

TESIS DOCTORAL

CURSO 2022-2023



**La incorporación y adaptación del soneto a la
versificación rumana. Características métricas
de los primeros sonetos en rumano**

(1810-1914)

LAURA DOBRITA

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOGÍA. ESTUDIOS
LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

DIRECTORA: DRA. CLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN, UNED

CODIRECTORA: DRA. HELENA BERMÚDEZ SABEL, Université de Neuchâtel

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer enormemente a la directora de esta Tesis, la dra. Clara Martínez Cantón y a la codirectora de la misma, la dra. Helena Bermúdez Sabel, por las constantes e incesantes ayudas, colaboraciones e interés mostrados a lo largo de todos estos años. Todo su ímpetu y el continuado apoyo que ellas me ofrecieron resultaron ser, aparte de enriquecedores, una fuente de inspiración y de superación en momentos no tan alegres. Más que guías para desempeñar este arduo trabajo de investigación, fueron ambas modelos de profesionalidad intachable y humanidad desmedida. Gracias, también, a la dra. Elena González-Blanco García, sin la cual iniciar esta andadura no habría sido posible y la que me dio la oportunidad de adentrarme en el mundo de la investigación.

En segundo lugar, quiero agradecer a mi familia todo el apoyo y la ayuda sin los cuales no habría sido posible llegar a cumplir este sueño. Algunos se fueron antes de que mi Tesis pudiera verse acabada y a ellos se la dedico. Un especial agradecimiento a mi madre cuyo apoyo incondicional e incansable me condujo a cumplir, siempre, mis sueños. Su modelo lo tendré siempre como estandarte.

A mi marido Ángel que, más que un pilar, fue un motor fundamental para cada hora y día de mis últimos 10 años. A mi hijo Arturo, cuyas lecciones de supervivencia y superación, me propulsaron a nuevas dimensiones de lucha y ejercicio.

A todos los que creyeron en mí, en mis capacidades, en mis objetivos y en mis sueños. A todos aquellos que formaron parte de mi camino de alguna manera, gracias.

Resumen: El soneto es una forma poética que ha conseguido generar un ingente número de estudios e investigaciones a lo largo de muchos siglos y en una multitud de tradiciones y lenguas. Para los poetas es, además, una estrofa de preferencia y culto, y tiene, incluso, gran importancia como subgénero lírico. Todos estos elementos nos dan una idea de la relevancia de esta forma estrófica italianizante en la historia de la literatura europea. En este trabajo se estudia el surgimiento del soneto en lengua rumana, que se produce y desarrolla en el siglo XIX. Abordar este asunto presenta diversas aristas debido a la amplitud del tema que se deriva de los factores previamente mencionados.

El objeto de este trabajo es el estudio de cómo el soneto se incorpora a la versificación rumana, su proceso de adaptación y todas las transformaciones que experimentan los elementos métricos en los sonetos creados durante el siglo XIX en Rumanía. La visión que se le da a la información manejada va de lo general a lo específico, abordando inicialmente los elementos más globales, como son el contexto y la morfología del soneto y, más tarde, los detalles que conciernen a cada uno de los elementos constitutivos de la métrica de cada soneto. Así pues, esta tesis aporta, por una parte, una perspectiva global que atiende a la contextualización de esta creación lírica, y por otra, una perspectiva concreta centrada en el estudio métrico del soneto rumano. La concreción de este propósito y la determinación de la caracterización del soneto rumano del siglo XIX se ha llevado a cabo mediante un estudio pormenorizado, diseñándose un corpus exhaustivo que contiene información analítica de estos poemas.

El corpus se puede consultar en el siguiente enlace: https://heurist.humanum.fr/heurist/?db=romanian_sonnets&website.

Palabras clave: soneto rumano, corpus, métrica, base de datos, siglo XIX

Abstract: The sonnet is a poetic form to which a large number of studies and investigations over many centuries and in several traditions and languages have been devoted. For poets, it is also a stanza of preference and an object of worship, and it can even be argued that it has great importance as a lyrical subgenre. All these elements give us an idea of the relevance of this strophic form in the history of European literature. This work analyses the emergence of the sonnet in the Romanian language, which was produced and developed in the 19th century. Addressing this issue presents numerous difficulties due to the breadth of the issues resulting from the previously mentioned factors.

The goal of this work is to study how the sonnet is incorporated into Romanian versification, its adaptation process and all the transformations experienced by the metrical elements in the sonnets created during the 19th century in Romania. Information is presented starting from more general aspects and later addressing more specific ones. First, I introduce the literary context for Romanian sonnets and their morphology. Then, I examine in a more detailed manner the sonnets' metrics. The thesis provides, on the one hand, an overall perspective that attends to the contextualization of this lyrical creation, and on the other, a specific perspective focused on the metrical study of the Romanian sonnet. In the course of the thesis, I created an exhaustive corpus with analytical annotations on the 19th-century Romanian sonnet, and used it as a solid empirical basis in order to develop a detailed study of its features.

The corpus can be consulted at the following link: https://heurist.humanum.fr/heurist/?db=romanian_sonnets&website.

Keywords: Romanian sonnet, corpus, Metrics, Database, 19th century.

TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....	17
1.1. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	17
1.2. ESTRUCTURACIÓN DEL TRABAJO Y ORGANIZACIÓN	18
1.3. OBJETIVOS	24
2. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO DEL NACIMIENTO DEL SONETO RUMANO.....	27
2.1. CONTEXTO LITERARIO PREVIO: LENGUAS DE CULTURA, FORMAS POÉTICAS	31
2.1.1. <i>Génesis de la creación poética rumana</i>	31
2.1.2. <i>La fijación normativa de la lengua rumana</i>	32
2.1.3. <i>Primeras manifestaciones de teoría literaria en la cultura rumana</i>	33
2.1.4. <i>Las gramáticas y los manuales</i>	34
2.2. LAS FORMAS POÉTICAS EXTRANJERAS EN LA LITERATURA RUMANA Y LAS INFLUENCIAS MÁS RELEVANTES.....	36
2.2.1. <i>Primeros brotes de la literatura en lengua rumana</i>	36
2.2.2. <i>El eslavo</i>	37
2.2.3. <i>El griego</i>	38
2.2.4. <i>Las traducciones</i>	38
2.2.5. <i>El latinismo</i>	39
2.2.6. <i>El occidente</i>	39
2.3. PRIMERAS CORRIENTES Y MOVIMIENTOS EN LA LITERATURA RUMANA ..	40
2.4. EL PRERROMANTICISMO.....	42
2.5. EL ROMANTICISMO	43
2.6. SIGLO XIX. LA CONJUNCIÓN DE VARIAS TENDENCIAS	46

2.7. MIHAI EMINESCU, POETA NACIONAL	50
3. LA MÉTRICA Y SU IMPORTANCIA PARA LA	
CARACTERIZACIÓN DEL SONETO RUMANO	52
3.1. LA MÉTRICA DE LA LENGUA RUMANA	53
3.1.1. <i>Evolución del tratamiento de la versificación rumana hasta el siglo</i>	
<i>XIX.....</i>	53
3.1.2. <i>Métrica, versificación y prosodia.....</i>	57
3.1.3. <i>Fonética rumana</i>	59
3.1.3.1. El sistema vocálico	59
3.1.3.2. El sistema consonántico	61
3.1.3.3. Reglas de división silábica	63
□ Reglas de división silábica basadas en la pronunciación	64
□ Reglas de división silábica basadas en el análisis morfológico ..	
.....	65
3.1.4. <i>Elementos de versificación en la tradición rumana.....</i>	65
3.1.4.1. El verso.....	65
3.1.4.2. La estrofa.....	68
3.1.4.3. El pie métrico	70
3.1.4.3.1. Lengua vs Habla y competencia vs actuación en el ritmo	77
3.1.4.4. El acento/la intensidad.....	79
3.1.4.5. La pausa.....	80
3.1.4.6. La rima	81
3.1.5. <i>Licencias: los metaplasmos.....</i>	84
3.2. LA VERSIFICACIÓN RUMANA MODERNA	87
3.2.1. <i>El endecasílabo rumano.....</i>	88

3.2.2. <i>El decasílabo rumano</i>	89
3.2.3. <i>El alejandrino rumano</i>	89
4. EL SONETO	91
4.1. DEFINICIÓN	91
4.2. ORÍGENES Y ETIMOLOGÍA	94
4.3. ESTRUCTURA Y MODALIDADES	96
4.4. FLORECIMIENTO Y EXPANSIÓN EN EUROPA.....	98
4.5. EL SONETO EN RUMANÍA	100
4.6. EL SONETO RUMANO DEL SIGLO XIX.....	102
5. LA BASE DE DATOS DEL SONETO RUMANO	104
5.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LOS REPERTORIOS MÉTRICOS DIGITALES	104
5.2. PROYECTOS DIGITALES CON INFORMACIÓN MÉTRICA.....	109
<input type="checkbox"/> Cantigas de Santa Maria (Reino Unido)	111
<input type="checkbox"/> Dutch Song Database (Países Bajos)	111
<input type="checkbox"/> Métrique en ligne (Francia).....	112
<input type="checkbox"/> Répertoire de la poésie hongroise ancienne- RPHA (Hungría) ..	
.....	112
<input type="checkbox"/> Le Nouveau Naetebus (Hungría).....	113
<input type="checkbox"/> BedT (Italia)	114
<input type="checkbox"/> Base de datos de lírica profana galego-portuguesa- MedDB	
(España).....	115
<input type="checkbox"/> Proyectos enlazados por el tema común de la métrica medieval-	
POEMETCA (España).....	115
<input type="checkbox"/> DISCOVer (España).....	117
<input type="checkbox"/> POSTDATA (España).....	118

5.3. BASE DE DATOS <i>SONETOS RUMANOS</i>	119
5.3.1. <i>Objetivos</i>	120
5.3.2. <i>Manejo y funcionalidades</i>	121
6. CORPUS DE SONETOS RUMANOS DEL SIGLO XIX	132
6.1. JUSTIFICACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	132
6.2. DELIMITACIÓN DEL CORPUS DE ESTUDIO	134
6.3. UBICACIÓN DE LAS FUENTES DEL CORPUS	137
6.4. CREACIÓN DE UNA BASE DE DATOS	141
6.5. ELEMENTOS IDENTIFICATIVOS DE LOS SONETOS	141
6.6. ELEMENTOS MÉTRICO-FORMALES	145
7. ANÁLISIS DEL CORPUS	151
7.1. NÚMERO DE VERSOS	152
7.2. DISTRIBUCIÓN EN ESTROFAS	154
7.3. NÚMERO DE SÍLABAS DE UN VERSO, CESURAS Y RITMO	163
7.3.1. <i>Convenciones implementadas para la descripción métrica de los versos</i>	163
7.3.2. <i>Descripción de los modelos</i>	164
7.3.3. <i>Análisis de los modelos</i>	168
□ Modelo 1 (y sus variantes)	168
□ Modelo 2	174
□ Modelo 3	182
□ Modelo 4	186
□ Modelo 5	191
□ Modelo 6	193
7.3.4. <i>Observaciones sobre los modelos</i>	194

7.3.5. Modelos atendiendo al cómputo silábico de los hemistiquios.....	201
7.3.6. Modelos atendiendo al cómputo silábico en los versos sin cesura	203
7.3.7. Número de pies métricos	205
7.3.7.1. Análisis de los modelos	207
7.4. LA RIMA.....	219
7.4.1. La rima según la posición del acento.....	219
7.4.2. La rima según el timbre	223
7.4.2.1. Análisis de las estructuras.....	225
□ Modelo de la 1ª estrofa.....	225
□ Modelo de la 2ª estrofa.....	228
□ Modelo de la 3ª estrofa.....	232
□ Modelo de la 4ª estrofa.....	235
7.4.3. Los esquemas rimáticos de Eminescu	237
7.4.4. Modelos tradicionales vs. no tradicionales.....	247
8. DISCUSIONES SOBRE LOS ASPECTOS TRATADOS	255
8.1. DISCUSIÓN DE LAS TEORÍAS MÉTRICAS DESDE UNA PERSPECTIVA EMPÍRICA	
.....	256
8.1.1. El tratamiento del número de versos.....	257
8.1.2. El tratamiento de la distribución estrófica	258
□ El cambio ideológico forja las innovaciones.....	259
□ Una mirada focalizada hacia el occidente	259
□ La exploración de nuevas formas métricas	260
8.1.3. El tratamiento del número de sílabas, ritmo y cesuras.....	262
□ El modelo más numeroso, el decasílabo	262
□ Propuesta para un nuevo método de escansión	263

□ Alejandrino francés vs. alejandrino rumano	264
□ Folclore y tradición en el ritmo	265
8.1.4. <i>El tratamiento de la rima</i>	265
8.2. TRATAMIENTO DE LAS TRADICIONES LITERARIAS Y EVOLUCIÓN MÉTRICA	
.....	267
8.2.2. <i>Etapas y evolución</i>	268
8.2.3. <i>Los movimientos finiseculares franceses</i>	272
8.2.4. <i>Las poetas decimonónicas</i>	273
8.2.5. <i>Casos inéditos y peculiares</i>	276
9. CONCLUSIONES.....	280
9.1. UNA VISIÓN PANORÁMICA COMPLETA DEL NACIMIENTO DEL SONETO	
RUMANO DURANTE EL SIGLO XIX.....	281
9.2. AMPLIA PERSPECTIVA DE LA MÉTRICA DE LOS SONETOS CREADOS EN LA	
RUMANÍA DEL SIGLO XIX	282
9.3. EL CORPUS DE SONETOS RUMANOS DEL SIGLO XIX	284
9.4. DESCRIPCIÓN PRECISA DEL SONETO RUMANO	285
9.5. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MÉTRICOS DEL SONETO RUMANO	286
□ Preferencia por los modelos clásicos.....	286
□ Imitación /inspiración francesa	287
□ La presencia/ausencia de la cesura como elemento métrico .	288
□ Innovaciones en los sonetos rumanos	289
9.6. UNA APLICACIÓN TEÓRICA: EL ANÁLISIS UTILIZADO EN LAS LENGUAS	
CLÁSICAS APLICADO A LOS SONETOS DEL SIGLO XIX, BASADOS EN SU	
TOTALIDAD EN LA TONICIDAD.....	290
□ Los dímetros y los trímetros.....	291

□ El pentámetro yámbico.....	291
□ El tetrametro yámbico	292
□ El valor hipercataléctico	293
9.7. LOS ESQUEMAS RIMÁTICOS EN LOS SONETOS DECIMONÓNICOS.....	293
□ La influencia francesa en las cuestiones rimáticas.....	293
□ La influencia francesa: la rima femenina vs la rima masculina.....	294
□ Los esquemas rimáticos predilectos	294
9.8. LA VOZ DE EMINESCU	299
9.9. <i>TU PUNE PESTE RANA TA ADÂNCĂ / OLIMPICA SONETULUI MĂSURĂ, / -ȘI DE MAI POȚI ZĂMBI... ZĂMBEȘTE ÎNCĂ</i>	301
10. BIBLIOGRAFÍA	304
10.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	304
10.2. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA CONSULTADA	317

LISTAS DE TABLAS Y FIGURAS

1. INTRODUCCIÓN.....	17
2. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO DEL NACIMIENTO DEL SONETO RUMANO	27
FIGURA N.º 1.	27
FIGURA N.º 2.	30
3. LA MÉTRICA Y SU IMPORTANCIA PARA LA CARACTERIZACIÓN DEL SONETO RUMANO	52
<i>Tabla n.º 1.</i>	60
<i>Tabla n.º 2.</i>	60
<i>Tabla n.º 3.</i>	61
<i>Tabla n.º 4.</i>	62
<i>Tabla n.º 5.</i>	67
<i>Tabla n.º 6.</i>	67
<i>Tabla n.º 7.</i>	68
<i>Tabla n.º 8.</i>	69
<i>Tabla n.º 9.</i>	70
<i>Tabla n.º 10.</i>	71
<i>Tabla n.º 11.</i>	75
<i>Tabla n.º 12.</i>	80
<i>Tabla n.º 13.</i>	83
<i>Tabla n.º 14.</i>	85
4. EL SONETO	91
<i>Tabla n.º 15.</i>	96

<i>Tabla n.º 16.</i>	97
5. LA BASE DE DATOS DEL SONETO RUMANO	104
FIGURA N.º 3.	110
FIGURA N.º 4.	120
FIGURA N.º 5.	122
FIGURA N.º 6.	125
FIGURA N.º 7.	127
FIGURA N.º 8.	131
6. CORPUS DE SONETOS RUMANOS DEL SIGLO XIX	132
<i>Tabla n.º 17.</i>	137
<i>Tabla n.º 18.</i>	143
<i>Tabla n.º 19.</i>	144
<i>Tabla n.º 20.</i>	147
<i>Tabla n.º 21.</i>	148
FIGURA N.º 9.	149
FIGURA N.º 10.	150
FIGURA N.º 11.	150
7. ANÁLISIS DEL CORPUS	151
<i>Tabla n.º 22.</i>	152
<i>Tabla n.º 23.</i>	155
<i>Tabla n.º 24.</i>	165
FIGURA N.º 12.	165
<i>Tabla n.º 25.</i>	168
<i>Tabla n.º 26.</i>	172

FIGURA N.º 13.	173
<i>Tabla n.º 27.</i>	174
FIGURA N.º 14.	174
FIGURA N.º 15.	181
<i>Tabla n.º 28.</i>	182
FIGURA N.º 16.	182
FIGURA N.º 17.	185
<i>Tabla n.º 29.</i>	186
FIGURA N.º 18.	186
FIGURA N.º 19.	190
<i>Tabla n.º 30.</i>	191
<i>Tabla n.º 31.</i>	193
<i>Tabla n.º 32.</i>	195
<i>Tabla n.º 33.</i>	196
FIGURA N.º 20.	197
<i>Tabla n.º 34.</i>	199
FIGURA N.º 21.	199
FIGURA N.º 22.	200
<i>Tabla n.º 35.</i>	202
<i>Tabla n.º 36.</i>	204
<i>Tabla n.º 37.</i>	210
FIGURA N.º 23.	210
<i>Tabla n.º 38.</i>	211
FIGURA N.º 24.	212
<i>Tabla n.º 39.</i>	214

FIGURA N.º 25.	215
<i>Tabla n.º 40.</i>	216
<i>Tabla n.º 41.</i>	217
FIGURA N.º 26.	218
<i>Tabla n.º 42.</i>	221
FIGURA N.º 27.	221
<i>Tabla n.º 15.</i>	223
<i>Tabla n.º 43.</i>	224
<i>Tabla n.º 44.</i>	225
<i>Tabla n.º 45.</i>	228
<i>Tabla n.º 46.</i>	232
<i>Tabla n.º 47.</i>	235
<i>Tabla n.º 48.</i>	238
<i>Tabla n.º 49.</i>	239
<i>Tabla n.º 50.</i>	241
<i>Tabla n.º 51.</i>	242
<i>Tabla n.º 52.</i>	243
SUBFIGURA (A)	248
SUBFIGURA (B)	248
FIGURA N.º 28.	248
SUBFIGURA (A)	251
SUBFIGURA (B)	251
FIGURA N.º 29.	251
<i>Tabla n.º 53.</i>	253
8. DISCUSIONES SOBRE LOS ASPECTOS TRATADOS	255

FIGURA N.º 30.....	255
<i>Tabla n.º 54</i>	269
9. CONCLUSIONES	280
10. BIBLIOGRAFÍA	304

1. Introducción

1.1. Pregunta de investigación

El soneto es una forma poética que ha conseguido generar un ingente número de estudios e investigaciones a lo largo de muchos siglos y en una multitud de tradiciones y lenguas. Para los poetas es, además, una estrofa de preferencia y culto, y tiene, incluso, gran importancia como subgénero lírico. Todos estos elementos nos dan una idea de la relevancia de esta forma estrófica italianizante en la historia de la literatura europea. En este trabajo se estudia el surgimiento del soneto en lengua rumana, que se produce y desarrolla en el siglo XIX. Abordar este asunto presenta diversas aristas debido a la amplitud del tema que se deriva de los factores previamente mencionados.

El soneto es una estructura poética compuesta por catorce versos endecasílabos, en su forma más tradicional, organizados en cuatro estrofas, concretamente dos cuartetos y dos tercetos, de acuerdo con la estructura petrarquista ya consolidada por la historia literaria como ABBA: ABBA: CDE: CDE o la alternativa ABBA: ABBA: CDC: DCD. El soneto clásico presenta una introducción del tema en su primera estrofa y un desarrollo del mismo en el segundo cuarteto; la tercera estrofa, representada por el primer terceto, supone una reflexión relacionada con las primeras dos estrofas, mientras que el último terceto es una conclusión, que, de algún modo, da sentido al resto del poema. Esta forma fija nace en Italia durante el siglo XII, aunque es a partir del siglo XIV que se eleva a obra maestra en manos de Dante y Petrarca, y se expande por toda Europa como una de las estructuras más adecuadas para la expresión de sentimientos (Domínguez Caparrós, 1999a, pp. 407-408; Paraíso, 2000, pp. 329-332; Regan, 2019).

Es el siglo XIX el escenario que permite la aparición, la implementación y el florecimiento del soneto en Rumanía bajo el mando de virtuosos poetas, un siglo que viene marcado en todo el contexto europeo por importantes cambios no solamente a nivel socio-económico sino también ideológico y cultural. Nuevas filosofías y visiones estéticas combinadas con mejoras científicas y tecnológicas marcan la tendencia general de todo el siglo, un momento clave que da lugar al paso social entre lo antiguo y lo moderno.

Disciplina literaria que trata de establecer las normas de versificación (Domínguez Caparrós, 1999a, p. 228) y elemento clave para cualquier creación lírica, la métrica,

representa una metodología que estudia todas las combinaciones formales que caracterizan la poesía de diferentes tradiciones, siendo elementos radicalmente definatorios para ello el ritmo del verso y la estrofa.

El objeto de este trabajo es estudiar cómo el soneto se incorpora a la versificación rumana, su proceso de adaptación y todas las transformaciones que experimentan los elementos métricos en los sonetos creados durante el siglo XIX en Rumanía. La visión que se le da a la información manejada va de lo general a lo específico, abordando inicialmente los elementos más globales, como son el contexto y la morfología del soneto y, más tarde, los detalles que conciernen a cada uno de los elementos constitutivos de la métrica de cada soneto. Así pues, esta tesis aporta, por una parte, una perspectiva global que atiende a la contextualización de esta creación lírica, y por otra, una perspectiva concreta centrada en el estudio métrico del soneto rumano. La concreción de este propósito y la determinación de la caracterización del soneto rumano del siglo XIX se ha llevado a cabo mediante un estudio pormenorizado, diseñándose un corpus exhaustivo que contiene información analítica de estos poemas.

1.2. Estructuración del trabajo y organización

Este trabajo se inicia con una breve presentación del contexto geográfico e histórico-cultural de la zona de Rumanía, describiendo el entorno que da lugar a la creación del soneto en rumano durante el siglo XIX. El propósito de este encuadre es el de ordenar la información desde lo más amplio que supone un contexto general, a lo más detallado que será la concreción métrica de cada verso. Las aparentes casualidades se llegan a justificar conociendo en detalle la historia de cada una de las direcciones o tendencias culturales que confluyen en el contexto cultural y literario del siglo XIX.

Este primer bloque (**apartado 2.1**), en el que se hace un breve repaso a la historia de la literatura rumana desde sus inicios, puede, aparentemente, no aportar ninguna referencia con respecto a nuestros principales objetivos, sin embargo, se considera imprescindible ya que nos sirve para entender los inicios del soneto como forma de inspiración italiana dentro del movimiento nacional latinista. La elección de los poetas que optan por el soneto no resulta casual debido a que, siendo una forma nacida en Italia, se venía imponiendo como representante de una cultura originalmente latina. La influencia italiana no surge como una mera preferencia de los letrados de la época, sino

como una reivindicación para apoyar los orígenes latinos del pueblo y de la cultura rumana. Son precisamente estos orígenes los que justifican en gran medida el desarrollo cultural del siglo XIX dirigido desde esta perspectiva ideológica.

En este contexto puramente latinista destacamos la importante labor de la cultura y lengua eslavas sobre las que se asientan los pilares culturales rumanos durante la Edad Media y que prepara el terreno para un entendimiento de la literatura mucho más amplio, que cuenta con múltiples perspectivas artísticas y literarias. Las continuadas luchas por el control territorial contra los turcos hacen que las relaciones culturales también se enriquezcan considerablemente, a pesar de los conflictos, y eso se traduce en intercambios incluso lingüísticos fuertemente arraigados. Otro frente destacable que se vincula con el desarrollo de la literatura rumana moderna es el del húngaro, que deja huella no solamente en el ámbito de la lengua de uso sino también en las transfiguraciones artísticas y literarias rumanas. Todo esto lo trataremos en la primera parte del **capítulo 2**.

Si con los anteriores apartados nos acercamos al contexto cultural del nacimiento del soneto, con la siguiente sección lo que queremos conseguir es una aproximación a la situación literaria anterior al siglo XIX (**subapartados 2.1.1 y 2.1.2**). Buscamos contextualizar la creación literaria rumana anterior al siglo que nos preocupa, prestando especial atención a aspectos de corte sociolingüístico; también se explicarán fenómenos y tendencias que arrancarán durante el siglo XIX. Se tendrán, por lo tanto, en cuenta varios aspectos: por una parte, es relevante la historia de la lírica en Rumanía y analizaremos una de las teorías que fecha el origen de la misma antes del siglo XVI. Por otro lado, estudiaremos también la fijación normativa de la lengua rumana como momento histórico importante para establecer de manera definitiva la situación lingüística vacilante hasta aquel momento. La aparición de la teoría literaria incluye el nacimiento del espíritu crítico por lo que, en este **subapartado 2.1.3**, veremos asimismo el tratamiento y la preocupación de la élite cultural de los siglos anteriores al XIX en relación a la cuestión literaria y las distintas reflexiones que se hacen sobre la métrica. Todos estos trabajos resultan imprescindibles como experiencia anterior para los poetas decimonónicos que optan por la creación de sonetos.

El **subapartado 2.1.4** indaga sobre las gramáticas y los manuales como realizaciones concretas de la misma preocupación por teorizar la literatura nacional y por establecer las normas lingüísticas desde una perspectiva de descripción normativa. Surge la necesidad de reunir las obras escritas y publicadas por intelectuales rumanos en varios

puntos de Europa bajo los mismos criterios y reguladas por las mismas pautas que venían sosteniendo la lengua rumana de cultura. Los comienzos de la lengua rumana de cultura en un contexto latino-eslavo respaldan la imposición de una norma y de una regulación lingüística.

No podemos alcanzar, sin embargo, una visión profunda sobre la cultura rumana y en concreto sobre su literatura sin mencionar las influencias extranjeras que juegan un papel definitorio en su desarrollo. El **apartado 2.2** está dedicado a las distintas lenguas de cultura que estuvieron en contacto e influyeron en la lengua rumana y que pudieron inspirar a los estudiosos nacionales. El latín como lengua madre y su reactivación y búsqueda mucho más tardía, el eslavo o el griego que lucharon durante muchos siglos por la supremacía en Rumanía y la influencia francesa junto a la occidental, fueron momentos clave en la evolución literaria que hacen evidentes los cambios.

Para poder hablar de literatura en el entorno decimonónico, es necesario contextualizar la aparición y el desarrollo tanto literario, como social y cultural del mismo. Así se justifica la presencia del **apartado 2.3**, que quiere ser esclarecedor para la identificación de los principales movimientos y corrientes. Conocer y entender las tendencias culturales anteriores al siglo XIX nos permite discurrir en la evolución del mismo y reflexionar sobre los cambios que sufre, así como sobre las tendencias que experimenta. La historia literaria se inicia con un renacimiento tardío enmascarado en humanismo y seguido, de forma muy repentina, por la influencia francesa del Iluminismo. El Romanticismo apenas hace notar sus inicios a pesar de que la crítica puntualiza la existencia de un prerromanticismo activo en las Regiones Unidas Rumanas antes de su comienzo oficial. Los movimientos nacionales cobran mucho valor en la sociedad autóctona, pero siempre nacen de las tendencias occidentales que reciben siempre características locales.

El Romanticismo como movimiento independiente y representativo para el siglo XIX y la trayectoria de Mihai Eminescu son dos de los aspectos de la literatura rumana que necesitan una especial atención por su importancia y su aportación a la historia literaria, así como por ser elementos imprescindibles para conocer el funcionamiento del soneto. Este acercamiento más profundo a lo que la crítica opina sobre estos dos pilares (entrelazados sin duda) nos hace entender y alcanzar nuevas dimensiones de análisis en el **apartado 2.4** del mismo capítulo. Los puntos esenciales tratados nos permitirán descubrir, con más detalle, los primeros pasos (**apartado 2.5**) de las ideas que, durante el

siglo XIX (**apartado 2.6**), se desarrollarían como verdaderos movimientos culturales y literarios, fecundas manifestaciones generacionales que implican, a partir de la segunda mitad del siglo, a Mihai Eminescu (**apartado 2.7**). Este último constituye una ruptura respecto a toda la literatura anterior en lengua rumana, y así se ha tratado desde los estudios literarios.

Finalizando la contextualización tanto general como particular del siglo XIX tal y como se dio en Rumanía, iniciaremos el **capítulo 3** donde se analizará, en primer lugar, el tratamiento que se le da a la métrica a lo largo de la historia literaria rumana (**subapartado 3.1.1**), su aparición en los tratados y la cada vez más mayor preocupación por su teorización. Vamos a aclarar en el **subapartado 3.1.2** una serie de términos, concretamente *métrica*, *versificación* y *prosodia*, que en otros idiomas pueden ser sinónimos, pero que en rumano han tenido, a lo largo de los siglos, distintos matices, siendo preferidos de forma distinta por los autores.

Los siguientes **subapartados 3.1.3 y 3.1.4** atenderán a los elementos fonéticos que afectan e influyen en el análisis métrico. Veremos que los componentes lingüísticos se entremezclan con los culturales dando lugar a variaciones en los elementos de la versificación. Es necesario conocer la vertiente teórica relacionada con las herramientas métricas (**subapartado 3.1.5**) puestas al servicio de los análisis literarios y los factores que intervienen, así como las distintas hipótesis que se barajan para poder tener una visión amplia de la métrica empleada en los sonetos del siglo XIX.

El **apartado 3.2** centrará la atención en algunos aspectos relacionados con la versificación moderna que se empieza a cultivar durante la época que nos concierne y que, a pesar de utilizar modelos de versos ya clásicos, se verá inmersa en una nueva perspectiva lírica. Se tratarán de forma individual tres de los tipos de versos que, veremos en futuros apartados dedicados al análisis del corpus, serán los generadores de una gran cantidad de sonetos decimonónicos: el endecasílabo (**subapartado 3.2.1**), el decasílabo (**subapartado 3.2.2**) y el alejandrino rumano (**subapartado 3.2.3**). Se ha considerado resaltar la existencia de estas tres formas métricas entre las otras existentes, por el interés que suscitó en el periodo que nos preocupa analizar y por ser elementos clave en la creación de sonetos para los poetas del siglo XIX.

Debido a que el foco de nuestro trabajo lo representa el soneto, es menester conocer las teorías que se presentan con respecto a sus orígenes, su punto de partida, las

definiciones o las tipologías según distintas tradiciones, y esto se aborda en el **capítulo 4**. Tras determinar las definiciones del soneto en diferentes tradiciones literarias en el **apartado 4.1** y después de comentar sus antecedentes, la etimología del término y sus orígenes (**apartado 4.2**), que darán lugar a su estructura y modalidades (**apartado 4.3**), tendremos en cuenta la evolución en el **apartado 4.4** y las modificaciones que sufre a lo largo de su florecimiento en toda Europa. Se concretará posteriormente, en los **apartados 4.5 y 4.6**, el tratamiento del soneto en Rumanía y cuáles son sus manifestaciones a lo largo de los primeros cien años.

Hemos mencionado, en varias ocasiones, que uno de los resultados palpables de esta tesis es la creación de un corpus de sonetos rumanos del siglo XIX exhaustivo en cuyo análisis trabajaremos en apartados posteriores. Para poder entender lo que nos ha traído aquí y lo que nos ha inspirado para la creación de este corpus que recogemos de manera digital en una base de datos abierta, se ha considerado necesario desarrollar el **capítulo** **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**, que nos permite conocer, en líneas generales, las principales bases de datos con repertorios métricos de tradiciones europeas que sirvieron de punto de partida para esta tesis (**apartado 5.1**). El desarrollo de bases de datos digitales consultables goza de una larga historia y, encontraremos, por un lado, bases de datos generales relacionadas con la poesía y, por otro lado, repertorios métricos, mucho más ligados a nuestro intento de acercar la métrica del soneto al mundo digital (**apartado 5.2**). Dicho todo esto, se le dedicará el **apartado 5.3** a la descripción y presentación de las herramientas y funcionalidades, así como a los objetivos planteados en la base de datos de los *Sonetos rumanos del siglo XIX* que se llevó a cabo a raíz del presente estudio y que se alberga en la siguiente dirección: https://heurist.humanum.fr/heurist/?db=romanian_sonnets&website.

Consideramos elemental el presente apartado relacionado con la base de datos pues, para la presente tesis, es una de las herramientas fundamentales de manejo de la información desde una visión analítica, tanto diacrónica como sincrónica, de la métrica de los sonetos escritos durante el siglo XIX en lengua rumana. Debido a esta conexión, tanto la tesis como la base de datos son dos caras de la misma moneda y se deben entender como una totalidad que se complementa y crece desde la interrelación de sus propios elementos. Si bien el corpus de sonetos se forjó en otros formatos, como bien lo veremos más adelante, el ofrecerlo en formato de base de datos proporciona muchas más

funcionalidades y lo convierte en una herramienta digital consultable por un amplio público interesado.

Para el análisis métrico de los sonetos rumanos del siglo XIX, se ha tomado la decisión de realizar un corpus que reúna todos los sonetos decimonónicos canónicos, que hemos podido compilar utilizando diferentes antologías e historias de la literatura (**apartados 6.1, 6.2 y 6.3**). Todos los poemas fueron sometidos a un exhaustivo análisis métrico donde se tuvieron en cuenta diferentes elementos y fenómenos relevantes tanto para el estudio que aquí realizamos, como para futuros estudios. El corpus reúne cuarenta y tres autores (si bien uno de ellos es desconocido) y cuatrocientos setenta y un sonetos, y pretende ser lo más exhaustivo posible. Además, recoge de cada soneto una serie de características métricas que se reproducen en las tablas que figuran como anexo en este trabajo, así como en la base de datos ya mencionada, que se puede consultar en: https://heurist.huma-num.fr/heurist/?db=romanian_sonnets&website.

Las facilidades de manejo de esta base de datos y de extraer información concreta hacen que el ritmo, la rima, la organización de los versos o de las estrofas, entre otros criterios, se puedan analizar de manera global e individual. Las conclusiones extraídas de este trabajo aportan nuevo conocimiento no solamente sobre la literatura rumana sino sobre la evolución del soneto en un contexto románico. Se presentará, por lo tanto, los primeros pasos y la técnica empleada para la creación de la base de datos (**apartado 6.4**), así como los elementos que intervienen para un mejor acercamiento al corpus (**apartado 6.5**), para después concretar con el análisis de los aspectos métricos más relevantes (**apartado 6.6**).

En el **capítulo 7** vamos a aplicar un análisis concreto sobre los sonetos recogidos en el corpus de composiciones del siglo XIX. El estudio se inicia con algunos elementos generales sobre el tratamiento del número de versos (**apartado 7.1**), las opciones que encontramos en cuanto a la distribución estrófica que, en ocasiones, se desvía de la norma (**apartado 7.2**) o las variaciones de patrones métricos que se pueden dar en cuanto a la escansión silábica (**apartado 7.3**). En el **subapartado 7.3.1** vamos a determinar las convenciones que hemos establecido para el estudio y que se van a implementar para la descripción métrica de los versos, así como los modelos identificados y su presentación general. Procederemos, a continuación, al análisis propiamente dicho de cada uno de los modelos identificados (**subapartado 7.3.3**) y a unos análisis en función del cómputo silábico de los hemistiquios (**subapartado 7.3.5**), del cómputo silábico de los versos sin

cesura (**subapartado 7.3.6**), así como del número de pies métricos (**subapartado 7.3.7**) que ofrecerá nuevos modelos y perspectivas (**subapartado 7.3.7.1**).

La rima será tratada como componente métrico independiente en el **apartado 7.4**. El análisis considerará la rima según la posición del acento (**subapartado 7.4.1**) o según el timbre (**subapartado 7.4.2**) y analizaremos de forma individual las estructuras que estos criterios generan y los diferentes modelos (**subapartado 7.4.2.1**). Asimismo, en el **subapartado 7.4.3** se van a tratar, de forma individual, los esquemas rimáticos presentes en los sonetos de Eminescu, otorgándole así su merecido lugar en nuestro análisis del corpus. Además, se va a añadir otro análisis que pretende someter a una comparación los modelos tradicionales y los no tradicionales (**subapartado 7.4.4**).

Finalizaremos el estudio con un capítulo (**capítulo 8**) dedicado a algunos de los elementos más destacables de la tesis que merecen ser tratados y que pueden generar cierta discusión. Para ello, las cuestiones tratadas se van a dividir, por un lado, las que están directamente relacionadas con las teorías métricas planteadas desde una perspectiva empírica (**apartado 8.1**) donde podemos observar un acercamiento global a los constituyentes métricos tratados; por otro lado, analizaremos las relaciones entre las tradiciones literarias y la evolución métrica de los sonetos rumanos, proceso alcanzado a lo largo de las preferencias de movimientos y escuelas literarias de los autores rumanos (**apartado 8.2**).

De esta manera, concluiremos con el **capítulo 9**, el de las conclusiones donde vamos a poder observar, de una forma más sintética, las respuestas de nuestro estudio y los resultados extraídos tras el análisis exhaustivo del corpus y el recorrido de la tesis. Concretaremos el trabajo con una selección detallada de las conclusiones extraídas y la nueva información que resulta relevante para futuros estudios relacionados con la métrica de los sonetos.

1.3. Objetivos

La principal finalidad planteada en esta tesis es ofrecer una visión panorámica completa del nacimiento del soneto rumano del siglo XIX, sus primeras manifestaciones y su evolución.

Para ello el primer objetivo es reunir un nuevo corpus de sonetos rumanos pertenecientes al siglo XIX que pretende ser el más exhaustivo hasta el presente, no

solamente por el número de sonetos recopilados, sino también por la amplia información métrica que permite consultar. Este objetivo requiere, por lo tanto, un trabajo más analítico-descriptivo que interpretativo o teórico, pero a pesar de ello, se opta también por trazar algunas pinceladas de las múltiples posibilidades de análisis que el corpus permite. El corpus se puede consultar en el siguiente enlace: https://heurist.humanum.fr/heurist/?db=romanian_sonnets&website.

