
Autores: **Catalina Palomares Expósito** (I.E.S. Santa Engracia) y **José Palomares Expósito** (I.E.S. Huarte de San Juan)

Título Artículo: **La ‘Octava real’ y la épica renacentista española. Notas para un estudio**

Fecha de envío: 15/10/2004

Resumen. En este artículo dedicado al estudio de la octava real en el Renacimiento se ha pretendido, en primer lugar, atender a la formación y desarrollo de la estrofa, y en segundo lugar, describir la información que nos aportan las preceptivas poéticas clásicas sobre tal estrofa (temas más adecuados a su empleo, valor moral, acentuación, encabalgamiento, sonoridad, etc.). En definitiva, se trata de unas notas para un estudio más detallado sobre la evolución de la octava real en la métrica española.

Abstract. In this article dedicated at the *octava real's* study in Renaissance we have pretended, in the first place, to attend to the formation and evolution of this strophe; in the second place, to describe the information which classical poetics tracts give us upon this strophe (more related to his use aspects, moral value, acentuation, enjambement, sonority, etc.). At sume, it is tractated of notes for more detailed study upon evolution of *octava real* in the Spanish metric.

La ‘Octava real’ y la épica renacentista española. Notas para un estudio

*Esta es la Rima Octava, en quien floresce
la Eroyca alteza, i Epica ecelencia,
i en dulçura a la Lirica engrandece.*

(Juan de la Cueva, *Exemplar Poético*, Epist. III, 94-96)

La épica culta española del Renacimiento está escrita fundamentalmente en octavas reales.¹ Cabe preguntarse, pues, la razón de esa abrumadora preferencia y, al mismo tiempo, analizar la teoría y la práctica de ese cultivo métrico.²

¹ La *octava real* también recibe la denominación de *octava rima* y *octava heroica*. Menéndez Pelayo utilizó como sinónimo el nombre de *octava italiana*, aunque, como veremos, esta estrofa se refiere más bien a la llamada *octava aguda*.

² Nuestro estudio atenderá preferentemente a los aspectos relacionados con las *preceptivas poéticas*, y no tanto al análisis métrico detallado de la estrofa, algo que, además de reflejarse en los distintos manuales y monografías métricas, ya hizo Dámaso Alonso con su habitual maestría (*vid. Poesía española. Ensayo de*

En las *Anotaciones* de Fernando de Herrera se puede leer que:

Sin duda alguna fue autor de las estancias o rimas octavas Iuan Bocacio, i el primero que con aquel nuevo i no usado canto celebró las guerras.³

Y a continuación, añade:

Después començo Angelo Policiano a vestir estas rimas de las flores Latinas, hasta que el Ariosto las hizo merecedoras de su canto i las puso en perfección.⁴

Según lo expresado, Boccaccio fue el creador de la llamada *ottava rima*. Sin embargo, lo que Herrera no dice es que el autor del *Decameron* partió de un modelo anterior. En efecto, como señala Navarro Tomás, la forma primitiva se documenta desde el siglo XIII en Sicilia, sobre la base de la rima alterna ABABABAB “conocida por la lírica latina medieval”.⁵ Con todo, el maestro descuida citar algún ejemplo.

En este sentido, conviene recordar que la lírica latina del Medioevo empleó esta rima sobre todo en composiciones religiosas. No obstante, también es posible hallarla en poemas de tema profano. Así, uno de los *Carmina Arundelliana*⁶ presenta la siguiente variante métrica (si bien en arte menor): abababba:

Dum rutilans Pegasei
choruscat aurum velleris,
auricomi favor dei
risum serenat etheris.
Leta suos Dionei
salutat aura syderis;
castra densantur Veneris,
volant tela Cytherei.⁷

métodos y límites estilísticos, y Estudios y ensayos gongorinos, en Obras Completas, Madrid, Gredos, 1973).

³ *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Córdoba [etc.], Universidad de Córdoba [etc.], 1998 (Reprod. facs. de la ed. de Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580), tomo II, p. 648.

⁴ *Ibidem*, p. 649.

⁵ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 206.

⁶ Atribuido por algunos estudiosos a Pedro de Blois (s. XII).

⁷ Esta composición contiene un *adagio* de cuatro versos también de ocho sílabas según la rima abab:

Felicibus stipendiis
suos Venus remunerat,
dum lusibus et basiis
medetur his, quos vulnerat.

Esta rima abab se encuentra además en algunas piezas religiosas. En el poema “*Splendor Patris et Figura...*”, de Adán de San Víctor (s.XII), leemos:

Splendor Patris et Figura
Se conformans homini,
Potestate, non natura
Partum dedit Virgini.

(Dímetros trocaicos acatalécticos alternando con catalécticos. Ritmo acentual y rima).

En un poema sacro de Philippe le Chancelier (siglos XII-XIII) titulado “*O Maria, noli flere...*” (inspirado, dicho sea de paso, en Io, 20, 11-18) se utiliza la rima ababab:

Unde gemis, unde ploras?
Verum habes gaudium.
Latet in te, quod ignoras,

Por tanto, la primitiva octava siciliana se convirtió, bajo la pluma de Boccaccio⁸, en *octava real*. He aquí una muestra extraída de la *Teseida*:

Poi che le belle Muse cominciaro
secure, tra mortali ignude andare,
già fu di quelli che gl'essercitaro
con vago stilo et onesto parlare;
et altri in dolci amori l'operaro;
ma tu mio libro prim` alto cantare
di Marte fai gli affanni sostenuti
nel volgar Latio mai non più veduti.⁹

Esta estructura fue empleada en Italia por numerosos autores, desde Policiano, Pulci, Boiardo, Bembo,¹⁰ Ariosto, Tasso..., hasta Marini y Tasconi.

