que exponer esta falta de sistematicidad en su propuesta —gajes de una poética fragmentaria, articulada mediante textos breves distantes cronológicamente los unos de los otros—, no la tendremos en cuenta en nuestro estudio, pues sus versos obedecen a la primera prelación que hemos visto, sobre la que vuelve varias veces en sus escritos. Además, ese mismo año de 1796 Jovino recomienda encarecidamente emplear la cesura «en la quinta o la sexta sílaba, que es lo que los hace [los versos] más numerosos» (Borrador de carta a Caveda Solares, 1796; OC, III: 267), donde, de acuerdo con lo ya visto, los dos tipos de versos predilectos del gijonés serían los de cesura en 5.^a y 6.^a sílabas, corroborando veinte años más tarde siquiera los dos primeros puestos de su listado de preferencias de 1777 y haciendo sembrar la duda sobre la extraña prelación expuesta en el ya visto borrador.

Combinación de cesuras

Ya definidos los versos en función de la mayor o menor armonía de su cesura, pasamos a la que probablemente sea la clave de arco de la propuesta de Jovellanos, pues al final se trata de saber cómo han de combinarse los versos para producir resultados armónicos. El *quid* está en la variedad, en la riqueza prosódica, que ha de ser tal, que permita la desaparición de la rima sin merma de musicalidad. El gijonés no se cansará de repetirlo:

Para huir de este escollo [la monotonía] hay, por decirlo así, un secreto, no bien entendido y menos bien explicado en nuestras Poéticas, y es el de colocar el acento principal en las sílabas cuarta, quinta o sexta, lo que contribuye en gran manera a hacer los versos más sonoros. Debe además cuidarse de no repetir los versos de una misma colocación, sino interpolarlos para evitar el disgusto del oído, al que fastidia siempre la continua repetición de un mismo sonido, por agradable que sea.

En esto, y en el uso de frecuentes hemistiquios que alternen la conclusión de las sentencias en la mitad del verso con las que acaban con él, consiste, a mi entender, toda la belleza numérica de los versos (Carta a Caveda Solares, 1796; OC, I: 617).

En realidad, en su carta a Meléndez de primavera de 1777 había desarrollado estos mismos principios con mucha mayor concreción, precisando que se debe

⁷⁹ CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 58.

alternar las pausas o cesuras de los versos, de tal manera que muchos seguidos no tengan una misma cesura y que en esta alternativa los versos cuya pausa está más al principio se casen y entremezclen con los que la tienen hacia el fin.

Por ejemplo, los que tienen su cesura a la quinta no deberán alternarse con los que la tienen a la sexta o a la cuarta, sino con los que la tienen a la séptima y a la octava, y así al contrario. Pero prevengo que esta regla no debe observarse con tanto rigor, que no se pongan seguidos dos versos de una misma cesura, ni se mezclen los que la tienen próxima y con sola la diferencia de una sílaba. Esta nimiedad sería molestísima, y tal vez en lugar de la armonía atraería la discordia. La razón es clara: porque así como cansaría al oído el repetido golpeo de una misma cesura por mucho número de versos, así también la inconstancia de las pausas la distraería demasiado y le privaría del placer de sentir dos o tres veces arreo una misma agradable sensación; ni tampoco se gustaría de la variedad, que es el objeto de estas alternativas, si una moderada repetición de unas mismas cesuras no fijase la idea de uniformidad en unos versos y la de variedad en otros (oc, I: 611).

Por tanto, Jovellanos establece claramente tanto que los versos de cesura en 4.^a y 6.^a se combinan bien entre sí y no con las otras posibilidades, como que los de cesura en 5.^a, 7.^a y 8.^a producen por su lado una conjunción armoniosa. En realidad, la utilización de la cesura en 8.^a —la única esdrújula que contempla— es residual, y Jovellanos la recomienda y utiliza él mismo sobre todo para introducir notas de agradable diversidad en series de otro tipo: «no callaré que la interposición de los esdrújulos, con sus dos últimas breves, sirven maravillosamente para variar y realzar el número» (Carta a Caveda Solares, 1796; oc, I: 616).

A la vista de todo ello, queda claro que la regla fundamental de la combinatoria de Jovino puede reducirse a que, en las cuatro cesuras principales, las pares funcionan mejor con las pares y las impares con las impares —las agudas con las agudas y las llanas con las llanas—.

Pero Jovino había matizado estos repartos e introducido nuevas reglas en su carta a Meléndez de 1777:

Por ahora solo diré que me parece: *lo primero*, que no deben ponerse más de tres versos seguidos con una misma cesura en las que son más gratas al oído, ni más de dos en las que lo son menos, esto es, que puede repetirse hasta tres veces la cesura en la quinta o en sus adyacentes, y hasta dos en la séptima o su vecina.

Segundo, que si la cesura a la quinta se alternase con sus inmediatas después de tres versos en ella, solo se podrán poner uno o dos de la cuarta o la sexta, y tres de entrambas, pero podrán alternarse muy bien con dos de cesura a la séptima o octava, y luego entrarán bien las otras hasta el número de tres o cuatro.

De aquí resultará forzosamente una armonía gratísima al oído, siempre que por otra parte no se destruya con palabras duras y escabrosas introducidas en los versos (OC, I: 611).

Es decir, hay que variar: las cesuras en 4.^a, 5.^a y 6.^a solo pueden repetirse hasta tres veces seguidas; y las cesuras en 7.^a y 8.^a, solo dos. En función de estos principios, de hecho, Jovellanos se propuso analizar en esa misma carta a Meléndez los vv. 96-113 del poema que el extremeño le había remitido (OC, I: 611-612), y esto es lo que concluye sobre la epístola *Al señor don Gaspar de Jovellanos, oidor en Sevilla, sobre mi amor*⁸⁰:

Ya ve usted que examinando sobre estos principios la armonía de los versos de nuestra *Epístola*, es preciso que se hallen en ella algunos defectos. Por ejemplo, en los siguientes versos, que tienen su cesura como va señalada:

Desde esta fatal hora— que del cuento	a la 7. ^a
de los años borrarse— fuera digna	<i>Id.</i>
en largo olvido envuelto,— más ufano	<i>Id.</i>
trataba ya de amor,— ni jamás pude	a la 6. ^a
atizar en el pecho_el— odio antiguo	a la 7. ^a
malgrado mis esfuerzos,— ni a su canto	<i>Id.</i>
de mágico poder— y letal furia	a la 6. ^a
la oreja miserable— ya negaba	a la 7. ^a
mas antes sosegado_y— con faz leda	<i>Id.</i>
en pláticas d amor— me complacía	a la 6. ^a
y la queja, el suspiro_y— largo lloro	a la 7. ^a
el ruego humilde— y el penar contino	a la 5.
y a veces la alta gloria_y— bien sin cuento	a la 7. ^a
del ánimo infeliz,— que en lamentable	a la 6. ^a
mísera esclavitud— adormescida	<i>Id.</i>
a un recíproco amor — viva ayuntada	<i>Id.</i>
envidiaba ¡mezquino!_y — ya quisiera	a la 7. ^a
gozar yo en torno— tan falaces bienes.	a la 5. ^a

De acuerdo con los muy exigentes principios combinatorios de Jovino —que adelanto que él no cumplirá más que *grasso modo*— contamos con una serie inicial de tres versos de igual cesura en 7.^a —cuando, al ser esta una cesura

⁸⁰ Juan MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. II, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1983, págs. 822-834.

de las menos agradables, el máximo debería ser dos—; a renglón seguido, los versos de esa misma cesura en 7.^a se cruzan con los de cesura en 6.^a, lo que para Jovellanos no es del todo adecuado, pues él prefiere la conjunción de cesuras pares por un lado e impares por otro. Así, solo los versos de cesura en 7.^a y 5.^a en contacto que aparecen hacia el final de la serie estarían de acuerdo a sus principios, así como la triple repetición de cesura en 6.^a, en las que no importa esta insistencia por ser de las más agradables al oído.

Para estudiar las combinaciones de Jovino, Caso González eligió la temprana *Elegía a la ausencia de Marina*, en la que observó que «atendiendo a la cesura, ocupa el primer lugar el endecasílabo de 5+6, con 21 versos, pero le sigue el de 7+4 con 18, a pesar de que este tipo ocupaba el cuarto lugar en el orden por él establecido»⁸¹.

Elegía a la ausencia de Marina (c. 1770)

Cesura en 5. ^a	21 vv.	40'38 %
Cesura en 7. ^a	18 vv.	34'61 %
Cesura en 6. ^a	5 vv.	9'61 %
Cesura en 4. ^a	5 vv.	9'61 %
Cesura en 8. ^a	3 vv.	5'76 %

El alto uso que se da aquí al endecasílabo de cesura en 7.^o no es exactamente «a pesar» de los principios descritos, pues es explicable que la prevalencia de versos de cesura en 5.^a atraiga a los de cesura en 7.^a, ya que combinan bien entre sí —es más, a la luz de la teoría expuesta, deben ser combinados entre sí—. En todo caso, el poema no es, por su brevedad, un buen ejemplo para el estudio del empleo de las cesuras, y en poemas de mayor extensión y ambición, sí veremos cómo Jovino cumple con los repartos que prescribe.

Con todo, el propio Jovellanos se muestra muy consciente de la dificultad de observar principios tan férreos como los que su propia teoría dicta:

Pero que se examinen según estos principios las obras de los poetas más célebres, y se hallará que todos pecan contra esta regla. Y aunque podrán señalarse muchas obras buenas, que sin esta debida alternativa son todavía dulces y de agra-

⁸¹ CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 58. Para mayor claridad, ofrecemos el siguiente cuadro, aunque la corta extensión del poema objeto de análisis no hace los números aportados demasiado fiables; razón por la que en la segunda parte de nuestro estudio trabajaremos sobre el total de poemas endecasílabos del gijónés: en realidad, por tratarse del prólogo de una edición y no de un estudio de métrica, este fue el único poema que Caso González estudió pormenorizadamente y lo cierto es que no basta con ello para establecer el modo en que Jovino puso en práctica sus principios.

dable son a nuestro oído, como sucede en los mismos versos que acabamos de citar, esto se debe a la elección de las voces que entran en su composición, pues siendo éstas bellas, sonoras y de fácil pronunciación, nunca compondrán un poema duro y desabrido; pero tampoco le harán tan armonioso y agradable como sería sin este defecto (a Meléndez Valdés, 1777; oc, I: 612).

Incluso es consciente de no respetar él mismo sus propias reglas, a lo que repone:

La priesa con que me aplico a estas composiciones, por falta de tiempo y de constancia, me ha hecho atropellar una regla tan útil, cuya observancia sería para mí muy dura y laboriosa, porque si a la dificultad que me cuesta cualquiera composición, por falta de numen y de uso, añadiese la sujeción que da esta regla, podría negarme del todo al placer de escribir versos (a Meléndez Valdés, 1777; oc, I: 612).

Otros principios de armonía no cuantitativos

Aunque el estudio de las cesuras y su mezcla sea la parte del león de su poética, su preceptiva del endecasílabo blanco atiende también a otros aspectos relativos a las propiedades, suavidad y sonido de las palabras que forman parte del verso. Gusta, además, de listar pedagógicamente las características que deben cumplir los poemas para comodidad de sus destinatarios, lo que delata constantemente su aspiración a ser seguido por sus amigos y la voluntad de tramar una poética generacional.

Procediendo por orden cronológico, el primer repertorio de máximas se lo endereza ya en 1792 a su querido Posidonio, al que hace ver —omitimos los puntos que respectan a los asuntos ya tratados, en relación con el empleo de las cesuras— que:

5.º Para que un verso sea dulce, es preciso huir de las consonantes duras, siempre que no las pida la onomatopeya. 6.º Es preciso huir de las nasales, como la *n*, y de las sibilantes, como la *s*, cuando no las exija la misma onomatopeya. 7.º Es preciso que no superabunde una misma vocal en el verso. 8.º Es preciso que las vocales que forman los pies del verso estén interpoladas y no seguidas unas a otras. La palabra *atarazana*, por ejemplo, no podrá producir tan dulce efecto en el oído como la palabra *alusivo*, que tiene cuatro diferentes e interpoladas vocales (oc, I: 605).

Por tanto, Jovellanos no es partidario de las paronomasias de ninguna clase y aboga por evitar las repeticiones de sonidos, ya sean vocálicos o consonánti-

cos, con objeto de darle a la composición, también a nivel de verso, la misma variedad que las cinco cesuras proporcionan a la construcción completa. Jovino insistirá repetidas veces en las mismas máximas, como en su carta a Caveda Solares, de 1796 (oc, I: 618):

Todo esto es, por decirlo así, independiente de la armonía, la que considerada con respecto a cada verso particular, consiste: *primero*, en evitar la cacofonía; *segundo*, en evitar la multiplicación o repetición de palabras cuyas sílabas se compongan de unas mismas vocales; *tercero*, en evitar cuanto se pueda la multiplicación de las consonantes duras, nasales, sibilantes; *cuarto*, en usar unas y otras convenientemente a la naturaleza de las cosas que cada palabra debe significar; *quinto*, en preferir y emplear cuanto se pueda las palabras breves, evitando las multisílabas o sesquipedales, como decía Horacio.

Aunque en esta nueva serie Jovino añade otro principio más —la preferencia por las palabras breves—, fundamentalmente vuelve sobre las mismas ideas: huida de la monotonía, sencillez, limpieza. En el borrador de esta carta a Caveda (oc, III: 267), había añadido un principio nuevo, que finalmente descartó en la redacción final: la defensa de la utilización no violenta de las sinalefas, pues, justamente, las sinalefas agresivas son una de las claves del estilo barroco —entendiendo por tales las que se ubican en posiciones tónicas o las que obligan a hacer confluír vocales fuertes—. Aunque hiciese desaparecer esta máxima de la carta, acaso deba ser tenido en cuenta este principio a la hora de reconstruir su poética:

Aunque reservo para otra carta el detallar tal cual observación, que he hecho en particular sobre varios lugares, diré ahora lo que de pronto ocurre a mi memoria: [...] he dicho que los versos me parecen en general numerosos y bellos; y, sin embargo, hay algunos que pueden parecerlo menos [...]. Alguno tiene el defecto de cacofonía, por la elisión de muchas vocales, por ejemplo: *que cuando estaba yo en Gabaa viendo*.

Por su parte, en el *Curso de Humanidades castellanas* se aportan nuevas reglas para la consecución de la armonía del verso, como no finalizarlo en palabra aguda ni esdrújula:

La sílaba última no deberá ser acentuada, por convenir poco a la armonía; pero convendrá siempre que lo sea la penúltima, y nunca la antepenúltima; porque la precipitación a que arrastra el esdrújulo no se adapta bien a nuestra gravedad y medida³².

³² JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», pág. 140.

Jovino insiste en el borrador de su carta a persona desconocida (c. 1796) en que «los esdrújulos no pueden emplearse sino por extravagancia en los finales de los versos» (OC, III: 630), lo que no es, desde luego, idea caprichosa: con ella se muestra heredero de una larga polémica renacentista sobre el uso de los esdrújulos y los agudos a final de verso⁸³, que en cierto modo sobrevive en sus propios planteamientos y aún perdura. La idea de fondo es que estas terminaciones parecen invitar a lo satírico, mientras que la terminación llana, por natural, reviste más nobleza y es por tanto más adecuada para el discurso lírico. Aún hoy, Julio Martínez Mesanza, Premio Nacional de Poesía en 2017, se manifiesta reacio a colocar palabras agudas o esdrújulas a final de verso, y sus endecasílabos están invariablemente rematados por palabra llana:

Mis endecasílabos nunca terminan con una palabra aguda o esdrújula. No tengo nada contra ese tipo de palabras, porque, si lo tuviera y las evitara siempre, me sería imposible, como es lógico, escribir varias frases seguidas con cierto sentido. El caso es que las uso con total normalidad, pero las he abolido del final de mis versos. Podría argumentar que se ven poquísimo en esa posición en la poesía española de los siglos de oro, la que he leído con mayor frecuencia, y que, cuando riman formando parte de versos de arte mayor, suelen provocar cierto inconfundible soniquete⁸⁴.

Pero no se cierran con esto, ni mucho menos, las máximas dictadas por Jovellanos en sus «Lecciones de poética». Todavía añade:

1. Que así los endecasílabos como los versos cortos se deben terminar las menos veces que sea posible en adjetivos; porque, entre otras razones, el sentido de una cláusula no reposa tan bien en un adjetivo como en un sustantivo; y se tiene averiguado que los mejores poetas pusieron en esto particular esmero.

⁸³ Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, págs. 232-236. Es obligada la cita de Francisco Rico, «El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blewca: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 525-552, clásico en la materia. Últimamente, no puede ignorarse la valiosa aportación, como suya, de Antonio Alatorre, «Versos esdrújulos» y «Versos agudos», *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D. F., El Colegio de México, 2007, págs. 193-305, 307-391. Y todavía en la reseña de este último libro, Antonio Carreira añade detalles del mayor interés: «*Diabolus in re metrica*: hacia un genuino Arte del Verso (Sobre *Cuatro ensayos de Arte poética*, de Antonio Alatorre)», *Criticón*, 103-104 (2008), págs. 295-308. Otros dos trabajos de gran importancia sobre el tema también han aparecido recientemente: José Domínguez Caparrós, «Teoría métrica del verso esdrújulo», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 12 (2014), págs. 42-84; Esteban Torre, «Versos de final agudo, grave y esdrújulo», *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, Sevilla, Anejos de *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2017, págs. 73-88.

⁸⁴ Julio Martínez Mesanza, «La pasión inestable y permanente», en *Poética y poesía*, n.º 8, Madrid, Fundación Juan March, 2005, pág. 24.

2. Se debe cuidar mucho de que no vayan seguidos dos o más versos asonantados, o que tengan consonantes poco diferentes, por el mal efecto que hacen en el oído.

3. Por la misma razón se debe evitar en un mismo verso la concurrencia de dos o más vocablos asonantados, y mucho más consonantados, porque su inmediación los hace monótonos, y destruye la melodía. Hablando de la armonía del lenguaje hemos dicho acerca de ella lo conveniente, lo que es aún más aplicable al asunto de que tratamos; porque de suyo exige mayor sonoridad, y de consiguiente se resiste muchas veces a los hiatos que resultan de las diéresis, a la atropellada o sorda pronunciación que producen las sinéresis; y a veces también a las sinalefas⁸⁵.

No se trata en ningún caso de principios llamativos: las asonancias en el verso suelto son uno de los defectos más comúnmente aducidos, ya sean entre versos o en forma de rima interna; más peculiar es la renuencia a ubicar adjetivos a final de verso.

En fin, ya no en forma de decálogo, todavía en uno de sus borradores (*c.* 1796; OC, III: 632) se demora Jovino acerca de las mentadas propiedades acústicas de los versos y el cuidadoso modo en que deben combinarse los sonidos, buscando una vez más la variedad:

En el verso que hemos citado de fray Luis, «de tus hermosos ojos sustentado», además del desagrado que causa la repetición de la *o*, ¿quién no siente su oído lastimado con aquellas seis repeticiones de la *s*? Supóngase que el verso decía: «de tus divinos ojos sustentado». Sin duda que ya sería más armonioso, pues que no fatigaría tanto la repetición de la *o*. Mas aún la *s*, tantas veces repetida, produciría alguna molestia. Mejor sonaría si dijese: «de la luz de tus ojos sustentado».

Fácil fuera multiplicar estos ejemplos, y más respecto de otras consonantes que son harto más desagradables y duras que la *s*, pero por lo mismo cualquiera los hallará con solo analizar el primer poema que tomare en la mano. Entonces verá cómo la armonía es una dote propia de los buenos ingenios, que dotados de un alma sensible y de un oído delicadísimo la hallan fácilmente y como sin pensarlo en todas sus composiciones, mientras que los genios vulgares y desidiosos, abandonándose al furor de componer, pecan a cada paso contra ella.

Del mismo principio nace que los sonidos [ilegible] y aspirantes causen en el oído la misma fatiga que cuestan al formarse. Es siempre duro y difícil pronunciar dos vocales de seguida sin el auxilio de alguna consonante que les sirva como de apoyo, y en este punto se deben hacer las siguientes advertencias:

⁸⁵ JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», pág. 140.

1.^a, que la mayor dureza se advierte en la repetición de una misma vocal, y la razón es porque el órgano halla siempre más facilidad en pasar de un sonido a otro que en repetir uno mismo. *La alma, la águila*, se pronuncian con fatiga, y por eso se ha introducido la licencia o de convertir el género del artículo y pronunciar *el alma, el águila*, o de suprimir por la elisión una de las *aes*, y pronunciar *l'antorcha, l'angustia*. Mas como esta elisión no sea siempre permitida, la unión de dos vocales iguales es extraordinariamente cansada.

Véase, si no, un verso impreso entre los que se compusieron en nuestra capital al nacimiento de los infantes gemelos: «Al campo va mi amor, y *va a la aldea*; / que todo Oviedo vio con ojos fijos»⁸⁶. Baste de confirmación para la doctrina de la armonía.

2.^a Que tanto más desagrada la colisión de dos vocales cuanto más se acercan en sonido. Por ejemplo, la *e* con la *a* y la *o* con la *u*. ¿Quién duda que estos versos: «o en flor *te anuble ábrego* enojoso; / con *la hermosa Cava* en la ribera», no suenan tan bien como «canto y mi voz tus alabanzas suena; / mas si su osada vanidad entiende?».

A la luz de lo expuesto, las máximas de Jovellanos en este último aspecto podrían resumirse como sigue:

1. Evitar en lo posible las paronomasias u otras recurrencias fónicas, ya sean vocálicas o consonánticas.
2. Evitar las rimas internas y las asonancias en los versos blancos.
3. Evitar las palabras largas.
4. Evitar a final de verso los adjetivos y las palabras agudas y esdrújulas.
5. Evitar las sinalefas agresivas.

No de muy distinto modo las resumía Elena de Lorenzo cuando insistía en que Jovellanos recomendaba «evitar la cacofonía, la repetición de palabras en que se reiteren las mismas vocales, la repetición de consonantes duras —nasales y sibilantes—, y las voces multisilábicas»⁸⁷. Queda, pues, cerrada la sistematización de las teorías métricas de Jovellanos. Ahora repasemos sus versos.

⁸⁶ Lamentablemente, no hemos encontrado estos versos entre los que componen la *Descripción breve de las fiestas que hizo la ciudad de Oviedo, con los plausibles motivos del feliz nacimiento de los Infantes Gemelos, Carlos y Felipe de Borbón, y ajuste de la Paz con la Gran Bretaña*, Oviedo, Francisco Pedregal, 1784. No obstante, «Al campo va mi amor y va a la aldea» es un verso de Fray Luis tomado de su traducción de la *Elegía* II, 3 de Tibulo (Fray Luis de LEÓN, *Poesía*, ed. de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecua y Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, págs. 310-313).

⁸⁷ JOVELLANOS, *El Pelayo. Tragedia*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, pág. 54.

Usos métricos de Jovellanos: descripción

Nos proponemos en este segundo apartado describir detalladamente los usos métricos de Jovellanos; para ello, nos valdremos de la numeración de los poemas que Caso González establece en OC, I, con una leve serie de matizaciones:

- 1) Por alguna razón, Caso González no computa el poema-dedicatoria que acompaña el envío de Jovellanos cuando remite sus poesías a su hermano Francisco de Paula en 1780 (OC, I: 63); nos referimos como n.º 0 a este primer texto.
- 2) Ha quedado firmemente establecido que los poemas n.ºs 54 y 55 (tenidos hasta hace poco por *Sátiras IV y V*) no son de Jovino³⁸, de modo que no los tendremos en cuenta, pero no alteraremos la numeración.
- 3) El poema n.º 57 según la numeración de Caso González no está en verso —se trata de una paráfrasis en prosa al salmo «*Judica me, Deus*» (*Psalmos*, 42), que el estudioso decidió incluir en su edición por su «profundo tono poético, en tanto que es una expresión sentimental del dolor de don Gaspar por la injusta prisión que estaba padeciendo» (OC, I: 306)—. Por tanto, no lo contemplaremos aquí, sin que ello nos lleve tampoco a modificar la numeración de la serie.
- 4) Por último, adjudicamos el n.º 77 —Caso González había llegado al n.º 76— al poema en honor de Campomanes al que ya nos hemos referido —véase el Apéndice 1—; Caso González no lo incluyó en OC, I, pese a haber establecido él mismo que se trataba de un poema atribuible al asturiano, a la luz de la información de González de Posada³⁹.

Dicho esto, ofrecemos en una primera tabla los cómputos métricos de todos los poemas de Jovellanos, también los atribuidos y los incompletos (salvo los poemas n.ºs 54 y 55, considerados hasta tiempos recientes *Sátiras IV y V*). Esta

³⁸ LORENZO ÁLVAREZ y URZAINQUI MIQUELEIZ, «José María Llanos y Alcalde: autor de las sátiras *Contra las corridas de toros* y *Contra la tiranía de los maridos* atribuidas a G. M. de Jovellanos», págs. 339-357.

³⁹ CASO GONZÁLEZ, «Una biografía inédita de Jovellanos: las *Memorias* de González de Posada», pág. 69, n. 19.

es la única ocasión en que tendremos en cuenta en nuestros cálculos los poemas atribuidos e incompletos.

A renglón seguido, ofrecemos una segunda tabla en que trabajamos ya solo con los poemas originales, descartando todas las atribuciones (también el poema n.º 77 a Campomanes) y fragmentos; sí contemplamos, sin embargo, el poema-dedicatoria a Francisco de Paula (n.º 0) y la *Respuesta al mensaje de don Quijote* (n.º 76), de que Caso González solo conocía cuatro versos (OC, I: 349), pero que ya hemos dicho que fue publicado en su integridad por Glendinning⁹⁰. Además, conviene matizar que, cuando se conservan dos versiones, tendremos en cuenta siempre únicamente la definitiva —es el caso de la *Eptístola IV* (n.º 32), y del *Soneto IV* (n.º 24)—.

A partir de los datos de esta tabla segunda y los poemas en ella contemplados, trabajaremos ya en todos los cómputos del resto de este libro, si bien haremos ocasionales referencias a los textos inacabados —en la medida en que puedan sernos de utilidad— y a los poemas atribuidos —en tanto sus usos métricos puedan matizar, o no, su condición de meramente *atribuidos*—.

Cómputos totales (originales, atribuidos e inacabados)				
Forma	Número de poemas	Porcentaje sobre el total de poemas	Número de versos	Porcentaje sobre el total de versos
Romancillo (hepta y hexasilábico)	23	30'66	1.758	19'32
Endecasílabos blancos	15	20	4.216	46'35
Soneto	11	14'66	154	1'69
Romance	8	10'66	1.638	18
Estrofa sáfica	7	9'33	388	4'26
Tercetos encadenados	3	4	510	5'6
Sexteto-lira	2	2'66	216	2'37
Romance heroico	2		102	1'12
Silva libre impar blanca	2	2'66	73	0'8
Redondilla	1	1'33	4	0'04
Otros	1	1'33	37	0'4
TOTAL	75		9.096	

⁹⁰ GLENDINNING, «Jovellanos en Bellver y su *Respuesta al mensaje de Don Quijote*», págs. 379-395.

Cómputos de poemas originales				
Forma	Número de poemas	Porcentaje sobre el total de poemas	Número de versos	Porcentaje sobre el total de versos
Romancillo (hepta y hexasilábico)	22	37'28	1.688	20
Endecasílabos blancos	13	22 %	4.098	48'68
Soneto	7	11'86	98	1'16
Romance	6	10'16	1.502	17'84
Estrofa sáfica	4	6'77	248	2'94
Tercetos encadenados	2	3'38	495	5'88
Silva libre impar blanca	2	3'38	73	0'86
Sexteto-lira	1	1'69	108	1'28
Romance heroico	1	1'69	78	0'92
Otros	1	1'69	37	0'43
TOTAL	59		8.417	

En resumen, con las debidas cautelas⁹¹, podemos concluir que Jovellanos es autor de 22 romancillos (21 anacreónticas heptasilábicas —n.ºs 0, 4, 6, 11-16, 19, 22, 25-31, 34, 39, 48— y un romancillo hexasílabo satírico —n.º 42—); 13 poemas en endecasílabos blancos —n.ºs 5, 8-10, 21, 32, 37, 43, 44, 53, 56, 58, 59—; 7 sonetos —n.ºs 1-3, 24, 35, 36, 47—; 6 romances —n.ºs 40, 41, 45, 51, 60, 76⁹²—; 4 odas sáficas —n.ºs 7, 33, 49, 50—; 2 poemas en tercetos encadenados —n.ºs 46, 52—; 2 silvas blancas —n.ºs 17, 18—; un sexteto lira —n.º 20—; un romance heroico —n.º 38—; y seis epigramas —n.º 23—, que incluyen cuatro sextetos-lira, un terceto irregular y una décima.

A la vista de estos números cabe señalar que el repertorio métrico de Jovellanos no es muy amplio si se establece como término de comparación el Alto Barroco, pero está en consonancia con la tendencia general del siglo XVIII: en

⁹¹ Como ya precisamos, no cuesta suponer que son muchos los versos perdidos de Jovellanos, y estas fallas podrían inducir a conclusiones equívocas: el último soneto que conocemos del poeta data de 1788, fecha a partir de la cual su interés por esta forma decae sin paliativos; sin embargo, como ya señalamos, sabemos que todavía en 1806 está escribiendo uno para su amigo Posidonio. Conviene, en fin, tener presentes estas limitaciones a la hora de valorar nuestros cómputos.

⁹² Este es el poema dado por perdido por Caso González, pero publicado Glendinning a partir del ms. BNE 3.804, fols. 152r-163r (GLENDDINNING, «Jovellanos en Bellver y su *Respuesta al mensaje de Don Quijote*», págs. 379-395).

palabras de Navarro Tomás, «a la plenitud métrica el Siglo de Oro siguió un fuerte movimiento dirigido a disminuir la importancia del papel del verso», de suerte que frente a las formas de mayor elaboración métrica «se concedió preferencia a las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de combinaciones de metros»⁹³. Si el repertorio de Jovino recoge 11 formas métricas, Miguel Ángel Lama describe como «no muy amplio» las 16 del corpus de García de la Huerta⁹⁴. Más registros ofrecen las 20 formas empleadas por Cadalso⁹⁵ o las 22 de Meléndez Valdés⁹⁶.

Por otro lado, como analizaremos en detalle, el uso que Jovellanos hace de la métrica —dejando al margen el endecasílabo blanco—, no es especialmente innovador.

22 romancillos

Atendiendo al número de composiciones, no debe extrañarnos que el romancillo heptasílabico sea la forma más empleada (21) ni que su uso se concentre en la década de los setenta, siendo el metro por excelencia de la poesía anacreóntica. En sus propias palabras: «Para el género anacreóntico hemos adoptado el verso de siete sílabas, que es casi idéntico con el de Anacreonte; y aun en el mismo género hemos empleado el de seis sílabas, que se acomoda también a las endechas y a las letrillas»⁹⁷.

Utilizado ya por Luzán⁹⁸, se trata de un metro extendidísimo, de que se sirven abundantemente todos lo que practican a lo largo del siglo esta poesía:

⁹³ NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, pág. 289.

⁹⁴ Miguel Ángel LAMA, *La poesía de Vicente García de la Huerta*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1993, pág. 64. Cabría señalar como excepcional la métrica de las *Fábulas* de Iriarte (1782), donde se emplean más de 40 estrofas diferentes (Tomás de Iriarte, *Poesías*, ed. de Alberto Navarro González, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, págs. 90-91).

⁹⁵ CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, *passim*. El repertorio lo componen pentasílabos sueltos, romancillo (hexasílabo, heptasílabo), cuarteta (hexasílabas), rondalla, quintilla, décima, letrilla, romance (octosílabo, heroico), glosa, pareado (octosílabo, endecasílabo), endecasílabos sueltos, tercetos encadenados, canción en estancias, sexta rima, octava real, soneto, oda sáfica, cuarteto-lira, quinteto, silva.