El siguiente objetivo que se plantea, por ende, es ofrecer un análisis de los elementos métricos del soneto rumano. Gracias a las grandes ventajas que ofrece esta base de datos, a la hora de organizar y computar la información descriptiva, se va a centrar la atención en el análisis concreto del número de versos y la distribución de estos en estrofas, así como en el ritmo y la contabilización de sílabas con o sin cesuras, y en la rima de los sonetos que componen el corpus.

Teniendo en cuenta la facilidad de consulta y la posibilidad de manejar una multitud de datos métricos, esta información será contrastada desde el punto de vista teórico. Se pondrá en práctica una de las teorías modernas que se ha barajado en las últimas décadas y que propone un solapamiento de metodologías relacionadas con el ritmo y los pies métricos: el análisis utilizado en las lenguas clásicas aplicado a los sonetos del siglo XIX, basados en su totalidad en la tonicidad.

La rima, otro gran pilar en el que se sostiene el soneto rumano decimonónico, representa un verdadero reto en su análisis y, por eso, esta tesis indaga en los modelos empleados y en las estructuras más frecuentes para así poder extraer nuevas informaciones y referencias relacionadas con este recurso poético.

Los objetivos planteados confluyen en un objetivo principal y más general: ofrecer una amplia perspectiva de la métrica de los sonetos creados en la Rumanía del siglo XIX. No solamente se persigue el objetivo de crear un corpus de sonetos, sino desarrollar y ofrecer una nueva base de datos completa de donde se puede extraer información útil y enriquecedora para el presente estudio. Se ha optado por tocar varios aspectos distintos, para así demostrar que la información presentada en el corpus es valiosa tanto para retratos puramente descriptivos de la métrica rumana como teorizaciones más innovadoras, como lo puede ser la aplicación de nuevas teorías a antiguas estructuras. El corpus no es solamente una herramienta absolutamente útil para futuras investigaciones

relacionadas con el tema tratado, sino que sirve también para conseguir una descripción precisa del soneto rumano en sus primeros años y de su evolución durante el siglo XIX.

2. Contexto histórico-literario del nacimiento del soneto rumano

El pueblo rumano debe su origen a la romanización de las tribus de dacios en los primeros siglos de la era cristiana. El territorio de esta población estaba delimitado al sur por el río Danubio (*Danubius* e *Istros* en vocablos griegos) aunque también aparece mencionado, en las mismas fuentes, el monte *Hemo* de los Balcanes. La zona de *Mesia* (actual *Dobrogea*), en la desembocadura del río Danubio en el Mar Negro (en el Este del territorio—el *Ponto Euxino*), era considerada el centro neurálgico de los getas y más tarde de los dacios, debido a la apertura al Imperio Bizantino, a través del mar. Al oeste, delimitaba esta zona el río *Tisza* (Tisa), pero a veces se incluyen áreas entre el Tisza y el Danubio medio. En líneas generales podemos concluir que este pueblo y su cultura se extendía a través de los países modernos de Rumanía y Moldavia, así como a pequeñas partes de Bulgaria, Serbia, Hungría y Ucrania (Pârvan, 2000, pp. 7-23).



Figura n.º 1.

Nota. Adaptado de *Dacia_82_BC.png*, de Bogdangiusca, 2005,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dacia_82_BC.png, licencia Creative Commons (Dacian

Kingdom, under the rule of Burebista, 82 BC, 2022)

El proceso de romanización se inició con anterioridad a la conquista oficial (101-106 a. C. las guerras de Trajano) del estado de Dacia. Tal y como sostiene el historiador rumano Vasile Pârvan (2000, pp. 77-80), todo el territorio que se entendía a la orilla del Danubio estaba repleto de ciudadelas y pequeños pueblos romanos. Tras la conquista de

Dacia Felix, la civilización y la cultura local sufre una revolución en cuanto a su desarrollo. La lengua rumana nace de la evolución del latín (lengua de referencia para todo el Imperio) recogiendo el mismo fenómeno que fundamenta la existencia de las otras lenguas románicas: el elemento de sustrato lo representa, en este caso, la lengua de los dacios que influyó el latín popular tal y como remarcaba Friedrich Christian Diez en su *Gramática de las lenguas románicas* de 1836 (Diez, 1836, como se citó en Arellano, 1979), ya que cohabitaron las dos durante varias generaciones. A partir del año 271 d. C., una vez abandonada la zona por los romanos debido a la caída de su Imperio, el territorio sufre invasiones de pueblos migratorios como los godos, visigodos o los pueblos eslavos, siendo muchos de ellos los que se quedaron dominando el territorio durante siglos y, consecuentemente, la cultura y la lengua de la población de la zona.

Otro factor determinante en la cultura rumana actual es la cristianización, fenómeno que llega a este territorio gracias a los colonizadores y militares de Egipto, Judea (la antigua provincia romana) y Capadocia (en la actual Turquía) que intentaban proteger el Imperio de los invasores que, como ya hemos visto, consiguieron finalmente su objetivo tras la caída del Imperio Romano. Los nativos recibieron la religión y la ideología cristiana a través del latín, por lo que el historiador Nicolae Iorga (1929) afirma que el pueblo rumano nace ya cristiano y esto vendrá a influir radicalmente en su cultura.

La penetración de los eslavos en Dacia y en el sur del Danubio produjo cambios fundamentales en esta parte de Europa. Con el primer aluvión (siglo VI), la población se asienta en los Balcanes, hace ya siglos romanizados, y se inicia un proceso de mestizaje con tendencia a la cristianización de los propios invasores (Pârvan, 2000, pp. 30-68). El intercambio lingüístico es evidente ya que se mantienen, por ejemplo, muchos topónimos de la lengua eslava en el rumano actual, así como modificaciones lingüísticas aplicadas a la base latina (superestrato).

En el siglo VII los Balcanes se ven invadidos por los bárbaros (pueblos turanios), a los que pertenecen, entre otros, los búlgaros, los turcos y los tártaros. A pesar de las luchas que el Imperio Bizantino llevó contra todos ellos, muchos de estos pueblos invasores consiguen establecerse en el territorio y, si al principio aceptan el cristianismo y el latín, más tarde, debido a los conflictos de poder con Roma, imponen el griego como lengua de cultura. Pasadas las décadas, la brecha con la Europa occidental se hace cada vez más profunda y, con la traducción de la Biblia al eslavo (alfabeto cirílico), los

búlgaros implementan esta lengua popular también en las iglesias (Pârvan, 2000, pp. 32-80).

En el siglo IX los húngaros conquistan el territorio del sur del Danubio y se cristianizan, pero mantienen las costumbres de una cultura eslava. Así se explica que al final del siglo IX la lengua oficial de la Iglesia rumana (y, por lo tanto, la de prestigio en ese momento) es el eslavo y el alfabeto oficial es el cirílico, aunque la lengua popular sigue manteniendo elementos latinos no solo en el alfabeto sino en el vocabulario y en su gramática. Debido a la influencia que ejerce la Iglesia sobre la administración pública, el eslavo es adoptado, en primer lugar, como lengua de la cultura ortodoxa y, en segundo lugar, su tratamiento será el de idioma oficial del estado. Hasta el siglo XIV, que es cuando se forja y cobra fuerza una Iglesia Rumana independiente gracias a los principados rumanos exclusivamente, la figura de la institución religiosa representó una fuerza absolutista en un estado feudal tardío (Adamescu, 1997).

En la siguiente Figura n.º 2 (Xalpha, 2012), cuya fundamentación se basa en la obra *Vocabularul reprezentativ al limbii române* (El vocabulario representativo de la lengua rumana) del lingüista rumano Marius Sala (1988), podemos observar la distribución que los especialistas del estudio de las lenguas hacen de las diferentes influencias lingüísticas del rumano.

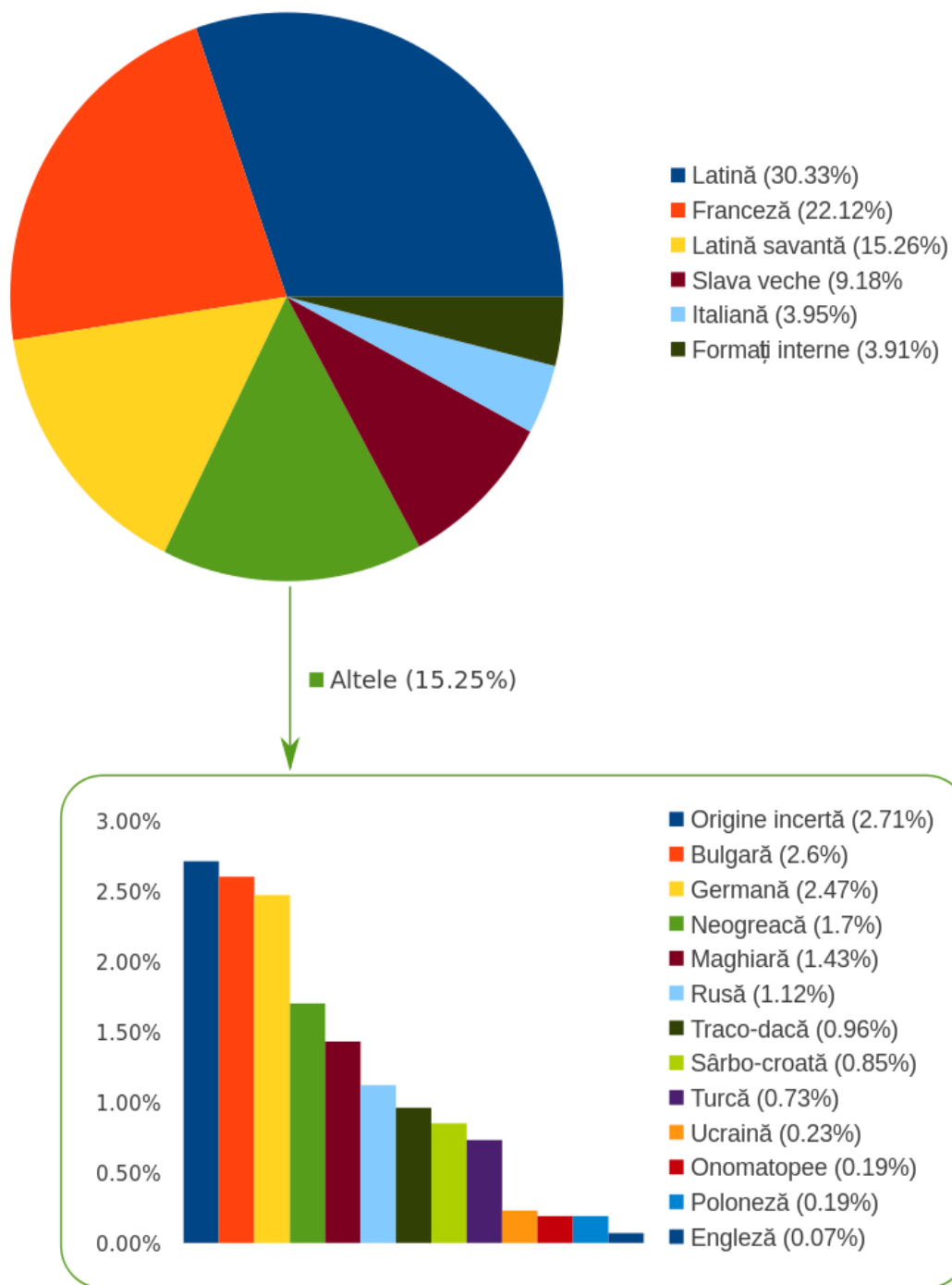


Figura n.º 2.

Origen del vocabulario constituyente de la lengua rumana (Xalphi, 2012)

2.1. Contexto literario previo: lenguas de cultura, formas poéticas

2.1.1. Génesis de la creación poética rumana

Las antologías de poesía rumana abren la historia literaria con las creaciones de Varlaam (?-1657) y con Ienăchiță Văcărescu (1740-1797). El cultivo de la lírica en rumano empieza, sin embargo, mucho antes según el crítico Nicolae Dabija (2013, pp. 120-132) que iniciaba la historia de la misma a partir de la existencia de una primera edad, la época clásica de la literatura es, indiscutiblemente, la literatura popular (cantos de añoranza, de lamento, proverbios, baladas, las invocaciones e incluso los cuentos de hadas como creación popular); el ingenio popular es el resultado de la memoria colectiva que se mostró a lo largo de los siglos mucho más fuerte que otras tradiciones.

El mismo teórico Nicolae Dabija (2013, pp. 120-132) afirma también que, si las epopeyas de Homero escritas en griego antiguo pertenecen a la literatura nacional griega o las creaciones de Séneca son parte de la historia cultural italiana, toda la literatura escrita en otras lenguas en el territorio rumano no deja de pertenecer a una tradición local y nacional que nace en un sentimiento común. El autor propone tener en cuenta estas fuentes tradicionales y no eliminarlas por un simple hecho lingüístico.

Los comienzos de la creación poética rumana se desarrollan en otras lenguas (de prestigio y consideradas por la cultura medieval, puramente sagradas): en latín, en griego antiguo y en eslavo. Las otras lenguas se consideraban profanas y no eran dignas de ser usadas para el oficio de la creación poética, ya que Dios no entiende lenguas profanas, tal y como estudia Mazilu en su análisis de la literatura rumana antigua (1998, pp. 5-25). Quien inicia en 1680, de forma declarativa, la preferencia por derogar las tradicionales lenguas de prestigio es Dosoftei que afirmaba según el mismo teórico: Prefiero cinco palabras en mi idioma que mil en uno extranjero (Mazilu, 1998, p. 399). Se empiezan así a traducir obras originales a la lengua rumana y se imprimen para el uso general, aunque no en grandes cantidades. La búsqueda de la identidad nacional y la lucha continua por una cultura que pueda representar, tanto por la lengua como por su contenido, la esencia rumana, se convierte en prioridad, pero sin menospreciar o desconsiderar la literatura anterior.

2.1.2. *La fijación normativa de la lengua rumana*

Los primeros trabajos de fijación normativa del rumano como lengua independiente y representante de su pueblo se le deben a *La Academia Rumana* y estos se inician en el siglo XVI (Academia Română, 2019). Los primeros intentos para fundar esta Academia según modelos europeos se dan bajo el mando de Petru Cercel (1583-1585) en la provincia Țara Românească (Sur de la Rumanía actual); Târgoviște es la ciudad elegida para esta empresa. Por otro lado, es Despot Vodă (1511-1563) en Moldavia (al este de la Rumanía actual), el que propone esta iniciativa, de manera alternativa, en la ciudad de Suceava. La preocupación por el implemento de la norma se ve materializada más tarde, en el Bucarest del año 1688, donde se funda una organización, mucho más sólida, que reunía todas las academias de la zona sur del país (*Organizarea Academiilor domnești de la București*); de la misma manera, en 1707, en la ciudad de Iași, ve la luz una reorganización de todas las academias de la zona moldava (*Organizarea Academiilor domnești de la Iași*). Estas dos agrupaciones culturales representan las primeras asociaciones de la élite cultural cristiana y serán los cimientos de las primeras universidades de Rumanía, tal y como podemos leer en la presentación que hace la Academia Rumana en su página web oficial (Academia Rumana, 2019).

A partir del siglo XVIII, es necesario destacar el primer trabajo lexicográfico bilingüe rumano-latino (año de publicación: 1700) así como la creación del primer diccionario impreso bilingüe ruso-rumano (editor: Mihail Strilbițki) en 1789. La sociedad rumana, en plena modernización, necesitaba de una academia distinta, creada según los modernos modelos de la Europa occidental, es decir un foro compuesto por eminentes personalidades de la vida intelectual, un grupo de reflexión y acción que pudiera contribuir al progreso general de la sociedad a través de la ciencia y de la cultura. El primer modelo que se ideó para esta concentración de estudiosos (con una conciencia más formada de la necesidad cultural que el siglo anterior) fueron las organizaciones con fines generalmente literarios y culturales, que aparecieron por iniciativas locales en ciudades como: Brașov (1821), Bucarest (1844), Sibiu (1861) o Cernăuți (1862). El éxito del que gozaron animó a los que consideraban necesaria la creación de una institución central que tuviera como principal motor la promoción de la creación literaria y científica, pero, sobre todo, para crear un diccionario y un glosario de la lengua rumana al modelo europeo. Es el desarrollo socio-cultural del siglo XIX el que permite la aparición de los trabajos de referencia lingüística, entre los cuales mencionamos: *Lexiconul românesc-nemțesc* (La Enciclopedia rumano-alemana) obra ideada en 1818 por Budai-

Deleanu, en manuscrito, un trabajo que contiene indicaciones gramaticales, estilísticas y etimológicas; *El Diccionario rumano-latino-húngaro* (escrito por un autor anónimo, siendo probablemente encargo de un clérigo en torno a 1822); *Lexiconul de la Buda* (La Enciclopedia de la ciudad de Buda) (1825), un diccionario rumano/latino/húngaro/alemán considerado por la crítica el primer paso para la lexicografía rumana moderna.

En este contexto, el 13 de abril de 1866 se funda la *Societatea Literară Română* (La Sociedad Literaria Rumana), que no empieza a funcionar hasta 1867 bajo el nombre de *Societatea Academică Română* (La Sociedad Académica Rumana); en 1879 es declarada institución nacional y se le otorga el nombre de *Academia Română* (La Academia Rumana), nombre que mantiene hasta el día de hoy (Academia Româna, 2019).

2.1.3. Primeras manifestaciones de teoría literaria en la cultura rumana

De ser cierto que los comienzos de todas las culturas radican en su creación poética popular, igual de cierto es que a la creación poética le suele seguir una reflexión literaria. En la cultura rumana el interés por la problemática literaria aparece relativamente tarde, si la comparamos con las demás culturas europeas (Mazilu, 1998, pp. 5-10); durante mucho tiempo este interés se limita a unas teorías rudimentarias, relacionadas con la prosodia y la versificación, ambas siendo tratadas a través de la visión de la tradición antigua, hasta incluso el siglo XIX (Popovici, 1974). Los contactos continuados con la cultura occidental hacen aumentar y desarrollarse las preocupaciones literarias de carácter teórico, como observaba el crítico Manolescu (1997).

Según Popovici (1974), los puntos de partida son especialmente escasos. La medida y la rima son elementos que preocupan a Dosoftei en una breve introducción que escribe a su *Salterio* (Colección de salmos) en 1673; el autor indica que las traducciones que hace de los salmos de David se realizan «pre stihuri, cu număr tocma în slovenit... în coadele stihurilor pre o glasnica într'un chip tocmit» (una posible traducción y adaptación del rumano antiguo: verso a verso, con el mismo número (de sílabas) ... y haciendo finales iguales en los versos) (Dosoftei, 1673), lo que se puede interpretar como versos que tienen el mismo número de sílabas y finalizan con un mismo sonido. En ese mismo periodo, Miron Costin (1672-1675/2003, pp. 107-117) ofrece indicaciones un tanto más abundantes. Durante los comienzos del siglo XVII, encontramos en la figura de Dimitrie Cantemir (1673-1723) que representa una revolución de la teoría literaria que ya gozaba de una determinada terminología; su obra, mucho más compleja que la de sus predecesores e incluso contemporáneos, representa todavía una

incógnita, un tema tratado todavía por los críticos actuales. En su prosa alegórica de 1704 *Istoria ieroglifică* (La historia jeroglífica) aparecen notas y glosas en rumano donde el autor maneja terminología técnica precisa, tanto que puede ser considerado un punto de partida para la terminología de teoría literaria rumana actual. Algo más que por la poética, el autor está preocupado por la lógica y por la retórica, trayendo casi todo el material de la lógica latina y haciendo una aplicación de esta. Junto a las preocupaciones retóricas se encuentran las relacionadas con la poética y encontramos en un glosario de esa misma obra términos que podrían ser aplicados a la literatura y a la música al mismo tiempo, aunque el autor los reserva para el segundo arte. En la misma poética es donde introduce el autor los conceptos de *cântec* (canción) y *vers* (verso), conceptos que se relacionan con el canto, con la poesía, con los trovadores, pero, desgraciadamente, solo con la lengua eslava, a pesar de las luchas continuas de sus antepasados por cambiar esta tendencia (Popovici, 1974).

2.1.4. Las gramáticas y los manuales

La preocupación por plasmar la identidad y las características del verso en la lírica rumana se inició con mucho retraso y bastante reticencia en esta parte de Europa, teniéndose más en cuenta la prosa como género de prestigio y, por lo tanto, habiendo un mayor interés por su descripción. Las obras de gramática (las únicas que contenían, por aquel entonces, elementos métricos y prosódicos) que circulaban en el territorio rumano en la Edad Media eran siempre creaciones en lenguas extranjeras consideradas de prestigio: latín o eslavo y, ocasionalmente, en griego antiguo. A pesar de la poca importancia que se le daba al rumano durante los siglos XIII-XIV, las preocupaciones filológicas existían y se veían tímidamente expresadas en libros más amplios, de tratamiento más general; tal y como mencionaba Mazilu (1991, pp. 78-85), el latín y el eslavo empezaban a enseñarse a través del rumano; la necesidad del apoyo de gramáticas, tratados y documentos originales se imponía cada vez más. El mismo investigador (Mazilu, 1991, pp. 78-85) destaca la existencia de varias obras que aportaron su granito de arena a la inquietud, en aumento, de los escritores medievales.

En 1757 Dimitrie Eustatievici escribe *Gramatica rumânească* (La Gramática Rumana) (Zafiu, 2001) siendo el cuarto capítulo de esta gramática dedicado a la prosodia y a la versificación; habla de la cantidad de las vocales y de los diptongos como responsables de la medida de los versos; las normas, según el autor, derivan del acento de duración pareciéndose al verso griego o latino. Trata las características de las *glasnice* (vocales), de las *sloveniri* (sílabas), del *stih* (verso) y del pie métrico que evita confundir con el acento de intensidad.

Eustatievici recoge también la rima cuya existencia intuye con mucha precisión pero cuya definición supone dificultades para él debido al ritmo (identifica 19 tipos) que distorsiona por completo el verso; afirma que existen elementos que se le pueden escapar y que pueden trastornar las definiciones tan exactas de la tradición antigua (Popovici, 1974).

Nacidas en la misma tradición de la antigua Grecia, deriva la concepción y las definiciones de otro autor de gramática rumana de la misma época, el moldavo Macarie. Su gramática de 1772, todavía en manuscrito, dedica su tercer capítulo al tratamiento del verso y de la prosodia, al igual que sus predecesores. Los elementos que recoge son parecidos, centrando la atención en las mismas características que Eustatievici, pero utilizando distintos ejemplos que enriquecen así el conocimiento sobre asuntos métricos. La base utilizada por Macarie es mayormente de origen popular y oral (Piru, 1994).

En 1787 Ienache Văcărescu concluye su obra *Observații sau băgări-dă-seamă asupra regulilor și orândueleur gramaticii rumânești* (Observaciones y notas sobre las reglas y la organización de la gramática rumana) en dos volúmenes, obra que fue más tarde valorada como uno de los pilares de la gramática actual y que ayudó a la interpretación de una multitud de textos coetáneos. Contiene un pequeño tratado de prosodia y estilística dentro de la gramática. Hace referencia a la métrica moderna, occidental, que no se basa en la cantidad y nombra a los italianos, promocionando este modelo. Razona que el método cuantitativo preferido por los rumanos se debe al elevado número de vocales y diptongos que hace muy diferente el cálculo métrico (pie); centra la atención en las figuras retóricas (G. Călinescu, 1982).

El final del siglo XVIII y principios del XIX se ven marcados por una multitud de intentos de tratamiento de la gramática que representaron importantes peldaños en la ascensión de esta disciplina. Entre estos muchos mencionamos a Radu Tempea que escribe en 1797 *Gramatică românească* (Gramática Rumana), la Gramática de 1805 de Gh. Șincai, la obra de 1822 de Diaconovici-Loga titulada de la misma manera o la *Grammatica daco-romana sive valachica* (La Gramática daco-rumana de Valaquia) escrita en 1826 por Ioan Alexi (véase Academia Română, 2019). Es en el año 1828 en el que uno de los miembros fundadores de la Academia Rumana, Ion Heliade Rădulescu, escribe una completa *Gramatică românească* (Gramática Rumana) al puro estilo occidental. El autor milita por la simplificación de la ortografía, apostando por una más fonética y por un alfabeto de transición acercando todas sus teorías métricas al occidente y al modelo italiano sin dejar de hacer referencia al legado latino. Es la primera vez que se hace una comparativa del rumano con varios idiomas modernos,

lenguas de origen latino. Concretamente, habla del francés, defendiendo la facilidad que tiene el rumano frente a la lengua de Napoleón a la hora de crear poesía tanto por su estructura como por su vocabulario. Defiende la creación y el mantenimiento de una lengua literaria frente a una ligada a la ciencia o al tratamiento de la misa, con terminologías diferentes (Panaitescu, 1965).

A partir de este momento, la segunda mitad del siglo XIX se ve marcada por una multitud de obras de gramática que van retomando continuamente los mismos conceptos y van añadiendo nuevas tendencias inspiradas en las tradiciones del Occidente: *Grammatică românească seau observații grammaticești asupra limbei românești* (Gramática Rumana u observaciones gramaticales sobre la lengua rumana), en 1833 y *Gramatică românească pentru clasele elementar* (Gramática rumana para las clases primarias) en 1834, ambas escritas por Gheorghe Seulescu, *Băgări de seamă asupra canoanelor grammaticești* (Observaciones sobre los cánones gramaticales) obra escrita en 1840 por Iordache Golescu, *Gramatică românească* (Gramática Rumana) escrita por P.M. Câmpeanu en 1848, *Gramatica limbei române* (Gramática de la Lengua Rumana) de Timotei Cipariu, entre otras. (Academia Română, 2019).

2.2. Las formas poéticas extranjeras en la literatura rumana y las influencias más relevantes.

2.2.1. Primeros brotes de la literatura en lengua rumana

No es ya para nadie una incógnita el origen latino de la lengua rumana que, a pesar de la multitud de intervenciones externas en forma de superestrato lingüístico, permanece fiel a la lengua madre no solamente en el terreno léxico, sino también en el gramatical y ortográfico. A lo largo de la historia de la lengua rumana, sin embargo, hubo épocas donde el eslavo impuso su poder por encima de cualquier otra lengua. Es precisamente esta la razón por la que los comienzos de la lengua rumana al servicio de la literatura nacional permanecen todavía en el oscurantismo.

Para nuestro estudio es imprescindible conocer la aparición y la evolución de la lengua literaria rumana, hija del latín, dentro de su contexto tanto geográfico como cultural, posicionado en la zona este de Europa, dominada casi al completo, desde remotos siglos, por los pueblos eslavos. Es necesario también mencionar que el tratamiento que le vamos a dar a

la lengua rumana en el presente estudio está casi por completo ligado a la cultura como contexto de desarrollo, pero también como detonante de la misma.

En *torna, torna fratre* (la traducción podría ser: vuelve, vuelve hermano), palabras que se descubrieron en el manuscrito de un cronista bizantino en el año 597, muchos históricos y lingüistas consideraron haber encontrado para la lengua rumana un documento equivalente a los *Juramentos de Estrasburgo* del año 842 o de la *Carta Capuana* del año 960. Se trata de una exhortación emitida por un soldado, en su lengua materna (un rumano primitivo), durante la campaña del ejército bizantino en contra de los antiguos turcos en el año 587. Esta expresión es asociada por muchos lingüistas al proto-rumano, siendo también valorada como la manifestación más antigua del rumano (Cvasnî Cătănescu, 1996, pp. 64-65). La teoría permanece hasta hoy en día debido a la carencia de testimonios que nieguen la existencia de una lengua rumana ya formada en el siglo X (Mazilu, 1998).

2.2.2. El eslavo

El uso oficial del eslavo en las iglesias y en las instituciones públicas como lengua de prestigio limitaba la lengua rumana al uso oral, en ciertos grupos sociales. Dentro de este contexto cultural, y dejando a un lado los innumerables fragmentos en rumano que sí aparecían en ocasiones en obras eslavas (en forma de glosas), la crítica valora como primer texto concebido por completo en rumano la carta manuscrita *Scrisoarea lui Neacșu* (La carta de Neacșu) de la zona de Câmpul Lung, escrita para el juez Hanăș Beagnăr (Hans Beckner) de la zona de Brașov en 1521, tal y como lo presenta George Calinescu (1982). Es difícil de valorar, decía Adamescu (1920, p. 2), cuando empiezan los rumanos a utilizar su propia lengua para cuestiones de estado, iglesia o incluso para usarla de forma continuada a la hora de escribir cualquier manuscrito. Es indudable, sin embargo, la influencia del eslavo en el rumano, especialmente antes del siglo XV, y su importancia en la convivencia que destacaba Adamescu entre la edición de libros en eslavo, en griego y bilingües rumano-eslavo (1920, p. 6) durante los siglos XVII y XVIII. Sin ninguna duda esta lengua formaba parte de la élite de las lenguas de cultura de la época y un código empleado en las relaciones diplomáticas con los estados vecinos. Tanto Miron Costin como Dosoftei adoptan términos del eslavo para sus primeros intentos de teorizar la métrica y la prosodia, pero más tarde estos son traducidos al rumano debido al debilitamiento paulatino, como lengua de cultura, del eslavo. Esta información la veremos desarrollada en apartados futuros.

2.2.3. El griego

Durante el siglo XV el poder del eslavo va debilitándose por dos razones principales: los promotores de la cultura eslava en Rumanía, los búlgaros, reducen considerablemente sus visitas y pierden poder; por otro lado, aumentan las relaciones de todo tipo con Grecia, iniciándose en esta época su reinado político en las regiones rumanas. La caída de Constantinopla favorece la migración de griegos que también se establecen en Rumanía, ejerciendo su influencia principalmente en la política (consejeros de gobernadores y *voidovas* rumanos) y, más tarde, en la Iglesia; en este último bastión conquistable, tuvieron que luchar mucho más, tal y como lo evidencia Adamescu (1920, p. 3), debido a la fuerza del eslavo y, por eso, otorgaron prioridad a la lengua rumana para así poder vencer juntos a la tan arraigada influencia búlgara.

2.2.4. Las traducciones

Durante la mitad del siglo XVI aparecen los primeros impresos rumanos con la ayuda de los calvinistas y los luteranos húngaros (Adamescu, 1920, p. 4). El crítico literario, George Călinescu (2003, pp. 34-36) destaca la importante labor de Coresi (S. XVI), un tipógrafo rumano que intentó que las obras religiosas más antiguas vieran la luz tipográfica tanto en eslavo como en rumano. En las obras rumanas de esa época, la lengua era un calco casi idéntico del latín, tanto en su léxico como en su estructura, imponiéndose en el sur del país, por encima de las demás zonas, las grafías y una sintaxis latinizantes. En 1560 aparece en Braşov un Evangelio, el primer documento impreso en lengua rumana, seguido de otros, también de índole religiosa, durante los años siguientes, llegándose a treinta y ocho libros en 1588 (Adamescu, 1920, pp. 4-5)

Comienza el gran período de las traducciones de textos religiosos al rumano, que no siempre son de las creaciones más originales, pero gozan de mucho éxito en las masas populares debido a su empleo masivo en misas y manifestaciones religiosas (*Psaltiri, Tetraevanghele, Praxii, Biblii, Slujebnice, Molitvenice, Minee, Paterice*, etc.). A estas traducciones se les atribuye una cierta tendencia hacia una interpretación humanística del texto. Se trata de documentos no solo de la cultura eslava, sino también de la bizantina, griega, árabe y europea.

2.2.5. El latinismo

El latinismo es uno de los movimientos culturales nacionales ligados a la ideología iluminista que promueve ideas propias de la escuela cultural *Școala Ardeleană*. Se manifiesta especialmente en el ámbito de la lingüística y de la filología rumana del siglo XIX, manteniendo sus influencias y sus resultados, hasta pasado el año 1880.

Para conseguir demostrar el carácter latino del rumano y para poder establecer su pureza integral, los representantes de esta corriente cultural intentan sustituir las palabras de origen eslavo, turco y húngaro con términos latinos —cultismos tomados a partir de textos antiguos o inspirados en diccionarios del latín—, modificar las formas de las palabras rumanas heredadas del latín a través de un acercamiento a las formas originales, enriquecer la lengua rumana con elementos latinos creados por derivación, así como usar la ortografía etimológica. Con este propósito elaboran diccionarios y gramáticas con sistemas ortográficos latinizantes (Academia Republicii Populare Române, 1962-1964).

2.2.6. El occidente

A partir de 1600, todos los *voidovas* (gobernadores) de los territorios rumanos dan prioridad absoluta a la imprenta y promueven el nacimiento de textos traducidos y originales de todo tipo, inclusive leyes y documentos oficiales. Es también a partir de la misma época cuando la preocupación por las obras de contenido moral, ético o filosófico cobran importancia; todo debido a la influencia italiana y francesa que venía cargada de todo un arsenal de temas y motivos renacentistas, humanistas y también barrocos de la parte oeste de Europa.

Los calvinistas inician otro intento de conquista literaria, a partir del año 1633, en la región rumana, pero se topan esta vez con un fuerte ortodoxismo apoyado nuevamente por el eslavismo. Debido a la situación política que nuevamente obligaba a la dependencia del mundo eslavo, la introducción del rumano como lengua de cultura vuelve a verse truncada. Durante las siguientes tres décadas se mantiene un estado de convivencia entre la edición de libros en eslavo, en griego y bilingües rumano-eslavo (Adamescu, 1920, p. 6).

Es a partir del final de siglo XVII, inicios del XVIII, cuando los políticos y la élite cultural juntan sus fuerzas y, aprovechando un momento de debilidad de las grandes figuras a las que respondían los vasallos rumanos y que todavía mantenían la hegemonía, consiguen introducir el rumano primero en las lecturas eclesiásticas y más tarde en todos los demás

documentos. Adamescu añade que fue precisamente de esta manera, con textos eclesiásticos, como se inicia la verdadera literatura rumana (1920, p. 7).

El siglo XIX sorprende a los principados rumanos todavía bajo el dominio cultural de la nueva Grecia a pesar de que, también, van penetrando influencias como la francesa o resquicios del latinismo occidental del final de siglo XVIII. El crítico Adamescu habla primero de una influencia indirecta de la cultura francesa, presente en la Rumanía del siglo XVIII hasta finalizado el año 1820 que se debe a los griegos y a los rusos, pero también hace notar una influencia directa que comienza en el siglo XIX y que hasta el año 1870 provoca una verdadera revolución cultural (1920, p. 215). La Revolución Francesa, los jóvenes que iniciaban sus estudios en Occidente, el aumento de las traducciones y de la lectura como fuerte cultural, pero, sobre todo, las ideas revolucionarias que penetraban en todos los ámbitos de la sociedad, hacen que la mirada se torne hacia Francia especialmente (Adamescu, 1920, pp. 218-219).

2.3. Primeras corrientes y movimientos en la literatura rumana

Como ya hemos visto, el manuscrito más antiguo conservado, escrito en totalidad en rumano fue la carta de Neacșu de 1521. A pesar de existir varias teorías, esta es, sin embargo, la opción más común y más conocida de los inicios de la literatura rumana. La preocupación por crear literatura se vio durante muchos siglos censurada y cohibida por las imposiciones religiosas y por el impuesto prestigio de las otras lenguas extranjeras por lo que el desarrollo artístico se vio truncado y bastante retrasado con respecto a los demás países europeos.

El Humanismo, como el primer movimiento literario pleno en el contexto carpático, se inicia de forma oficial en Rumanía durante el siglo XVII. Hay, no obstante, muchas teorías: una de ellas es la emitida por P. Panaitescu (1994, pp. 23-43), que apuesta por un Renacimiento que se hace notar en los artistas y literatos rumanos desde hacía ya dos siglos y no solamente en la tendencia de sus obras sino en las preocupaciones, ideologías y apertura cultural que les ofrecía a las nuevas generaciones el estudio en los países europeos. Sin embargo, no toda la crítica está de acuerdo con estas afirmaciones y fecha el nacimiento del Humanismo rumano (Duțu, 1979, pp. 72-89) en el siglo XVII en Moldavia, por influencia polaca. Los representantes más destacados de este movimiento humanista fueron Miron Costin y sus crónicas, así como Grigore Ureche, Ion Neculce o Dimitrie Cantemir, siendo este último una de las figuras más humanistas de la historia de la literatura rumana, presente en todas las innovaciones culturales de la época (Duțu, 1979, p. 76).

A finales del siglo XVII y principios del XVIII se impone cada vez más un nuevo modelo cultural europeo, mucho más moderno, que responde a las necesidades sociales y culturales de las nuevas generaciones. La mirada de los nuevos literatos se va posicionando hacia el occidente, olvidando paulatinamente el Bizancio: los nuevos eruditos cultivados en Europa vuelven de Viena y de Roma dejando de lado Constantinopla como centro cultural. Se forma de esta manera, una innovadora representación cultural colectiva que implementa la imagen de una Europa iluminada y con ella el cambio de paradigma (Duțu, 1979, pp. 72-89). El Iluminismo rumano se identifica con la aparición de *Școala Ardeleană*, una escuela cultural que milita por la afirmación nacional y cultural de los rumanos, por la educación y el conocimiento asequible para todos y por una absoluta democracia.

El Clasicismo es el movimiento literario que marca el final del siglo XVIII y los comienzos del siglo XIX rumano y nace como una continuación a la ideología promovida por la escuela literaria *Școala Ardeleană*, pero también se manifiesta como doctrina literaria de los autores tradicionalistas en contra del ya incipiente Romanticismo (Petraș, 2002, p. 16). Varios son los críticos como George Călinescu (2003, p. 43) que coloca, sin embargo, a todos los autores del Humanismo y del Clasicismo en un solo movimiento, que él mismo denomina como *clásicos tardíos*, haciendo así referencia al todavía evidente retroceso de la literatura rumana.

Durante el Clasicismo rumano, la cultura y la literatura experimenta un verdadero renacer enfocado a la cultura clásica, a la mitología, a las obras de Horacio, Homero, Virgilio, Cicerón y Ovidio, se reivindica la poesía anacreóntica, mientras que las fábulas en prosa y en verso cobran un mayor interés. Todo este cuadro, que se acerca más al Renacimiento italiano que a una Edad Moderna, se conjuga a la perfección con las influencias directas del Siglo de las Luces francés y el conjunto ideológico que lo caracteriza. Este hecho da lugar a una diversificación de formas y temas que buscaban dar respuesta a todas las tendencias y las necesidades literarias de este momento tan innovador para la tradición literaria rumana. Es este también el contexto de la introducción del soneto en la poesía rumana (Păcurariu, 1998, pp. 21-23).