Como es conocido, en España fue Boscán quien introdujo esta estrofa en su conocido poema *Octava rima* -donde incluye unas ciento treinta y cinco estrofas-. Con todo, sería Garcilaso de la Vega quien la perfeccionaría. He aquí una deliciosa muestra tomada del inicio de la *Égloga III*:

Aquella voluntad honesta y pura,
ilustre y hermosísima María.
que en mí de celebrar tu hermosura,
tu ingenio y tu valor estar solía,
a despecho y pesar de la ventura
que por otro camino me desvía,
está y estará en mí tanto clavada,
cuanto del cuerpo el alma acompañada.¹¹

Para *La Araucana* Ercilla eligió precisamente la octava real, avalada por los grandes maestros italianos antes citados.¹² A partir de Ercilla, se convirtió en el patrón

doloris solacium.
Intus habes, queris foras,
languoris remedium.

Todo esto quizá sea indicio de una evolución formal hacia la primitiva octava siciliana. Sea como fuere, parece claro el trasvase existente entre la métrica latina medieval y las romances y, en este sentido, el influjo de éstas entre sí.

⁸ Vid. *Teseida*, *Filostrato*, *Ninfale fiesolano*.

⁹ Oct. 84. Cuando se habla del origen de la octava siempre se suele mencionar la *Teseida*, de Boccaccio. Con todo, no es el primer texto en que Boccaccio emplea tal metro. A título de erudición, podemos decir que la primera documentación de la octava en Boccaccio se registra en su *Filocolo*, I,43, donde aparece en la tumba de Giulia Topazia. Y si es raro aludir al *Filocolo* (Rudolf Baehr es uno de los pocos que lo menciona), lo es todavía más mencionar un poema heroico sobre la muerte de Orlando que se recitaba entre el público italiano allá por 1380, titulado *Spagna in rima* y escrito en octavas. En cualquier caso, ignoramos hasta qué punto influyó dicho poema en el desarrollo posterior de la estrofa.

¹⁰ Su discurso “*Ottava rima*”, incluido en *Le Prose* II,11, parece ser la base del comentario de Herrera sobre la octava en las *Anotaciones*.

¹¹ vv. 1-8. Sin embargo, aún en el siglo XVI, se escribía *octavas* con otras disposiciones métricas, como las curiosas *Octavas* del alquimista Luis de Centellas.

¹² También coadyuvieron en la extensión de la octava las traducciones de obras coetáneas, como la que hizo Jerónimo Ximénez de Urrea del *Orlando furioso*, de Ariosto, y las traducciones de obras latinas, como la célebre traducción de la *Eneida* por el toledano Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555), traducción que, por cierto, fue utilizada por decenas de autores de nuestro Siglo de Oro, entre ellos Cervantes, y *La historia que escribió en latín el poeta Lucano*, de Martín Lasso de Oropesa (Anvers,

métrico de la épica culta española, tanto *profana* como *religiosa*,¹³ y extendió posteriormente su empleo a los grandes poemas mitológicos, como el *Faetón* de Villamediana o *El Polifemo* de Góngora, entre otros.¹⁴ Jerónimo Bermúdez la introduce en el teatro con su *Nise laureada* (1577), acto II, 1.

No obstante, no puede obviarse el hecho de que, además de la octava, se emplearon otros esquemas métricos, aunque, eso sí, en menor medida.¹⁵ Entre ellos sobresalen la décima, la quintilla y la redondilla, basados, como sabemos, en el verso de romance tradicional. Estas *innovaciones* en el patrón métrico de la épica española apenas tuvieron trascendencia, si bien produjeron obras de gran calidad, caso del *Isidro* de Lope (1599), donde el Fénix de los Ingenios justifica así su “osadía”:

“... porque no pienso, (*sic*) que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro [...] y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras Redondillas, y aun han querido imitallas...”.

Lope fue por su cuenta: su *Isidro* y la *Gatomaquia* son de los pocos poemas épicos de calidad no escritos en octavas.¹⁶

1530?; Lisboa, 1541; Valladolid, 1544, etc.). Por tanto, como señala el profesor Pierce: “[...] Ercilla y Camoens se encontraron ya con una generación ducha en el manejo de la octava” (*vid. La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968, p. 222).

