



JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

## La métrica de *El festín de Alejandro*, de Juan María Maury (1772–1845)

En 1840, Eugenio de Ochoa publica, en el tomo II de sus *Apuntes para una biblioteca de Autores españoles contemporáneos en prosa y verso*, el poema de Juan María Maury<sup>1</sup> *El festín de Alejandro*, que subtítulo *Oda en ritmo ditirámbico, traducción de la inglesa de Dryden*, y anota: *El traductor ha seguido las variedades de versificación que caracterizan el original*. En el último de los tres volúmenes que Leopoldo Augusto de Cueto dedica a *Poetas líricos del siglo XVIII*, en la Biblioteca de Autores Españoles (vol. 67, 1875), reproduce, entre las poesías de Juan María Maury, el mismo poema según el texto de Eugenio de Ochoa<sup>2</sup>. En 1841 se publica otra vez en la *Revista de Madrid* con alguna pequeña variante en el texto y sin subtítulo ni anotación.

La polimetría del poema no ha pasado inadvertida a Tomás Navarro Tomás (1972) en su reseña histórica y descriptiva de la métrica española. Tratando del período neoclásico (siglos XVIII y principios del XIX), señala la “fuerte tendencia a la variedad de estrofas y metros” en tonadillas y cantatas –mayor en las cantatas españolas que en las de Metastasio–, y destaca “una de las primeras cantatas españolas”, la de Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750), *Diálogo de París y Elena*, que lee en el primero de los volúmenes de la mencionada edición de Leopoldo Augusto de Cueto (*BAE*, vol. 61). Otro poema del mismo E. G. Lobo, *Oratorio místico*, y el de Maury objeto del presente trabajo son ejemplos de aplicación de la polimetría a poemas musicales. Hay ejemplos de polimetría también en obras dramáticas, y a principios del siglo XIX “esta corriente se extendió a composiciones meramente literarias”, como el poema *Dalmiro y Silvano*, de Francisco Gregorio de Salas

- 1 Juan María Maury, nacido en Málaga, de familia acaudalada, en 1772, se formó en Francia e Inglaterra, y tuvo que emigrar en 1813 a Francia, donde residió la mayor parte de su vida, por haber seguido el bando de José Bonaparte. Fue individuo de la Academia Española. Viajó frecuentemente a la península en el último tercio de su vida. En París trató con escritores españoles, entre ellos Vicente Salvá, editor en 1840 de su poema *Esvero y Almedora*. También viajó por Italia. Murió en París el 2 de octubre de 1845, sin haber podido tomar posesión de su cargo de cónsul español en Rouen, para el que había sido nombrado en el último viaje a España este mismo año de 1845.
- 2 Sólo con unas variantes de acentuación y puntuación, y pequeña modificación en el subtítulo, reducido a *Oda en ritmo ditirámbico*, y en la anotación: “*Es traducción del poeta inglés J. Dryden. El traductor ha seguido las variedades de versificación que caracterizan el original. (Nota del colector)*”. La nota, como sabemos, estaba ya en Eugenio de Ochoa (1840).

(Navarro Tomás, 1972: 342-343). Destaca en este periodo T. Navarro Tomás la figura de Tomás de Iriarte (1750-1791), quien “ensayara una variedad de metros no igualada por ningún otro autor contemporáneo ni anterior a su tiempo”, y aunque no inventó “ningún verso que no tuviera precedente en español, contribuyó a restablecer modelos olvidados, a dar vida propia a tipos esenciales que hasta entonces no se habían usado de manera independiente” (1972: 345). Como resumen de las características de la métrica del neoclasicismo, y por lo que se refiere al aspecto que nos interesa, la polimetría, destacamos:

“El empleo de metros y estrofas de distinto tipo dentro de la misma obra, excluido del teatro y del poema académico, se practicó en el drama lírico y en los géneros menores de las fábulas, tonadillas y cantatas. Desde principios del siglo XIX, empezó a extenderse también al poema ordinario”.

Maury figura también en el grupo de poetas que destacan, desde fines del siglo XVIII, por sus “iniciativas a favor de una mayor libertad en la construcción de estrofas líricas al arbitrio del poeta” (Navarro Tomás, 1972: 346).

Este es el contexto en el que se explica, dentro de la métrica española, la polimetría del poema de Maury<sup>3</sup>; notemos cómo Navarro Tomás no trata ni del posible modelo que le proporcionaría J. Dryden (1637-1700) –no menciona en ningún momento su poema *Alexander’s Feast* (1697)-, ni del carácter de *oda en ritmo ditirámico*. Pensamos que detenerse un poco en la explicación de estos dos aspectos ayudará a comprender mejor la técnica métrica del poema.

