

OLAY VALDÉS, Rodrigo. *El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII–Ediciones Trea, 135 pp. Anejos de *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 5.

El tema de esta monografía no podía ser más interesante, pues la proliferación del endecasílabo sin rima es acaso el factor métrico y estilístico más novedoso de la poesía de finales del XVIII: un decidido intento de cambio de rumbo que dio frutos relativos en su inmediata posteridad, pero que abrió un abanico de posibilidades hasta entonces postergadas en la lírica hispánica. El protagonismo de Jovellanos en el impulso de esta forma de versificar es incuestionable. Pero más aún que el tema quisiera alabar el modo de ejecución de este libro: el delicado amor por el detalle que supone es de admirar en unos estudios literarios con alarmante tendencia al olvido de las pericias filológicas de base y a la sobreexplotación curricular del esfuerzo. Contar versos, medir acentos y sacar enojosas estadísticas para tabularlas pertenece a esos placeres ingratos –las bibliografías, la revisión de series archivísticas, los aparatos de variantes, los repertorios de fuentes, los índices– que pocos emprenden, pero luego muchos aprovechan, a menudo dando por sentados los resultados sin molestarse en citar el origen. Rodrigo Olay, dieciochista emergente que tiene ya una acreditada trayectoria como editor de Feijoo y en otras variadas materias, posee esa cada vez más rara destreza que consiste en no seguir impresiones superficiales ni hacer calas asistemáticas, sino gastar

tiempo y aplicar método documentando uno a uno cada elemento que permite luego sacar conclusiones.

Esta excelente monografía contiene un completo análisis de las ideas de Jovellanos sobre el ritmo acentual del endecasílabo, al que el asturiano dedicó varios escritos donde defendía una determinada forma de clasificar los tipos de versos, jerarquizar su valor armónico y establecer reglas para su combinación. Para Jovellanos ese sistema le brinda un sistema rítmico válido para escribir sin rima, pues considera que cuando se usa esta el resto de elementos rítmicos quedan oscurecidos y condicionados. La imprecisa forma de razonar del asturiano en ocasiones contagia excesivamente a Olay, quien en repetidas ocasiones afirma que «lo esencial de la propuesta de Jovellanos [es] la sustitución de la rima por el ritmo en pos de una mayor naturalidad discursiva» (p. 8), convencido de que «en su ausencia [de la rima], solo el ritmo podía bordear el escollo del prosaísmo» (p. 20). Pero eso sería como afirmar que la poesía rimada carece de ritmo o que el ritmo depende de la rima, cuando no es más que un accesorio secundario a ese respecto. A veces Jovellanos parece pensar así y en algunas explicaciones de este libro se mimetiza esa idea tan errónea. No existe tal sustitución: con rima o sin rima el ritmo de la poesía románica depende y ha dependido siempre de la distribución de sílabas tónicas y átonas. Lo contrario sería confundir un endecasílabo con una sucesión de once sílabas, algo que dice Olay que ocurre «habitualmente» (p. 34), si bien, caso de ser cierto, quien así pensase no merecería mucho respeto.

La acción de Jovellanos va más allá de su obra; el hecho de que la mayoría de sus escritos sobre ritmo acentual se contengan en cartas a amigos poetas nos ilustra sobre el carácter de promotor activo, maestro y mentor, que siempre quiso ejercer sobre su círculo. Su afán es proselitista y pedagógico, ese es el trazo más fuerte de su personalidad literaria y también lo vemos en la promoción del endecasílabo blanco y determinadas combinaciones acentuales. Más un maestro que un explorador, un hombre de una pieza y dado a hacer reglamentos y normas para todo –virtud que coincide con su mayor defecto, como suele acontecer en la vida–, eso justifica que a lo largo de su vida «las posiciones de Jovellanos no cambian al respecto más que en pequeños detalles» (p. 14). Y lo curioso es que en el asturiano su tendencia ordenancista lucha con el «placer de escribir versos», negado por el esfuerzo y la «sujeción que da esta regla» (carta a Meléndez Valdés, 1777, cit. en p. 42).