¹³ En el *Buscón* de Quevedo hay un pasaje significativo que refleja el vínculo existente entre la hagiografía y la octava real. En el libro II, cap. II: “De lo que me sucedió hasta llegar a Madrid con un poeta”, dice el clérigo *poetastro* a Pablos: “[...] oiga v. m. un pedacito de un librito que tengo hecho a las once mil vírgines, adonde a cada una he compuesto cincuenta octavas, cosa rica” Yo, por escusarme de oír tanto millón de octavas, le supliqué que no me dijese cosa a lo divino”. En este sentido, conviene recordar que la octava también se empleó con asiduidad en la poesía lírico-religiosa. Así en Lope de Vega y José de Valdivielso. Del ilustre Capellán toledano pueden citarse las “Otavas al Santísimo Sacramento” (*Romancero espiritual*, 1612). Y, por supuesto, también se utilizó tal metro en la lírica culta. Angelo Poliziano es el temprano autor de unas *Stanze* –que, por cierto, recuerdan bastante el *Canzoniere* petrarquesco-. En este caso tenemos una primera muestra de empleo de la octava para una materia lírica (“Amor, del quelle i’ son sempre sugetto”, dira el propio Poliziano, I,2). Quizá pensaba en ello Juan de la Cueva cuando nos dice en el verso 96 de la *Epístola* III de su *Exemplar Poético* que la *rima octava* “en dulzura a la lírica engrandece”.

¹⁴ Conviene recordar que fue Hurtado de Mendoza el primero que empleó la octava real para un asunto mitológico en poemas como *Fábula de Adonis e Hipómenes y Atalanta*. Es más, el propio Hurtado de Mendoza también es el precedente español en el cultivo de la octava real en obras de índole satírico-burlesca; buena muestra de ello son sus *Estancias vizcaínas*. Con todo, el ejemplo que suele citarse casi siempre es el *Poema heroico de las locuras y necedades de Orlando el enamorado*, de don Francisco de Quevedo. Así pues, Hurtado de Mendoza se adelantaría a Alessandro Tassoni (1565-1635) como cultivador del género heroico-cómico en el llamado Siglo de Oro. De Tassoni suele citarse *El cubo robado* (1622-1624), irónica parodia de los poemas homéricos que tiene como asunto la ficticia guerra entre Módena y Bolonia por culpa de un cubo.

¹⁵ En el Siglo de Oro también se cultivó una épica en metros clásicos, aspecto que vamos a dejar fuera de nuestro trabajo. No obstante, no será ocioso decir que, en esa labor, destacó un humanista granadino, injustamente olvidado, Juan Negro Latino, poeta de raza negra que adquirió la libertad a raíz de su boda con doña Ana de Carleval y que llegó a ser catedrático y amigo del propio don Juan de Austria. Su obra más famosa se titula precisamente *Austriadis carmen, libri duo*. Consta de unos 1800 hexámetros que cantan la figura de don Juan de Austria. Negro Latino concibió su obra como una *imitación* de Virgilio –de hecho, calca versos completos-. También merece mención especial la *Teresiada*, de fray Juan de Valencia (†1646), obra compuesta en honor de Santa Teresa de Jesús y que consta de unos 350 dísticos latinos, en versos retrógrados, esto es, que lo mismo pueden leerse al derecho que al revés.

¹⁶ La poesía épica hispanoamericana nos ofrece más *excepciones* al tradicional patrón métrico de la octava real. Melchor Xufre del Águila, natural de Madrid, capitán en la guerra de Chile –donde perdió una pierna-, es autor de un *Compendio historial del descubrimiento, conquista y guerra del reino de*

Esto por lo que respecta a España. ¿Y el resto de Europa? Portugal también adoptó la octava real, que alcanzó vetas insuperables bajo el cálamo de Camoens. En Francia Ronsard la usó en pareados decasilábicos, aunque el canon tradicional tuviera que descansar sobre el pareado alejandrino. El pareado llegó también a Inglaterra, y lo observamos en *The Paradise lost*, de Milton; con todo, hubo también alguna que otra innovación interesante en la *estancia spenseriana*, sobre la base de nueve versos. He aquí un ejemplo sacado de la obra del propio Edmund Spenser *The Faerie Queen* (1596):

Lo I the man, whose Muse whilome did maske,
As time her taught in lowly Shepheards weeds,
Am now enforst a far unfitter taske,
For trumpets sterne to chaunge mine Oaten reeds,
And sing of knights and Ladies gentle deeds;
Whose prayses having slept in silence long,
Me, all too meane, the sacred Muse areeds
To blazon broad emongst her learned throng:
Fierce warres and faith full loves shall moralize my song
(I, vv. 1-9)

Una hojeada a los tratados métricos áureos nos permitirá ahondar en el conocimiento de ciertos aspectos teóricos y técnicos sobre el empleo de la octava en nuestra épica clásica. En las siguientes líneas nos detendremos en algunos de los más interesantes.¹⁷