Empecemos por una descripción métrica del poema<sup>4</sup>:

- 3 Es destacable cómo P. Henríquez Ureña, en su clásico trabajo sobre la versificación irregular, ha podido calificar los cinco últimos versos del poema como ejemplo del desorden de “combinaciones medianamente libres”, aunque haya un ritmo acentual perceptible, como he comentado en otra ocasión (J. Domínguez Caparrós, 2003: 50-51). Para otra manifestación destacable de la polimetría de la época, la de las *escalas métricas*, véase el trabajo de Isabel Paraíso (2003).
- 4 Se indica entre paréntesis el número de sílabas y la rima de cada verso. El verso agudo se señala con ‘ después de la letra de la rima. La serie de letras para las rimas empieza en cada uno de los bloques separados por un espacio, que corresponden a la edición original de Eugenio de Ochoa (1840, II: 390-393) y BAE (67: 173-174). Añado entre corchetes antes de cada grupo el número correspondiente a la sección del original inglés. Cada una de las siete secciones o estrofas del original inglés repite un grupo de versos finales como coro. Maury no marca, ni repite, la parte correspondiente al coro. Como se verá, no traduce la sección VII de *Alexander’s Feast* de J. Dryden. Seguimos el texto de Leopoldo Augusto de Cueto, BAE, 67, que es el más conocido y difundido, pero tenemos en cuenta el que aparece en *Revista de Madrid*, 1841, tomo II, pp. 21-26. Las diferencias más notables son de puntuación, agrupación distinta de los versos, y hay unos pocos versos divididos de diferente manera, aparte de alguna pequeña modificación de texto. En nota indicamos las variantes, excepto las de puntuación, la agrupación distinta de versos y las mayúsculas en algunos nombres, como en *Rey* (vv. 31 y 137), *Dios* (vv. 33 y 102), *Hado* (v. 69), *Amor* (v.104), *Príncipe* (v. 105). Hay un signo tipográfico especial de separación -semejante a ●- entre versos 13 y 14, 26 y 27, 35 y 36, 53 y 54, 63 y 64, 77 y 78, 88 y 89, 104 y 105, 114 y 115, 122 y 123, 136 y 137.

## [ I ]

- Era el regio festín que en Persia esclava (11 A)  
 Por su conquista daba (7 a)  
 El hijo de Filipo armipotente; (11 B)  
 En su trono imperial, con asio adorno (11 C)  
 5 Sus próceres en torno, (7 c)  
 El héroe sobrehumano alza la frente. (11 B)
- Tais al lado de él, lozana rosa, (11 A)  
 Como, a sus nupcias, oriental esposa, (11 A)  
 En flor de juventud esplende hermosa. (11 A)
- 10 ¡Copia feliz, feliz, feliz mil veces! (11 A)  
 Solo el valor, (5 b')  
 Solo el valor, (5 b')  
 Solo ¡oh<sup>5</sup> valor! a la beldad mereces. (11 A)

## [ II ]

- 15 En medio al coro armónico (7 – esdr.)  
 Subido Timoteo, (7 a)  
 Con tacto volador pulsa la lira: (11 B)  
 La nota ondula trémula, (7 – esdr.)  
 Y altísimo recreo (7 a)  
 Al paso de<sup>6</sup> ascender mágica inspira. (11 B)
- 20 Principia en Jove el canto, (7 a)  
 A quien hizo el Amor (puédelo tanto) (11 A)  
 Dejar los sitios de celeste encanto; (11 A)  
 Y que, dragón mentido, el dios se encorve, (11 B)  
 Y en radiante espiral se alce sublime (11 C)  
 25 A Olimpia bella cuando unido imprime (11 C)  
 La imagen de sí mismo un árbitro del orbe. (14 B)
- Se aplaude el canto y más se reverencia: (11 A)  
 De una deidad se entiende la presencia: (11 A)

5 1841: jó.

6 1841: ve.