La clasificación que propone Jovellanos es bastante original, pues toma como base no los acentos principales del endecasílabo, sino el final de la palabra que contiene dichos acentos, a lo que denomina cesura (así, por ejemplo, distingue dos tipos diferentes con acento principal en sexta, según si este recae en palabra aguda o llana). Al tiempo, presta nula atención a los acentos secundarios, que poseían una importancia central en las clasificaciones métricas habituales; para él solo es relevante la cesura. Y como elemento de gran originalidad, fija principios combinatorios para buscar variedad y armonía entre los tipos rítmicos

alternantes. Dicho sea de paso, muchos de esos principios colaterales revelan en Jovellanos un concepto poético reactivo a cualquier efecto basado en enfatizar la materialidad fonética del lenguaje; su idea del buen gusto se basa más en el sentido que en la forma, donde la variedad busca tanto la elegancia como no hacerse notar (*cf.* el texto citado en p. 45). Pero curiosamente, según muestra el análisis de Olay, su práctica real –y su oído poético– suele ser más rica a este respecto que su teoría. Al margen de esto último, no parece que su sistema aporte mucho valor añadido respecto a la forma habitual de medir los esquemas acentuales del endecasílabo, aunque es de indudable interés y, como prueba fehacientemente el autor del volumen, es el principio rector de su práctica poética.

El análisis de las ideas teóricas de Jovellanos deja paso a un minuciosísimo abordaje de la realidad métrica del autor: sucesivos capítulos estudian en detalle sus usos métricos, la evolución de estos, la cuantificación de los tipos de endecasílabo (cotejando por separado el comportamiento en los blancos, los aconsonantados y los asonantados) y la aplicación de criterios cualitativos en la métrica endecasilábica de Jovino (recurrencias fónicas, rimas internas y asonancias, selección léxica a fin de verso, uso de palabras largas, sinalefas forzadas...). El hecho clave que se desprende de las estadísticas es que más del 20 % de los poemas de Jovellanos y alrededor del 50 % de sus versos son endecasílabos blancos. Todo ello va acompañado de numerosas tablas que detallan cada punto con estadísticas muy ilustrativas y explicaciones

atinadas. La tabulación pormenorizada permite sustentar sólidamente las conclusiones, a pesar de su connatural aridez; siempre será mejor una cuantificación fundada y sistemática que no una intuición impresionista en general, aunque los resultados difieran en poco. En ese sentido es un trabajo modélico cuya metodología podría aplicarse a otros poetas del periodo; cabe destacar también el valor de este método para sustentar atribuciones y desatribuciones de textos dudosos, uno de los puntos donde se insiste, muy convincentemente, en esta monografía.

Olay sigue para el análisis la teoría de Jovellanos, como es lógico. No obstante, si nos olvidamos de este metalenguaje fabricado *ad hoc* por el asturiano, la principal conclusión es que promueve enérgicamente un cambio rítmico que dé preferencia al endecasílabo *a minore* (o tipo B, con acento principal en 4.^a) en lugar del habitual endecasílabo clásico introducido desde Italia por la escuela petrarquista de Garcilaso (el tipo A o *a maiore*, con acento principal en 6.^a). De hecho, Jovellanos reproduce algunas ideas contra el verso *a maiore* («unidos y continuados producen una poesía muy lánguida», cit. en p. 36) que ya habían sido usadas en el siglo XVI por los poetas fieles al octosílabo. Olay prueba sin ninguna duda que, aunque en teoría esa preferencia existe desde el principio, en la práctica solo se va asentando con el tiempo y la madurez (cf. p. 77). Este giro trascendental, quizá tan importante como el abandono de la rima, se refuerza con la búsqueda de la variedad melódica mediante la combinación de ritmos, los encabalgamientos y el uso de la sintaxis para dividir los

versos. Esa es la idea central para una nueva musicalidad del verso de once sílabas, y convendría que ese giro anticlásico fuese documentado más ampliamente en otros géneros, autores y momentos. Mi análisis del estilo poético de un autor cercano a Jovellanos como Vargas Ponce demostró también una clara preferencia por los endecasílabos *a minore*, de musicalidad más entrecortada y menos fluida, que se refuerza en las sucesivas correcciones de sus versos.