⁹⁶ JUAN MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. II, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1983, págs. 1189-1190. A saber: romancillo (pentasílabo, hexasílabo, heptasílabo), octavilla aguda (pentasílabo, hexasílabo, heptasílabo), villancico, heptasílabos sueltos, rondalla (heptasílabo, octosílabo), romance (octosílabo y heroico), glosa, quintilla, endecasílabos sueltos, tercetos encadenados, sexta rima, octava real, soneto, oda sáfica, canción en estancias, estrofa de la Torre, cuarteto-lira, lira, sexteto-lira, quinteto, silva.

⁹⁷ JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», pág. 140.

⁹⁸ Ignacio de LUZÁN, *Leandro y Hero*, en Leopoldo Augusto de CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, BAE, 1869, t. I, págs. 120-122.

Huerta⁹⁹, Cadalso¹⁰⁰, Diego González¹⁰¹, Moratín hijo¹⁰², Samaniego¹⁰³ o Iriarte¹⁰⁴; si bien destaca sobre el resto Meléndez Valdés, tanto numéricamente, porque escribe sus 80 *Odas Anacreónticas* en romance heptasílabo, como porque acude a esta forma también en otros nutridos bloques de su obra¹⁰⁵; y cabe reseñar que si todavía los cuatro poemas de Anacreonte que traduce Álvarez de Cienfuegos se encauzan mediante romancillos¹⁰⁶, Quintana ya no la emplea.

Decía Gerardo Diego que a los heptasílabos de Jovellanos les falta «la musicalidad y ligereza necesarias», de modo que en este metro le aventaja «Cadalso, sin hablar de los alígeros Iglesias y Meléndez»¹⁰⁷, pero ha de tenerse presente que, a diferencia de los otros citados, Jovellanos abandonó ya en los años setenta la práctica de la anacreóntica —y consecuentemente este metro—, en el convencimiento de que el género pastoril era ya algo manido, frívolo y poco útil; y también por considerar el heptasílabo poco versátil y fatigoso para las composiciones de cierta extensión —esto es, ambición— que comienza a componer: no hay duda de que Jovellanos necesita una herramienta más dúctil y flexible para sus sátiras y epístolas, pues el abanico acentual de las codificadas anacreónticas —y de cualquier otro metro que no sea el endecasílabo— es pobre, y aboca a la brevedad de los periodos sintácticos. No en vano, citando justamente el romance heptasílabo de *Leandro y Hero* y de Luzán, explica Jovino a Meléndez en 1777 (oc, I: 610) que los versos de siete sílabas

solo tienen mérito cuando se emplean en composiciones breves y sencillas; pero si se destinasen a obras de largo aliento, serían inaguantables, pues aun los idilios de

⁹⁹ Vicente GARCÍA DE LA HUERTA, *Poetas*, ed. de Miguel Ángel Lama, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1997, págs. 365-370, 411-413.

¹⁰⁰ CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 173-176, 180-184, 203-204, 207-208, 240-241, 246-252, 274-285, 288-292, 301-302, 333-335.

¹⁰¹ Juan José SÁNCHEZ PÉREZ, *Vida y obra de fray Diego Tadeo González*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2006, págs. 302-303, 304-306, 307-310, 311-313, 314-317, 342-346.

¹⁰² Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poetas completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, Barcelona, Sirmio, 1995, págs. 162-167, 171-172, 187-193, 356-360.

¹⁰³ Félix de SAMANIEGO, *Fábulas*, ed. de Emilio Martínez Mata, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, págs. 57-59, 61-62, 63, 64, 85, 104, 132, 172-173, 197-198, 208-209, 211, 229, 232-234, 243-244, 250-251, 272-273, 277-278, 289-290, 33-316.

¹⁰⁴ IRIARTE, *Poetas*, ed. de Alberto Navarro González, págs. 5-7, 21, 79-80. En el t. II de su *Colección de obras en verso y prosa*, Iriarte incluye seis anacreónticas, todas, como es preceptivo, en romance heptasílabo (IRIARTE, *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Benito Cano, 1787, t. II, págs. 267-281).

¹⁰⁵ Juan MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. I, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981, págs. 78-211.

¹⁰⁶ Nicasio ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, *Poetas*, ed. de José Luis Cano, Madrid, Castalia, 1969, págs. 83-85.

¹⁰⁷ Gerardo DIEGO, «La poesía de Jovellanos», en *Crítica y poesía*, Madrid / Gijón, Júcar, 1984, págs. 173-202; pág. 198.

alguna extensión escritos en este metro fatigan y cansan, bien que por otra parte tengan mucho mérito, como sucede con la *Historia de Leandro y Hero*, tan bellamente escrita por el señor Luzán. [...] Conque quedamos en que la uniformidad de tonos y pausas es contraria a la armonía de los versos, y que la variedad de unos y otros la facilita y proporciona.

La pronta preterición que Jovellanos hace del heptasílabo reviste enorme importancia diacrónica y contrasta con la práctica de otros autores, principalmente Meléndez Valdés, quien nunca abandonará la escritura de anacreónticas y seguirá sumando nuevas composiciones de este cariz todavía a la última edición de sus *Poetas* (1820), en la que añade nada menos que 58, como evidenció W. Colford¹⁰⁸. Piénsese además que de estos 21 romancillos heptasílabos, Jovellanos solo publicará uno, su idilio *Al Sol*, incluido en su semblanza de la *Biblioteca* de Sempere y Guarinos en 1785¹⁰⁹, lo que tiene su interés, al tratarse de un poema que escapa por su tema de las lindes de lo anacreóntico.

Por otra parte, el único romance hexasílabo de Jovellanos que conservamos es la extensa *Jácara en miniatura a don Vicente García de la Huerta* (n.º 42), escrita alrededor de 1785-1786, de 362 versos. Aunque un poema tan largo de metro corto puede hacerse acreedor de la crítica de monotonía y rigidez que Jovellanos dirigía al dilatado poema heptasílabo de Luzán, el componente burlesco justifica el empleo del verso de arte menor, y el hexasílabo es muy frecuente tanto en los poemas satírico-burlescos de Quevedo¹¹⁰, como entre sus contemporáneos: Huerta¹¹¹, Cadalso —que emplea este metro en su destacado poema-prólogo *El poeta habla con su obra, remitiéndola a un amigo suyo que reside en Madrid*, entre otros textos suyos¹¹²—, Iglesias de la Casa¹¹³, Iriarte¹¹⁴, Samaniego¹¹⁵, todos se sirven del romancillo hexasílabo, forma que no decae entre los más jóvenes: así, Moratín hijo acude a él repetidamente¹¹⁶, Meléndez

¹⁰⁸ WILLIAM E. COLFORD, *Juan Meléndez Valdés. A study in the transition from Neo-Classicism to Romanticism in Spanish Poetry*, New York, Hispanic Institute, 1942, pág. 352; MIGUEL ÁNGEL LAMA, «La ordenación de las *Poetas* de Meléndez Valdés», en Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005, págs. 183-200.

¹⁰⁹ SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, t. III, pág. 145.

¹¹⁰ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obras completas, I. Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, págs. 1056-1705.

¹¹¹ GARCÍA DE LA HUERTA, *Poetas*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 371-374.

¹¹² CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 141-144, 205-206, 254-262, 294-297.

¹¹³ JOHN H. R. POLT, *Poesía de siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1975, págs. 209-213.

¹¹⁴ IRIARTE, *Poetas*, ed. de Alberto Navarro González, págs. 15-16, 18-19, 46-47, 93-94.

¹¹⁵ SAMANIEGO, *Fábulas*, ed. de Emilio Martínez Mata, págs. 111-112, 296-297, 311-312.

¹¹⁶ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poetas completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, págs. 195-196, 415-417.

Valdés lo utiliza en gran parte de sus idilios¹¹⁷; e incluso lo emplea Quintana¹¹⁸, tardíamente.

En conclusión, nada hay de particular en el uso que Jovellanos hace de los romances de siete y seis sílabas, pero es importante que publique solo uno y los abandone pronto, al desentenderse de la poesía anacreóntica.

13 poemas en endecasílabos blancos

Ya planteamos que la naturalización del endecasílabo blanco es una de las grandes aportaciones del XVIII. No puede decirse que no se cultivase antes, pues, desde que Garcilaso lo emplease en su *Epístola a Boscán*¹¹⁹, el metro quedó autorizado entre los poetas españoles del XVI. Desde ese momento, el endecasílabo suelto fue utilizado —recordemos cronológicamente una serie de hitos, sin afán de exhaustividad— por Juan Boscán en la delicada *Dedicatoria a la duquesa de Soma* y en la extensa *Historia de Leandro y Hero*, de 2.800 vv.¹²⁰; Francisco de Aldana, en sus epístolas *Respuesta a Cosme de Aldana*, *Carta al señor don Bernardino de Mendoza* y *Carta a un amigo*¹²¹; Francisco de Figueroa, en sus églogas *Tirsi, pastor del más famoso río*, *Ya cesó tu furor, cierzo rabioso* y *Yo voy cantando en busca de Amarili*¹²²; Francisco de la Torre, en su *Égloga III*¹²³; Fernando de Herrera, en su elegía *Aunque en el caso yo de tal amigo*¹²⁴; Lope de Vega, nada menos que en el *Arte nuevo de hacer comedias*¹²⁵ y en algunos de sus dramas¹²⁶; o Juan de Járegui, en su *Discurso alegórico a la milicia espiritual de San Bernardo*¹²⁷.

¹¹⁷ MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. I, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, págs. 250-262.

¹¹⁸ Manuel José QUINTANA, *Poetas completas*, ed. de Albert Dérozier, Madrid, Castalia, 1969, págs. 88-90, 342-344.

¹¹⁹ Garcilaso de la VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1994, págs. 115-119.

¹²⁰ Juan BOSCAN, *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 45-46, 245-324.

¹²¹ Francisco de ALDANA, *Poetas castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 276-283, 346-352, 359-379. También han de tenerse en cuenta unas desaparecidas «*Epístolas de Oviedo traducidas en verso suelto*», «perdidas en la guerra, do siempre consigo las trafa» (Antonio R. RODRÍGUEZ MOÑOINO, *Los poetas extremeños del siglo XVI. Estudios bibliográficos*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1935, pág. 313).

¹²² Francisco de FIGUEROA, *Poesía*, ed. de Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 251-255, 334-337, 338-339.

¹²³ Francisco de la TORRE, *Poesía completa*, ed. de M.^a Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 239-242.

¹²⁴ Fernando de HERRERA, *Poesía*, ed. de María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1986, págs. 229-232.

¹²⁵ Félix LOPE DE VEGA, *Obras poéticas*, I, ed. de José Manuel Blecuca, Barcelona, Planeta, 1969, págs. 256-267.

¹²⁶ Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «Métrica y secreto en Lope de Vega: el endecasílabo encadenado en la Parte XI (*El amigo hasta la muerte y El mayordomo de la duquesa de Amalfi*)», *Crítica*, 122 (2014), págs. 117-129.

¹²⁷ Juan de JAUREGUI, *Poesía*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 398-401.

A su vez, la imitación castellana del latín ha solido encauzarse en nuestra tradición a partir del endecasílabo suelto: así lo hicieron Diego Hurtado de Mendoza en su *Elegía a la muerte de Dido* —traducción de la *Eneida*, IV, vv. 641-705— y en su versión del latino *Ereptum satis primo sub flore*¹²⁸; Hernando de Acuña, en su *Contienda de Áyax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles*¹²⁹ —traducción de las *Metamorfosis*, XVIII, vv. 1-398—; Francisco Aldana, en su *Fábula de Faetonte*¹³⁰ —traducción de la *Favola di Fetonte*, de Luigi Alamanni—; y ello sin olvidar que también Herrera empleó el endecasílabo blanco para traducir a Estacio, Virgilio y Fracastorio¹³¹, Jáuregui a Lucano y a Tasso¹³², o Quevedo al Pseudo-Focílides¹³³. En todo caso, no deja de tratarse de ejemplos aislados y esporádicos, casi residuales en las obras de los autores citados, lo que contrasta con la decidida apuesta de Jovino a la vista de la enorme representación porcentual que el metro alcanza en su corpus poético, que además está acompañada de una innovadora y ambiciosa construcción teórica, pues el gijonés es el primero en advertir que el endecasílabo suelto es un metro plagado de posibilidades, intuición la suya, en fin, que corroboraría la evolución de la historia métrica.

Ahora bien, se percibe que la tradición alienta en el empleo del metro que Jovellanos. Así, empleará el verso endecasílabo blanco en nueve de sus diez epístolas (*Epístolas I-V, VII-X*), siguiendo con ello a Garcilaso y Aldana; en su traducción del canto primero de *El Paraíso perdido* de Milton (n.º 9), siguiendo la tónica de Herrera y Quevedo —además, el original de Milton ya estaba escrito en verso blanco—¹³⁴; y también en dos de sus tres sátiras (*Sátiras I-II*), pues subyace el modelo latino de Juvenal, que en castellano suele imitarse en verso endecasílabo blanco; por los mismos motivos, Jovellanos también recurre al endecasílabo blanco en su única elegía, *A la ausencia de Marina* (n.º 5), a imitación de las de Propertio; y por último, su inacabada *Descripción del Tajo* (n.º 75), de la que apenas subsiste una cuarentena de hermosos versos, retoma un tópico de las literaturas clásicas que procede al menos del canto XXI de la *Ilíada*. Es

¹²⁸ Diego HURTADO DE MENDOZA, *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, págs. 219-222, 335-341.

¹²⁹ Hernando de ACUÑA, *Varias poetas*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 152-177.

¹³⁰ ALDANA, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, págs. 148-187.

¹³¹ Fernando de HERRERA, *Rimas*, Madrid, Imprenta Real, 1802, t. v, págs. 215, 216, 222-226.

¹³² Juan de JAUREGUI, *Farsalia*, Madrid, Imprenta Real, 1789; *Aminta (traducido de Torquato Tasso)*, ed. de Joaquín Arce, Madrid, Castalia, 1970.

¹³³ La traducción apareció originalmente en 1635. Hay edición crítica en James O. CROSBY, *En torno a Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, págs. 186-201.

¹³⁴ Resulta enormemente revelador, aunque se trate de un pequeño detalle, que cuando Jovellanos traduce a Milton lo hace en versos endecasílabos blancos, y José de CADALSO todavía en endecasílabos asonantados, cuando en el *Suplemento de Los eruditos a la violeta* inserta una tirada de versos de *El Paraíso perdido* (Madrid, Antonio de Sancha, 1772, págs. 49-57).

imprescindible notar que la poesía romana también empleaba diferentes tipos de endecasílabos (falecio, sáfico, alcaico), que abundan en las obras de Horacio o Catulo¹³⁵, y por eso este metro se empleó desde muy pronto para imitar la prosodia clásica, con el añadido de la supresión de la rima, lo que enfatizaba su sabor latino. En palabras de Navarro Tomás, «el endecasílabo sin rima nació del intento renacentista de asemejar la versificación romance a la latina», pues «el verso suelto imprimía a la poesía cierto aspecto clásico» y fue empleado en primer lugar ya por los poetas italianos del siglo XVI en sus traducciones de los antiguos¹³⁶.

Ahora bien, el mérito fundamental de Jovellanos consiste en haber reconocido las posibilidades de este metro, popularizado su ejercicio, recomendado su uso, estudiado sus peculiaridades, dictado una preceptiva para su manejo y refinado paso a paso, poema a poema, su propia ejecución. Piénsese en que, según Elías L. Rivers, Garcilaso empleó los versos sueltos en una epístola de tono familiar, en oposición a la epístola culta, que siempre se ha servido de los tercetos encadenados¹³⁷. Sin embargo, Jovellanos dota a la forma de una coloratura mucho más rica, que en ningún caso se circunscribe únicamente a lo «familiar». Y es que a Jovino se debe en principal medida la difusión que adquiriría este metro en las últimas décadas del XVIII. Precisamente por eso no es casual que, como ya anotamos, tres de los únicos cinco poemas que Jovellanos publica utilicen el verso blanco: su *Epístola del Paular* y sus *Sátiras I* y *II*¹³⁸. Sin duda, sus propios poemas en este metro son excepcionales, como ya destacara Gerardo Diego, que los definió como «modelos rítmicos y de felicidad expresiva», sobremanera sus *Epístolas IX* y *X*.

Es cierto que en las lindes de la poesía del Setecientos ya Alonso Verdugo, conde de Torrepalma, escribió *Las ruinas* en endecasílabos blancos¹³⁹, y que Cadalso compuso en este metro la *Epístola a Batilo y Arcadio*¹⁴⁰ e Iriarte su *Fábula LVIII*¹⁴¹, pero la actividad catalizadora de Jovino llevó a Meléndez Valdés a emplearlos caudalosamente para dar cauce a diversos géneros: así, en sus traduc-

¹³⁵ Lucio CECCARELLI, *Prosodia y métrica del latín clásico*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999, págs. 76-77, 96.

¹³⁶ NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, pág. 191.

¹³⁷ Garcilaso de la VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972, pág. 116, n. a los vv. 5.11.

¹³⁸ La primera, en PONZ, *Viage de España*, t. x, pág. 102; las sátiras, en *El Censor*; Discursos XCIX (6 de abril de 1786) y CLV (31 de mayo de 1787); en los tres casos, sin firma. Todo ello sin tener en cuenta el poema en honor de Campomanes, de atribución menos clara, al que ya nos hemos referido.

¹³⁹ ALFONSO VERDUGO, *Las Ruinas*, en Leopoldo Augusto de Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, BAE, 1869, t. I, págs. 130-132.

¹⁴⁰ CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 405-410.

¹⁴¹ IRIARTE, *Poesías*, ed. de Alberto Navarro González, págs. 78-79.

ciones de poetas clásicos¹⁴² y en su poesía filosófica¹⁴³. El endecasílabo suelto también es la estructura predominante en los *Discursos filosóficos* de Forner¹⁴⁴, comparecen en *La noche* de María Rosa de Gálvez, entre otras composiciones suyas¹⁴⁵, e informan la célebre *Elegía a las musas* de Moratín hijo —sin olvidar su oda y su epístola *A Jovellanos*, o su celeberrima *Epístola a Andrés*¹⁴⁶—; y otro tanto cabe decir de los más jóvenes, Álvarez de Cienfuegos y Quintana, que hacen también uso frecuente de esos versos: el primero es autor de seis poemas en endecasílabos blancos, entre los que destaca *Mi paseo solitario en primavera*¹⁴⁷; el segundo los cultivará durante toda su vida¹⁴⁸.

De hecho, para corroborar la primacía de Jovellanos en estas lides, hay que destacar que la primera carta sobre el uso del endecasílabo blanco data ya de 1773. Piénsese que, para entonces, el movimiento rococó se supone que lleva menos de una década de trayectoria —desde la publicación de *El poeta*, de Moratín padre—, pero Jovino demuestra andar ya en otra cosa a esas alturas, cuando Meléndez desde luego aún no ha empleado nunca el endecasílabo blanco; Trigueros está, por su parte, componiendo versos de arte mayor, sí, pero rimados¹⁴⁹; e Iriarte comienza a escribir *Epístolas* no en verso suelto, como Jovellanos, sino en silvas consonantadas¹⁵⁰. Una vez más la relevancia de Jovellanos no puede minusvalorarse y cumple recordar que, en palabras de Caso González, «desde los 25 años es el hombre que con su ejemplo y con sus consejos dirige a los otros y los encamina hacia lo nuevo»¹⁵¹.

¹⁴² En concreto, se trata de sus versiones de Teócrito (MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. I, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, págs. 270-273), Horacio (t. II, págs. 738-739), Homero (t. II, pág. 1059) y Virgilio (t. II, pág. 1075-1086).

¹⁴³ Así lo hizo en sus *Elegías* (t. I, págs. 496-510), *Epístolas* (t. II, págs. 589-592, 763-803, 814-818, 823-834, 838-843) y *Elegías morales* (t. II, págs. 1007-1011, 1022-1027).

¹⁴⁴ Juan Pablo FORNER, *Discursos filosóficos*, Madrid, Imprenta Real, 1787, págs. 55-135.

¹⁴⁵ María Rosa de GÁLVEZ, *Poesías*, ed. de Aurora Luque, Málaga, Puerta del Mar, 2007, págs. 88-93, 94-96.

¹⁴⁶ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poesías completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, págs. 246-248, 285-291, 375-385, 456-459.

¹⁴⁷ ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, *Poesías*, ed. de José Luis Cano, págs. 116-120. Véanse también págs. 127-131, 136-140, 144-148.

¹⁴⁸ QUINTANA, *Poesías completas*, ed. de Albert Dérozier, págs. 55-56, 57-64, 91-98, 155-164, 187-194, 203-209, 214-220, 221-227, 361-362.

¹⁴⁹ FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987, pág. 135 y sigs.

¹⁵⁰ Las publicaría años más tarde en Tomás de IRIARTE, *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Benito Cano, 1787, t. II, págs. 1-104.

¹⁵¹ José Miguel CASO GONZÁLEZ, «El castillo de Bellver y el prerromanticismo de Jovellanos», en *Homemaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1974, págs. 147-156; cita en pág. 148.

7 sonetos

Jovellanos confiesa a González de Posada en 1807 haber escrito «muchos sonetos en mi vida», pero matiza que «la prueba de que no eran buenos es que todos se me han olvidado, salvo uno, que acaso no quedó en la memoria por serlo, sino por otras circunstancias» (OC, IV: 462) —como aclara Caso González, ese único soneto que Jovino recuerda es el dirigido a *Enarda* (n.º 24), fijado en su memoria por razones de biografía sentimental—. En cuanto a los siete conservados, en palabras de Gerardo Diego, los suyos «no son mejores ni peores que cualesquiera de los de su siglo»¹⁵², pero cabe reseñar: que solo viera la luz el dedicado *Al rosario de los comediantes* (n.º 47)¹⁵³, de tono satírico; que todos los tercetos rimen siempre respetando el esquema CDE CDE, algo más infrecuente que la combinación clásica CDC DCD, pues la suma de una tercera rima (E) proporciona de nuevo más variedad a la composición¹⁵⁴; y que tampoco en el cultivo del soneto se aleja Jovino demasiado de sus contemporáneos: el soneto ocupa un lugar menor en la obra del asturiano (en número de versos, un insignificante 1'16 % de su obra y otro tanto sucede en la de bastantes poetas contemporáneos, porque, en clara oposición a las docenas de sonetos que todavía escriben Eugenio Gerardo Lobo o Diego de Torres Villarroel, los poetas de la Ilustración irán desprendiéndose de una forma que sienten como demasiado cerrada y moralizante, y tienden ya a otro tipo de composiciones¹⁵⁵.

Ordenados de mayor a menor por su insistencia en el uso de la estrofa, un autor tan clasicista como Leandro Fernández de Moratín alcanza los 19 sonetos entre sus 77 poesías publicadas en vida, lo que probablemente lo haga proporcionalmente el principal cultor de la estrofa entre los neoclásicos de primera fila¹⁵⁶; entre las 104 poesías de Huerta se cuentan 25 sonetos, lo que supone una cuota un poco inferior¹⁵⁷; Iriarte usó el soneto en solo una de sus 76 *Fábulas literarias*, la xxxii, e incluyó otros 20 sonetos sueltos entre sus «Poesías varias»¹⁵⁸,

¹⁵² Gerardo DIEGO, «La poesía de Jovellanos», en *Crítica y poesía*, Madrid / Gijón, Júcar, 1984, págs. 173-202; pág. 198.

¹⁵³ Aparecido sin firma en el *Diario de Madrid* el 13 de agosto de 1788, págs. 893-894.

¹⁵⁴ Aunque nada prueba por sí solo, cabe observar que los tercetos de los cuatro sonetos «atribuidos» —n.ºs 61, 62, 69, 70— también emplean esta rima CDECDE, lo que no carece de interés a la hora de estudiar su autoría.

¹⁵⁵ NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, pág. 290.

¹⁵⁶ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poesías completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, pág. 94. Hay estudio de los sonetos de Moratín en Pablo CABAÑAS, «Los sonetos de Leandro Fernández de Moratín (algunas observaciones)», en *Actas del cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 215-223.

¹⁵⁷ GARCÍA DE LA HUERTA, *Poesías*, ed. de Miguel Ángel Lama, pág. 597.

¹⁵⁸ IRIARTE, *Poesías*, ed. de Alberto Navarro González, pág. 42; IRIARTE, *Colección de obras en verso y prosa*, t. II, págs. 247-265.

un número pequeño en el conjunto de su obra; Meléndez incluye solo 20 entre las 300 composiciones de la edición definitiva de sus versos (1820), y Polt y Demerson han reconstruido un corpus de 32 sonetos en el total de 478 poemas de su autoría¹⁵⁹; Cadalso insertó solo 5 en sus *Ocios*¹⁶⁰; 2 incluye Fernández de Rojas en la edición de las *Poesías* de Diego González¹⁶¹; por fin, Cienfuegos ya no incluye ningún soneto en sus obras en verso, y solo se ha exhumado uno de juventud¹⁶²; por su parte, también solo uno incluyen las poesías completas de Quintana¹⁶³, quien manifestó abiertamente sus reservas respecto de esta forma «artificiosa y pueril, donde la imaginación encadenada no puede volar ni extenderse, y donde apenas hay otro mérito que el de la dificultad vencida», pues «jamás un soneto ha podido compensar con sus bellezas el tiempo y el trabajo que se malgasta en componerle»¹⁶⁴.

Precisamente en su alusión a que en el soneto no puede la imaginación «volar ni extenderse» está la clave de por qué Jovellanos no abundará en su escritura, vistas las características de sus sátiras y epístolas, indudablemente sus mejores y más singulares composiciones.

6 romances

Revisten sin duda cierto relieve los 6 romances de Jovellanos, pues, aunque según Gerardo Diego «tampoco son su fuerte»¹⁶⁵, da en escribirlos tarde (1785-1810) y destacan por su extensión —el más breve alcanza los 120 vv. (n.º 51) y el más demorado supera los 400 vv. (n.º 76)—. Según su propia caracterización:

Donde campea más nuestra versificación es en los géneros cortos. Hemos adoptado el verso de ocho sílabas para la prodigiosa variedad de romances, ya

¹⁵⁹ MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. 1, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, págs. 449-475.

¹⁶⁰ CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 163-165, 286-287, 293; hay estudio de este corpus en M.ª Dolores TORTOSA LINDE, «Los sonetos de Cadalso», en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, ed. de Federico Bermúdez Cañete et alii, Granada, Universidad de Granada, 1982, págs.125-140.

¹⁶¹ SÁNCHEZ PÉREZ, *Vida y obra de fray Diego Tadeo González*, págs. 326, 338. Lo cierto, no obstante, es que Irene VALLEJO exhumó 7 sonetos más de González en «Diego Tadeo González», *Archivo Agustiniiano*, 179 (1977), págs. 3-132, en especial págs. 107-122 (citamos por SÁNCHEZ PÉREZ, *Vida y obra de fray Diego Tadeo González*, págs. 340-341, 353, 354, 360-363).

¹⁶² ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, *Poesías*, ed. de José Luis Cano, pág. 196.

¹⁶³ QUINTANA, *Poesías completas*, ed. de Albert Dérozier, págs. 345-346.

¹⁶⁴ QUINTANA, «Prólogo» [sin título y sin paginar] en *Poesías inéditas de Francisco de Rioja, y otros poetas andaluces: tomo XVIII de la colección de D. Ramón Fernández*, Madrid, Imprenta Real, 1797 [págs. 3-10], cit. en pág. 3, n. 1.

¹⁶⁵ DIEGO, «La poesía de Jovellanos», pág. 198.

heroicos, ya amorosos, ya jocosos, ya burlescos; y en estos hemos empleado una media rima que nos es peculiar, esto es, el asonante. Este, sin atar tanto al poeta, da a la composición una sonoridad sencilla, que acompaña naturalmente a la expresión ingenua y nativa del sentimiento¹⁶⁶.

De hecho, Jovellanos imprime a los romances octosilábicos un sesgo satírico y un tono burlescamente arcaizante, y los emplea casi como arma de combate: así, son romances satíricos *ad hominem* los dos que escribe en 1785 y 1786 contra García de la Huerta¹⁶⁷ (n.º 40 y n.º 41), el que en 1787 lanza *Contra Forner* (n.º 45) y el que arroja en 1805 contra el setabiense, Nicolás Pérez, un estafalario erudito que dio en atacar el *Quijote* (n.º 76). Y si bien no es satírico su romance-prólogo *Para la comedia «El Regocijo»* (n.º 51), escrito en 1794 como introducción de una obra teatral perdida, comparte con los citados el mismo registro casticista, de sabor popular y añejo, atravesado de rasgos orales.

Este uso de la estrofa reviste cierta singularidad, pues constan los romances de tono lírico entre los poetas del momento, pero no tanto los burlescos. En todo caso, el romance adopta múltiples variedades en el siglo XVIII, ya que fue el metro por excelencia de la Ilustración temprana y no decayó especialmente durante el siglo, como apuntaba Dorothy Clarke al cuantificar su uso como abundante y destacar «the wide variety» con que se empleó¹⁶⁸, lo que parece lógico teniendo en cuenta la flexibilidad connatural a esta forma. Todo ello se puede atestiguar recordando que Huerta escribió dieciocho romances¹⁶⁹, y que encontramos ejemplos de su uso por parte de Diego González¹⁷⁰, Cadalso¹⁷¹, Moratín el joven¹⁷², Iriarte¹⁷³ o Quintana¹⁷⁴; mención aparte merece Meléndez Valdés, en cuyas poesías completas se incluyen hasta 67¹⁷⁵.

¹⁶⁶ JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», pág. 140.

¹⁶⁷ *Nueva relación y curioso romance en que se cuenta muy a la larga cómo el valiente caballero Antioro de Arcadia venció por sí y ante sí a un ejército de follones transpirenaicos*, n.º 40, y *Segunda parte de la historia y proezas de valiente caballero Antioro de Arcadia, en que se cuenta cómo venció y destruyó en singular batalla al descomunal gigante Polifemo el Brujo*, n.º 41; *Contra Forner* (n.º 45); y *Respuesta al mensaje de don Quijote*, n.º 76.

¹⁶⁸ Dorothy Clotelle CLARKE, «Some observations on castillian versification of the Neoclassic period», *Hispanic Review*, 20.3 (1952), págs. 223-239; pág. 237.

¹⁶⁹ GARCÍA DE LA HUERTA, *Poesías*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 271-277, 278-295, 303-309, 315-319, 324-328, 333-340, 341-349, 353-357...

¹⁷⁰ SÁNCHEZ PÉREZ, *Vida y obra de fray Diego Tadeo González*, págs. 359, 383-384, 391-393, 399-400.

¹⁷¹ CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 209-211.

¹⁷² FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poesías completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, págs. 308-315, 333-342, 532-571, 588-594, 612-619.

¹⁷³ IRIARTE, *Poesías*, ed. de Alberto Navarro González, págs. 10-12, 32-33, 56-58, 60-61.

¹⁷⁴ QUINTANA, *Poesías completas*, ed. de Albert Dérozier, págs. 81-87, 123-125, 239-242, 339-341, 347-354, 370-371, 373.-374, 376-377, 380.

¹⁷⁵ MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. I, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, págs. 311-448.

Por último, aunque Jovellanos señala que es frecuente el romance octosílabo, optó por el decasílabo anapéstico en el que posiblemente fuese su testamento poético, el *Canto guerrero para los asturianos* (n.º 60), escrito en 1810. Según Gerardo Diego, Jovino «bien se defiende»¹⁷⁶ en este metro compuesto por tres pies que siguen la estructura sílaba átona + sílaba átona + sílaba tónica:

A las armas valientes astures,
empuñadlas con nuevo vigor (vv. 1-2)

Esto es, representando con una raya (—) las sílabas átonas y con una barra (/) las tónicas:

— — / — — / — — / —
— — / — — / — — / (—)

Se trata de una composición de gran sonoridad, concebida para el canto o el recitado en el contexto bélico con el fin de infundir ánimo al lector, que Jovellanos parece concebir para su difusión inmediata, en tanto lo envía al conde Ayamans (OC, v: 387) manifestándole —lejos de las habituales advertencias sobre la circulación de las copias— que «la musa vieja está todavía en su tono»¹⁷⁷. En palabras de Luzán, «hay versos de diez sílabas sin acento agudo en la última que solo servían y pueden servir para el canto»¹⁷⁸, y ciertamente la finalidad parece determinar el metro.