- 30      *“¡Deidad!”, proclama el coro;* (7 b)  
           *“¡Deidad!”, revoca el arte son<sup>7</sup> sonoro.* (11 B)
- El rey suspenso* (5 a)  
           *Bebe el incienso:* (5 a)  
           *Se goza dios: la sien divina* (9 B)  
           *Inclina,* (3 b)  
 35      *Y estremecer presume el orbe inmenso.* (11 A)

## [ III ]

- Ensalza ahora el estro numeroso* (11 A)  
*A Baco siempre joven, siempre hermoso.* (11 A)
- Ya viene en su pompa* (6 a)  
           *El ledo inmortal:* (6 b')  
 40      *Que rompa la trompa<sup>8</sup>* (6 a)  
           *Y el indio atabal.* (6 b')  
           *Muestra el rostro rubicundo,* (8 c)  
           *Jubiloso rosicler;* (8 d')  
           *Tú, por quien celebra el mundo* (8 c)  
 45      *El placer que hay en beber<sup>9</sup>.* (8 d')
- Que llega, que llega; aliento al oboe:* (12 A)  
           *Y el coro que loe* (6 a)  
           *Al ledo inmortal:* (6 b')  
           *Es de Baco el don divino;* (8 c)  
 50      *Del soldado es dicha el vino:* (8 c)  
           *Don divino,* (4 c)  
           *Dulce vino:* (4 c)  
           *¡Dulce el bien después del mal!* (8 b')

## [ IV ]

- 55      *Baco embravece al bélico mancebo:* (11 A)  
           *Cuanta batalla dio dala de nuevo:* (11 A)

---

7      1841: repite el artesón.

8      1841: dos versos: *Que rompa / La trompa.*

9      1841: dos versos: *El placer / Que hay en beber.*

	<i>Tres veces a los rotos debarata</i> <sup>10</sup> ;	(11 B)
	<i>Tres a los muertos mata.</i>	(7 b)
	<i>En la encendida frente,</i>	(7 a)
	<i>En la pupila ardiente,</i>	(7 a)
60	<i>El frenesí que apunta observa el vate;</i>	(11 B)
	<i>Y mientras cielo y tierra desafía,</i>	(11 C)
	<i>Cambia armonía</i>	(5 c)
	<i>Él, y su orgullo abate.</i>	(7 b)
	<i>“Que musa lastimera”,</i>	(7 a)
65	<i>Pensó, “piedad requiera.”</i>	(7 a)
	<i>Dice entonces de Darío,</i>	(8 b)
	<i>Grande y pío,</i>	(4 b)
	<i>A quien hunden, hunden, hunden</i> <sup>11</sup> ,	(8 -)
	<i>Hunden ¡ay! golpes del hado:</i>	(8 c)
70	<i>Derrocado</i>	(4 c)
	<i>De áureo trono,</i>	(4 d)
	<i>Y en su sangre revolcado:</i>	(8 c)
	<i>¡Qué abandono!</i>	(4 d)
	<i>Nadie, de cuantos regio mantenía,</i>	(11 A)
75	<i>Le asiste a su agonía:</i>	(7 a)
	<i>Yace espirado</i> <sup>12</sup> <i>en la desnuda tierra,</i>	(11 B)
	<i>Y ni un adicto el párpado le cierra.</i>	(11 B)
	<i>Quedose el vencedor mirando al suelo</i>	(11 A)
	<i>Con desconsuelo:</i>	(5 a)
80	<i>De la</i> <sup>13</sup> <i>fortuna, en su turbada mente,</i>	(11 B)
	<i>Recorre el vario giro:</i>	(7 c)
	<i>Se exhala algún suspiro;</i>	(7 c)
	<i>Brotar el lloro siente.</i>	(7 b)

[ V ]

*Sonríe, cierto el gran cantor* (9 A')

10 1841: *desvarata*. Y en 1840: *desbarata*; luego *debarata* es errata de BAE.

11 1841: tres versos: *A quien hunden, / Hunden, / Hunden*.

12 1841: *expirado*.

13 1841: *le*.

85	<i>Que cerca está dulce dolor;</i>	(9 A')
	<i>Y al tono acuerda</i>	(5 b)
	<i>Amiga cuerda,</i>	(5 b)
	<i>De la piedad sacando amor.</i>	(9 A')
	<i>Blandamente en modo lidio</i>	(8 a)
90	<i>Vierte al<sup>14</sup> pecho sed de halago:</i>	(8 b)
	<i>“Es”, cantó, “la guerra estrago,</i>	(8 b)
	<i>No acabar; error; fastidio.</i>	(8 a)
	<i>Son vapor gloria, memoria<sup>15</sup>;</i>	(8 c)
	<i>El honor mera quimera<sup>16</sup>,</i>	(8 -)
95	<i>La victoria,</i>	(4 c)
	<i>Capitanes,</i>	(4 d)
	<i>¡Qué de afanes!</i>	(4 d)
	<i>Los conoces:</i>	(4 e)
	<i>¿Vale el mundo que lo ganes?</i>	(8 d)
100	<i>¡Valga, valga que lo goces!</i>	(8 e)
	<i>Has<sup>17</sup> al lado a Tais linda:</i>	(8 f)
	<i>Logra el bien que un dios te brinda.”</i>	(8 f)
	<i>Doliente queja<sup>18</sup> revelaba en tanto<sup>19</sup></i>	(11 A)
	<i>La victoria de amor, obra<sup>20</sup> del canto.</i>	(11 A)
105	<i>El príncipe contempla, ansioso, aquella</i>	(11 B)
	<i>Aurora bella</i>	(5 b)
	<i>De su penar<sup>21</sup>;</i>	(5 c')
	<i>Suspira</i>	(3 d)
	<i>Y mira<sup>22</sup>;</i>	(3 d)
110	<i>Suspira y mira;</i>	(5 d)
	<i>Vuelve a mirar</i>	(5 c')
	<i>Y a suspirar:</i>	(5 c')
	<i>Y apoyo, ¡oh<sup>23</sup> ninfal de sí mismo ajeno<sup>24</sup>,</i>	(11 E)

