

Un acercamiento desde la métrica a *La soledad sonora*, de Juan Ramón Jiménez

TIBISAY LÓPEZ GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este trabajo se propone analizar las características métricas más llamativas del poemario *La soledad sonora* (1911), uno de los menos estudiados de Juan Ramón Jiménez, en el que forma y contenido confirman el alejamiento del modernismo recién heredado y la renovación poética que el poeta está llevando a cabo en su trayectoria a mediados de la primera década del siglo XX.

Palabras clave: Poesía, métrica, Juan Ramón Jiménez, octosílabo, alejandrino

An approach from the meter to *La soledad sonora*, by Juan Ramón Jiménez

Abstract: This study intends to analyse the more noteworthy metric characteristics of the poems' books *La soledad sonora*, one of the less studied from Juan Ramón Jiménez, in which form and content confirm the distancing from the recently inherited modernism and the poetic renewal accomplishing into his new trajectory in the middle of the first decade of the twentieth century.

Key words: Poetry, meter, Juan Ramón Jiménez, octosyllabic verse, Alexandrine verse

INTRODUCCIÓN



En el inmenso conjunto de la obra juanramoniana, *La soledad sonora* es uno de los poemarios a los que menos atención se ha prestado. Su publicación en 1911 pasó desapercibida entre la mayor parte de la crítica, pero no para Ramón Gómez de la Serna, que reseñó el libro dedicándole a él y a su autor las siguientes palabras:

Vago, el poniente es cual la mirada triste
que vuelve atrás una mujer que va a una orgía...

Es Juan R. Jiménez. Decir de nuevo algo de sus libros es como siempre una cosa angustiada, y se lucha con la ansiedad secreta de no decir nada... Ese *nada* que él sabe lo que vale.

Son libros de consagración y sugieren con todos sus motivos todas las palabras...

¿Cuál se creará que no hemos pensado al no escribirlas todas?

La crítica de Juan R. Jiménez tiene que ser una crítica de inexpressión atragantada y aspirante por demasiada expresión... [...]

[...] no siendo él un poeta del periodismo circulante tiene un público amplísimo y devoto, con esa devoción recóndita y sin mezcla de mal ninguno que es la buena devoción [...] Apenas se sabe nada de esta unanimidad, porque no es ruidosa aunque cierta y halagüeña como una victoria difícil en la que no se sabe bien *todo* lo que ha triunfado (1911: 543).

Es significativo que Juan Ramón se planteara denominar *La soledad sonora* a un ciclo de su vida descrito por Graciela Palau de Nemes «diario de un proceso psíquico» (1974: 454) y formado, según ella, por el poemario homónimo *La soledad sonora*, *Laberinto y Melancolía*, conjunto al que Rafael Alarcón Sierra añade *Poemas mágicos y dolientes* y las *Elegías* (2005: 735). En *Elegías puras* (publicado en 1908, año que figura junto a 1911 en la primera edición de *La soledad sonora* y probablemente año en que lo comenzó a escribir), precisamente, el poeta invoca ya a esa soledad sonora: «oh, soledad sonora! mi corazón sereno, / se abre, como un tesoro, al sople de tu brisa» (poema VI



de la primera sección). Incluso llegó el poeta moguerense a seleccionar dos versos del poemario *La soledad sonora* para ponerlos al frente de la edición que pensaba preparar con las cuartillas en que, a modo de diario, Marga Gil Roësset declara al poeta, antes de suicidarse en el otoño de 1932, el profundo amor que siente por él incapaz de soportar vivir una vida sin que el poeta la corresponda, a pesar del grandísimo afecto que ella profesaba hacia la pareja (Juan Ramón y su esposa Zenobia), y la pareja hacia ella. Un episodio fundamental que marcó la vida de Juan Ramón y que tanto Zenobia como él, en homenaje a Marga, con el cariño que sentían por la joven, quisieron dar a conocer¹. Son los dos primeros versos del quinto poema de la primera sección: «Pensamiento de oro, tibia y flotante lumbre, / fragancia de lo azul en la tarde divina...». Y que continúa así: «oh, tú, mágica paz que el sol deja en la cumbre, / al son de la distante campana vespertina!».

Pues bien: si este poemario ha sido desatendido, aún más lo ha sido su métrica, a la que el presente trabajo pretende aproximarse. *La soledad sonora* se compone de tres partes o secciones: la primera lleva un título homónimo, «La soledad sonora», brindada a José Enrique Rodó y compuesta de treinta y cuatro poemas en serventesios alejandrinos; la segunda, titulada «La flauta y el arroyo», ofrecida a Manuel Bartolomé Cossío, con un total de treinta y un romances octosilábicos, (que no son romances tradicionales como se verá) y, finalmente, la serie «Rosas de cada día», dedicada a Manuel Díaz Rodríguez, que, tras la poética en prosa a la que ya he hecho referencia, va seguida de treinta y tres poemas, nuevamente en cuartetos alejandrinos.

LOS VERSOS ALEJANDRINOS ANTES DE LA SOLEDAD SONORA

El alejandrino era uno de los versos preferidos por los modernistas. En la década que precede a *La soledad sonora* es posible encontrar gran cantidad de poemas y de versos compuestos en este metro, con múltiples variedades. Así, por ejemplo, ya Salvador Rueda incluye en *El clavel murciano* de 1902 estrofas como esta:

¹ La edición que Juan Ramón dejó preparada salió a la luz recientemente, en enero de 2015, bajo el título *Marga*, publicada por la Fundación José Manuel Lara.