2.4. El prerromanticismo

El final del siglo XVIII, atendiendo tanto el aspecto cultural como el político, representa un período lleno de tormentas y contradicciones para la sociedad rumana. La antigua mentalidad tradicional, de transmisión manuscrita, sigue viva y fuerte en la doctrina literaria (Anghelescu, 1979, p. 90). Todavía la lectura predilecta la representa las hagiografías y las novelas populares, así como las crónicas escritas al estilo de la misma Edad Media. Esta posición completamente conservadora, puntualizaba M. Anghelescu, se debía a la hegemonía turca que veía peligrar su monopolio ante la rápida influencia occidental y, así, procuraba bloquearla por todos los medios (1979, p. 90). A pesar de los esfuerzos turcos, las relaciones (también antiguas y arraigadas por factores geopolíticos y socioculturales) con el resto de Europa se intensifican y muchos son los nobles que van a estudiar a universidades de Alemania, Italia, Austria o Francia. Los que se quedan en casa, ávidos de cultura y novedad, también gozan de la educación que aportan profesores extranjeros (Anghelescu, 1979, p. 91).

Esta inmersión absoluta en la cultura occidental se inicia durante los movimientos del Iluminismo (Clasicismo) que penetra por influencia francesa, en Rumanía y continúa con el Prerromanticismo, copiando en un principio las doctrinas alemanas planteadas en las obras de Klinger o Goethe. Esta inestable situación en cuanto a la evolución literaria y cultural, en vez de perjudicar, permite a la tradición literaria rumana nutrirse de todo lo que, difícilmente, le llegaba desde fuera y así lleva a que, paulatinamente, lo tradicional se deje influir por las nuevas tendencias modernas, por las nuevas inquietudes de los jóvenes. Este escenario permite la aparición espectacular del siguiente siglo, que va a representar la revolución más importante de la tradición cultural rumana.

La crítica, en su totalidad, está de acuerdo con la afirmación de que el Prerromanticismo estuvo presente en la literatura rumana, a pesar de las escasas muestras de ello. En las poesías de Asachi escritas entre 1819 y 1821, decía Anghelescu (1979, pp. 94-95), así como en las de Iancu Văcărescu, escritas según sus mismas palabras entre 1810 y 1819, pero publicadas a partir de 1830, se encuentran gran parte de los temas principales del Prerromanticismo europeo, especialmente la melancolía de la infelicidad, la incertidumbre y la inquietud interna mezcladas con el sentimiento agrí dulce de las esperanzas perdidas, vivencia reflejada hasta en el ambiente.

2.5. El Romanticismo

El término nace del francés *romantisme* y se define como un conjunto de movimientos intelectuales y artísticos que, a finales del siglo XVIII, empiezan a manifestar y defender en las artes como la literatura, pintura o música, el sentimiento ante la razón, así como la imaginación ante el análisis crítico. Como corriente literaria, el Romanticismo representa un movimiento literario que se manifiesta durante el siglo XVIII en Alemania y en Inglaterra y, en el siglo XIX, en Francia, España e Italia. Su principal característica es la victoria del sentimiento por encima de la razón. Buscando la liberación a través del sueño, del exotismo o del pasado, el Romanticismo exalta el gusto por el misterio y por lo fantástico (Petraş, 2002, pp. 61-62). Pachia-Tatomirescu (2003, p. 394) considera que el Romanticismo es una corriente literaria que aparece como reacción al Clasicismo, a principios del siglo XIX, promoviendo principios estéticos como, por ejemplo, la libertad absoluta de la creación, la expansión del *yo* hasta el centro del universo, la posibilidad de evadirse en la historia, en el mito, sueño, naturaleza, en la voluntad del sufrimiento, etc. criticando el presente, la magnificación de héroes y sus grandes hazañas, la reivindicación del folclore como matriz de todas las artes, el cultivo de la fantasía, de lo grotesco, de lo sublime o el elogio del genio.

El Romanticismo no es la expresión del equilibrio, sino, al contrario, es un arte de la tensión sin resolver y de las formas abiertas. Cualquier limitación es rechazada por el Romanticismo y, es por eso por lo que, oponiéndose a la estética del Clasicismo, rechaza cualquier norma y regla. Las fuentes de inspiración se identifican en la Antigüedad clásica y en la Edad Media, así como en el pasado nacional. La visión romántica es una global ya que el romántico tiene la percepción de la totalidad y no del detalle solo, se siente atraído por la síntesis y no por el análisis. La expresión poética romántica pretende conseguir una comunicación directa entre el mundo interior y el exterior, el lirismo siendo la mayor dimensión de la literatura romántica. La hipersensibilidad como condición principal de la creación poética, la embriaguez de sentimientos, el estado casi permanente de tensión y nostalgia, la capacidad de comunicación a través de símbolos, la receptividad positiva ante los llamamientos de la naturaleza, todos estos elementos son conquistas del Romanticismo sin las cuales no se podría concebir su existencia (Vera, 1975, pp. 58-59).

Si tenemos en cuenta la obra *el Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche (1872/2012), el periodo romántico está relacionado con la estética dionisíaca, rechazando los valores apolíneos de su predecesor. Si el Clasicismo aboga por los conceptos de *res*, *ars* y *docere*, en términos

de Horacio (2012), el Romanticismo seguirá el concepto de *ingenium*, el rechazo de las reglas y de ahí que el autor romántico se sienta un genio creador.

El Romanticismo rumano, decía Manolescu (1990, pp. 168-171), se comprende entre la obra de Cârlova, que empieza a publicar en la revista *Curierul Românesc* en 1830 sus primeras poesías, hasta Mihai Eminescu que debuta en la revista *Familia* (La familia) en 1866, aunque, teniendo en cuenta que el auge del gran poeta nacional dura hasta 1883, se puede admitir que el Romanticismo, aunque tardío, se alarga hasta la muerte de Eminescu en 1889. En sus últimas décadas, añadía el mismo crítico literario (Manolescu, 1990, pp. 168-171), el Romanticismo rumano topa con el espíritu victoriano, *junimism*, Realismo, Naturalismo, así como, en sus comienzos, se había desprendido de un Neoclasicismo iluminado y del Rococó sentimental de los trovadores del antiguo *régimen* literario. El teórico Dimitrie Păcurariu considera que el Romanticismo rumano se inicia durante la tercera década del siglo XIX y se halla conectado con un movimiento de emancipación propio para todos los niveles de la sociedad, no solamente en el plano cultural o literario (1998, p. 121). Añadía el mismo investigador que el Romanticismo rumano se asemeja especialmente al italiano debido a su ferviente búsqueda de libertad manifestada en contra del despotismo ilustrado de la época (1998, p. 121). Más allá de una influencia cultural (que también se puede identificar en el parecido con las tradiciones francesas, alemanas o inglesas) el autor se refiere a que tanto la historia italiana como la rumana se hallan en un momento de tensión debido a los objetivos de independencia y de unidad nacional por los que se caracterizaba la mitad del siglo XIX en ambas tradiciones.

Tantas son las definiciones de las que goza el Romanticismo que una nueva propuesta no puede hacer más que repetir y solapar información ya generada. Sin embargo, muy pocas son aquellas que atienden un aspecto más bien estilístico del asunto romántico ya que, como ya hemos podido comprobar en los primeros párrafos de esta misma sección, las definiciones de los teóricos y críticos intentan delimitar el término en cuanto a su ideología que, sin duda, es su característica más representativa. No obstante, en el marco de un estudio literario, es pertinente extender la mirada hacia más elementos definitorios que pueden esclarecer y proponer un paso más allá en las investigaciones de obras románticas.

El Romanticismo es un periodo literario donde la musicalidad determina la creación literaria y es el momento de las innovaciones métricas, por tanto, serán los defensores de los conceptos de *verba* y *delectare* horacianos. En el caso de la literatura, y más concretamente en

la poesía, esta musicalidad se manifiesta a través del ritmo en combinación con la rima, elementos que tienen un papel tan importante en las creaciones líricas. El teórico Mihai Zamfir se preguntaba ¿por qué el Romanticismo valora tanto la rima? Y parece encontrar la respuesta en el convencimiento de este movimiento, decía el mismo teórico (Zamfir, 2018, p. 44), de que en el mundo existe una armonía superior a la que solo se puede acceder a través del parecido fonético de la rima como forma de entender, como vía de acceso. El Romanticismo cree firmemente que en la rima se halla un significado mucho más profundo de la semántica y de la misma existencia humana y artística. La rima romántica no llega a conseguir el virtuosismo barroco, pero se muestra como una forma de alcanzar una dimensión metafísica a la que consiguen acceder muy pocos iniciados. El arte de los versos, añadía Zamfir (2018, p. 45), se entiende como un mensaje que solamente el poeta, como entidad iniciada, está condenado a entender y traducir al lenguaje común.

En cuando al ritmo, el Romanticismo descubre una nueva manera de expresar la historia, el amor, la naturaleza, la filosofía y hasta la política en poemas épicos de gran valor armónico y una vibración que no encontramos en otras corrientes, menos atrevidas. El dominio que demuestran del ritmo y de la rima en los poemas románticos nos hace pensar en un modelo estructural digno de ser considerado propio de este movimiento literario.

El Romanticismo no se define solo por el contenido, sino también por su forma tan peculiar; las armonías musicales de las que goza son únicas y representativas y hace que los lectores identifiquen antes de ser analizadas las obras, el movimiento al que pertenecen.

Durante su primer periodo, el Romanticismo rumano se ve marcado por el persistente Clasicismo especialmente en la formación de la gran mayoría de los escritores que, más tarde, serán representativos para el movimiento del *Sturm und Drang*. El interés por la cultura y las lenguas clásicas se mantiene y, es así como, podemos asistir a una serie de modificaciones de ideología en nuestros autores que pasan paulatinamente de un Clasicismo ilustrado a un ferviente Romanticism (Păcurariu, 1998, pp. 139-141).

2.6. Siglo XIX. La conjunción de varias tendencias

El siglo XIX representa para la literatura rumana una de las épocas más productivas en cuanto a la calidad y la cantidad de sus obras, siendo el escenario de conjugación de varios movimientos literarios como el Romanticismo, el realismo, el simbolismo, así como de corrientes autóctonas como el latinismo o *junimismo* (VV.AA., 1973). Es el mismo siglo que ve nacer las obras de los que más tarde serán considerados los grandes clásicos de la literatura rumana como Ion Creangă, I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Alexandru Macedonski, George Coșbuc, Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Constantin Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade Rădulescu, Mihail Kogălniceanu o Titu Maiorescu, entre otros, y también el momento para descubrir el brillo del que será considerado el poeta nacional, el autor Mihai Eminescu. Adamescu (1920, pp. 213) coloca el siglo XIX en su *Historia de la literatura* en un capítulo aparte denominado «Comienzos de la literatura moderna», determinando así el siglo de la creación de las verdaderas y puras obras literarias rumanas.

El teórico G. Adamescu habla de tres etapas (1920, p. 214) en el desarrollo de tan fecundo siglo XIX: «los comienzos», época comprendida entre 1800 y 1830, un «periodo heroico» entre 1830 y 1870 y, finalmente, el momento llamado por él mismo, «crítico» que se inicia al final de la segunda etapa, en 1870 y finaliza, según el investigador, en 1900.

¿Cuándo empieza y cuándo se acaba el siglo XIX? se preguntaba también el crítico Mihai Zamfir (2018, p. 13), al que no le terminaba de convencer la cronología de un calendario o de una cuenta de años exacta y al que no le aportaba ninguna información valiosa el hecho de considerar el siglo XIX como el comprendido entre 1800 y 1900 o entre la época de Napoleón y la Primera Guerra Mundial. Se podría contestar a esta pregunta, teniendo en cuenta una multitud de coordenadas sociales, políticas, culturales, económicas o ideológicas que van marcando indudablemente el siglo XIX en Europa en general y en Rumanía en particular, pero nos centraremos en mencionar los que el mismo autor veía como los elementos transcendentales para la delimitación correcta del siglo. Si tenemos en cuenta una de las más estables ocupaciones del ser humano en toda su existencia, la agricultura, los radicales cambios que experimenta esta rama consiguen revolucionar de forma rapidísima el trabajo manual conocido ya desde hace milenios, tal y como lo destaca Jean Fourastié en su trabajo *Le grand espoir du XXe siècle* (Fourastié 1963, como se citó en Zamfir, 2018, p. 14); la revolución industrial se hace notar y se impone de forma radical a partir de 1870; el petróleo se empieza a extraer de forma masiva y provoca un giro inesperado en el ritmo de la industrialización, pero

también, en cuanto a la comodidad de las nuevas generaciones; la electricidad penetra en el ámbito casero y ofrece una nueva dimensión de la existencia; el frío desaparece gracias a los combustibles fósiles dejando descubrir una nueva apreciación de los interiores hasta entonces muy diferentes. El automóvil, la bicicleta, el tren, la avioneta o el barco a vapor facilitan los desplazamientos y los intercambios de cualquier índole haciendo que estos sean más frecuentes y cada vez más rápidos, pero, al mismo tiempo, consiguen anular un espacio y un tiempo hasta entonces demasiado ocupados; es el individuo el que ahora decide cada vez más los elementos que lo rodean y los que no (Zamfir, 2018, pp. 16-18).

Fritz Valjavec (1959, como se citó en Zamfir, 2018, p. 15) encuentra en el mismo año 1870 un antes y un después con respecto a las anteriores formas de existencia, siendo la Europa posterior a este año, el escenario de una nueva estructuración socio-económica y cultural de legítima identidad donde se explora una nueva forma existencial. El crítico rumano Mihai Zamfir, sin embargo, discrepa, considerando el año 1880 el referente para muchos de los países europeos donde puede identificarse también Rumanía (2018, p. 16) y lo argumenta apuntando a la estabilidad de la democracia liberal, la consolidación de las formas reconocidas como el espíritu de la organización de *Junimea*, el apogeo de la generación Eminescu-Creangă-Caragiale y, finalmente con la definitiva europeización de la cultura rumana que, al fin, consigue mantener un *diálogo* de igual a igual con la cultura europea. La aparición del simbolismo en la literatura o del impresionismo en la pintura, así como la renovación en el ámbito de la escultura, seguía argumentando Zamfir (2018, p. 16), junto a todos los esfuerzos de innovación formal, se desarrollan con fuerza en torno al año 1880. El mismo Romanticismo permite ver sus consecuencias reales a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata, en líneas generales, de un cambio de decoración y de escenario que dará lugar a que el mundo pierda las anteriores dimensiones cobrando una nueva faceta en torno al mismo año 1880 (Zamfir, 2018, p. 18). La poesía moderna, puntualizaba el crítico Nicoale Manolescu, es resultado del simbolismo, mientras que el mismo movimiento simbolista nace de la creación poética (Manolescu, 1968, p. 16).

Desde el punto de vista político y social, se observa una pasiva continuidad en cuanto a la situación, hasta 1850, año de crisis de la conciencia europea, que marca un punto de partida de la nueva época que nace tras los movimientos ocurridos en la Europa de 1848; la expansión de la individualidad que se experimenta a partir de la segunda mitad del siglo nos acerca cada vez más al Romanticismo y a sus ideologías. Todo el espectáculo innovador al que se asiste

durante el siglo XIX no es más que un motor que se encarga de poner en marcha el engranaje de la reivindicación y del individualismo.

Desde el punto de vista artístico, la revolución romántica de 1820-1830 provoca una revolución más bien de tipo social, llevando a que Europa se permita el cambio radical y reinventarse, a partir de la segunda mitad (Zamfir, 2018, pp. 18-25); se trata de un momento especial donde la reforma espiritual, propuesta de forma teórica durante la primera mitad del XIX, se consigue llevar a cabo y el individualismo, también hasta entonces teórico, llega a ser un estado espiritual general y arraigado (Zamfir, 2018, pp. 27).

Para comprender las obras que marcaron definitivamente la literatura europea en todas sus facetas, debemos referirnos a la filosofía europea del siglo XIX, que no se entiende sin antes partir de las estéticas filosóficas de finales del siglo XVII. Es este el momento en el que irrumpe en el panorama Descartes (1637/2003) con su *Discurso del método*, iniciando así un pensamiento humanista, de corte racional y que ponía fin a todo pensamiento escolástico. En el siglo XVIII nace el empirismo de Locke, de la suma de ambas tendencias, nace el pensamiento crítico y el método científico propio de este siglo. Tenemos que esperar hasta finales del XVIII con Kant (1781/2002) y su obra *Crítica a la razón pura*, para abrirse el camino hacia el idealismo romántico promovido por grandes como Hegel o Fichte. Agotado el universo de tinieblas romántico, volverá a aparecer la luz de la razón, guiada por la filosofía positivista de Comte y el método experimental de Claude Bernard. Este panorama filosófico servirá de base y contexto para el desarrollo literario de nuestros autores.

Los primeros años del siglo XIX rumano están marcados por la todavía fuerte influencia iluminista de la escuela literaria *Școala Ardeleană*, que vemos reflejada en la obra de Ion Budai Deleanu que escribe la primera epopeya rumana (*Țiganiada*) entre 1800 y 1812. Otros autores como Gheorghe Asachi o Iancu Văcărescu lucharon también por popularizar las ideas ilustradas (*Iluminismo*) y por promover el movimiento latinista con la ayuda de traducciones de textos clásicos y obras originales inspiradas en la tradición antigua.

Lo moderno se hace notar cada vez más, y es en 1829 cuando se publica la primera revista en lengua rumana, *Curierul românesc* (Mensajero rumano) que gozaba de una periodicidad constante; *Zburătorul* (El volador), revista promocionada por Ion Heliade Rădulescu, será más tarde una de las más representativas para la lucha contra el tradicionalismo. El Romanticismo comienza a conquistar poco a poco la ávida mente de los jóvenes literatos desde el occidente y, bajo su influencia, empiezan a escribir Ion Heliade

Rădulescu, Vasile Cârlova, C. A. Rosetti, Anton Pann, Dimitrie Bolintineanu y Andrei Mureșanu (VV.AA., 1973).

Uno de los años clave para la tradición literaria rumana del siglo XIX, lo representa el 1840 ya que es la fecha de publicación de la revista *Dacia literară* bajo la supervisión de Mihail Kogălniceanu. En su primer número, su editor publica una «Introducción» que se convierte en el programa ideológico de uno de los movimientos culturales más radicales de toda la historia rumana, *Pașoptismul* (terminología emparentada con la Revolución de 1848). Este movimiento promueve la originalidad frente a las malas traducciones, la creación de una literatura puramente nacional, la lucha por la unidad de la lengua rumana y el desarrollo del espíritu crítico a través de la creación de un verdadero sistema de valores. Influidos por este nuevo programa, escriben autores como Nicolae Bălcescu, Alecu Russo, Costache Negruzzi, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Boliac, Alexandru Odobescu, Nicolae Filimon, Ion Ghica, etc. (VV.AA., 1973). B. P. Hasdeu y Vasile Alecsandri son figuras de literatos implicados en muchos proyectos y, debido también a los años de vida, la crítica se ve ante la imposibilidad de asociarlos a un solo movimiento.

La propuesta de *Dacia literară* (Dacia literaria) plantea un nuevo escenario que se verá alimentado con la Revolución Rumana de 1848 y que acuñará el concepto de *Pașoptism* como título para la generación de autores y literatos involucrados en nuevas luchas sociales, como expresión del proceso de afirmación y de la conciencia nacional, así como de la independencia en todos sus aspectos, según el modelo de la Revolución Francesa que se desarrolla en febrero del mismo año (Pedrescu, 1980, pp. 728-729).

Durante el año 1863 se funda la sociedad cultural *Junimea* (Las juventudes) y también se inicia la corriente cultural denominado *Junimism*, una organización que cambiaría la historia de la literatura de la época a través de autores canónicos como Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale o Ioan Slavici. La defensa que hace el programa de sus fundadores apunta a la libertad y la capacidad de crítica, la eliminación de cualquier influencia nefasta y vacía, así como la existencia fundamental tanto de un fondo como de una forma. La revista *Convorbiri literare* (Conversaciones literarias) aparece en 1867 para difundir la ideología de la organización y para promocionar nuevas tendencias literarias, un fuerte sistema crítico y las ideas filosóficas, y es una de las más longevas ya que se deja de editar en 1944. Con respeto al movimiento anterior (*Pașoptism*) los defensores del nuevo (*Junimism*) mantienen el deseo de realizar una cultura y una civilización auténticamente rumana y apuestan

por un nacionalismo abierto a las innovaciones occidentales. Sin embargo, una de las diferencias abismales entre ambos movimientos es que los primeros son profundamente movidos por ideales románticos, mientras que los segundos ya empiezan a respetar los rigores del Clasicismo, sin desmerecer, de todas maneras, el anterior movimiento romántico (Manolescu, 2008; Zigu, 1998; Zigu, 1966).

De manera paralela y opuesta, se desarrollan otras corrientes como son las cultivadas en la revista *Literatorul* (El creador de literatura) con autores como Alexandru Macedonski o Duiliu Zamfirescu.

Durante la última década, desarrollan su actividad con obras de gran valor, autores como Barbu Delavrancea, Ioan Alexandru Brătescu-Voinești o George Coșbuc.

2.7. Mihai Eminescu, poeta nacional

A este autor casi todos los libros de crítica o de historia literaria le dedican un capítulo aparte, no solamente por ser considerado, de forma unánime, el principal poeta nacional, sino por su tan intensa, amplia, generosa y genial obra que dejó como herencia.

La obra de Mihai Eminescu (1850-1889), iniciaba Călinescu su capítulo homónimo en su «Historia de la literatura rumana» (2003, p. 158), crece con todas sus raíces en plena época de tradiciones, pero consigue ser un representante, con todas las características románticas, del espíritu autóctono. Se caracteriza por un Romanticismo tardío debido a que en el momento en el que él disfrutaba del pasado idealizado y la pasión por la historia, la poesía europea ya descubría el paradigma del modernismo a través de Baudelaire o Mallarmé.

Estudiante brillante en Viena y Berlín y un incansable preocupado por la filosofía y por la política, Mihai Eminescu se convierte en una de las personalidades más influyentes y con más aportación a la literatura de toda la historia cultural rumana. Destaca como escritor, poeta, dramaturgo, traductor, político, periodista, editor, filósofo, crítico, entre otras ocupaciones, y, en el ámbito de la literatura, es uno de los pocos autores rumanos que experimenta con todas las formas y géneros existentes hasta el momento.

Una de las razones que explica la perennidad de Eminescu, decía Zamfir (2018, p. 193) se puede identificar en la actual reinterpretación de la dimensión que se le otorga al Romanticismo, en unas coordenadas muy diferentes a las que tenía en cuenta el crítico Călinescu hace más de un siglo. Eminescu se puede ver hoy en día como una combinación

perfecta y equilibrada de todos los movimientos y corrientes literarias activas o cuyas influencias todavía influyen en los decimonónicos. Este autor representa, por lo tanto, la confluencia entre la tendencia tradicional-nacionalista y la innovadora. Es así como su obra consigue representar una mezcla de lo más homogénea del pasado y del presente. Desde esta perspectiva, añadía Zamfir (2018, p. 197), la posición de Eminescu en la literatura rumana cobra aún más sentido ya que desarrolla de forma casi impecable todas las facetas y tendencias del Romanticismo, introduce el Clasicismo y lo hace partícipe del Romanticismo, entrelaza corrientes nacionales con influencias occidentales y crea obras modernas y originales. Eminescu no reduce sus formas de expresión al poema o a la narración, sino que refleja su pensamiento bajo muchas facetas y técnicas de expresión formal.

La crítica valora a Eminescu como uno de los escritores más actuales, ya que, a pesar del tiempo que nos separa y de la gran cantidad de estudios sobre su producción, sus obras cobran nuevos sentidos e interpretaciones conforme se va avanzando en su lectura y su estudio. Zamfir (2018, p. 229) considera que, bajo estas premisas, ninguna de las culturas europeas se consigue identificar más con un solo autor, así como lo hace la cultura rumana, lo que denota una comunión casi fantástica, muy propia del Romanticismo, entre la nación y su representante.

Los sonetos de Eminescu serán objeto de estudio de esta tesis y, debido a su importancia en la tradición literaria y al ingente número de poemas con el que cuenta nuestro corpus de sonetos, se va a incluir como tendencia estilístico-cultural a los epígonos de Mihai Eminescu.

3. La métrica y su importancia para la caracterización del soneto rumano

La métrica, desde la perspectiva de la tradición española, explica el doctor José Domínguez Caparrós (1999a), es aquella «disciplina literaria que trata de establecer las normas de la versificación; es decir, las reglas por las que se rige el verso, sus clases y sus combinaciones» (pp. 228-229). Muy cercana a esta primera definición que engloba todos los elementos relacionados con el verso, es la que encontramos en el DRAE (s.f.) y que entiende el concepto de métrica como «arte que trata de la medida o estructura de los versos, de sus clases y de las distintas combinaciones que con ellos pueden formarse». Por otro lado, destaca la definición que aporta Antonio Quilis (2001) ya que el investigador valora la métrica como «estudio de la versificación, como parte de la ciencia literaria que se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema» (p. 13). Observamos en esta definición que el autor centra su atención especialmente en el ritmo como uno de los elementos fundamentales que determina la conformación métrica de los versos. Ampliando aún más el concepto, la profesora Isabel Paraíso (2000) define «la métrica o la versificación como la codificación más amplia, completa y sistemática del lenguaje poético a lo largo de los siglos» (p. 19); incluso va más allá y relaciona el término de *métrica* con el de *poética* indicando que, durante bastantes siglos, «ambas disciplinas fueron consideradas sinónimas» (p. 19), hecho evidente en la Edad Media cuando los «tratados de *Ars poética* no eran más que tratados de versificación con muchas referencias retóricas» (p. 19). Más tarde, la poética se deslinda de su pseudo-sinónimo y se centra, tal y como mencionaba la misma Isabel Paraíso (2000), «en aquellos elementos (intratextuales) que componen las obras literarias: el lenguaje, los diversos tipos de obras, los temas, motivos, mundos literarios, etc. Además, se ocupa de los procesos extratextuales: la producción y recepción literarias» (p. 19).

De la diversidad de definiciones, cada una creada para dar respuesta a distintos objetos de análisis, destacamos que todos los autores españoles citados otorgan a la métrica el rango de instrumento fundamental para caracterizar las creaciones poéticas en verso. Para nuestro trabajo es igual de elemental utilizar esta herramienta para poder conseguir los objetivos establecidos y, es por esta razón, que vamos a realizar a continuación una breve presentación de la métrica y prosodia en la tradición literaria rumana, así como la definición de términos relacionados con la fonética y la fonología sin los cuales no se podría entender la praxis métrica rumana.

3.1. La métrica de la lengua rumana

El crítico literario Dan Horia Mazilu, hablando del inicio de la poesía rumana, consideraba que para su aparición y su perfecto mantenimiento se necesita de una gramática, de una retórica y de un inventario de costumbres poéticas acorde a un conjunto de proposiciones teóricas (1998, p. 55). Añadía el mismo autor (Mazilu, 1998), que estos tres pilares parecían muy poco asequibles para los literatos rumanos de la época medieval, pero se identifican claramente en las bibliografías y las fuentes consultadas por ellos en otras lenguas (p. 55). Los elementos de retórica no faltaban en las gramáticas griegas usadas en la época, y tampoco estaban ausentes en las obras eslavas. Las mismas fuentes podían satisfacer incluso la necesidad de información en cuanto a la teoría literaria. Los investigadores observaron que, en los antiguos textos litúrgicos eslavos, que eran las principales fuentes de referencia incluso para los textos en prosa, existe una clara técnica de versificación, muy bien definida, que consigue hasta rozar sutiles juegos de refinamiento prosódico (Scarlat, 1990). Todo esto llega a conformar la base teórica en la que, más tarde, irán construyéndose todas las teorías prosódicas y métricas puramente rumanas.

3.1.1. Evolución del tratamiento de la versificación rumana hasta el siglo XIX

En la cultura rumana el interés por la problemática literaria aparece relativamente tarde si comparamos con las demás culturas europeas (Mazilu, 1998, p. 45). Durante mucho tiempo este interés se limita a unas teorías rudimentarias, relacionadas con la prosodia y la versificación, ambas siendo tratadas a través de la visión de la tradición antigua, incluso durante el siglo XIX (Popovici, 1974, p. 21). Los contactos continuados con la cultura occidental provocan el aumento y desarrollo de las preocupaciones literarias de carácter teórico, tal y como lo observaba el crítico Manolescu (1997, p. 20).

Según Popovici (1974, p. 21), los puntos de partida son especialmente escasos. Miron Costin, autor pionero en cuanto a la preocupación por la caracterización métrica, realiza entre 1671 y 1673 un pequeño tratado de versificación en el prefacio de su poema filosófico «Viața Lumii» (La Vida del Mundo) que, según Nicolae Cartojan (1996), representa el primero de este tipo en la literatura en lengua rumana (p. 171). Costin (1672-1675/2003, pp. 107-117) define en su obra de intención literaria, utilizando una terminología prestada del eslavo y griego antiguo, algunos elementos de versificación, como por ejemplo la medida, la rima o el hiato. El mismo crítico e historiador Nicolae Cartojan (1996) observaba que dentro de estas

consideraciones métricas no se había tratado el ritmo como tal, sino que se hace una simple alusión a él (p. 171). El término utilizado por Miron Costin es el griego (*rhythmós*) y, basándose en este uso particular, Apostolescu (1909) consideraba que el mismo término, que en latín significa *numerus*, fue utilizado por Joachim du Bellay en 1550 en el manifiesto «Defence et illustration de la langue française» (Defensa e ilustración de la lengua francesa), siendo esta palabra propia tanto del verso como de la prosa. Valoraba de esta manera haber encontrado la fuente del autor rumano. El mismo escritor Miron Costin habla en su tratado de *tărăgănare și scurtare* (*lentitud y abreviación*) y se declara él mismo seguidor de las teorías clásicas de la cantidad silábica (Costin, 1672-1675/2003, pp. 107-117).

La medida y la rima son elementos que preocupan también a Dosoftei en una breve introducción que escribe a su *Salterio* en 1673. El autor indica, como veíamos en un capítulo anterior, que las traducciones que hace de los salmos de David se realizan «pre stihuri, cu număr tocma în slovenit (...) în coadele stihurilor pre o glasnică într'un chip tocmit» (en versos escritos, con el mismo número de sílabas (...) al final de los versos y gozando de un solo sonido) lo que se puede interpretar como la observación directa del autor de la presencia de versos que tienen el mismo cómputo silábico y finalizan en la misma rima. Este hecho denota también una preocupación por el rigor de la forma y el cumplimiento de una determinada estructura establecida.

A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, encontramos en la figura de Dimitrie Cantemir el revolucionario de la terminología de la teoría literaria rumana, que, hasta entonces, contaba con mucha pobreza en cuanto a los conceptos. Su obra, mucho más compleja que la de sus predecesores e incluso contemporáneos, representa todavía una incógnita, un tema tratado todavía por los críticos actuales sin llegar a conclusiones comunes. Veíamos en nuestro capítulo titulado «Primeras manifestaciones de teoría literaria en la cultura rumana» que en la *Istoria ieroglifică* (*La Historia jeroglífica*) de 1704 aparecen notas y glosas en rumano donde Dimitrie Cantemir emplea una terminología técnica concreta, por lo que puede ser considerado un punto de partida para la teoría literaria rumana actual (Densușianu, 1998). Seguía añadiendo el mismo teórico que más que por la poética, el autor está preocupado por la lógica y por la retórica, trayendo casi todo el material de la lógica latina y haciendo una aplicación de la misma al contexto rumano (Densușianu, 1998). Junto a las preocupaciones retóricas se encuentran las relacionadas con la poética y, así, encontramos en un glosario de la misma obra citada anteriormente, términos que podrían ser aplicados a la literatura y a la música al mismo tiempo, aunque el autor los reserva para el segundo arte (Cartoian, 1996).

Otro documento a tener en cuenta según Apostolescu (1909) es el del monje Macarie que escribe una *Gramática* entre 1769-1774 y cuya tercera parte la dedica al oficio de la versificación. Sigue la misma tradición latina de la cantidad y determina, dentro de estas consideraciones, la existencia de las vocales largas, cortas y comunes en la lengua rumana¹, categorías que, más tarde, se demuestran ser erróneas. Ienăchiță Văcărescu estudia la versificación también como parte de la gramática en su trabajo de 1787 *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orânduielelor gramaticii românești* (*Observaciones o menciones de las normas y organización de la gramática rumana*). Hace referencia a la métrica moderna, occidental, que no se basa en la cantidad y nombra a los italianos, promocionando este modelo en el contexto cultural rumano. Razona que el método cuantitativo preferido por los rumanos se debe no tanto al prestigio de su modelo sino al elevado número de vocales y diptongos que hace muy diferente el cálculo del pie métrico (Călinescu, 2003).

Teniendo en cuenta la crítica moderna (Manolescu, 1997), Costache Conachi escribe durante los primeros años del siglo XIX el primer tratado de versificación rumana, *Meșteșugul stihurilor românești* (*El oficio de los versos rumanos*), en siete capítulos. El autor describe la sílaba, el tono, la medida, los pies métricos e incluso el significado, llegando a definir el mismo verso de la siguiente manera: lo que nosotros llamamos verso no es nada más que una cadena de palabras con un número determinado de sílabas, con ritmo y con un final determinado que encaja con los otros (Caracostea 1938, p. 384).

N. I. Apostolescu (1909) considera a G. Săulescu como el primer teórico de la versificación rumana moderna. Lamentablemente, su estudio de 1830 titulado *Prosodia limbei românești* (*La prosodia de la lengua rumana*) se pierde; lo único que se conserva son unos fragmentos que salva N. Pauletti e incluye en su obra de 1839 *Anotații scoase din Prosodia limbei românești* (*Anotaciones extraídas de La prosodia de la lengua rumana*) con el principal objetivo de dar a conocer la obra de G. Săulescu tras la pérdida. A través de estas notas de Pauletti deducimos una concepción bastante moderna ya, sobre la estructura del verso. G. Săulescu se aleja de los cánones de versificación de la antigua tradición rechazando incluso la

¹ La principal intención de los teóricos rumanos de la época era la de demostrar el origen latino de su idioma. Es por eso por lo que adoptaban ciertas normas y categorizaciones del latín, aunque no siempre encajaban con el rumano.

aplicación de esta tradición latina a la lírica rumana, considerándola inadecuada (Apostolescu, 1909).

Tras la aparición de los primeros periódicos a partir del siglo XIX, aumenta el interés y la preocupación por el estudio métrico; el tema se convierte en polémica. Ion Heliade Rădulescu, férreo defensor de la métrica cuantitativa, escribe el artículo «Un răspuns. Despre metru» (Una respuesta. Sobre el metro), publicado en el periódico *Curierul de ambe sexe (Mensajero para ambos sexos)* (1835–1840); sostiene todavía la métrica basada en la cantidad y milita por mantener la tradición antigua de la sucesión de sílabas largas y cortas (Manolescu, 1997). El mismo autor publica también un trabajo titulado *Cursu de poesie general (Curso general de poesía)* donde en el capítulo «Versificatio» realiza un intento de teorizar sobre la versificación según el modelo italiano, más moderno, volviendo sin embargo, a las antiguas tradiciones griega y latina basadas en el modelo acentual cuantitativo; el mismo intento, el de renovación lingüística, lo persigue también en el trabajo de 1828, *Gramatica Românească (La gramática rumana)* (Manolescu, 1997).

Timotei Cipariu escribe el primer manual de versificación en 1860, *Elemente de poetică, metrică și versificațiune (Elementos de poética, métrica y versificación)*, siendo esta obra, según la crítica, la primera creación escrita con una clara intención de crear una guía de métrica y prosodia (Călinescu, 2003). A pesar de todo lo erudito que es el trabajo, no tiene atrevimientos tan modernos como los de los anteriores autores mencionados. El rigor científico le obliga en cierto modo a igualar las variadas opiniones; a pesar de todo, afirma que la lengua rumana está hecha para la poesía delatando así su creencia en un ritmo y una melodía intrínseca del rumano como lengua de creación. La clasificación del metro que hace Timotei Cipariu se inspira, una vez más, en la tradición clásica por razones de erudición y prestigio y abarca el metro prosódico (sílabas cortas y largas) y el metro tónico (propio de la Edad Media; se basa en las sílabas altas-agudas y caídas-graves). El mismo autor se preguntaba sobre un dilema en la versificación que revolucionaría un siglo más tarde la concepción sobre el valor del ritmo en general y en la poesía en particular (Cipariu, 1860): «¿Sería acaso posible que en el caso de algunas culturas la prosodia se haya podido acomodar según la entonación y no según la norma de la pronunciación?» (p. 155). El autor realiza así una primera distinción entre la tonicidad (el acento) y la entonación.

Todas las teorías métricas actuales más aceptadas, es decir, los diferentes métodos de medición de versos que actualmente se vehiculan en la literatura rumana, se van a desarrollar

en este mismo capítulo, en los apartados 3.1.4 y 3.2, y es ahí donde veremos las teorías existentes y su concreción en los sonetos rumanos del siglo XIX.

3.1.2. Métrica, versificación y prosodia

Con el objetivo de clarificar el funcionamiento de la métrica rumana, es necesario aclarar algunos de los conceptos base que se van a emplear con más frecuencia en este apartado. Se trata de la métrica, la versificación y la prosodia.

En la tradición española el término preferente desde el siglo XIX es el de *métrica*, sobre todo después de la aportación de Andrés Bello (1854), tal y como lo podemos ver destacado en obras como: *Obras métricas* de Francisco Benegasi y Luján (1744), el «Compendio de arte **métrica** castellana», capítulo final de la *Gramática de la lengua latina y castellana* de Juan Antonio González de Valdés (1791), *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana* de Andrés Bello (1835), *Elementos de arte métrica latina y castellana* de José Coll y Vehí (1854), *Arte métrica* de Manuel Milá y Fontanals (1855), *Lecciones de métrica* de José Manuel Marroquín (1875), *Elementos de métrica castellana* de Eduardo de la Barra (1887), *Métrica española del siglo XX* De Francisco López Estrada (1969), *Métrica española* de Tomás Navarro Tomás (1972), *Métrica española* de Antonio Quilis (2001), entre otras obras, tal y como recoge Domínguez Caparrós (1975, pp. 9-48).

En la literatura rumana el término de *métrica* (lat. *metricus*, gr. *metrikos*) se define en los diccionarios filológicos como aquella ciencia que estudia los elementos constitutivos de un verso, tratando el número de sílabas acentuadas y la rima, siendo sinónimo de *prosodia* (Petraș, 2002, p. 203). Sin embargo, los autores dedicados al estudio de este arte han preferido y prefieren unánimemente utilizar términos como *versificație* (*versificación*) y, sobre todo, el de *prozodie* (*prosodia*), antes que el de *métrica*: *Prosodia limbei românești* (*La prosodia de la lengua rumana*) de G. Săulescu (1830), *Un discurs asupra versificației noastre* (*Discurso sobre nuestra versificación*) de George Barițiu (1845), el capítulo «**Versificație**» («**Versificación**») en *Curs întreg de poezie generală* (*Curso completo de poesía general*) de Ion Heliade Rădulescu (1868), el capítulo *Versificațiune* (*Versificación*) en *Manual de poetică română* (*Manual de poética rumana*) de G.I. Ionescu-Gion (1885), *Versificațiunea română și originea ei* (*La versificación rumana y sus orígenes*) de Th.D. Sperantia (1906), *Versificația românească* (*Versificación rumana*) de Mihai Bordeianu (1974), *Mic tratat de prozodie românească* (*Pequeño tratado de prosodia rumana*) de Mihai Dinu (2004), etc.