14 1841: *el*.15 1841: tres versos: *Son vapor, / Gloria, / Memoria*.16 1841: tres versos: *El honor / Mera / Quimera*.17 1841: *Mas*.18 1841: *Tierno quegido*.19 1840: *entanto*.20 1841: *trunfo*.21 1841: un solo verso: *Aurora bella de su penar*.22 1841: un solo verso: *Suspira y mira*.23 1841: *¡ó*.24 1841: *ageno*.

Vencido el vencedor pide a tu seno. (11 E)

## [ VI ]

- 115        *Suene otra vez la lira de oro;* (9 A)  
             *Alto; más alto el son canoro:* (9 A)  
             *Del sueño vil los vínculos quebrante,* (11 B)  
             *Rompiendo en él cual trueno rebramante.* (11 B)
- ¡Ay! ya, ya está, despiertos* (7 a)
- 120        *Los ojos con espanto revolviendo:* (11 B)  
             *Cual si de entre los muertos* (7 a)  
             *Le alzara la cabeza el son tremendo.* (11 B)
- “¡Venganza, venganza! su Píndaro clama:* (12 A)  
             *Las Furias acuden, los ojos de llama,* (12 A)  
 125        *La crin de culebras; sus silbos<sup>25</sup> oíd;* (12 B’)  
             *Tras de ellas<sup>26</sup> de sombras un lívido bando,* (12 C)  
             *Blandones vibrando;* (6 c)  
             *Son griegos segados en bárbara lid.* (12 B’)
- Quedaron insepultos,* (7 a)
- 130        *Yaciendo desdorados;* (7 b)  
             *Vengad tales soldados;* (7 b)  
             *Vengad tales insultos.* (7 a)
- ¿No veis indicar los castigos?* (9 A)  
             *Miradlos tender los hachones,* (9 B)
- 135        *Señalando las pérsicas mansiones* (11 B)  
             *Y los templos de dioses enemigos.”* (11 A)
- Aplauden los grandes, el rey los apoya:* (12 A)  
             *Que empuña una tea con torva alegría;* (12 B)  
             *Destocada va Tais de guía,* (10 B)
- 140        *Al estrago alumbrando la vía,* (10 B)  
             *Y, a fuer de nueva Elena, incendia nueva Troya.* (14 A)

25    1841: *silvos.*

26    1841: *Tras ellas.*

Marcelino Menéndez Pelayo, en su *Biblioteca de traductores españoles* (1952-1953, III: 120-121), elogia esta traducción de Juan María Maury en los siguientes términos:

“Traducción excelente e insuperable del famoso ditirambo para el día de Santa Cecilia. Sigue el traductor en lo posible los giros y la versificación de la inglesa, según lo permite la índole de nuestra lengua”.

Y para ejemplo del “*primor, esmero y fidelidad de su trabajo*”, reproduce el texto inglés de los primeros 20 versos de Dryden (24, si se añaden los repetidos en el coro) y los 19 primeros versos de Maury que los traducen.

Intentemos una primera comparación entre la métrica de los dos poemas: el de Dryden, *Alexander’s Feast* (1697)<sup>27</sup>, y el de Maury, *El festín de Alejandro* (1841). La comparación no me hubiera sido posible sin el análisis que del poema de Dryden me ha proporcionado muy generosamente Martin J. Duffell y que forma parte del material sobre el que elabora la síntesis del capítulo 7 de su libro *A New History of English Metre* (Oxford, Legenda, en prensa). Maury no traduce la última de las siete partes (o *strophes*, como las llama Duffell) en que se divide el poema de Dryden; no señala esta división en partes, ni tampoco las repeticiones de los coros. Sin contar los versos de los coros, el poema inglés tiene 141 versos, y los mismos tiene el español, pero hay que tener en cuenta que no traduce los 16 versos de la sección VII. Luego los 141 versos de Maury corresponden a 125 de Dryden. Todas las partes del poema español tienen mayor número de versos que las del inglés, salvo la primera (13 frente a 15 de Dryden; y la segunda, con 22 versos en los dos poemas).