«Himno amoroso»

No sé con qué pagarte ¡oh Murcia! ¡oh Madre mía!
el entusiasmo loco, la ardiente simpatía
que en fiestas deslumbrantes tu pecho me brindó:
quisiera tener frases de tanto sentimiento
que aquí se hiciesen lágrimas, igual que en el momento
en que ensalzarte quise, y el llanto me anegó.

A esta estrofa se le da el nombre de «sexteto agudo de semiestrofas simétricas», en este caso, con rima AAB CCB, que aparecerá a su vez en *Trompetas de órgano* (1903):

«Encajes de lágrimas»

Si cerca de mi pecho pusieras tus oídos,
sintieses a mis lágrimas alzar lentos sonidos
allá en lo más recóndito de mi afligido ser:
son los cinceles fúnebres de gotas diminutas
que forman cual las lágrimas que ruedan de las grutas,
relieves y columnas que cuaja el padecer.

No podían faltar en ese poemario los pareados en alejandrinos, tan populares durante este periodo. He aquí otro poema a modo de ejemplo, extraído de *Trompetas de órgano*:

“La aguja”

Traspasadora maga de débiles tejidos,
fibra de acero sabio de armónicos latidos,
aguja, obrera rítmica de timbres seculares,
origen e inventora de todos los telares:
¿quién cuenta tus puntadas si no tienen medida?,
¿quién mide el sacrificio grandioso de tu vida?
[...]

También se encuentra el alejandrino arromanzado con rima a-a en una tirada de veinticuatro versos del poema homónimo, cuyo ritmo melódico (3.6) recuerda a la «Sonatina» de Rubén Darío («La princesa está triste, qué tendrá la princesa...»):

«Trompetas de órgano»

No es el órgano grave que retumba en el templo
el que hiere mi mano recorriendo sus flautas
arrancando a torrentes del marfil polifónico
los grandiosos sonidos que sublimes se alargan.
Es un órgano humano cuyas teclas de carne
con mis manos oprimo, con mis manos crispadas,
y que tiene gigante tantas áureas trompetas
como tiene en su fondo sentimientos el alma.
[...]

Pero Rueda no se conforma con este tipo de estrofas, sino que además practica e incluye en este poemario los alejandrinos blancos, es decir, sin rima alguna, en una tirada de noventa y un versos:

«A las vidas perfectas»

Venid a mí las cosas, ya que los hombres pasan
por el crisol primero de la armonía eterna,
y aún subirán la escala de innúmeros crisoles
hasta bañar sus sienes en el Supremo Espíritu;
venid a mí las cosas maduras de armonía,
pletóricas de ritmos y de temblores sabios,
que ya saben el paso de Dios, como las olas,
como las tercas piedras de pensamientos hondos
que entre la azul distancia se vuelven fantasía,
y cerca y lejos, llevan la marcha con que vuelan
de la Creación inmensa las alas arrastrantes;
[...]

En *Lenguas de fuego* (1908), «El verbo-órgano» y «La tragedia del Vesubio» son sonetos de alejandrinos, los dos con la misma rima (ABBA ABBA CCD EED).

Los serventesios y cuartetos de alejandrinos (ABAB o ABBA) están presentes en este poemario y son las dos estrofas en que aparece compuesta *La procesión de la naturaleza* (1908), libro al que pertenecen los dos siguientes ejemplos:



«Preludio»

Por mitad del París de artificio dorado
Que de tanta luz ciego del abismo va en pos
Donde olvidan los hombres el principio sagrado
De la vida que plena se deriva de Dios
[...]

«El león»

Sus huecos son urdimbre de recia contextura
combinación de llaves de empuje prepotente,
y tiene la figura de un yunque resistente
basado en cuatro garras de trágica bravura.
[...]

Salvador Rueda ofrece, jugando de forma magistral con la sonoridad, una amplísima muestra de alejandrinos a lo largo de sus obras. Pero no es el único. Antonio Machado en *Soledades* (1903) nos regala buenas muestras, si bien no con tanta abundancia. En el poema «Horizonte» combina el serventesio con el sexteto (lo señalo en negrita) ya mencionado antes, pero en vez de ser agudo es llano:

En una tarde clara y amplia como el hastío
Cuando su lanza tórrida blande el viejo verano
Copiaban el fantasma de un triste sueño mío
mil sombras en teoría y enhiestas sobre el llano.
*La gloria del Ocaso era un purpúreo espejo,
era un cristal de llamas, que al infinito viejo
iba arrojando el triste soñar de la llanura...*
*Y yo sentí la espuela sonora de mi paso
repercutir lejana en el sangriento Ocaso,
y aun más allá, la alegre canción de un alba pura.*