En todo caso, esta estructura rítmica no era tan peculiar como pudiera parecer: consta entre las *Fábulas* de Iriarte (*Fábula XVI*, «De sus hijos la torpe avutarda...»)¹⁷⁹; fue empleada por Meléndez Valdés (en los vv. 11-14 de su poema *La creación del mundo*: «de la noche la fúnebre sombra...»)¹⁸⁰; Juan Bautista Arriaza lo utilizó al menos en tres poemas —*A la entrada en Cádiz del duque de Ciudad Rodrigo*, *En el día de la restauración en 1827* y en el «Himno» que forma parte de *El regreso de Fernando*¹⁸¹— y conocemos otro ejemplo de Juan María Maury (*La ramilletera ciega*¹⁸²). Jovellanos, por cierto, también se sirvió de esta forma en uno de los poemas que Caso González consideró como atribui-

¹⁷⁶ DIEGO, «La poesía de Jovellanos», pág. 198.

¹⁷⁷ LORENZO ÁLVAREZ, «G. M. de Jovellanos: el literato y las máscaras», pág. 308. La carta (16 de mayo de 1810) en OC, v, pág. 387.

¹⁷⁸ LUZÁN, *La poética*, ed. de Russell P. Sebold, pág. 394.

¹⁷⁹ IRIARTE, *Poetas*, ed. de Alberto Navarro González, págs. 23-24.

¹⁸⁰ MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. II, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, pág. 990.

¹⁸¹ Leopoldo Augusto de CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, BAE, 1871, t. III, págs. 82, 86 y 87. Tal lo documenta CLARKE, «Some observations on castillian versification of the Neoclassic period», pág. 228.

¹⁸² CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, t. III, pág. 174.

dos debido a que su estilo no corresponde con el del resto de su obra (*Versos enmendados por Jovellanos*, n.º 86), si bien más recientemente González Santos ha argumentado que debe tomarse por suyo en virtud de la serie en que se conserva (OC, VIII: 850 y 867, nota 58).

Como puede verse, en definitiva, también en este más apartado uso, Jovellanos está siguiendo la poética del momento, como en general sucede con las estrofas que maneja.

4 odas sáficas

La estrofa sáfica, compuesta por tres endecasílabos sáficos y un pentámetro adónico de cierre, es una de las más antiguas de las literaturas europeas, pues su estructura romance está calcada del griego, desde donde fue importada por los latinos. Al menos los fragmentos 1-7 y 9-10 de Safo se sirven de esta forma¹⁸³ y, a imitación suya, también lo hacen el *carmen LI* de Catulo¹⁸⁴ y la Oda 1, 2 de Horacio¹⁸⁵. En español, se cultiva desde mediados del siglo XVI, y, aunque fue naturalizada por el Brocense en su traducción del propio Horacio¹⁸⁶, resultó ser Esteban Manuel Villegas, tan imitado en la corriente anacreóntica del siglo XVIII¹⁸⁷, quien la popularizó¹⁸⁸.

En el Setecientos, «casi ningún poeta de renombre, desde Luzán a Lista, dejó de componer alguna poesía en estrofa sáfica»¹⁸⁹, y así podemos atestiguar su empleo por parte de Cadalso¹⁹⁰, Diego González¹⁹¹, Moratín hijo¹⁹², Meléndez Valdés¹⁹³ o el joven Cienfuegos¹⁹⁴, de modo que en nada desentonan las cuatro

¹⁸³ SAFO, *Poestías*, ed. de Juan Manuel Macías, [s. l.], Biblioteca La Oficina, 2017, págs. 28-40, 44-47.

¹⁸⁴ CATULO, *Poestías*, ed. de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2006, págs. 286-287.

¹⁸⁵ HORACIO, *Odas. Canto Secular. Epodos*, ed. de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, págs. 249-252.

¹⁸⁶ NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, págs. 192-193.

¹⁸⁷ MIGUEL ÁNGEL LAMA, «La oda XXXIX de Juan Meléndez Valdés», *Anuario de Estudios Filológicos*, 11 (1988), págs. 203-215.

¹⁸⁸ Véase, por ejemplo, Esteban Manuel VILLEGAS, *Eróticas o amatorias*, ed. de Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, págs. 247-249.

¹⁸⁹ NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, pág. 298.

¹⁹⁰ *Sobre los peligros de una nueva pasión (odas en sáficos y adónicos) y A la nave en que se embarcó Ortelio desde Bilbao para Inglaterra*, en CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 322-332, 342-343.

¹⁹¹ SÁNCHEZ PÉREZ, *Vida y obra de fray Diego Tadeo González*, págs. 282-284.

¹⁹² FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poestías completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, págs. 278-282.

¹⁹³ MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. II, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, págs. 633-634., 645-646, 656-657, 690-691, 711, 720-724, 739-740, 748-749, 751-752.

¹⁹⁴ ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, *Poestías*, ed. de José Luis Cano, pág. 200.

odas sáficas de Jovellanos (n.^{os} 7, 33, 49, 50) —no hemos de perder de vista que se le atribuyen tres más: n.^{os} 64-66—, siempre empleadas para dar cauce a temas nobles. De hecho, la estrofa sáfica es una de las combinaciones métricas predilectas del asturiano, pues la considera eufónica por el empleo obligatorio de los endecasílabos de cesura en 5.^a, sus predilectos, y porque al intercalar cada tres versos endecasílabos un pentasílabo se evita la reiteración. En sus propias palabras:

Los versos sáficos [...] son también de los más dulces y sonoros, sin embargo de tener siempre su cesura en una misma sílaba, porque su armonía proviene de dos causas: una, que la cesura está colocada en ellos a la quinta sílaba, y esta es la pausa que hace mejor sensación en nuestro oído; y otra, que a cada tres versos se cierra la estancia con un hemistiquio quinquésílabo, cuya alternativa es la más dulce y armoniosa que ha podido inventarse (Carta a Juan Meléndez Valdés, mayo-junio de 1777; OC, I: 609-610).

Una de las peculiaridades de las odas sáficas de Jovellanos estriba justamente en el rigor con que son acentuados los versos; aunque los endecasílabos sáficos pueden llevar sus golpes principales en 4.^a y 6.^a o 4.^a y 8.^a sílabas, la distribución más propiamente sáfica es esta última¹⁹⁵, que Jovellanos aplica con constancia. Al examinar sus odas sáficas, solo he encontrado algunos versos esporádicos acentuados en 6.^a, lo que en su momento reprochó al poeta el aristarco Gómez Hermosilla¹⁹⁶. Curiosamente, cinco se encuentran en su primera oda (n.^o 7, datado alrededor de 1775-1776) y dos en la segunda (n.^o 33, en torno a 1789-1790, aunque Cañedo lo fecha nada menos que en 1762); en la tercera y la cuarta, más maduras y perfectas, ya no comete ese desliz¹⁹⁷.

Además, respecto al uso del endecasílabo en las odas sáficas, Jovino manifiesta una regularidad envidiable, en consonancia con lo que le confiaba en su carta a Meléndez. Ya hemos dicho que los versos que clasifica como de cesura

¹⁹⁵ NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, pág. 298.

¹⁹⁶ GÓMEZ HERMOSILLA, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, t. II, págs. 110-111.

¹⁹⁷ Al estudiar los versos en los que la acentuación es de 4.^a y 6.^a sílabas —solo 6 endecasílabos así acentuados entre los 186 que componen las cuatro odas sáficas, alrededor de un 3 %— se advierte que un leve cambio de palabras bastaría en varios de estos casos para ajustar la forma del verso. Dado que no se conserva autógrafa de ninguno de estos dos poemas, ¿podrían en algún caso tomarse en consideración estas conjeturas? Se trata de los siguientes versos acentuados en 4.^a y 6.^a sílabas: «¡Oh cruda muerte!, ¡Cómo en un instante» (n.^o 7, v. 29), «Y los feroces brutos extraña» (n.^o 7, v. 35), «En otro tiempo, ¡oh triste remembranza» (n.^o 7, v. 53), «O cuando envuelta en celo religioso» (n.^o 7, v. 73), «Cuando... más huye, huye presuroso» (n.^o 7, v. 77), «Mientras el dulce sueño sus fatigas» (n.^o 33, v. 11), «Podrás gozarle sola y a despecho» (n.^o 33, v. 31), para los que proponemos las siguientes conjeturas (acentuadas en 4.^a y 8.^a) respectivamente: «¡Oh cruda muerte!, ¡En un instante cómo», «En otro tiempo, ¡oh remembranza triste», «O cuando envuelta en religioso celo», «Cuando... más huye, presuroso huye», o «Podrás gozarle a despecho y sola».

en 4.^a y en 5.^a responden al tipo sáfico, aunque Jovino añade todavía una diferencia —cesura en 4.^a: acento agudo en esa sílaba («el ronco *son* de la tartárea trompa»); cesura en 5.^a: acento llano en 4.^a («seguir el *paso* de los bueyes lento») —, que el resto de tratadistas no contempla. Pues bien, no es solo que Jovino crea distinto lo que los demás creen igual —lo que ya es hilar fino—, sino que percibe inadecuada la combinación de los endecasílabos con cesuras en 4.^a y 5.^a sílabas. Sin asomo de duda, el gijonés fue enteramente consecuente con su concepto, lo que se advierte a la perfección en estas odas sáficas, en las que utilizó única y exclusivamente versos endecasílabos de cesura en 5.^a sin combinarlos ni en una sola ocasión con los de cesura en 4.^a.

Todavía hay otra singularidad en las odas sáficas de Jovellanos, consistente en que gusta de introducir una rima interna entre el segundo y el tercer verso de cada estrofa, lo que hace en sus muy esmeradas odas en los años noventa (n.^{os} 49, 50). En palabras de todo un Gerardo Diego, «es evidente el acierto de esta escondida rima»¹⁹⁸:

Hinche el colono las vacías trojes
y el mosto llena las sedientas *cubas*,
do de las *was* el humor ardiente
cae bullendo (n.º 49, vv. 5-8).

Dejas ¡oh Poncio! la ociosa Mantua,
y de sus musas separado, *corres*
a do las *torres* de Cipión descuellan
sobre las ondas (n.º 50, vv. 1-4).

En realidad, se trata de una pequeña innovación que Jovellanos aprende en la poesía de Cadalso, quien en su oda *Sobre los peligros de una nueva pasión* había introducido justamente este tipo de rima:

¡Niño temido por los dioses y hombres,
hijo de Venus, ciego Amor *tirano*,
con débil *mano* vencedor del mundo,
dulce Cupido! (vv. 1-4)¹⁹⁹.

Finamente, si nos detenemos en las tres odas sáficas atribuidas a Jovino, podemos concluir que su uso de la métrica apunta a confirmar su autoría: dos de

¹⁹⁸ DIEGO, «La poesía de Jovellanos», pág. 198.

¹⁹⁹ CADALSO, *Ocios poéticos*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 322-332.

ellas (n.ºs 64 y 65) incorporan la elegante rima interna entre los versos segundo y tercero de cada cuarteto que acabamos de ver que era del gusto de Jovellanos; además, el manejo del verso se nos antoja también muy cuidadoso, pues de los 108 versos endecasílabos que las componen, solo 4 —otra vez algo más de un 3%— están acentuados en 4.^a y 6.^a y no 4.^a y 8.^a, y en la mayoría de los casos una leve permutación de las palabras serviría para acondicionar su prosodia²⁰⁰.

2 poemas en tercetos encadenados

Nuevamente, no puede decirse que haya nada de extraordinario en el cultivo del terceto, que además Jovellanos aplica en su *Sátira III* y su *Epístola VI*, siguiendo con ello la preceptiva en el empleo de esta forma, pues la epístola se sirve del terceto desde las de Boscán, sin que falten ejemplos señeros como la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada o la *Epístola al Conde Duque de Olivares* de Quevedo. Con respecto a su empleo en la sátira, así lo hizo ya Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta de la predilección de Jovino, como hace constar Caso González²⁰¹; o el Góngora de *Mal haya el que en señores idolatra*²⁰². Ha de notarse que Jovino empezó una *Sátira* (n.º 72) en tercetos, de la que apenas se conservan cinco, en contra de los desmanes de la poesía tardobarroca, donde inserta tres memorables versos acerca de las dudas que pretendidamente le despierta su estro poético, versos estos que no han de leerse sino como *captatio benevolentiae* y que deberían citarse más por su agudeza: «Si el mordicante Juvenal dejado / me hubiera un poco de la sal aguda / en vez del apellido prolongado...» (vv. 9-11).

En el contexto poético neoclásico, Moratín el joven se sirvió de los tercetos encadenados para dar cauce a su *Lección poética*, siguiendo el modelo de su padre²⁰³; Iriarte hizo otro tanto en la *Fábula LVIX*²⁰⁴, mientras que Delio componía en tercetos la *Égloga de Delio y Melisa*²⁰⁵, a espejo de la *Égloga II* de Garcilaso.

²⁰⁰ Así, los versos «Doble sin susto al yugo sacrosanto» (n.º 65, v. 1), «De Ábila y Calpe dar a sus navíos» (n.º 66, v. 34), «En repetidos triunfos gloriosos» (n.º 66, v. 59), «Verán entonces Tetis y Anfitrite» (n.º 66, v. 69) pasarían a estar propiamente acentuados en las conjeturas «Doble sin susto al sacrosanto yugo», «De Ábila y Calpe a sus navíos dar», «En repetidos gloriosos triunfos», «Verán entonces Anfitrite y Tetis», la segunda de las cuales es un tanto forzada.

²⁰¹ CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 44. Bartolomé Leonardo de ARGENSOLA, *Rimas*, t. II, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, págs. 153-184.

²⁰² Luis de GÓNGORA, *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, págs. 299-305.

²⁰³ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poesías completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, págs. 197-245 y 505-511. Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *La Petimetre. Desengaños al teatro español. Sátiras*, ed. de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia, 2001, págs. 291-312.

²⁰⁴ IRIARTE, *Poesías*, ed. de Alberto Navarro González, págs. 87-88.

²⁰⁵ SÁNCHEZ PÉREZ, *Vida y obra de fray Diego Tadeo González*, págs. 219-227.

Finalmente, de acuerdo con el tono moral de la *terza rima*, Meléndez la empleó en varias de poesías morales²⁰⁶, y Quintana se sirvió de ella en su *Elegía* y en *Las reglas del drama*²⁰⁷.

Puestos a singularizar el uso de los tercetos por parte de Jovino, podemos anotar que se sirve de ellos en su madurez —sus dos poemas en esta estrofa datan de 1788 y 1795—²⁰⁸, para dar cauce a textos de cierta extensión (240 y 255 vv.) que brillan por su cuidado léxico y su elegancia en el uso de la rima. Ya había confesado el asturiano que la rima «añade gran belleza a la poesía», aunque se apresurase a anotar que «no puedo negar que escribiría en consonante si no hallase una resistencia invencible a acomodar a él mis ideas» (OC, II: 374). De hecho, mientras compone los tercetos de su *Epístola VI* confiesa en el *Diario* el 6 de agosto de 1795: «Tercetos. ¡Cuál se resiste la rima! Acostumbrado al verso blanco, no puedo vencerla; al fin, es un juguete y va adelante» (OC, VII: 413-415). Según Gerardo Diego, el resultado no fue malo: son «preciosos tercetos [...], que hemos de convenir en que encadenó y remató gallardamente»²⁰⁹. Sean sus dificultades con el consonante muestra de coquetería o algo más que ello²¹⁰, lo cierto es que estos dos poemas en tercetos son los únicos —exceptuados los sonetos— en los que la empleó.

Precisamente, con la rima tiene que ver la única peculiaridad que he hallado en estos tercetos, que no se cierran añadiendo un verso final que recoja la del centro del último terceto, como es preceptivo desde que el metro se introduce en España²¹¹, de modo que el penúltimo verso de los dos poemas en tercetos de Jovino queda suelto, sin rima (n.º 46, v. 239; y n.º 52, v. 254). Esto no sucede casi nunca en los textos canónicos en *terza rima* de nuestra tradición áurea, pero sí lo he visto al menos en el poema de Aldana *Pocos tercetos escritos a un amigo*²¹²; por su lado, en mi repaso de los principales poemas en tercetos del siglo XVIII, solo he encontrado otro que tampoco se cierra con un serventesio y deja suelto el penúltimo verso de la composición: se trata de *Estando Delio*

²⁰⁶ Así lo hizo en sus Elegías (MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. I, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, págs. 479-495), Epístolas (t. II, págs. 761-763, 803-808, 834-838), Elegías morales (t. II, págs. 1005-1007, 1011-1022) y Discursos (t. II, págs. 1044-1056).

²⁰⁷ QUINTANA, *Poesías completas*, ed. de Albert Dérozier, págs. 65-68, 99-122.

²⁰⁸ Hemos de matizar que no es nada fácil datar la *Sátira III*: seguimos la fecha de 1788 propuesta por Caso González. Sin embargo, la tradición textual de la pieza no es nada nítida (véanse más detalles en LORENZO ÁLVAREZ y URZAINQUI MIQUELEIZ, «José María Llanos y Alcalde: autor de las sátiras *Contra las corridas de toros* y *Contra la tiranía de los maridos* atribuidas a G. M. de Jovellanos», pág. 341).

²⁰⁹ DIEGO, «La poesía de Jovellanos», pág. 199.

²¹⁰ Es cuestión de que ya hemos tratado. No obstante, decía Gómez Hermosilla que «aunque por modestia solía decir Jovellanos que tenía miedo al consonante, no dejaba de hallarle cuando le necesitaba» (GÓMEZ HERMOSILLA, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, t. II, pág. 106).

²¹¹ NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, pág. 188.

²¹² ALDANA, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, págs. 289-290.

en su *granjada*, de Diego González²¹³; cuando finalmente esta innovación se introduzca en el modernismo, se resolverá con una rima interna que no deje suelto el penúltimo: así hará Manuel Machado en su poema *Felipe IV*²¹⁴. En definitiva, incluso en sus desviaciones Jovellanos nunca se aparta del todo de los usos de su tiempo.

2 silvas blancas

El uso de la silva, introducida en el barroco, no remite durante el XVIII en su modalidad consonantada, que es empleada por Cadalso, Moratín hijo, Meléndez Valdés o Quintana, y está muy presente en la obra de Diego Tadeo González²¹⁵. Sin embargo, no sucede lo mismo con la silva blanca que podemos observar en las dos traducciones que Jovellanos hace de Lafontaine (n.ºs 17-18). Escritas ambas antes de 1780, el asturiano conjuga a su gusto versos de siete y once sílabas sin patrón claro y sin rima, una combinación por la que manifestaba vivo aprecio, en la idea de que su variedad era deliciosa para el oído:

De aquí proviene que, entre todas las castas de versos conocidos, ninguno sea más grato al oído que el endecasílabo, alternando con hemistiquios, de que usamos ordinariamente en las canciones y obras líricas, en el cual la alternativa de los tonos y pausas causa una armonía tan agradable que regala nuestro oído con una dulzura inexplicable (Borrador de carta a Meléndez Valdés, 1777; OC, I: 612-615).

Se trata una vez más de un indicio de absoluta modernidad poética, pues la silva blanca es la forma más usual en la poesía culta de nuestros días. Navarro Tomás observa que en muchas silvas del momento «abundan los versos sueltos»²¹⁶, pero eso está muy lejos de lo que Jovellanos propone: suprimir la rima por completo y fiarlo todo al ritmo. Nunca es fácil, en fin, establecer quién es el primero en introducir una novedad métrica y no estamos en disposición de afirmar que esta sea de Jovino —aunque no nos constan casos anteriores—, pero, desde luego, que el gijonés traduzca de este modo estos dos textos es un

²¹³ SÁNCHEZ PÉREZ, *Vida y obra de fray Diego Tadeo González*, págs. 280-281.

²¹⁴ MANUEL MACHADO, *Poesía de guerra y posguerra*, ed. de Miguel d'Ors, Granada, Universidad de Granada, 1992, págs. 148-149.

²¹⁵ CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 153-157; FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poesías completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, págs. 367-373, 386-390, 393-396, etc.; MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. II, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, págs. 531-561; QUINTANA, *Poesías completas*, ed. de Albert Dérozier, págs. 75-80, 135-152; SÁNCHEZ PÉREZ, *Vida y obra de fray Diego Tadeo González*, págs. 266-279.

²¹⁶ NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, pág. 291.

hecho que forma sistema con la defensa y la práctica del verso endecasílabo blanco, en busca de flexibilidad, naturalidad y una musicalidad que nace del ritmo y no de la rima.

Sexteto-lira

Jovellanos utiliza escasamente el sexteto-lira —o liras de seis versos, en lugar de las más frecuentes de cinco—: en *Al nacimiento de don Antonio María de Castilla y Velasco, primogénito de los marqueses de Caltójar* (n.º 20) y en cuatro de sus seis epigramas (n.º 23). Se trata de una estrofa revestida de nobles resonancias clásicas —fue empleada por fray Luis al traducir 18 de las odas de Horacio²¹⁷— que, como señala Clarke, se halla en un periodo de especial bonanza: los poetas del momento «put more effort into the development of the six-line strophe in the Italianate lines that in almost any other»²¹⁸, y de hecho el sexteto-lira fue empleado por García de la Huerta, Cadalso, Iriarte, Moratín el joven o Meléndez Valdés²¹⁹.

Poco hay que destacar en el uso de estos escasos versos (1,28 %): varía el esquema de rima (se sirve de la estructura aBbAcC (n.º 20²²⁰), aBaBCC (n.º 23, epigramas I-II, v) y aBAbCC (n.º 23, epigrama III); a fin de cuentas, en el momento es muy amplio el abanico que los diferentes poetas emplean²²¹).

Romance heroico

Jovellanos escribe dos romances heroicos o endecasílabos: uno, su *Prólogo a la representación de «El Pelayo»*, en 1782 (n.º 38), que lógicamente comparte métrica con la obra; y otro, el atribuido *Habla la Sabiduría*, compuesto en 1790 en honor de Campomanes (n.º 77). Tampoco reviste especial novedad el empleo

²¹⁷ Fray Luis de LEÓN, *Poesía completa*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1991, págs. 381-383, 386-416, 421-423, 428-432.

²¹⁸ CLARKE, «Some observations on castillian versification of the Neoclassic period», pág. 235.

²¹⁹ GARCÍA DE LA HUERTA, *Poesías*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 437-440, 460-461; CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 372-374; IRIARTE, *Poesías*, ed. de Alberto Navarro González, págs. 69-70; FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poesías completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, págs. 514-516; MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. I, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, págs. 300-301; t. II, págs. 670-674.

²²⁰ También se emplea esta forma en uno de sus poemas atribuidos (n.º 67).

²²¹ García de la Huerta se sirve, al igual que Jovellanos, de aBaBCC, pero también de aBbaCC; Iriarte y Moratín hijo coinciden en aBaBcC; Meléndez, por su parte, acude por su lado a aBbacC y AbBAcC. Clarke («Some observations on castillian versification of the Neoclassic period», pág. 235) todavía documenta otros esquemas en el siglo XVIII (ABaBCC, aBABcC, AbABcC, AbABcC...) y Paraíso, a su vez, varios más en la tradición española (*La métrica española en su contexto románico*, pág. 255).

de esta estrofa por parte del gijonés, pues es, sin duda, un metro predilecto en el periodo²²²: en él se escribieron las más relevantes tragedias del siglo, y también *El Pelayo* de Jovellanos y su traducción de la *Ifigenia*.

Si obviamos la poesía dramática y nos centramos en la lírica, podemos contar ejemplos como los de Huerta, que escribe hasta dieciséis²²³; Cadalso, que se sirve de él en su poema *Al espejo de Filis* y en sus traducciones de Propercio y Milton²²⁴; Iriarte, en dos en sus *Fábulas* (XXXIII y XXXV)²²⁵; Moratín, en su extenso ensayo épico sobre *La toma de Granada*²²⁶; Meléndez, en *En fin rompí la bárbara cadena...*²²⁷; Juan Nicasio Gallego en su epístola *A Pradina*²²⁸; Gálvez, en *Descripción de la fuente de la Espina*²²⁹; y Quintana, tardíamente, en sus versos *Para el álbum de la señora marquesa viuda de Cerralbo*, entre otros²³⁰.

En resumen, tampoco reviste especial novedad el empleo de esta estrofa por parte del gijonés.

Epigramas

Por fin, el corpus poético de Jovellanos incluye un pequeño grupo de seis epigramas (n.º 23), cuatro de los cuales se sirven del sexteto-lira (I, II, III, V); otro, de solo tres versos, no sigue un esquema canónico (IV) y el último y más extenso consiste en una décima espinela (VI). La del epigrama es una tradición de largo cultivo en el setecientos: Cadalso los escribió²³¹, así como Moratín hijo²³² y, desde luego, Iriarte²³³ y Forner²³⁴; todo ello, claro, sin perder de vista a Iglesias de la Casa, que hizo del epigrama uno de sus principales cauces de expresión²³⁵.

²²² CLARKE, «Some observations on castillian versification of the Neoclassic period», pág. 235.

²²³ GARCÍA DE LA HUERTA, *Poesías*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 193-199, 200-204, 205-214, 216-221, 229-242, 243-249, 257-267, 310-312, 517-537...

²²⁴ CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 228-230; CADALSO, *Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta*, págs. 31-32, 50-55.

²²⁵ IRIARTE, *Poesías*, ed. de Alberto Navarro González, págs. 42-43, 45-46.

²²⁶ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poesías completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, págs. 463-498.

²²⁷ MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, t. II, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, págs. 988-999.

²²⁸ CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, t. III, pág. 410.

²²⁹ GÁLVEZ, *Poesías*, ed. de Aurora Luque, págs. 97-99.

²³⁰ QUINTANA, *Poesías completas*, ed. de Albert Dérozier, págs. 385-386, 389-390, 391-392.

²³¹ CADALSO, *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, págs. 193, 231-233, 235-236, 311, 319.

²³² FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Poesías completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, págs. 304, 325, 343, 348, 355, 366, 374, 391, 401, 426, 607, 609.

²³³ IRIARTE, *Colección de obras en verso y prosa*, t. II, págs. 286-311.

²³⁴ Leopoldo Augusto de CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, BAE, 1870, t. II, págs. 336-341.

²³⁵ Elisa María DOMÍNGUEZ DE PAZ y Pablo CARRASCOSA MIGUEL, «Los epigramas de D. Joseph Iglesias de la Casa o la “agudeza” barroca en un poeta neoclásico», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 65 (1989), págs. 179-189.

Más aún, varios epigramas constan en las *Diversiones* de un muy joven Álvarez Cienfuegos²³⁶. En todo caso, Jovellanos cultivó esta tradición solo en su moedad y la abandonó por los mismos motivos que lo llevaron a dejar el heptasílabo: el tono menor, frívolo y risueño no era a su parecer lo que la sociedad y la poesía española necesitaban y los desestimó en pos de los «más nobles objetos» que proponía a los salmantinos en 1776.

En conclusión, como ya adelantamos, ni este repertorio es muy amplio ni ofrece demasiados visos de novedad al contemplarse caso a caso; pero sí alcanza una indudable relevancia histórica la defensa y cultivo del endecasílabo suelto y, subsidiariamente, el pionero ensayo con la silva asimismo blanca. Enfatiza estas ideas el examen diacrónico que a continuación propondremos, pues se podrá comprobar con certeza una evolución o depuración: que Jovellanos cada vez escribe menos tipos de versos y que estos llegan a ser casi exclusivamente endecasílabos blancos.

²³⁶ Estos epigramas, procedentes del ms. BNE 12.961/44, fueron primero publicadas por Frolidi (Rinaldo FROLIDI, «Natura e società nell' opera di Cienfuegos (con un'appendice di testi inediti)», *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 21.1 (1968), págs. 43-86) y luego incluidas como «Apéndice I» de la edición que manejamos (ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, *Poesías*, ed. de José Luis Cano, págs. 177-200; epigramas en págs. 184, 186, 191, 194-197).

Usos métricos de Jovellanos: evolución

Para el estudio de la evolución cronológica de los usos métricos de Jovellanos nos basamos en todo momento en la datación que de los poemas da José Miguel Caso González en su edición, partiendo siempre de datos objetivos como la fecha de los distintos manuscritos o las referencias de Jovino en su *Diario*. En el Apéndice 2 resumimos esquemáticamente los datos que seguimos para ofrecer los siguientes cuadros.

Los dos siguientes ya aclaran mucho de lo fundamental. En el primero, se aprecia la evolución diacrónica de la métrica de Jovellanos por número de poemas; en el segundo, por número de versos.

Como se aprecia, la de los setenta es la década en la que más poemas escribe Jovellanos (32 composiciones), seguida —de lejos— por la de los ochenta (17 composiciones), que es cuando de hecho los publica —solo cinco, como sabemos—: en los noventa y en la primera década del XIX, únicamente escribe 4 y 5 poemas respectivamente, probablemente debido a sus vicisitudes personales y quizá porque comience a acusar un cierto cansancio del género, pues en 1794 lega sus poemas a Vargas Ponce y rehúsa colaborar en la edición póstuma de la poesía de Diego González²³⁷. No obstante, también es cierto que, según opinión unánime de la crítica, es en esos años postreros cuando escribe sus más logradas epístolas (VII-X), que se cuentan junto con sus sátiras de los ochenta entre lo mejor de su producción y que son, por cierto, tal como demostraremos, los poemas en los que su práctica poética más se ajusta a su teoría personal.

En todo caso, este primer cuadro confirma que la composición de anacreónticas se ciñe en la poesía de Jovino a los años setenta y remite drásticamente en los ochenta, conforme a su propia propuesta a los salmantinos de 1776 y en consonancia con su lectura de la poesía europea: el gijonés empieza haciendo versos siguiendo las modas del momento y luego va buscando su camino. Desde los años ochenta, en la medida en que vira hacia esos asuntos nobles y graves, el

²³⁷ En carta a Juan Fernández de Rojas de 23 de septiembre de 1794, Jovellanos declina la invitación a participar en la corona-homenaje de las poesías reunidas de Diego Tadeo González, diciéndole que «quien no acertó a hacer versos buenos cuando mozo, ¿cómo los emprenderá de viejo?» (OC, III: 74).

endecasílabo va ganando peso, toda vez que comenzará a servirse del romance octosílabo para la poesía menor y más festiva —sobre todo de carácter polémico, en sus contiendas con Huerta o Forner—.

En realidad, el esquema basado en el número de composiciones por década puede resultar por sí solo algo engañoso, ya que, aunque las anacreónticas alcancen un tercio de la obra total de Jovellanos (21 poemas) y sátiras y epístolas menos de un cuarto (13 poemas), en número de versos los heptasílabos suponen exactamente un 17%, por el 60% que alcanzan los endecasílabos blancos.