Chile, con otros dos discursos (Lima, 1630). Esta obra está compuesta en endecasílabos sueltos. Rodrigo de Valdés, jesuita, catedrático de Prima y prefecto de estudios en el Colegio Máximo de San Pablo, es autor de un *Poema heroico hispano-latino, panegírico de la fundación y grandezas de la noble y leal ciudad de Lima*, publicado póstumamente por un sobrino en Madrid en 1687. Consta de unas 572 cuartetas, que mezclan voces latinas y españolas. He aquí un ejemplo de esa *métrica difícil* que en España representó como nadie Caramuel con su *Primus Calamus*. En esta línea se situaría también la *Thomasiada* (Guatemala, 1667), del vascongado Diego Sáenz Ovecuri, vicario provincial de San Salvador. Incluye unas ciento cincuenta maneras diferentes de versificación: cuartetas, quintillas, endechas, romances, laberintos esféricos... Y, por supuesto, distintas clases de octavas. En este sentido, ya el Licenciado Francisco López de Úbeda incluyó distintos patrones de octavas reales en la *Tabla de Arte Poética* que añadió a *La pícara Justina* (Medina del Campo, 1605). En esa *Tabla* incluía octavas *de pies cortados, con hijuela y glosa, de rima a la vez interna y externa, pomposa, españolas y latinas juntamente...* Por otra parte, nos referíamos al *Isidro* de Lope, escrito en quintillas, como su *Gatomaquia*. Pues bien, la quintilla –simple o doble– también va a utilizarse en Hispanoamérica. En efecto, el sevillano Luis Belmonte Bermúdez compone la *Vida del Padre Maestro Ignacio de Loyola* (Méjico, 1609) en quintillas dobles. Por su parte, el dominico fray Adriano de Alecio compuso una obra en loor de Santo Tomás de Aquino titulada *El Angélico* (Murcia, 1645), también en quintillas.

¹⁷ Aunque nuestro estudio va a circunscribirse al Siglo de Oro, no podemos obviar lo que viene después, pues sería desvirtuar la visión del proceso. *Grosso modo*, diremos que, a partir del siglo XVIII, el patrón estrófico de la octava real entra en decadencia, y si bien es posible localizar poemas neoclásicos y románticos que lo emplean, su uso es muy reducido. El Modernismo mirará más a la métrica que se practica en Francia y olvidará por completo la octava. Habrá que esperar a la llamada *Generación del 27* para asistir a una breve pero intensa revitalización de la octava real. Algunos ejemplos ya en el siglo XX son los de Ramón de Bastera (*Virulo, mocedades*, 1924) y Miguel Hernández (*Perito en lunas*, 1936). Con todo, puede decirse que es el siglo XVIII el principio del fin de la octava real. Claro que también decae el *poema épico*. En el siglo XVIII va a cultivarse sobre todo el llamado *canto épico o heroico* (vid. Frank Pierce, “The *canto épico* of the XVII and XVIII centuries”, *Hispanic Review*, XV, 1947, pp. 1-48). Y el metro empleado mayoritariamente para este tipo de poemas va a ser la octavilla y la octava aguda italianas. Alfred Coester ha señalado la influencia de Metastasio en el empleo de estas estrofas en la métrica española. Metastasio, en realidad Pietro Trapassi (1698-1782), fue llamado el “Sófocles italiano”. Destacó sobre todo por sus melodramas, entre los que descuellan *Dido abandonada*, y *Artajerjes* y

Cabría preguntarse qué opinión tenían nuestros tratadistas áureos sobre el empleo de la octava y para qué era más apta. Hay diversidad de pareceres. Francisco Cascales (*Tablas Poéticas*, 1617) restringe su uso al “sugeto heroico”. Más condescendientes se muestran Rengifo y Juan de la Cueva. Para Juan Díaz Rengifo (*Arte poética*, 1592), se trata de un metro:

“Muy usado en España, y muy a propósito en las Comedias, para razonamientos, y oraciones, y fuera dellas, para Descripciones y encomios, y para historias seguidas, ay dellas varias sonadas” (Cap. LIV, 59).

Juan de la Cueva (*Exemplar Poetico*, 1606), tras señalar que fue Boccaccio el primero que empleó la octava en su *Teseida*:

Mas en poema, aquellas son usadas
en que el Bocacio su *Teseida* canta
de quien primero fueron inventadas.
(vv. 100-102)

pasa a enumerar sus posibles empleos, que abarcan una gran variedad de asuntos:

No desdeña que en cuentos la apliquemos
ni en comedias en largas narraciones,
ni en las tragedias tristes della usemos,
En glorias amorosas, en pasiones,
en burlas, veras, mofas, risa, llanto,
elogios, epitafios, descripciones:

Ruggero (vid. “Influences of the Lyric drama of Metastasio on the Spanish romantic movement”, *Hispanic Review*, VI, 1939, pp. 10-20; “Octavas y octavillas italianas”, en *Homenatge a A. Rubio i Lluch*, Barcelona, III, 1936, pp. 451-462; Joseph G. Fucilla, “Poesías líricas de Metastasio en la España del siglo XVIII y la octavilla italiana”, en *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, CSIC, 1953, pp. 202-215.). Como sabemos, la octava aguda está formada por ocho versos de arte mayor que riman en consonante con la siguiente disposición métrica: ABBC’DEEC’. No obstante, puede presentar otro esquema en el que no queda ningún verso sin correspondencia: ABBC’ADDC’. Si los versos son de arte menor, hablamos de octavilla. La octava aguda isométrica en endecasílabos recibe el nombre de *estrofa bermudina*, por Salvador Bermúdez de Castro, su principal cultivador. Ejemplos de esta estrofa encontramos en “Las siete palabras y María al pie de la Cruz” de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y la *Rima* “A Casta”, de Bécquer. Se trata de una estrofa más apta para temas líricos y narrativos que épicos. Ya en el siglo XVIII Manuel María de Arjona introdujo una innovación en la octava aguda: utilizó versos decasílabos, salvo el 4º y el 8º, que eran heptasílabos. Esta innovación puede verse en su *Diosa del bosque* (BAE, LXIII). En el XIX Nicomedes Pastor Díaz la vuelve a emplear en *La mariposa negra*. Esa innovación dieciochesca de Arjona se localizará después en los *Inni sacri*, de Alessandro Manzoni (1785-1873), uno de los poetas románticos italianos que más influyó en Esteban Echeverría (quien lo cita, por ejemplo, en la *Parte cuarta* de *La cautiva*). Por su parte, la octavilla se adopta en el siglo XVIII, también por influencia italiana (Metastasio, Gabriello Chiabrera (1552-1638) -autor de varias obras épicas, como *De la guerra de los Godos* y *Ruggiero*- y sus seguidores). En nuestra poesía dieciochesca es Meléndez Valdés quien más la utilizará, seguido de los Moratín, Iriarte, Cienfuegos, Arriaza, Quintana y Lista. Un ejemplo curioso lo tenemos en el *Diálogo métrico de Paris y Elena*, de Eugenio Gerardo Lobo. Una aplicación de la octavilla a asunto épico lo encontramos en *La Rodoguna*, de Pedro de Peralta Barnuevo (1663-1743), obra que, dicho sea de paso, es adaptación de Corneille (el propio Peralta Barnuevo cultivó la épica en prosa en su obra *Lima fundada o conquista del Perú*; claro que no debe olvidarse su producción teatral, entre la que destaca la pieza *Afectos vencen finezas*). El Romanticismo emplea más la octavilla que la octava. El ejemplo canónico quizá sea la *archiconocida* “Canción del Pirata”, de Espronceda; con todo, hallamos ejemplos en el Duque de Rivas y Zorrilla. El Modernismo no sólo rompió con la octava, sino con la octavilla. Aun así, tenemos el curioso caso de José María Heredia, que escribe casi un tercio de su producción es octavillas.

A todo se acomoda, y en su canto
parece bien, guardando propiamente
el decoro, que en ella importa tanto.
(vv. 106-114)

En su *Arte nuevo de hacer comedias* Lope no dice que la octava fuera adecuada para un género literario, sino más bien para una situación dramática concreta:

... las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.

Fijémonos ahora en los versos 113-114 del *Exemplar Poético*:

...guardando propiamente
el decoro, que en ella importa tanto.

Versos significativos por cuanto introducen un valor *moral* en el empleo de la octava. Al decir de Juan de la Cueva, se debe guardar, pues, el *decoro*. En el cap. LIV, 59 del *Arte poética* de Rengifo se nos explicita que los poetas:

“Han de rematar la octava con alguna sentencia, o dicho que dexé con sabor, y gusto al que la lee”.

Es decir, algunos de nuestros tratadistas apuestan claramente por una mixtura del *prodesse* y el *delectare*, adelantándose en esto a la *Poética* de don Ignacio de Luzán.

Juan de la Cueva añade algunos preceptos más:

- (1) *Escribir como se habla*: Las célebres palabras de Juan de Valdés son bien asimiladas por nuestro autor cuando apunta aquello de:

Huir de toda oscuridad procura,
y de escrebir de modo diferente
que se habla, y hablar en lengua pura.
(vv. 142-144)

- (2) Uso de epítetos y perífrasis:

Usa en ella de muchos epítetos
que al verso dan dulzura y herosean,
y por él se expresan los afetos.
Los versos que los ánimos recrean
altos, y de la plebe desviados
les hace la perífrasis que sean.
(vv. 229-234)

- (3) Evitar la colisión de vocales:

Y si quieres que llegue tu deseo
adonde aspira, que es a la dulzura
del número, en que tantas fuerzas veo,
la suavidad le viene y la blandura
de nunca o pocas veces las vocales
colidir, o juntar en su textura.

(vv. 196-201)

Por otra parte, por lo que al *encabalgamiento* se refiere, podemos decir que apenas es tratado por nuestros preceptistas métricos. De hecho, fue Bello el primero que se ocupó del encabalgamiento con cierta profundidad.¹⁸

Juan del Encina, en su *Arte de la Poesía castellana* (1496), recomienda un verso por renglón, coma entre verso y verso y pausa fuerte al final de la estrofa.¹⁹ Sólo Herrera -¡quién si no!- fue más allá en nuestro Siglo de Oro. Como teórico, comprendía que un verso podía cortarse sin que por ello se alterase la gravedad del estilo o la maestría del poeta. Y precisamente, como poeta, lo practicó por doquier. Y así, cuando comenta el soneto X de Garcilaso y llega a los versos 5-6:

Quién me dixera, cuando en las passadas
oras...

nos dirá claramente que cortar el verso *no es vicio*.²⁰

Respecto a la *acentuación* del endecasílabo en la octava real, hay diferentes juicios:

- El Pinciano²¹ sólo acepta la acentuación en 6ª o en 4ª y 8ª.
- Caramuel llega a distinguir catorce tipos y subtipos de acentuación.
- Rengifo²² distingue unos ocho modelos, que el P. Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602)²³ resumió en esta octava:²⁴

Prádos alégres, cámpo vérde, améno,
Amedrentádo núnca del estío,
De rosáles florídos todo lléno,
Con élla demostrándo más sombrío;
Aquí los mis torméntos desenséno,