El autor sitúa a Jovellanos y sus endecasílabos blancos, en forma de tiradas o de silvas libres, como uno de los precursores de la modernidad poética en España. Quizá en ese punto es demasiado ponderativo; al menos en su tiempo inmediato no parece que su ejemplo cundiera, e incluso para la poesía discursiva y conscientemente prosaica llega a naturalizarse a principios del XIX un uso intensivo e irónico de la rima consonante, que tiene en Espronceda o José Joaquín de Mora buenas muestras. La influencia a largo plazo es otra cosa y sin duda el afán de Jovino no cayó en saco roto y se sumó a otras influencias internas o foráneas para crear el lenguaje poético de buena parte del XX. Lo que sí queda ampliamente probado, como Olay sugiere en la p. 111, es algo que la historia literaria española, con sus arraigados prejuicios antineoclásicos, no siempre ha querido ver: que el XVIII experimenta un proceso de reflexión y renovación de la lengua literaria de los más intensos y densos que haya habido nunca, al margen de sus logros prácticos y el juicio del gusto dominante, que tan adverso le ha sido.

El estudio es, en suma, excelente, pero precisamente por eso el lector pide más y pueden señalarse algunos puntos flojos y ciertos desarrollos ausentes. Aunque Olay menciona alguna vez este punto, su enfoque prioritario sobre los esquemas acentuales le impide dedicar más atención a lo que seguramente supone el efecto más profundo del uso del verso blanco por Jovellanos: la liberación del desarrollo argumental del poema, una vez que se prescinde de su secuenciación en estrofas. Es discutible que a Jovellanos le fuese tan molesto el sonsonete recurrente de la rima por motivos eufónicos, más bien todo apunta a que busca liberarse de la estrofa y conseguir una sintaxis más discursiva y una estructura temática que no hubiese de encajonarse en unidades regulares. En una carta muchas veces citada, Jovellanos admite la gran belleza que aporta el consonante «si no hallase una resistencia invencible a acomodar a él mis ideas» (cit. en p. 23) y en otro texto añade que «el defecto principal de la rima es la precisión en que pone al compositor de cerrar el sentido al fin de cada estancia» (cit. en p. 24). La clave es, como siempre en los ilustrados, encontrar una forma de razonar, que la poesía rimada y estrófica condiciona y constriñe. Esa es la pulsión que promueve el endecasílabo blanco, más incluso que la búsqueda de una renovación rítmica.

Olay incluye en su corpus documental las obras teatrales de Jovellanos en endecasílabos blancos, pero no introduce la tragedia neoclásica entre los elementos que hay que considerar para entender el papel y el desarrollo de ese tipo de verso en aquel periodo.

La necesidad de un verso sublime, pero flexible y conversacional, para el teatro trágico es otro de los motores que inspiran la reforma de Jovellanos; no hay más que ver cómo en el concurso de tragedias de la Academia Española en 1800, inspirado por el asturiano, el jurado pidió a Vargas Ponce que cambiara en *Los hijosdalgo de Asturias* los pareados consonantes por versos sin rima, considerando que eran más adecuados para el género; el gaditano no hizo caso –ni obtuvo el premio en tres intentos sucesivos–, pero la presión existía. También está por hacer un estudio más detallado y analítico de la versificación de la tragedia neoclásica y de los retos a que se enfrentó para acomodar un verso dramático sublime.

Hubiera interesado, por último, incorporar un elemento más comparativo respecto a la poesía francesa. La inquina contra la monotonía de la rima puede relacionarse con la omnipresencia en su tiempo de la poesía francesa, generalmente de acentuación fija, hemistiquios regulares y sonora rima pareada. Y el factor que aporta la rima de romance («una media rima que nos es peculiar», cit. en p. 59) como vía intermedia entre la poesía aconsonantada y el verso blanco también ha de jugar un papel en esta historia, que el autor solo explora indirectamente al establecer un cotejo entre los tres tipos de endecasílabo en Jovellanos (el romance heroico, el de rima consonante y el blanco).

Pero cuando uno echa de menos más desarrollo es cuando, como es el caso, el libro te proporciona tanto y tan bueno.

Fernando DURÁN LÓPEZ