Evolución de los usos métricos de Jovellanos por número de poemas

	Romancillo (hepta- y hexasílabo)	Endecasílabos blancos	Soneto	Romance	Estrofa sáfica	Tercetos encadenados	Silva libre impar blanca	Sexteto- lira	Romance heroico	Otros
1761-1770	1 (n.º 4)	1 (n.º 5)	-	-	-	-	-	-	-	-
1771-1780	13 (n.º 0, 6, 11-16, 19, 22, 25-31, 34)	4 (n.º 8-10, 21)	5 (n.º 1-3, 24, 36)	-	1 (n.º 7)	-	2 (n.º 17, 18)	1 (n.º 20)	-	1 (n.º 23)
1781-1790	3 (n.º 39, 42, 48)	4 (n.º 32, 37, 43, 44)	2 (n.º 35, 47)	3 (n.º 40, 41, 45)	2 (n.º 33, 49)	1 (n.º 46)	-	-	1 (n.º 38)	-
1791-1800	-	1 (n.º 53)	-	1 (n.º 51)	1 (n.º 50)	1 (n.º 52)	-	-	-	-
1801-1810	-	3 (n.º 56, 58, 59)	-	2 (n.º 60, 76)	-	-	-	-	-	-

Evolución de los usos métricos de Jovellanos por número de versos

	Romancillo (hepta- y hexasílabo)	Endecasílabos blancos	Soneto	Romance	Estrofa sáfica	Tercetos encadenados	Silva libre impar blanca	Sexteto- lira	Romance heroico	Otros
1761-1770	164 vv.	52 vv.	-	-	-	-	-	-	-	-
1771-1780	1.152 vv.	2.348 vv.	70 vv.	-	92 vv.	-	73 vv.	108 vv.	-	37 vv.
1781-1790	466 vv.	825 vv.	28 vv.	382 vv.	96 vv.	240 vv.	-	-	78 vv.	-
1791-1800	-	143 vv.	-	120 vv.	60 vv.	255 vv.	-	-	-	-
1801-1810	-	722 vv.	-	500 vv.	-	-	-	-	-	-

Ciertamente, el segundo esquema ya revela la primacía del cultivo del endecasílabo: es el metro más empleado casi en cada década, y solo cede ante el heptasílabo en los años sesenta, periodo del que tan poco sabemos en relación con Jovellanos y cuyos resultados conviene manejar con reservas —en todo caso, si computáramos en las décadas sesenta y setenta los versos de *Ifigenia* y *El Pelayo*, la mayoría del endecasílabo sería apabullante—. Ahora bien, incluso orillando estas tragedias y ciñéndonos al número de composiciones poéticas, el endecasílabo sobresale —aunque sea en combinación con otros metros— y ningún otro verso alcanza tanta representación en la obra del asturiano:

	Pentasilabos	Hexasilabos	Heptasilabos	Octosilabos	Decasilabos	Endecasilabos
Poemas	4	1	26	6	1	31
Versos	62 (0'73 %)	362 (4'3 %)	1.442 (17'13 %)	1.416 (16'82 %)	80 (0'95 %)	5.055 (60%)

Si acudimos nuevamente al reparto cronológico por metros, vemos que solo en los setenta los heptasilabos —de los poemas anacreónticos— se imponen a los endecasílabos, pero ello es exclusivamente en número de composiciones.

	Pentasilabos	Hexasilabos	Heptasilabos	Octosilabos	Decasilabos	Endecasilabos
1761-1770	-	-	1	-	-	1
1771-1780	1	-	22	1	-	14
1781-1790	2	1	2	3	-	10
1791-1800	1	-	-	1	-	3
1801-1810	-	-	1	1	1	3

Pues, en realidad, si hemos de atender al número de versos, la mayoría alcanzada por los endecasílabos resulta evidente incluso en la década rococó de los setenta, cuando Jovellanos, a diferencia de sus compañeros de generación, escribe ya exactamente el doble de endecasílabos que de heptasilabos —solo la traducción del primer canto del *Paraíso perdido* (n.º 9) ya suma 1.056 versos de once sílabas—, anticipando con ello una evolución que otros poetas seguirán más tarde:

	Pentasilabos	Hexasilabos	Heptasilabos	Octosilabos	Decasilabos	Endecasilabos
1761-1770	-	-	164 vv.	-	-	52 vv.
1771-1780	23 vv.	-	1.252 vv.	10 vv.	-	2.595 vv.
1781-1790	24 vv.	362 vv.	104 vv.	882 vv.	-	1.243 vv.
1791-1800	15 vv.	-	-	120 vv.	-	443 vv.
1801-1810	-	-	16 vv.	404 vv.	80 vv.	722 vv.

Queda claro, en fin, que el endecasílabo es el metro de Jovellanos. Tanto, que extraña que en su libro clásico *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Navarro Tomás no incluyese junto a capítulos como «El endecasílabo de Góngora» o «Los versos de sor Juana», otro precisamente titulado «El endecasílabo de Jovellanos», que es lo que aquí ensayamos. Antes de pasar a estudiar con pormenor el uso que el asturiano hace del verso de once sílabas y el grado en que se avino a sus propias directrices acerca de su empleo, nos

queda constatar algo bien sabido: que es, en concreto, el endecasílabo *blanco* el más empleado por Jovino. Para ello basta observar el uso que de la rima hace en su obra el gijonés:

Rima consonante	Rima asonante	Sin rima
11 composiciones	29 composiciones	19 composiciones
738 vv. (8'76 %)	3.268 vv. (38'82 %)	4.411 vv. (52'4 %)

Aunque —en número de composiciones— predomine la rima asonante, ello vuelve a ser a causa de las anacreónticas, pero, en número de versos, el grupo principal de textos carece de cualquier tipo de rima. Y si la distribución cronológica es interesante a la hora de advertir cómo Jovellanos cada vez escribe menos textos rimados, la proyección temporal por número de versos revela la superioridad de los versos blancos; también cruzando el número de composiciones sin rima a la luz de su tipo de metro, se advierte el predominio del endecasílabo.

POEMAS

	Rima consonante	Rima asonante	Sin rima
1761-1770	-	1	1
1771-1780	7	18	7
1781-1790	3	7	6
1791-1800	1	1	2
1801-1810	-	2	3

VERSOS

	Rima consonante	Rima asonante	Sin rima
1761-1770	-	64 vv.	52 vv.
1771-1780	115 vv.	1.152 vv.	2.513 vv.
1781-1790	268 vv.	1.426 vv.	921 vv.
1791-1800	255 vv.	120 vv.	203 vv.
1801-1810	-	500 vv.	722 vv.

Y esto haciéndonos buena cuenta de los seis «poemas blancos en otros metros» que censamos a continuación son las cuatro odas sáficas (n.^{os} 7, 33, 49, 50) y las dos silvas blancas (n.^{os} 17, 18), las primeras escrita en endecasílabos

y pentasílabos blancos y las segundas en endecasílabos y heptasílabos blancos: esto es, que siempre que Jovellanos prescinde de la rima, acaba por acudir al endecasílabo, aunque a veces no exclusivamente.

De hecho, si entendemos que estos seis «poemas blancos en otros metros» también se sirven del endecasílabo, son hasta 19 las composiciones de Jovellanos que acuden a los versos sueltos de once sílabas, mientras que 12 emplean endecasílabos rimados.

	Poemas blancos en otros metros	Poemas en endecasílabos blancos
1761-1770	-	1
1771-1780	3	4
1781-1790	2	4
1791-1800	1	1
1801-1810	-	3

Además, los textos que se articulan mediante endecasílabos sueltos siempre son más, década a década, que los que emplean endecasílabos rimados.

	Endecasílabos blancos	Endecasílabos rimados
1761-1770	1	-
1771-1780	7	7
1781-1790	6	4
1791-1800	2	1
1801-1810	3	-

La comparación total no ofrece dudas: Jovellanos escribe 4.313 versos endecasílabos blancos (un 85'32 % del total de sus endecasílabos) y 742 endecasílabos rimados (14'67 %). Tampoco lo hace su proyección diacrónica, donde la preeminencia es otra vez aplastante:

	Endecasílabos blancos	Endecasílabos rimados
1761-1770	52 vv.	-
1771-1780	2.454 vv.	141 vv.
1781-1790	897 vv.	346 vv.
1791-1800	143 vv.	300 vv.
1801-1810	722 vv.	-

En conclusión, el endecasílabo blanco es con diferencia el metro más empleado por Jovellanos: 4.313 de sus 8.417 versos son endecasílabos blancos (51'2 %), seguidos, muy de lejos, por los 1.406 octosílabos asonantados (16'7 %) y 1.396 heptasílabos asonantados (16'5 %). O, lo que es lo mismo, más de la mitad de versos de Jovellanos son endecasílabos blancos, lo que triplica por sí solo a los dos siguientes metros más empleados.

Estos números acreditan el carácter pionero de su obra y su apuesta decidida por una forma poética residual hasta el momento. Aunque hemos catalogado su uso por parte de Boscán, Garcilaso, Aldana, Herrera, Quevedo o Jáuregui, la incidencia porcentual que alcanzaba en sus obras era anecdótica. Jovellanos, sin embargo, lo convierte en su caballo de batalla, apuesta por su uso y trata de persuadir de sus posibilidades a sus coetáneos, bien con su propio ejemplo, bien con sus cartas de carácter teórico, en las que no deja ningún aspecto a la improvisación. Jovellanos, en fin, es el primero en dar tal protagonismo a este metro, protagonismo que no adquirirá en ninguna de las obras de sus coetáneos, ni tan siquiera de Cienfuegos, que es probablemente quien más de cerca lo siga en incidencia porcentual. Su conciencia de la riqueza prosódica de esta forma lo lleva a hacerla su cauce fundamental de expresión ya desde los años setenta del siglo XVIII, lo que posiblemente no volvería a suceder hasta nuestra poesía contemporánea.

Uso del endecasílabo blanco: estudio cuantitativo

En el presente apartado examinaremos cuantitativamente cómo emplea Jovellanos el endecasílabo. Para ello atenderemos a dos aspectos principales de acuerdo con la propia teoría de Jovellanos: qué y cuántos tipos de cesuras utiliza el asturiano y cómo combina los distintos tipos de cesuras entre sí, con objeto de determinar si puede hablarse de una evolución métrica de Jovino en el empleo del endecasílabo y si él mismo respeta sus propios preceptos.

En primer lugar, describiremos su empleo del endecasílabo blanco, que, según Jovellanos, es el verso en que más delicado es el uso de las cesuras. Analizaremos, pues, doce de sus trece poemas en endecasílabos blancos: la traducción del primer canto de *El Paraíso perdido* (n.º 9) las *Epístolas I-V, VII-X* (n.ºs 8, 10, 21, 32, 37, 53, 56, 58, 59) y las *Sátiras I y II* (n.ºs 43-44). Menos interés tiene la temprana *Elegía a Marina* (n.º 5), a la que ya nos hemos referido y que, por su brevedad, no ofrece tantos datos significativos.

Después, con objeto de ver si hay cambios en su uso del endecasílabo blanco y el rimado, estudiaremos su empleo de las cesuras en sus endecasílabos rimados en asonante, para lo que examinaremos sus características en las tragedias *Ifigenia* y *El Pelayo* y en el poema *Prólogo a la representación de «El Pelayo»* (n.º 38). A renglón seguido haremos lo propio con los poemas en los que Jovellanos emplea endecasílabos rimados en consonante: la *Sátira III* (n.º 46) y la *Epístola VI* (n.º 52). No tendremos en cuenta los sonetos, ya que la combinación de cesuras es relevante solo en composiciones de una mínima extensión. La comparación de los endecasílabos sueltos y rimados de Jovino reviste interés en la medida en que él mismo precisa que la exactitud en los juegos con las cesuras es fundamental para garantizar la musicalidad de los versos sin rima. Sin embargo, cuando la rima aparece, su peso es tal, que el uso de las cesuras, según sus propias reglas, deja de ser tan importante, ya que la armonía aparece garantizada por la propia rima si esta se usa apropiadamente. En sus palabras:

En cuanto al número poético hay bastante que notar, como que este es el primer escollo de la poesía, y el que apenas puede evitarse cuando se escriben versos blancos. Suele decirse que la rima todo la tapa, y aunque no es así en otros

artículos, se verifica en este, porque el golpeo del consonante, atrayendo el oído a su alternado sonsonete, hace olvidar o perder de vista los descuidos del número (Carta a Francisco de Paula Caveda, 31 de diciembre de 1796; oc, r: 616).

Como veremos, Jovellanos va usando el endecasílabo de modo cada vez más próximo a sus propias recomendaciones, y pueden establecerse divergencias entre su uso de los cesuras en los endecasílabos sueltos y rimados en consonante, mientras que el comportamiento de los rimados en asonante se asemeja bastante al de los sueltos, aunque también introduce matices propios.

Endecasílabos blancos

Al estudiar el empleo del endecasílabo blanco, se advierte una evolución gradual. En su caracterización de las cesuras, Jovino había establecido que la más armónica era la cesura en 5.^a sílaba, seguida por las ubicadas en 6.^a y en 4.^a, y solo en cuarto lugar en 7.^a. Toda la poesía de Jovellanos consiste, como hemos dicho, en un paulatino tránsito hacia la encarnación de ese modelo propio.

Más en detalle, podemos establecer cuatro grupos entre los doce poemas en endecasílabos blancos de Jovellanos según su uso de las cesuras:

1. *Epístola I* (n.º 8, 1776), traducción del primer canto de *El Paraíso perdido* (n.º 9, 1777) y *Epístola II* (n.º 10, 1778).
2. *Epístola III* (n.º 21, 1778), *Epístola IV* (n.º 32, 1781) y *Epístola V* (n.º 37, 1782).
3. *Sátira I* (n.º 43, 1786) y *Sátira II* (n.º 44, 1787).
4. *Epístola VII* (n.º 53, 1796), *Epístola VIII* (n.º 56, 1802), *Epístola IX* (n.º 58, 1806) y *Epístola X* (n.º 59, 1807).

1. El denominador común de los tres primeros poemas en que Jovellanos cultiva el endecasílabo blanco —la *Epístola I* (n.º 8, 1776), su traducción del primer canto de *El Paraíso perdido* (n.º 9, 1777) y su *Epístola II* (n.º 10, 1778)— es el uso preferente, incluso aplastante, de la cesura en 7.^a y de valores bastante pobres de las cesuras en 4.^a y 6.^a, lo que se separa claramente de su ideal. De hecho, la evolución rítmica del asturiano puede verse paso a paso al estudiar cómo la cesura en 7.^a —que él considera solo la cuarta más armoniosa— pasa de ser la más utilizada en este primer momento a ocupar la relegada posición que Jovino le reserva en su teoría. Precisamente por ello, en este primer grupo no encaja la *Elegía a la ausencia de Marina*, que pese a estar datada h. 1770 se corresponde más bien con los valores del segundo.

<i>Epístola I, n.º 8 (1776)</i>			<i>El paraíso perdido, n.º 9 (1777)</i>		
Cesura en 7. ^a	136 vv.	37'98 %	Cesura en 7. ^a	414 vv.	39'2 %
Cesura en 5. ^a	108 vv.	30'16 %	Cesura en 5. ^a	273 vv.	25'85 %
Cesura en 6. ^a	54 vv.	15 %	Cesura en 6. ^a	204 vv.	19'31 %
Cesura en 4. ^a	48 vv.	13'40 %	Cesura en 4. ^a	130 vv.	12'31 %
Cesura en 8. ^a	12 vv.	3'35 %	Cesura en 8. ^a	34 vv.	3'2 %
			Otros	1 v.	-

Si Jovino no se aviene del todo en este primer momento con su jerarquía de las cesuras, tampoco lo hace exactamente a la hora de combinarlas. El asturiano había establecido que no se deben disponer más de tres versos seguidos de idéntica cesura para no fatigar el oído, pero en la *Epístola I* hay, en dos ocasiones, cuatro versos seguidos con cesura en 7.^a (n.º 8, vv. 94-97, 215-218); y, en una ocasión, cuatro seguidos con cesura en 5.^a (n.º 8, vv. 154-157), lo que incumple el máximo fijado para que no se produzca monotonía: de hasta dos versos de cesura en 7.^a y de hasta tres en 5.^a. En la *Epístola III* la situación es más llamativa, porque hay en dos ocasiones cinco versos seguidos con cesura en 7.^a (n.º 10, vv. 3-7, 168-172) y hasta seis seguidos con cesura en 7.^a (n.º 10, vv. 106-111), lo que otra vez violenta una de sus normas más aquilatadas, pues, según él, la insistencia en la cesura en 7.^a es la menos agradable para el oído:

nunca es más perceptible y por lo mismo más cansada la falta de número que cuando se ponen de seguida muchos versos con la cesura a la sílaba 7.^a, y la razón es porque entonces a la falta de número se agrega la monotonía de una misma cadencia repetida (Borrador de carta sobre el verso endecasílabo, c. 1796; oc: pág. 632).

El caso de su extensa traducción de *El Paraíso perdido* es especial porque en este poema aparecen determinadas imperfecciones en la versificación que Jovellanos no cometerá más tarde, lo que es explicable porque este extenso poema (1.056 vv.) nunca se llegó a dar por terminado. Así, el verso «Mas las armas, ni los fieros males» (v. 127), al estar acentuado en 3.^a y 8.^a, no puede adscribirse a ninguno de los tipos censados; y es imperfecto según la preceptiva clásica y también según la clasificación de Jovino: ni siquiera repertorios endecasilábicos tan completos como los de Navarro Tomás o Jauralde Pou lo contemplan²³⁸. Prueba irrefutable de que este verso es defectuoso estriba en que el propio Jovino le reprocha a Caveda Solares uno de esta misma acentuación: «Las espaldas de la enemiga gente», por considerarlo «inexacto en la medida» (1796; oc, I: 616). En todo caso, en los poemas posteriores no volverá a aparecer

²³⁸ NAVARRO TOMÁS, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, págs. 87-115. JAURALDE POU, *Métrica española*, págs. 206-210.

nunca más un solo verso que no se pueda adscribir a su clasificación en cesuras, lo que nos permite fechar en 1777 la escritura del último endecasílabo imperfecto del asturiano.

Además, mientras estaba escribiendo estos poemas a finales de los años setenta, Jovellanos era consciente de que podían reprocharle que él mismo no cumpliera sus propios preceptos, como indica a Meléndez Valdés en 1777 (OC, I: 612):

Después de todo se me argüirá: «¿Pues cómo has pecado tú contra una regla tan esencial? ¿No está tu *Didáctica* [esta *Epístola I*] llena de estas uniformidades, monotonías y fastidiosa repetición de cesuras?». Lo confieso; pero la priesa con que me aplico a estas composiciones, por falta de tiempo y de constancia, me ha hecho atropellar una regla tan útil, cuya observancia sería para mí muy dura y laboriosa, porque si a la dificultad que me cuesta cualquiera composición, por falta de numen y de uso, añadiese la sujeción que da esta regla, podría negarme del todo al placer de escribir versos; y como hallo en él mi recreo en algunos ratos de ocio prefiero este desahogo a la gloria de escribir con corrección, a que sé muchos días ha que no debo aspirar.

2. No obstante esta declaración, en el segundo grupo que hemos trazado —compuesto por la *Epístola III* (n.º 21, 1778), la *Epístola IV* (n.º 32, 1781) y la *Epístola V* (n.º 37, 1782)— se percibe un primer cambio sensible en su uso del endecasílabo, pues en 1778-1782 ya alcanzan la primacía los versos de cesura en 5.ª, los más dulces según su preceptiva. Sin embargo, el conjunto dista de encarnar la perfección rítmica de acuerdo con la teoría del asturiano, pues la cesura en 7.ª aún ocupa el segundo lugar y el uso de las cesuras pares en 4.ª y 6.ª —sobre todo esta última— sigue siendo pobre de acuerdo con los preceptos del poeta y conforme con lo que su evolución nos irá mostrando.

En este perfil de fines de los años setenta encaja a la perfección la construcción rítmica de la *Elegía a la ausencia de Marina* (n.º 5), lo que acaso sirva para matizar su datación. No en vano, Caso González establece la fecha de 1770 por motivos no muy sólidos: «Esta elegía probablemente se compuso a raíz del viaje con que terminó la primera etapa de los amores de Jovellanos, es decir, h. 1770, si Marina es nombre dado a la misma Enarda» (OC, I: 71). Es más, el propio Caso observa que «se habla de una *Marina*, mal correspondida de su *infel zagal*, en los vv. 198-201 de la *Epístola III*», afirmando que «creo que no tiene nada que ver con la Marina de esta elegía», pese a ser «las dos únicas veces que el poeta utiliza tal nombre» (OC, I: 76). Sin embargo, ambas *Marinas* aparecen en la *Elegía* y la *Epístola III*, en las que se advierte un uso muy semejante del endecasílabo, lo que creemos que puede ayudar a retrasar la escritura de *Elegía a la ausencia de Marina*:

Elegía a la ausencia de Marina
(c. 1770)

Cesura en 5. ^a	21 vv.	40'38 %
Cesura en 7. ^a	18 vv.	34'61 %
Cesura en 6. ^a	5 vv.	9'61 %
Cesura en 4. ^a	5 vv.	9'61 %
Cesura en 8. ^a	3 vv.	5'76 %

Epístola III, n.º 21
(1778)

Cesura en 5. ^a	93 vv.	38'11 %
Cesura en 7. ^a	64 vv.	26'22 %
Cesura en 4. ^a	52 vv.	21'31 %
Cesura en 6. ^a	33 vv.	13'52 %
Cesura en 8. ^a	2 vv.	-

En cuanto a los otros dos poemas de esta segunda fase, tampoco es infrecuente que Jovellanos transgreda sus reglas combinatorias. Si en la *Epístola III* solo en una ocasión Jovino violenta su precepto de no exceder los tres versos seguidos con cesuras idénticas, ya que hay cinco versos seguidos con cesura en 5.^a (n.º 21, vv. 149-153), en la *Epístola IV* encontramos cinco versos seguidos con cesura en 4.^a y series de cinco, seis y hasta diez versos con cesura en 5.^a (n.º 32, vv. 14-18, 104-108, 3-8 y 55-64); y otro tanto sucede con la *Epístola V*, en que aparecen seis y siete versos seguidos con cesura en 5.^a (n.º 37, vv. 74-79 y 83-89).

Epístola IV, n.º 32 (1781)

Cesura en 5. ^a	82 vv.	38'13 %
Cesura en 7. ^a	69 vv.	32 %
Cesura en 4. ^a	41 vv.	19 %
Cesura en 6. ^a	17 vv.	7'9 %
Cesura en 8. ^a	6 vv.	2'79 %

Epístola V, n.º 37 (c. 1782)

Cesura en 5. ^a	69 vv.	43'67 %
Cesura en 7. ^a	45 vv.	28'48 %
Cesura en 4. ^a	28 vv.	17'72 %
Cesura en 6. ^a	10 vv.	6'32 %
Cesura en 8. ^a	6 vv.	3'79 %

3. El tercer grupo, formado por la *Sátira I* (n.º 43, 1786) y la *Sátira II* (n.º 44, 1787), constituye un primer momento de maestría técnica, que bien puede responder a que se corrigiesen con esmero con vistas a su publicación en *El Censor*²³⁹. Aunque ambos poemas aún no cumplan con la distribución que Jovino considera como la más armoniosa —la cesura en 7.^a aún es la segunda más empleada—, las cesuras pares en 4.^a y 6.^a, que considera segunda y tercera en belleza, alcanzan una representación muy equilibrada y casi igual a la de la cesura en 7.^a.

Aunque en la *Sátira I* se detectan cinco versos seguidos con cesura en 5.^a y nueve consecutivos con la misma cesura (n.º 43, vv. 73-81, 48-52, 162-166) y en la *Sátira II* aparecen dos largas series de versos con cesura en 5.^a (n.º 44, vv. 230-239, 275-282), lo cierto es que por primera vez la variación de otros ingredientes rítmicos palía este supuesto error. Como ya fue notado por Caso González:

²³⁹ Diez o doce versos habría que sumar a la *Sátira II* tal como dice Jovino a su hermano Francisco de Paula el 3 de julio de 1788: «¡Qué sería si no hubiesen capado en la impresión unos diez o doce versos, que irán algún día, sin los cuales no queda bien cerrado el poema, ni llena la doctrina del moralista» (OC, II: 374). Los eliminados, tal como anota Caso González, fueron los once últimos versos de la composición (OC, II: 375).

Los mejores ejemplos de aprovechamiento del valor de las cesuras se encuentran en la segunda sátira, donde Jovellanos llega a conseguir extraordinarios efectos expresivos juntando encabalgamientos, cortes violentos, hemistiquios agudos y muy desiguales, y todo ello ligado íntimamente a la sintaxis²⁴⁰.

De hecho, el solo examen de las cesuras se queda corto en este caso pues, aunque el siguiente fragmento de la *Sátira II* (vv. 235-242) pudiera parecer de ese modo bastante uniforme, en realidad tiene toda la razón Caso cuando nota otros recursos rítmicos que se superponen a la cesura:

¡Triste de aquella— que a su yugo uncida	Cesura en 5. ^a
víctima cae!— Los primeros meses	Cesura en 5. ^a
la lleva en triunfo— acá y allá; la mima,	Cesura en 5. ^a
la galantea...— Palco, galas, dijés,	Cesura en 5. ^a
coche a la inglesa...— ¡Miseros recursos!	Cesura en 5. ^a
El buen tiempo pasó—; del vicio infame	Cesura en 6. ^a
corre en sus venas— la crúel ponzoña.	Cesura en 5. ^a
Tímido, exhausto—, sin vigor... ¡Oh rabia!	Cesura en 5. ^a

¡Triste de aquella que a su yugo uncida	Acentos en 1. ^a , 4. ^a , 8. ^a	Encabalgamiento	
víctima cae! Los primeros meses	1. ^a , 4. ^a , 8. ^a	Encabalgamiento.	Acento esdrújulo en primera sílaba
la lleva en triunfo acá y allá; la mima,	2. ^a , 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a	Verso bimembre.	Verso yámbico perfecto. Acentos agudos en sexta y octava sílabas.
la galantea... Palco, galas, dijés,	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a	Verso tetramembre.	
coche a la inglesa... ¡Miseros recursos!	1. ^a , 4. ^a , 6. ^a	Verso bimembre.	Acento esdrújulo en sexta sílaba
El buen tiempo pasó; del vicio infame	[2. ^a], 3. ^a , 6. ^a , 8. ^a	Encabalgamiento. Verso bimembre.	
corre en sus venas la crúel ponzoña.	1. ^a , 4. ^a , 8. ^a		Acento agudo en octava sílaba
Tímido, exhausto, sin vigor... ¡Oh rabia!	1. ^a , 4. ^a , 8. ^a [9. ^a]	Verso tetramembre.	Acento esdrújulo en sexta sílaba

²⁴⁰ CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 59.

Hay otro aspecto de la mayor relevancia a la hora de examinar el uso del endecasílabo de las *Sátiras I* y *II* de Jovellanos, y es contrastar hasta qué punto diverge con el perceptible en las hasta hace poco tenidas por *Sátiras IV* y *V* de Jovellanos, que hoy ya sabemos obra de José María Llanos Alcalde. Todo ello acredita que el examen que aquí proponemos puede ser rentable en el estudio de autorías y atribuciones.

***Sátira I*, n.º 43 (1786)**

Cesura en 5. ^a	85 vv.	50'89 %
Cesura en 7. ^a	31 vv.	18'56 %
Cesura en 6. ^a	23 vv.	13'72 %
Cesura en 4. ^a	22 vv.	13'17 %
Cesura en 8. ^a	6 vv.	3'59 %

***Sátira II*, n.º 44 (1787)**

Cesura en 5. ^a	126 vv.	44'21 %
Cesura en 7. ^a	68 vv.	23'85 %
Cesura en 4. ^a	50 vv.	17'5 %
Cesura en 6. ^a	36 vv.	12'63 %
Cesura en 8. ^a	5 vv.	1'75 %

Sátira IV*, Contra las corridas de toros, n.º 54 (1797)*[José María Llanos Alcalde]**

Cesura en 7. ^a	42 vv.	53'16 %
Cesura en 5. ^a	16 vv.	20'25 %
Cesura en 6. ^a	10 vv.	12'65 %
Cesura en 4. ^a	7 vv.	8'86 %
Cesura en 8. ^a	4 vv.	5 %

Sátira V*, Contra la tiranía de los maridos, n.º 55 (1798)*[José María Llanos Alcalde]**

Cesura en 7. ^a	60 vv.	43'16 %
Cesura en 6. ^a	33 vv.	23'74 %
Cesura en 5. ^a	31 vv.	22'3 %
Cesura en 4. ^a	9 vv.	6'47 %
Cesura en 8. ^a	5 vv.	3'59 %
Otros	1 vv.	

Tal como salta a la vista, en las sátiras de Jovellanos domina la cesura en 5.^a, lo que está muy lejos de suceder en las de Llanos Alcalde, en las que apenas alcanza valores en torno a un 20%. Por su parte, la cesura en 7.^a es empleada por Jovino mucho menos que por Llanos; y la cesura en 4.^a, que en el malagueño ronda el 8%, casi se duplica en las *Sátiras* del gijonés. Las diferencias, pues, no pueden ser mayores. Y todo ello por obviar el verso débil de la *Sátira V*, que no encaja en ninguno de los modelos posibles («en pos de quienes afanoso un día», v. 71), pues no está acentuado en 4.^a ni en 6.^a, y de los que los poemas genuinos de Jovellanos no dan muestra de 1777 en adelante.

4. Finalmente, la teoría y la praxis del poeta están cerca de superponerse a la perfección en los cuatro últimos poemas en que Jovino se valió del endecasílabo suelto: *Epístola VII* (n.º 53, 1796), *Epístola VIII* (n.º 56, 1802), *Epístola IX* (n.º 58, 1806) y *Epístola X* (n.º 59, 1807). Los versos más empleados ya son los de cesura en 5.^a, seguidos por los de cesura en 4.^a y 6.^a o 6.^a y 4.^a, que es exactamente lo que Jovino prescribe; la cesura en 7.^a comienza a ser ya sensiblemente

menos empleada; y los textos también alcanzan una gran exactitud en las combinaciones rítmicas, pues a los versos de cesura par siguen mayoritariamente otros también de cesura par; y lo propio sucede con los de cesura impar (véase, por ejemplo, la serie de los vv. 107-113 de la *Epístola VII*). No hay, además, ningún ejemplo de más de cuatro versos seguidos con la misma acentuación. El magisterio rítmico de la serie es indudable.

Epístola VII, n.º 43 (1796)

Cesura en 5. ^a	65 vv.	45'45 %
Cesura en 4. ^a	38 vv.	26'5 %
Cesura en 6. ^a	23 vv.	16 %
Cesura en 7. ^a	10 vv.	7 %
Cesura en 8. ^a	7 vv.	4'9 %

Epístola VIII, n.º 56 (1802)

Cesura en 5. ^a	96 vv.	36'64 %
Cesura en 6. ^a	62 vv.	23'66 %
Cesura en 7. ^a	56 vv.	21'37 %
Cesura en 4. ^a	39 vv.	14'88 %
Cesura en 8. ^a	9 vv.	3'43 %

Epístola X, n.º 59 (1807)

Cesura en 5. ^a	125 vv.	41'52 %
Cesura en 6. ^a	67 vv.	22'25 %
Cesura en 7. ^a	49 vv.	16'27 %
Cesura en 4. ^a	46 vv.	15'28 %
Cesura en 8. ^a	14 vv.	4'65 %

Dicho esto, no podemos ignorar una cierta involución en la *Epístola IX*, que no es fácil de explicar y que no es del todo satisfactorio imputar a las difíciles circunstancias en que el poema fue escrito, con su autor recluso en Mallorca, pues también es el caso de la intachable *Epístola VIII*²⁴¹. Sin que nos quepa aclarar enteramente por qué, en cierto modo volvemos a valores de los primeros años ochenta: la cesura en 7.^a recobra el segundo lugar en uso, aunque ello no comporta una excesiva pérdida de terreno de la cesura en 6.^a, pero acaso sí de los versos de cesura en 4.^a.

Epístola IX, n.º 58 (1806)

Cesura en 5. ^a	66 vv.	41'5 %
Cesura en 7. ^a	35 vv.	22 %
Cesura en 6. ^a	29 vv.	18'23 %
Cesura en 4. ^a	19 vv.	11'94 %
Cesura en 8. ^a	10 vv.	6'28 %

²⁴¹ En el caso de la *Epístola IX*, además, a diferencia de la *Elegía a la ausencia de Marina* (n.º 5), la datación del poema es incontrovertible, pues queda establecida a la luz de las anotaciones del *Diario* entre el 19 de agosto y el 1 de septiembre de 1806 (oc, VIII: 577-582).