¹⁸ Como sabemos, en el siglo XVIII apenas se menciona este fenómeno. Sólo Munárriz y Jovellanos aluden a él, sin explicarlo. Jovellanos se limita a señalar que: “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 sigue este embarazo, y permite que los versos monten unos a otros con la misma libertad que los latinos” (“Lecciones de Retórica y Poética”, en *Obras*, t.II, 1845, pp. 438-439. *Cit.* en José Domínguez Caparrós, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975, pp. 276-277). Ya en el siglo XIX, Bello se mueve en una concepción medieval del encabalgamiento, al menos en su teoría. Ello impidió al ilustre venezolano mirar más allá de los árboles y acertar a ver un bosque –valga la *alegoría*- donde el encabalgamiento ya estaba *a la orden del día*. ¡Pero si él mismo lo emplea en su poesía!

¹⁹ *Cfr.* cap. IX “De cómo se deven escrevir y leer las coplas”.

²⁰ El mismo Herrera ilustrará algunos aspectos de preceptiva poética y métrica con ejemplos propios. Es lo que hace, en versos de “muy mediocre inspiración”, al decir de Vilanova, Miguel Sánchez de Lima, autor de un *Arte Poética en Romance Castellano* (Alcalá de Henares, 1580), obra considerada como la primera poética renacentista del siglo XVI. (*vid.* Antonio Vilanova, “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en Guillermo Díaz-Plaja (*dir.*), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Editorial Vergara, 1968, p. 593. Se cree que lo mismo pudo hacer el autor de la curiosa *Censura de la Locura humana*, el aragonés Jerónimo de Mondragón, autor también de un *Arte para componer en metro castellano* (Zaragoza, 1593). Menéndez Pelayo nunca dio con esta obra, mencionada por Nicolás Antonio e incluida en el catálogo de la biblioteca de Vicente Salvá.

²¹ *Epist.* VII.

²² *Arte...*, cap. XI, 14.

²³ Diál. II, párrafo V.

²⁴ *cit.* en Díez Echarri, *op. cit.*, p. 229.

Do nó te téme el imbernóso frío,
Guardádo de los viéntos y ayre málo,
Sirvyéndote los sáuces de regálo.

- En cualquier caso, nunca se acepta la acentuación en 5ª o 7ª.²⁵

Otros aspectos fundamentales dentro de las teorías sobre la *estrofa épica* se refieren a la *aliteración* y a la llamada *aspereza épica*.

En el *Actius* (1507), Giovanni Pontano expone la teoría del rendimiento estilístico del sonido verbal, de la llamada *qualitas sonorum*, doctrina que gozó de enorme influencia en la poética del Renacimiento. De hecho, el propio Pontano justifica el fin de la poesía a partir del refinamiento de la técnica poética. Para Pontano, el *fin mediato* de la poesía consiste en la admiración, fruto precisamente de la excelencia de la técnica poética. A partir de esa admiración se llega al *fin último* de la poesía: la perfección, que conduce a la gloria del poeta y fama perdurable del mismo. Admiración y perfección: he aquí la finalidad de la poesía para Pontano. De ahí que lleve al extremo el precepto horaciano de la *labor limae*, pues, al cabo, es la perfección *formal* la base de la admiración y fama del poeta:

“Cupio igitur, et averter quidem cupio, appareat industria mea in carmine, appareat diligentia, labores laudari pervelim meos. Incendor cupiditate gloriae, utque inter earundem rerum studiosos evadam etiam primus”.²⁶

Raras veces se suele citar que *aliteración* fue un neologismo que acuñó el propio Pontano, a partir del latín *alliteratio*, en su *Actius*, obra que se publicó póstumamente en 1507. He aquí la explicación que ofrece el propio Pontano:

“Placet autem nominare alliterationem, quod e litterarum allusione constet”.²⁷

Pontano creará en su *Actius* la imagen del Virgilio perfecto, concedor sumo de la técnica poética. Seguidores de Pontano, como Maranta, llevarán esta idea mucho más lejos si cabe.

En efecto, Bartolomeo Maranta es autor de unos *Lucullianarum Quaestionum Libri Quinque* (Basilea, 1564), donde defiende que en la obra virgiliana ningún elemento es gratuito; al contrario, de él emana un sentido y un valor estilístico concreto. Así pues, Virgilio compuso de tal manera:

“... ut non solum integra quaedam fabula, vel liber, sed ne versus quidem, immo nec vox, nec syllaba aut elementum in immenso illo volumine ociosum reperiatur”.²⁸

Maranta es una de las fuentes doctrinales de Herrera, de quien tomará la doctrina de la aliteración, voz que acuñará en español el propio Herrera.

²⁵ De hecho, ni el propio Caramuel la acepta: “Ex his patet septimam nonamque vix pati accentum quin gratia et harmonia laedatur” (*Rhythmica*, cap. II, art. VIII.).

²⁶ Cit. en María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, C.S.I.C., 1992, p. 36.

²⁷ Vid. Vega Ramos, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ *Ibidem*, p. 66.

Relacionada con la aliteración surge la idea de la *aspereza épica*, discutida sobre todo en Italia. Como sabemos, la vinculación de géneros y estilos retóricos tiene el ascendente medieval de la *rota Vergilii*.²⁹ En este sentido, fue el género épico el mejor descrito a efectos de sonoridad en las poéticas renacentistas y barrocas.