Si el concepto de *métrica* no resulta atractivo para los teóricos rumanos, hay un término relacionado con el mismo, el *metro* (*metru*), que sí se implementa en la teoría literaria, así como el de *pie métrico* (*picior metric*). Bordeianu (1974, pp. 129-130) relaciona también el término de *métrica* con el de *metro* que representa la dimensión de un verso teniendo en cuenta el número de sílabas que lo componen. El metro no se puede relacionar únicamente con el ritmo acentual, así como lo hacemos en el caso de la métrica, mencionaba el mismo autor (Bordeianu, 1974, pp. 129-130), pero sí con el número de sílabas, por lo tanto, el metro se encargará de evaluar la dimensión silábica de un verso, pero no aplica ninguna intervención en la acentuación.

Para la autora del diccionario de elementos de teoría de la literatura, Irina Petraș, la prosodia, como disciplina, encuentra sus orígenes en el griego clásico siendo definida como la parte de la fonética que estudia la entonación, la acentuación, la intensidad, el ritmo, las pausas y la duración de los fenómenos (2002, p. 203). Esta misma disciplina aborda al mismo tiempo el estudio de las reglas y la concordancia de los acentos de un poema: en definitiva, se define el concepto de prosodia como la ciencia del verso (Petraș, 2002, p. 203).

Por otro lado, la versificación, que nace del latín *versificatio*, se impone como el arte para componer versos; si en la tradición greco-latina se tenía en cuenta la cantidad silábica, en la literatura rumana se mantiene el término a pesar de que la cantidad ya no define el tipo de versificación sino el acento (Petraș, 2002, p. 203). La palabra prosodia es utilizada para designar la técnica de creación de los versos, así como destacaba el autor Mihai Dinu (2004, pp. 6-7) y solamente en un segundo plano, esta disciplina puede tratar las particularidades fonológicas de la expresión lingüística que hacen posible la organización del texto literario a modo de poema.

En lo que concierne la tesis, vamos a utilizar el término ya conocido de *métrica* para referirnos a la disciplina y evitaremos la introducción de terminología que podría inducir a confusiones como, por ejemplo, el término de *prosodia*. Así mismo, daremos cuenta de que vamos a contar, en nuestro análisis, con conceptos como la acentuación, la intensidad, el ritmo o las cesuras, vocablos propios de la métrica española que puedan establecer la relación no solamente terminológica entre ambas tradiciones, sino también conceptual. De esta manera, un receptor no familiarizado con la métrica rumana puede acceder con mayor facilidad a los análisis presentados.

3.1.3. Fonética rumana

Con el objetivo de un escueto acercamiento a los elementos que intervienen directamente o afectan de forma indudable al análisis métrico del corpus de poemas elegido para su análisis, hemos decidido hacer una breve presentación de todas aquellas partes involucradas desde el punto de vista lingüístico.

3.1.3.1. El sistema vocálico

Según Toma Ion (1994), la vocal en la lengua rumana es una subcategoría segmental portadora de acento, que forma el núcleo de una sílaba. El sistema vocálico de la lengua rumana está compuesto por siete unidades *a, ă, î, e, i, o, u*; veremos a continuación dos tablas de elaboración propia basadas en distintas gramáticas, una sintética (Tabla n.º 1) y la otra analítica (Tabla n.º 2), del sistema vocálico rumano.

Mientras que el diptongo, para la lengua rumana, es aquel conjunto de dos vocales (siendo una de ellas una semivocal) que, en función de la posición inicial o secundaria en la sílaba, se denominan ascendentes (una semivocal /*ě*/, /*ĩ*/, /*õ*/ o /*ũ*/ seguida de una vocal) o descendentes (una vocal más una semivocal /*ĩ*/ o /*ũ*/), el hiato es el conjunto de dos vocales que pertenecen a sílabas diferentes. Este último tipo de estructura vocálica presenta una cierta dificultad para la pronunciación rumana por lo que se tiende a formar diptongo, en la pronunciación (Toma, 1994).

Tabla n.º 1.

Tabla sintética del sistema vocálico rumano

Abertura	Labialización y localización		
	Nerotunjite (Sonidos sin redondear)		Rotunjite (Sonidos redondos)
	<i>Anterioare (Anteriores)</i>	<i>Centrale (Centrales)</i>	<i>Posterioare (Posteriores)</i>
Închise (Cerradas)	I	Î/ Â [i]	U
Medii (Medias)	E	Ă [ə]	O
Deschise (Abiertas)	-	A	-

Tabla n.º 2.

Tabla analítica del sistema vocálico rumano

Rasgos distintivos	Vocales (Representación gráfica)						
	A	E	I	Ă	Î/ Â	O	U
Abierto / No abierto	+	-	-	-	-	-	-
Cerrado / No cerrado	-	-	+	-	+	-	+
Central / No central	+	-	-	+	+	-	-
Anterior / No Anterior	-	+	+	-	-	-	-
Redondeado /No redondeado	-	-	-	-	-	+	-

3.1.3.2. El sistema consonántico

Las consonantes representan una categoría fonológica que ayuda a la delimitación de las sílabas y a la segmentación del flujo sonoro. El sistema consonántico rumano contiene veintidós consonantes. El inventario consonántico del rumano está formado por los elementos descritos en las Tablas n.º 3 y n.º 4, tablas de elaboración propia basada en distintas gramáticas.

Según Toma Ion (1994), la estructura analítica de la sílaba es el resultado de las combinaciones existentes entre los segmentos vocálicos y consonánticos. En rumano, las sílabas formadas únicamente por segmentos vocálicos son escasas, pudiendo contener cualquier vocal, un diptongo o incluso un triptongo. Estos segmentos vocálicos pueden formar, sin embargo, palabras independientes.

Tabla n.º 3.

Tabla sintética del sistema consonántico rumano

Modo de articulación	Punto de articulación													
	Bilabiales		Labiodentales		Dentales		Prepalatales		Palatales		Velares		Laringiales	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
Oclusivas	p	b			t	d			k	g	k	g		-
Semioclusivas (apicate)					ʧ		c	g						
Fricativas			f	v	s	z	s	z						
Oclusivas nasales		m				n								
Líquidas	laterales					l								
orales	vibrantes					r								

Tabla n.º 4.

Tabla analítica del sistema consonántico rumano

Rasgos distintivos	Consonantes																						
	p	b	f	v	t	d	s	z	ț	ș	z	c	g	k	g	h	l	r	m	n	k	g	
Interrumpida/	+	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	+	+	+	+	+	+
No Interrumpida																							
Continua/	-	-	+	+	-	-	+	+	-	+	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-
Discontinua																							
Anterior/	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
No anterior																							
Posterior/	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-
No posterior																							
Palatal/	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+
No palatal																							
Oral/																							
No oral (Nasal)	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+
Sonora/	-	+	-	+	-	+	-	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+
Sorda																							

La mayoría de las sílabas resultan de la asociación de unos segmentos consonánticos y vocálicos. Las posibilidades son las siguientes. Como puede observarse en la lista, es posible que haya ataques silábicos de hasta tres consonantes y las codas de dos consonantes son relativamente frecuentes.

CV (ca-să)

VC (an, el)

CVC (cap, var)

CCV (pro, gri, flu)

VCC (alb, uns)

CVCC (post, cant)

CCVC (prag, vrac, praf)

CCVV (clei)

CCCV (stră-in, strai)

CVCCC (carst, vârst-nic)

CCCVCC (scrin, splen-did)

CCCVCC (strâmt, strâmb, strung)

3.1.3.3. Reglas de división silábica

Para concretar las reglas de división silábica que se ven implicadas en el análisis métrico, acudiremos al *Dicționar ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (Diccionario ortográfico, ortoépico y morfológico de la lengua rumana), en adelante abreviado como DOOM (Academia Româna, Institutul de Lingvistică, 2005). La separación en sílabas de las palabras tiene como finalidad poner de relieve su estructura silábica y, en el caso de la poesía, su métrica. En la lengua rumana el acento no tiene un lugar fijo, es libre; su lugar no está determinado por la estructura fonética de la palabra; no se dan en rumano reglas de acentuación. Se pueden hacer, sin embargo, algunas observaciones relacionadas con la posición del acento:

- El acento se posiciona frecuentemente en una de las últimas dos sílabas.
- Normalmente las palabras que acaban en consonante se acentúan en la última sílaba; las palabras acabadas en vocal llevan la acentuación en la penúltima. Hay palabras que llevan acento en la antepenúltima sílaba, pero son poco frecuentes. Menos frecuentes todavía son aquellas que se acentúan en la cuarta sílaba contando desde el final de la palabra, las sobreesdrújulas.
- En cuanto a los monosílabos, el DOOM menciona que son átonos en la mayoría de los casos.
- En el plano morfológico, el acento en la lengua rumana tiene en ocasiones la función de diferenciar ciertas formas gramaticales, tal y como sucede con la tercera conjugación del presente de indicativo donde se diferencia de la segunda del mismo tiempo y modo por la acentuación. Una acentuación errónea puede conllevar a una confusión entre las dos formas. En estos casos, matiza en el DOOM se debe tener en cuenta la siguiente norma:
 - ✓ sufijo tónico en la primera y segunda persona del plural del indicativo y subjuntivo presente y en la segunda persona del plural del imperativo de segunda conjugación.
 - ✓ La acentuación se coloca sobre el tema del verbo cuando este es de tercera conjugación.

- **Reglas de división silábica basadas en la pronunciación**

- En la secuencia **V+V** se separan siempre (*a-e-ri-an*)
- En la secuencia **V+SV+V** se separa antes de la semivocal (*a-ce-ea, ploa-ie*)
- En la secuencia **V+SV+SV+V** se separa antes de la primera semivocal (*cle-ioa-sa*)
- En la secuencia **V+SV+C** se separa antes de la consonante (*pai-ne, doi-na*)
- En la secuencia **V+C²+V** se separa antes de la consonante (*a-bil, re-ce, ve-cin*)
- En la secuencia **V+C+C+V** se separa:
 - ✓ En la mayoría de los casos entre las dos consonantes (inclusive las consonantes dobles)
 - ✓ b, c, d, f, g, h, p, t, v + l, r se separa antes de todo el grupo consonántico
- En la secuencia **V+C+C+C+V** se separa:
 - ✓ En la mayoría de los casos entre la primera y la segunda consonante
 - ✓ En el caso de los grupos *lpt, mpt, mpt̃, ncş, nct, nct̃, ndv, rct, rtf, stm, ldm, lpn, ltc, ndc, nsl, nsr, nsv, ntl, rb̃t̃, rgş, rtb, rtc, rth, rtj, rtm, rtp, rts, rt̃t̃, rtv, stb, stc, std, stf, stl, stn, stp, sts, stt, stv* entre la segunda y la tercera consonante.
- En la secuencia **V+C+C+C+C+V / V+C+C+C+C+C+V** se separa:
 - ✓ En la mayoría de los casos entre la primera y la segunda consonante.
 - ✓ En el caso de los grupos *gst, nbl, bstr, nsgr, ptspr, rtdr, rtsc, stpr, stsc, stşc* entre la segunda y la tercera consonante.
- En la secuencia **D+D** se separan ambos diptongos.
- En la secuencia **D+T** se separa el diptongo del triptongo.

² Hablamos de consonantes desde el punto de vista fonológico por lo que los dígrafos *ch/gh* seguidos de las vocales *e/i* cuentan como una sola consonante.

- ***Reglas de división silábica basadas en el análisis morfológico***

- En las palabras compuestas y los derivados con prefijos y sufijos se prefiere la separación en sílabas que tiene en cuenta los elementos constitutivos siempre y cuando la palabra original es reconocible.
- No se separan los prefijos monoconsonánticos.
- Cuando coincide el último sonido del prefijo y el primero de la raíz se otorga prioridad a la raíz.
- En el caso de las palabras unidas por guion: se separa en función de los elementos constitutivos de estas palabras y se atiende a si los elementos constitutivos son consonantes simples o semivocales.

3.1.4. Elementos de versificación en la tradición rumana

Antes de iniciar la presentación de los elementos de versificación rumanos necesarios para cualquier análisis métrico, cabe mencionar que, para llevar a cabo este capítulo, nos hemos basado en definiciones, tratamientos y teorías pertenecientes a varias tradiciones literarias. Se ha considerado necesario presentar una visión más ampliada de los términos empleados y, aunque trataremos de manera individual la tradición métrica rumana, se ha optado por desarrollar algunas de las teorías extranjeras existentes por su relación con las rumanas. Además de contextualizar el marco teórico rumano, este capítulo aspira a facilitar la comprensión a través de comparaciones con ejemplos de tradiciones métricas más conocidas.

3.1.4.1. El verso

Base y criterio pertinente para la delimitación de algunos géneros poéticos y de la prosa, el verso sigue siendo uno de los términos literarios cuya definición va cobrando nuevas interpretaciones según el paso del tiempo. Todo esto se le debe a los avatares que ha ido sufriendo y a las tan variadas intenciones de delimitación del término.

La etimología de la palabra *verso* se remonta a la forma de participio (*versum*) del verbo latino *verto*, *-ĕre* que significaba *volver*, (*hacer*) *girar*, *cambiar*; el sustantivo derivado *versus* posee un primer significado introducido en la lengua rumana primitiva, relacionado con la labranza de la tierra: los surcos que dejaban los animales organizaban el terreno y lo medía al

mismo tiempo que lo trabajaba y esta labor marcaba gráficamente en el campo el inicio y el final de cada ciclo agrícola; el segundo significado lo constituye el mismo término, objeto de nuestro trabajo, es decir *verso*. Recogiendo estos aspectos y atendiendo a las palabras del lingüista Josef Hrabák (1983, p. 21) que destacaba que la principal característica de los versos es la reiteración de una misma estructura, podemos concluir que la reanudación cíclica de un procedimiento formal determinado puede representar en la literatura un verso.

Ampliando el concepto, en la visión de Irina Petraş (1995, p. 78) el verso es un conjunto de palabras medidas según determinadas normas donde se puede ver contemplada también la rima y que goza de un ritmo que puede establecerse en función de: a) la cantidad de las sílabas (en latín y en griego), b) la acentuación (en alemán e inglés), c) según el número de sílabas (en francés y rumano) o d) según una combinación de estos elementos (castellano e italiano). Sin embargo, es cierto, también, que otros posicionamientos teóricos discutidos y aplicados en esta tesis colocan al rumano en el grupo d). Lotman (1970, p. 186) afirma que el verso representa una unidad de división rítmico-sintáctica intencionada del texto poético, así como en la perspectiva normativa del *Dicţionarul explicativ al limbii române* (Diccionario explicativo de la lengua rumana), en adelante abreviado como DEX (Academia Româna, 2009, s.v. vers) aparece definido como una unidad prosódica elemental, compuesta por una o varias palabras, construida según un esquema determinado por la cantidad de las sílabas o el acento y siendo cada una de las líneas que componen un poema. En la tradición española contamos con definiciones muy complejas que van añadiendo elementos nuevos como por ejemplo la que ofrece Domínguez Caparrós (1999a, pp. 454-455) en su *Diccionario de métrica española* hablando del verso como «unidad rítmica básica, producto de la segmentación del lenguaje versificado; esta unidad va delimitada por pausas métricas, y es la portadora de uno o varios elementos de la versificación». Afirma Isabel Paraíso (2000, p. 23):

(...) en español actual entendemos por «verso» básicamente dos cosas bien diversas: 1: Conjunto —mayor o menor— de palabras sujetas a las leyes métricas. (...) 2: Cada una de las unidades —tipográficas y rítmicas— de ese conjunto. (...) Este segundo sentido se emplea a menudo en los libros de Versificación como sinónimo de «metro».

Dada la multitud de definiciones es imposible abarcarlas exhaustivamente, pero podemos afirmar que sigue siendo una empresa difícil de concluir todavía para la crítica actual.

En cuanto a la organización de las tipologías de los versos, podemos contar con las siguientes definiciones de sus categorías para la literatura rumana (Tablas n.º 5, 6 y 7)

Tabla n.º 5.

Tipos de verso en rumano

Tipología	Características
<i>VERS ALB (Blanco)</i>	mantiene ritmo, medida, pausa, pero renuncia a la rima (Academia Româna, 2009, s.v. vers alb)
<i>VERS ARITMIC (Arrítmico)</i>	tiene rima y pausa final, pero el ritmo y la medida son variables (Lebediuc, 2022).
<i>VERS LIBER (Libre)</i>	ritmo variable, medida desigual, ausencia de rima, pausa al final del verso (Academia Româna, 2009, s.v. vers liber)
<i>VERSURI INLĂNTUIITE (Enlazados)</i>	versos con encabalgamiento donde este fenómeno es un procedimiento poético que une dos versos por una necesidad prosódica y estilística (Lebediuc, 2022).
<i>VERSURI SEGMENTATE (Segmentados)</i>	se segmenta una unidad sintáctico-léxica (el atributo o el complemento aislado de la palabra de la que depende; el artículo o la preposición de su sustantivo). Es importante determinar que este tipo de versos no tienen nada que ver con el denominado encabalgamiento con el que nos podríamos confundir en estos casos. Los versos se caracterizan principalmente por su independencia, pero dependiendo del marco teórico los segmentados también podrían considerarse un tipo de encabalgamiento (Lebediuc, 2022).

Tabla n.º 6.

Versos en función de la medida

MEDIDA (Lebediuc, 2022).	CORTA	<8 sílabas	ritmo rápido	
	MEDIANA	8-12 sílabas	ritmo lento, grave, solemne, tono litúrgico	cesura / hemistiquios
	LARGA	>12 sílabas		

Tabla n.º 7.

Tipología de versos en función del último pie métrico

Tipología de versos en función del número de pies métricos	Definición y características
Catalectic (fr. <i>catalectique</i>)- <i>vers șchiop</i> (<i>verso cojo</i>)	Verso que finaliza con un pie métrico incompleto; le falta la última sílaba. / Tipo de verso que tiene una medida inferior a los demás versos. (Academia Româna, 2009, s.v. catalectic)
Acatalectic (lat. <i>acatalecticus</i> ; fr. <i>acatalectique</i>)	Verso al que no le falta ninguna sílaba; verso con unidad métrica completa / Tipo de verso que tiene la misma medida que los demás versos. (Academia Româna, 2009, s.v. acatalectic)
Hipercatalectic	Verso al que le sobra una sílaba al final / Tipo de verso cuya medida es superior a los demás versos. (Petraș, 2002, p. 227)

3.1.4.2. La estrofa

Si hablamos de versos, inevitablemente se ve necesario hacer referencia a la estrofa (lat. *strophæ*, gr. *strophe*) que, en la perspectiva de la profesora Irina Petraș (2002, p. 236), es aquel grupo de versos que forma una unidad y se ordena en función de una correspondencia métrica con uno o con varios grupos parecidos. Pachia-Tatomirescu (2003) entiende también por estrofa un grupo de versos que se constituyen gráficamente en unidades o secuencias (ritmo, medida, rima, etc.) para una composición poética (p. 452). Atendiendo nuevamente al criterio rítmico, Domínguez Caparrós (1999a, pp. 166-167) valora la estrofa como «ordenación de los elementos rítmicos del verso con arreglo a un patrón estructural de simetría que se repite a lo largo del poema».

Para aclarar aún más los conceptos, vamos a presentar una síntesis de las clasificaciones disponibles en el DEX de los términos presentes en Petraș (2002, p. 236) (Tabla n.º 8).

Otra clasificación de las estrofas que se identifica perfectamente con la literatura rumana es la que ofrece Henri Molier en su *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961, como se citó en Bordeianu, 1974, pp. 263-266) cuyo criterio es el establecido por el número de versos y sus medidas (Tabla n.º 9).

Tabla n.º 8.

Tipos de composiciones estróficas

Estructura por el número de versos y su métrica	Denominación	Definición DEX
1 VERSO	<i>STROFA MONOVERS</i>	Estrofa compuesta por un solo verso
2 VERSOS	<i>DISTIH</i>	Tipo de estrofa de dos versos que aparece sobre todo en los poemas estróficos de tipo <i>gazel</i> (los versos de la 1º estrofa riman con el 2º versos de las siguientes estrofas) (Academia Româna, 2005, s.v. distih)
3 VERSOS	<i>TERȚINĂ</i>	Estrofa de 3 versos, con rima ABA/BAB; tipo de estrofa con forma fija; podemos encontrar este tipo de estrofa en los sonetos (las últimas dos estrofas son siempre de tres versos); es común encontrar versos endecasílabos en este tipo de estrofa. Cfr. Mihai Eminescu, George Coșbuc, St. O. Iosif, Nichita Stănescu (Academia Româna, 2009, s.v. terțină)
	<i>TERȚETUL</i>	Estrofa monorríma de tres versos (Academia Româna, 2005, s.v. terțet)
4 VERSOS	<i>CATREN</i>	El tipo de estrofa más frecuente en la literatura rumana en general; tipos de rimas predilectos ABAB Y ABBA (Academia Româna, 2005, s.v. catren)
5 VERSOS	<i>CVINARIE / CVINTET / CVINTIL /ADONIC/PENTAMETRU</i>	Estrofa compuesta por cinco versos
6 VERSOS	<i>SEXTINA / SIZEN / SENAR</i>	Estrofa compuesta por seis versos y también tipo de poesía fija compuesta por seis estrofas y medio, donde ciertas palabras se van repitiendo a modo de rima, a lo largo de todo el poema (Academia Româna, 2009, s.v. sextina)
7 VERSOS	<i>SEPTINA /SEPTETUL / SEPTENAR</i>	Estrofa compuesta por siete versos

Tabla n.º 9.

Clasificación de las estrofas

Denominación	Descripción	Ejemplo
<i>Strofa pătrată</i> (estrofa cuadrada)	Tipo de estrofa isométrica de 8 versos de 8 sílabas.	<i>Glossa</i> (M. Eminescu)
<i>Strofa verticală</i> (estrofa vertical)	Tipo de estrofa heterométrica donde el número de versos de esta estrofa es mayor que el de las sílabas de cada uno de los versos	<i>Nu voi mormânt bogat</i> (M. Eminescu)
<i>Strofa orizontală</i> (estrofa horizontal)	Tipo de estrofa heterométrica donde el número de versos es menor que la medida.	Muy frecuente en la literatura rumana; <i>Strigoii</i> (M. Eminescu)

3.1.4.3. El pie métrico

La sucesión simétrica y periódica de las sílabas acentuadas y no acentuadas de un verso es, según el DEX, el ritmo (gr. *rithmós*, fr. *rythme*, lat. *rhythmus*), mientras que para Petraș (2002, p. 210) este elemento representa para la prosodia la regular cadencia de la distribución de los elementos lingüísticos (acentos, tiempos, etc.) de un verso. En el *Diccionario de métrica española* de Domínguez Caparrós (1999a, p. 345) el ritmo es la «división del tiempo en unidades simétricas que forman una serie».

En un sistema prosódico que se basa en la secuencia de sílabas acentuadas, decía Dinu (2004, p. 19) la alternancia entre las sílabas tónicas y las átonas se establece en función de reglas muy bien establecidas. La norma rumana, puntualizaba el mismo autor (Dinu, 2004, p. 19), establece que, en función del ritmo de la poesía, las sílabas acentuadas de un verso no pueden ocupar otras posiciones que las ya establecidas por su estatuto (así, por ejemplo, la posición impar en el ritmo trocaico y par en el yámbico).

Hablando del ritmo, los autores Ștefănescu y Bărcănescu (1983) consideran que para su realización, se utiliza una alternancia con intervalos iguales de las sílabas tónicas y átonas denominado *pie*; cada pie (o medida) se compone por dos elementos: *arza* (la sílaba acentuada)

que en la literatura rumana tiene que coincidir con el acento tónico (natural) de la palabra, con el acento principal o con el secundario, y *teza* que siempre coincide con una sílaba átona (Ștefănescu y Bărcănescu, 1983, pp. 36-40). La unidad mínima para la identificación del ritmo, decía el teórico Ionel Funeriu (1980, p. 24), es el verso corto, mientras que, en el caso del arte mayor con cesura, sería el hemistiquio. Esta última teoría consideramos que debe ser descartada en nuestro análisis, ya que tendremos en cuenta la existencia del pie como la unidad mínima.

En la Tabla n.º 10 veremos, en terminología rumana, las formas de las distintas tipologías de ritmo en función del número de sílabas que contienen las cláusulas o pie métrico en términos de Ștefănescu y Bărcănescu (1983) y retomando la información plasmada en la tabla n.º 8. La convención utilizada reserva el símbolo <˘> para la sílaba corta y <ˉ> para una sílaba larga.

Tabla n.º 10.

Tipos de ritmo en función del número de sílabas

Estructura por el número de versos y su métrica	Denominación	Etimología/Origen	Definición DEX
1 VERSO	<i>STROFA MONOVERS</i>		Estrofa compuesta por un solo verso
2 VERSOS	<i>DISTIȚ</i>		Tipo de estrofa de dos versos que aparece sobre todo en los poemas estróficos de tipo <i>gazel</i> (los versos de la 1º estrofa riman con el 2º versos de las siguientes estrofas) (Academia Româna, 2005, s.v. distih)
3 VERSOS	<i>TERȚINĂ</i>		Estrofa de 3 versos, con rima ABA/BAB; tipo de estrofa con forma fija; podemos encontrar este tipo de estrofa en los sonetos (las últimas dos estrofas son siempre de tres versos); es común encontrar versos endecasílabos en este tipo de estrofa. Cfr. Mihai Eminescu, George Coșbuc, St. O. Iosif, Nichita Stănescu (Academia Româna, 2009, s.v. terțină)

Estructura por el número de versos y su métrica	Denominación	Etimología/Origen	Definición DEX
3 VERSOS	<i>TERȚETUL</i>		Estrofa monorrima de tres versos (Academia Româna, 2005, s.v. terțet)
4 VERSOS	<i>CATREN</i>		El tipo de estrofa más frecuente en la literatura rumana en general; tipos de rimas predilectos ABAB Y (Academia Româna, 2005, s.v. catren)
5 VERSOS	<i>CVINARIE / CVINTET / CVINTIL /ADONIC/PENTAMETRU</i>		Estrofa compuesta por 5 versos
6 VERSOS	<i>SEXTINA / SIZEN / SENAR</i>		Estrofa compuesta por seis versos y también tipo de poesía fija compuesta por seis estrofas y medio, donde ciertas palabras se van repitiendo a modo de rima, a lo largo de todo el poema (Academia Româna, 2009, s.v. sextina)
7 VERSOS	<i>SEPTINA /SEPTETUL / SEPTENAR</i>		Estrofa compuesta por 7 versos
Tipos de estrofas según aspectos temáticos: <i>STROFE</i> <i>POLIMORFE</i>	<i>OCTAVA / STANȚA /OTTAVA RIMA / HUIDEN</i>		Estrofa compuesta por 8 versos
	<i>NONA</i>		Estrofa compuesta por 9 versos
	<i>DECIMA/ DIZEN</i>		Estrofa compuesta por 10 versos
	<i>UNDECIMĂ / ONZEN</i>		Estrofa compuesta por 11 versos
	<i>ALEXANDRINUL</i> (con 6 yámbicos // 12-13 sílabas // con cesura entre la 6ª y la 7ª) / <i>DUODECIMĂ / DUZEN</i>		Estrofa compuesta por 12-13 versos (Academia Româna, 2009, s.v. alexandrin)
	<i>RONDEL</i>		Tipo de poema de estructura fija organizado en tres estrofas de 13 o 14 versos. El primer verso es igual al séptimo y al verso número 13, mientras que el verso 2 coincide con el cuarto y con el último (Academia Româna, 2009, s.v. rondel)

Estructura por el número de versos y su métrica	Denominación	Etimología/Origen	Definición DEX
Tipos de estrofas según aspectos temáticos: <i>STROFE</i> <i>POLIMORFE</i>	<i>SONET</i>	modelo Petrarca	2 <i>CATRENE</i> + 2 <i>TERTINE</i> (Academia Româna, 2009, s.v. sonet)
		modelo inglés	3 <i>CATRENE</i> + 1 <i>DISTIH</i> (como conclusión final) (Academia Româna, 2009, s.v. sonet)
	<i>PASTEL</i>	it: <i>pastello</i> : tipo de pintura realizada con lápices blandos	El término denomina solo en la literatura rumana una especie del género lírico, un tipo de poesía descriptiva, un cuadro de la naturaleza expuesto de forma objetiva; de corte clásico (Academia Româna, 2009, s.v. pastel)
	<i>ELEGIA</i>	lat: <i>elegia</i> : canción de luto	Expresión de sentimientos de tristeza, melancolía, nostalgia, arrepentimiento o añoranza (Academia Româna, 2009, s.v. elegia)
	<i>MEDITAȚIE</i>	lat: <i>meditatio</i> : reflexión, pensamiento	Especie que pertenece a la lírica filosófica: expresa una contemplación intelectual; cultivada principalmente por románticos; temas: historia, tiempo, amor, muerte, la divinidad (Academia Româna, 2009, s.v. meditație)
	<i>IDILĂ</i>	Fr. <i>idylle</i> : pequeño cuadro	Pertenece a la tradición bucólica; tratamiento de la vida rústica, ligeramente sentimental; tema de la naturaleza, del amor y de los idilios (Academia Româna, 2009, s.v. idilă)
	<i>IMN</i>	Lat. <i>hymnus</i> : canto de guerra	Versos dedicados a una personalidad o a un evento particular ligado al mundo de la guerra; al principio representaba una invocación mística dedicada a un dios o a una entidad divina (Academia Româna, 2009, s.v. imn)
	<i>ODĂ</i>		Admiración; alabanza de una personalidad o un evento; puede iniciarse en ocasiones con un himno (Academia Româna, 2009, s.v. oda)

Estructura por el número de versos y su métrica	Denominación	Etimología/Origen	Definición DEX
Tipos de estrofas según aspectos temáticos: STROFE POLIMORFE	<i>SATIRĂ</i>	Lat. <i>satura</i> , fr. <i>satire</i> : regañar	Dos sentidos: 1º- obra lit. de carácter satírico // 2º- género literario que critica los malos costumbres y la actitud negativa de la sociedad (Academia Româna, 2009, s.v. satiră)
	<i>PSALM</i>	eslavo: <i>psalmu</i> : canción religiosa, salmo	Canción de índole religiosa (Academia Româna, 2009, s.v. psalm)
	<i>DOINĂ</i>		La etimología de este concepto permanece desconocida: D. Cantemir considera que la palabra proviene de la lengua de los dacios; en lituano <i>daina</i> significa <i>canción popular</i> . Representa una elegía popular con una métrica popular. (Academia Româna, 2009, s.v. doina)
	<i>RONDEL</i> (13 /14 versos- en 3 estrofas)	fr: <i>rondeau</i> /it: <i>rondello</i>	V1=V7=V13/ V2 =V4=V8=último verso modelo de rima: abba: baab: abab (Academia Româna, 2009, s.v. rondel).
	<i>GLOSĂ</i>	lat. <i>glossa</i> , fr. <i>glose</i> , germ. <i>glosse</i>	Cada verso de la 1º estrofa (estrofa tema) se comenta a continuación en una estrofa diferente. El verso va a tener el mismo número de estrofas como versos en la primera estrofa, más la estrofa tema; la última estrofa reproduce a la manera inversa los versos de la estrofa tema (Academia Româna, 2009, s.v. glosă).
	<i>STROFA SAFICĂ</i> (3V de 11 sílabas + 1V de 5 sílabas)		

Curtidos en el estudio de la cultura clásica, los primeros teóricos de la métrica rumana del siglo XIX no se podían deslindar del prestigioso modelo de la prosodia grecolatina. A pesar de lo evidente (la no existencia de cantidad vocálica en rumano), ellos aseguraban percibir en las palabras rumanas diferencias en cuanto a la cantidad vocálica, muy similares a las de las lenguas clásicas.

Para Ștefănescu y Bărcănescu (1983, pp. 36-40), así como para la mayoría de estudiosos de la métrica rumana, la sílaba acentuada toma definitivamente el lugar de la antigua sílaba larga, así que la denominación de los versos se hace en función del número de unidades que los componen (se puede consultar la Tabla n.º 11 para conocer el término correspondiente para cada tipo de verso). El número de pies métricos de un verso es fijo y, en caso de variar de un verso a otro, esta variación puede mezclar varios tipos de pies y, además, debe ser el resultado de la elaboración del poeta y no debido a la negligencia en la versificación, consideraban los mismos autores (1983, pp. 36-40).

El número fijo de unidades rítmicas asegura la simetría del verso e, implícitamente, la simetría de la estrofa, según el caso. Es importante destacar que los mismos teóricos Ștefănescu y Bărcănescu (1983, pp. 36-40) apuntaban que el número de las sílabas no es importante, sino el de los acentos, de las unidades rítmicas que asegura la simetría del verso y, por consecuencia, de la misma estrofa.

Tabla n.º 11.

Terminología rumana para la composición según el número de pies métricos

N.º pies	Terminología
1 pie	<i>Monopodie /Monometru</i>
2 pies	<i>Dipodie /Bimetru</i>
3 pies	<i>Tripodie /Trimetru</i>
4 pies	<i>Tetrapodie /Tetrametru</i>
5 pies	<i>Pentapodie /Pentametru</i>
6 pies	<i>Hexapodie /Hexametru</i>

El teórico Mihai Dinu (1986, pp. 30-40) definía el ritmo como una alternancia establecida según un determinado plan de la secuenciación de las sílabas tónicas y átonas. En un trabajo posterior, el mismo profesor valoraba que en un sistema prosódico que se basa en la secuencia de sílabas acentuadas, la alternancia entre las sílabas tónicas y las átonas se establece en función de reglas muy bien establecidas (2004, p. 19). Tal y como veíamos con anterioridad, la norma rumana impone una determinada posición en cuanto a las sílabas acentuadas de los versos, como pueden ser, según Dinu (2004, p. 19) la posición impar en el ritmo trocaico y par en el yámbico.

La propuesta que hace Mihai Dinu es de separar las dos direcciones ya existentes, según él erróneas, en el tratamiento teórico del ritmo: por un lado, tendríamos a los *idealistas* (Dinu, 2004, p. 34) que sostienen que el ritmo está representado por la sucesión regular de las sílabas tónicas y átonas de un verso (Ghiță y Fierăscu, 1973, p. 34). Por otro lado, ubicaríamos a los *materialistas* que sencillamente opinan que un patrón métrico transtextual no existe (Dinu, 2004, p. 36) ya que cada verso se individualiza a través de los acentos. Atendiendo esta última dirección mencionamos la *teoría polirrítmica* de Mihai Bordeianu (1974) que, partiendo de la premisa de que en rumano las palabras pueden llevar o no acentuación, considera que se están formando grupos acentuales que cuentan con una especie de autonomía en cuanto a la entonación, que, según Dinu (2004, p. 36) termina confundiéndonos, erróneamente, con los pies métricos. Teniendo en cuenta el hecho de que solamente las vocales son susceptibles de llevar o no acentuación y que el ritmo es el resultado de la sucesión de acentos, resulta, según Dinu (2004, p. 40), que, una vez evidenciada la distinción entre vocales acentuadas y no acentuadas, el poeta puede obviar cualquier otro elemento fónico del texto.

Mihai Dinu (2004, p. 49) propone, ante la dicotomía entre los que apoyan la teoría de un patrón métrico preestablecido y los que niegan su existencia, una postura dualista que combine ambas posibilidades y que permita reconocer la importancia de ambos planos, tanto el concreto, el que pertenece al texto mismo, como el abstracto de la estructura métrica, un tanto escondido tras el primero. El ritmo es, por lo tanto, el resultado de la acción combinada, afirmaba el mismo teórico, de la exigencia de un patrón métrico abstracto y la materialidad fonética de las palabras que crean el verso, muy parecida a la teoría lingüística de Coșeriu relacionada con la norma y el habla donde la lengua «se sitúa en un momento ulterior al análisis del lenguaje como fenómeno concreto y corresponde más bien a la lingüística histórica que a la teórica» (Ramírez Quesada, 2017, p. 244).

Los poetas del siglo XIX veían muy importante la organización de los versos, pero no consideraban el ritmo acentual uno de los elementos obligatorios para la conformidad estricta de la métrica. El teórico M. Dinu (2004, p. 27) considera que la existencia del ritmo en la poesía anterior a Eminescu se debe a la influencia subliminal que ejerce el folclore (sus creaciones se fundamentan en el ritmo) y los modelos griegos y latinos. Son, sin embargo, para el mismo estudioso, los modelos franceses e italianos los encargados de imponer normas rítmicas y mediciones acentuales a la todavía pobre métrica rumana. Caben destacar dos de los conceptos que se emplean con frecuencia en los trabajos de análisis literario rumanos (Dinu, 2004; Petraş, 2002; Parfene, 1994; Funeriu, 1980) y que hacen referencia a la cantidad de pies métricos: los versos catalécticos-tipo de verso que acaba con un pie incompleto según DEX y los acatalécticos-tipo de verso al que no le falta ninguna sílaba según DEX.

3.1.4.3.1. Lengua vs Habla y competencia vs actuación en el ritmo

«La distinción de Saussure entre “langue” y “parole”», decía Isabel Paraíso (2000, p. 28), «resulta iluminadora también en métrica». La autora afirmaba que conviene «distinguir entre unos esquemas de “langue”, teóricos, sistemáticos, y la realización concreta de esos esquemas por parte del poeta o de los lectores (“parole”, dicción)». Domínguez Caparrós (1988, p. 241) se remonta a los formalistas rusos para determinar los conceptos de modelo y ejemplo de verso, ya que son ellos los pioneros en considerar las relaciones «entre el esquema abstracto que refleja un sistema de regularidades (metro) y la sucesión concreta de elementos engendrada en la realidad del verso». La dicotomía entre la lengua y el habla será una constante tanto en las teorías estructuralistas como en las generativistas y se utilizará para la interpretación métrica. Sin embargo, decía el mismo teórico Domínguez Caparrós (1988, p. 247):

(...) el cuadro conceptual propuesto por Jakobson es, sin duda, el más completo y el que mejor puede dar cuenta, de forma sistemática, de todos los hechos que entran en el juego del funcionamiento del verso, tanto en su aspecto productivo como en su aspecto textual y receptivo. Una de las cuestiones más polémicas, entre las que se relacionan con la pausa, nos va a servir de base en la demostración de la utilidad de los conceptos jakobsonianos.