En conclusión, este es el resumen que podemos hacer de la evolución de Jovellanos en el manejo del verso endecasílabo blanco: si en 1776-1778 predomina la cesura en 7.^a, en 1778-1782, la cesura en 5.^a pasa a ser la más empleada, aunque la cesura en 7.^a aún supera ampliamente a las cesuras en 4.^a y 6.^a; en las *Sátiras I* y *Sátira II* (1786-1788) se advierte un sensible crecimiento del empleo de las cesuras en 4.^a y 6.^a, y de 1796 en adelante a la preponderancia de la cesura en 5.^a se suma el incremento de las cesuras en 4.^a y 6.^a sobre la cesura en 7.^a. Es la encarnación casi perfecta del ideal prestablecido por Jovellanos.

En fin, una vez examinados todos los versos blancos de Jovellanos, proponemos un breve recorrido por los rimados para tratar de ver si, de acuerdo con sus propias palabras, el juego con las cesuras desaparece al aparecer la rima.

Endecasílabos de rima asonante

Tres son los textos de Jovellanos en romance endecasílabo: su traducción de la *Ifigenia* (1769)²⁴², su tragedia *El Pelayo* (1769-1773)²⁴³ y el poema introductorio para la escenificación gijonesa de esta última obra en 1782, *Prólogo a la representación de «El Pelayo»* (n.º 38). En líneas generales, la presencia de la asonancia no varía en lo sustancial el empleo de las cesuras que vemos en los poemas en endecasílabos sueltos, pero sí introduce ciertos matices de importancia.

Así, en estos tres textos, como en los primeros poemas en endecasílabos sueltos de Jovino (*Epístola I*, *El Paraíso pedido*), predomina muy mayoritariamente la cesura en 7.^a sílaba; sin embargo, se diferencian de los poemas de los años 70 por presentar gran cantidad de versos con cesura en 4.^a y 6.^a, que aquí comparecen tan prontamente por la singular sonoridad de estas cesuras agudas, especialmente aptas para la declamación. Precisamente por ello, la *Ifigenia* y *El Pelayo* ofrecen un porcentaje mínimo con versos de cesura en 5.^a; este ya es notablemente más alto en el *Prólogo*, que no en vano se escribe más de diez años después.

²⁴² He trabajado con la edición de René Andioc (G. M. de JOVELLANOS, *Ifigenia. Tragedia escrita en francés por Juan Racine y traducida al español por don Gaspar de Jove y Llanos...*, en monográfico de *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 20 (2010), págs. 23-111), a la que muy pocos peros cabe poner desde el punto de vista métrico: sí solo que tilda sistemáticamente *Néstor* (vv. 62, 840, 1.526) cuando la acentuación de esos tres versos exige siempre la realización aguda *Nestor*; y *Telemaco*, cuando la escansión del único verso en que este nombre aparece obliga a leerse, como palabra llana, *Telemaco* (v. 348); por fin, Andioc marca gráficamente tres diéresis erróneas en los vv. 156, 215, 1.343 —aunque todas las demás son plenamente correctas—.

²⁴³ He trabajado con la edición de Elena de Lorenzo (G. M. de JOVELLANOS, *El Pelayo. Tragedia*, Gijón, Ediciones Trea, 2018).

<i>Ifigenia</i> (1769).			<i>El Pelayo</i> (1769-1773).		
Romance heroico			Romance heroico		
Cesura en 7. ^a	911 vv.	44'35 %	Cesura en 7. ^a	1.100 vv.	45'19 %
Cesura en 6. ^a	436 vv.	21'22 %	Cesura en 6. ^a	552 vv.	22'67 %
Cesura en 4. ^a	346 vv.	16'84 %	Cesura en 4. ^a	435 vv.	17'87 %
Cesura en 5. ^a	315 vv.	15'33 %	Cesura en 5. ^a	317 vv.	13 %
Cesura en 8. ^a	42 vv.	2 %	Cesura en 8. ^a	30 vv.	1'23 %
Otros	4 vv.	-	Otros	1 v.	-

***Prólogo a la representación de «El Pelayo»,
n.º 38 (c. 1782). Romance heroico***

Cesura en 7. ^a	27 vv.	34'61 %
Cesura en 5. ^a	18 vv.	23 %
Cesura en 6. ^a	16 vv.	20'51 %
Cesura en 4. ^a	15 vv.	19'21 %
Cesura en 8. ^a	2 vv.	2'56 %

Estos análisis, por supuesto, solo son posibles a partir del examen de todos los versos de ambas tragedias y no admiten aproximaciones fragmentarias²⁴⁴. En todo caso, abundando en las peculiaridades de *Ifigenia*, *El Pelayo* y el *Prólogo*, en las tres piezas hasta un 22% de los versos tiene cesura en 6.^a, proporción que no será alcanzada por Jovino hasta sus poemas mayores del XIX. No hay duda de que se trata de una decisión consciente y bien estudiada. Como ha señalado Elena de Lorenzo, la rima asonante de *El Pelayo* se modifica de acto en acto, y Jovellanos alterna el uso de distintos endecasílabos en sucesivas tiradas de versos: «Son estrategias diversas, pero ambas orientadas a conseguir la variación de la rima y del ritmo acentual que evite la reiteración y consiguiente monotonía, y contribuya a esa sensación de verosimilitud que terminaría desterrando la rima de las tablas»²⁴⁵. Así se advierte en la disposición en series de este tipo de versos:

²⁴⁴ José María Fernández Cardo propuso analizar el uso de las cesuras en la *Ifigenia* a partir de «una muestra ilustrativa [...] elegida al azar» de tan solo 12 versos de la pieza —un 0'5 % del total—, lo que le impidió extraer conclusiones de interés y lo llevó a afirmar que «no puede calificarse la prueba de plenamente satisfactoria», aunque, a partir de una muestra tan reducida, no podía ser de otro modo (José María FERNÁNDEZ CARDO, «De Racine a Jovellanos: estudio de la traducción de *Ifigenia*», en G. M. de Jovellanos, *Ifigenia*, coord. de Jesús Menéndez Peláez, Gijón, Foro Jovellanos, 2007, págs. 77-110, págs. 100-101). Además, su análisis comete la imprecisión de dar dos versos por defectuosos al no contemplar que pueda hacerse sinalefa entre vocales separadas por punto, lo que no ofrece problemas (José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española*, pág. 64). La sinalefa puede de hecho establecerse entre pausas mucho más duras que la de un punto: la *sinafía*, o sinalefa entre versos, no se ve impedida ni siquiera por la pausa versal (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española*, págs. 72-75).

²⁴⁵ LORENZO ÁLVAREZ, «Estudio preliminar», en *El Pelayo. Tragedia*, págs. 54-55.

debajo del arnés,— rendirse incauto 6.^a
 a las leyes de amor?— Pues ¡qué!, Munuza, 6.^a
 el amigo más fiel— del africano, 6.^a
 el fiero imitador— de sus costumbres 6.^a
 ¿cederá sin rubor— a los encantos 6.^a
 de una mujer— la gloria de sus triunfos? 4.^a
 ¿Y correrá a entregar— a un dueño ingrato 6.^a
 un corazón— formado en los combates? 4.^a
 (*El Pelayo*, vv. 368-375)

cegar el resplandor,— creed que el mío 6.^a
 en lugar de aceptar— un trono injusto, 6.^a
 irá a ofrecer— contento en sacrificio 4.^a
 al templo del honor— los dones vuestros. 6.^a
 Pero ¿por qué os— persuado, si vos mismo 4.^a
 quizá me disculpáis— interiormente? 6.^a
 Vos conocéis— muy bien que sólo sigo 4.^a
 las leyes del honor— y la decencia. 6.^a
 ¿Y podré presumir— que vuestro brío, 6.^a
 (*El Pelayo*, vv. 1078-1086)

Por lo demás, como ocurre con los primeros poemas de Jovino, aparece alguna vacilación rítmica en ambas tragedias. En la *Ifigenia* se advierte de hecho una serie de versos defectuosos que no pueden clasificarse en ninguna tipología: «Suponía que mi desobediencia» (v. 68), que solo tiene acento en 3.^a, además del obligatorio en 10.^a; «por hijo me acepta. ¿Mas os ha dicho» (v. 939), que tiene ahora acento principal en 5.^a, por lo que es completamente cacofónico, tal como le sucede a «¡Ah!, ¿qué es lo que dices? ¿Será posible» (v. 1.223). En *El Pelayo*, además de algún caso dudoso (vv. 965, 1.237), aparece al menos otro que no puede clasificarse según los tipos del poeta, por su acentuación irregular en 3.^a y 8.^a sílabas, que no corresponde con ninguna cesura ortodoxa: «de sus nobles, sobre un luciente escudo» (v. 1703). Como hemos comprobado, estas fallas no volverán a parecer de 1777 en adelante.

En conclusión, si el uso de la asonancia no varía en lo sustancial el juego con las cesuras, desencadena un uso mucho mayor de los versos de cesura en 4.^a y 6.^a: ahora bien, ello no se debe a la asonancia en sí misma, sino al carácter teatral de los tres textos estudiados y a que las cesuras en 4.^a y 6.^a son, por agudas, especialmente eufónicas para su declamación.

Endecasílabos de rima consonante

Si el uso de la asonancia ya comportaba ciertas modificaciones en el empleo de las cesuras, la consonancia las trastoca por completo, pues en los dos poemas rimados del corpus de cierta extensión —*Sátira III* (n.º 46 c. 1788) y *Eptístola VI*, n.º 52 (1795), ambos en tercetos encadenados— la preocupación de Jovellanos por combinar las cesuras de acuerdo con sus propios principios decae de forma manifiesta. Él mismo explicaba que el empleo de la rima «*sin otro auxilio* distingue fácilmente su estilo del de la prosa»²⁴⁶, lo que deja claro que la presencia de la rima lo libera de detenerse en el estudio del ritmo.

Tan es así que en la *Sátira III*, al igual que en sus comienzos, vuelve a predominar la cesura en 7.^a —que Jovellanos cree una de las menos armónicas— y su predilecta cesura en 5.^a cae hasta un 22% de uso. Son, en una palabra, números de los años 70 pese a escribirse a finales de los 80²⁴⁷. Todo ello nos permite concluir que, a diferencia de la asonante, la rima consonante retrasa al menos diez años su uso del endecasílabo, sobre todo en lo relativo a las cesuras en 5.^a y 7.^a, que son las más significativas para estudiar la evolución métrica de Jovellanos, pues su empleo se invierte completamente. Para advertir en qué medida la rima consonante lo lleva a una ejecución propia de los años setenta, basta comparar esta *Sátira III* con su casi contemporánea *Sátira II* y con *El Paraíso perdido*:

	<i>El Paraíso perdido</i> (1777)	<i>Sátira II</i> (1787)	<i>Sátira III</i> (c. 1788)
Cesura en 5. ^a	25'85 %	44'21 %	25'41 %
Cesura en 7. ^a	39'2 %	23'85 %	39'58 %

Por lo demás, en la *Sátira III* hay un raro verso hipermétrico de 12 sílabas que evidentemente no podemos asignar a ninguna tipología —«y vende a la fía a todo pleiteante» (v. 32)— ocasionado con seguridad por un error de transmisión —no conservamos autógrafo de este poema—: la eliminación de la conjunción inicial cuadraría el número y lo convertiría en un endecasílabo de su predilección con cesura en 5.^a —«vende a la fía_a— todo pleiteante»—.

En el caso de la *Eptístola VI* (n.º 52), el reparto también se desemeja del que contemporáneamente Jovellanos hace ya de verso blanco —estamos a me-

²⁴⁶ JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», pág. 140.

²⁴⁷ Insistimos en que la fecha de composición de la *Sátira III* no está nada clara y que seguimos la fecha de 1788 propuesta por Caso González (más detalles en LORENZO ÁLVAREZ y URZAINQUI MIQUELEIZ, «José María Llanos y Alcalde: autor de las sátiras *Contra las corridas de toros* y *Contra la tiranía de los maridos* atribuidas a G. M. de Jovellanos», pág. 341).

diados de los noventa— y se acerca otra vez al que empleaba diez años antes. Así, aunque ya predominen los preferidos versos de cesura en 5.^a, los versos de cesura en 7.^a siguen siendo muy numerosos y aventajan a los de cesura en 4.^a y en 6.^a. De hecho, esta rimada *Epístola VI* (1795) se diferencia claramente de su contemporánea *Epístola VII* (1796) en el empleo de las cesuras pares, sobre todo en 4.^a: un 16 % frente a un 26'5 %. La sobreabundancia de versos de cesura en 7.^a lleva a su aparición hasta en seis seguidos (n.º 52, vv. 33-38), incumpliendo su precepto de no utilizar —en verso blanco— más de dos consecutivos de este patrón.

***Epístola VI*, n.º 52 (1795). Tercetos encadenados**

Cesura en 5. ^a	103 vv.	40'39 %
Cesura en 7. ^a	67 vv.	26'27 %
Cesura en 4. ^a	41 vv.	16 %
Cesura en 6. ^a	36 vv.	14'11 %
Cesura en 8. ^a	7 vv.	2'74 %

A la vista de los datos, cabe concluir que el uso de la consonancia afecta claramente a los juegos rítmicos del verso, de modo que el empleo del endecasílabo por parte de Jovellanos se retrasa en sus dos poemas rimados a valores de una década antes.

Conclusiones

Nuestro estudio del uso de las cesuras poema por poema puede concentrarse en el siguiente cuadro final, conformado a partir de todas las composiciones endecasilábicas sin rima —*El Paraiso perdido*, *Epístolas I-V, VII-X* y *Sátiras I y II*—, rimadas en asonante —*la Ifigenia*, *El Pelayo* y *Prólogo a la representación de «El Pelayo»*— y en consonante —*Sátira III* y *Epístola VI*—:

	1761-1770	1771-1780	1781-1790	1791-1800	1801-1810
Cesura en 4. ^a	17'35 %	15'96 %	17'21 %	21'25 %	14 %
Cesura en 5. ^a	15'33 %	27'48 %	37'55 %	42'92 %	39'88 %
Cesura en 6. ^a	21'22 %	16'69 %	12'47 %	15 %	21'28 %
Cesura en 7. ^a	44'35 %	37'29 %	29'51 %	14'15 %	19'88 %
Cesura en 8. ^a	2 %	2'29 %	3'03 %	4'165 %	4'78 %

Como se puede ver, la cesura en 7.^a pasa de predominar absolutamente en los años 60 —esto es, en *Ifigenia* y *El Pelayo* (44'35 % de los versos)— y destacar claramente sobre el resto en los 70 (37'29 %), a ocupar un discreto tercer lugar en la primera década del siglo XIX (19'88 %), ya casi totalmente de acuerdo con la clasificación de tipos rítmicos de Jovino, que considera que el verso de cesura en 7.^a es el cuarto en armonía, por detrás de los de cesura en 5.^a, 6.^a y 4.^a. En este tránsito, se ve cómo el Jovellanos maduro de sus últimas *Epístolas*, alrededor de 1805, utiliza exactamente la mitad de endecasílabos con cesura en 7.^a que en el tiempo de sus primeros poemas conservados.

El movimiento contrario describe la cesura en 5.^a, que Jovellanos cree la más dulce, en lo que no le falta razón, pues, como ya vimos, es la modalidad de verso más utilizado por Garcilaso en su *Égloga III*, unánimemente considerado su más perfecto poema²⁴⁸. Así, si los versos de cesura en 5.^a ocupan en los años sesenta el cuarto lugar en utilización (15'33 %), irán incrementándose década a década hasta alcanzar el primer lugar en uso y rondar el 40 % en el Jovellanos de madurez, sustentando así en la práctica sus principios teóricos expuestos en sus cartas.

En resumen, los endecasílabos de cesura en 7.^a disminuyen en la medida en que aumentan los de cesura en 5.^a conforme se refina el oído del poeta y su ejecución se perfila a la luz de su doctrina —recordemos que, ya en los 70, Jovino decía que el verso en 5.^a era el más dulce, cuando todavía predominaba en sus composiciones el endecasílabo en 7.^a—. Y del mismo modo, van encontrando su acomodo el resto de cesuras, siendo un buen indicativo de su transición el que el endecasílabo de cesura en 6.^a, que el asturiano cree el segundo más armónico, alcance el segundo lugar en los últimos años del poeta.

En conclusión, la evolución de Jovino es tan sostenida y orgánica y su uso del verso tan personal, que este tipo de análisis han de ser tenidos sin duda en cuenta a la hora de esclarecer problemas de autoría. Así sucede con la *Loa a Campomanes* (n.º 77), que creemos que con sólidas razones puede reintegrarse al canon de la poesía jovellanista, siquiera en el grupo de atribuidos. Existen noticias de época que ligan el poema al gijonés; y el examen métrico de la composición coincide exactamente a las características que gracias a estas proyecciones cabe suponer en el uso del endecasílabo blanco de Jovellanos hacia 1790, momento en que de hecho el poema es publicado:

²⁴⁸ NAVARRO TOMÁS, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, pág. 201.

Habla la sabiduría, n.º 77 (1790)			Valores medios 1791-1800	
Cesura en 5. ^a	33 vv.	39'2 %	Cesura en 5. ^a	42'92 %
Cesura en 4. ^a	21 vv.	25 %	Cesura en 4. ^a	21'25 %
Cesura en 6. ^a	16 vv.	19 %	Cesura en 6. ^a	15 %
Cesura en 7. ^a	15 vv.	17'85 %	Cesura en 7. ^a	14'15 %
Cesura en 8. ^a	3 vv.	3'5 %	Cesura en 8. ^a	4'165 %

Pasando ahora a las combinaciones de cesuras, hemos de reconocer que se trata de datos más difíciles de valorar, en los que no se describe un arco tan lógica y claramente perceptible como en el uso de las propias cesuras. Lo que sí podemos observar es cómo cesuras pares e impares tienden a agruparse entre sí y cómo la variación rítmica se garantiza respetando la regla de Jovellanos de que nunca nos encontremos más de tres versos seguidos con una misma cesura, lo que sucede muy pocas veces por poema y cada vez menos a lo largo de su obra.

Tras un verso con cesura en 4.^a siguen:

	1771-1780	1781-1790	1791-1800	1801-1810
Cesura en 4. ^a	20'48 %	14'79 %	22'62 %	8'92 %
Cesura en 5. ^a	26'46 %	38'23 %	45'63 %	45'53 %
Cesura en 6. ^a	19'6 %	12'15 %	14'275 %	25'11 %
Cesura en 7. ^a	30'36 %	35'57 %	12'38 %	17'67 %

Tras un verso con cesura en 5.^a siguen

	1771-1780	1781-1790	1791-1800	1801-1810
Cesura en 4. ^a	14'89 %	14'76 %	21 %	13'3 %
Cesura en 5. ^a	28'86 %	41'15 %	43'83 %	40'28 %
Cesura en 6. ^a	17'44 %	12'12 %	13'14 %	21'8 %
Cesura en 7. ^a	34'17 %	28'39 %	15'21 %	17'8 %

Tras un verso con cesura en 6.^a siguen

	1771-1780	1781-1790	1791-1800	1801-1810
Cesura en 4. ^a	19'1 %	21'44 %	31'27 %	14'5 %
Cesura en 5. ^a	25 %	35'46 %	31'88 %	45 %
Cesura en 6. ^a	14'28 %	14'75 %	15'63 %	22'46 %
Cesura en 7. ^a	35'63 %	26'48 %	19 %	19'5 %

Tras un verso con cesura en 7.^a siguen

	1771-1780	1781-1790	1791-1800	1801-1810
Cesura en 4. ^a	16'4 %	18'54 %	10'97 %	16'18 %
Cesura en 5. ^a	28'33 %	36'33 %	62'91 %	36'77
Cesura en 6. ^a	14'18 %	10'64 %	6'71 %	19'13 %
Cesura en 7. ^a	39'8 %	27'9 %	16'41 %	23'12 %

Esquemas-resumen del uso de las cesuras**1. Resumen cronológico del uso de cesuras en los poemas endecasilábicos**

Censura en	4. ^a	5. ^a	6. ^a	7. ^a	8. ^a
<i>Ifigenia</i> (1769). Asonante	16'84 %	15'33 %	21'22 %	44'35 %	2 %
<i>Pelayo</i> (1769). Asonante	17'87 %	13 %	22'67 %	45'19 %	1'23 %
<i>Epístola I</i> (1776). Blanco	13'40 %	30'16 %	15 %	37'98 %	3'35 %
<i>Paraíso perdido</i> (1777). Blanco	12'31 %	25'85 %	19'31 %	39'2 %	3'2 %
<i>Epístola II</i> (1777-1778). Blanco	16'84 %	15'78 %	18'93 %	45'78 %	2'63 %
<i>Epístola III</i> (1778). Blanco	21'31 %	38'11 %	13'52 %	26'22 %	-
<i>Epístola IV</i> (1781). Blanco	19 %	38'13 %	7'9 %	32 %	2'79 %
<i>Epístola V</i> (c. 1782). Blanco	17'72 %	43'67 %	6'32 %	28'48	3'79 %
<i>Prólogo al «Pelayo»</i> (1782). Asonante	19'21 %	23 %	20'51 %	34'61 %	2'56 %
<i>Sátira I</i> (1786). Blanco	13'17 %	50'89 %	13'72 %	18'56 %	3'59 %
<i>Sátira II</i> (1787). Blanco	17'5 %	44'21 %	12'63 %	23'85 %	1'75 %
<i>Sátira III</i> (1788). Consonante	16'66 %	25'41 %	13'75 %	39'58 %	3'75 %
<i>Epístola VI</i> (1795). Consonante	16 %	40'39 %	14'11 %	26'27 %	2'74 %
<i>Epístola VII</i> (1796). Blanco	26'5 %	45'45 %	16 %	7 %	4'9 %
<i>Epístola VIII</i> (1802). Blanco	14'88 %	36'64 %	23'66 %	21'37 %	3'43 %
<i>Epístola IX</i> (1806). Blanco	11'94 %	41'5 %	18'23 %	22 %	6'28 %
<i>Epístola X</i> (1807). Blanco	15'28 %	41'52 %	22'25 %	16'27 %	4'65 %

2. Resumen cronológico de la combinación de cesuras en los poemas endecasilábicos

2.1) A un verso con cesura en 4.^a siguen:

Censura en	4. ^a	5. ^a	6. ^a	7. ^a	8. ^a
<i>Epístola I</i> (1776), Blanco	14'58 %	22'91 %	20'83 %	37'5 %	4'1 %
<i>Epístola II</i> (1777-1778), Blanco	21'87 %	21'87 %	18'75 %	34'37 %	-
<i>Epístola III</i> (1778), Blanco	25 %	34'61 %	19'23 %	19'23 %	-
<i>Epístola IV</i> (1781), Blanco	29'26 %	24'39 %	7'31 %	36'58 %	2'43 %
<i>Epístola V</i> (c. 1782), Blanco	14'28 %	35'71 %	7'14 %	29'38 %	3'57 %
<i>Prólogo al «Pelayo»</i> (1782), Asonante	13'33 %	20 %	20%	46'66 %	-
<i>Sátira I</i> (1786), Blanco	9'09 %	45'45 %	4'54 %	31'81 %	4'54 %
<i>Sátira II</i> (1787), Blanco	16 %	40 %	16 %	28 %	-
<i>Sátira III</i> (1788), Consonante	12'82 %	25'64 %	17'94 %	41 %	2'56 %
<i>Epístola VI</i> (1795), Consonante	26'82 %	43'9 %	4'87 %	19'51 %	4'87 %
<i>Epístola VII</i> (1796), Blanco	18'42 %	47'36 %	23'68 %	5'26 %	2'63 %
<i>Epístola VIII</i> (1802), Blanco	12'82 %	43'58 %	23 %	20'51 %	-
<i>Epístola IX</i> (1806), Blanco	5'26 %	47'36 %	26'31 %	15'78 %	5'26 %
<i>Epístola X</i> (1807), Blanco	8'69 %	45'65 %	23'91 %	19'56 %	2'17 %

2.2) A un verso con cesura en 5.^a siguen:

Censura en	4. ^a	5. ^a	6. ^a	7. ^a	8. ^a
<i>Epístola I</i> (1776), Blanco	12 %	25'92 %	19'44 %	28'88 %	3'7 %
<i>Epístola II</i> (1777-1778), Blanco	13'33 %	16'66 %	20 %	50 %	-
<i>Epístola III</i> (1778), Blanco	19'35 %	44 %	12'9 %	23'65 %	-
<i>Epístola IV</i> (1781), Blanco	13'41 %	46'34 %	3'65 %	32'92%	3'65 %
<i>Epístola V</i> (c. 1782), Blanco	14'49 %	50'72 %	8'69 %	23'18 %	1'44 %
<i>Prólogo al «Pelayo»</i> (1782), Asonante	16'66 %	22'22 %	27'77 %	27'77 %	5'55 %
<i>Sátira I</i> (1786), Blanco	11'76 %	52'94 %	14'11 %	17'64 %	4'7 %
<i>Sátira II</i> (1787), Blanco	15'87 %	46'82 %	10'31 %	24'6 %	3'17 %
<i>Sátira III</i> (1788), Consonante	16'39 %	27'86 %	8'19 %	44'26 %	1'63 %
<i>Epístola VI</i> (1795), Consonante	9'7 %	44'66 %	15'53 %	24'27 %	3'88 %
<i>Epístola VII</i> (1796), Blanco	32'30 %	43 %	10'76 %	6'15 %	7'69 %
<i>Epístola VIII</i> (1802), Blanco	17'7 %	35'41 %	23'95 %	17'7 %	5'2 %
<i>Epístola IX</i> (1806), Blanco	10'6 %	45'45 %	16'66 %	21'21 %	7'57 %
<i>Epístola X</i> (1807), Blanco	16 %	40 %	24'8 %	14'4 %	4'8 %

2.3) *A un verso con cesura en 6.^a siguen:*

Censura en	4. ^a	5. ^a	6. ^a	7. ^a	8. ^a
<i>Epístola I</i> (1776), Blanco	16'66 %	33'33 %	11'11 %	35'18 %	3'7 %
<i>Epístola II</i> (1777-1778), Blanco	19'44 %	8'33 %	16'66 %	44'44 %	11'11 %
<i>Epístola III</i> (1778), Blanco	21'21 %	33'33 %	15'15 %	27'27 %	3 %
<i>Epístola IV</i> (1781), Blanco	29'41 %	29'41 %	11'76 %	29'41 %	
<i>Epístola V</i> (c. 1782), Blanco	-	-	-	-	-
<i>Prólogo al «Pelayo»</i> (1782), Asonante	20 %	26'66 %	20 %	33'33 %	-
<i>Sátira I</i> (1786), Blanco	17'39 %	43'47 %	13 %	26 %	-
<i>Sátira II</i> (1787), Blanco	22'22 %	44'44 %	13'88 %	19'44 %	-
<i>Sátira III</i> (1788), Consonante	18'18 %	33'33 %	15'15 %	24'24 %	9 %
<i>Epístola VI</i> (1795), Consonante	27'77 %	33'33 %	13'88 %	25 %	-
<i>Epístola VII</i> (1796), Blanco	34'78 %	30'43 %	17'39 %	13 %	4'34 %
<i>Epístola VIII</i> (1802), Blanco	14'51 %	27'41 %	32'25 %	20'96 %	4'83 %
<i>Epístola IX</i> (1806), Blanco	6'89 %	48'27 %	17'24 %	24'13 %	3'44 %
<i>Epístola X</i> (1807), Blanco	22'38 %	41'79 %	17'91 %	13'43 %	4'47 %

2.4) *A un verso con cesura en 7.^a siguen:*

Censura en	4. ^a	5. ^a	6. ^a	7. ^a	8. ^a
<i>Epístola I</i> (1776), Blanco	13'97 %	34'55 %	12'5 %	36'76 %	2'94 %
<i>Epístola II</i> (1777-1778), Blanco	14'94 %	16'09 %	20'68 %	48'27 %	1'14 %
<i>Epístola III</i> (1778), Blanco	20'31 %	34'37 %	9'37 %	34'37 %	1'5 %
<i>Epístola IV</i> (1781), Blanco	13 %	37'68 %	13 %	31'88 %	2'89 %
<i>Epístola V</i> (c. 1782), Blanco	20 %	44'44 %	-	24'44 %	8'88 %
<i>Prólogo al «Pelayo»</i> (1782), Asonante	26'92 %	19'23 %	11'53 %	38'46 %	3'84 %
<i>Sátira I</i> (1786), Blanco	12'9 %	54'83 %	22'5 %	6'45 %	3'22 %
<i>Sátira II</i> (1787), Blanco	20'58 %	39'70 %	3'23 %	23'52 %	1'47 %
<i>Sátira III</i> (1788), Consonante	17'89 %	22'1 %	12'63 %	43'15 %	4'21 %
<i>Epístola VI</i> (1795), Consonante	11'94 %	35'82 %	13'43 %	32'83 %	2'98 %
<i>Epístola VII</i> (1796), Blanco	10 %	90 %	-	-	-
<i>Epístola VIII</i> (1802), Blanco	14'28 %	42'85 %	12'5 %	28'57 %	1'78 %
<i>Epístola IX</i> (1806), Blanco	20 %	25'71 %	14'28 %	28'57 %	11'42 %
<i>Epístola X</i> (1807), Blanco	14'28 %	38'77 %	30'61 %	12'24 %	4 %

Uso del endecasílabo blanco: estudio cualitativo

Como hemos visto al sistematizar los planteamientos teóricos del gijonés, para conseguir la «armonía» del verso Jovellanos no solo ofrece pautas numéricas relativas a las cesuras y su combinatoria, sino que también da otro tipo de reglas, que podemos considerar *cualitativas*: evitar en lo posible las paronomasias u otras recurrencias fónicas, vocálicas o consonánticas; evitar las rimas internas y las asonancias en los versos blancos; evitar las palabras largas; evitar a final de verso los adjetivos y las palabras agudas y esdrújulas; y evitar las sinalefas agresivas.

Si hemos constatado un evidente perfeccionamiento en cuanto a las cesuras y su combinatoria, procederemos ahora a examinar si Jovino cumple y cómo estas cinco máximas, para lo que acudiremos a la *Epístola I* (n.º 8), poema de su primera época; la *Sátira I* (n.º 43), ya de plena madurez; y la *Epístola X* (n.º 59), una de sus últimas y más redondas composiciones.

Recurrencias fónicas

Un recorrido por los tres poemas seleccionados delata que Jovellanos no cumple totalmente con su propio planteamiento, pues se sirve de diferentes juegos fonéticos, de enorme variedad además. Así, encontramos en su obra muy claramente:

- a) Aliteración de consonantes oclusivas: «pecho palpitante» (*Epístola X*, n.º 59, v. 66), «y las propone y las disputa y piensa» (*Epístola X*, n.º 59, v. 246); «la turba de los tontos concitando» (*Sátira I*, n.º 43, v. 24)...
- b) Fricativas: «no sabe y entra y sale y se pasea» (*Epístola X*, n.º 59, v. 88), «sutil, su voz, su fuerza» (*Epístola X*, n.º 59, v. 216), «deseo / la ansiosa sed» (*Sátira I*, n.º 43, v. 138-139); «la Fama. / o, en fin, la furia canta y las facciones» (*Epístola I*, n.º 8, vv. 294-295); «la dulce paz que a la inocencia» (*Epístola X*, n.º 59, v. 9), «precio de zozobra» (*Epístola X*, n.º 59, v. 75), «la sucia palidez, la faz» (*Sátira I*, n.º 43, v. 161)...
- c) Nasales: «en tierno llanto entonces anegados» (*Epístola I*, n.º 8, v. 181), «a la maligna confección mezclemos» (*Epístola I*, n.º 8, v. 199), «y al

Evangelio santo un nuevo mundo» (*Epístola I*, n.º 8, v. 290); «huyendo siempre del afán, se afana» (*Epístola X*, n.º 59, v. 90); «se avanza al aldabón de incienso hediondo» (*Epístola X*, n.º 59, v. 137), «quien que su origen y su fin conozca» (*Epístola X*, n.º 59, v. 160)...