En 1907, don Miguel de Unamuno publica sus *Poesías*, volumen extenso y variado que tan solo presenta alejandrinos en el poema que empieza «“Me desconozco” dices; mas mira, ten por cierto». El único poema en alejandrinos decide que sea en cinco sextetos con juego de rimas ABc ABc (diferente en cada estrofa), de los cuales el tercer y el sexto verso son heptasílabos que quiebran las semiestrofas. Ya explicó Pablo Jauralde que «es un poema rít-

micamente clásico (heroicos y sáficos), incluso en el caso del heptasílabo que quiebra, que es siempre heroico [es decir, siempre de ritmo par]. Concede dos hiatos hemistiquiales y no llega ni siquiera a la compensación» (2013)². Reproduzco el primer sexteto del poema con el esquema acentual:

«Me desconozco», dices; mas mira, ten por cierto	7+7 (4.6 + 2.4.6)
que a conocerse empieza el hombre cuando clama	7+7 (4.6 +2.6)
«me desconozco» y llora;	4.6
entonces a sus ojos el corazón abierto	7+7 (2.6 + 4.6)
descubre de su vida la verdadera trama;	7+7 (2.6 + 4.6)
entonces es su aurora.	2.4.6

De la misma manera, en *Soledades*, de Antonio Machado, es posible encontrar serventesios de alejandrinos, como los del poema «Preludio», que abre la sección «Del camino» y se vuelve a incluir, con alguna variante, en la edición ampliada de 1907, *Soledades, galerías y otros poemas*. En esta edición se incluyen, además, el poema XVI de la sección «Humorismos, fantasías, apuntes»: «Al borde del sendero un día nos sentamos»; «Elegía de un madrigal», donde las dos primeras estrofas se componen íntegramente de alejandrinos, la tercera combina endecasílabos y alejandrinos intercalados y la última se presenta formada por un sexteto con rima AAB CBC recuperando rimas de la estrofa anterior; el poema XXIII de la sección «Galerías»: «El rojo sol de un sueño en el Oriente asoma», y los poemas «Pesadilla», formado por tres serventesios de alejandrinos y «Elogios» (dedicado a *Flor de santidad* de Valle-Inclán) de la sección «Varia». En este último se distinguen dos serventesios y un sexteto de semiestrofas simétricas con rimas AAB AAB.

En este mismo año, en 1907, publica Valle-Inclán sus *Aromas de leyenda*, cuyos alejandrinos se distribuyen de la siguiente manera: el poema «Ave» (pórtico del libro) presenta cuatro estrofas de seis versos con la misma estructura: un pareado y cuatro versos que son reminiscencias de la cuaderna vía medieval. En «Geórgica» los seis alejandrinos de las cuatro estrofas forman pareados, mientras que «Ave Serafín» y «Sol de la tarde» se componen en ocho y cuatro estrofas, respectivamente, de pareados.

² Véase PABLO JAURALDE POU, «Los tridecasílabos de Unamuno» en <http://hanganadolosmalos.blogspot.com.es/2013/07/los-tridecasilabos-de-unamuno.html> [consultado el 30-09-2015].

LOS VERSOS ALEJANDRINOS EN LA SOLEDAD SONORA

Retomo lo apuntado más arriba: de casi el centenar de poemas que forman *La soledad sonora* (noventa y nueve en total, incluida la «Dedicatoria a la soledad» que encabeza el libro), sesenta y siete están compuestos en serventesios de alejandrinos frente a los treinta y un romances de la segunda sección. Esta profusión de serventesios de alejandrinos hemistiquiales (no conviene olvidar que pueden insertarse dentro de series rítmicas, como hizo ya el propio Juan Ramón en *Ninfeas*, por ejemplo) había aparecido ya impregnando en su totalidad la trilogía formada por las *Elegías puras*, *Elegías intermedias* y *Elegías lamentables* (1908-1910) en una década en que los más importantes autores concedían a ese metro y a esa estrofa aparecer en su obra.

En los alejandrinos de *La soledad sonora* se pueden encontrar muchas variedades rítmicas de los heptasílabos: heroico puro (2.6), heroico pleno (2.4.6), melódico puro (3.6), melódico pleno (1.3.6), sáfico puro (4.6), sáfico pleno (1.4.6), enfático (1.6) y vacíos (con un único acento sobre la sexta sílaba). Los tres primeros grupos predominan notablemente sobre los dos últimos, aunque de estos aparecen bastantes ejemplos. Reproduzco algunos ejemplos de la primera y la segunda sección:

(«Dedicatoria a la soledad»)

Ay! quien, iluminando la sombra alucinada	7+7 (1.6 + 2.6)
que corona de espinas mi pálida tristeza,	7+7 (3.6 + 2.6)
pudiera ser tu amor, oh, diosa coronada	7+7 (2.4.6 + 1.2.6)
de rosas, soledad, madre de la belleza!	7+7 (2.6 + 1.6)

(«Rosa de cada día», poema I)

mustio de la armonía, roto de lo distante,	7+7 (1.6 + 1.6)
muerto entre los rosales pálidos del olvido...	7+7 (1.6 + 1.6)

En algún poema, incluso, el verso enfático resulta del encabalgamiento hemistiquial o de los «hemistiquios fundidos», palabras de Juan Ramón en *El modernismo. Apuntes de un curso* (1999: 125). Se puede observar en el siguiente ejemplo:

(«Rosas de cada día», poema XX)

Íbamos, negligente/mente, bajo la luna,	7+7 (1.6 + 1.6)
---	-----------------



En cuanto a los ejemplos de heptasílabos vacíos, quisiera señalar que en determinados casos ese ritmo casi *desnudo*, con una única sílaba acentuada, parece sintonizar con el contenido del verso, en referencia a la soledad, al silencio o a alguna actividad relacionada con ellos:

(«Dedicatoria a la soledad»)	
de sangre, de hojas secas y de melancolía!	7+7 (2.4.6 + 6)
(«La soledad sonora», poema I)	
hermano del silencio y la melancolía?	7+7 (2.6 + 6)
(«La soledad sonora», poema XVII)	
sobre la deleitosa soledad de las flores	7+7 (6 + 3.6)
(«La soledad sonora», poema XVII)	
Tras la cristalería medito, canto, leo	7+7 (6 + 2.4.6)
y por las avenidas de mi sueño me voy,	7+7 (6 + 3.6)
mientras, entre las rosas amarillas, te veo	7+7 (6 + 3.6)
sonreír dulcemente al sol tibio de hoy.	7+7 (3.4.6 + 2.3.6)
(«Rosas de cada día», poema XXXI)	
mi desfallecimiento se extasía en la luna;	7+7 (6 + 3.6)

He mencionado ya los hemistiquios fundidos o *palabras puente* a propósito de los versos enfáticos. Jorge Urrutia señala en la edición de *El Modernismo* que Juan Ramón los emplea sistemáticamente en el poemario (1999: 125). Sistemáticamente no, pero sí es posible encontrar varios ejemplos en las dos secciones de alejandrinos:

(«La soledad sonora», poema VI)	
Ah, quién pudiera pro/longar eternamente	7+7 (1.2.4.6 + 2.4.6)
(«La soledad sonora», poema IX)	
cuando sonrío a la i/lusión, cuando suspira...	7+7 (4.6 + 2.6)
(«Rosas de cada día», poema XIV)	
La lluvia deja so/litarios los jardines,	7+7 (2.4.6 + 2.6)
(«Rosas de cada día», poema VI)	
lo reclina, indolen/temente, en el vacío!	7+7 (3.6 + 2.6)

(«Rosas de cada día», poema XVI)	
yerra en la brisa sen/sual y humedecida	7+7 (1.4.6 + 2.6)
(«Rosas de cada día», poema XXV)	
se perdía en las sen/das, indolentemente...	7+7 (3.6 + 4.6)

Como se ha visto, estas palabras pueden ser verbos (pro/longar), sustantivos (i/lusión, sen/das), adverbios (indolen/temente) y adjetivos (sen/sual). Pero hay ejemplos de encabalgamientos abruptos, esto es, por ejemplo, la separación del artículo y el sustantivo al que acompaña o la separación de la preposición y su complemento, de manera que tanto el artículo como la preposición quedan al final del hemistiquio y pasan de ser palabras átonas a ser tónicas, por lo que se produce un fenómeno de compensación, del que hablaré inmediatamente, y, por tanto, se suma una sílaba.

y huelen a flor <i>las/</i> sortijas de tu mano...	7+7 (2.5.6 + 2.6)
entre las rosas <i>del/</i> día que se derrumba...	7+7 (4.6 + 1.6)
y la pureza <i>de/</i> las tardes estivales...	7+7 (4.6 + 2.6)
incita y besa <i>a/</i> las transparentes flores...	7+7 (2.4.6 + 4.6)

La mayoría de compensaciones se produce en el primer hemistiquio:

(«Dedicatoria a la soledad»)	
estar dentro de ti / toda esta primavera	7+7 (2.3.6 + 1.2.6)
(«Dedicatoria a la soledad»)	
pudiera ser tu amor,/ oh, diosa coronada	7+7 (2.4.6 + 1.2.6)
(«Dedicatoria a la soledad»)	
de rosas, soledad,/ madre de la belleza!	7+7 (2.6 + 1.6)
(«La soledad sonora», poema VII)	
Sin música? Con música./ No hay nadie en el piano,	7+7 (2.6 + 1.2.6)
(«La soledad sonora», poema IX)	
mi corazón da música / lejana de pianos	7+7 (4.5.6 + 2.6)

Las trece sílabas gramaticales de los tres primeros ejemplos se convierten en catorce sílabas métricas, ya que el final del hemistiquio (marcado con una barra oblicua) en palabra aguda, según la ley de Mussaffia, obliga a sumar



una sílaba y a restar una si el final es en palabra esdrújula, como ocurre en los dos últimos ejemplos. La compensación en ocasiones aparece al final de algunos versos. En la primera sección aparece una estrofa con finales agudos (véase la segunda del poema XXI), pero el siguiente ejemplo corresponde a la primera y a la tercera (y última) estrofa del poema IV de «Rosas de cada día»:

He abierto mi balcón y me he encontrado azul	7+7 (1.2.6 + 2.4.6)
la tarde y el jardín... ¡Qué azul, Dios mío, es éste?	7+7 (2.6+ 1.2.3.4.5.6) ³
parece una penumbra velada por un tul	7+7 (2.3.6 + 2.5.6)
que todo lo hace sueño con su vagar celeste.	7+7 (2.4.5.6 + 4.6)
De pronto, un brillo alegre, entre todos los brillos	7+7 (2.3.4.6 + 3.6)
de plata del crepúsculo... el sueño? la ilusión?	7+7 (2.6 + 2.6)
la fiebre? No lo sé... Mis dedos amarillos	7+7 (2.4.6 + 2.6)
llamaban sobre el tibio cristal de mi balcón...	7+7 (2.6 + 2.6)