Si el poema de Dryden tiene 61 rimas distintas –y tres versos sin rima–, Maury cuenta 63 rimas distintas, y cuatro versos sin rima. El número de rimas distintas en cada una de las partes de *El festín de Alejandro* es: I, 6 rimas; II, 9 rimas; III, 8 rimas; IV, 14 rimas; V, 13 rimas; VI, 13 rimas. Entre los versos sin rima tenemos dos versos esdrújulos que están simétricamente colocados en la misma estrofa (vv. 14 y 17). Los otros versos sin rima se justifican por repetición final de palabras o por *eco* (rima de las dos últimas palabras): v. 68, *A quien hunden, hunden, hunden*; verso 94, *El honor mera químera*<sup>28</sup>.

Los grupos de rimas configuran la siguiente lista de tipos en Dryden: cuartetos (*aBBa*, *abab*, *abba*), quintetos (*aabba*, *abbaa*, *abcba*), sexteto (*abbbba*), septeto (*abbcadd*), octava (*aabbcba*). En todas las secciones o estrofas –menos en la III– hay pareados y tercetos monorrimos intercalados entre los grupos polirrítmicos. Como característica general, señala Duffell (2007: 4):

27 Puede leerse el texto del poema de Dryden en *The Poetical Works of John Dryden*, Edinburg, Apollo Press, 1784, vol. II, pp. 223-229.

28 Recuérdese que en 1841 el verso 68 es editado como tres versos: *A quien hunden, / Hunden, / Hunden*; y el 94, también como tres: *El honor / Mera / Químera*. En ese caso, sólo quedarían los versos esdrújulos sin rima; y además, tendríamos un verso bisilabo (*Mera*). Son éstos índices del análisis interno a que se somete el verso español en la época como uno de los factores de renovación del mismo.



“The essence of strophe design in this poem is variety, and the differences between the seven strophes are much more obvious than their similarities”.

Gran variedad de formas encontramos también en el poema de Maury, como es característica en la polimetría de las fábulas, tonadillas y cantatas, según hemos visto. Sin necesidad de comentar una por una las combinaciones indicadas en la descripción del poema, donde mejor se puede establecer una relación con el poema de Dryden es en el uso de *pareados* y *tercetos* sobre todo, y también en el de *cuartetos* y *quintetos*. Pero otras combinaciones destacan por su originalidad, como: vv. 46-53 (12A 6a b' 8c c 4c c 8b'); vv. 66-73 (8a 4a 8 – 8b 4b 4c 8b 4c); vv. 89-102 (8a b b a c – 4c d d e 8d e f f); vv. 103-114 (11A A B 5b c' 3d 3d 5d c' c' 11E E). Son perceptibles las tendencias de la métrica española de la época a colocar esdrújulos, y sobre todo agudos en lugares simétricos de la estrofa (por citar algún ejemplo, los grupos de versos 38-45, 123-128).

El poema de Dryden consta de versos de seis longitudes diferentes: desde el *dímetro* de 2 acentos (20 versos) hasta el *heptámetro* con 7 acentos (3 versos). Los más frecuentes son los de 4 acentos, *tetrámetro*, que domina en todas las secciones y está justo por encima de la mitad del total (73 versos). Las líneas que tienen menos extensión de la predominante (la de 4 acentos) duplican a las que tienen más: 2 acentos (20) y 3 acentos (26) suman 46 versos frente a 22 del total de versos de 5 acentos (14), de 6 acentos (5) y de 7 acentos (3).

El poema de Maury sigue el ejemplo de la polimetría del poema inglés mezclando versos de distinta medida, según se ve en la siguiente tabla de distribución:

### NÚMERO DE SÍLABAS DEL VERSO

SECCIÓN	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	14	TOTAL
1 (1-13)			2		2				9			13
2 (14-35)	1		2		6		1		11		1	22
3 (36-53)		2		6		7			2	1		18
4 (54-83)		4	2		10	4			10			30
5 (84-114)	2	4	7			10	3		5			31
6 (115-141)				1	6		4	2	6	7	1	27
TOTAL	3	10	13	7	24	21	8	2	43	8	2	141

Los versos endecasílabos (43) son los más numerosos, seguidos de los heptasílabos (24) y los octosílabos (21). Las tres clases de versos (88) representan más de la mitad, son los tipos de versos clásicos de la versificación culta española, pero es notable la mezcla del

octosílabo, y además en número muy próximo a los heptasílabos. Dominan los versos de menos de siete sílabas (33) sobre los de más de once (10). Hay una tendencia, pues, al verso corto, como en el poema inglés.