- d) Líquidas: «el crüel maleficio e infundioles» (*Epístola I*, n.º 8, v. 207); «de la luz y el lecho» (*Epístola X*, n.º 59, v. 60); «de otra gloria inmortal el alto premio» (*Epístola I*, n.º 8, v. 241), «laberintos del error se pierde» (*Epístola X*, n.º 59, v. 225)...

Encontramos incluso un ejemplo en que tal recurrencia fónica es indudablemente buscada para evocar el sonido de la tormenta: «pobreza y dolor. Y si bramando / el huracán» (*Epístola X*, n.º 59, vv. 147-148).

Además, también es posible localizar diferentes reiteraciones vocálicas, que según Jovino deberían haberse evitado: «Ay, ay, que os *han las magas salmantinas*» (*Epístola I*, n.º 8, v. 62); «*Gratamente empleada. Aquí llegaba*» (*Epístola I*, n.º 8, v. 225); «mas ya en el lecho está. *Cédele el sueño*» (*Epístola X*, n.º 59, v. 91), «*glotón con otros*» (*Epístola X*, n.º 59, v. 103). Aparece incluso un raro ejemplo de simetría vocálica, que otros preceptistas considerarían meritorio, pero que Jovino es partidario de evitar. Así, el verso «oro y riquezas, tierras y tesoros» (*Epístola X*, n.º 59, v. 52) se basa en la construcción vocálica *o-o-y-i-e-a i- e-a-y-o-o*, de modo que la distribución de las vocales las dos partes del verso es perfectamente especular.

Asimismo, y por último, tampoco son insólitos los juegos conceptistas, que implican casi siempre reiteraciones fónicas, como en los versos: «caballeros britanos y bretones» (*Paraíso perdido*, n.º 9, v. 763), «pobre se juzga, y pues lo juzga es pobre» (*Epístola X*, n.º 59, v. 58), «huyendo siempre del afán, se afana» (*Epístola X*, n.º 59, v. 90), «viles rivales» (*Epístola X*, n.º 59, v. 63) o «instale, interpone / la intercesión» (*Epístola X*, n.º 59, vv. 170-171).

En consecuencia, no puede decirse que Jovellanos haya evitado sistemáticamente toda clase de recurrencias fónicas ni que estas decrezcan significativamente, si bien podemos concluir que no son abundantes en sus poemas: es evidente que no es producir homofonías lo que se busca, pero acaso no logró librar la suya de ellas tanto como ambicionaba o prescribía.

Rimas internas y asonancias

Aunque resulta casi imposible hacer desaparecer las asonancias internas en un mismo verso, pues muchas veces el oído no las detecta y son consustanciales a la propia lengua, si Jovellanos trató de evitarlas, la conclusión es que no lo con-

siguió. De nuevo ciñéndonos a estos tres poemas, podemos anotar los siguientes ejemplos:

Epístola I (n.º 8): «ornamento del pueblo» (v. 7), «gijonense os apetece» (v. 9), «vuestrs pechos» (v. 22), «estas letras» (v. 24), «cuanto de nuestra fama descuidados» (v. 44), «eternal y celeste estará siempre» (v. 57) —este con doble rima, *eternal* con *estará* y *celeste* con *siempre*—, «llegando, cuando asidas de las manos» (v. 109), «fiera idea» (v. 138), «labio, cuando» (v. 139), «demolido templo en raudos giros» (v. 140), «triturdos y en sus manos» (v. 151), «tinta escritas» (v. 178), «propios ojos» (v. 180), «la Julinda y de Mirta la divina» (v. 184), «del hondo pecho a Apolo ardientes votos» (v. 213), «descendió un resplandor» (v. 228), «otra gloria» (v. 241), «dejadme al menos que en tan noble empeño» (v. 248), «dorados labios» (v. 274), «imperio de Carlos, casi inmenso» (v. 289), «macedón debió» (v. 294), «llama alcanza» (v. 350), «vuestro pecho» (v. 350)... De hecho, también aparecen rimas internas consonantes, estas sí más fáciles de evitar: «sonora y hora falta» (v. 36), «del sueño un negro ensueño» (v. 98), «llegó de un vuelo a donde yo yacía» (v. 99), «volvía y revolví» (v. 174).

Sátira I (n.º 43): «acíbar siga» (v. 8), «alta la ropa, erguida la caramba» (v. 21), «Bascuñanas crédulas tragaban» (v. 38), «gasta, / pasa» (vv. 40-41), «Fabio de su mano asido» (v. 49), «pierna suelta» (v. 50), «ni el sudor frío, ni el hedor» (v. 52), «profanada Holanda» (v. 55), «velo conyugal y que corriendo» (v. 72), «te trae en cambio de la sangre tuya» (v. 116), «loca buscando en la lisonja» (v. 122), «va a la indigencia, pide y pordiosea» (v. 144). No falta al menos un caso consonante: «impudente frente» (v. 73).

Epístola X (n.º 59): «acecha y mientras» (v. 3), «quiere la dicha que en tu mano tienes» (v. 17), «y sueño y gozo y interior sosiego» (v. 46), «un giro inestable de la rueda cae» (v. 49), «junta, ahorra, ahúcha» (v. 54), «bienes crece» (v. 50), «huyendo de la luz y el lecho» (v. 60), «alma atormentada» (v. 65), «y vela y ronda y ruega» (v. 74), «entrar no puede su inocente llama» (v. 78), «no sabe y entra y sale y se pasea» (v. 88), «se harta sin tasa» (v. 107), «luego un escarmiento» (v. 126), «salva su alma» (v. 150), «alta, noble y longánime constancia» (v. 151), «hasta su premio alza la vista» (v. 152), «de indagar y saber será culpable» (v. 157), «midiendo el cielo» (v. 188), «cielo obedeciendo» (v. 198), «nada alcanza» (v. 234), «esta tu ciencia sea, esta tu gloria» (v. 292). También contamos algún ejemplo consonante: «oro y riquezas, tierras y tesoros» (v. 52), «estos instantes que incesantes huyen» (v. 232), «segura paz en tu conciencia pura» (v. 297).

Además, en este último poema no son infrecuentes las rimas agudas entre versos consecutivos, lo que nuevamente contrasta totalmente con los planteamientos teóricos:

envuelta en su *placer* traga su muerte.
Pues mira a *aquel*, que abandonado al ocio (vv. 82-83)

Al que *halagó* poco ha, *ahora* delira,
al que ayer *ensalzó* y *hora* del cieno (vv. 131-132)

¿*Saber* pretendes? Franca *está* la senda:
Perfecciona tu *ser* y *serás* sabio (vv. 267-268)

Estos listados permiten concluir que las rimas internas no escasean en su obra, aunque fuesen más enojosas y sobreabundantes en sus comienzos. De hecho, basta acercarse al *Paraíso perdido* —uno de sus primeros ensayos con el verso endecasílabo— para encontrarnos con estas rimas irregulares; ya sea internas —«a *par* del *altar* suyo, y adorados» (v. 503), «de *Tamud*, según dicen, añalmente» (v. 594)—; ya entre versos consecutivos, como

y las de *Gabaá*, do sin respeto
a la *hospitalidad* fue escarnecida (vv. 660-661)

y en brío. Los *demás* eran sin cuento
y largos de *expresar*, aunque famosos
dioses, a quienes de *Jabán*, los hijos (vv. 665-667)

cobarde, *malogré* vuestra esperanza;
pero el supremo *Rey*, que hasta aquel día (vv. 837-838)

Otra cosa son las asonancias que ya en posición de rima, a final de verso, se cuecan en las largas tiradas de endecasílabos blancos de los poemas que hemos venido estudiando. Introducir estos pareados asonantes en una serie de versos sueltos es considerado un error por la preceptiva, de modo que Jovino no es original al querer evitarlos. Y si bien en los poemas n.º 5 (*Elegía*), 21 (*Epístola III*), 44 (*Sátira II*) y en el inconcluso n.º 75 (*Descripción del Tajo*), no se ha infiltrado ningún pareado asonante, sin embargo:

- a) en el n.º 8 (*Epístola I*) encontramos cuatro (un 1'11 %) —*oportunos-ilusos* (vv. 42-43), *fueron-nuevo* (vv. 170-171), *cantos-privamos* (vv. 236-237), *gloria-roba* (vv. 239-240)—;
- b) en el n.º 9 (*Paraíso perdido*), veinte (un 1'89 %) —*peligroso-Aonio* (vv. 17-18), *abismo-activo* (vv. 26-27), *fuentes-jefe* (vv. 67-68), *orgullo-punto* (vv. 77-78), *influjo-pudo* (vv. 89-90), *transparente-eres* (vv.

- 115-116), *eterno-deseo* (vv. 144-145), *cielo-despecho* (vv. 165-166), *astucia-busca* (vv. 276-277), *entrambos-escalado* (vv. 309-310), *todos-solo* (vv. 332-333), *yacen-agonizantes* (vv. 391-392), *perseguían-orilla* (vv. 403-404), *primero-sacudiendo* (vv. 491-492), *ambarino-dominios* (vv. 537-538), *torpes-bosque* (vv. 546-547), *tiempo-necio* (vv. 616-617), *primeros-cuento* (vv. 664-665), *remordimiento-compañeros* (vv. 794-795), *empíreo-mismo* (vv. 896-897)—;
- c) en el n.º 10 (*Epístola II*), dos (1'05 %) —*memorable-gigantes* (vv. 24-25), *tranquilo-amigo* (vv. 184-85)—;
- d) en el n.º 32 (*Epístola IV*), otros dos (0'9 %) —*guardado-paso* (vv. 84-85), *asilos-confundido* (vv. 200-201)—;
- e) en el n.º 37 (*Epístola V*), también dos (1'26 %) —*pierde-transparente* (vv. 12-13), *Batilo-conmigo* (vv. 36-37)—;
- f) al igual que en el n.º 43 (*Sátira I*), donde aparecen otros dos (1'19 %) —*siglo-marido* (vv. 36-37), *suerte-pese* (vv. 59-60)—;
- g) en el n.º 53 (*Epístola VII*), hay uno solo (1 %) —*llanto-Inarco* (vv. 55-56)—;
- h) sin embargo, se produce un cierto repunte en el n.º 56 (*Epístola VIII*), donde pasamos a nueve (3'43 %) —*reciba-envidia* (vv. 8-9), *hierros-decretos-despecho* (vv. 11-13), *antes-olvidare* (vv. 30-31), *postrado-rayo* (vv. 96-97), *perturba-pura* (vv. 149-150), *socorro-ojos* (vv. 208-209), *influjo-tuyos* (vv. 210-211), *alta-guardas* (vv. 257-258)—;
- i) alza que no acaba de paliarse en el n.º 58 (*Epístola IX*), donde hallamos cuatro (2'5 %) —*lecho-cielo* (vv. 27-28), *miembros-necio* (vv. 45-46), *dime-sigue* (vv. 101-102), *solo-dichoso* (vv. 158-159)—;
- j) y que se mantiene en el n.º 59 (*Epístola X*), con diez (3'32 %) —*fortuna-gula* (vv. 101-102), *burla-nunca* (vv. 121-122), *tedio-escarmiento* (vv. 125-126), *resignado-bramando* (vv. 146-147), *Sofía-mira* (vv. 168-169), *alcanza-halla* (vv. 234-235), *supo-Bermudo* (vv. 247-248), *eterno-consejos* (vv. 253-254), *cartas-escala* (vv. 285-286 y *pregonan-gloria* (vv. 291-292)—.

A la luz de estos datos, nuevamente cabe concluir que, aunque la voluntad de Jovellanos está clara y los estudios porcentuales revelan una incidencia baja de lo que entiende por defectuoso y trata de evitar, su comparecencia no acaba de ser tan infrecuente como cabría deducir de la firmeza de sus planteamientos teóricos.

Adjetivos y palabras agudas y esdrújulas a final de verso

Ciertamente, no puede decirse que en la poesía de Jovellanos no aparezcan adjetivos a final de verso, para lo que basta fijarse en los cien primeros versos de los tres poemas seleccionados²⁴⁹. Ahora bien, Jovino no proscribió radicalmente su empleo —«los endecasílabos [...] se deben terminar las menos veces que sea posible en adjetivos»²⁵⁰—, sino que previene contra su uso excesivo en esta posición; y, en este sentido, los no adjetivos son la categoría gramatical más frecuente al final de sus versos, donde predominan los sustantivos.

Con respecto al uso de agudos y esdrújulos, la tendencia está todavía más clara. No hemos encontrado terminación aguda en ninguno de los endecasílabos sueltos de Jovellanos; y con respecto a los esdrújulos, si tres hay a final de verso en la *Epístola I* (n.º 8) (*político, eucarísticos, lástima*, vv. 107, 224, 321) y en *El paraíso perdido* (n.º 9) (*purpúrea, tartáreo, empíreo*, vv. 592, 770, 896), ya nunca más desde entonces —1777— se hallan en los endecasílabos blancos de Jovino. Precisamente, a tal punto llega la intención del poeta de evitarlos que ofrece soluciones muy poco frecuentes, llegando al hipérbaton en «y perfección del hombre. *Le alejando / del vicio y del engaño*» (*Epístola X*, n.º 59, vv. 163-164).

Es más, insistiendo en esta tónica de no disponer a final de verso nada que pueda ser llamativo o desequilibre la composición, hay al menos otra libertad inicial que Jovellanos dejará de tomarse, consistente en distribuir los adverbios en -mente divididos en dos versos, al uso de fray Luis (*Oda I*, «miserable- / mente»)²⁵¹: si lo hace en la *Epístola I* (vv. 201-202, 222-223, 314-315), *El Paraíso perdido* (vv. 484-484) y la *Epístola III* (vv. 23-24), ya no lo utilizará después de 1778.

En definitiva, el cuidado de Jovellanos de estos aspectos es sobresaliente.

²⁴⁹ *Epístola I*, n.º 8: «peregrinos» (v. 1), «salmantino» (v. 7), «retirado» (v. 11), «difundido» (v. 13), «sonantes» (v. 14), «divinos» (v. 15), «pura» (v. 18), «penetrado» (v. 31), «conmovido» (v. 32), «oportuno» (v. 42), «ilusos» (v. 43), «desusados» (v. 44), «aguijada» (v. 47), «ligera» (v. 48), «libres» (v. 66), «ocultos» (v. 76), «venerables» (v. 77), «salmantina» (v. 78), «poderosa» (v. 86), «tenebroso» (v. 90), «medroso» (v. 95), «desprendido» (v. 98)... *Sátira I*, n.º 43: «oscuro» (v. 4), «indócil» (v. 8), «cubierto» (v. 11), «vicioso» (v. 14), «transparente» (v. 22), «malicioso» (v. 25), «noble» (v. 27), «tardío» (v. 42), «mustia» (v. 48), «asido» (v. 49), «suelta» (v. 50), «dichoso» (v. 51), «rancio» (v. 52), «atento» (v. 55), «seguro» (v. 56), «uncidas» (v. 57), «unidos» (v. 70), «roto» (v. 71), «levantada» (v. 73), «descarado» (v. 75), «honrado» (v. 77), «cruda» (v. 85), «infieles» (v. 83), «rendida» (v. 90), «claro» (v. 98), «proceloso» (v. 100)... *Epístola X*, n.º 59: «sañuda» (v. 6), «harta» (v. 7), «dichoso» (v. 11), «felices» (v. 19), «idiota» (v. 20), «fiero» (v. 35), «regados» (v. 53), «pobre» (v. 58), «oculto» (v. 63), «palpitante» (v. 66), «impuro» (v. 77), «ciego» (v. 79), «necio» (v. 93), «entregado», «disoluta» (v. 104)...

²⁵⁰ JOVELLANOS, «Lecciones de retórica y poética», pág. 140.

²⁵¹ ANTONIO QUILIS, «Los encabalgamientos léxicos en -mente en Fray Luis de León y sus comentaristas», *Hispanic Review*, 31 (1963), págs. 22-39.

Palabras largas

En lo que respecta a la voluntad de Jovino de evitar las palabras largas, no tenemos nada que notar, pues se nos hace evidente que logró alcanzar su propósito de alejarse de las palabras sesquipedales, como él mismo recuerda que Horacio las llamaba en su *Arte poética* (v. 97).

Sinalefas violentas

Como es sabido, determinadas posiciones en el verso endecasílabo rechazan la sinalefa: singularmente, la posición del axis rítmico (10.^a sílaba) hace inoperativa la unión con la sílaba anterior; y algo parecido ocurre con la 6.^a sílaba y la previa o siguiente, dado que por su relevancia articulatoria mal puede tolerar la confusión vocálica que implica la sinalefa, más apta en posiciones inacentuadas, donde las vocales pueden confluír con más facilidad²⁵². Es más: forzar sinalefas sobre los núcleos rítmicos no solo suena extraño sino poco elegante; de ahí que Aldo Ruffinatto, comentando un verso en que comparecía una sinalefa impropia de este tipo, anotó que «Garcilaso no lo hubiera escrito ni siquiera después de haber recibido en la cabeza la famosa piedra arrojada desde la torre de Le Muy»²⁵³; y de ahí que Jovellanos reprochara a Caveda Solares las sinalefas duras que atañen a acentos principales, pues se perciben como un desajuste en el oído acostumbrado. Sin embargo, él mismo obliga a ellas en sus propios versos; entre otros ejemplos, ciñéndonos por razones prácticas solo a un puñado de poemas, podemos citar:

«del Nilo, y logró de él obscenos ritos» (*Paraíso perdido*, v. 544)

«atraía cada año a la alta cumbre» (*Paraíso perdido*, v. 587)

«ilusos; mas mucho antes con los otros» (*Paraíso perdido*, v. 984).

«al compás lento y numeroso que ama» (*Epístola 1*, v. 29)

«¿Contárosle he? ¿Qué numen me arrebatá» (*Epístola 1*, v.)

«Y solo en torno de él medrosas yerbas» (*Epístola 1*, v. 82)

«Se desboca en pos de él. Mas, ay, que si abre» (*Epístola X*, v. 80)

«El que halagó poco ha, ahora delira» (*Epístola X*, v. 131)

«que mi alma eleva a la verdad esta ansia» (*Epístola X*, v. 156)

«midiendo el cielo y de los astros que huyen» (*Epístola X*, v. 188)

²⁵² BAEHR, *Manual de versificación española*, págs. 48-49; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española*, págs. 62-63.

²⁵³ Aldo RUFFINATTO, *Tríptico del ruiseñor (Berceo, Garcilaso, San Juan)*, Vigo, Academia del Hispánico, 2007, pág. 80.

- «debe buscar, mientras los necios la_huyen » (v. 226)
 «ilustra tu razón para que se_alce» (*Epístola X*, v. 269)
 «en su obra magnífica allí tu_alto» (*Epístola X*, v. 276)

Un caso semejante es forzar a realizar como monosílabos unidades naturalmente bisílabas, forzando la acentuación de las palabras (**contráizo* y no *contrahízo*). Aunque la sinéresis es una licencia frecuente, determinadas posiciones rítmicas del verso la hacen singularmente violenta —de nuevo nos ceñimos a un puñado de poemas—:

- «que *contrahízo* su Dios, y en vez del santo» (*Paraíso perdido*, v. 638)
 «de su *real* dignidad, mantuvo oculto» (*Paraíso perdido*, v. 843)
 «ante un *real* campamento, bien armados» (*Paraíso perdido*, v. 891)
 «Purga los corazones. *Vea* la escena» (*Epístola I*, v. 322)
 «de su intención, a ojeadas y meneos» (*Sátira I*, v. 23)
 «rompe el oriente, admírala *golpeando*» (*Sátira I*, v. 43)
 «cual nave *real* en triunfo empavesada» (*Sátira I*, v. 122)
 «Que a su despecho el hombre *sea* dichoso» (*Epístola X*, v. 11)
 «con paso *titubeante* y desdeñando» (*Epístola X*, v. 223)

En resumen, Jovino será muy escrupuloso con el empleo de las palabras polisílabas —tanto, que puede decirse que nunca se sirve de ellas— y también con los finales esdrújulos y agudos; asimismo, mayoritariamente evitará la ubicación de los adjetivos a final de verso. Sin embargo, es más dudoso que consiguiese evitar las sinalefas duras y las recurrencias fónicas, y este es el aspecto en que Jovino menos siguió sus propios pasos: no cabe sino admitir que no encarnó en sus versos una prosodia tan dulce como la que recomendó en sus escritos teóricos —nada nuevo concluimos con esta demostración, pues ya ha sido dicho que el gijonés «abusa de las licencias poéticas»²⁵⁴—.

No obstante, cabe apresurarse a matizar que ningún poeta de nuestra lengua se ha avenido de forma total con esas máximas, y que algunas de ellas, directamente, nunca han sido seguidas por nuestros vates, sino todo lo contrario: de hecho, huir de las recurrencias fónicas, por lo que Jovellanos aboga en pos de una dicción más limpia, desnuda y natural, supone abandonar uno de los prin-

²⁵⁴ Así lo dijo en primer lugar Leopoldo Augusto de CUETO («Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, BAE, 1869, t. I, págs. V-CCXXXVII; cita en págs. CXXXIX-CXL); y así fue repetido por Julio CEJADOR (*Historia de la lengua y de la literatura castellana*, t. VI, Madrid, Tip. de la Rev. de arch., bibl. y museos, 1927, pág. 184).

cipios rectores de la poesía castellana desde sus inicios²⁵⁵, de lo que sobran los ejemplos; por tanto, el propio Jovellanos no pudo sustraerse del todo a esta inercia. Por otra parte, si las rimas asonantes deben evitarse al final de los versos blancos, es casi imposible deshacerse de ellas cuando aparecen en posiciones internas, porque son connaturales a la lengua —en estas últimas palabras más, riman *asonante, evitarse y connaturales; ellas, internas y lengua; deshacerse y aparecen*, etc.—. En todo caso, ya era Jovellanos el primero en advertir que su obra no podía estar a la altura de estos principios, cuando, tal como ya hemos citado, se disculpaba —no sin falsa modestia— explicando que

La priesa con que me aplico a estas composiciones, por falta de tiempo y de constancia, me ha hecho atropellar una regla tan útil, cuya observancia sería para mí muy dura y laboriosa, porque si a la dificultad que me cuesta cualquiera composición, por falta de numen y de uso, añadiese la sujeción que da esta regla, podría negarme del todo al placer de escribir versos (Carta a Meléndez Valdés, 1777; OC, I: 612).

Conclusiones

Hemos visto que Jovellanos no siguió tan de cerca sus prescripciones cualitativas como las cuantitativas. Sin embargo, en ese territorio su aportación también resulta fundamental. Para probarlo, resulta del mayor interés recordar los reparos que a su poesía puso Gómez Hermosilla, uno de los más puntillosos eruditos del XIX, de gusto más rancio que el de Jovino, pese a ser casi treinta años más joven que el asturiano.

Cuando Hermosilla acusa a Jovellanos de exceso de familiaridad, incluso de alguna expresión «no solo prosaica, sino demasiado vulgar»²⁵⁶, lo que ejemplifica con las palabras *trastienda, mulas, trote, mayoral, zagal, campanillas, chasquido del látigo, ventas, buen patriota, sucesiva progresión y coche*²⁵⁷, está en realidad reconociendo la modernidad de la propuesta del gijonés, que lleva el discurso poético un paso más allá y da cabida a entidades y palabras que no formaban parte de la poesía contemporánea y que sin embargo hoy nos resultan perfectamente habituales.

²⁵⁵ José Antonio MARTÍNEZ GARCÍA, «Repetición de sonidos y poesía», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 26 (1976), págs. 71-102.

²⁵⁶ GÓMEZ HERMOSILLA, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, t. II, págs. 88-89.

²⁵⁷ GÓMEZ HERMOSILLA, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, t. II, págs. 106, 119, 171.

De hecho, ya Azorín las destacó al referirse al especial «sentido de lo pintoresco» de Jovellanos, pues con este tipo de léxico «él sabe poner en sus poemas vivo color y animado movimiento» en un tiempo en que «la poesía es blanda», hasta el punto de que «cuando todos sus escritos en prosa pasen, quedarán estos versos plásticos, enérgicos»²⁵⁸. Más en detalle, al tratar Azorín de las novedades introducidas por su novela *La voluntad* (1902), afirmaba que había dejado de ser, «afortunadamente», un escritor «brillante», y subrayaba su desprecio por «la prevención contra las palabras humildes, bajas, prosaicas»; valora entonces el estilo de aquel a quien llama «la más alta autoridad literaria de España» de finales del Setecientos y encarece el acierto de Jovino al incluir en sus poemas «palabras plebeyas», pese a que ello le valiera la condena de Gómez Hermosilla²⁵⁹. Esta idea, en fin, sería luego recuperada por Caso González, al destacar el «acierto expresivo» del empleo de voces «vulgares»²⁶⁰; o por Martínez Cachero, que hizo notar «el ensanchamiento del léxico poético» que se debe a la obra de Jovino²⁶¹.

Otras de las tachas que Gómez Hermosilla afeó a los versos de Jovellanos pasan por su empleo de los esdrújulos —que sabemos muy escaso— o sus —también esporádicas— asonancias desperdigadas entre las series de versos sueltos. También le reprochó la ocasional aparición de versos duros del tipo de los que ya hemos comentado, en los que las sinalefas (¿*Contárosle he?* ¿*Qué numen me arrebatá?*) o las sinéresis resultan demasiado agresivas (*rodeados de frondosos y altos montes*)²⁶².

Pero lo fundamental, a la postre, es que incluso el renuente Gómez Hermosilla certifica la mejora en el uso del endecasílabo blanco que la poesía de Jovellanos llegó a producir entre sus contemporáneos. Él mismo encarece la «versificación llena y robusta» y el «fuego y elocuencia» de la *Sátira I* y destaca la «bellísima» *Sátira II*, que cree de lo «mejor en verso suelto»²⁶³. Afirma

²⁵⁸ AZORÍN, *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada, 1943, pág. 19.

²⁵⁹ Elena de LORENZO ÁLVAREZ, «Visiones azorinianas de la Ilustración», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 22.1 (1999), págs. 87-100; Elena de LORENZO ÁLVAREZ, «Jovellanos: la construcción de un clásico», en Joaquín Ocampo Suárez-Valdés (coord.), *La luz de Jovellanos: exposición conmemorativa del bicentenario de la muerte de Gaspar Melchor de Jovellanos (1811-2011)*, Madrid, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2011, págs. 291-308; en concreto, págs. 301-302.

²⁶⁰ CASO GONZÁLEZ, «La poesía de Jovellanos», pág. 40.

²⁶¹ José María MARTÍNEZ CACHERO, «Jovellanos ante la poesía», en *Memoria del curso 1961-1962*, Gijón, Real Instituto de Jovellanos de Enseñanza Media, 1963, págs. 78-90.

²⁶² GÓMEZ HERMOSILLA, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, t. II, págs. 102, 107, 119, 120, 126. Recordemos que ya Cueto y Cejador habían tratado con cierto recelo de este tipo de licencias prosódicas de Jovino (CUETO, «Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», págs. CXXXIX-CXL; CEJADOR, *Historia de la lengua y de la literatura castellana*, t. VI, pág. 184).

²⁶³ GÓMEZ HERMOSILLA, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, t. II, págs. 132, 141-142. Esta valoración, que ya había adelantado Quintana (Manuel José QUINTANA, *Obras completas*, Madrid, BAE, 1852, pág. 155) sería muy repetida más tarde, pues el encarecimiento de las sátiras ha sido constante. Véase un recorrido por todo ello en ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, págs. 393-405.

que la *Epístola IX* «no se puede mejorar» y que en la *Epístola X* «pensamientos, lenguaje, estilo y versificación, todo es lo que debe ser»²⁶⁴. En resumen, en los poemas en versos endecasílabos sueltos de Jovellanos «tienen los jóvenes modelos acabados, y una prueba de que no son las letrillas y los romances las composiciones que aseguran la inmortalidad a los poetas»²⁶⁵.

O, lo que es lo mismo, estudiando las supuestas debilidades cualitativas de los versos de Jovellanos, hemos venido a parar en las razones de su modernidad.

²⁶⁴ GÓMEZ HERMOSILLA, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, t. II, pág. 151, 160. Más datos de nuevo en ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, págs. 393-405.

²⁶⁵ GÓMEZ HERMOSILLA, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, t. II, pág. 160.

Reflexiones finales

Como se ha visto, Jovellanos desarrolló desde 1773, cuando aún no contaba treinta años, una personal teoría del verso endecasílabo suelto con el objetivo principal de guiar en su escritura a unos amigos a los que invitaba a ejercitarlo como vía para trascender la poesía anacreóntica en pos de «más nobles asuntos». Según su caracterización, el abandono de la rima solo sería tolerable mediante el cumplimiento detallado de una serie de requisitos rítmicos que se ocupó de describir y prescribir con encomiable exactitud. Su propuesta se anclaba en los más acabados modelos de las tradiciones latina del siglo I a. C., española del siglo XVI e inglesa contemporánea y concebía la superación del consonante como un cauce hacia la naturalidad expresiva, la libertad sintáctica, la mayor complejidad de discurso y la preterición definitiva de una serie de servidumbres expresivas asociadas con el conceptismo barroco. La rima y la escritura en estrofas obligan por su propia naturaleza a cerrar con llave de oro —sentenciosa, paradójica...— cada unidad métrica, lo que hace resentirse la fluidez del nuevo lenguaje poético por el que Jovellanos aboga.

Estas ideas, valiosas de por sí, eran además susceptibles de objetivarse numéricamente, pues Jovino dejó en su epistolario privadas directrices muy claras sobre los cinco diferentes tipos de endecasílabos existentes según su acentuación principal y sobre el modo de combinarlos de forma apropiada. Al confrontar sus ideas con su propia práctica poética, se hace patente que el gijonés va cumpliendo cada vez con más exactitud su propia preceptiva, hasta el punto de permitirnos cartografiar con enorme certeza su evolución en el empleo del verso endecasílabo, que es, por lo demás, el metro predominante en su obra.

Los abundantes cálculos que hemos visto en las páginas precedentes, aunque puedan resultar abrumadoramente técnicos, revisten su importancia porque evidencian una evolución gradual, sostenida y contrastable en el manejo del verso endecasílabo por parte de Jovellanos. No hace falta recordar que Sylvanus Griswold Morley y Courtney Bruerton, en un trabajo clásico en los estudios filológicos que hemos tenido muy en cuenta durante la elaboración del nuestro, propusieron la datación de todas las comedias de Lope de Vega basándose exclusivamente en su empleo de la versificación: sus conclusiones, lejos de ha-

berse refutado, han ido corroborándose inapelablemente en los ochenta largos años que ya transcurren desde su publicación²⁶⁶.

Y es que la utilización del verso en un poeta que merezca ese nombre responde a impulsos más orgánicos de lo que suele creerse, y nada hay de coercitivo en su empleo. De esta manera, la evolución del poeta y su ejercicio con el metro irán llevándolo a introducir pequeñas variaciones, anecdóticas o inapreciables una a una pero plenamente significativas y palpables con el paso del tiempo. Lo que tenemos ante nosotros es ni más ni menos que una minuciosa codificación por parte del poeta del gijónés del empleo de su verso predilecto y la demostración numérica de la evolución de su ejecución personal. Así las cosas, los datos que aquí ofrecemos y sistematizamos, más allá de completar nuestros conocimientos de Historia de la Métrica española, podrán emplearse en lo sucesivo ya para atender problemas de autoría, ya para datar los versos de Jovellanos.

Con respecto a lo primero, ya hemos estudiado la enorme divergencia en el uso del endecasílabo observable entre las *Sátiras I y II*, obra de Jovellanos, y las hasta hace poco tenidas por *Sátiras IV y V*. Hoy sabemos con certeza que estas dos últimas composiciones son obra de Llanos y Alcalde²⁶⁷, pero su estudio métrico, a la luz de los datos aquí ofrecidos, hubiera podido conducir a dudas más que razonables sobre su paternidad. En una situación similar se encuentra la *Loa a Campomanes* (n.º 77), que creemos que con sólidas razones puede reintegrarse al canon de la poesía jovellanista, siquiera en el grupo de atribuidos. Existen noticias de época que ligan el poema al gijónés; y el examen rítmico de la composición coincide exactamente con la práctica de Jovino en 1790, cuando la *Loa* fue publicada.