A la hora de realizar el cómputo silábico se percibe la ausencia de sinalefa en el axis rítmico (marcado en negrita), esto es, la penúltima sílaba de cada hemistiquio, cumpliendo con la norma de que se debe contar una única sílaba métrica después del *acento final* (2007: 17):

(Sección «La soledad sonora», poema «Dedicatoria a la soledad»)	
que mi palabra fuese/ la palabra <i>de oro</i>	7+7 (4.6 + 3.6)
(«La soledad sonora», poema I)	
llena de hojas <i>de oro</i> / y caídos jazmines...	7+7 (1.3.6 + 3.6)
(«La soledad sonora», poema V)	
Tú haces sueño en <i>la alta</i> / soledad los verdores	7+7 (1.3.6 + 3.6)
(«Rosas de cada día», poema I)	
de las estrellas baja, dolientemente, <i>una</i>	7+7 (4.6 + 2.4.6)
(«Rosas de cada día», poema V)	
El árbol <i>juega, hoja</i> / por hoja, con el brillo	6+7 (2.4.6 + 2.6)

³ Nótese en la ejecución de este hemistiquio que todas sus sílabas métricas están acentuadas. No obstante, considero oportuno reducir el esquema acentual a ritmo heroico pleno (2.4.6) por la cadencia de los demás versos de la estrofa, ya que el acento en tercera (Dios) parece ser absorbido por el acento en cuarta del pronombre posesivo (mío).

(«Rosas de cada día», poema XIX)
 Vago, *el poniente es/* cual la mirada triste 7+7 (1.4.6 + 4.6)

El problema que plantea el tercer ejemplo es si la dialefa se encuentra entre *tú haces* o en entre *la alta*. La dialefa solo se da cuando la palabra aparece a final de hemistiquio y no siempre que la h proceda de f- latina (fenómeno, aunque pueda parecer caprichoso, propio de un andaluz culto que vive en Madrid), pues en palabras como *hoja* o *hacer* en el interior del hemistiquio no se produce la dialefa:

(«Dedicatoria a la soledad»)
 de sangre, de *hojas* secas y de melancolía! 7+7 (2.4.6 + 6)

(«La soledad sonora», poema XXX)
 tú de ella te embalsamas,/ de ti ella se *hace* negra... 7+7 (1.2.6 + 2.4.6)

(«Rosas de cada día», poema XXVII)
 Qué tienes, rui señor,/ dentro de la garganta, 7+7 (1.2.6 + 1.6)
 que *haces* rosas de plata/ de tu melancolía? 7+7 (1.3.6 + 6)

Sin embargo, cuando la palabra ocupa la posición final del hemistiquio es necesario realizar la dialefa:

(«La soledad sonora», poema VII)
 lirio de *cinco hojas!*/ oh, mano de poeta, 7+7 (1.4.6 + 1.2.6)

(«La soledad sonora», poema XX)
 Pino blando y fragante,/ que sombreamos la entrada 7+7 (1.3.6 + 3.6)
 de la casa, *tú haces*/ fresco el sol, dulce el cielo, 7+7 (3.5.6 + 1.3.4.6)

(«La soledad sonora», poema IX)
 Vive una mujer dentro/ de mi carne *de hombre*; 7+7 (1.2.5.6 + 3.6)

(«La soledad sonora», poema XXV)
 Árbol, ante el callado/ rumor que al *viento haces* 7+7 (1.6 + 2.4.6)

Otra de las licencias que se pueden encontrar en los alejandrinos del poemario es la *diéresis* o *adiptongación*:

(«La soledad sonora», poema XXVIII)	
soñando, sonriendo, por las radiantes losas,	7+7 (2.6 + 4.6)
(«La soledad sonora», poema XXXIII)	
tu sangre palpitante <i>triunfa</i> del olvido,	7+7 (2.6 + 2.6)
(«Rosas de cada día», poema XIX)	
Vago, el poniente es cual la mirada triste	7+7 (1.4.6 + 4.6)
que <i>vuelve</i> atrás una mujer que va a una orgía...	7+7 (2.4.5 + 2.4.6)

José Domínguez Caparrós explica que «dado que la diéresis supone ir en contra de los hábitos de pronunciación, su uso es propio del estilo culto. Produce un efecto de artificiosidad y resalta la palabra sobre la que se produce» (2007: 113). Sin duda, Juan Ramón ha querido otorgar un énfasis especial a esa palabra donde las vocales deberían formar ortográficamente un diptongo. En esas tres palabras hay una notable carga positiva: el primer ejemplo se inserta dentro de un poema subtítulo «Domingo de primavera», absolutamente optimista. En el segundo ejemplo se contraponen *triunfo* frente a *olvido* y en el tercero (versos que encabezaban la reseña de Gómez de la Serna), se recalca el verbo *volver* asociado a la mirada de una mujer que va a entregar su cuerpo desenfrenadamente con recelo, situación que envuelve al poema en un tono más sombrío, característico de esta sección.