Dos tercios de los versos de Dryden tienen ritmo yámbico –el único en las estrofas II y VII-, si bien hay pasajes importantes de ritmo trocaico en estrofas III y V, y ocasionalmente algún verso con ritmo trocaico que busca un efecto especial. En la estrofa VI, Dryden utiliza ritmos ternarios (anapéstico, anfibráquico). En total, de los 141 versos de *Alexander's feast*, 100 son yámbricos, 27 trocaicos, 14 ternarios (Duffell, 2007: 5-7). Aunque el sistema español de versificación culta de la época es fundamentalmente silábico, son muy evidentes las tendencias a regular el acento interior de verso, es decir, la construcción de un silabotonismo, sobre todo en los versos destinados al canto. Esta tendencia es bien patente en el ritmo de *El festín de Alejandro*, y podemos concretarla en los siguientes hechos. El octosílabo adopta siempre el ritmo *trocaico* (acento en las impares); el dodecasílabo y su quebrado hexasílabo tienen ritmo *anfibráquico* (acento en 2.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> de cada hemistiquio), lo mismo que los enneasílabos con acento en 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> (vv. 133-134). Los otros seis enneasílabos tienen ritmo yámbico, con acento siempre en 4.<sup>a</sup>, tipo denominado *eneasílabo de canción*. Otro ritmo ternario es el de los dos *decasílabos de himno* (vv. 139-140), con acentos en 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup> (ritmo *anapéstico*). Los dos alejandrinos tienen ritmo *yámbico* (acento en las pares) y este ritmo es el predominante también en los heptasílabos; el endecasílabo canónico español es un verso yámbico. Predomina, pues, el ritmo yámbico en el poema de Maury, como en el de Dryden, y si en la sección VI del poema inglés es donde se presentan los ritmos ternarios, en la parte correspondiente del poema español tienen notable presencia los ritmos ternarios también (vv. 123-128, 137-140).

Se entiende así la nota del colector, citada al principio, pero habría que precisar que sigue las variedades de versificación del original, como dice Menéndez Pelayo, en lo posible. De todas formas, hay otra traducción de este mismo poema de Dryden, hecha en la misma época por el Conde de Noroña (1760-1815), que nos puede dar una referencia para destacar el esfuerzo y la originalidad de la de Maury. En efecto, en el segundo de los tres citados volúmenes que Leopoldo Augusto de Cueto dedica a *Poetas líricos del siglo XVIII*, en la Biblioteca de Autores Españoles (vol. 63, 1871), se publica, entre las poesías del Conde de Noroña, una titulada *El festín de Alejandro, o el poder de la música*, que lleva como aclaración inicial la siguiente nota: *Traducción libre de la oda que al mismo asunto compuso en inglés Mr. Dryden*. La traducción consta de 168 versos, que traducen las seis primeras secciones del poema de Dryden, y están organizados de la siguiente forma: seis estancias de veinte versos endecasílabos y heptasílabos con el mismo esquema (A B C B A C c D E E D d F G H H G F I I); cada una de estas estancias va seguida de una *octavilla aguda* en octosílabos con el mismo esquema en las seis (a b b c' a d d c'). Parece que el traductor ha buscado en esta ocasión un equivalente de la forma inglesa: la estancia para la estrofa, y la octavilla para el coro. Muy alejado de la forma de la polimetría del poema de Dryden.

Queda la cuestión del *ritmo ditirámico*. Ni ditirambo ni ditirámico designan una forma especial en métrica española. Ditirambo se emplea en poética clasicista cuando se habla de poesía lírica (Alonso López Pinciano, en 1596, por ejemplo), o en relación con el teatro (Luzán, en su *Poética*, 1737, cita los ditirambos en honor de Baco como primer origen de la tragedia). Ahora bien, encontramos en la época un testimonio muy valioso, relacionado con la métrica, en la obra del jesuita Juan Francisco de Masdeu, *Arte poética fácil* (1801). Trata de las formas de “*poesías libres*”, en las que incluye el *ditirambo* y la *silva* o *idilio*, y dice:

“El Ditirambo se pone en boca de persona, que esté como fuera de sí, o por borrachera, o por locura, o por furor, o por cualquiera otra pasión extraordinaria y violenta. El Poeta, para acomodarse al asunto y a la persona, ha de hablar con palabras extrañas, y con expresiones descompasadas: ha de mezclar, sin orden alguno fixo, variedad de versos, ora largos, ora medianos, y ora muy cortos; ha de variar también en las estancias, ora haciéndolas semejantes, y ora desemejantes; unas alargándolas, y otras acortándolas; poniendo alguna vez muchos consonantes, y otra vez pocos: ha de remedar en suma el desarreglo y desorden de un borracho”.