Torcuato Tasso, en sus *Discorsi dell’Arte poetica* (1587) vincula el estilo sublime o magnífico con el poema heroico (III, 46-47). No obstante, ésta es una visión muy básica de la asimilación entre género épico y retórica, pues son muchos los elementos retóricos vinculados a la épica por los preceptistas de los siglos XVI y XVII. Centrémonos en uno: la *sonoridad*. De hecho, no es extraño hallar en algún autor una clasificación de los estilos en virtud de ella, por lo que se hablará entonces de *sonido sublime* o *magnífico* para referirse al estilo propio de la epopeya. El propio Tasso en sus *Discorsi* y en su *Apología in Defesa della Gerusalemme Liberata* (1585) hablará de *sonido sublime*. Y no sólo será Tasso. Por ejemplo, se puede comprobar también en la octava IV del canto I de *Os Lusíadas*:

E vos Tágides minhas, pois criado
Tendes em mí um novo engenho ardente
Se sempre em verso humilde, celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,
Dai-me agora um *som alto e sublimado*³⁰
Um estilo grandíloco e corrente,
Por que de vossas aguas Febo ordene
Que não tenham enveja às de Hiprocrene.

Por su parte, Ronsard, en el prefacio de 1587 a la *Franziade*, pedirá una “*bouche sonnante plus hautement que les autres*”.

Es decir, se trata del *topos* proemial que intenta asociar un sonido determinado a un género concreto. Es así como surgirá en el siglo XVI la idea de la *aspereza épica*. Dice Tasso en sus *Discorsi*:

“S’acresce la magnificenza con *l’aspereza*, la quale nasce da concorso di vocale, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, da lo acrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d’accenti o per pienezza di consonanti”.³¹

Tasso considera que la magnificencia puede conseguirse a través del estrépito de las consonantes geminadas o el *concurso* de vocales. En cualquier caso, esta idea no es original de Tasso. Ya aparece en el *Arte Poetica Thoscana* (1564) de Minturno. Es más, el *Cratilo* de Platón no es ajeno a ella. No obstante, fue en Cicerón y Quintiliano donde bebieron nuestros humanistas para afianzar esta idea. Ya Cicerón (*De Or.*, 3, 37) recomienda ejercitar el oído a fin de apreciar las particularidades estilísticas de las palabras.

Puede leerse en Fox Morcillo:

“Ex ipsis praeterea verbis, quandoquidem alia sublimia et magnifica sunt (ut ea quae his fere litteris constant. M.B.R.P.F.A.Q.U.E. aut illa quae dignitate rerum ipsarum

²⁹ Vid. A. M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance*, Princeton, 1970, p. 30.

³⁰ La cursiva es nuestra.

³¹ Vid. Vega Ramos, *op. cit.*, p. 248.

splendescunt, ut Mars pro bello, Neptunus pro mare, aut alia denique grandia, quorum est per se satis perspicuus omnibus tumor...”³²

En la *Primera Parte de la Rhetorica* (1589), de Juan de Guzmán, hay otra vinculación entre el sonido de las palabras y el estilo:

“De modo que son los estilos en tres maneras, sublime, mediocre, ínfimo: así también dividimos las palabras en sublimes, medianas y menores. Palabras sublimes me son a mí aquellas, que en su significación demuestran cosa grande, como Dios, Angel, Sol, Luna, Mundo, o que son compuestos de syllabas hinchadas, como trompa, campo, ronco...”³³

Finalmente, la relación de la octava con la épica. Hermógenes de Tarso (s. II d.C.) fue autor de un tratado de retórica que constituyó la base de la doctrina retórica bizantina. Dicho tratado contiene cinco partes. La cuarta parte está dedicada a la famosa teoría de las *siete ideas*, de tanta influencia en la poética renacentista tras su introducción en Italia por Georgius Trapezuntius (*Rethoricorum Libri Quinque*, 1433-1435).

Hermógenes divide los discursos en virtud de siete ideas –con sus correspondientes subgrupos–. Es la idea II la que se relaciona con la épica. En efecto, Hermógenes habla de *megethos* y, dentro de dicho concepto, incluye ideas como *semnotēs*, *trachytēs*, *sphodrotēs*, *akmēs*, *lamprotēs* y *peribolē*, que podemos traducir como *dignidad*, *aspereza*, *vehemencia*, *esplendor*, *vigor* y *abundancia*.

Pero será la idea de *megethos* la que aquí nos interesa. Los preceptistas de los siglos XVI y XVII se muestran bastante unánimes en su traducción:³⁴ *magnitudo* (Trapezuntius,³⁵ Escalígero,³⁶ Nunnesius,³⁷ Vossius³⁸), *grandez(z)a* (Trissino,³⁹ Barbaro,⁴⁰ Cavalcanti,⁴¹ Delminio⁴²), *grande* (Minturno,⁴³ Tasso⁴⁴), *grave* (Cascales⁴⁵).