Es posible encontrar la sinéresis, el fenómeno inverso:

(«La soledad sonora», poema XXVI)	
nostalgias <i>reales</i> . Mecen los cipreses un brillo	7+7 (2.4.6 + 3.5.6)
(«La soledad sonora», poema XXIX)	
En aquel tiempo en que eras <i>paraíso</i> ⁴ de alegría	7+7 (3.4.6 + 2.6)
(«La soledad sonora», poema XXX)	
que pone al valle yermo su oasis de <i>poesía</i> ,	7+7 (2.4.6 + 2.6)

Las sílabas “re-a” (reales), “ra-í” (paraíso) y “po-e” (poesía) se unen en la misma sílaba métrica para conseguir el cómputo silábico que requiere el alejandrino.

⁴ Aparece con tilde en la primera edición de 1911. Opto por suprimirla para ajustar el verso a la escansión necesaria.

Todos los fenómenos comentados hasta aquí habían aparecido en *Elegías*; también los alejandrinos partidos. En *La soledad sonora* hay tres ejemplos de versos partidos dentro de una misma estrofa y de versos partidos entre estrofas independientes, caso no tan frecuente⁵, que permiten resaltar aún más el final de verso y establecer, si se quiere, algún tipo de relación con el contenido (retomaré esta idea más adelante):

(«Rosas de cada día», poema XXVIII)

El oro de la tarde se va poniendo rosa;	7+7 (2.6 + 2.4.6)
la verdura está quieta y el azul está frío;	7+7 (3.5.6 + 3.5.6)
y en la ilusión del sol, vuela una mariposa	7+7 (4.6 + 1.2.6)
elegiaca ⁶ , indolente, transparente...	

Del río 7+7 (3.6 + 3.6)

viene una brisa triste de soledad y pena,	7+7 (1.2.4.6 + 4.6)
y en el naciente lírico, musical y sedeño,	7+7 (4.6 + 3.6)
al encanto del Angelus, sube la luna llena	7+7 (3.6 + 1.4.6)
como una aureola de tristeza y de ensueño...	7+7 (2.4.6 + 2.5)

Árbol que sobre el alma sueñas tu estremecida sombra! blandura! olor!...	7+7 (1.6 + 1.6)
---	-----------------

Ponga la buena suerte	7+7 (1.4.6 + 1.4.6)
sobre la verde hierba de mi tumba perdida	7+7 (4.6 + 3.6)
un pino que sombree y que arrulle mi muerte!	7+7 (1.2.6 + 3.6)

Íbamos, negligentemente, bajo la luna,	7+7 (1.6 + 1.6)
acariciando el agua con nuestras blancas manos...	7+7 (4.6 + 4.6)
Las estrellas de plata daban a la laguna	7+7 (3.6 + 1.6)
fantasías de nardos de cristal...	

Los lejanos 7+7 (3.6 + 3.6)

horizontes tenían ilusiones de aurora,	7+7 (3.6 + 3.6)
latía, entre mi carne, la carne que me diste,	7+7 (2.6 + 2.6)
y, en un viento morado de ensueño y de deshora,	7+7 (2.3.6 + 2.6)
llegaba, hecha jirones, una música triste...	7+7 (2.3.6 + 1.3.6)

⁵ Reproduzco la primera edición de 1911.

⁶ Suprimo, una vez más, la tilde de la primera edición para obtener el hemistiquio heptasílabo.



Ha llegado el momento de hablar de la segunda sección de *La soledad sonora*. Está dedicada a Manuel Bartolomé Cossío, sí, el reconocido especialista en El Greco, y toda ella compuesta en versos octosílabos. A primera vista puede dar la sensación de estar leyendo romances tradicionales, ya que a lo largo de todos los poemas se dan los dos requisitos necesarios: ocho sílabas y rima asonante en los versos pares. Pero, si presta la suficiente atención, el lector advertirá rasgos que de puro sutiles pueden resultar casi imperceptibles. Sin ir más lejos, recupero el primer poema de esta sección, «La flauta y el arroyo»:

POR QUÉ murmuras, arroyo?	2.4.7
y tú, flauta, por qué cantas?	2.3.6.7
qué bocas duermen en la	1.2.4.7
sombra del aire y del agua?	1.4.7
Aprendes, flauta, del pájaro?	2.4.7
ó es el viento entre las cañas?	1.3.7
qué idilio pasó una tarde	1.2.5.7
por la vega verde y plácida?	3.5.7
Y tú, arroyo, le has robado	2.3.5.7
al sol su armonía áurea,	2.5.7
ó te dieron las estrellas	3.7
su música desgranada?	2.7
Os oyen todos? Acaso	2.4.7
solo os escucha mi alma?	1.4.7
sois silencio hecho de voces,	1.3.4.7
ó sois voces apagadas?	2.3.7
Arroyo, flauta, debajo	2.4.7
de las frondas, cuando el aura	3.7
abre claros horizontes	1.3.7
entre el verdor de las ramas!	4.7

Nótese cómo algunos primeros versos riman en asonante:

Aprendes, flauta, del pájaro?	2.4.7
Y tú, arroyo, le has robado	2.3.5.7
Os oyen todos? Acaso	2.4.7
Arroyo, flauta, debajo	2.4.7