Muestra a continuación su desagrado por estas poesías de taberna, apreciadas por los italianos, “y Francisco Redi entre otros, Poeta del buen siglo, se ha distinguido mucho con ellas” (1801: 128). Está claro que Masdeu está pensando en el poema de Francesco Redi (1626-1697), *Bacco in Toscana* (Florencia, 1685), que en sus 980 versos presenta las características métricas señaladas<sup>29</sup>. Para la métrica, es importante que Masdeu asocie el ditirambo con la forma tradicional de poema más libre, la *silva*.

El mismo Juan María Maury nos confirma la relación del *ritmo ditirámico* de su poema con el de Francesco Redi. En efecto, en la *Revista de Madrid* (1841), firmada por F. M., y con el título de *Versificación y elocución*, se hace la reseña de una *Disertación sobre cuestiones de ritmo y metro, acento, prosodia y cantidad*. Por D. J. M. M., donde, según Menéndez Pelayo (1952-1953, III: 117), se leen capítulos de su *Tratado de métrica, presentado a la Academia Española*. No hay constancia de que este tratado se haya publicado<sup>30</sup>, pero el reseñador reproduce muchas veces en sus propios términos, y otras sintetizando, las teorías métricas de Maury. La última parte de la reseña lleva el epígrafe

29 También Luzán (1977: 432) cuando habla del origen de la tragedia, menciona a Francesco Redi a propósito del ditirambo, “de cuya especie de poesía es excelente ejemplar el famoso ditirambo que escribió en el siglo pasado aquel célebre ingenio de Toscana, Francisco Redi, gran filósofo y poeta”. Todavía en métrica italiana se habla de *ditirambo* y se menciona el de F. Redi (Pazzaglia, 1990:114-115; Ramous, 1988:141-142).

30 A pesar del testimonio de Vicente Salvá, en carta dirigida a Bello y fechada en París el 7 de julio de 1835, donde dice estar ocupado en publicar un tratado de Maury sobre *Versificación y alocución* [sic], que debía de encontrar Salvá un tanto desordenado, por el comentario que hace: “Es libro en mi sentir tan lleno de novedad como falto de método, y no es posible dárselo sin rebacerlo por entero” (Bello, 1981, XXVI: 31). Samuel Gili Gaya, en la introducción a la *Métrica* de Bello, dice creer que la disertación ha permanecido inédita, “después de haber hecho inútiles pesquisas en las bibliotecas de Madrid y en los catálogos bibliográficos” (Bello, 1981, VI: LXXXIV)

de *MEZCLA DE VERSOS* y, como se verá, es de sumo interés para comprender la intención de Maury en lo referente al ritmo del poema que comentamos.

A tres podemos reducir las normas que da Maury (1841, II: 17-20), quien no se conforma con dejar que juzgue sobre la cuestión el oído, para la combinación de versos de distinta medida: la *primera* es que combinan bien los versos cortos que son *sección del ritmo* del largo con el que se juntan, como ocurre con *endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos*, o como sucede con el viejo *pie quebrado* (combinación de *tetrasílabo y octosílabo*).

La *segunda* norma es: “*Siempre que los versos menores equivalgan juntos a otro superior, cualquiera fracción resulta buena*”. Ejemplo: *Son vapor / Gloria, / Victoria; / El honor / Mera / Químera*, seis versos que equivalen a *dos versos de romance*, es decir, octosílabos. Nótese que el ejemplo corresponde a los versos 93-94 de *El festín de Alejandro*, con la variante de *victoria por memoria*.

La *tercera* observación es que, en los demás casos, “*lo esencial es que entonces no pertenezcan a orden numérico diferente*” (par o impar). Es lo que ocurre en “*nuestras coplas de bolero*” (seguidillas), combinación de *heptasílabo y pentasílabo*. Otro ejemplo es la combinación, que se encuentra ya en la poesía antigua, del verso de arte mayor (compuesto de dos hemistiquios con acento en 2.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>) con el de dos sílabas menos, el decasílabo “*anapesto puro*”, con tres acentos (3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>). En resumen, y como regla general, lo que importa es que “*variando modos, no se choquen sistemas*”.