Con respecto a lo segundo, ya hemos indicado que los valores métricos de la *Elegía a la ausencia de Marina* (n.º 5) se corresponden mucho menos con los de h. 1770, fecha que propuso Caso González, que con los de 1778, época de escritura de la *Epístola III* (n.º 21), poema en el que además comparece la otra única «Marina» (v. 200) de sus versos. Por tanto, creemos que nuestro examen permite poner en duda la fecha alegada por Caso.

Más allá de esto, no hay duda de que el uso del endecasílabo suelto comporta una serie de específicas novedades en el caso de la obra de Jovellanos, quien, como hemos adelantado, lo propuso como vía para alejarse de la poesía rococó, y dar cauce con mayor libertad y profundidad a nuevos temas más allá del amoroso. De hecho, si nos detenemos en la selección y ordenación de su poesía

²⁶⁶ S. GRISWOLD MORLEY y COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968 [ed. original, 1940].

²⁶⁷ LORENZO ÁLVAREZ y URZAINQUI MIQUELEIZ, «José María Llanos y Alcalde: autor de las sátiras *Contra las corridas de toros* y *Contra la tiranía de los maridos* atribuidas a G. M. de Jovellanos», págs. 339-357.

en 1782 —así recogida en un manuscrito desaparecido, pero del que existe copia en el ms. Cavanilles de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (oc, 1: 43)—, salta a la vista que Jovino inicia su libro con la traducción del canto primero del *Paradise lost* de Milton (n.º 9, 1777), al que siguen la *Epístola II* al abad de Valchretien (n.º 10, 1777-1778) la *Epístola I* a los salmantinos (n.º 8, 1776); y que, tras las odas al nacimiento del marqués de Caltojar (n.º 20, 1773) y a la muerte de Gracia Olavide (n.º 7, 1775), y después de sendas traducciones de fábulas de Lafontaine (n.ºs 17-18), dispone la *Epístola III* a sus amigos de Sevilla (n.º 21, 1778). Solo a continuación incluye los cuatro sonetos amorosos a Enarda y Clori y su serie de 15 idilios anacreónticos, hasta concluir el conjunto con la *Epístola IV* desde El Paular, su poema entonces más reciente, de julio de 1779 (n.º 32).

En palabras de Elena de Lorenzo,

El lector no llegaría al núcleo de sonetos e idilios sin leer antes un buen puñado de justificaciones y de poemas que no empañan la imagen del magistrado ilustrado, encabezados por la traducción del poema épico religioso europeo de referencia y por el metapoema de 1776 en que propone un nuevo rumbo poético más allá de la estética rococó; su inclusión en lugar tan señero permite concluir que Jovellanos era muy consciente de su valor innovador y desea ubicarse en los derroteros de la poesía europea²⁶⁸.

Paralelamente, en términos métricos, seis de los ocho primeros poemas del conjunto están ya en 1782 escritos bien en combinaciones endecasilábicas —la oda a Caltojar es un sexteto-lira; la elegía a la muerte de Gracia de Olavide, una oda sáfica; y las traducciones de Lafontaine, silvas—, bien en endecasílabos sueltos —las *Epístolas*—; el mismo metro se reserva también para el siempre relevante poema-cierre. Todo ello hace a Lorenzo Álvarez considerar «estos *Entretenimientos* de Jovino como un verdadero libro de poemas, un “todo estructurable”»; y nos permite a nosotros concluir una vez más la relevancia principal que Jovino concede al endecasílabo en su obra, como hemos venido viendo repetidamente en nuestro trabajo.

En concreto, hemos indicado que Jovino se sirve sobre todo del endecasílabo suelto en sátiras y epístolas, lo que en principio no se aparta de la tipificación clásica en lo que hace a la asociación entre géneros poéticos y formas estróficas. Pero, partiendo de esa base, Jovellanos enriquece enormemente las posibilidades del endecasílabo blanco por la ambición y profundidad de sus composiciones, por su sesgo extraordinariamente contemporáneo y su actualización temática y tonal.

²⁶⁸ LORENZO ÁLVAREZ, «G. M. de Jovellanos: el literato y las máscaras traslúcidas», pág. 290.

No hay duda de que él mismo se adecuó con rigor casi impecable a su propia doctrina, y su evolución en el uso del endecasílabo puede resumirse como la gradual aclimatación de su praxis a su teoría, pues esta llegó a superponerse completamente con aquella en los poemas finales de Jovino; y ello, tanto en el orden de las cesuras más empleadas como en la correcta combinación de estas.

Estos juegos rítmicos son imprescindibles para Jovino en el verso endecasílabo suelto y comparecen de forma razonable en el verso endecasílabo asonantado; pero, como hemos comprobado, en sus poemas endecasilábicos consonantados respetó su teorización de modo mucho más imperfecto, en la idea de que presencia de la rima hacía menos necesarias las alteraciones rítmicas que sin embargo exige su ausencia para no incurrir en la monotonía.

El resto de directrices ya no cuantitativas dictadas por Jovino —rechazo de recurrencias fónicas, agudos y esdrújulos a final de verso o preferencia por las palabras breves— fueron en lo sustancial seguidas en sus propios poemas y aun cuando violentó los cánones de la época lo hizo con objeto de abrir nuevos caminos, como hemos constatado al repasar los reparos que Gómez Hermosilla le pusiera. No es casualidad, desde luego —a ambas iniciativas subyace el mismo propósito liberador— que el primero en escribir una comedia en prosa fuese también el primero en apostar tan decisivamente por el endecasílabo suelto, hasta el punto de servirse de ese verso en el 60 % de los suyos, representación que desde luego no alcanzan ni de lejos otros cultores del endecasílabo suelto, como los pioneros Garcilaso o Boscán, o contemporáneos de Jovino como Meléndez y Cienfuegos. La apuesta de Jovellanos es además muy pronta: a mediados de los años setenta ya los está escribiendo; y en 1777 demuestra una acabada conciencia teórica en su carta a Meléndez y práctica en su traducción del canto primero de *El paraíso perdido*, pieza de más de mil endecasílabos blancos. Este verso, además, dominará década a década en la producción del gijonés.

Nunca llegó a decirlo con estas palabras, pero cuando anotaba: «Tercetos. ¡Cuál se resiste la rima! Acostumbrado al verso blanco, no puedo vencerla; al fin, es un juguete y va adelante» (OC, VII: 413-415) no parecía muy lejos de compartir las palabras del joven Borges:

¿Qué gusto puede ministrarnos escuchar *flecha* y saber que al ratito vamos a escuchar *endecha* o *derecha*? Hablando más precisamente, diré que esa misma destreza, maña y habilidad que hay en ligar las rimas es actividad del ingenio, no del sentir, y solo en versos de travesura sería justificable²⁶⁹.

²⁶⁹ BORGES, «Milton y su condenación de la rima», pág. 107.

A la postre, y sin pretender abajar los indudables valores estéticos de la rima, parece claro que desembarazarse de ella da nuevas posibilidades al poeta, y le permite alcanzar una mayor naturalidad al acercar su discurso al de la lengua oral, que es, según Eliot, el principal valor del verso suelto²⁷⁰. En esta medida, Jordi Doce ha sistematizado los méritos de la versificación inglesa que han tratado de imitar los poetas españoles contemporáneos (Unamuno, Cernuda) destacando cómo el uso del *blank verse* facilita la fluidez, la espontaneidad, la flexibilidad sintáctica y comporta un ritmo más sutil que el sonsonete de la rima y una tendencia hacia la complejidad de pensamiento²⁷¹. Todos estas virtudes acaban ciertamente derivándose naturalmente del ejercicio del verso suelto propugnado por Jovino, pero tampoco hemos de incurrir en excesos interpretativos, pues en realidad él nunca se refirió a ellos —al menos no explícitamente— cuando recomendaba a sus amigos el endecasílabo sin rima; y no hemos de perder de vista que sus modelos principales a la hora de dictaminar las reglas armónicas del endecasílabo son, por propia declaración, Garcilaso y fray Luis (OC, I: 612).

En todo caso, lo que sí parece claro es que el ejercicio del verso suelto por parte de Jovellanos, sobremanera en sus enérgicas sátiras y sus limpias epístolas, está muy lejos y muy por encima de cierta idea de la poesía neoclásica como afectada, melindrosa y basada en la repetición agobiante «de técnicas, escenarios y asuntos fijados de antemano por la tradición» hasta hacer de ella un jardín clausurado y artificial²⁷². A fin de cuentas, Philip Deacon subrayó en su día la «maleabilidad del neoclasicismo», en la idea de que bajo este marbete se acogen diferentes tendencias; y si los reproches aludidos pueden aplicarse con justeza a la poesía anacreóntica, que a fuerza de repetición dio en coagularse ya a finales de siglo, otras líneas poéticas neoclásicas representan un incontrovertible «carácter innovador» en lo que atañe a sus temas —incorporación de motivos científicos y filosóficos—, modelos —acercamiento novedoso a la poesía inglesa—, tonos —desarrollo de la parodia— o formas, como hemos estudiado en este trabajo²⁷³.

²⁷⁰ De hecho, Eliot llega a anotar que los introductores del *blank verse* (Milton, Dryden) consiguieron que su lenguaje poético sonase natural como ningún otro ante los oídos de sus contemporáneos más sensibles. «Ninguna poesía, por supuesto, supone jamás una correspondencia exacta entre lo que el poeta dice y lo que oye, pero debe estar relacionada con el habla de su época hasta el punto de que el oyente, o el lector, pueda decir: “Así hablaría yo mismo, si hubiera de hablar poéticamente”. Esta es la razón por la cual la poesía contemporánea puede producir en nosotros una sensación de entusiasmo y de realización distinta de la que despierta la poesía, aun mucho más grande, de una época pretérita» (ELIOT, *La aventura sin fin*, pág. 345).

²⁷¹ Jordi DOCE, *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Península, 2005, págs. 47-66, 124-125, 272-273.

²⁷² Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, BAC, 1956, t. II, pág. 620.

²⁷³ Philip DEACON, «La maleabilidad del neoclasicismo: aproximaciones a la poesía española del siglo XVIII», en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor Jose Miguel Caso González*, Oviedo Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, t. I, págs. 207-218; *vid. en especial*, págs. 216-218.

En esta medida, teniendo delante la propuesta de un Jovellanos, acaso quepa matizarse que «los intelectuales ilustrados fueran incapaces de renovar la lengua literaria»²⁷⁴ heredada, pues, pese a las dudas que puedan albergarse respecto de sus logros, disolvieron el sustrato conceptista del dialecto barroco y propusieron ellos mismos un nuevo lenguaje poético. El intento de renovación es indudable; otra cosa es, desde luego, que su apuesta resultase inmediatamente exitosa. Ya Mariano José de Larra, valorando la aportación de sus predecesores, veía en Cienfuegos «al primer poeta que teníamos filosófico», quien, precisamente a causa de la novedad de su poesía, fue «el primero que había tenido que luchar con su instrumento, y que le había roto mil veces en un momento de cólera o de impotencia»²⁷⁵. Es sabido además que esta propuesta poética mereció pronto la consideración de prosaica —de «prosaísmo endeble» habló Menéndez Pelayo²⁷⁶; de «yerto prosaísmo», el marqués de Valmar²⁷⁷—. Ahora bien, el supuesto prosaísmo inherente al endecasílabo ya causó en su momento, como es igualmente conocido, críticas a Garcilaso y Boscán, pues algunos «decían que este verso no sabían si era verso o era prosa». La respuesta de Boscán a este ataque —proveniente en su caso de los partidarios del octosílabo cancioneril— vale también para responder a los críticos del prosaísmo dieciochesco: «¿Quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquel que, calzado y vestido con el consonante, os entra por un oído y os sale por el otro?»²⁷⁸. Además, en palabras de Emilio Palacios Fernández, no se trata de que el poeta neoclásico haya olvidado el impulso emocional en su dicción, «sino que la ha dominado y aquilatado para producir una poesía sencilla y clara», lo que «no implica una despreocupación formal, sino una atención peculiar por determinados aspectos de la forma que suponen una purificación total del ornato poético»²⁷⁹.

Se ha dicho, en definitiva, que Jovellanos «fue quien valorizó el verso suelto y algunos elementos rítmicos del endecasílabo», pero que «en la obra poética de Jovellanos no puede registrarse ninguna revolución técnica que merezca el nombre de tal»²⁸⁰ y que fue la suya «una poesía donde no hay

²⁷⁴ DOCE, *Imán y desafío*, pág. 56.

²⁷⁵ Mariano José de LARRA, «Literatura», en *El Español* (18/01/1836); citamos por *Fíguro*, ed. de Alejandro Pérez Vidal, Barcelona, Crítica, 1997, págs. 431-432.

²⁷⁶ MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. II, pág. 620.

²⁷⁷ CUETO, «Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», pág. CCXVII.

²⁷⁸ BOSCÁN, *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, pág. 116.

²⁷⁹ EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ, «Evolución de la poesía del siglo XVIII», en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Ediciones Orgaz, 1979, t. IV, págs. 23-85; pág. 53.

²⁸⁰ CASO GONZÁLEZ, «Introducción», pág. 54.

ninguna revolución técnica o formal, donde se utilizan los géneros habituales de la época»²⁸¹.

Sin embargo, conviene en este punto recordar la siguiente afirmación de Dámaso Alonso, para quien «la innovación en el siglo XVIII es moderadora. A veces lo revolucionario consiste en la depuración»²⁸². Tan es así que las propuestas de Jovellanos —que en efecto no suponen ninguna revolución, pero sí una clara *evolución* lógica a la luz de sus modelos— han acabado por confluir con una serie importante de tendencias de la poesía contemporánea. Recordemos que, en palabras de Caso González, «desde los 25 años es el hombre que con su ejemplo y con sus consejos dirige a los otros y los encamina hacia lo nuevo»²⁸³.

En primer lugar, es cierto que el empleo del verso suelto cuenta desde luego con ilustres referentes —esporádicos— en la poesía del Siglo de Oro; pero no hemos de perder de vista que la desaparición de la rima abanderada por Jovino no se extenderá en nuestra poesía hasta el Unamuno de *El Cristo de Velázquez*, el Juan Ramón Jiménez de madurez y la producción de varios miembros de la Generación del 27 (Salinas, Cernuda...); también, que no se generalizará —siempre con los oportunos matices— hasta la entrada en escena de la Generación del 36, esto es, la de los poetas de la llamada «poesía social». Nos parece que el abandono de la rima propuesto por Jovellanos puede relacionarse con el ensanchamiento expresivo propio de los poetas sociales: a fin de cuentas, ambas iniciativas buscan enriquecer y aumentar las posibilidades del discurso poético; además, si ya han sido tenidas en cuenta las afinidades temáticas entre estos dos momentos de nuestra poesía²⁸⁴, no creemos que sea del todo inconveniente fijarse también en sus afinidades formales. No en vano, la propuesta métrica de Jovino coincidirá con ciertos ingredientes de la poesía de la segunda mitad del siglo XX, en la que también se advierte un uso sobrio de la métrica, en que por lo general el foco se centra «sobre el material propiamente lingüístico», de lo que resulta un «estilo directo, analítico y flexible»; y

²⁸¹ Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ, «Poesía didáctica, filosófica e ilustrada», en José Checa Beltrán, Juan Antoni Ríos Carratalá e Irene Vallejo, *La Poesía del Siglo XVIII*, Madrid / Gijón, Júcar, 1992, págs. 135-164; pág. 158.

²⁸² Dámaso ALONSO, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, 3.ª ed. aumentada, pág. 303.

²⁸³ CASO GONZÁLEZ, «El castillo de Bellver y el prerromanticismo de Jovellanos», pág. 148.

²⁸⁴ José Luis CANO, «Cienfuegos, poeta social», *Papeles de Son Armadans*, 6 (1957), págs. 248-270; José Miguel CASO GONZÁLEZ, «La poesía comprometida de Meléndez Valdés», en *La literatura española de la Ilustración*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, págs. 53-72; Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, «Juan Meléndez Valdés, poeta social», en Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005, págs. 231-251. Véase, por último, Leopoldo de LUIS, *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, ed. de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, págs. 17-26.

una expresión emocional, «tensa y refrenada»²⁸⁵, en la que el ritmo prevalece sobre la rima²⁸⁶.

En lo que se refiere al uso preeminente del verso de once sílabas, no hace falta insistir en la base endecasilábica que estructura, según Dámaso Alonso, la obra poética de Vicente Aleixandre —incluso en sus poemas en verso libre—²⁸⁷; y eso por ceñirnos a un único autor, pues otro tanto cabría decir de Luis Cernuda, Ángel González, Luis Alberto de Cuenca o, en general, cualquiera de los nombres principales de los últimos setenta años de poesía española. Piénsese que libros tan significativos de las últimas décadas como *Don de la ebriedad* (1953), de Claudio Rodríguez; *Las brasas* (1960), de Francisco Brines; o *Europa* (1983), de Julio Martínez Mesanza, fueron escritos íntegramente en versos endecasilabos blancos, exactamente igual que la *Sátira primera a Rufo*, homenaje y parodia de Jon Juaristi al estilo de Jovellanos²⁸⁸.

Por fin, si atendemos al empleo por parte del gijonés de la silva libre impar blanca —tal como hace en sus dos traducciones de La Fontaine—, de nuevo hemos de reparar en que esta es la forma métrica mediante la que se encauza el grueso de la poesía española desde la Generación del 50 en adelante²⁸⁹; su uso es tan predominante y significativo que resulta innecesario proponer nombres a modo de ejemplo, pues *tutti quanti* han transitado sus sendas²⁹⁰. Incluso en otras apreciaciones de detalle la práctica posterior ha corroborado determinadas observaciones de Jovellanos; así, por poner un ejemplo, la idea de la variedad prosódica como elemento insustituible para evitar la monotonía rítmica está presente en las prospecciones teóricas de poetas tan esmerados como Jaime Gil de Biedma²⁹¹ o Guillermo Carnero²⁹².

En resumen, cuando Jovellanos se resolvía a estudiar las posibilidades musicales del endecasílabo blanco, cuando se decidía a ejercitarlo él y a re-

²⁸⁵ Tomás NAVARRO TOMÁS, «Apuntes sobre versificación moderna», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1974, págs. 507-515; pág. 509.

²⁸⁶ FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 26-33.

²⁸⁷ ALONSO, *Poetas españoles contemporáneos*, pág. 277.

²⁸⁸ JON JUARISTI, *Los paisajes domésticos*, Sevilla, Renacimiento, 1992, págs. 33-35.

²⁸⁹ CARLOS BOUSOÑO, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid / Gijón, Júcar, 1984, pág. 260.

²⁹⁰ Dos poemas de las últimas décadas que toman a Jovellanos como protagonista están escritos precisamente en silvas blancas: *El insomnio de Jovellanos*, de Luis García Montero (*Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1994, págs. 72-74); y *La decisión*, de Juan Van Halen (*La piel del agua*, Madrid, Visor, 1997, págs. 81-82). Sobre la relación de García Montero con Jovellanos, véase Araceli IRAVEDRA, «“Partidario de la felicidad”: El horizonte de la Ilustración en la poesía de Luis García Montero», *Cuadernos Dieciochistas*, 11 (2010), págs. 153-175.

²⁹¹ JAIME GIL DE BIEDMA, *Obras. Poesía y prosa*, ed. de Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, pág. 1234.

²⁹² GUILLERMO CARNERO, *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008, pág. 83. Puede verse también BOUSOÑO, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, págs. 260-263, con numerosos ejemplos.

comendarlo a sus amigos poetas, cuando bajo su influencia se extendía en las producciones de los citados Meléndez o Cienfuegos, lo hacía con el objeto de que la poesía alcanzase una mayor naturalidad, que se impuso al fin solo mucho más tarde. No en vano, el endecasílabo consiste en «la más dulce, la más orgánicamente trabada, la más musical, la más matizada y matizable criatura rítmica de las lenguas románicas y creo que aún de todas las europeas»²⁹³. Pero el primero en apostar con dichos y hechos por él, una vez desprovisto de rima, fue Jovellanos, quien, a fin de cuentas, y como hemos visto, acertó a definirse como «el primer partidario del verso suelto» (OC, II: 374).

²⁹³ ALONSO, *Poetas españoles contemporáneos*, pág. 302.

Apéndices

Apéndice 1: *Loa de Jovellanos a Campomanes* [n.º 77] (1790)

HABLA LA SABIDURÍA

Esta pompa que veis, nobles oyentes,
este aparato del mayor contento,
obsequios son que al mérito dedica
y a la heroica virtud este liceo.
Yo los inspiro, y del celeste Olimpo 5
de Frúela a los lares descendiendo,
de patriotismo y gratitud la llama
vengo a encender en los astures pechos.
¡Tanto merece el digno Magistrado 10
que entre vosotros perpetuó mi imperio;
tanto el que sabio dilató mi gloria
entre las gentes del recinto ibero!
Críele yo para tan alta empresa,
cuando impelida de mi honor al suelo 15
que riega y borda el rápido Narcea
bajé a solemnizar su nacimiento;
alegre allí le recibí en mis brazos;
allí del puro néctar de mis pechos
le alimenté; y allí de mis tesoros 20
la llave le entregué. Fiel mi deseo
y designios cumplió, con mi doctrina
su espíritu adornando. Así Carpento
donde la fama divulgó su nombre
le apeteció con no frustrado anhelo;
pues de sus raras prendas admirada 25
le llama ansiosa, abrígale en su seno,

le ama, le honra, y de sus hijos fía
 el reposo y la dicha a su consejo.
 ¿Cuántos allí por su elocuente boca,
 llenos de pasmo oyeron mis preceptos, 30
 cuando del pobre albergue al alto solio
 llevaba fiel la admiración sus ecos?
 Los oyó al fin desde el Olimpo Astrea:
 Astrea la inflexible, en cuyo obsequio
 de mi solicitud consagré el fruto 35
 y de mi alumno el inmortal ingenio.
 Astrea le acetó: con justa mano
 le abrió las puertas de su augusto templo,
 le entró al Santuario, le fío sus leyes
 y apoderó de todos sus misterios. 40
 ¡Feliz España a quien tan alta dicha
 el Cielo reservara, y cuyo pueblo
 ensalza ahora en himnos de alabanza
 los grandes bienes que debió a su celo!
 Por él trabaja el labrador seguro, 45
 y de su afán el merecido premio
 libre recoge; libre el negociante
 surca el golfo por él, y largo premio
 trae al sudor del mísero artesano
 desde uno y otro polo contrapuesto. 50
 Por él la alma virtud fue respetada,
 temida la justicia, y por él fueron
 el vicio y el error precipitados
 con la ignorancia al tenebroso Averno.
 ¿Quién mejor que él con mano poderosa 55
 la inocencia amparó? ¿Quién más severo
 persiguió la calumnia, asegurando
 de la verdad los sacrosantos fueros?
 ¿Ni quién mejor del trono y del Estado
 fijó el honor, sostuvo los derechos? 60
 Sí, nobles asturianos, esta gloria
 también os debe España, y si otro tiempo
 cuando salía del alarbe yugo
 su culto y libertad debió al esfuerzo
 de vuestros padres, hoy contento y libre 65
 de otro funesto y duro cautiverio,

de su poder y su menguada gloria
llama restaurador a un hijo vuestro.
¡Oh, qué ocasión de júbilo tan grata!
Abrid, abrid los generosos pechos 70
a las dulzuras del placer más puro,
y abandonaos al mayor contento.
Gozaos ya sin susto en tal ventura,
gozaos, y los ámbitos inmensos
que baña el Sol, los límites dorando 75
siempre gloriosos del hispano imperio,
y que de Campomanes oyen gratos
también el nombre unido al del excelso
rey, a quien sirve con afán constante
llenen de vuestro júbilo los ecos. 80
Llénenlos, y su fama se vincule
por vuestro amor en mármoles y lienzos
mientras le ofrece en los celestes coros
la santa religión eterno asiento.

Apéndice 2: Listado de poemas empleados en los cómputos y variables tenidas en cuenta

Poesías originales					
Número (según Caso González)	Título	Género	Métrica	Extensión	Datación (según Caso González)
[n.º 0]	<i>Allá van a tus manos...</i>	[Poema-prólogo en la Dedicatoria a Francisco de Paula]	Romancillo heptasilábico	72 vv.	1779-1780
n.º 1	<i>A Clori</i>	Soneto I	Soneto	14 vv.	Antes de 1780
n.º 2	<i>A Clori</i>	Soneto II	Soneto	14 vv.	Antes de 1780
n.º 3	<i>A Enarda</i>	Soneto III	Soneto	14 vv.	Antes de 1780
n.º 4	<i>Anfriso a Belisa</i>	Idilio I	Romancillo heptasilábico	164 vv.	c. 1770
n.º 5	« <i>A la ausencia de Marina</i> »	Elegía	Endecasílabos blancos	52 vv.	c. 1770
n.º 6	<i>Historia de Jovino a Mireo</i>	Idilio II	Romancillo heptasilábico	260 vv.	1775-1776
n.º 7	<i>En la muerte de doña Engracia Olavide</i>	Oda I	Estrofa sáfica	92 vv.	1775-1776
n.º 8	<i>Carta de Jovino a sus amigos salmantinos</i>	Epístola I	Endecasílabos blancos	358 vv.	1776
n.º 9	« <i>El paraíso perdido</i> ». <i>Primer canto</i>	[Poesía épica]	Endecasílabos blancos	1.556 vv.	1777
n.º 10	<i>Al abad de Valchretien, Mr. D'Eymar</i>	Epístola II	Endecasílabos blancos	190 vv.	1777-1778
n.º 11	<i>A Batilo</i>	Idilio III	Romancillo heptasilábico	20 vv.	c. 1777
n.º 12	<i>A Galatea</i>	Idilio IV	Romancillo heptasilábico	34 vv.	c. 1777
n.º 13	<i>Al cumpleaños de Galatea</i>	Idilio V	Romancillo heptasilábico	26 vv.	c. 1777
n.º 14	<i>A la misma</i>	Idilio VI	Romancillo heptasilábico	62 vv.	c. 1777
n.º 15	<i>A la misma</i>	Idilio VII	Romancillo heptasilábico	26 vv.	c. 1777
n.º 16	<i>A Mireo</i>	Idilio VIII	Romancillo heptasilábico	40 vv.	c. 1777
n.º 17	<i>La encina y la caña</i>	[Fábula de Lafontaine]	Silva libre impar blanca	44 vv.	Antes de 1780
n.º 18	<i>Los dos mundos</i>	[Fábula de Lafontaine]	Silva libre impar blanca	29 vv.	Antes de 1780
n.º 19	<i>Idilio</i>	[Trad. de Montesquieu]	Romancillo heptasilábico	180 vv.	Antes de 1780
n.º 20	<i>Al nacimiento de don Antonio María de Castilla y Velasco, primogénito de los marqueses de Caltójar</i>	Oda II	Sexteto lira (7a 11B 7b 11A 7c 11C)	108 vv.	Caso González lo data «Antes de 1780», pero podemos precisar que el poema es de 1773 (LORENZO ÁLVAREZ, «G. M. de Jovellanos: el literato y las máscaras traslúcidas», pág. 290)

Poesías originales					
Número (según Caso González)	Título	Género	Métrica	Extensión	Datación (según Caso González)
n.º 21	<i>Epístola heroica de Jovino a sus amigos de Sevilla</i>	Epístola III	Endecasílabos blancos	244 vv.	1778
n.º 22	<i>A don Ramón de Posada y Soto, Fiscal de la Audiencia de México, con motivo de unos versos escritos para una señora mexicana</i>	Cantilena	Romancillo heptasílabico	58 vv.	1779
n.º 23	<i>Epigramas</i>		I. «A un amigo». Sexteto (7a 11B 7a 11B 11C 11C)	6 vv.	c. 1778-1779
			II. «A una de las que en Madrid llaman <i>cojas</i> ». Sexteto (7a 11B 7a 11B 11C 11C)	6 vv.	c. 1778-1779
			III. «A la misma». Sexteto (7a 11B 11A 7b 11C 11C)	6 vv.	c. 1778-1779
			IV. «A un mal abogado». Terceto (7-, 11A 11A)	3 vv.	c. 1778-1779
			V. «A otro que gritaba mucho». Sexteto (7a 11B 7a 11B 11C 11C)	6 vv.	c. 1778-1779
			VI. «A un predicador». Décima espinela (abbaacedde).	10 vv.	c. 1778-1779
n.º 24	<i>A Enarda</i>	Soneto IV	Soneto	14 vv.	1778-779
n.º 25	<i>A un solitario</i>	Idilio IX	Romancillo heptasílabico	16 vv.	1778-1779
n.º 26	<i>Al Sol</i>	Idilio X	Romancillo heptasílabico	58 vv.	Antes de 1780
n.º 27	<i>Jovino a Enarda</i>	Idilio XI	Romancillo heptasílabico	122 vv.	1778-1779
n.º 28	<i>A Enarda</i>	Idilio XII	Romancillo heptasílabico	32 vv.	1779
n.º 29	<i>A las manos de Clori</i>	Idilio XIII	Romancillo heptasílabico	12 vv.	1779
n.º 30	<i>Traducción de cinco dísticos que figuran en el retrato de Juan de Herrera, grabado por Pedro Perret</i>		Romancillo heptasílabico	30 vv.	1778
n.º 31	<i>A Anfriso</i>	Idilio XIV	Romancillo heptasílabico	76 vv.	1778-1779
n.º 32	<i>De Jovino a Anfriso desde El Paular</i>	Epístola IV	Primera versión: Endecasílabos blancos	191 vv.	1779
			Segunda versión: Endecasílabos blancos	215 vv.	1781
n.º 33	<i>A la Luna</i>	Himno	Estrofa sáfica	44 vv.	Antes de 1790
n.º 34	<i>A los días de Alemana</i>	Idilio XV	Romancillo heptasílabico	28 vv.	1781
n.º 35	<i>A Alemana</i>	Soneto V	Soneto	14 vv.	1781
n.º 36	<i>A Enarda</i>	Soneto VI	Soneto	14 vv.	1779
n.º 37	<i>A Batilo</i>	Epístola V	Endecasílabos blancos	158 vv.	Antes de 1789

Poesías originales					
Número (según Caso González)	Título	Género	Métrica	Extensión	Datación (según Caso González)
n.º 38	<i>Prólogo para la representación de «El Pelayo»</i>	[Loa]	Romance heroico	78 vv.	1782
n.º 39	<i>A Meléndez</i>	Idilio XVI	Romancillo heptasilábico	52 vv.	Antes de 1790
n.º 40	<i>Nueva relación y curioso romance en que se cuenta muy a la larga cómo el valiente caballero Antioro de Arcadia venció por sí y ante sí a un ejército de follones transpirenaicos</i>	Romance I	Romance	254 vv.	1785
n.º 41	<i>Segunda parte de la historia y proezas de valiente caballero Antioro de Arcadia, en que se cuenta cómo venció y destruyó en singular batalla al descomunal gigante Polifemo el Brujo</i>	Romance II	Romance	298 vv.	1786
n.º 42	<i>Jácara en miniatura (A don Vicente García de la Huerta)</i>		Romancillo hexasilábico agudo	362 vv.	Antes de 1785
n.º 43	<i>A Arnesto</i>	Sátira I	Endecasílabos blancos	167 vv.	1786
n.º 44	<i>A Arnesto</i>	Sátira II	Endecasílabos blancos	285 vv.	1787
n.º 45	<i>Contra Forner</i>	Romance III	Romance	330 vv.	1787
n.º 46	<i>Contra los letrados</i>	Sátira III	Tercetos encadenados (queda suelto el v. 239).	240 vv.	c. 1788
n.º 47	<i>Carta de un quídam a un amigo suyo, en que le describe el Rosario de los cómicos de esta corte</i>		Soneto	14 vv.	1788
n.º 48	<i>A un supersticioso</i>	Idilio XVII	Romancillo heptasilábico	52 vv.	Antes de 1790
n.º 49	<i>A don Carlos González de Posada</i>	Oda III	Estrofa sáfica	52 vv.	1790
n.º 50	<i>Jovino a Poncio</i>	Oda IV	Estrofa sáfica	60 vv.	1793
n.º 51	<i>Prólogo para la comedia «El Regocijo»</i>		Romance	120 vv.	1794
n.º 52	<i>Jovino a Poncio</i>	Epístola VI	Tercetos encadenados (queda suelto el v. 254).	255 vv.	1795
n.º 53	<i>De Jovino a Inarco Celenio</i>	Epístola VII	Endecasílabos blancos	143 vv.	1796
n.º 54	No es de Jovellanos. « <i>Contra las corridas de toros</i> », tenida por Sátira IV.				
n.º 55	No es de Jovellanos. « <i>Contra la tiranía de los maridos</i> », tenida por Sátira V.				