Desde que fue formulada esta teoría hasta el presente, nuevas visiones formalistas han sido determinantes en la lingüística, pero hemos optado por seleccionar la base que las fundamenta a todas y que, prácticamente, las justifica a pesar de sus ramificaciones.

De esta misma importancia de los esquemas preestablecidos frente a las realizaciones concretas habla también Josef Hrabák (1983) cuando detecta la existencia de un *impulso métrico* que aparece de forma inherente cuando un consumidor poético realiza la lectura de un poema. Considera el autor que esta expectativa general, presente en la conciencia del receptor, sucede cuando uno lee un verso y se espera que la siguiente combinación léxica se haya construido de la misma manera o de forma similar que la anterior (Hrabák, 1983, pp. 21-22). Esta realización del impulso aparece en función de la experiencia del receptor y se encuentra directamente relacionada con el ritmo poético marcado por la secuencia de los pies métricos y, por ende, de los mismos esquemas.

Considerando concretamente la problemática del ritmo, el teórico Mihai Dinu (2004, p. 206) considera que el reconocerlo en la poesía en general puede resultar una labor realmente banal si la posición de las sílabas se hiciera conforme un modelo rítmico teórico, es decir si las posiciones débiles estuvieran ocupadas siempre por sílabas átonas, mientras que las posiciones fuertes fueran marcadas por las acentuadas. Las posiciones del ictus común, afirmaba el mismo autor (Dinu, 2004, p. 207), pueden presentar sílabas no acentuadas por lo que la distribución de los acentos puede crear dudas entre una organización binaria o ternaria. El ritmo es, por lo tanto, una selección que se hace para la lectura, es decir para la concreción, y, en muchas ocasiones, dependerá del contexto (Dinu, 2004, p. 207).

Se establece la existencia, en el caso de la lengua rumana, de un nuevo nivel superior de análisis rítmico, un nivel donde la oposición entre distintos ritmos se anula a favor de una periodicidad mucho más amplia, de un macrorritmo que los maneja (Dinu, 2004, p. 70). Más allá de la realización rítmica de cada verso directamente perceptible, se esconde, según el teórico, una cadencia más amplia, un macrorritmo; las secuencias repetidas que dan lugar a la aparición del macrorritmo son los versos o los hemistiquios (si tratamos de versos con cesura) y es él el que lleva el impulso métrico sobre el cual Hrabák (1983, pp. 150-170) afirmaba que es diferente en función del sistema de versificación y que nos permite segmentar correctamente el texto de un poema recitado tal y como lo haríamos con uno escrito. El elemento fónico decisivo que consigue reconocer el macrorritmo es el *ictus forte* que el mismo Hrabák (1983, pp. 43-45) define como aquella parte del pie métrico que porta el elemento tónico o acento métrico.

Al investigar el endecasílabo yámbico, fundamental para esta tesis, el teórico Mihai Dinu detecta dieciséis patrones de acentuación diferentes (2004, p. 212) y propone una teoría

sobre la forma de detección del ritmo en caso de vacilaciones: tras establecer el modelo, el principal pilar lo representa la última sílaba acentuada que será la que indica la posición del ictus fuerte (2004, p. 214) del verso y, al mismo tiempo, representa el punto de partida para la contabilización de los demás acentos. A partir de aquí, el teórico propone retroceder y contar las distancias que existen entre el ictus fuerte y las posiciones de las otras sílabas acentuadas. Si todas las distancias son divisibles con el mismo número N (donde N puede ser 2, 3 o 4), el ritmo no presenta ambigüedades. En caso de que la anterior norma no se cumpla, el ritmo más probable es el del mayor divisor común de las mismas distancias.

3.1.4.4. El acento/la intensidad

El acento (lat. *accentus*) métrico, que en rumano también lo podemos encontrar como *ictus*, es aquella entonación de una sílaba, resaltada por el aumento de la intensidad de la voz, a través de un tono variado (Petraș, 2002, p. 216). La misma teórica añade que en la lengua rumana el acento no es fijo, siendo la más frecuente la posición en la última sílaba (*cuvânt oxiton- palabra oxítona*), seguida de las posiciones en la penúltima (*cuvânt paroxiton- palabra paroxítona*) y antepenúltima (*cuvânt proparoxiton- palabra proparoxítona*). El acento natural de la palabra es el tónico, pero junto al acento principal, podemos encontrar también uno secundario, al igual que sucede en francés.

Para poder abarcar todos los criterios pertinentes para llevar a cabo un correcto análisis métrico, vamos a detallar, qué categorías morfológicas son las encargadas de llevar acento en rumano y cuáles carecen de esta opción métrica. Para ello nos vamos a basar en el trabajo de Mihai Dinu (2004) que hace referencia al acento y su función dentro de las creaciones líricas y en el DOOM. En un principio, decía el primer autor, las lenguas conocen dos grandes tipos de acento: el musical o el tónico y el de intensidad o también llamado dinámico. El primero afecta la frecuencia de los sonidos pronunciados y consta de una elevación de la voz, mientras que el segundo supone una pronunciación mucho más intensa frente a las sílabas no acentuadas. En rumano, la intensidad de las sílabas acentuadas (segundo tipo de acento) es casi cuatro veces mayor que de las átonas y es igualmente importante destacar el hecho de que el acento produce también un doble alargamiento de la duración de la sílaba; sin embargo, este último aspecto no afecta el ritmo de ningún poema, pero sí justifica que haya teóricos que hablen de cantidad silábica.

La Tabla n.º 12 recoge las clases de palabras susceptibles de llevar acento, así como las que no lo hacen, siendo la presencia o la ausencia de la tonicidad uno de los criterios que puede

conseguir resolver una posible homonimia léxico-gramatical, según Dinu (2004, p. 41), en la lengua rumana.

En el esquema disponible en la Tabla n.º 12 podemos ver como los adverbios se configuran como casos especiales, ya que no siempre son categorías tónicas y eso depende casi en totalidad de las palabras que le acompañan dentro del enunciado. Es también el contexto de la oración el que impide a las preposiciones gozar de tonicidad, a pesar de que, fuera de él, es una de las categorías gramaticales preponderantemente acentuada.

Tabla n.º 12.

Clases de palabras pertinentes de llevar acento

Categorías gramaticales susceptible de acentuación	Categorías gramaticales que carecen de acentuación
Los sustantivos	Los pronombres relativos
Los adjetivos	Las conjunciones
Los verbos	Las preposiciones
Los adverbios	Los verbos auxiliares
Los pronombres posesivos	Los adverbios relativos
Los pronombres interrogativos	
Las interjecciones	

3.1.4.5. La pausa

La pausa (lat. *pausa*, gr. *pausis*) o la cesura (lat. *caesura*) es según Petraş (2002, p. 221) un parón rítmico presente en un verso, bien tras una sílaba larga —tónica— (cesura masculina), bien tras una corta —átona— (cesura femenina). Bordeianu (1974, pp. 36-37) considera que, sin embargo, la cesura, al igual que la rima, es una clase de acentuación alargada que tiene como objetivo principal la separación del verso en dos unidades; tiene un papel importante en la distribución rítmica del verso y, por esta razón, añade el mismo autor (1974, pp. 36-37), en el verso polimétrico rumano interviene obligatoriamente la cesura entre dos sílabas acentuadas.

Para Domínguez Caparrós (1999a, p. 257) la pausa es un «descanso que se hace al final del verso y entre hemistiquios de versos compuestos». Vemos en la definición del teórico español que la pausa es lo que define la presencia de hemistiquios en el verso, aspecto similar al que comentaba anteriormente el teórico rumano Bordeianu (1974, pp. 36-37) que ve en la pausa el detonante para la aparición de las dos unidades del verso. «Se diferencia de la cesura», añadía Domínguez Caparrós (1999a, p. 257), «en que no permite la sinalefa y hace equivalente los finales agudos, llanos y esdrújulos». Lo mismo sucede en la métrica rumana.

3.1.4.6. La rima

Al comienzo de este capítulo, al intentar delimitar las varias definiciones y características del verso, vimos que la rima era uno de los elementos fundamentales en el intento de presentar el verso ya que constituye uno de los elementos métricos a tener en cuenta y es, al mismo tiempo, uno de los componentes más llamativos del verso (Paraíso, 2000, p. 57). La rima, decía George Banițiu durante la primera mitad del siglo XIX, es precisamente la coincidencia fónica de las letras finales de dos palabras, contadas a partir del último sonido acentuado (Banițiu, como se citó en Dinu, 2004, p. 217). Seguimos considerándolo hoy por hoy, en el contexto rumano, tal y como lo hacía Mihaela Mancaș durante el siglo XX, cuando afirmaba que la condición mínima para la realización de la rima es la homofonía de los finales de verso, a partir de la última vocal acentuada y teniendo en cuenta todos los fonemas que le siguen (Mancaș, como se citó en Dinu, 2004, p. 221).

De la misma manera lo veía Isabel Paraíso (2000) en la tradición métrica española cuando definía la rima consonante como «la identidad total o parcial de los sonidos a partir-inclusive-de la última vocal tónica del verso» (p. 57).

El rumano no cuenta con un tipo de rima asonante como la que define, por ejemplo, Domínguez Caparrós, para la literatura española, en su *Diccionario*:

Igualdad o equivalencia de sonidos entre palabras a partir de la vocal acentuada. La igualdad o la equivalencia pueden darse entre todos los sonidos o solamente entre algunos. La realización normal de la rima es en el final de verso (1999a, p. 307).

El tipo de rima más cercano a la asonante española es la rima pobre rumana cuyo empleo es ocasional y ausente por completo en los sonetos analizados en nuestra base de datos.

Analizando varias teorías (tanto rumanas como francesas) relacionadas con los distintos tipos de rimas, el profesor Dinu (2004, p. 227) afirma que, según su criterio, el parámetro principal del que depende la calidad de un tipo determinado de rima es la longitud del elemento posterior a la sílaba tónica, pero que este no garantiza el efecto estético, sino que otorga ventaja solamente al rendimiento lingüístico del creador.

En el esquema disponible en la Tabla n.º 13 se presentan algunos casos de rima de la lírica rumana que recogemos de autores como: Dinu (1986), Bordeianu (1974) o Dascălu y Dascălu (1978).

El potencial de estructuración que posee la rima, afirmaba el investigador Mihai Dinu (2004, p. 233), no se limita, sin embargo, a la extensión estrófica. Las formas poéticas fijas apuestan precisamente por la capacidad de la rima de unificar a nivel estético todas las estrofas. De esta manera, los dos cuartetos y los dos tercetos del soneto arquetipal se ven conectados de dos en dos a través de las rimas que tienen en común. El mismo autor justificaba su afirmación diciendo que los cuartetos comparten siempre la misma pareja de rimas ABBA: ABAB tal y como se puede identificar en Dante, Petrarca, Heine o Eminescu o ABBA: ABBA, según el modelo francés, mientras que la rima de los tercetos puede sufrir una multitud de concreciones ya que no se les exige ninguna sucesión más que la condición de la interconexión con el apoyo de una o varias rimas comunes (Dinu, 2004, p. 233).

Remontando a las definiciones aportadas al comienzo de este apartado, es importante destacar que parte de ellas hacen referencia a una identidad parcial en cuanto a los sonidos implicados en la rima. La rima perfecta no es una condición *sine qua non* y así lo destaca también el profesor Dinu en su mismo trabajo de 2004 cuando habla incluso de la poca utilización de la misma en los albores de la poesía rimada europea cuando esta coincidencia perfecta no era para nada obligatoria (2004, p. 240). Tras un período dominado por el purismo y el dogmatismo de las normas, esta rima inexacta vuelve a hacer su aparición y, hoy en día, su uso no extraña ya a nadie. Es precisamente uno de los autores del siglo XIX, Timotei Cipariu, quien nos ofrece una de las primeras reflexiones rumanas sobre la rima (1860, p. 98): denominando la rima con el término de *cadentia*, el autor determina dos categorías, *strânse (recogidas)* categoría que podría coincidir con la rima consonante y *laxe (relajadas)* que correspondería a una especie de asonancia de la rima, sin especificarse una norma concreta para su realización. Es así como podemos apreciar el interés por determinar una normativa métrica y, al mismo tiempo, las observaciones que de ellos los autores hacían.

Tabla n.º 13.

Tipos de rima

Tipo de rima	Definición y materialización	Información adicional
<i>IMPERECHEATA</i>	AABB	
<i>IMBRATISATA</i>	ABBA	
<i>INCRUCISATA</i>	ABAB	
<i>MONORIMA</i>	AAAA	
<i>RIMA GRAMATICAL</i>	Parecido gramatical (sust, vb, adv, etc.)	
<i>RIMA NO GRAMATICAL</i>	Diferente característica gramatical que implica efectos estilísticos	
<i>RIMA RARA</i>	Una combinación sorprendente entre dos categorías aparentemente incompatibles	
<i>RIMA BOGATĀ (RICA)</i>	Rima consonante trisilábica y tetrasilábica	
<i>RIMA ŠĀRACĀ (POBRE)</i>	Rima asonante en la tradición española	
<i>RIMA según el acento</i>	Rima masculina	La última sílaba acentuada
	Rima femenina	La penúltima sílaba acentuada
RIMA INTERNA /INTERIOR	La palabra de la cesura rima con la del final del verso; riman dos palabras interiores o los dos hemistiquios	Muy criticada por los escritores del siglo XIX (Dinu, 2004, p. 219)
RIMA IDÉNTICA	Se repite la misma palabra	
<i>RIMA ECO (CONCÉNTRICA)</i>	Repetición de la misma palabra dentro del poema; la rima de homónimos, homófonos; repetición de palabras que se recuperan dentro de otras	
<i>RIMA IMPERFECTA</i>	La rima es alterna (1-2, 3-6, 4-5)	

3.1.5. Licencias: los metaplasmos

Las figuras literarias se recogen normalmente en los tratados de teoría literaria, pero, en realidad, representan componentes del lenguaje poético figurado que pertenecen al estudio de la estilística. Los recursos literarios (figuras de lenguaje, figuras retóricas, tropos, procedimientos artísticos, etc.) son procedimientos utilizados con el fin de enriquecer la expresividad de la comunicación (Corniță, 1995, p. 154).

Cualquier modificación con intención artística, decía Hjelmslev (1971, como se citó en Corniță, 1995, p. 161) puede generar una figura fonológica que consigue confirmar la capacidad sugestiva e imitativa de los símbolos del arte. La estética de los sonidos es producida por la simetría acústica, musical y por la ambigüedad que da lugar a interpretaciones. Las modificaciones sonoras implican repeticiones, amplificaciones y contracciones de sonidos o de grupos de sonidos, ofreciendo así la posibilidad de una clasificación de las figuras.

La Tabla n.º 14 recoge los principales recursos fonológicos relevantes para el estudio métrico y que intervienen para modificar y desplazar el significante del léxico en lo que concierne a la lírica en la tradición literaria rumana.

Tabla n.º 14.

Metaplasmos empleados en la lírica rumana

Licencias / Metaplasmos (que pueden tener relevancia métrica)		
Tipología	Metaplasmo	Definición y características
Por adición	<i>Proteză (Prótesis)</i>	Aparición de una vocal al inicio de una palabra que comienza por consonante; no experimenta cambio semántico (Academia Româna, 2009, s.v. proteză).
	<i>Epenteză (Epéntesis)</i>	Fenómeno fonético que consiste en la aparición en el interior de una palabra de un nuevo sonido (raras veces una sílaba) entre dos sonidos difícilmente pronunciables (Academia Româna, 2009, s.v. epenteză).
	<i>Paragogă (Paragoge)</i>	La adición de un sonido o de una sílaba al final de una palabra (Academia Româna, 2009, s.v. paragogă)
Por supresión	<i>Afereză (Aféresis)</i>	Fenómeno fonético que consiste en la supresión de un sonido o de un grupo fónico al principio de la palabra (Academia Româna, 2009, s.v. afereză).
	<i>Sincopă (Sincopa)</i>	Fenómeno fónico que supone la desaparición de una vocal o un grupo de vocales átonas posicionadas entre dos consonantes dentro de una palabra (Academia Româna, 2009, s.v. sincopă).
	<i>Apocopă (Apócope)</i>	Fenómeno fonético que consiste en la desaparición de uno o varios sonidos del final de una palabra (Academia Româna, 2009, s.v. apocopă).

Tipología	Metaplasmo	Definición y características
Por inversión	<i>Metateză (Metátesis)</i>	Modificación fonética producida por el cambio de lugar de los sonidos o de las sílabas de una palabra (Academia Româna, 2009, s.v. metateză).
Licencias métricas	<i>Diereză (Diéresis)</i>	Disociación en la pronunciación de un diptongo en sus elementos componentes (Academia Româna, 2009, s.v. diereză).
	<i>Sinereză (Sinéresis)</i>	Fenómeno fónico que consiste en la fusión, dentro de un diptongo ascendente, de dos vocales vecinas por la transformación de la primera vocal en semivocal (Academia Româna, 2009, s.v. sinereză).
	<i>Sinalefă (Sinalefa)</i>	La fusión sonora de dos sílabas en una sola por elisión, sinéresis o contracción (Academia Româna, 2009, s.v. sinalefă).
	<i>Hiat (Hiato, Dialefa)</i>	El encuentro de dos vocales (dentro de la misma palabra o en palabras diferentes) que no forman un diptongo, sino que se pronuncian sucesivamente en sílabas diferentes (Academia Româna, 2009, s.v. hiat).
Recurrencias	<i>Parhomeon / Aliterație (Parómeon/ Aliteración)</i>	Procedimiento estilístico que consiste en la repetición (intencionada) del mismo sonido (o una combinación de sonidos) en dos o más palabras sucesivas dentro de la misma oración (Academia Româna, 2009, s.v. aliterație).
	<i>Asonanță</i>	Repetición de sonidos con timbre parecido, especialmente en las rimas imperfectas (Corniță, 1995, p. 161)
	<i>Tautogramă (Tautograma)</i>	Tipo especial de aliteración que consiste en el uso de palabras que empiecen con la misma letra dentro de un mismo verso (Dragomirescu, Gh. N., 1995).
	<i>Homeoteleuton /homeoteleută (Homeotéleuton)</i>	Figura poética que consiste en el ajuste fónico de las últimas sílabas de dos palabras vecinas (Academia Româna, 2009, s.v. homeoteleuton).
	<i>Anagramă (Anagrama)</i>	Palabra formada por la lectura invertida o por el cambio de posición de las letras componentes (Academia Româna, 2009, s.v. anagramă).
	<i>Rimă (Rima)</i>	La repetición de los últimos sonidos finales de dos o más versos a partir de la última sílaba acentuada (Academia Româna, 2009, s.v. rimă).
	<i>Paronomasie/ Paronomază (Paronomasia)</i>	Figura que consiste en la asociación de parónimos (Academia Româna, 2009, s.v. paronomasie).

3.2. La versificación rumana moderna

En relación con otras literaturas, los estudios de versificación rumanos son más bien escasos. Esta carencia no sorprende al crítico Vladimir Streinu (1966, p. 111), ya que lo relaciona con el hecho de que la poesía rumana empieza a tener una expresión valiosa a partir de los siglos XVIII-XIX y con que el rumano establece muy tarde sus criterios ortográficos y ortoépicos. De esta misma manera, la preocupación por la delimitación de la métrica se centra, principalmente en ejemplos extranjeros que contaban con una historia literaria más extensa. A partir de Eminescu, la versificación rumana se convierte en sistematizable y es en este momento en el que los poetas empiezan a imitar el verso libre francés.

Hasta el siglo XIX la única cuestión por la que un poeta se tenía que preocupar en cuanto a la métrica era, tal y como puntualizaban las palabras del humanista Dimitrie Cantemir (como se citó en Streinu, 1966, p. 118), la forma del pie rítmico, excluyendo hasta la misma medida, si fuera necesario. Esta desconsideración de la contabilidad del número de sílabas, valoraba el teórico Streinu, es precisamente uno de los elementos propios de lo que él llamaba verso libre (entendido como tipo de verso organizado por cláusulas o pies métricos), tipología que no parecía ser muy novedosa precisamente porque el mismo, anteriormente citado, Cantemir, durante el siglo XVII, veía su uso muy factible en la literatura rumana, debido al ritmo de la propia lengua (como se citó en Streinu, 1966, p. 119).

A partir del siglo XIX, la versificación rumana conoce un brusco desarrollo debido al contacto muy intenso con la poesía extranjera, pero manteniendo las tipologías tradicionales que cultivaban tanto el verso largo (12-18 sílabas), así como el llamado verso corto (7-11 sílabas). Es importante destacar que los versos que cuentan con siete, ocho o nueve sílabas no son resultados de las cesuras presentes en los versos largos, tal y como sucede en otras literaturas (Streinu, 1966, p. 129).

La preocupación de imitar los modelos extranjeros, en concreto los franceses, provoca hasta una modificación en cuanto a la pronunciación en rumano. Vladimir Streinu habla de la necesidad de los poetas rumanos del siglo XIX de forzar las palabras rumanas para que encajasen perfectamente en el canon del alejandrino francés lo que causaba bien una palabra con dos acentos, bien una reubicación del acento tónico en posiciones antinaturales. Lo que se consigue con el fenómeno de la sístole es un efecto estético y estilístico peculiar. Eran los mismos poetas del principio del siglo los que, movidos por la vanidad de copiar sin preocuparse

en lo más mínimo por la estructura lingüística del rumano, introducían diéresis en diptongos irrompibles (Streinu, 1966, p. 125). La falta de experiencia y el deseo de aclimatar la lengua a un nuevo modelo métrico crea nuevas tendencias estéticas con la aparición de estas nuevas valencias en la pronunciación. Más tarde, los poetas experimentados de la segunda mitad del siglo XIX como Eminescu o Macedonski, proponen una fórmula mucho más conveniente que podía salvar el dodecasílabo rumano, y es precisamente el anfibráquico (Streinu, 1966, p. 126).

3.2.1. El endecasílabo rumano

Los versos endecasílabos, es decir, los compuestos por once sílabas con ritmo yámbico (oóoóoóoóoóo), representan una tipología propia del soneto rumano (Petraş, 2002, p. 225) y recuerda al verso sáfico latino o griego compuesto por cinco pies (Petraş, 2002, p. 234); este modelo, utilizado en un principio en la poesía de la Antigüedad, se impone con la misma fuerza en la lírica de las literaturas más modernas (Gavrila y Doboş, 2003). Gavrila y Doboş (2003) valoraban el verso endecasílabo yámbico como un verso cataléctico debido a que su último pie métrico es incompleto.

El endecasílabo está presente en las estrofas sáficas (tres endecasílabos y un pentámetro) cultivadas especialmente por los románticos y los modernistas rumanos (Petraş, 2002, p. 195). La sextina es otra forma métrica donde se impone el endecasílabo yámbico que aparece como una alternativa para los decasílabos. El soneto, forma cumbre de la representación del endecasílabo en toda la literatura europea, recupera estos versos de once sílabas y los conduce a la cima de la expresión italianizante más extendida en espacio y tiempo. En la literatura rumana encontramos, al igual que sucede en muchas de las tradiciones literarias europeas, desviaciones de la estructura ya promovida por los italianos, las innovaciones en cuanto al número de sílabas consistiendo en una alternancia entre endecasílabos, decasílabos y alejandrino (Pachia-Tatomirescu, 2003, p. 438), así como muchos otros que incumben más al soneto y que se tratarían en los apartados dedicados a la misma estrofa.

En cuanto al endecasílabo como esencia del soneto rumano, veremos en los apartados dedicados al análisis del corpus, que es el modelo de verso con más ejemplos y que conquista, sin lugar a dudas, a casi todos los poetas decimonónicos.

3.2.2. *El decasílabo rumano*

Otra de las tipologías de versos digna de rescatar entre las multitudes existentes en la literatura rumana, es la del verso de diez sílabas (oóóóó óóóóó) o (oóóó oóóóó), una modalidad inspirada en la literatura francesa que lo utiliza en un principio para la poesía épica, convirtiéndose en uno de los versos predilectos durante el siglo XIII y XIV, como equivalente francés del endecasílabo italiano. El verso decasílabo se divide en dos partes iguales, con la ayuda de una cesura que aparece después de la sílaba número cinco, aunque pueden existir casos donde la cesura se anticipe, rompiendo el verso a partir de la cuarta sílaba del mismo, por influencia francesa (Gavrila y Doboş, 2003). Es indispensable precisar también que estamos haciendo referencia a un verso de diez sílabas que cuenta con una acentuación que recae en la sílaba décima y este equivale, por lo tanto, a un endecasílabo agudo en la tradición lírica española o italiana.

El decasílabo aparece en los salmos medievales en alternancia con versos de doce sílabas, promoviendo la distribución paralelística de los hemistiquios (Pachia-Tatomirescu, 2003, pp. 398-399) y en las sextinas donde las seis estrofas de versos de diez sílabas, más tarde, serán sustituidos por los endecasílabos.

3.2.3. *El alejandrino rumano*

Intentando ofrecerle a la poesía rumana un tipo de verso largo inspirado en el modelo del endecasílabo italiano (once sílabas) y del alejandrino francés (doce sílabas), Heliade y Bolintineanu consiguen resultados nada más que experimentales. Son Cârlova y Alexandrescu los que consiguen adaptar (sin modificaciones estructurales) la lengua a versos de catorce y dieciséis sílabas, forma que, más tarde, Eminescu, Alecsandri o Mecedonski llevarían a su cumbre. Hasta Macedonski, que introduce de forma continuada la medida de dieciocho sílabas, fueron muchos los poetas que cultivaron poemas en tetradecasílabos y de dieciséis sílabas, alternadas con fórmulas catalécticas de tridecasílabos y pentadecasílabos (Streinu, 1966, p. 128).

La crítica antigua ha querido englobar todos los versos largos, es decir, los comprendidos entre las doce y las dieciocho sílabas, en la categoría de alejandrino rumano; a pesar de ello, según Streinu (1966, p. 129), la medida merecedora de ser llamada alejandrino rumano es la compuesta por catorce sílabas, preferencia general de la mayoría de los poetas decimonónicos a pesar de los múltiples intentos de consolidar otros versos largos.

Durante el siglo XIX, Ion Heliade Rădulescu, hablaba de la existencia de los alejandrinos heroicos franceses en rumano, que alternan, su rima masculina y femenina, podríamos considerar versos de catorce y trece sílabas, partidos en dos hemistiquios por una cesura (Heliade Rădulescu, 1979, pp. 212-214). Como lingüista, preocupado por los orígenes latinos del rumano, pero también por la imitación de modelos extranjeros, Ion Heliade Rădulescu investiga métricamente lo que considera él, la principal fuente de inspiración para la literatura rumana, la francesa. En el caso del modelo francés, es el soneto ronsardiano y no el verso alejandrino en sí, el que exige la alternancia: versos de doce sílabas yámbicos isotónicos masculinos, mientras que los que cuentan con la rima femenina, se encuentran con un primer hemistiquio idéntico al de los versos anteriores y con un segundo truncado por la última sílaba, en francés, muda. A pesar de que en rumano no existen los sonidos mudos, la alternancia existe y se fuerza al igual que sucede, como ya hemos visto anteriormente, con el léxico y la ortografía, para cumplir con los requerimientos de su modelo inamovible, debido a que alternan versos de más sílabas con otros de menos sílabas, según si acaban en un pie cataléctico o no. Por lo tanto, el alejandrino rumano se irá manifestando bajo las mismas premisas que el francés. El mismo autor destaca también que, en ocasiones, los alejandrinos franceses se inician con sílabas trocaicas, aspecto rechazado completamente por los poetas rumanos (Heliade Rădulescu, 1979, pp. 212-214).

El alejandrino rumano es, por lo tanto, la manifestación del clásico hexámetro yámbico, presente también en la poesía de Eminescu, tal y como destacaban los teóricos Ștefănescu y Bărcănescu (1983, pp. 44-48). Ellos destacaban también la alternancia en cuanto a la rima masculina y femenina (llana o aguda), así como las posiciones de los acentos tónicos que no siempre concuerdan con la norma y que, en Eminescu, por ejemplo, se debe de analizar como una mera licencia poética.

4. El soneto

Teniendo como motor de arranque el tema del amor, nace el soneto como fórmula lírica superior para dirigirse al auditorio, una nueva modalidad de expresión que se encuentra atrapada dentro de los límites inamovibles de su estructura y que logró maravillar con su expresividad a artistas como Dante, Petrarca, Shakespeare, Goethe, Byron Baudelaire o Verlaine entre otros.

4.1. Definición

El soneto se puede definir desde una perspectiva tridimensional que se desarrolla entre la etimología, el origen y su estructura tradicional.

Dentro de la tradición española el soneto se define, según José Domínguez Caparrós (1999a, pp. 407-408), como:

[...] un poema formado por catorce versos de arte mayor—endecasílabos, en su forma clásica—con rima consonante. Los ocho primeros versos tienen dos rimas consonantes distintas, normalmente distribuidas de la siguiente forma: ABBA: ABBA. Son posibles otras distribuciones de la rima, especialmente la que obedece al esquema ABAB: ABAB. Los seis últimos versos tienen dos o tres rimas consonantes distintas de las de los ocho primeros, y su distribución es muy variada, de tal manera que no se identifican más de dos versos seguidos con la misma rima. [...] Aunque la forma clásica del soneto exige el endecasílabo, el Modernismo introdujo versos de las más variadas medidas en el soneto.

Al referirse al soneto, Estébanez Calderón (1999) lo delimita en términos prácticamente iguales a los de Domínguez Caparrós (1999a, pp. 407-408), pero incluyendo en su definición los esquemas rimáticos más frecuentes de los tercetos:

[...] poema formado por catorce versos distribuidos en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos. Su rima es consonante; en los cuartetos puede ser de dos clases: abrazada (ABBA: ABBA), o bien, alterna o cruzada (ABAB: ABAB); en los tercetos puede presentar dos o tres rimas, distribuidas de forma variable, aunque las más frecuentes han sido las de tipo CDC-DCD y CDE-CDE (p.1009)

Isabel Paraíso (2000, p. 329) habla de esta misma estructura del soneto que consta de catorce versos y añade que están divididos «semántica y gráficamente en dos cuartetos y dos tercetos». Observa la misma autora que:

[...] dos rimas estructuran los cuartetos (ABBA: ABBA), y otras dos—o tres— los tercetos (a gusto del poeta, tanto el número como la distribución). Los cuartetos plantean una situación o un problema y los tercetos la comentan o lo resuelven.

Atendiendo a esta última idea de la investigadora, que hace referencia a la configuración semántica del soneto, debemos añadir la mención que hacía el mismo José Domínguez Caparrós (1999a, pp. 407-408) «el soneto debe tener unidad temática y un desarrollo completo». El tema, en la forma clásica del soneto, debe desarrollarse en los cuartetos, y el desenlace—una reflexión o una consecuencia de lo planteado en los cuartetos—debe llegar con los tercetos. José Más (2012, pp. 11-19) habla de la misma estructura destacada por todos los investigadores y establece los esquemas más repetidos en cuanto a la rima: para los cuartetos coincide con el esquema clásico una vez más, ABBA: ABBA, y para los tercetos las estructuras más comunes, según el teórico, son: CDC: DCD o CDE: CDE, coincidiendo, por lo tanto, con lo apuntado por Estébanez Calderón (1999). Isabel Paraíso (2000, p. 330) considera que estas estructuras están inspiradas en Petrarca y preferidas por la mayoría de los cultivadores de esta expresión lírica.

Hemos presentado en las anteriores líneas el tratamiento que se le hace al soneto en España y, por lo tanto, será necesario analizar cómo es tratada esta misma forma fija en la tradición literaria rumana, aunque las definiciones no estarán muy alejadas en cuanto a sus términos, de las que ya hemos visto. Destacamos la valoración que hace la investigadora Irina Petraş (2002, p. 194), que considera el soneto una pieza lírica organizada en catorce versos isométricos, distribuidos en dos cuartetos con rima abrazada (ABAB: ABAB) y dos tercetos (CDE: CDE). La profesora no especifica ni la tipología de los versos en cuanto al cómputo silábico y tampoco entra en detalles respecto a las diferentes posibilidades de rima de los tercetos. Una definición un tanto distinta del soneto podemos encontrar también en el *Diccionario de la lengua rumana contemporánea* de Macrea y Petrovici (1957) que lo identifica como un poema lírico de forma fija que cuenta con dos cuartetos de rima abrazada y dos tercetos con rima libre, siendo su último verso una conclusión del sentimiento predominante de su contenido. Es aún más evidente, en este último caso, que los tercetos destacan desde el punto de vista de la organización de la rima y este detalle no pasa desapercibido. El teórico Pachia-Tatomirescu (2003, p. 437) añadía, además de presentar el soneto como forma de poesía fija de catorce versos endecasílabos organizados en dos cuartetos y dos tercetos, que la rima se disponía bajo la estructura ABBA: BAAB: CDC: DCD, descartando así cualquier otra opción. El mismo teórico puntualiza que si en la tradición

española, italiana o rumana se prefería el endecasílabo³, no ocurría lo mismo en la tradición francesa que optaba por su alejandrino de doce sílabas, así como en los sonetos ingleses, que se configuran en decasílabos⁴. La definición del soneto coincide también en la perspectiva del profesor Norea (2015, pp. 22-25), sin embargo, él destaca la existencia de dos tipos de sonetos representativos, el petrarquista y el de Shakespeare con la peculiaridad de la organización de los versos en estrofas en cada una de las tipologías. Trataremos más adelante estas dos tipologías mencionadas, ya que el soneto rumano los tomará, en ocasiones, como referencias y gozará de su influencia. Como ya podemos observar, en la tradición rumana se contempla con más frecuencia el patrón ABAB: ABAB en los cuartetos, esquema que para los teóricos españoles se sitúa en el segundo lugar, detrás de la ya canónica ABBA: ABBA. También se podría observar que, en la tradición rumana, la rima de los tercetos es mucho más laxa, permitiendo estructuras tan variadas como CDC: DCD: o CDE. Mientras los teóricos españoles hablan siempre de endecasílabos, los rumanos se refieren mayormente a versos isométricos, salvo uno de ellos que sí concreta sobre la preferencia por los endecasílabos. Vemos así ligeras diferencias en cuanto al abordaje de este tema en los diferentes intentos de teorización.

En Rumanía el soneto es introducido relativamente tarde si lo comparamos con la aparición y el desarrollo en los demás países europeos. Gheorghe Asachi es el autor que introduce esta forma poética en el contexto cultural rumano y escribe el primer soneto a principios del siglo XIX con una única finalidad que el mismo autor promocionaba: la de contribuir al desarrollo y crecimiento de la literatura rumana a través de la imitación de los modelos italianos, dentro de un movimiento socio-cultural latinista. El autor escribe sus primeros sonetos bajo la influencia de Petrarca en italiano, y es a partir de 1821 que inicia la trayectoria de esta forma fija en territorio rumano con composiciones a los que los críticos no otorgan gran valor literario, siendo consideradas sus creaciones por G. Călinescu (2003, p. 57) como banalidades petrarquistas.

Los partidarios de lo novedoso y los cultivadores de diferentes fórmulas y modalidades literarias empiezan a apostar por el soneto unos años más tarde. Esta nueva forma de expresión

³ En esta tesis, para contar las sílabas del soneto rumano, se sigue la convención defendida por el teórico Dinu (2004, p. 214) y, por tanto, lo que son endecasílabos para Pachia-Tatomirescu (2003) son decasílabos según el cómputo de Dinu.

⁴ Formas equivalentes a los endecasílabos según la forma de computarlo, ya que se trata, en cualquier caso, de un ritmo yámbico y con el acento de final de verso en la décima sílaba.

lirica cobra muy rápidamente un verdadero prestigio por la expresividad de sus formas fijas perfectas, siendo el poeta nacional rumano Mihai Eminescu uno de los que llevará el soneto a su máxima pureza clásica, apostando también por las innovaciones estilísticas. A pesar de toda la autoridad que venía ejerciendo la prosa durante el siglo XIX y las formas líricas ya consagradas como el salmo, la elegía, el himno, el «pastel»⁵ o la «doina»⁶, el soneto se impone en autores como Ion Heliade Rădulescu, Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale, Alexandru Macedonski, Mircea Demetriade, George Coșbuc o Ștefan Octavian Iosif. Los intentos tan variados de cultivar el soneto durante el siglo XIX dan lugar a la creación de la primera antología de sonetos escrita por Mihai Codreanu (1939). Este autor prueba también la expresión de sentimientos y vivencias en forma de soneto y dedicará su producción literaria a desarrollar este subgénero lírico. Este contexto es un terreno propicio para la aparición de la mencionada antología que, más tarde, se considerará la primera obra completa dedicada al soneto de la literatura rumana.

4.2. Orígenes y etimología

Para poder entender el impacto que tuvo el soneto a lo largo de la historia literaria de toda Europa, nos vemos ante la necesidad de delimitar sus orígenes y la etimología del mismo término, dentro de una visión diacrónica. La etimología de la palabra *soneto* se encuentra condicionada por las controversias sobre su origen. El establecer sus inicios puede resultar revelador respecto a la lengua del primer soneto e implícitamente los orígenes del término.

Isabel Paraíso considera el soneto una forma puramente italiana debido a que dos son las teorías a las que se atribuye la *invención* del soneto: por un lado, al notario imperial siciliano Giacomo da Lentini, más o menos a principios del siglo XIII, mientras que, según otras teorías, el responsable podría haber sido Guido Cavalcanti a finales del mismo siglo, poeta de la escuela del *dolce stil novo* (2000, pp. 329-331). Remarca la misma autora que no debe ser casualidad que el máximo exponente de esta misma escuela mencionada anteriormente sea Dante Aligheri, quien consigue darle al soneto una gran altura poética, para que después deje el lugar a Petrarca

⁵ El *pastel* (fr. *pastel*, it. *pastello*) es un tipo de poesía lírica, rica en imágenes sensoriales, que retrata un espacio o un lugar de la naturaleza o un paisaje (DEX). El término está inspirado en la pintura.

⁶ La *doina* (lat. *dolēre*) es un canto perteneciente a la literatura popular, parecido a la elegía, donde un yo lírico desconocido expresa un sentimiento de añoranza, de tristeza, de rabia, de odio o de sufrimiento de amor (DEX).

quién convierte esta forma lírica en modélica para toda Europa. Podemos dibujar la evolución del soneto, decía José Más (2012, pp. 11-19), como una cordillera hecha de elevadas cumbres, entre las que destacan dos italianas: Dante y Petrarca. Así pues, desde el punto de vista etimológico la palabra *soneto* proviene del italiano *sonetto*. Isabel Paraíso indaga sobre esta forma lírica y destaca que etimológicamente el término original indica un texto que puede ser cantado o bien un texto secundario respecto a la canción principal. Su estructura está próxima a la de *canzone* (*canción*) donde los cuartetos son el primer y segundo *pie* (*pie*) y los dos tercetos son las dos *volte* (*vueltas*) de la *coda* (*cola, fila o línea final*).