En virtud de la condición *áspera* de la épica se llegó a concluir que la *dolcezza* del toscano era inadecuada a la epopeya. Camillo Pellegrino es autor de un diálogo titulado *Il Carrafa o vero della epica poesia* (1584), donde se defiende la idea de la superioridad del toscano con respecto al latín en materia amorosa, pero no en materia épica. Y propone que hay que intervenir en la lengua toscana y adecuarla al canto épico

³² *De imitatione seu de formandi styli ratione libri II*, 1554, II, ff. 54v-55r. Cit. en Vega Ramos, *op. cit.*, p. 250.

³³ *Ibidem*, p. 252. Observación parecida a la que allá por 1536 hizo Daniello en *Della Poetica* (Tr. I, 280): “Sonore chiamo quelle voci tutte che sono di maggior quantità di consonanti (...) composte, che di vocali; come per grazia d’esempio, è questa, ‘tromba’, la quale, se ben si riguarda, vedrassi non esser men chiara, men alta e sonante di quello stornamento di cui essa voce è segno”.

³⁴ Rec. en Vega Ramos, *op. cit.*, pp. 259-266.

³⁵ *Rhetoricorum Libri Quinque*, 1433-1435.

³⁶ *Poetices Libri Septem*, 1561.

³⁷ *Institutionum Rhetoricarum Libri Quinque*, 1578.

³⁸ *Commentariorum Rhetoricorum sive Oratoriarum Institutionum Libri Sex*, 1643.

³⁹ *La Poetica* (I-IV), 1529.

⁴⁰ *Degli Elementi del parlar Toscano*, 1584.

⁴¹ *La Retorica*, 1585.

⁴² *Della Imitazione*, 1544.

⁴³ *L’arte poetica*, 1564.

⁴⁴ *Discorsi dell’Arte poetica*, 1587.

⁴⁵ *Tablas Poéticas*, 1617.

(favorecer la geminación, evitar vocales tenues, incrementar la onomatopeya...46). En suma, se trataba de poner las bases de lo que había de ser la *voz épica*.⁴⁷

En resumen, en estas páginas hemos rastreado algunos esquemas métricos latino-medievales que ayudan a explicar el origen de la *octava real*. Hemos esbozado las líneas básicas de su evolución en las lenguas romances, así como su estrecha y fecunda relación con la poesía épica culta de la Edad de Oro. En este sentido, una hojeada a las *poéticas* de los siglos XVI y XVII nos ha permitido atender a ciertos aspectos teóricos y técnicos relacionados con la octava y la épica clásica española (temas más adecuados a su empleo, valor moral de la estrofa, acentuación del endecasílabo, encabalgamiento y sonoridad). También hemos pergeñado la evolución de la estrofa en siglos posteriores, donde se sustituye paulatinamente por otros patrones (octavas agudas, octavillas...). Las notas a pie de página nos han ayudado a aclarar o puntualizar algunos aspectos que considerábamos importantes. En suma, estas páginas no son sino unas notas para un estudio detallado del origen y desarrollo de la octava real en la métrica española, estudio que, por desidia de griegos y troyanos, aún está por hacer.

⁴⁶ En cuanto a la onomatopeya, el famoso verso de Ennio: “At tuba terribili sonitu taratantara dixit...” fue muy comentado en las retóricas y poéticas áureas. Bernardo Tasso lo imitó en su *Amadigi*, L,1: “la tromba ostil col suo taratantara” y Torcuato Tasso lo aprobó en sus *Discorsi* (VI,365). También hay ecos del verso *enniano* en *Os Lusíadas* (III,107) y en *La Araucana* (IV,12; IX,8). Es decir, a pesar de las voces que se oponían a este recurso –y a este verso en particular-, tales como Giulio Cortese en sus *Avvertimenti* (1591), su presencia en la estilística y retórica de la épica fue enorme. A título de curiosidad, ignoramos hasta qué punto el influjo de este verso *enniano* sobre Ercilla se debe a una lectura directa del propio Ennio, de una poética que lo citase, o (tesis que proponemos) de Virgilio. Y es que Virgilio imitó también este verso de Ennio en la *Eneida* (IX,503): “At tuba terribili sonitu procul aere canoro...”. Sea como fuere, el verso que se citaba en las poéticas, en las retóricas y en los tratados de métrica era el de Ennio (así, por ejemplo, El Brocense, en su curioso tratado *Quod nihil scitur*, escrito en 1576 y publicado en 1581 (sería interesante estudiar el posible influjo de esta obra sobre el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, pues el escepticismo que emana de las dos obras es análogo. Bien es cierto, empero, que hay un tratado anterior, conocido por la propia Sor Juana, que pudo influir, a su vez, en El Brocense; nos referimos al *De Incertitudine et vanitate scientiarum declamatio invectiva* (1526), de Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535). Aunque, puestos a escudriñar las fuentes, ¿por qué no pensar en el *Phaedrus sive de Laudibus philosophiae*, de Jacopo Sadoletto? La cuestión está aún por estudiar.).

⁴⁷ Como señala Vega Ramos: “La voz épica se caracteriza por ser una voz media entre la voz modulada del canto (en la teoría musical, discreta) y la voz humana no modulada (en la teoría musical y, a pesar de Aristóteles, continua)” (*op. cit.*, p. 281). La aplicación de una voz discreta y continua a la teoría musical parece derivar de Boecio (*De Anima*), y la retomará Salinas en su *De musica libri septem*. Con todo, el propio Boecio atribuye la idea de la *voz media* a Albino.