Y algunos terceros versos también:

qué bocas duermen en la	1.2.4.7
ó te dieron las estrellas	3.7

Esta asonancia en algunos versos impares que muy bien notó ya Rafael Alarcón Sierra (2005: 754), da a las estrofas arromanzadas un ritmo y una apariencia nuevos. Otro buen ejemplo sería el segundo poema de la sección (subrayo únicamente en negrita las rimas asonantes de los versos impares):

II

*Este de la primavera
el verde palacio es*

GÓNGORA

SOÑANDO entre los <i>verdores</i>	2.7
de un rico palacio de álamos,	1.2.5.7
lleno de rizos de <i>sol</i> ,	1.4.7
va el arroyo plateado.	1.3.7
Blanco y <i>amarillo es</i>	1.5.7
el prado que anda besando,	2.4.7
blanco y dulce de <i>frescor</i> ,	1.3.7
amarillo y verde y plácido.	3.5.7
Ramilletes de <i>colores</i> ,	3.7
se bañan en él los pájaros...	2.5.7
oh, las plumas rojas, negras,	1.3.5.7
irisadas de topacios!	3.7
Verdor, música, <i>relumbres!</i>	2.3.7
El aire es tibio y dorado:	2.4.7
viene de un jardín <i>del sol</i>	1.3.5.7
regando luz y cantando;	2.4.7
y al rizar la paz de <i>plata</i>	3.5.7
del arroyo, aquel palacio	3.5.7
se rompe, hecho luces verdes,	2.3.5.7
en el cristal encantado...	4.7



Amarilis, para el <i>alma</i>	3.7
fatigada, qué descanso!	3.5.7
bésemme tu boca <i>grana</i> ,	1.5.7
ven y siéntate a mi lado.	1.3.7

Muchas palabras riman a final de verso con los sonidos o-e, incluso uniéndolos de palabras distintas: «blanco y amarillo es» y jugando con la semejanza de la *u* y la *o*, como en «relumbres».

En esta sección aparecen muchos de los fenómenos ya comentados, de los que daré algunos ejemplos: la presencia de palabras átonas a final de hemistiquio (el artículo *la* en la primera estrofa del primer poema); dialefa en el axis rítmico del poema IV («Agua en el agua se hace / la claridad de un lucero / cristal partido, fragante / de olores tristes y frescos.»); sinéresis en el poema VI: «Tonada que nunca llega, / oida⁷ una tarde en la fronda, / tonada que iba a cogerse / y que huía entre las hojas!»); y versos partidos con una clara intención:

XI

*...Ya Eolo al medio día
soplando, espesas nubes nos envía.*

FRAY LUIS DE LEÓN

El sol asoma y se vela,	2.4.7
y cada vez que se enfría	4.7
parece que el campo en sombra	2.5.7
se empequeñece...	

De huída 4.7

va el verano; tornará	1.3.7
lo gris a pintar los días...	2.5.7
el viento va contra el agua	2.4.7
y la detiene y la riza...	4.7

XV

⁷ De nuevo, sin la tilde de la primera edición.



Los pájaros lo veían	2.7
y suspendían sus pláticas;	4.7
un jilguero se dolió	1.3.7
de su colorín...	
Callada	5.7
la soledad verde, el plácido	4.5.7
desprenderse de las lágrimas	3.7
ablandaba el campo verde,	3.5.7
de sentimiento y nostalgia...	4.7

Esa disposición textual, como los anteriores aspectos mencionados, tal vez no sea arbitraria. En efecto, parece que el verso huye, igual que el verano, se escapa de la estrofa que le corresponde y, sin embargo, mantiene su lugar en el verso, aunque en otra línea; exactamente igual que el verano mantiene su lugar en el ciclo anual. Reflexión que se podría aplicar al poema XV, donde el adjetivo *callada* acompañando a *soledad* recuerda a aquella *música callada* y *soledad sonora* del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, quien, junto a Bécquer y la poesía francesa, según el poeta de Moguer, forma el simbolismo español (1999: 11, 169 y 175); algo parecido ocurre en el verso partido citado más arriba, perteneciente al poema XX de «Rosas de cada día», tercera y última sección del poemario, donde el adjetivo «lejanos» que acompaña a «horizontes» se aleja, valga la redundancia, del resto del verso:

Íbamos, negligentemente, bajo la luna,	7+7 (1.6 + 1.6)
acariciando el agua con nuestras blancas manos...	7+7 (4.6 + 4.6)
Las estrellas de plata daban a la laguna	7+7 (3.6 + 1.6)
fantasías de nardos de cristal...	
Los lejanos	7+7 (3.6 + 3.6)
horizontes tenían ilusiones de aurora,	
[...]	

CONCLUSIONES

Juan Ramón escribe *La soledad sonora* en su periodo de retiro en Moguer, momento en que ya ha empezado a buscar el camino de renovación poética. En Moguer escribiría asimismo su primer romance, como el propio poeta declara en un fragmento del proyecto *Vida* (2014: 238-242):

El primer romance mío que yo recuerdo fue:

Conmigo duermen mis penas
por la noche, fatigadas
de la lucha que en el día
sostuvieron con mi alma [...]