Gilles Ménage (s. XVII, como se citó en Necula, 2005, p. 17) —en *Origines de la langue française*— considera que el término proviene del sonido (en francés *son*) de las alternantes rimas de los cuartetos. El soneto aparece, según el mismo autor, como una antigua palabra francesa que significaba *palabra corta* y destaca en las creaciones de los trovadores provenzales del siglo XIII que fueron los que llevaron el término al sur de Italia. Sin embargo, el término francés *son* está muy relacionado etimológicamente con el italiano *suono* (del latín *sonitus*) o *sono* por lo que la teoría de Ménage deja todavía sin solución el asunto de los orígenes.

P.L. Ginguéné (s. XIX, como se citó en Necula, 2005, p. 17), así como otros muchos teóricos más modernos, considera que para hablar del punto de partida del soneto nos tenemos que centrar en la palabra provenzal *son* que, esta vez, se relaciona con el sonido de los instrumentos que acompañaban la recitación cantada de una pequeña poesía. Los provenzales llamaban *sonneta* a un texto que podía ser recitado o cantado junto al acompañamiento musical de varios instrumentos. Ginguéné defiende el origen italiano del soneto y hasta fija al siciliano Pier delle Vigne como inventor. No es una contradicción, afirma el teórico rumano C.D. Zeletin (1995, p. 53) ya que el soneto parece haber aparecido debido a la discreta unión del espíritu provenzal y el italiano, hecho conseguido por los poetas de la corte de Palermo del rey Federico II de Sicilia (1194-1250), hombre culto, ferviente protector de la literatura.

Los defensores del origen italiano gozan del privilegio de poder presentar los ejemplos de los sonetos más antiguos y así conseguir que la balanza se incline hacia ellos; los historiógrafos que defienden el origen francés, sin embargo, justifican sus afirmaciones basándose en aspectos léxicos como es la presencia de la palabra *sonet* en antiguos textos medievales franceses. Recogía la doctora Necula (2005, p. 18) que uno de los principales defensores de la primera teoría, el humanista Henri Estienne, rechazaba por completo la

existencia de la palabra italiana *sonnet* posterior a la de *sonnetto* provenzal, llegando a negar la influencia provenzal de Petrarca que era alegada por quien defendía el origen galo. Entre estos últimos destaca, dentro de la dialéctica italiano-provenzal, Guillaume Colletet (S. XVII) que atribuye la primera creación del soneto a los provenzales y no a los sicilianos. Su argumento, notificaba Necula (2005, p. 18), es, en primer lugar, un verso de Thibaud de Champagne (s. XIII) donde aparece la palabra *sonet* (*si cui-je faire encor maint jeu-Parti / et maint Sonet et mainte Recordie*) y, en segundo lugar, el verso 706 de la primera parte de *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Loris (*Lais d'amour, Sonnets courtois / Chantoit chanscun en son patois...*).

4.3. Estructura y modalidades

Clasificando los sonetos de la literatura occidental, atendiendo la posición de las rimas en los cuartetos y los tercetos, Mönch (como se citó en Necula, 2005, p. 25) establece la existencia de tres tipologías estructurales fundamentales (ver Tabla n.º 15). Con respecto al soneto rumano, el investigador alemán observa una preferencia por el esquema ABBA: BAAB, particularidad que considera ser determinada también por el hecho de que Eminescu optó por esta fórmula que no se adapta de forma perfecta a ninguno de los esquemas clásicos. Es de resaltar que Mönch utilizó para su investigación el material poético de autores como Eminescu, Macedonski, Vlahuță, entre otros, todos ellos autores presentes en nuestro corpus.

Tabla n.º 15.

Estructuras según Mönch

Tipo	Estrofa 1º	Estrofa 2º	Estrofa 3º	Estrofa 4º
Italiano / petrarquista	ABBA	ABBA	CDE	CDE
	ABBA	ABBA	CDC	DCD
	ABAB	ABAB	CDE	CDE
	ABAB	ABAB	CDC	CDC
Francés / Ronsardiano	ABBA	ABBA	CDC	EED
	ABBA	ABBA	CDC	EDE
Inglés / Shakesperiano	ABAB	CDCD	EFEF	GG

Tabla n.º 16.

Tipologías de sonetos según Morier

Tipo	Características	Estrofa 1º	Estrofa 2º	Estrofa 3º	Estrofa 4º
Soneto polar	La primera y la última estrofa pueden ser cuartetos	ABBA	EEF	GGF	CDDC
	Los polos pueden ser los tercetos	CCD	ABAB	ABAB	EED
Soneto alternado	La alternancia de los cuartetos con los tercetos	Cuarteto	Terceto	Cuarteto	Terceto
		Terceto	Cuarteto	Terceto	Cuarteto
Soneto con quince versos	El verso n.º 15 se añade y rima con uno de los versos del último terceto; tiene valor musical	ABBA	ABBA	CDC	DCC//D
Soneto con dieciséis versos	A modo de estribillo	A//ABBA	CAAC	DDE	AEA//A
Soneto estribillo	Fórmula italiana	A*BBAA*	ABBAA*	C*DDCC*	D*CDD*
Soneto acróstico	Los versos se organizan en columnas que, al leerlas de forma separada verticalmente, confieren un sentido coherente.				
Soneto doble (Sonettus dúplex)	Versos <i>cruciate</i>	ABBA	ABBA	CDD	DEC
	Versos <i>successivi</i>	ABAB	ABAB	CDD	CDD
	Versuri <i>principis consonantis</i>	ABAB	ABAB	CDE	ECD
Soneto con coda	Variedad de rimas	ABAB	ABAB	DED	EDE
Soneto falso	No se trata de las imperfecciones del soneto sino una intención de elegante desvío	ABBA	ABBA	CAC	CDD
Corona de sonetos	Estas tipologías contienen quince sonetos. El último soneto se denomina soneto dueño, ya que sus versos son los mismos que encabezan y finalizan los catorce sonetos anteriores				
Soneto aparente	Tipo de soneto irregular que prefiere un orden alternativo a cualquier otra estructura.	ABAB	ABAB	ABAB	AB
Soneto invertido	Representante absoluto es Verlaine, pero también Baudelaire.	DEC	DCC	ABBE	ABBA

Tal y como lo veíamos anteriormente, los primeros sonetos se remontan al siglo XIII en Italia, siendo aclimatado por la escuela siciliana. Morier (1975, pp. 973-977) establece, teniendo en cuenta la estructura formal del soneto en la tradición francesa, las siguientes doce variantes plasmadas en la Tabla n.º 16.

4.4. Florecimiento y expansión en Europa

Innovación italiana del siglo XIII, el soneto conquista con fervor y potencia a casi todos los poetas europeos buscadores de nuevas formas de expresión lírica. A pesar de ser una creación concebida en un entorno románico, consigue atrapar incluso a los poetas curtidos en tradiciones anglosajónicas, que conseguirán hacer del soneto bandera de nuevos horizontes líricos.

Nace en Sicilia según algunos estudiosos actuales, como ya hemos visto, pero de ahí, el soneto pasa a ser cultivado en la península por los poetas del *dolce stil novo*: Guido Cavalcanti, Guido Guinizelli y Cino da Pistoia. En el siglo XIV destacan los sonetos amorosos de Dante Alighieri, y, por supuesto, como el sonetista más transcendental, Petrarca, cuya radical influencia provoca que el soneto se extienda al resto de literaturas europeas y se mantenga presente a lo largo de los siglos en el subconsciente colectivo literario (Mas, 2012, pp. 15-16).

En España el Marqués de Santillana introduce con sus 42 *Sonetos fechos al itálico modo*, la forma fija de los dos cuartetos y dos tercetos y rima ABAB: ABAB. Sin embargo, son considerados intentos fallidos y no consiguen llegar al refinamiento que, más tarde, con Boscán y Garcilaso, el soneto consigue experimentar. Inspirados por Petrarca, ellos lo «aclimatan definitivamente en su forma ABBA: ABBA y en cuanto a los tercetos, se inclinarán por CDC: DCD» así lo observa Isabel Paraíso (2000, p. 330). A lo largo de los siguientes siglos, el soneto se ha ido cultivando con asiduidad en autores como Cetina, Acuña o Herrera, pero es durante el Barroco español cuando asistimos al alcance de su mayor difusión y a la cumbre de su creación en la península ibérica, bajo la ingeniosa destreza de Lope de Vega, Quevedo, Góngora o Cervantes. El uso extensísimo de este subgénero lírico, observaba Isabel Paraíso (2000, p. 331), «acarreará numerosas modificaciones en la estructura del soneto»: se cultivará el soneto con estrambote, el sonetillo, el soneto con alejandrinos de 14 sílabas, el soneto de cabo roto, así como rimas alternas, dobladas o derivativas. Si los siglos XVIII y XIX conllevan un descanso para el soneto, no sucede lo mismo durante el Modernismo que supone «el tercer

gran momento del soneto» (Paraíso, 2000, p. 333) un «momento cumbre de la experimentalidad en el verso hispánico, que trabaja el soneto hasta romper su rigidez canónica y lo convierte en una estructura maleable y moderna» (Paraíso, 2000, p. 333). La influencia francesa, la inspiración en la genialidad barroca y la continuada búsqueda de renovación son los principales motores que ponen en marcha el engranaje de una nueva interpretación del soneto tradicional en un contexto románico, él mismo en pleno bullicio. Destacan los autores del siglo XX como Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado o la generación del 27 que hace un extenso uso del soneto, sin olvidar a Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Ramón López Velarde o Delmira Agustini, autores hispanoamericanos como innovadores ingredientes en el mapa trazado por el soneto en la península.

Francia, importante referente cultural y siempre en el foco de atención a la hora de la búsqueda de nuevas formas de expresión artística, constituye también para el soneto una de las tradiciones transcendentales que provocan cambios radicales en su trayectoria. El primer sonetista francés, Clément Marot, otorga a principios del siglo XVI a la forma original petrarquista una nueva visión e implementa lo que la crítica llamaría el soneto *marotique* caracterizado por la estructura ABBA: ABBA: CCD: EED. Joachim du Bellay propone y cultiva, durante el mismo siglo XVI, la estructura ABBA: ABBA: CDC: EDE, mientras que Pierre de Ronsard fija las reglas del soneto francés en dos cuartetos donde se alternan rimas masculinas y rimas femeninas seguidas de dos tercetos cuyas rimas están dispuestas de manera convencional CCD: EED o CCD: EDE (como su coetáneo Joachim du Bellay), alejándose, por tanto, del modelo petrarquista. Es un siglo más tarde cuando el soneto francés experimenta su momento de mayor expansión (Necula, 2005, p. 19). Si para el soneto francés el siglo XVIII no representa ningún escenario digno de mencionar, el esplendor de esta forma fija cobra nuevamente fuerza con los poetas del parnasianismo en el siglo XIX, como José María de Heredia. En este momento se exploran cambios radicales en la forma del soneto y de su estructura que afectan a la rima, la colocación de las estrofas e incluso el número de versos. Tres son los nombres de los pilares del soneto francés, Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, que marcan el siglo XIX con la revolución que suponen todas sus obras (Utrera Torremocha, 2014, pp. 219-225).

A pesar de no pertenecer al contexto románico, la tradición literaria inglesa apuesta por el soneto. Destaca en la originalidad que le otorga también a esta forma poética italiana. Durante el siglo XVI son Thomas Wyatt y Henry Howard los que introducen a través de las traducciones de Petrarca y, más tarde, cultivando propias creaciones, el soneto en Inglaterra.

Dignas de ser mencionadas son también las dos poetas mujeres, Anne Locke (siglo XVI) y Lady Mary Wroth (siglo XVII), que escriben por primera vez sonetos en lengua inglesa. Es, sin embargo, William Shakespeare el máximo representante de esta forma lírica en territorio británico no solamente por la preferencia que mostraba por los sonetos sino por las innovaciones y adecuación del mismo a la tradición lingüística y literaria inglesa (Jones, 1897, pp. 114-115). La estructura ABAB: CDCD: EFEF: GG en pentámetros yámbicos (absolutamente innovadora) propuesta por Shakespeare no deja indiferente a ninguna de las tradiciones literarias del resto de Europa y se convierte rápidamente en un modelo digno de seguir, ya que cambia profundamente la estructura tradicional de dos cuartetos y dos tercetos que se había respetado en todas las lenguas hasta el momento (Jones, 1897, pp. 107-112).

Si hablamos de la creación y evolución del soneto en un contexto europeo, es necesario mencionar que también consigue inspirar a poetas portugueses como Sá de Miranda, Florbela Espanca, Luís de Camões o Antero de Quental, alemanes como Andreas Gryphius, Hugo von Hofmannsthal y Rainer María Rilke, o los catalanes Pere Serafí, Jeroni Zanné, Josep Maria Solé, J. V. Foix o Joan Brossa (Adúriz, 2006).

4.5. El soneto en Rumanía

En la literatura rumana, como ya hemos anunciado, el primer poeta que escribe sonetos es Gheorghe Asachi y lo hace en el siglo XIX debido a la inspiración italiana (Călinescu, 2003, p. 57), influenciado por el mismo Petrarca, quien había sido fuente de inspiración durante muchos siglos en todas las tradiciones literarias europeas. Muchos autores de la época siguen su modelo, pero es Mihai Eminescu el que eleva el soneto petrarquista caracterizado por los catorce versos endecasílabos a rango de obra maestra (Cârnelci, 2009, pp. 5-9). Se convierte, por lo tanto, en una de las expresiones líricas más utilizadas en el Romanticismo rumano. Romero Luque afirmaba refiriéndose al Romanticismo español que:

[...] el Romanticismo, que hizo de la ruptura de las reglas y moldes clásicos bandera de su movimiento estético, arrinconó el modelo impulsado por la poesía petrarquista en aras de una libertad omnímoda y como manifestación ostensible de su rechazo a lo anteriormente establecido como patrón poético (Romero Luque, 2018, p. 115).

Esta idea también es extrapolable a la literatura rumana. El simbolismo, el parnasianismo y los primeros brotes de movimientos modernistas que se inician a finales del siglo XIX provocan una verdadera revolución tanto estructural como temática en el soneto,

adaptándose a las diferentes estéticas de cada corriente. Veremos más adelante, con la ayuda del corpus y su análisis exhaustivo, cuáles han sido esas tribulaciones y verificaremos así las modificaciones existentes frente a modelos de otras tradiciones. Destacan autores como Ștefan Octavian Iosif, Cincinat Pavelescu, George Bacovia o Mihai Codreanu. Durante la época comprendida entre las dos guerras mundiales, la producción narrativa es especialmente rica, pero no se puede afirmar lo mismo de la lírica; aun así, el soneto mantiene su popularidad entre los poetas tradicionalistas entre los que destaca Vasile Voiculescu que escribe sonetos shakesperianos. Ion Pillat y Nichifor Crainic son otros poetas vinculados con los movimientos de inicio de siglo XX y que experimentan con los sonetos nuevas estéticas. Los modernistas rumanos, a pesar de las tradiciones extranjeras que sirvieron como ejemplos a seguir y de la ya conocida atracción por experimentar nuevos modelos de expresión literaria, no encuentran en los sonetos su forma predilecta para sus ideales de comunicación lírica (Ciopraga, 2009, pp. 473-483). Digno de mencionar es Ion Barbu que en su etapa parnasiana coquetea con los sonetos como pura respuesta a unos requerimientos modélicos. El crítico Cornel Ungureanu (1979) valoraba que el soneto en la literatura rumana tiene un momento y un tiempo propio y es precisamente esta característica la que le hace definirse a sí mismo en su contexto y nunca fuera de él. En otras palabras, el soneto en Rumanía experimenta un auge durante las décadas comprendidas entre el final del siglo XIX y comienzos del siglo XX y, es precisamente esta época representativa para su creación así como es el mismo soneto, la marca lírica de la misma época. En la literatura contemporánea se sigue cultivando el soneto pero con una marcada radicalización del lenguaje, así como con espectaculares cambios de paradigma en autores como Paul Miclău (1931-2011) o Mircea Cărtărescu (n. 1956). Se llega a hablar incluso de un pseudosoneto en el caso del poeta Alexandru Mușina (1954-2013), que lo único que mantiene en común con su antepasado son los catorce versos. Durante las últimas décadas del siglo XX sorprende el prosaísmo del soneto cuya forma y fondo quedan muy lejos de las intenciones de sus inventores, demasiado cargado de artificios de expresión (Tudor, 1990; Scarlat, 1990).

4.6. El soneto rumano del Siglo XIX

El siglo XIX representa una etapa especialmente convulsa de la historia europea, caracterizada por profundos cambios en muchos de los aspectos sociales, culturales y políticos. Así, la economía está marcada por la revolución industrial que, iniciada a finales del siglo XVIII, se extiende a diversos países; junto al desarrollo tecnológico, surgen las grandes industrias y, consecuentemente, el proletariado. La consolidación del capitalismo entra en conflicto con la antigua sociedad estamental que, paulatinamente, se ve sustituida por una sociedad de clases, donde el poder económico controla el político. La Revolución Francesa de 1789 supuso el acceso de la burguesía al poder político en Francia. Las revoluciones europeas de 1830 y 1848 consolidarán la posición social de esta *nueva* clase, a pesar de que, más adelante, girará hacia posturas más conservadoras. El pensamiento político que se corresponde a esta etapa es el liberalismo, pero bajo una faceta un tanto moderada o incluso progresista. Interesa también destacar, de manera paralela a estos acontecimientos, el desarrollo de los nacionalismos que se debe, en gran parte, a intereses económicos (impulso que nace con las ocupaciones napoleónicas, independencia de Grecia y Bélgica en la segunda mitad del siglo XIX o las unificaciones de Alemania o Italia). La exaltación de lo nacional será parte importante del pensamiento y de la literatura romántica en toda Europa.

El soneto en Rumanía inicia su camino con autores que escriben durante el movimiento iluminista (Gheorghe Asachi o Iancu Văcărescu) y bajo la tendencia nacional latinista que se desarrolla a principios del siglo XIX. Una gran parte del siglo en cuestión está marcada por el Romanticismo y todas las corrientes locales que se desarrollan en función de distintas finalidades. Cabe mencionar a autores trascendentales como: Vasile Alecsandri, Ion Heliade Rădulescu, George Coșbuc o Ion Luca Caragiale, entre otros. Un especial tratamiento recibe, en todas las historias de la literatura rumana, el poeta Mihai Eminescu (1850-1889) que prueba a expresar su arte en todas las formas literarias conocidas hasta su momento y que utiliza también los sonetos a lo largo de toda su trayectoria artística. El poeta mantiene la forma ya arquetípica del soneto italiano e innova en cuanto a las rimas y, sobre todo, en el contenido. Los epígonos de Eminescu intentarán mantener viva su escuela y seguir sus huellas, tal y como lo hacen Alexandru Vlahuță o Traian Demetrescu. La introducción del parnasianismo en el contexto literario rumano provoca una brecha profunda entre los ya tradicionales románticos que persisten en su lucha y los innovadores que seguían el modelo francés como son Alexandru Macedonski, Dimitrie Teleor, Mircea Demetriade o Traian Demetrescu. El final del siglo XIX

sorprende a los poetas con la aparición del simbolismo que, mezclado con el parnasianismo nacido en el mismo contexto francés, supone una revolución de formas y de la estética sonetista.

Muchísimo más se podría decir sobre esta forma poética, pero el enfoque que aborda esta tesis y lo que nos interesa es trazar su recorrido en rumano a partir de sus primeras composiciones para ver su evolución, basándonos en un corpus exhaustivo. Nuestro principal objetivo es el análisis por lo que este apartado no parece ser necesario que sea ampliado con más información sobre este asunto.

5. La base de datos del soneto rumano

La métrica, como área de estudio literario, ocupa un lugar destacado en muchas tradiciones europeas desde casi el comienzo de sus literaturas. Sin embargo, muchas son las tradiciones que no otorgan a esta disciplina el lugar que debería de ocupar en el campo de la filología y mucho menos se preocupan por fomentar el acercamiento a ella como un aspecto digno de investigar. La métrica no nos facilita únicamente un entendimiento formal de las estructuras líricas, sino que nos da la oportunidad de acceder a una visión más profunda del arte poético, incluso de entender algunas de las características fundamentales de una escuela o un periodo literario. La forma ha sostenido durante mucho tiempo una variedad ingente de contenidos y, muchas veces, la elección no era arbitraria por lo que entendemos que la difusión de la poesía, en determinadas épocas de la historia literaria, tiene mucho que agradecer a la métrica. Así mismo, es fundamental recordar que el estudio de la métrica también contiene una finalidad didáctica que se puede aplicar a todos los niveles de concreción, siendo esta una de las herramientas de estudio de los poemas desde las edades más tempranas hasta profundizar en aspectos más avanzados. Fue la misma estructura métrica de las antiguas creaciones líricas la que facilitó la memorización de largos fragmentos dedicados a la recitación que, sin ciertas ayudas técnicas, ahora llamadas métricas, no se podría haber difundido de la forma que lo hizo.

5.1. Estado de la cuestión: los repertorios métricos digitales

A pesar de estas breves razones es evidente que, aunque en determinados periodos el estudio de la métrica era fundamental, este se ha restringido en la actualidad al tratamiento de unos cuantos componentes como puede ser la rima o el ritmo acentual, en muy pocas ocasiones valoradas por los lectores que, a su vez, se encuentran faltos de conocimientos sobre la materia dentro de un sistema que segrega esta disciplina. La misma Isabel Paraíso valoraba en su libro *La métrica española en su contexto románico* que «salvo aquéllos que son naturalmente poetas, que se sienten muy atraídos por este género, los demás huyen de su lectura, con el consiguiente empobrecimiento de su formación» (2000, p. 15), haciendo referencia a la lírica. Si tenemos en cuenta la estrecha conexión que este género literario mantiene con la métrica desde tiempos muy remotos, la asimilación que se puede dar en los consumidores no especializados es de identidad absoluta de ambos conceptos y, si el primero está dejado en el olvido, como afirmaba la autora, por ende, la métrica también se halla abandonada, como disciplina.

El estudio teórico de la métrica, en general, se llevó a cabo desde sus comienzos hasta la era digital, de forma práctica como «el arte que enseña a medir los metros o versos y a componerlos» (Domínguez Caparrós, 1975, p. 1). Los avances tecnológicos dieron lugar a la aparición de libros electrónicos, de nuevos formatos de difusión y publicación literarias que, siendo más asequibles, han ayudado al fomento de la lectura. Los avances tecnológicos en el campo de la difusión de la lectura van también ligados al interés, en aumento, que ha suscitado la creación de recursos electrónicos que faciliten el trabajo del análisis métrico y su actualización como disciplina digital. Es por eso por lo que hemos considerado oportuno recopilar varios de los proyectos que centran su atención en la métrica y que, con su estudio, contribuyen de forma activa al desarrollo en la investigación literaria. Muchos de ellos han servido, además, como modelo para la metodología de análisis de nuestro corpus de sonetos.

Las colecciones de tablillas de literatura cuneiforme de la Biblioteca de Asurbanipal, la Biblioteca de Alejandría, las bibliotecas personales de los patricios y los romanos, las colecciones de libros de la Academia de Platón o del Liceo de Aristóteles, el Cancionero de Petrarca, las colecciones de las bibliotecas califales, la primera colección de salmos publicada (*Salterio de Maguncia*), las colecciones incunables, los cancioneros en general (Novelle López, 2012), seguidos de un largo etcétera, son solamente algunas de las huellas que dejó el permanente interés de la humanidad por preservar y difundir las distintas formas de expresión literaria. Gracias al interés por mantener reunida la cultura (en la medida en la que los factores sociohistóricos y económicos lo han permitido) podemos contar con obras que, de lo contrario, se habrían perdido en la oscuridad del tiempo y, su falta, podría haber provocado un giro diferente en el desarrollo de la literatura como hoy la conocemos.

Hoy en día los formatos cambian y se modernizan, ya que contamos con los soportes facilitados por la tecnología que permiten un ahorro de espacio físico inimaginable hasta hace unas décadas. La que permanece intacta es la intención de reunir la cultura, la información en un mismo espacio, un espacio asequible que permita a los interesados consultar cuestiones de lo más variadas y que, al mismo tiempo, permita la obtención de nuevas perspectivas de investigación. La información no se puede perder y de esto estaban convencidos todos nuestros antepasados por lo que reunir en distintos formatos y lugares y habilitar su consulta representa una de las tareas más antiguas, pero más eficaces para la preservación, en el campo de la literatura.

Un repertorio es, según la tercera acepción presente en el (DRAE, s.f., s.v. repertorio), un «libro abreviado, índice o registro en que sucintamente se hace mención de cosas notables y otras informaciones, remitiéndose a lo que se expresa más latamente en otros escritos». Teniendo en cuenta nuestra materia, los repertorios que nos incumben aquí serían los métricos. Estos, según la definición dada, representan una selección cuidadosa dentro de un registro determinado de elementos métricos de distintas índoles que se pueden emplear, a posteriori, en varios proyectos más detallados.

La preocupación por la creación de repertorios métricos, afirmaban las autoras González-Blanco García, Martínez Cantón, Martos Pérez y del Río Riande (2014, p. 210):

[...] surgieron en el siglo XIX a raíz de la recolección y estudio del material lírico (principalmente románico) que desde el siglo XVIII venía interesando al movimiento Romántico en Europa, pero sin lugar a dudas, fue el siglo XX el momento de la “literatura de repertorios” en papel, ya que, desde la década del 30 se perfeccionaron las diferentes técnicas de ordenamiento métrico-rimático y estrófico del material lírico. Casi a fines de la centuria, en la década del 90, asistimos a los primeros ejemplos de pasaje del repertorio impreso a la pantalla del ordenador.

En el mismo artículo (González-Blanco García, Martínez Cantón, Martos Pérez y del Río Riande, 2014, pp. 210-212) se hace referencia a distintos repertorios representativos por sostener una dilatada trayectoria y una constante y cada vez más amplia preocupación por este tipo de recopilaciones digitales de materiales poéticos:

Die nicht lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen de Gotthold Naetebus (1891), repertorio métrico que reunía con un método riguroso la poesía narrativa francesa altomedieval. El Nouveau Naetebus—Répertoire des poèmes strophiques non-lyriques en langue française d’avant 1400, dirigido por Levente Seláf, nouveaunaetebus.elte.hu, recuperó el trabajo del filólogo alemán y lo potenció uniéndolo a otros trabajos como los de Långfors o Sinclair. Un caso muy interesante es el del Répertoire de la poésie hongroise ancienne, repertorio de la poesía húngara medieval de Iván Horváth (1992), que en la década de los 90 fue pensado para ser inmediatamente digitalizado y que hoy en día muestra una última versión actualizada conforme a los avances en el ámbito digital en RPHA—Répertoire de la poésie hongroise ancienne (Iván Horváth et al.): <http://rpha.elte.hu/rpha/>. En España MedDB2, Base de Datos de la Lirica Gallego-Portuguesa dirigida por Mercedes Brea, <http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html>, recoge hoy todo el corpus profano gallego-portugués acompañado de información bibliográfica y de los esquemas métrico-rimáticos del repertorio métrico de Tavani (1967), que aquí encontró, desde nuestro punto de vista, su máxima explotación. El repertorio métrico de Pillet y Carstens para la lírica occitana, *Bibliographie der troubadours*, de hacia

1933 (revisado por Istvan Frank hacia 1966 en su modélico Répertoire métrique de la poésie des troubadours), hoy puede asimismo consultarse en la BEdT— Bibliografía Elettronica dei Trovatori, dirigida por Stefano Asperti, www.bedt.it, donde se ha añadido a cada ficha de las piezas allí sistematizadas una gran cantidad de información filológica y bibliográfica.

Con la llegada de la tecnología en los ámbitos filológicos, la necesidad de actualización de ciertos procedimientos antiguos se ha hecho cada vez más inminente y necesaria. Las opciones que permiten las nuevas herramientas en línea hacen una mejora en cuando a la consulta, profundizando exhaustivamente en su contenido, el espacio es casi ilimitado y el acceso para los usuarios se hace en un tiempo récord. La difusión de las recopilaciones y colecciones de textos en papel, a través de un formato digital es realmente muy parecido a lo que, antiguamente, se pretendía con la creación de las bibliotecas: recopilar, juntar, ordenar y difundir. Estas premisas siguen siendo la base de la creación de todas las bases de datos que veremos a continuación. Se ha optado por seleccionar diferentes bases de datos que cuentan con elementos métricos o repertorios, así como con recopilaciones digitales de materiales líricos. Todas ellas son fundamentales para entender que esta tesis que aquí presentamos y el proyecto que esta supone pueden representar un escalón para una variedad mucho más amplia en los sectores de la investigación de las humanidades digitales debido a la panoplia amplia de datos que ofrece.

El proyecto que acompaña la tesis puede representar un aporte de información para una multitud de necesidades que no solamente se entienden en términos de métrica, precisamente por la flexibilidad y adaptabilidad de esta disciplina de la que hablábamos en anteriores ocasiones. Actualmente no se dispone de ningún recurso digital que atienda la tradición del soneto rumano, como tampoco de antologías digitales exhaustivas del soneto o de repertorios métricos, por lo que la tesis junto al proyecto presentados constituye una verdadera innovación, garantiza nuevos resultados que aquí proporcionaremos y ofrece un punto de partida para futuras investigaciones.

Como ya hemos visto, la disciplina de la métrica, a pesar de su larga tradición, se encuentra en un permanente bullicio y desarrollo permitido por los investigadores que persisten en mantenerla en su merecida posición e introducirla, como un objeto de estudio cada vez más polifacético, en el ámbito de las humanidades digitales. En las últimas décadas se ha convertido en uno de los campos de la filología que goza de una exquisita y refinada atención y eso se debe también al auge de los repertorios métricos y las bases de datos digitales que cobran cada vez más fuerza en distintos puntos de Europa.

El mismo interés y preocupación que han ido dominando la sociedad humana desde los inicios por preservar la cultura son los que motivan la adaptación de una de las más técnicas disciplinas de la filología a la nueva tendencia tecnológica. Ante una ingente cantidad de poemas susceptible de análisis métrico, asistiendo a las tan variadas opciones de análisis y cálculo que ofrecen las llamadas nuevas tecnologías y enfrentados al miedo de perder obras de incalculable valor que solamente se mantienen en formatos analógicos, los investigadores consiguen, mediante las Humanidades Digitales, encontrar un novedoso método. Este es mucho más eficiente ya que puede asegurar no solamente la preservación de las creaciones literarias sino también su análisis desde una multitud casi infinita de modalidades de análisis métrico, desde un punto de vista computacional.

Los repertorios métricos, gracias al ámbito digital, se mantienen en un formato seguro hoy en día y permiten, al mismo tiempo, una búsqueda mucho más compleja en un tiempo y en un espacio mucho más reducido. Las conclusiones que se pueden extraer de las posibles investigaciones en este nuevo formato para la consulta de los repertorios son muy amplias. Además, debido a la utilización de métodos informáticos en la extracción de la información, las conclusiones derivadas del cómputo serán menos propensas al error humano.

El factor económico, para nada desdeñable en la actualidad, es también una de las causas que ha generado una adaptación de la información en rangos informáticos. De esta manera se reducen los costes de las publicaciones y de las reproducciones, dando lugar a un espacio de manejo casi infinito donde la corrección, el aumento de datos y la actualización de la información se hacen de una manera mucho más rápida y económica. El usuario tiene la oportunidad de recibir la información necesaria en un tiempo reducido y le permite interactuar de una forma mucho más libre y asequible con los recursos para su propia investigación.

Si hablamos de información, es inherente hablar de patrimonio cultural y las bases de datos mencionadas en la presente tesis representan un material valioso digno de preservar. Esta forma digital de conservación implica una serie de acciones que tienen como principal finalidad la de prolongar la vida útil de los bienes culturales que conforman el patrimonio.

No hay que olvidar que, en un mundo globalizado y globalizador, la información es un bien común que se pone a disposición de un público mucho más amplio. En un pasado bastante reciente, el acceso a un documento escrito se conseguía con mucha dificultad y, en ocasiones, los intentos eran fallidos o bloqueados por razones materiales. La ventaja que se extrae de la moderna y útil estructura digital consiste precisamente en las facilidades de viajar que tiene la

información y, en este caso, la información métrica que puede ser usada para investigaciones en otras partes del planeta, si fuese necesario.

5.2. Proyectos digitales con información métrica

A continuación, vamos a realizar un breve recorrido por algunos proyectos digitales con información métrica que se han considerado relevantes para el establecimiento del estado de la cuestión de esta tesis. En la Figura n.º 2, un mapa diseñado especialmente para este propósito, podemos observar, de una manera más gráfica, los diferentes países que hospedan determinados proyectos relacionados específicamente con bases de datos y repertorios métricos y, de esta manera, establecer unos posibles vínculos para futuras investigaciones. Hemos optado por el color morado para indicar los países que cuentan con proyectos digitales de índole métrica y que veremos a continuación, mientras que el amarillo se le asigna a Rumanía debido a que el proyecto al que pertenece la presente tesis es pionero para la tradición literaria rumana.



Figura n.º 3.

*Mapa europeo de países implicados en proyectos relacionados con los repertorios métricos analizados.
Elaboración propia.*

- ***Cantigas de Santa Maria (Reino Unido)***

The Centre for the Study of the *Cantigas de Santa Maria*⁷ (Centro para el Estudio de las *Cantigas de Santa Maria*) de la Universidad de Oxford fue creado en 2005. Actualmente alberga dos proyectos de investigación dirigidos por Stephen Parkinson junto a varios profesores de universidades extranjeras europeas: la base de datos *Cantigas de Santa Maria* y la nueva edición crítica de *Cantigas de Santa Maria*. La base de datos *Cantigas de Santa Maria* está diseñada para dar acceso a una amplia gama de información relevante para los procesos de recopilación, composición y compilación de la lírica religiosa gallego-portuguesa. Además, también proporciona el material crítico necesario para la elaboración de una nueva edición electrónica de este corpus lírico. Gracias a la naturaleza digital de este proyecto, su actualización y desarrollo son continuos.

La búsqueda es mucho más intuitiva que en otras páginas de la misma índole ya que se hace a través de una serie de pestañas superiores que dan acceso directo a áreas individuales de la base de datos, desde las cuales será posible navegar, buscar o enumerar los datos relevantes.

- ***Dutch Song Database (Países Bajos)***

La base de datos de canciones holandesas⁸ inicia sus andaduras en 2008 y contiene más de 175.000 canciones en holandés y flamenco, desde la Edad Media hasta el siglo XX, pero también canciones en francés o latín que se podían haber escuchado en la misma época en los Países Bajos.

Entre los elementos que se pueden consultar se encuentran el título, los diferentes tipos de poemas estróficos, palabras clave temáticas que aparezcan en las canciones, las diferentes versiones constatadas e incluso la música presente en una amplia oferta de grabaciones.

⁷ URL: <http://csm.mml.ox.ac.uk/?p=database> (fecha de consulta 30/03/2020)

⁸ URL: <http://www.liederenbank.nl/index.php?lan=en> (fecha de consulta 30/03/2020)

- ***Métrique en ligne (Francia)***

El proyecto⁹ dirigido por Éliane Delente y Richard Renault junto a especialistas universitarios franceses persigue como principales objetivos, la creación de una base de datos de textos poéticos y teatrales comentados, desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX, el desarrollo de herramientas automáticas de análisis métrico atendiendo a los versos y las estrofas y, finalmente, la creación de una base de datos de lecturas métricas. Actualmente la página web del proyecto está en pleno proceso de cambio por lo que no se puede consultar.

- ***Répertoire de la poésie hongroise ancienne- RPHA (Hungría)***

El presente repertorio¹⁰ operado por el Departamento de Literatura Húngara Antigua de la Universidad de Eötvös Loránd y coordinado por Iván Horváth es uno de los más amplios y completos debido a la cantidad de información que aporta a los usuarios. El proyecto que presenta la creación de un repertorio húngaro se inicia en el año 1992 y está compuesto por poemas húngaros anteriores a 1601 y manuscritos y formularios anteriores a 1701. Cada poema está registrado y tiene asignada una ficha que contiene distintas características como el título, el autor, la ubicación, su fuente, el año de creación, el primer verso, el género o temática, junto con otros aspectos formales. El formato digital y la estructuración de la base de datos permiten una búsqueda extremadamente eficiente de determinados aspectos propensos a suscitar el interés de los investigadores como, por ejemplo, el acróstico del poema, posibles autorías en función de varios datos, el estado de preservación de los textos o diferentes elementos métricos que son formalizados.

Ya hemos visto su capacidad de responder a las necesidades investigadoras de un repertorio completo de poesía húngara antigua, pero, al mismo tiempo, es un valioso repertorio métrico debido a la concentración de elementos métricos susceptibles de análisis. Gracias a los métodos tecnológicos, la selección de la información y su manejo se hace de forma mucho más rápida y sencilla. Se puede consultar información métrica como la relacionada con las

⁹ URL: <https://crisco2.unicaen.fr/verlaine/index.php?navigation=accueil> (fecha de consulta 30/12/2020)

¹⁰ URL: <http://rpha.elte.hu/> (fecha de consulta 30/03/2020)

tipologías estróficas, versales, en función del tipo de rima, del ritmo (desde varias perspectivas) o del número de sílabas, tipologías de estrofas en función del patrón métrico empleado, etc.

- *Le Nouveau Naetebus (Hungría)*

Este proyecto dirigido por el profesor Levente Seláf¹¹ se fundamenta en el repertorio métrico que publica el filólogo alemán Gotthold Naetebus en 1891¹² y contiene poemas estróficos en lengua francesa anteriores al año 1400.

Este proyecto se inicia en 2003 con el objetivo de actualizar el corpus, proporcionar indicaciones bibliográficas básicas, vincular la base de datos con otros recursos en línea y permitir una valorización de la información de la historia de la literatura y de la versificación medieval francesa. Tal y como el creador afirma en la página de presentación, el proyecto *Le Nouveau Naetebus* es parte de la iniciativa de *Análisis comparativo de los sistemas métricos de la literatura europea*. Esta recopilación pretende salvar el documento impreso y superado por las investigaciones más recientes, preservar su contenido añadiendo nuevo material descubierto y analizado según criterios más extensos; así mismo, se pretenden añadir poemas ausentes en el trabajo original de 1891 que permite completar el repertorio de una forma mucho más exhaustiva.

El repertorio cuenta con un listado de fichas de poemas acompañados de sus fuentes, sus autores y de su cronología. Es de destacar la interrelación con otros enlaces que permiten esclarecer posibles dudas con respecto al contenido del repertorio. La base de datos cuenta con una ficha de búsqueda bastante compleja donde se permite la introducción y la selección de una multitud de opciones métricas, pero también relacionadas con la temática o la finalidad literaria de cada uno de los poemas, lo que permite refinar las conclusiones.