Poesías originales

Número (según Caso González)	Título	Género	Métrica	Extensión	Datación (según Caso González)
n.º 56	<i>Jovino a Posidonio</i>	Epístola VIII	Endecasílabos blancos	262 vv.	1802
n.º 57	No está en verso. « <i>Paráfrasis al Salmo Judica me, Deus</i> »				
n.º 58	<i>Jovino a Posidonio</i>	Epístola IX	Endecasílabos blancos	159 vv.	1806
n.º 59	<i>A Bermudo</i>	Epístola X	Endecasílabos blancos	301 vv.	1807
n.º 60	<i>Canto guerrero para los asturianos</i>		Romance lírico en decasílabos dactílicos (estribillo heptasilábico)	96 vv.	1810

Poesías atribuidas

Número (según Caso González)	Título	Género	Métrica	Extensión	Datación (según Caso González)
n.º 61	<i>A la mañana</i>		Soneto	14 vv.	c. 1768
n.º 62	<i>A la noche</i>		Soneto	14 vv.	c. 1768
n.º 63	<i>A la Luna</i>		Romancillo heptasilábico	70 vv.	1781
n.º 64	<i>Al amor</i>		Estrofa sáfica	24 vv.	Sin fecha
n.º 65	<i>A don Felipe Ribero</i>	Epitalamio	Estrofa sáfica	36 vv.	c. 1785
n.º 66	<i>A la reconquista de Mahón</i>	Oda	Estrofa sáfica	80 vv.	1781
n.º 67	<i>Manifestación del estado de España bajo la influencia de Bonaparte en el Gobierno de Godoy</i>		Sexteto-lira (11A 7b 11B 11A 7c 11C).	108 vv.	c. 1805
n.º 68	<i>Versos enmendados por Jovellanos</i>		Romance heroico agudo	24 vv.	c. 1810
n.º 69	<i>A los críticastros de Huerta, aludiendo al epígrafe de sus obras</i>		Soneto	14 vv.	1786
n.º 70	<i>Dando la razón por que Huerta no contesta a las desverguenzas de sus críticos, escribía D. P. R. de A. este soneto</i>		Soneto	14 vv.	1786
n.º 71	<i>Al «Censor» y su «Corresponsal»</i>		Redondilla	4 vv.	1786

Fragmentos y borradores poéticos					
Número (según Caso González)	Título	Género	Métrica	Extensión	Datación (según Caso González)
n.º 72	<i>Sátira</i>		Tercetos encadenados	15 vv.	1790
n.º 73	<i>Romance burlesco</i>		Romance	54 vv.	Sin fecha
n.º 74	<i>Romance amoroso</i>		Romance	82 vv.	Sin fecha
n.º 75	<i>Descripción del Tajo</i>		Endecasílabos blancos	42 vv.	1798
n.º 76	<i>Respuesta al «Mensaje de Don Quijote por un amigo del setabiense»</i>	Romance IV	Romance	404 vv.	1805

Poema recuperado					
Número (según Caso González)	Título	Género	Métrica	Extensión	Fecha de publicación
[n.º 77]	<i>Habla la Sabiduría</i>	Loa	Endecasílabos blancos	84 vv.	1790

Bibliografía

- ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, Madrid, CSIC, 1984.
- *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987.
- ALARCOS GARCÍA, Emilio, «Meléndez Valdés en la Universidad de Salamanca», *Boletín de la Real Academia Española*, XIII (1926), págs. 49-75, 144-177 y 364-370.
- ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D. F., El Colegio de México, 2007.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 2000.
- ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, 3.^a ed. aumentada.
- ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, Nicasio, *Poesías*, ed. de José Luis Cano, Madrid, Castalia, 1969, págs. 83-85.
- Anales de la Universidad de Oviedo, año II (1902-1903)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1903
- ARCE, Joaquín, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1980.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols.
- AZORÍN, *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación hispánica*, Madrid, Gredos, 1970.
- BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962.
- BLAIR, Hugo, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, trad. de José Luis Munárriz, Madrid, A. Cruzado, 1798-1799, 4 vols.
- BORGES, Jorge Luis, «Milton y su condenación de la rima», *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1995, págs. 105-109.
- BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- BOUSOÑO, Carlos, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid / Gijón, Júcar, 1984.

- BUSTO CORTINA, Xuan Carlos, «Un volume de textos de poesía asturiana de reciente apaición», *Revista de Filoloxía Asturiana*, 15 (2015), págs. 33-56.
- CABAÑAS, Pablo, «Los sonetos de Leandro Fernández de Moratín (algunas observaciones)», en *Actas del cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 215-223.
- CADALSO, José de, *Suplemento de Los eruditos a la violeta*, Madrid, Antonio de Sancha, 1772.
- *Escritos autobiográficos y epistolario*, ed. de René Andioc y Nicole Harrison, London, Tamesis, 1979.
- *Ocios de mi juventud*, ed. de Miguel Ángel Lama, Madrid, Cátedra, 2013.
- CANELLA Y SECADES, Fermín, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito*, Oviedo, Imp. de Flórez, 1904.
- CANO, José Luis, «Cienfuegos, poeta social», *Papeles de Son Armadans*, 6 (1957), págs. 248-270.
- «La publicación de las *Poesías* de Cienfuegos: una polémica», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1974, págs. 139-146.
- CARAMUEL, Juan, *Primus calamus, Campaniae, Officina Episcopalis*, 1665, t. II.
- CARNERO, Guillermo, *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008.
- CARREIRA, Antonio, «*Diabolus in re metrica*: hacia un genuino Arte del Verso (Sobre *Cuatro ensayos de Arte poética*, de Antonio Alatorre)», *Criticón*, 103-104 (2008), págs. 295-308.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, 1602.
- CASANOVA, Giacomo, *Historia de mi vida*, ed. y trad. de Mauro Armiño, Girona, Atalanta, 2009, 2 vols.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas [1617]*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, «Teorías métricas de Jovellanos en dos cartas inéditas», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 39 (1960), págs. 125-154.
- «Introducción», en Gaspar Melchor de Jovellanos, *Poesías*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1961, págs. 7-81.
- *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española, 1972.
- «El castillo de Bellver y el prerromanticismo de Jovellanos», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1974, págs. 147-156.
- «Una biografía inédita de Jovellanos: las *Memorias* de González de Posada», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, 2 (1974), págs. 57-96.

- «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», en *La época de Fernando VI*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981, págs. 383-414.
- «La poesía comprometida de Meléndez Valdés», en *La literatura española de la Ilustración*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, págs. 53-72.
- CATULO, *Poesías*, ed. de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2006.
- CEÁN BERMÚDEZ, José Agustín, *Memorias para la vida de Jovellanos*, Madrid, Fuentehermoso, 1814.
- CECCARELLI, Lucio, *Prosodia y métrica del latín clásico*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999.
- CEJADOR, Julio, *Historia de la lengua y de la literatura castellana*, t. VI, Madrid, Tip. de la Rev. de arch., bibl. y museos, 1927.
- CEJUDO LÓPEZ, Jorge, *Catálogo del Archivo del Conde de Campomanes*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, «Some observations on castillian versification of the Neoclassic period», *Hispanic Review*, 20.3 (1952), págs. 223-239.
- CLÉMENT, Jean-Pierre, *Las lecturas de Jovellanos (ensayo de una reconstrucción de su biblioteca)*, Oviedo, IDEA, 1980.
- COLFORD, William E., *Juan Meléndez Valdés. A study in the transition from Neo-Classicism to Romanticism in Spanish Poetry*, New York, Hispanic Institute. 1942.
- CORONAS, Santos M., «La significación del Título de Conde de Campomanes», en *La significación del Título de Conde de Campomanes*, Oviedo, Junta General del Principado de Asturias, 2002, págs. 19-28.
- (ed.), *In memoriam Pedro Rodríguez de Campomanes*, Oviedo, RIDEA, 2002.
- CROSBY, James O., *En torno a Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- CUETO, Leopoldo Augusto de, «Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, BAE, 1869, t. I, págs. V-CCXXXVII.
- (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, BAE, 1869-1873, 3 vols.
- DEACON, Philip, «La maleabilidad del neoclasicismo: aproximaciones a la poesía española del siglo XVIII», en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor Jose Miguel Caso González*, Oviedo Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, t. I, págs. 207-218.
- DEMERSON, Georges, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, Taurus, 1971, 2 vols.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- DIEGO, Gerardo, «La poesía de Jovellanos», en *Crítica y poesía*, Madrid / Gijón, Júcar, 1984, págs. 173-202.

- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Filología Española, 1949.
- DOCE, Jordi, *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Península, 2005.
- DOMERGUE, Lucienne, *Les démêlés de Jovellanos avec l'Inquisition*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1971.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975.
- *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992.
- *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2006.
- «Teoría métrica del verso esdrújulo», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 12 (2014), págs. 42-84.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa María y Pablo CARRASCOSA MIGUEL, «Los epigramas de D. Joseph Iglesias de la Casa o la “agudeza” barroca en un poeta neoclásico», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 65 (1989), págs. 179-189.
- ELIOT, T. S., *La aventura sin fin*, ed. de Andreu Jaume, Barcelona, Lumen, 2011.
- FERNÁNDEZ CARDO, José María, «De Racine a Jovellanos: estudio de la traducción de *Ifigenia*», en Gaspar Melchor de Jovellanos, *Ifigenia*, coord. de Jesús Menéndez Peláez, Gijón, Foro Jovellanos, 2007, págs. 77-110.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Poesías completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, Barcelona, Sirmio, 1995.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, ed. de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia, 2001.
- FIGUEROA, Francisco de, *Poesía*, ed. de Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.
- FORNER, Juan Pablo, *Discursos filosóficos*, Madrid, Imprenta Real, 1787.
- FROLDI, Rinaldo, «Natura e società nell' opera di Cienfuegos (con un'appendice di testi inediti)», *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 21.1 (1968), págs. 43-86.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio, «El número armonioso: música y poesía en Jovellanos», en Ramón Rodríguez Álvarez (coord.), *Pasión por Asturias. Estudios en homenaje a José Luis Pérez de Castro*, Oviedo, RIDEA, 2013, págs. 521-553.
- GÁLVEZ, María Rosa de, *Poesías*, ed. de Aurora Luque, Málaga, Puerta del Mar, 2007.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora, Lucina, 2006.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Poesías*, ed. de Miguel Ángel Lama, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1997.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1994.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Obras. Poesía y prosa*, ed. de Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

- GLENDINNING, Nigel, «Influencia de la literatura inglesa en el siglo XVIII», en José Miguel Caso González (ed.), *La Literatura Española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1968, págs. 47-93.
- «Jovellanos en Bellver y su *Respuesta al mensaje de Don Quijote*», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherche de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, t. I, págs. 379-395.
- GÓMEZ HERMOSILLA, José, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era [obra póstuma... que saca a luz don Vicente Salvá]*, Valencia, Librería de Mallén y Hermanos, 1840, 2 vols.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- GRISWOLD MORLEY, S. y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La versificación irregular en la poesía española*, Madrid, Revista de Filología Española, 1920.
- *El endecasílabo castellano*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1945.
- HERRERA, Fernando de, *Rimas*, Madrid, Imprenta Real, 1802, t. v.
- *Poesía*, ed. de María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1986.
- *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HORACIO, *Odas. Canto Secular. Epodos*, ed. de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
- IRAVEDRA, Araceli, «“Partidario de la felicidad”: El horizonte de la Ilustración en la poesía de Luis García Montero», *Cuadernos Dieciochistas*, 11 (2010), págs. 153-175.
- IRIARTE, Tomás de, *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Benito Cano, 1787, t. II.
- *Poesías*, ed. de Alberto Navarro González, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- IZA DE ZAMÁCOLA, Juan Antonio, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se ha compuesto para cantar a la guitarra*, t. II, Madrid [1802].
- JAURALDE POU, Pablo, *Métrica española*, Madrid, Cátedra, 2020.
- JÁUREGUI, Juan de, *Farsalia*, Madrid, Imprenta Real, 1789.
- *Aminta (traducido de Torquato Tasso)*, ed. de Joaquín Arce, Madrid, Castilla, 1970.
- *Poesía*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993.

- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, «Lecciones de retórica y poética», en *Obras*, ed. de Cándido Nocedal, Madrid, Rivadeneyra, BAE, t. I, 1858.
- *Obras completas*, t. I, *Obras literarias*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1984.
- *Obras completas*, t. II, *Correspondencia 1.º*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1985.
- *Obras completas*, t. III, *Correspondencia 2.º*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1986.
- *Obras completas*, t. IV, *Correspondencia 3.º*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1988.
- *Obras completas*, t. V, *Correspondencia 4.º*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1990.
- *Obras completas*, t. VI, *Diario 1.º*, ed. de José Miguel Caso González y Javier González Santos, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1994.
- *Obras completas*, t. VII, *Diario 2.º*, ed. de María Teresa Caso Machicado y Javier González Santos, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón / Ediciones Nobel, 1999.
- *Obras completas*, t. VIII, *Diario 3.º*, ed. de María Teresa Caso Machicado y Javier González Santos, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón / KRK Ediciones, 2011.
- *Obras completas*, t. XII, *Escritos sobre literatura*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón / KRK Ediciones, 2009.
- *Ifigenia. Tragedia escrita en francés por Juan Racine y traducida al español por don Gaspar de Jove y Llanos...*, ed. de René Andioc, en monográfico de *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 20 (2010), págs. 23-111.
- *El Pelayo. Tragedia*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Ediciones Trea, 2018.
- JUARISTI, Jon, *Los paisajes domésticos*, Sevilla, Renacimiento, 1992.
- LAMA, Miguel Ángel, «La oda XXXIX de Juan Meléndez Valdés», *Anuario de Estudios Filológicos*, 11 (1988), págs. 203-215.
- *La poesía de Vicente García de la Huerta*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1993.
- «La ordenación de las *Poesías* de Meléndez Valdés», en Jesús Cañas Muriello, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005, págs. 183-200.

- LARRA, Mariano José de, *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. de Alejandro Pérez Vidal, Barcelona, Crítica, 1997.
- LEÓN, Fray Luis de, *Poesía completa*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1991.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Obras poéticas*, 1, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética*, Madrid, 1596.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de, *Nuevos mundos poéticos. La poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002.
- «G. M. de Jovellanos: el literato y las máscaras traslúcidas», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 281-316.
- «Lo sublime cósmico en la poesía de Juan Meléndez Valdés», *Cuadernos Dieciochistas*, 18 (2017), págs. 101-156.
- «Introducción», *El Pelayo. Tragedia*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Ediciones Trea, 2018, págs. 15-152.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de e Inmaculada URZAINQUI MIQUELEIZ, «José María Llanos y Alcalde: autor de las sátiras *Contra las corridas de toros* y *Contra la tiranía de los maridos* atribuidas a G. M. de Jovellanos», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 25 (2019), págs. 339-357.
- LUCEA GARCÍA, Javier, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Playor, 1984.
- LUIS, Leopoldo de, *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, ed. de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- LUZAN, Ignacio de, *La Poética*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, págs. 246-251.
- MACHADO, Manuel, *Poesía de guerra y posguerra*, ed. de Miguel d'Ors, Granada, Universidad de Granada, 1992,
- MARÍN, Nicolás, *Poesía y poetas del Setecientos*, Granada, Universidad de Granada, 1971.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, «Jovellanos ante la poesía», en *Memoria del curso 1961-1962*, Gijón, Real Instituto de Jovellanos de Enseñanza Media, 1963, págs. 78-90.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio, «Repetición de sonidos y poesía», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 26 (1976), págs. 71-102.
- MARTÍNEZ MESANZA, Julio, *Poética y poesía*, n.º 8, Fundación Madrid, Juan March, 2005.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan, *Obras en verso*, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981-1983, 2 vols.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, BAC, 1956, 2 vols.
- MICÓ, José María, *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, 2008.
- MILTON, John, *El Paraíso perdido*, ed. de Esteban Pujals, Madrid, Cátedra, 1984.
- NAVARRO COLORADO, Borja, «Hacia un análisis distante del endecasílabo áureo: patrones métricos, frecuencias y evolución histórica», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 14 (2016), págs. 89-118.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, Syracuse University Press, 1956.
- *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973.
- «Apuntes sobre versificación moderna», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1974, págs. 507-515.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «Evolución de la poesía del siglo XVIII», en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Ediciones Orgaz, 1979, t. IV, págs. 23-85.
- «Juan Meléndez Valdés, poeta social», en Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005, págs. 231-251.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/ Libro, 2000.
- POLT, John H. R., *Jovellanos and his English sources. Economic, philosophical, and political writings*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1964.
- «Versos en torno a Jovellanos», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, 2 (1974), págs. 3-35.
- *Poesía de siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1975.
- *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII / University of California Press, 1987.
- PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Ibarra, 1781, t. X.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas, I. Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
- QUILIS, Antonio, «Los encabalgamientos léxicos en -mente en Fray Luis de León y sus comentaristas», *Hispanic Review*, 31 (1963), págs. 22-39.
- *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, Barcelona, Ariel, 1996.
- QUINTANA, Manuel José, «Prólogo» [sin título y sin paginar] en *Poesías inéditas de Francisco de Rioja, y otros poetas andaluces: tomo XVIII de la colección de D. Ramón Fernández*, Madrid, Imprenta Real, 1797 [págs. 3-10].
- [«Necrológica de Jovellanos»], *Semanario Patriótico*, n.º 91, 2 de enero de 1812, t. V, pág. 125.

- *Obras completas*, Madrid, BAE, 1852.
- *Poesías completas*, ed. de Albert Dérozier, Madrid, Castalia, 1969.
- RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecua: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 525-552.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, «Poesía didáctica, filosófica e ilustrada», en José Checa Beltrán, Juan Antoni Ríos Carratalá e Irene Vallejo, *La Poesía del Siglo XVIII*, Madrid / Gijón, Júcar, 1992, págs. 135-164.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio R., *Los poetas extremeños del siglo XVI. Estudios bibliográficos*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1935.
- RUFFINATTO, Aldo, *Tríptico del ruiseñor (Berceo, Garcilaso, San Juan)*, Vigo, Academia del Hispánico, 2007.
- SAFO, *Poesías*, ed. de Juan Manuel Macías, [s. l.], Biblioteca La Oficina, 2017.
- SAMANIEGO, Félix María de, *Fábulas*, ed. de Emilio Martínez Mata, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Métrica y secreto en Lope de Vega: el endecasílabo encadenado en la Parte XI (*El amigo hasta la muerte* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*)», *Criticón*, 122 (2014), págs. 117-129.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Juan José, *Vida y obra de fray Diego Tadeo González*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2006.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1786, 4 vols.
- TORRE, Esteban, «Versos de final agudo, grave y esdrújulo», *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, Sevilla, Anejos de Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada, 2017, págs. 73-88.
- TORRE, Francisco de la, *Poesía completa*, ed. de M.^a Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.
- TORTOSA LINDE, M.^a Dolores, «Los sonetos de Cadalso», en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, ed. de Federico Bermúdez Cañete et alii, Granada, Universidad de Granada, 1982, págs.125-140.
- *La Academia del Buen Gusto: estudio y textos*, Granada, Universidad de Granada, 1987, 2 vols., Tesis doctoral en red en el repositorio DIGIBUG.
- VALLEJO, Irene «Diego Tadeo González», *Archivo Agustiniano*, 179 (1977), págs. 3-132.
- VAN HALEN, Juan, *La piel del agua*, Madrid, Visor, 1997.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1994.
- VILLEGAS, Esteban Manuel, *Eróticas o amorias*, ed. de Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, págs. 247-249.

Índice onomástico

- Acuña, Hernando de: 54, 123
Aguilar Piñal, Francisco: 28, 33, 56, 123
Alamanni, Luigi: 54
Alarcos García, Emilio: 17, 123
Alatorre, Antonio: 44, 123, 124
Aldana, Francisco de: 53, 54, 65, 75, 123
Alonso, Dámaso: 112-114, 123
Alonso Cortés, Narciso: 61, 131
Álvarez Cienfuegos, Nicasio: 20, 51, 56, 58, 61, 69, 75, 109, 111, 112, 114, 123, 124, 126
Andioc, René: 25, 84, 124, 128
Arce, Joaquín: 5, 54, 104, 105, 123, 127
Argensola, Bartolomé Leonardo de: 6, 64, 123,
Aristóteles: 28
Arriaza, Juan Bautista: 60
Azorín: 104, 123

Baehr, Rudolf: 30, 33, 101, 123
Balbín, Rafael de: 30, 123
Blair, Hugh: 28, 123
Blecua, Alberto: 46
Blecua, José Manuel: 44, 52, 53, 64, 67, 123, 129-131
Boileau, Nicolas: 28
Borges, Jorge Luis: 8, 26, 27, 109, 123, 130

Boscán, Juan: 6, 20, 22, 53, 64, 75, 109, 111, 123
Bousoño, Carlos: 113, 123
Brancaforte, Benito: 33, 124
Brines, Francisco: 113
Bruerton, Courtney: 106, 107, 127
Busto Cortina, Xuan Carlos: 11, 15, 124

Cabañas, Pablo: 57, 124
Cadalso, José de: 6, 25, 50-52, 54, 55, 57-59, 61, 63, 66-68, 124, 131
Canella y Secades, Fermín: 11, 15, 124
Cano, José Luis: 20, 51, 56, 58, 61, 69, 112, 123, 127
Caramuel, Juan: 33, 124
Carnero, Guillermo: 113, 124
Carrascosa Miguel, Pablo: 68, 126
Carreira, Antonio: 44, 64, 124
Carvallo, Luis Alfonso de: 32, 33, 124

Casanova, Giacomo: 12, 124
Cascales, Francisco: 28, 32, 33, 124
Caso González, José Miguel: 5, 7, 9-13, 18, 20, 22-24, 26, 30, 32, 34, 38, 41, 47-49, 56, 57, 60, 64, 65, 70, 79-81, 87, 104, 107, 110, 111, 112, 118-122, 124, 125, 127, 128

- Caso Machicado, María Teresa: 9, 128
 Castelvetro, Ludovico: 28
 Catulo: 55, 61, 125
 Caveda Solares, Francisco de Paula: 6, 13, 14, 16, 30, 31, 36, 38, 39, 43, 77, 78, 101
 Ceán Bermúdez, José Agustín: 6, 10-13, 125
 Ceccarelli, Lucio: 55, 125
 Cejador, Julio: 102, 104, 125
 Cejudo López, Jorge: 11, 125
 Cerrón Puga, M.^a Luisa: 53, 131
 Checa Beltrán, José: 112, 131
 Clarke, Dorothy Clotelle: 59, 60, 67, 68, 125
 Clavería, Carlos: 53, 111, 123
 Clément, Jean-Pierre: 26, 28, 125
 Colford, William E.: 17, 52, 125
 Colonia. Domingo de: 28
 Coronas, Santos M.: 11, 125
 Crosby, James O.: 54, 125
 Cueto, Leopoldo Augusto de: 50, 55, 60, 68, 102, 104, 111, 125
- Deacon, Philip: 110, 125
 Demerson, Georges: 17, 40, 50, 51, 53, 56, 58-61, 65-68, 125, 129
 Dérozier, Albert: 53, 56, 58, 59, 65, 66, 68, 131
 Díaz Larios, Luis F.: 54, 123
 Díaz Rengifo, Juan: 33, 125
 Diego, Gerardo: 51, 55, 57, 58, 60, 63, 126
 Díez Echarri, Emiliano: 24, 33, 44, 125
 Díez Fernández, José Ignacio: 54, 127
 d'Ors, Miguel: 66, 129
 Doce, Jordi: 110, 111, 126
 Domergue, Lucienne: 26, 28, 126
- Domínguez Caparrós, José: 28, 30, 31, 33, 34, 44, 85, 101, 126
 Domínguez de Paz, Elisa María: 68, 126
 Dryden, John: 26, 110
 El Brocense: 28, 61
 Eliot, T. S.: 20, 26, 27, 110, 126
 Estacio: 54
- Fernández Cardo, José María: 85, 126
 Fernández de Andrada, Andrés: 64
 Fernández de Moratín, Leandro: 6, 51, 52, 56, 57, 59, 61, 64, 66-68, 124, 126
 Fernández de Moratín, Nicolás: 56, 64, 126
 Fernández de Rojas, Juan: 13, 58, 70
 Figueroa, Francisco de: 53, 126
 Forner, Juan Pablo: 56, 59, 68, 71, 120, 126
 Frolidi, Rinaldo: 69, 126
- Gallego Gallego, Antonio: 7
 Gálvez, María Rosa de: 56, 68, 126
 García Calvo, Agustín: 25, 34, 126
 García de la Huerta, Vicente: 50, 51, 52, 57, 59, 67, 68, 71, 120, 121, 126, 128
 García Montero, Luis: 113, 126
 Gies, David T.: 64, 80, 126
 Gil de Biedma, Jaime: 113, 126
 Glendinning, Nigel: 6, 11, 26, 48, 49, 127
 Gómez Hermosilla, José: 23, 62, 65, 103-105, 109, 127
 Góngora, Luis de: 21, 64, 72, 127
 González de Posada, Carlos: 6, 7, 9-14, 20, 27, 28, 37, 47, 57, 120, 125

- González Santos, Javier: 9, 61, 128
 González de Ávila, Diego Tadeo: 13, 51, 58, 59, 61, 64, 66, 70, 131
 Goya, Francisco de: 16-19,
 Griswold Morley, Sylvanus: 106, 107, 127
- Henríquez Ureña, Pedro: 34, 127
 Hernández de Velasco, Gregorio: 29
 Herrera, Fernando de: 20, 53, 54, 75, 127
 Horacio 28, 43, 55, 56, 61, 67, 101, 127
 Hurtado de Mendoza, Diego: 9, 54, 127
- Iglesias de la Casa, José: 52, 68, 126
 Iravedra, Araceli: 113, 127
 Iriarte, Tomás de: 25, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 59, 60, 64, 67, 68, 127
 Iza de Zamácola, Juan Antonio: 10, 127
- Jaume, Andreu: 26, 126
 Jauralde Pou, Pablo: 30, 33, 34, 78, 127
 Jáuregui, Juan de: 53, 54, 75, 127
 Jovellanos, Francisco de Paula: 6, 23, 47, 48, 80, 118
 Jovellanos, Francisco Gregorio: 6
 Juaristi, Jon: 113, 128
 Juvencio, José: 28
- Lama, Miguel Ángel: 25, 50-52, 55, 57-59, 61, 63, 64, 66-68, 124, 126
 Lara Garrido, José: 53, 54, 65, 123
 Larra, Mariano José de: 111, 129
 León, Fray Luis de: 29, 45, 46, 67, 100, 110, 129
- Llanos y Alcalde, José María: 10, 11, 32, 47, 65, 68, 71, 87, 107, 129
 Lobo Huerta, Eugenio Gerardo: 57
 Lope de Vega, Félix: 25, 36, 53, 106, 107, 127, 129, 131
 López Estrada, Francisco: 113, 129
 López Pinciano, Alonso: 28, 33, 129
 López Suárez, Mercedes: 53, 126
 Lorenzo Álvarez, Elena de: 6, 7, 9, 10, 20, 24-26, 28, 46, 47, 60, 65, 84, 85, 87, 104, 108, 118, 128, 129
 Lucano: 54
 Lucea García, Javier: 7, 25, 129
 Luis, Leopoldo de: 112, 129
 Luque, Aurora: 56, 68, 126
 Luzán, Ignacio de: 6, 7, 20, 22, 25, 50-52, 60, 61, 129
- Marín, Nicolás: 5, 129
 Marmontel, Jean-François: 28
 Martínez Cachero, José María: 104, 129
 Martínez García, José Antonio: 103, 129
 Martínez Mata, Emilio: 51, 52, 131
 Martínez Mesanza, Julio: 44, 113, 129
 Matas Caballero, Juan: 53, 127
 Maury, Juan María: 60
 Meléndez Valdés, Juan: 6-8, 13, 14, 17, 26, 29, 31, 35, 38-40, 42, 50-53, 55, 56-62, 65-68, 79, 103, 109, 112, 114, 120, 123, 125, 128-130
 Menéndez Pelayo, Marcelino: 68, 108, 110, 111, 126, 130
 Milton, John: 20, 21, 26, 27, 54, 68, 108-110, 123
 Moralejo, José Luis: 1, 127
 Munárriz, José Luis: 8, 123

- Navarro Colorado, Borja: 36, 130
 Navarro González, Alberto: 50-52,
 55, 57, 59, 60, 64, 67, 68, 127
 Navarro Tomás, Tomás: 33, 36, 50,
 55, 57, 61, 62, 65, 66, 72, 78,
 89, 113, 130,
 Ovidio: 13, 21
 Paraíso, Isabel: 30, 33, 67, 130
 Pepe, Inoria: 20, 127
 Pérez Magallón, Jesús: 51, 52, 56, 57,
 59, 61, 64, 66-68, 126
 Pérez, Nicolás: 59
 Polt, John H. R.: 6.8, 26, 40, 50-53,
 56, 58-61, 65-68, 129, 130
 Ponz, Antonio: 10, 55, 130
 Pope, Alexander: 26
 Posada y Soto, Ramón: 7, 13, 14, 18,
 27, 119
 Propercio: 54, 68
 Pseudo-Focílides: 54
 Quevedo, Francisco de: 25, 52, 54,
 64, 75, 125, 130
 Quilis, Antonio: 30, 33, 100, 130
 Quintana, Manuel José: 23, 51, 53,
 56, 58, 59, 65, 66, 68, 104,
 130
 Reyes, José María: 20, 127
 Rico, Francisco: 44
 Ríos Carratalá, Juan Antonio: 112,
 131
 Rivers, Elías L.: 55
 Rodríguez, Claudio: 113
 Rodríguez de Campomanes, Pedro:
 11, 12, 47, 48, 55, 67, 89, 107,
 115, 117, 125
 Rodríguez Moñino, Antonio: 20, 53,
 56, 113, 124, 130, 131
 Ruestes, María Teresa: 53, 127
 Ruffinatto, Aldo: 101, 131
 Safo: 61, 131
 Samaniego, Félix María de: 51, 52,
 131
 Sánchez de las Brozas, Francisco (*vid.*
 El Brocense)
 Sánchez Jiménez, Antonio: 53, 131
 Sánchez Pérez, Juan José: 13, 51, 58,
 59, 61, 64, 66, 131
 Sarmiento, Martín: 25
 Scaligero, Julio César: 28
 Sebold, Russell P.: 6, 7, 22, 25, 60,
 129
 Sempere y Guarinos, Juan: 10, 52,
 131
 Tasso, Torquato: 54, 127
 Thomson, James: 26
 Torre, Esteban: 44, 131
 Torre, Francisco de la: 53, 131
 Torres Villarroel, Diego de: 57
 Tortosa Linde, M.^a Dolores: 58, 131
 Trigueros, Cándido María: 56, 123
 Urzainqui Miqueleiz, Inmaculada: 10,
 47, 65, 87, 107, 129
 Vallejo, Irene: 58, 112, 131
 Van Halen, Juan: 113, 131
 Vargas Ponce, José de: 10, 70
 Vega, Garcilaso de la: 6, 20, 22, 25,
 29, 36, 53-55, 64, 75, 89, 101,
 109-111, 127, 131
 Verdugo, Alfonso: 55
 Villegas, Esteban Manuel: 61, 131