Vayamos ahora a la cuestión del *ditirambo*, de la que trata a continuación, pues es asunto relacionado con el de la mezcla de versos. Empieza observando que no se encuentra en los líricos españoles “*sobrado uso de las libertades rítmicas que vemos en las literaturas rivales, y se concedieron primitivamente a los ditirambos*”. Las libertades rítmicas se refieren, en este contexto, a la mezcla de versos de que acaba de hablar. Tres ejemplos de “*literaturas rivales*” cita Juan María Maury. El *primero* es el *Baco en Toscana* de Francisco Redi, “*un ditirambo lejítimo [sic], de mucho estro y donaire singular: [...]sin embargo, demasiado difuso (se acerca a mil versos) y más notable por las ideas que por la versificación, que es mi negocio, no diré más acerca de él*”. Los otros dos autores que aplican “*esos modos libres, desusados entre nosotros, pero que nadie nos veda*” [subrayo], son Racine y Dryden. En los ejemplos del primero –coros de *Ester* y de *Atalía*– no halla Maury “*razón ninguna armónica*” en la combinación de alejandrinos y “*versos menores, sin ninguna relación unos con otros, y ninguna con el mayor*”. Dryden, por su parte, en “*la bella composición: El Festín de Alejandro*”, le hace a Racine “*considerable ventaja*”. ¿Por qué? Porque en la aplicación del sistema “*debe encontrarse en el sentido cierta razón para acortar o alargar la medida, para ritmar con más o menos empeño: en Racine se descubre poco, y en Dryden da golpe casi siempre*” (1841, II: 20).

Aventura Maury una *imitación* de Dryden en el texto de *El Festín de Alejandro*, que se publica aquí con las variantes que hemos comentado y anotado. Inmediatamente antes del texto del poema se lee la siguiente explicación técnica:

“Se hallarán, alternando con los versos usuales del recitado, líricos de todas medidas, observando todas combinaciones concertadas, en sí o por correlación; y a veces ampliando el lujo artístico del inglés por gala de nuestra lengua” (1841, II: 21).

No nos puede extrañar que Maury, buen conocedor de los secretos del verso español y de las versificaciones inglesa y francesa –de lo que da pruebas en sus escritos y en las traducciones al francés en su muy conocida y apreciada antología, *Espagne poétique* (París, 1826-1827)-, tenga una intención precisa a la hora de elegir la forma métrica, y una conciencia de la novedad y razón de su ensayo. Todas las combinaciones de versos distintos que encontramos en su poema se explican por las tres normas comentadas.

Del lugar de Juan María Maury en la historia de las teorías métricas en el siglo XIX, hemos dicho algo en otro lugar (1975). Su teoría del papel del acento es un hito importante en la concepción moderna del verso español. Por este y por otros temas, tratados con originalidad y buen fundamento, fue apreciado por Vicente Salvá o Andrés Bello, por citar dos figuras principales del siglo XIX. Tampoco le faltaron elogios como poeta, y Bello cita sus versos en más de una ocasión como ejemplos en su *Métrica*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLO, Andrés (1981), *Obras Completas de Andrés Bello*, Caracas, La Casa de Bello, segunda edición, 26 vols.
- CUETO, Leopoldo Augusto de (1952-1953), *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 3 vols. (*Biblioteca de Autores Españoles*, 61, 63 y 67).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1975), *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2003), “Construcción del verso moderno”, *Rhythmica*, I, 37-60. También en 2007: 65-82.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2007), *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, UNED.
- DUFFELL, Martin J. (2007), “The versification of *A Song for Saint Cecilia’s Day* and *Alexander’s Feast* by John Dryden”, 8 páginas inéditas del material previo para la síntesis del cap. 7 de *A New History of English Metre*, Oxford, Legenda (en prensa).
- LUZÁN, Ignacio (1977), *La poética*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor.
- MASDEU, Juan Francisco de (1801), *Arte poética fácil*, Valencia, Burguete.
- MAURY, Juan María (1841), “Disertación sobre cuestiones de ritmo y metro, acento, prosodia y cantidad. Por D. J. M. M.”, *Revista de Madrid*, tercera serie, tomo I, 453-467; tomo II, 5-26.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1952-1953), *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, Aldus, 4 vol.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1972), *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, tercera edición corregida y aumentada, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- OCHOA, Eugenio de (1840), *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*, Paris, Baudry, Librería Europea, 2 vols.
- PARAÍSO, Isabel (2003), "La escala métrica en la polimetría romántica", *Rhythmica*, I, 223-249.
- PAZZAGLIA, Mario (1990), *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni Editore.
- RAMOUS, Mario (1988), *La metrica*, Milano, Garzanti Editore, seconda edizione.