¹¹ URL: <http://nouveunaetebus.elte.hu> (fecha de consulta 30/03/2020)

¹² G. Naetebus (1891) Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen. Leipzig: Hirzel

- ***BedT (Italia)***

La *Bibliografía electrónica de los trovadores*¹³ inicia como proyecto en 2003 bajo la tutela de los investigadores de la Universidad Sapienza de Roma, Italia. Desde sus inicios, este proyecto ha contado con diferentes versiones de la página; se fueron añadiendo opciones y completando las colecciones, realizándose la última actualización en 2012. El acceso no es libre, requiere un registro previo, lo que permite proteger los datos presentados y controlar el acceso.

BedT es una base de datos relacional, limitada al campo de los trovadores occitanos y responde a las siguientes necesidades, según lo exponían sus propios creadores en la presentación de la página de consultas: la integración de los distintos repertorios ya existentes en formato papel, enriqueciéndolos a la vez, la descripción analítica del contenido de los cancioneros que contienen textos pertenecientes a los trovadores, la correlación, a través de la indexación de los cancioneros, de los manuscritos medievales y su ordenación con los datos relacionados con los textos individuales y un manejo sistemático de la bibliografía.

La búsqueda cuenta con una multitud de datos como: nombres de trovadores, poemas anónimos, poemas que fueron asignados a determinados trovadores, el formato de los poemas, el lugar de origen de los autores, la actividad o hasta datos de la vida de estos trovadores, etc.; en cuanto a la métrica, la búsqueda permite una indagación más profunda relacionada con el esquema métrico, rítmico, tipos de estrofas, etc. Es de destacar también la relación que mantiene este repertorio italiano con los temas, los géneros y tipologías textuales, aspecto que encontrábamos también en el repertorio *Le Nouveau Naetebus*.

¹³ URL: http://www.bedt.it/BEdT_04_25 (fecha de consulta 30/03/2020)

- ***Base de datos de lírica profana galego-portuguesa- MedDB (España)***

El *CRPIH*- Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades¹⁴ tiene su sede en Galicia y reúne varias iniciativas de repertorios consultables en línea que tratan de esclarecer cuestiones filológicas y literarias relacionadas con la lengua y la literatura gallegas. Dentro del proyecto podemos mencionar: la base de datos que contiene información bibliográfica, recopilatorio de documentos gallegos en latín, corpus documental del gallego actual, colección de términos literarios relacionados con la poesía y la retórica clásica y, de manera especial, el corpus completo de cantigas medievales de trovadores gallego-portugueses, con información detallada sobre las composiciones (incluyendo descripción métrica) y los aspectos histórico-biográficos de los trovadores.

- ***Proyectos enlazados por el tema común de la métrica medieval- POEMETCA (España)***

Este conjunto de proyectos¹⁵ reúne un amplio número de investigadores dedicados a la métrica española. Bajo el nombre de Poemetca se reunieron en una misma página una serie de proyectos ligados por su temática y sus equipos investigadores. Todos ellos abordan la métrica desde postulados de las HD. Haremos un breve resumen de los objetivos de cada uno de ellos por su cercanía al tema de esta tesis, si bien algunos han sido ya hace tiempo abandonados y no tienen actualizaciones.

- ***POETRIAE*** es una colección de poéticas medievales basadas en conceptos métricos unidos y referenciables cuyo propósito, indicaban su autora, crear una biblioteca digital de tratados poéticos medievales en castellano realizando un trabajo de marcado y editado de cada una de las poéticas, centrándose en la anotación filológica de conceptos métricos y poéticos de manera unívoca, evitando ambigüedades. De esta manera se pretende que las poéticas sean navegables y recuperables no solo por metadatos bibliográficos sino también por conceptos clave como géneros poéticos, tipos de estrofa, de rima, etc.¹⁶ (Martínez Cantón, 2017).

¹⁴ URL: <http://www.cirp.gal/> (fecha de consulta 30/03/2020)

¹⁵ URL: <http://poemetca.linhd.uned.es/> (fecha de consulta 25/05/2020)

¹⁶ URL: <https://ojs.uv.es/index.php/MCLM/article/view/10124/10280> (fecha de consulta 21/01/2022)

Otras autoras detallaban:

Para esta y otras investigaciones el grupo *Poemetca*, dentro del cual se incluye este trabajo, ha desarrollado un tesoro –*Vocabulario de Poesía Medieval Castellana*– que recoge de manera estructurada estos conceptos mediante el software *TemaTres*, se dota a cada concepto de un identificador permanente (URI) y se asegura, así, la interoperabilidad gracias al uso de datos enlazados. Cada uno de los tratados métricos medievales se marca mediante XML-TEI, con atributos que referencian al *Vocabulario de Poesía Medieval Castellana*. El resultado es una biblioteca de tratados de versificación castellana medieval, alojada en <https://www.poetriae.linhd.es/>, que permite una búsqueda por conceptos métricos a pesar de las diferencias terminológicas y ortográficas de los distintos tratados y periodos. Este tipo de plataforma, ligada, además, mediante el uso de un vocabulario común y de las tecnologías de datos enlazados, a otros proyectos como *ReMetCa* o *Diálogo Medieval*, constituye un avance (Del Rio Riande, Calarco, Striker y De León, 2018).

○ Así, otros de los proyectos que forman *Poemetca* es *ReMetCa*¹⁷, una iniciativa iniciada en el año 2012 por varios especialistas de las universidades españolas en colaboración con profesores de universidades extranjeras, pero que actualmente se encuentra inactiva. El objetivo de este proyecto era el de crear una herramienta equivalente a los repertorios poéticos y bases de datos digitales ya existentes en otras tradiciones literarias extranjeras que permitiera realizar rápidas búsquedas en el corpus poético castellano. Los mismos investigadores puntualizaban que otro de los objetivos perseguidos es:

orientar la investigación dentro del ámbito de las Humanidades Digitales, campo aún muy virgen en nuestro país, y poder así crear una herramienta propiamente concebida como born digital, basada en programas open-source y standard (como el TEI-XML), disponible a través de la web y de consulta abierta a todo tipo de usuarios para el fomento de la investigación interdisciplinar y sin fronteras. (Remetca, 2020)

○ Otro proyecto que atiende la poesía castellana es el del *Diálogo Medieval*¹⁸, promovido por la Asociación Argentina de Humanidades Digitales (2020). El propósito es el de la elaboración de una Base de Datos de la poesía castellana

¹⁷ URL: <http://proyectoremetca.weebly.com/index.html> (fecha de consulta 26/07/2020)

¹⁸ URL: <http://aaahd.net.ar/proyectos/6579> (fecha de consulta 26/07/2020)

medieval dialogada, desde finales del siglo XII hasta el siglo XV. El proyecto, indican las integrantes de esta iniciativa:

[...] a partir de una aproximación pragmática, busca profundizar en la problemática de la edición digital de textos medievales, en función de la actualidad de las Humanidades Digitales como campo disciplinar en franca expansión y de las posibilidades que ofrecen la tecnología digital para abordar y analizar las formas de la textualidad medieval.

En esta primera fase pretendemos ceñirnos a los poemas que se presentan bajo una macroestructura dialogada entre fines del siglo XII y los últimos años del siglo XIV. Atenderemos, por un lado, a los primeros poemas castellanos en pareados (fines del siglo XII y principios del siglo XIII), así como a otros de forma más breve relacionados con el ámbito de la poesía de cancionero (siglo XIV-principios del siglo XV). La singularidad de la propuesta requiere de acercamientos y posibilidades de edición también singulares, que contemplen las nuevas herramientas tecnológicas y metodológicas que amplían el acceso a materiales muchas veces difíciles de hallar y analizar, a través de su reproducción conjunta y el intercambio que tal forma de edición promueve entre ellos (Asociación Argentina de Humanidades Digitales, 2020).

- Andrea Iantorno alberga como recurso digital en la Real Biblioteca, un proyecto enfocado en un autor español concreto, *El Cancionero digital de Gómez Manrique*¹⁹. Es aquí donde se reúnen tanto textos en facsímil, como los poemas digitalizados que presentan su propio esquema métrico. En esta base de datos contamos con un número concreto y delimitado de material lírico, siendo su principal objetivo la digitalización de los textos y el acceso a la información métrica, muy útil para concretar otros proyectos.

Algunas de las bases de datos indicadas anteriormente se fusionaron en otros proyectos y se quedaron en desuso, careciendo de actualización alguna.

- ***DISCOVer (España)***

DISCO (Ruiz Fabo, Bermúdez Sabel, Martínez Cantón y González-Blanco, 2021) es un proyecto que ofrece un repertorio de 4303 sonetos en español de los cuales 202 son de la primera mitad del siglo XX, 2692 del siglo XIX, 321 del siglo XVIII y 1088 del Siglo de Oro

¹⁹ URL: https://realbiblioteca.es/gomez_manrique/cancionero.html (fecha de consulta 27/07/2020)

español (periodo comprendido entre los siglos XV y XVII). Están compuestos por 1215 autores de origen español, filipino y latinoamericano.

La novedad que presenta este recurso digital es que el corpus está disponible, para su consulta, tanto en interfaz web, como en texto en formato TEI. Tanto para el TEI como para la versión en texto plano, se cuenta con dos maneras diferentes de ordenar las composiciones: una que recoge cada soneto en función del autor y la otra que codifica un solo soneto por archivo. Estos ficheros contienen el texto completo del soneto junto con su análisis métrico: patrón acentual, esquema rimático y presencia de encabalgamientos.

Toda esta información se puede consultar en la interfaz DISCOVer²⁰, la cual permite hacer búsquedas combinadas según los metadatos del autor/a e incluye, además, una base de datos de las palabras rima.

- **POSTDATA (España)**

El proyecto POSTDATA²¹ (Poetry Standardization and Linked Open Data), dirigido por Elena González-Blanco García y Salvador Ros Muñoz, es un proyecto financiado por el Consejo Europeo de Investigación (European Research Council) que se inicia en mayo de 2016 en los ámbitos de la Ciencia y las Humanidades digitales.

Tal y como se recoge en la página web:

el proyecto conducirá a la creación de una plataforma digital para la edición de poesía dirigida a diferentes tipos de usuarios: académicos con fines académicos que desean trabajar en ediciones digitales críticas, usos no experimentados que desean leer, compartir y aprender más sobre tradiciones poéticas y también empresas que utilizarán este recurso para diferentes aplicaciones en campos como educación, psicología, turismo o fines culturales. La accesibilidad se considera una de las consideraciones clave para garantizar el éxito de la plataforma, por lo que todas las tecnologías utilizadas estarán ocultas para la mayoría de los usuarios. De esta manera, la plataforma ofrecerá un entorno fácil de usar para las personas que no poseen ninguna habilidad técnica informática. (Postdata, 2020)

²⁰ URL: <http://prf1.org/discover/> (fecha de consulta 30/03/2020)

²¹ URL: <http://postdata.linhd.uned.es/> (fecha de consulta 27/07/2020)

Aunque el objetivo de este proyecto no sea el de crear un repertorio métrico, sí se presenta como una herramienta que proporcionará al usuario funcionalidades de consulta equiparables a las de un repertorio.

5.3. Base de datos *Sonetos Rumanos*

La base de datos de los *Sonetos rumanos del siglo XIX*²², encuadrada en la presente tesis, utiliza como soporte la plataforma Heurist, albergada por HumaNum, la infraestructura francesa para proyectos de Humanidades Digitales (ver Figura n.º 4). El repertorio que aquí se presenta se fundamenta en la búsqueda facetada, una funcionalidad intuitiva y de rápido manejo para cualquier usuario. La información puede llegar a niveles de concreción muy elevados, ya que la búsqueda por facetas es extremadamente eficiente pudiendo utilizar los múltiples campos habilitados para filtrar los resultados.



Acerca de Explora Poetas Análisis

Sonetos rumanos

Sonetos rumanos del siglo XIX

La base de datos de los *Sonetos rumanos del siglo XIX* forma parte de un proyecto mayor que lo constituye la tesis doc llevada a cabo por **Laura Dobrita**, estudiante del **PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA. ESTUDIOS LINGÜÍ** la profesora titular **Clara I. Martínez Cantón** y de la codirectora, la profesora **Helena Bermúdez Sabel**.

²² URL: https://heurist.huma-num.fr/heurist/?db=romanian_sonnets&website (fecha de consulta 17/10/2021)

Sonetos rumanos

Introducción

El ingente número de estudios e investigaciones que el soneto consiguió generar a lo largo de muchos siglos y en una multitud de tradiciones y lenguas, la continuada preocupación italianizante en la historia de la literatura europea representan unos pilares fundamentales que, además de llevar al soneto a la cumbre de las creaciones literarias, nos plantean también alg

El soneto es una estructura poética compuesta por catorce versos endecasílabos, en su forma más tradicional, organizados en cuatro estrofas, concretamente dos cuartetos y dos tercetos, alternativa ABBA: ABBA: CDC: CDC. El soneto clásico presenta una introducción del tema en su primera estrofa y un desarrollo del mismo en el segundo cuarteto; la tercera estrofa, representado por un terceto es una conclusión, que de algún modo da sentido al resto del poema. Esta forma fija nace en Italia durante el siglo XII, aunque es a partir del siglo XIV que se eleva a obra maestra expresión de sentimientos (Dominguez Caparrós, 1999, pp. 407-408; Paraiso, 2000, pp. 329-332; Regan, 2019).

Es el siglo XIX el escenario que permite la aparición, la implementación y el florecimiento del soneto en Rumanía bajo el mando de virtuosos poetas, un siglo que viene marcado en todo el mundo por las Nuevas filosofías y visiones estéticas combinadas con mejorías científicas y tecnológicas marcan la tendencia general de todo el siglo, un momento clave que da lugar al paso social entre la

Disciplina literaria que trata de establecer las normas de versificación (Dominguez Caparrós, 1999, p. 228) y elemento clave para cualquier creación lírica, la métrica, representa una metáfora de elementos radicalmente definitorios para ello, el ritmo del verso y la estrofa.

Proyecto

Con la llegada de la tecnología en los ámbitos filológicos, la necesidad de actualización de ciertos procedimientos antiguos se ha hecho cada vez más inminente y necesaria. Las opciones, exhaustivamente en su contenido, el espacio es casi ilimitado y el acceso para los usuarios se hace en un tiempo récord. La difusión de las recopilaciones y colecciones de textos en papel en las bibliotecas: recopilar, juntar, ordenar y difundir. Estas premisas siguen siendo la base de la creación de todas las bases de datos en general y la presente, en particular.

El presente proyecto puede representar un aporte de información para una multitud de necesidades que no solamente se entienden en términos de métrica, precisamente por la flexibilidad de ningún recurso digital que atienda la tradición del soneto rumano, como tampoco de antologías digitales exhaustivas del soneto o de repertorios métricos, por lo que la base de datos constituye

Nuestro corpus reúne **cuarenta y tres autores** (si bien uno de ellos es desconocido) y **cuatrocientos setenta y un sonetos**, y pretende ser el más completo hasta la fecha.

Como ya hemos visto, la disciplina de la métrica, a pesar de su larga tradición, se encuentra en un permanente bullicio y desarrollo permitido por los investigadores que persisten en mantener las humanidades digitales. En las últimas décadas se ha convertido en uno de los campos de la filología que goza de una exquisita y refinada atención y eso se debe también al auge de los

El mismo interés y preocupación que han ido dominando la sociedad humana desde los inicios por preservar la cultura, son los que motivan la adaptación de una de las más técnicas disciplinarias, asistiendo a las tan variadas opciones de análisis y cálculo que ofrecen las llamadas nuevas tecnologías y enfrentados al ya innato miedo de perder obras de incalculable valor (Este es mucho más eficiente ya que puede asegurar no solamente la preservación de las creaciones literarias sino también su análisis desde una multitud casi infinita de modalidades métri

Los repertorios métricos, gracias al ámbito digital, se mantienen en un formato seguro hoy en día y permiten, al mismo tiempo, una búsqueda mucho más compleja en un tiempo y en un espacio de formato para la consulta de los repertorios son muy amplias. Además, debido a la utilización de métodos informáticos en la extracción de la información, las conclusiones derivadas del cómputo

El factor económico, para nada desdeñable en la actualidad, es también una de las causas que ha generado una adaptación de la información en formatos informáticos. De esta manera se

Figura n.º 4.

Capturas de la Base de datos

5.3.1. *Objetivos*

Como ya lo contemplábamos en apartados anteriores, el soneto rumano es una de las formas fijas de la poesía que se empieza a cultivar con un relativo retroceso frente a las tradiciones literarias vecinas o hermanas. Durante el siglo XX comienza a suscitar un especial interés su estudio, pero nos hallamos ya a más de 200 años, en plena era tecnológica, ante una fuerte carencia: no contamos con una base de datos digitalmente consultable donde se recojan todos los sonetos del siglo XIX, así como tampoco contamos con un repertorio métrico que pueda aportar valiosa información sobre la versificación relacionada con estos primeros

sonetos. Es por estas dos razones fundamentales por las que se inició hace más de cinco años el presente proyecto pues este responde de una manera exhaustiva a estos dos planteamientos. Por un lado, se ha podido concluir una base de datos, la más exhaustiva hasta la fecha, que contiene todos los sonetos escritos por autores rumanos a partir de 1810 hasta 1914; por otro lado, cada uno de los poemas recogidos cuenta con una ficha individual donde se pueden cotejar una multitud de valores métricos relacionados con movimientos, corrientes y periodos literarios, así como consideraciones críticas sobre los autores.

5.3.2. Manejo y funcionalidades

La interfaz principal de la base de datos cuenta con una breve introducción en el proyecto. Sus objetivos y planteamientos los podemos identificar en el apartado titulado *Acercade*, en el menú de navegación posicionado en la parte superior de la página. Es también aquí, en esta misma pestaña, donde se van a reflejar ciertos datos relevantes para el proyecto y que pueden ser de gran importancia como punto de partida para futuras investigaciones o incluso para una mayor comprensión del tema en caso de usuarios no iniciados (ver Figura n.º 5).

La principal funcionalidad de la base de datos la hallamos pinchando en las opciones *Explora* y *Poetas* del menú. Es aquí donde encontramos un panel de búsqueda en el lado izquierdo de la pantalla, titulado intuitivamente *Búsqueda de sonetos*, por un lado, y *Búsqueda de poetas*, por otro. Todos los campos comentados son filtros de búsqueda habilitados, por lo tanto, podemos realizar una selección principal según el soneto o según el autor. Asimismo, están operativos una multitud campos detallados que tienen como objetivo o bien concretar y acotar la búsqueda principal, o bien direccionar hacia un solo valor concreto que el usuario desea consultar. Hemos optado por separar en dos pestañas diferentes los sonetos de los autores para que el usuario cuente con un formulario especializado dependiendo del tipo de resultado que desea obtener.

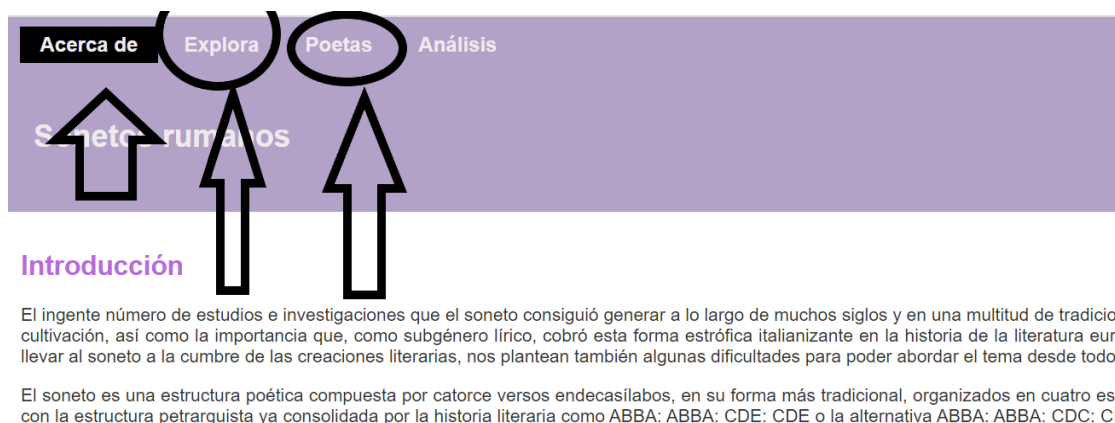


Figura n.º 5.

Captura de la Base de datos- menú de navegación

El panel de búsqueda cuenta con múltiples campos de diferentes tipos: texto libre, rangos numéricos o menús despegables (ver Figura n.º 6.). La principal ventaja de este diseño es que las actualizaciones son dinámicas; cualquier búsqueda ofrece resultados concomitantes y se pueden seleccionar o bien deslizando las barras hacia la derecha o hacia la izquierda (cuando la búsqueda se refiere a rangos numéricos como los años), o bien pinchando en las varias opciones que se plantean (cuando la búsqueda se define con un vocabulario controlado).

Sonetos rumanos

Búsqueda de sonetos

Título

Incipit

Explicit

Año creación / publicación
1810 - 1919 440

Número de versos
14 469 15 1

Distribución en estrofas

- Ab irato (Sonet parnasian)
- Actorul
- Ad mortem
- Adam către Eva
- Adânce mare
- Adio
- Adio la anul 1832
- Aduceri aminte
- Ah! Singur văz că-s, Doamne îndurate)
- Ai noştri tineri...
- Albumul
- Altare

Sonetos rumanos

Poetas

Búsqueda de poetas

Nombre completo

Nombre de pila

Apellido

Pseudónimo

Género
F 2 M 39

Año de nacimiento
1786 - 1879 41

A. Steurman-Rodion

Type 10: Persona

Nombre completo A. Steurman-Rodion
Apellido Steurman-Rodion
Nombre de pila Avram
Género M
Movimiento literario Simbolismo
Corriente sociocultural anti Junimea/ antijunimist
Nacionalistas
Socialista
Crítica poeta menor
Pseudónimo Rodion

Sonetos rumanos

Búsqueda de sonetos

Autor/a>Género

F 4 M 477

Autor/a>Movimiento literario

Simbolismo 330

Clasicismo 285

Romanticismo 122

Romanticismo tardío 45

Romanticismo post Eminescu 30

more...

select... ▼

Autor/a>Corriente sociocultural

Nacionalistas 62

Junimea/ junimist 53

Sonetos rumanos

Búsqueda de sonetos

1° 3° 5° 7° | 1° 3° 5° 7° 18

2° 4° 6° 8° 9

1° 3° 5° | 1° 3° 5° 8

more...
select...

Rima estrofa 1

ABBA 390 ABAB 72 AABB 4 ABAAB 1 ABB 1

more...
select...

Rima estrofa 2

ABBA 262 BAAB 119 ABAB 37 CDCD 31 CDDC 7

more...
select...

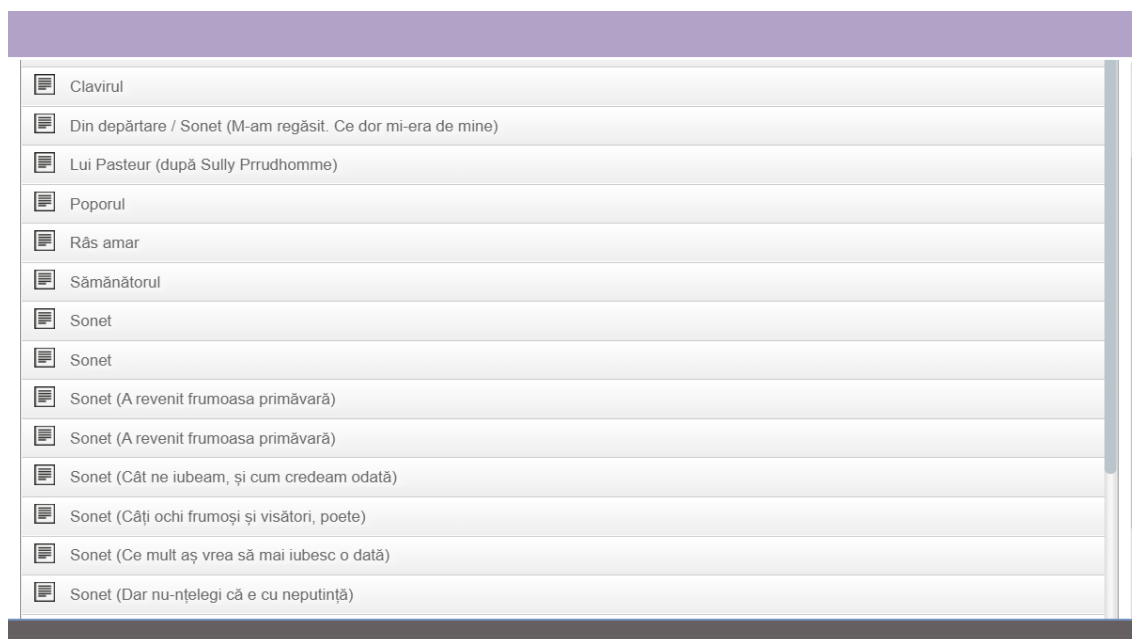
Rima estrofa 3

Figura n.º 6.

Capturas de la Base de datos- Búsqueda de sonetos en Explora

En el lado derecho de la misma pantalla se muestran, también de forma dinámica y conjunta, los listados de los resultados de la búsqueda facetada indicada por cada usuario en el apartado anterior, tal y como lo podemos contemplar en la Figura n.º 6.

Cada soneto y cada autor cuentan con una ficha individual que refiere toda la información recopilada en la base de datos y comentada en la presente tesis. Esta aparece a modo de ventana pop-up, consultable, y no supone la pérdida de la búsqueda anterior, sino que esta se permite retomar al cerrar la ventana emergente. Es de destacar que los elementos métricos se van interrelacionando con los relativos a las épocas y movimientos literarios, así como consideraciones críticas sobre los autores de los sonetos en cuestión. Por lo tanto, la información que se ofrece es de lo más exhaustiva posible en la actualidad y con los recursos disponibles. Si estamos interesados en conocer más aspectos sobre los sonetos, tenemos que realizar las búsquedas en el apartado *Explora*, pero si deseamos conocer datos personales de los poetas o información referente a escuelas y movimientos a los que pertenecen, tenemos que centrar la búsqueda en la pestaña *Poetas*.



Acerca de Explora Poetas Análisis

Sonetos ru

utoria>Género
F M 30

utoria>Movimiento Inter
Simbolismo
Clasicismo
Romanticismo
Romanticismo tardío
Romanticismo post E
more...
Romanticismo post Er

utoria>Corriente socio
Socialista
anti-Jurimeas/ antjunimis
Poporansimo

Record Info

Răs amar ID: 665

Type 54: Soneto

Título: Răs amar
Idno: 163
Autoría: Traian Demetrescu
Incipit: În vârful atător decepți și dureri
Explicii: Și-nvăț mereu într-înse să sufar și... să răd?
Año creación / publicación: 1889
Fuente: Cârnelci, Radu (2007). Antologia Sonetului Românesc, Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Número de versos: 14
Distribución en estrofas: 4 4 3 3
Número de sílabas: 12
Ritmo: YÁMBICO
Esquema métrico: 6+ 6' 6'
Esquema acentual: 2" 4' 6"; 2" 4' 6"
Esquema rimático: A B A B C D C D E E F G G F
Rima estrofa 1: ABAB
Rima estrofa 2: CDCD
Rima estrofa 3: EEF
Rima estrofa 4: GGF
Tipo de rima: F/M

vered by Heurist at: site owner: report site

n = 30

 Avatar	 Clavirul	 Din depărtare / Sonet (M-am regăsit. Ce dor mi-era de mine)	 Lui Pasteur (după Sully Prudhomme)
 Poporul	 Răs amar	 Sămănătorul	 Sonet

Figura n.º 7.

Capturas de la Base de datos- Sonetos y fichas individuales

Como detalle especial, añadimos que, para una más cómoda búsqueda, la página permite la vista de las fichas de cada soneto en varias modalidades que pueden ser ventanas en cascada, paralelas o incluso apiladas, con el fin de evitar los largos listados de títulos. Los usuarios que desconocen el rumano verán su trabajo facilitado por este simple cambio de vista. Asimismo, las búsquedas que ofrecen la información requerida en el menor tiempo posible son una verdadera ventaja, ya que resultan ser mucho más eficientes para optimizar trabajo e investigaciones varias.

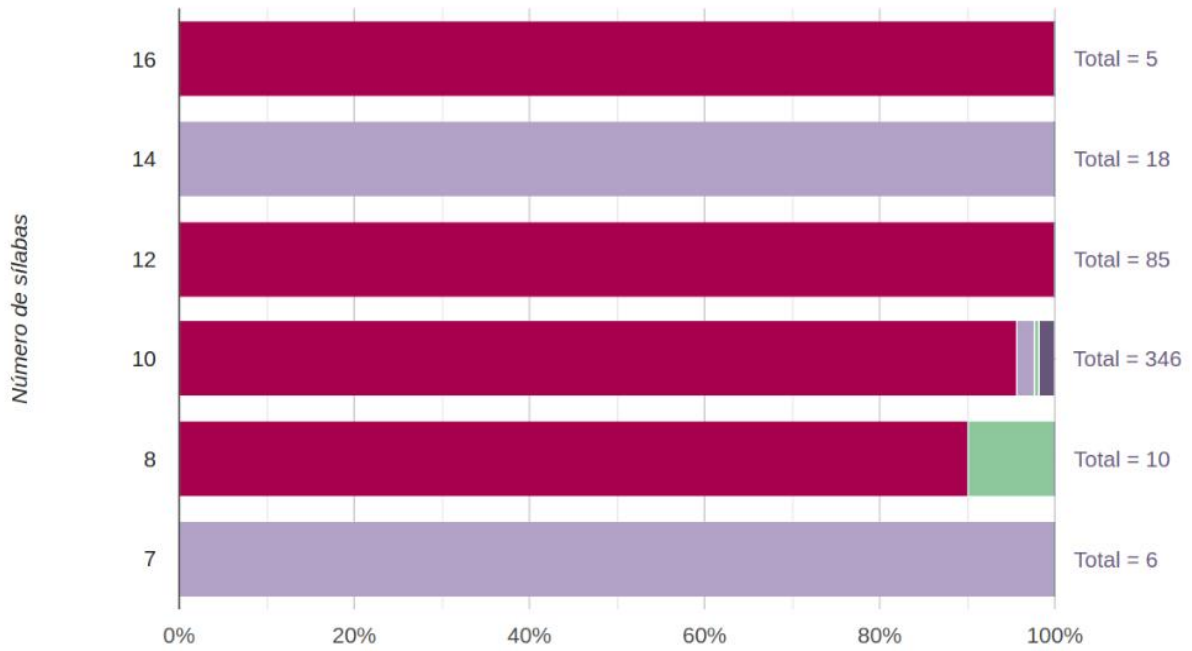
En el apartado de *Análisis* (Figura n.º 8.) podemos observar una serie de tablas y gráficos que emanan de los resultados de esta tesis, ofreciendo de una forma más visual y representativa la información que podemos extraer de la base de datos. La ventaja que se presenta es que podemos acceder a patrones dominantes desde una referencia gráfica.

Debido a que la página que alberga la presente base de datos no permite la creación directa de gráficos, estos fueron diseñados de forma externa y adheridos a la misma. Es una información que completa la anterior, dándole una perspectiva diferente. Asimismo, puede servir como punto de partida para nuevas líneas de investigación y planteamientos.

Sonetos rumanos

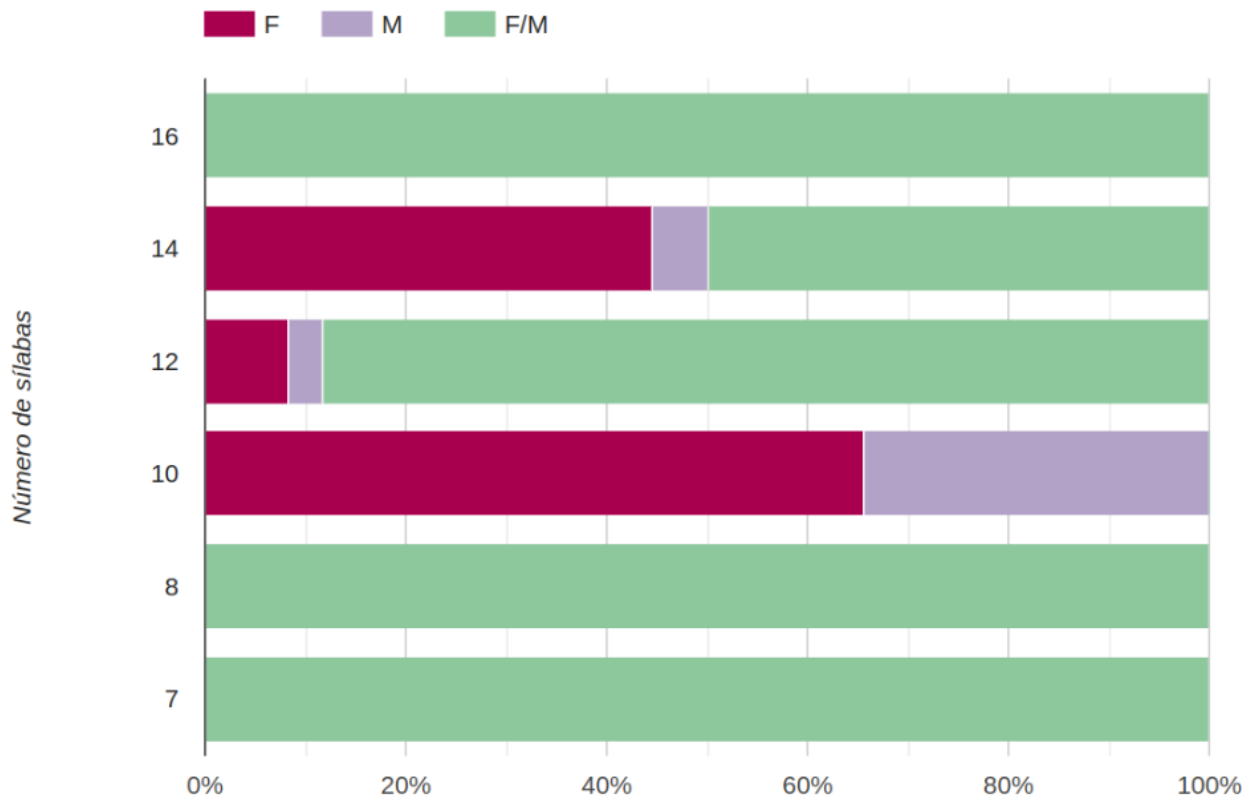
Distribución de los tipos de ritmo según el número de sílabas

Yámbico Trocaico Mixto Anfibraco



Sonetos rumanos

Distribución de los tipos de rima según el número de sílabas



Sonetos rumanos

Frecuencia de los esquemas acentuales

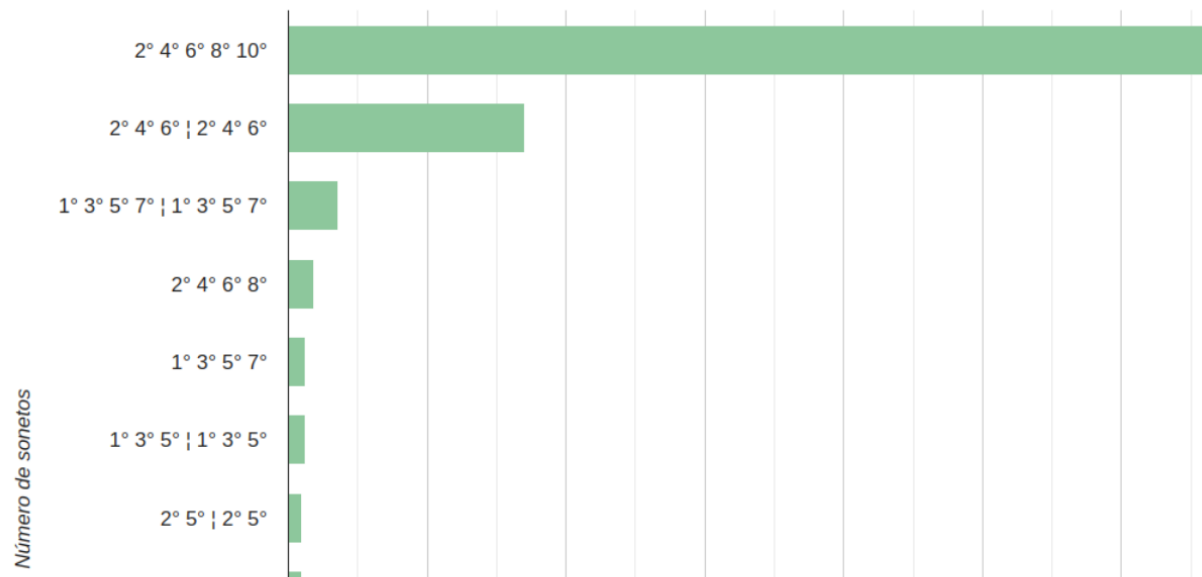


Figura n.º 8.

Capturas de la Base de datos- Análisis

6. Corpus de sonetos rumanos del Siglo XIX

6.1. Justificación y estado de la cuestión

El soneto como forma de expresión poética hace su aparición tardíamente en el horizonte cultural rumano, pero, a pesar de ello, son muchos los que han intentado un acercamiento teórico. Los estudiosos que se preocuparon por el soneto en la literatura rumana ven sus fuentes, sin embargo, limitadas al tratamiento que se le da al soneto en las distintas historias de la literatura como por ejemplo las que aportan Apostolescu (1916), Călinescu (1982), Densușianu (1998), Iorga (1983) o Manolescu (1997), entre otros. Estas obras son pilares fundamentales que, a pesar de no otorgarle al soneto capítulos específicos, notifican siempre su existencia y la continuada preferencia de los autores por esta novedosa expresión lírica en el contexto *cárpato-danubiano-póntico*.

Una de las más importantes aportaciones que se hacen en torno al soneto son los prefacios e introducciones que realizan teóricos a los compendios o volúmenes de poesías de los distintos autores de sonetos del siglo XIX, publicaciones tanto coetáneas, como póstumas. En esta categoría mencionamos los comentarios introductorios de A. Steuerman al volumen de poemas *Aquarele* de Traian Demetrescu (Steuerman, 1896), las referencias y críticas sobre las obras líricas de los poetas de la familia Văcărescu de A. Piru (1967), un estudio introductorio en las formas del género lírico que realiza Margareta Iordan en *Genul liric* un año más tarde (Iordan, 1968) o la introducción de I.V. Boeriu a una colección de sonetos de Eminescu (Boeriu, 1995), así como los comentarios de Petru Creția sobre algunos de los sonetos del mismo autor (Creția, 2012); Mihai Dinu publica en 2011 un compendio comentado de la obra de Bolintineanu y, aunque es uno de los autores que, por una diferencia muy ligera de años, no aparece en nuestro corpus, destacamos las referencias que hace el crítico literario sobre el soneto a finales del siglo XIX, comienzos del XX (Dinu, 2011d).