Yo estaba ya en Moguer; había dejado Sevilla y la pintura. Me acuerdo muy bien [...]. ¿Venía de lo popular este romance? Sin duda lo popular estaba dentro de mí como un arroyo camino de un río. Mi sangre circulaba en romance, yo lo oía. Aquello era una copla popular, culta por el modelo inconscientemente reflejado de Heine, de Bécquer y de Musset, cuyo *Intermezzo* y cuyas *Noches* leía yo entonces. Musset le daba la seriedad y Heine el acento segundo.

Tras ese romance, vinieron otros inmediatamente. El hilo sentía yo que era infinito dentro. Sí. Había dentro de mí un ovillo, una infinita madeja de romance que yo empezaba a devanar y no había de acabarse nunca.

Y, en efecto, no se acabó. Porque, si bien es cierto que en su etapa modernista «soñaba con una ristra de libros en alejandrino» y tal y como confiesa «no quería ser más “delicado” y no escribía romances», el romance «Primaveral» (incluido en *Azul...*, de Rubén Darío) continúa diciendo, «quedó prendido en mis venas y daría flor y fruto en mí más tarde, y había de hacerme momentáneamente menos ‘pensativo’ y más sensual y verbal» (2014: 242)⁸.

Por eso no ha de extrañar que en *La soledad sonora* se combine el verso octosílabo, que recuperó en *Arias tristes* y *Jardines lejanos* y que estará presente en *Pastorales* (publicado también en 1911), con el verso alejandrino, protagonista de la tradición española y en la obra de los grandes autores franceses del XIX, a quienes Juan Ramón había leído entusiasmado. Señala Alarcón Sierra que

⁸ Todas las citas de este párrafo proceden de Juan Ramón Jiménez, *Vida*, vol. I, “Días de mi vida”, Madrid, Pretextos, 2014.



El verso de catorce sílabas – con el que Juan Ramón ya había experimentado en *Ninfeas* o *Rimas* – predomina en los libros de este ciclo moguerño: *Elegías* y *Melancolía* están íntegramente compuestos en alejandrinos, así como varias secciones de *Poemas mágicos y dolientes* y *Laberinto*. Siguiendo el camino abierto por Rubén Darío, Juan Ramón dota de flexibilidad al alejandrino mediante encabalgamientos y atenuando la transición entre los hemistiquios» (2005: 754)

De estos fenómenos se ha dado cuenta en las páginas precedentes y Miguel D' Ors aporta además algunos ejemplos en su estudio, extraídos precisamente de la obra de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez (2008: 47-50). Sin embargo, los alejandrinos presentes en *La soledad sonora* (y en *Elegías*) son muy distintos a los que el autor incluyera tanto en sus dos primeros libros, *Ninfeas* y *Almas de violeta*. Mientras que tanto *Elegías* como *La soledad sonora* ofrecen alejandrinos de hemistiquios polirrítmicos, en aquellos todos los hemistiquios heptasílabos de los alejandrinos marcaban un claro ritmo melódico con acento en la tercera y la sexta sílaba, tan característico del movimiento llamado “modernista”, salvo los que se combinan con versos de otras medidas persiguiendo las tiradas rítmicas, frecuentes en ese periodo.

Este trabajo ha pretendido destacar algunas de las particularidades de los versos alejandrinos y de los octosílabos de *La soledad sonora*, que puedan dar a conocer algo más la pericia e inquietud juanramonianas en la búsqueda de renovación de la poesía española, fusionando tradición y originalidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCÓN SIERRA, Rafael (2005), «Introducción» a *La soledad sonora*, en *Obra poética* (ed. de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba), pp.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2007), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial.

D' ORS, Miguel (2008), *Virutas de taller (1995-2004)*, Valencina, Sevilla, Los Papeles del Sitio.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1911), «Ex-Libris», en *Prometeo*, IV, 30, 543-545.

JAURALDE POU, Pablo (2013), «Los tridecasílabos de Unamuno» en <http://han->



ganadolosmalos.blogspot.com.es/2013/07/los-tridecasilabos-de-una-muno.html [consultado el 30-09-2015].

JIMÉNEZ, Juan Ramón (2015), Marga (ed. Marga Clark, Carmen Hernández-Pinzón y Graciela Palau de Nemes), Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

- (2014), *Vida*, vol. I, “Días de mi vida”, Madrid, Pretextos.
- (1999), *El modernismo. Apuntes de un curso* (ed. Jorge Urrutia), Madrid, Visor.
- (1911), *La soledad sonora*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- (1908), *Elegías puras*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.

MACHADO, Antonio (1903), *Soledades*, Madrid, A. Álvarez.

PALAU DE NEMES, Graciela (1974), *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: la poesía desnuda* (2ª ed. completamente renovada), Madrid, Gredos.

UNAMUNO, Miguel de (1907), *Poesías de Miguel de Unamuno*, Bilbao, José Rojas.

RUEDA, Salvador (1907), *Trompetas de órgano*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández.

(1902), *El clavel murciano*, Murcia, [s.n.], (Imp. Vda. J. Perelló)

(1908), *Lenguas de fuego: cantos al misterio, al hombre y a la vida*, [S.I.] : [s.n.], (Madrid : Imp. de José Rueda)

(1908), *La procesión de la naturaleza*, Madrid: Imp. y Encuadernación de José Rueda

VALLE-INCLÁN, Ramón María (1907), *Aromas de leyenda: versos en loor de un santo ermitaño*, Madrid : [s.n.], Tipografía de la Revista de Archivos.