Resaltan, a lo largo del último siglo, trabajos exclusivos como *O sută de ani de sonet românesc* de G. Tomozei en 1973, en 1990 *Cartea sonetului* de T. George o *Analize și interpretări literare* de C. Parfene en 1994, que centran la atención de forma exhaustiva en la forma fija del soneto y sus implicaciones literarias y culturales en el contexto rumano. Existe, sin embargo, una multitud de ediciones que atienden al soneto en referencias puntuales: mencionamos solamente las que consideramos más relevantes como *Studii de literatură română* de T. Vianu en 1965, *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile* una antología que

contiene también sonetos comentados, trabajo editado por P. Creția (2012) o *Pagini alese* de 1957 donde G. Ibraileanu recoge artículos que estudian autores de sonetos del siglo XIX y abre la perspectiva del soneto no solamente como estructura lírica, sino también como elemento clave de los movimientos literarios activos durante ese mismo siglo en Rumanía.

En cuanto al estudio de las formas métricas, los trabajos de M. Dinu *Ritm și rimă în poezia românească* (1986), «*E ușor a scrie versuri...*» – *mic tratat de prozodie românească* (2004) y *Mică metodă de liră pentru începători* (2014) resultan esclarecedores para delimitar las teorías métricas contemporáneas en la literatura rumana y suponen, junto al Diccionario de I. Petraș (1995), una base teórica fuerte para la concreción prosódica.

Dos son, sin embargo, las obras de referencia para la creación del presente trabajo y cimientos para los objetivos del mismo; nos referimos aquí, en primer lugar, a la antología que R. Cârneli consigue publicar en 2009 tras muchos intentos, donde reúne a todos los autores de sonetos rumanos hasta la segunda mitad del siglo XX. Esta colección tiene como meta principal la recogida concreta de todos los autores de sonetos bajo el mismo trabajo, y no el de reproducir obras completas, por lo que solamente hay una selección limitada de poemas, aun así, suficiente para el inicio de nuestro trabajo. Las demás composiciones podrán encontrarse en antologías y obras completas de cada uno de los autores individuales.

En un segundo lugar, pero no menos importante, es de destacar el trabajo de investigación de la doctora M. Necula, *Sonetul românesc în secolul al XIX-lea* publicado en 2005, donde se evocan algunas de las teorías europeas sobre el soneto hasta entonces barajadas, haciendo hincapié en la obra de Eminescu y abriendo nuevas sendas de interpretación en clave sonetista. La profesora destaca también la existencia de un corpus de sonetos que afirma haber delimitado y utilizado para el análisis del patrón métrico de la rima (uno de los componentes métricos relevantes para ella), ya que ni el objeto ni los objetivos de su trabajo consisten en un comentario métrico completo.

El elemento central de la tesis de la investigadora es la figura del poeta nacional Mihai Eminescu y es por eso por lo que el principal criterio que ella tiene en cuenta para la selección de los sonetos de su corpus es la delimitación temporal: primeramente, los sonetos escritos antes de Eminescu, los sonetos durante la actividad y la vida de Eminescu y las posteriores creaciones hasta el simbolismo. Así mismo, le dedica una gran parte de su estudio a los sonetos de este autor romántico. Es así como Necula se propone demostrar la aportación que hace la obra de este poeta a los sonetos rumanos del siglo XIX y principios del XX y que no se limita

únicamente al plano temático o de la visión poética, sino que va más allá, influenciando a nivel estructural, ya que es él el que establece los definitivos modelos del soneto rumano, marcando un antes y un después en cuanto a su creación en la literatura rumana.

Otro criterio que la investigadora tiene en cuenta para la delimitación de los sonetos en su apartado temporal está relacionado con la estructura formal. El corpus mencionado y presentado en el proyecto de Necula se limita a un listado de poemas que le sirven a la investigadora para estructurar las conclusiones relacionadas con los patrones de las rimas o sus frecuencias, pero no indaga más sobre otros componentes métricos, siendo suficiente, en su visión, el timbre. La teoría defendida presenta en los autores anteriores a Eminescu la existencia de patrones, por un lado, dispares y de experimentación un tanto aleatoria, en convivencia, por otro lado, con rimas petrarquistas. Los movimientos literarios posteriores al Romanticismo tardío de Eminescu empujan también a una mayor experimentación rimática.

El corpus de nuestra tesis aporta una mayor cantidad de información métrica ya que se define por no limitarse a un criterio único, siendo los componentes métricos su principal motor. La valoración del trabajo de Necula (2005) es positiva en cuanto a la visión de la rima, pero nos resulta incompleto ya que, a pesar de que Eminescu representa para la literatura rumana un pilar fundamental, hay más autores cuyos sonetos son dignos de ser analizados y así poder extraer conclusiones que van más allá de la figura de un solo autor.

6.2. Delimitación del corpus de estudio

Uno de los primeros pasos en el presente proyecto se centró en la delimitación del corpus de sonetos susceptibles de análisis. Teniendo en cuenta la introducción tardía de la que hablábamos antes, nos encontramos ante un panorama en el que destacan los siguientes puntos, para nada desdeñables:

- a) la creación del primer soneto en 1810
- b) la introducción del soneto con el fin de acercar culturalmente la tradición rumana aún más a la italiana e implícitamente, a la latina dentro del movimiento latinista
- c) los sonetos de mediados del siglo XIX de M. Eminescu, colocado en el panorama literario europeo junto a las figuras de Shakespeare, Cervantes, Rimbaud, Hugo, Dante o Petrarca, que lleva esta estructura a su cumbre creando escuela y marcando un *antes* y un *después* en la métrica y, el primer autor oficial de antologías de

sonetos de la historia de la literatura rumana que, mezclando la tradición y la modernidad, revoluciona, casi un siglo más tarde, en 1914, la forma del soneto en cientos de creaciones únicas.

El siglo XIX se configura, por lo tanto, como el tiempo en el que el soneto llega a Rumanía, se comienza a usar y entra en el canon, convirtiéndose en el panorama literario que nos servirá de contexto para llevar a cabo el propósito del análisis del ritmo en los sonetos rumanos. Resulta interesante, a la par que fundamental, que el análisis se centre en esta época, porque es cuando el soneto se asienta, comenzando con el primero en el año 1810 y concluyendo con el año 1914, momento de publicación del primer volumen exclusivamente dedicado a los sonetos.

Para iniciar esta labor se ha tenido en cuenta, como punto de partida, la antología anteriormente mencionada (en el subcapítulo 6) de Cârneci (2009) que aspira a reunir a todos los autores rumanos, bien creadores ocasionales de sonetos o bien que han dedicado toda su obra a esta ingeniosa forma italiana, desde sus inicios en 1810 hasta la segunda mitad del siglo XX. Teniendo en cuenta que la presente tesis se propone la recopilación y el análisis de los sonetos del siglo XIX dentro de los criterios anteriormente mencionados, vamos a tener en cuenta parcialmente la selección que hace este autor.

A pesar de la exhaustividad de Cârneci (2009) en cuanto a la reunión de autores, no podemos afirmar lo mismo cuando se trata de los sonetos que aparecen en la colección, debido a que el investigador opta por recoger solamente algunos sonetos representativos para cada uno de los autores seleccionados (en ocasiones, hasta un solo soneto para cada uno de los poetas, considerados por la crítica, como menores), elección fundamentada también por el espacio material de un volumen editado en papel y no en formato digital que permitiría la ampliación de la obra de los autores reunidos. Debido a este hecho y sabiendo que no podemos contar con esta obra para nuestro propósito de recoger exhaustivamente todos los sonetos del siglo XIX, nos hemos visto ante la necesidad de realizar un segundo paso que es el de localizar cada uno de los poemas pertinentes de análisis, dentro de nuestro contexto, en las obras de los autores seleccionados.

Hemos diseñado un corpus único, formado por cuarenta y un autores independientes, un caso de colaboración entre dos autores y un autor anónimo. El número total de sonetos que comprende el corpus que presentamos en esta tesis es mucho más amplio que cualquiera

concebido hasta el momento y cuenta con cuatrocientos setenta y un sonetos originales (con un total de seis mil quinientos noventa y cinco versos), sin tenerse en cuenta las traducciones.

Disponemos de suficiente información referente a los años de creación o de publicación de muchos de los sonetos del siglo XIX debido a que la gran mayoría representan publicaciones esporádicas en revistas literarias y periódicos siendo mucho más tardía la introducción en poemarios o colecciones o bien porque son creaciones descubiertas y publicadas de manera póstuma. Los sonetos que poseen estos datos están ordenados en nuestro corpus en función del año, bien de la primera publicación, bien teniendo en cuenta lo que el mismo autor había afirmado ser el año de la creación.

A pesar de todo ello, hay casos que cuentan con escasa información cronológica, por lo que tenemos que suponer su creación dentro de los años de vida del mismo autor. Otro caso que vamos a encontrar en el presente corpus es el de sonetos que cuentan con una creación posible dentro de una franja concreta de años, bien por alguna estancia del autor en el extranjero (dato biográfico concreto), bien porque se encuentran publicados en colecciones y se les asignaron, por parte de la crítica, un determinado marco cronológico.

En resumen, nos vamos a guiar en el presente corpus por el año de la creación o de la publicación de cada uno de los sonetos, información facilitada por el mismo autor o por la crítica. Es de mencionar que en lo que concierne al único soneto cuyo autor queda todavía en el anonimato, es la fecha de la publicación en una revista rumana de la época el criterio por el que se incluye en el presente listado.

Debido a la multitud de autores y de poemas que quedaron en manuscrito y, por otro lado, por el difícil acceso a todas las obras literarias ubicadas en varias bibliotecas, se trata de un corpus parcial, aunque, basándose en el estado de la cuestión elaborado, es el repertorio métrico de sonetos más completo de los creados hasta ahora.

En definitiva, si bien el corpus de Mihai Cârnelci (2009) cuenta con noventa y cuatro sonetos pertenecientes al periodo tratado, nuestra base de datos quintuplica este número, por lo que la base para futuros análisis es naturalmente más sólida.

6.3. Ubicación de las fuentes del corpus

Un tercer paso lo constituyó la búsqueda y concreción de los sonetos de los autores que componían el corpus ya delimitado. Para esta labor se ha tenido en cuenta, una vez más, el trabajo de R. Cârnci (2009) que se utilizó a modo de guía para una mejor iniciación en el mundo del soneto del siglo XIX. Una gran parte de los trabajos poéticos fueron extraídos de los compendios y antologías encontradas en la Biblioteca Nacional y la Biblioteca Metropolitana de Bucarest, así como colecciones particulares. Otra parte se consiguió ubicar en formato digital, siempre bajo el cotejo de una edición física.

Cada uno de los sonetos del corpus tiene asociado una referencia bibliográfica que lo ubica dentro de la obra de su autor o de la antología de la que se ha extraído. En la siguiente Tabla n.º 17 podemos observar todas las fuentes en el orden de aparición en el corpus.

Tabla n.º 17.

Citas bibliográficas para la ubicación de los sonetos del corpus

AUTOR	FUENTE BIBLIOGRÁFICA
Gheorghe Asachi	Asachi, Gheorghe (2011). <i>Valea Albă</i> . București: Litera
	Cârnci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Iancu Văcărescu	Cârnci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Ion Heliade Rădulescu	Heliade Rădulescu, Ion (1972). <i>Versuri si Proza</i> . București: Minerva- BPT
	Cârnci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Heliade Rădulescu, Ion (1968). <i>Scrisori alese</i> . București: Editura Tineretului
Timotei Cipariu	Poantă, Petru (2011). <i>Cercul de la Sibiu</i> . București: Ideea Europeană.
	Cârnci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Costache Negri	Cârnci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.

AUTOR	FUENTE BIBLIOGRÁFICA
Cezar Bolliac	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Bolliac, Cezar (2010). <i>Scrieri I. Meditații. Poezii</i> . Corect Books- Virtual.
Vasile Alecsandri	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Sihleanu, Alexandru Z. (1896). <i>Armonii intime</i> . București: Editura Librăriei Carol Muller.
Nicolae Nicolescu	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Nicolescu, Nicolae (1906). <i>Poezii și proză</i> . București: Minerva.
Theodor Șerbănescu	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Alexandru Pelimon	Pelimon, Alexandru (1845, oct 1). <i>Sonet</i> . București: Revista Universul I, p. 13.
Mihai Eminescu	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Eminescu, Mihai (1978). <i>Poezii. Proză literară (vol. I)</i> . București: Cartea Românească
	Eminescu, Mihai (1995). <i>Sonete</i> . Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion V. Boeriu. Cluj-Napoca: Dacia.
	Eminescu, Mihai (1987). <i>Poezii</i> . București: Minerva
	Eminescu, Mihai (1978). <i>Poezii. Proză literară (vol. II)</i> . București: Cartea Românească
Ion Luca Caragiale	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Caragiale, Ion Luca (1901, oct 28). <i>Ab irato (Sonet parnasian)</i> . Revista Moftul Român- Calendarul, p. 42
	Caragiale, Ion Luca. <i>Sonet brutal (Symbolist-instrumentalist)</i> . Revista Dacoromânia, revista fundației pentru unitatea și integritatea României, Alba Iulia, n.º 24.
J.B. Hétrat	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Alexandru Macedonski	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Dimitrie Teleor	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Teleor, Dimitrie (1907). Ptolomeu. Revista Orion

AUTOR	FUENTE BIBLIOGRÁFICA
Alexandru Vlahuță	Vlahuță, Alexandru (1959). <i>Poezii</i> . București: Editura de stat pentru literatură și artă.
	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Vlahuță, Alexandru (1897). <i>Iubire, poezii</i> . București: Editura Librăriei Carol Mûler
Duiliu Zamfirescu	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Zamfirescu, Duiliu (1897). <i>Imnuri păgâne. Poezie nouă</i> . București: Editura Librăriei Carol Mûler
Dumitru TH. Neculuta	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Mircea Demetriade	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	VVAA (1968). <i>Antologia poeziei simboliste românești</i> . București: Editura pentru Literatură
Alexandru Obedenaru	VVAA (1968). <i>Antologia poeziei simboliste românești</i> . București: Editura pentru Literatură
	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
George Coșbuc	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Coșbuc, George (1966). <i>Cântece de vitejie (Poezii II)</i> . București: Editura pentru Literatură
Traian Demetrescu	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Demetrescu, Traian (1896). <i>Aquarele</i> . Iași: Șaraga.
Elena Văcărescu	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
George Murnu	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
N. Burlănescu- Alin	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Iulia Hașdeu	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Nicolae Iorga	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.

AUTOR	FUENTE BIBLIOGRÁFICA
Dimitrie Anghel	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Dimitrie Anghel en colaboración con Ștefan Octavian Iosif	Anghel, Dimitrie și Iosif, Ștefan Octavian (1974). <i>Caleidoscopul lui A. Mirea - Poezii originale si tãlmaciri</i> . București: Minerva
Cincinat Pavelescu	Pavelescu, Cincinat (2016). <i>Pescuitorii de perle</i> . București: Litera
	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
A. Steurman- Rodion	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
George Tutoveanu	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Haralamb G. Lecca	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Gheorghe Orleanu	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Ștefan Petică	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	VVAA (1968). <i>Antologia poeziei simboliste românești</i> . București: Editura pentru Literatură
Radu D. Rosetti	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
Ștefan Octavian Iosif	Iosif, Ștefan Octavian (1970). <i>Versuri</i> . București: Albatros
	Cârnelci, Radu (2009). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
	Iosif, Ștefan Octavian (1978). <i>Poezii</i> . București: Minerva.
	Iosif, Ștefan Octavian (1902). Poezii. Biblioteca pe mobil https://www.bibliotecapemobil.ro/content/scoala/pdf/St.%20O.%20Iosif%20-%20Poezii.pdf
Gabriel Donna (Nicolae R. Urdăreanu)	VVAA (1968). <i>Antologia poeziei simboliste românești</i> . București: Editura pentru Literatură
	Donna, Gabriel (1907). <i>Cometa</i> . Revista Orion
	VVAA (1968). <i>Antologia poeziei simboliste românești</i> . București: Editura pentru Literatură
Mihai Codreanu	Codreanu, Mihai (1939). <i>Statui. Sonete și evadări din sonet</i> . Ediție definitivă, îngrijită de autor. București: Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II.
ANÓNIMOS	Anónimo (1849, abril 1). <i>Sonet</i> . Revista <i>Bucovina</i> , Cernăuți, 8.

6.4. Creación de una base de datos

Una vez concluidos los primeros tres pasos, nos vimos ante la necesidad de reunir toda la información, primero para poder clasificar, extraer, seleccionar y relacionar todos los elementos pertinentes para introducir en el análisis del conjunto de sonetos y autores y, en segundo lugar, con el objetivo de realizar un estudio pormenorizado de los elementos métricos de cada uno de los poemas seleccionados. Por las opciones de selección y por el manejo de la información, así como por la facilidad de sacar esquemas y gráficos posteriores, la elección más factible y al alcance, fue el programa Excel de Microsoft Office. En un segundo momento, se importaron estos datos a un gestor de base de datos relacional, Heurist²³. Para explicar la organización de los datos, ilustraremos la descripción de los campos de la base de datos con capturas de las fichas elaboradas en las hojas de cálculo.

El trabajo prevé la incorporación del texto de los sonetos, cuando los derechos de las obras así lo permitan, por lo que se añadiría el contenido textual trasladando toda la información recabada a una base de datos XML, mucho más eficiente en cuanto a las opciones de visualización y, especialmente, por las opciones de consulta y modificación on-line.

6.5. Elementos identificativos de los sonetos

Dentro de la base de datos ya creada, se han anotado todos los sonetos con sus metadatos correspondientes, hecho que pudiera otorgarle a cada uno de ellos una individualidad y que pudiera evitar ambigüedades. La Tabla n.º 18 muestra los campos que se han considerado necesarios para una correcta ubicación e identificación del soneto:

- Se inicia con el título oficial del poema; en las múltiples situaciones encontradas, en la que *Sonet* era el título predilecto, se ha tomado la decisión de añadir entre paréntesis, al lado del título atribuido por el poeta y para evitar posibles confusiones, el primer verso del mismo.

²³ Disponible en <https://heuristplus.sydney.edu.au/>

- En la segunda y tercera posición tenemos el primer verso del soneto (Incipit) y el último (Explicit), para así eliminar posibles dudas con respecto a las variantes que sí existen, en algunos autores, del mismo soneto.
- El año de creación de la obra o de la publicación lo representa la cuarta posición de la plantilla. Dado que esta fecha es, en muchas ocasiones, desconocida, la referencia que se tendrá en cuenta, será el intervalo de los años de vida del mismo autor o, si se trata de una indecisión que comprende dos fechas distintas, la seleccionada será la del primer año. Esta información, en caso de que exista, aparecerá en la siguiente columna, la quinta.
- Los datos que ocupan la sexta y la séptima posición los representan el nombre completo del autor y la cita bibliográfica.
- Al iniciar el exhaustivo estudio de los sonetos y sus autores y al vernos ante la necesidad de introducir la información recopilada en una base de datos digital que permita una selección fácil y rápida, hemos añadido las siguientes referencias que, además de facilitar las búsquedas, ofrecerán más detalles sobre los autores y sus creaciones:
 - El nombre de pila y el apellido del autor aparecen por separado.
 - El pseudónimo (en caso de que este existiera) del autor en cuestión.
 - El año que corresponde al nacimiento y al fallecimiento de forma separada.
 - El sexo es también uno de los criterios de selección debido a su relevancia para visibilizar el trabajo de las mujeres.
 - En los últimos datos de este apartado identificamos la demarcación del nombre y del apellido del autor sin ningún elemento diacrítico que permitirá un manejo mucho más asequible a usuarios no nativos.

Tabla n.º 18.

Campos de la base de datos relacionados con la identificación de cada soneto (con un ejemplo)

TÍTULO	Incipit	Explicit	Año creación/ publicación	Fecha_nota
«Sonet»	<i>Inimă și suflet, simțire-ngerească</i>	<i>De ce nu petrece ș-în... loc gemător?</i>	1830	1830 /1836

AUTOR	Bibliografía
Ion Heliade Rădulescu	Heliade Rădulescu, Ion (1972). <i>Versuri si Proza</i> . București: Minerva- BPT

nombre_pila	apellido	pseudónimo	nacimiento	fallecimiento
Gheorghe	Asachi	Giorgio A. Moldavo	1788	1869

sexo	nombre_completo_sin_diacríticos	nombre_pila_sin_diacríticos	apellido_sin_diacríticos
M	Gheorghe Asachi	Gheorghe	Asachi

Debido a que es prácticamente imposible deslindar al autor y su obra del movimiento y corriente literaria al que pertenecen, de su contexto social o del impacto en la crítica, hemos considerado necesario añadir información relacionada con estos elementos. En la Tabla n.º 19 se pueden observar varios ejemplos extraídos de una de las hojas de cálculo creadas, que aportan información sobre la época y las corrientes literarias que influyeron en el autor y con los que se vio identificado. El contexto sociocultural es otro de los apartados que pueden arrojar luz sobre las determinaciones de cada autor por lo que se le otorga un apartado especial. De la misma manera contamos, en algunos casos, con el tratamiento que se les atribuye por parte de la crítica a determinados autores, eso es la última columna de la tabla. Además, esta información es relevante para ver si ciertas características métricas del soneto se corresponden con ciertos movimientos o escuelas literarias.

Tabla n.º 19.

Campos de la base de datos relacionados con la identificación de cada autor en su época literaria (con varios ejemplos)

movimiento_literario			corriente_sociocultural			crítica
Iluminismo	Clasicismo tardío		Pașoptism	Latinismo	Școala Ardeleană	
Romanticismo						poeta menor
Romanticismo	Romanticismo tardío	Clasicismo	Junimea/ junimist			

6.6. Elementos métrico-formales

La hoja de cálculo que contiene todos los autores y los datos de sus sonetos correspondientes se completa con la información que concierne nuestro presente trabajo, es decir, los valores métricos. La Tabla n.º 20 presenta la manera en la que se ha estructurado la información métrica y que será el objeto de análisis del posterior trabajo.

Atendiendo a los elementos métricos y formales de nuestro análisis contamos con la siguiente información:

- La categoría que ofrece datos sobre el número de versos que puede contener el soneto y potenciales excepciones, y, a raíz de esta información, se podrá consultar también la distribución en estrofas de los versos numerados anteriormente.
- El número de sílabas que contienen todos los versos del soneto analizado.
- La cesura, si existe, se notificará en la siguiente columna y contará con dos informaciones: la primera, formada por los números que corresponden a las dos sílabas entre las cuales se ubica la cesura, mientras que la segunda información hace referencia a la acentuación de estas dos sílabas, donde la cesura rompe el verso en dos hemistiquios. Como puede observarse en el ejemplo de la Tabla n.º 20, la convención seguida para determinar la tonicidad utiliza la letra *A* para indicar una sílaba átona y la letra *T* para la sílaba tónica.
- En el mismo apartado de la cesura, ya que viene determinado por la presencia o la ausencia de la misma, vamos a plasmar una información que nos será útil para el análisis posterior: la existencia de los hemistiquios y la estructura silábica que estos presentan. Se ha optado por la siguiente convención: después de contar el número de sílabas del primer hemistiquio hasta la última tónica, si hay una sílaba átona después de esta última tónica, y antes de que se inicie el siguiente hemistiquio, se va a añadir un apóstrofe al número de sílabas contadas. Tras este número, que en nuestro corpus puede aparecer con o sin apóstrofe, se añade el signo «+» para continuar así con el segundo hemistiquio. En este caso se vuelve a proceder de la misma manera y se va a anotar igual que en el primer hemistiquio. Siendo final de verso, si la rima es femenina, se añadiría

nuevamente un apóstrofe. Para los casos donde los segundos hemistiquios de un soneto presentan alternativamente rimas masculinas o femeninas, se aplicará la misma norma de arriba y se plasmará la alternancia en el número de sílabas con dos valores separados por «/» Podemos ver en la Tabla n.º 20 un ejemplo.

En el caso de los sonetos sin cesura, el tratamiento que va a recibir cada uno de los versos va a ser el mismo que el anterior y la convención de anotación del número de sílabas y del tipo de rima va a seguir siendo la misma, salvo el uso de un valor en lugar de dos.

- Las sílabas acentuadas de los versos y el patrón que ellas diseñan en cada uno de los sonetos seleccionados.
- El tipo de ritmo resultante tras el análisis individual y atendiendo a la teoría de la rima en la lírica rumana.
- El modelo basado en la tonicidad de la última sílaba de cada verso
- Las últimas categorías están relacionadas con la rima: en una primera instancia se va a atender el carácter femenino o masculino y, por otro lado, se plasmarán los modelos de rima existentes basados en la coincidencia parcial o total de la última sílaba acentuada (Tabla n.º 21). Se le ha otorgado un color diferente a cada una de las letras con las que tradicionalmente se designan los patrones rimáticos con el fin de hacer la visualización de los modelos más eficiente, facilitando, por lo tanto, el análisis y su representación visual.

Tabla n.º 20.

Campos de la base de datos relacionados con la descripción métrica de cada soneto (con un ejemplo)

DISTRIBUCIÓN EN ESTROFAS DEL SONETO					
n_versos	n_versos_est1	n_versos_est2	n_versos_est3	n_versos_est4	n_sílab
14	4	4	3	3	15

CESURA		SÍLABAS TÓNICAS EN LOS VERSOS							
cesura_n_silab	cesura_t_silab	ton1	ton2	ton3	ton4	ton5	ton6	ton7	ton8
8/9	A/T	1°	3°	5°	7°	9°	11°	13°	15°

modelo_estructura_hemistiquios
7'+7'
10'
7'+7'/7

MODELO DE LA ÚLTIMA SÍLABA DE LOS VERSOS DEL SONETO					
ritmo	tonicidad_ultima_silaba1	tonicidad_ultima_silaba2	tonicidad_ultima_silaba3	tonicidad_ultima_silaba4	tonicidad_ultima_silaba5
TROC	A	A	A	A	A

Tabla n.º 21.

Campos de la base de datos relacionados con el esquema rimático de cada soneto (con un ejemplo)

ri m a	MODELO RIMA														
	rima	rima	rima	rima	rima	rima	rima	rima	rima	rima	rima	rima	rima	rima	rima
	_ver	_ver	_ver	_ver	_ver	_ver	_ver	_ver	_ver	_vers	_vers	_vers	_vers	_vers	_vers
	so1	so2	so3	so4	so5	so6	so7	so8	so9	o10	o11	o12	o13	o14	o15
F	A	B	A	B	A	B	A	B	C	D	C	D	C	D	

Para una mejor interpretación de la organización de los datos descriptivos de cada soneto, hay que hacer una mención extraordinaria en el caso de dos sonetos pertenecientes a Mihai Codreanu, «La teatru» y «Schiță majoră». La estructura con la que cuentan estos dos poemas la veremos tratada en el capítulo 7 con más profundidad, pero es importante destacar que están compuestos por versos que alternan ritmos yámbicos con ritmos trocaicos por lo que los campos relacionados con el análisis métrico de cada uno de estos sonetos cuentan con dos entradas. La razón principal para esta decisión es la de poder analizar estas tipologías de versos de manera independiente, a pesar de que confluyan dentro del mismo soneto. Debido a esta organización, habrá situaciones donde el número de esquemas superen el número de sonetos ya que dos de ellos cuentan con dos modelos distintos. Toda esta información, sin embargo, estará disponible en las distintas tablas que se desarrollarán a lo largo de esta tesis y que plasmarán las diferentes posibilidades que se enmarcan en estas distinciones.

Teniendo estos datos, y gracias a las opciones que nos ofrece el programa, podemos hacer búsquedas personalizadas e individualizar las fórmulas o los valores que nos interesan para realizar un estudio exhaustivo de un determinado año de publicación o, por ejemplo, la distribución estrófica en función del ritmo yámbico de algunos de los sonetos. Véanse las Figuras n.º 9, 10 y 11 que muestran a modo de ejemplo cómo algunos de los poemas del corpus son analizados (y visualizados), inclusive los casos especiales indicados. Las tablas completas de donde han sido extraídas las figuras se encuentran en los anexos de la presente tesis, encontrándose disponibles para una consulta más detallada.

458	456	<i>La teatru (versos 1, 4, 5, 8, 11, 13)</i>	<i>Sumă gongul. Sus cortina. Sus!- Tablou:</i>	<i>În sufletele noastre 'ntinerește.</i>
459	456*	<i>La teatru (versos 2, 3, 6, 7, 9, 10, 12, 14)</i>	<i>Sumă gongul. Sus cortina. Sus!- Tablou:</i>	<i>În sufletele noastre 'ntinerește.</i>
460	457	<i>Reticențe</i>	<i>Lasă-mă să-ți lunec mâna mea prin păr,</i>	<i>Că e pera cuminte dorul meu nebun.</i>
461	458	<i>Schiță majoră (versos 1, 4, 5, 8, 11, 13)</i>	<i>Leagă-ți haita și da-mi drumul în conac!</i>	<i>C'a fost om bun prin curte de vadană</i>
462	458*	<i>Schiță majoră (versos 2, 3, 6, 7, 9, 10, 12, 14)</i>	<i>Leagă-ți haita și da-mi drumul în conac!</i>	<i>C'a fost om bun prin curte de vadană</i>

apellido	pseudónimo	nacimiento	fallecimiento	sexo	id_sexo	nombre_completo_sin_diacríticos	nombre_pila_sin_diacríticos	apellido_sin_diacríticos	H_ID_autor	movimiento_literario		
Asachi	Giorgio A. Moldavo	1788	1869	M		Gheorghe Asachi	Gheorghe	Asachi	1	Iluminismo	Clasicismo tardío	
Asachi	Giorgio A. Moldavo	1788	1869	M		Gheorghe Asachi	Gheorghe	Asachi	1	Iluminismo	Clasicismo tardío	
Asachi	Giorgio A. Moldavo	1788	1869	M		Gheorghe Asachi	Gheorghe	Asachi	1	Iluminismo	Clasicismo tardío	
Asachi	Giorgio A. Moldavo	1788	1869	M		Gheorghe Asachi	Gheorghe	Asachi	1	Iluminismo	Clasicismo tardío	
Asachi	Giorgio A. Moldavo	1788	1869	M		Gheorghe Asachi	Gheorghe	Asachi	1	Iluminismo	Clasicismo tardío	
Asachi	Giorgio A. Moldavo	1788	1869	M		Gheorghe Asachi	Gheorghe	Asachi	1	Iluminismo	Clasicismo tardío	
Asachi	Giorgio A. Moldavo	1788	1869	M		Gheorghe Asachi	Gheorghe	Asachi	1	Iluminismo	Clasicismo tardío	

B	C	D	E	F	G	H
TÍTULO	Incipit	Explicit	Año creación / publicación	Fecha_nota	AUTOR	Bibliografía
<i>Cătră Tibru</i>	<i>O, tu, răule mărățe, ce întinzi a tale umde</i>	<i>Decât care lucesc astăzi preste fările latine.</i>	1810		Gheorghe Asachi	Asachi, Gheorghe (2011). <i>Valca Albă</i> . București: Litera
<i>În ocazia zborului aerostatic a madamei Blanchard</i>	<i>Nu țințiți de-acuma ochii cătră steama înfocată,</i>	<i>Și în ceri de mi ajunge, este deamînă ca să fie!</i>	1811		Gheorghe Asachi	Asachi, Gheorghe (2011). <i>Valca Albă</i> . București: Litera
<i>Către planeta mea</i>	<i>Căt țî-s dator, o, stea mult grațioasă</i>	<i>A ta rază la porî mă va încrede</i>	1821		Gheorghe Asachi	Câmeci, Radu (2007). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
<i>La introducerea limbii naționale în publica învățătură</i>	<i>Cele neguri ce-s în răpa Aheronului născute</i>	<i>A-mierei mele, zis-au, zina-ntâi va fi aceea!</i>	1828		Gheorghe Asachi	Câmeci, Radu (2007). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
<i>Paladnii moldovenilor- Sonetu</i>	<i>Dacă Trota-n a ei ziduri Palladul ar fi pătrat</i>	<i>Sub scutirea a doi lueșeri de la Nord și Răsărit</i>	1838		Gheorghe Asachi	Câmeci, Radu (2007). <i>Antologia Sonetului Românesc</i> , Vol.1. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
<i>List</i>	<i>Din cea zi de când Orfeu, mărît zeu de armonie,</i>	<i>Care ingeru-n ceri cântă pre pămînt va să răsunie!</i>	1847		Gheorghe Asachi	Asachi, Gheorghe (2011). <i>Valca Albă</i> . București: Litera
<i>Filtei mele Eufrosina</i>	<i>Al meu cuget mă-nălțază în a certului țării,</i>	<i>Să rămân în loc ce vecinic sufletele împresună!</i>	1848		Gheorghe Asachi	Asachi, Gheorghe (2011). <i>Valca Albă</i> . București: Litera

Figura n.º 9.

Capturas con la identificación de los sonetos

SÍLABAS TÓNICAS EN LOS VERSOS								ritmo	id_ritmo	MODELO DE LA ÚLTIMA SÍLABA DE LOS VERSOS DEL SONETO															rima	id_
ton1	ton2	ton3	ton4	ton5	ton6	ton7	ton8			tonicida d_ultim a_silaba 1	tonicida d_ultim a_silaba 2	tonicida d_ultim a_silaba 3	tonicida d_ultim a_silaba 4	tonicida d_ultim a_silaba 5	tonicida d_ultim a_silaba 6	tonicida d_ultim a_silaba 7	tonicida d_ultim a_silaba 8	tonicida d_ultim a_silaba 9	tonicida d_ultim a_silaba 10	tonicida d_ultim a_silaba 11	tonicida d_ultim a_silaba 12	tonicida d_ultim a_silaba 13	tonicida d_ultim a_silaba 14	tonicida d_ultim a_silaba 15		
1º	3º	5º	7º	9º	11º	13º	15º	TROC	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	F
1º	3º	5º	7º	9º	11º	13º	15º	TROC	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	F
2º	4º	6º	8º	10º	-	-	-	YÁMBICO	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	F	
1º	3º	5º	7º	9º	11º	13º	15º	TROC	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	F	
1º	3º	5º	7º	9º	11º	13º	15º	TROC	A	A	A	A	X	A	A	X	X	A	X	X	X	A	A	A	F/M	
1º	3º	5º	7º	9º	11º	13º	15º	TROC	A	X	A	X	A	X	A	X	A	X	A	A	X	A	A	F/M		
1º	3º	5º	7º	9º	11º	13º	15º	TROC	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	F		

Figura n.º 10.

Captura con la descripción métrica

MODELO RIMA															
rima_ verso 1	rim a_v erso 2	rim a_v erso 3	rim a_v erso 4	rim a_v erso 5	rim a_v erso 6	rim a_v erso 7	rim a_v erso 8	rim a_v erso 9	rim a_v erso 10	rim a_v erso 11	rim a_v erso 12	rim a_v erso 13	rim a_v erso 14	rima_ verso 15	
A	B	A	B	A	B	A	B	C	D	C	D	C	D		
A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	D	C	D		
A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	D	C	D		
A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	D	C	D		
A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	D	C	D		
A	B	A	B	A	B	A	B	C	D	E	C	D	E		
A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	D	C	D		

Figura n.º 11.

Captura con la descripción rimática

7. Análisis del corpus

Si comparamos los estudios literarios rumanos con los de otras tradiciones literarias, decía el crítico Vladimir Streinu, observamos una falta de preocupación durante décadas por el aspecto métrico dentro de la poesía rumana (1966, p. 111). Las métricas extranjeras (al principio las de las lenguas clásicas y más tarde los métodos de versificación de las tradiciones de los países occidentales que fueron centros culturales de referencia) servían de ejemplo y de base, pero no tenían en cuenta y tampoco captaban las peculiaridades lingüísticas, fonéticas o léxicas del rumano. A pesar de los intentos de delimitar ciertas normas más personalizadas de la métrica en la lírica rumana, es a partir de Eminescu cuando los estudiosos se inclinan por las teorías francesas debido a la influencia que el pueblo francés ejerció en la cultura y en la ideología rumanas (Streinu, 1966, pp. 111-115).

El soneto cultivado en Rumanía durante el siglo XIX llega a imponerse, a pesar de su tardía introducción, como una de las formas de poesía fija que consigue no solamente expresar formalmente la producción literaria de los poetas del Iluminismo (la Ilustración) sino que también resulta atractivo para románticos y más tarde, simbolistas, parnasianos y neoclasicistas.

El siguiente análisis va a centrar su atención en los elementos constituyentes de la métrica que se pueden extraer de los sonetos cultivados a partir de su introducción oficial en Rumanía hasta los poemas del poeta que le dedica al soneto una antología completa por primera vez en la historia de la literatura rumana, según las valoraciones de la crítica. Es decir, desde 1810 hasta 1914.

Basaremos nuestro análisis en el corpus ya presentado, atendiendo a la información que podemos extraer de la base de datos. Por esta razón, seguiremos en nuestro estudio el orden que se ha establecido y presentado previamente como ficha de cada uno de los sonetos del corpus.

7.1. Número de versos

La primera categoría registrada evidencia el número de versos con el que cuenta cada uno de los poemas de la base de datos. Es una información importante que nos puede situar el soneto rumano decimonónico en su contexto de creación y desarrollo. Es llamativo que, de todos los 471 sonetos analizados en el corpus, solamente contemos con un poema que se desvía de la norma implementada por Petrarca y opta por una creación de quince versos. Se trata del soneto **«Poveste» de Avram Steurman-Rodion**, escrito en la última década del siglo XIX. El esquema métrico de este poema responde a una estructura acentual yámbica (2° 4° 6° 8°) y cuenta con el esquema rimático ABACB: DEDCE: FG: FFG (véanse el poema en la página 160 de esta misma tesis). A pesar de que, tradicionalmente, se ha valorado como soneto, su estructura métrica podría poner en tela de juicio esta naturaleza. El historiador y filólogo Ornea Zigu (1999) consideraba a este autor como un poeta menor, siendo mucho más admirado por su prosa. Insignificante como autor de poesía lo considera también el crítico George Călinescu (1941, p. 555) acusándolo de una preocupación excesiva por defender sus orígenes judíos y no por desarrollar una estética literaria.

Tabla n.º 22.

Poemas en el corpus que no tienen 14 versos

TÍTULO	Incipit	Explicit	AUTOR	n_versos
«Poveste»	<i>Le-am dat caietul tremurând</i>	<i>Povestea tristă de iubire...</i>	A. Steurman-Rodion	15

Atendiendo a otras tradiciones literarias en las que se ha cultivado el soneto, detectamos que Shakespeare escribe el soneto número 99 bajo la estructura de quince versos (ABABA: CDCD: EFEF: GG) (García González, 2003) y siguiendo la misma forma vemos un ejemplo también en la obra de Verlaine (el poema «Initium» con la estructura ABABA: CDCCD: EFEF: F) (Pardo, 2015, p. 232). Otro autor que destaca a principios del siglo XX, el simbolista francés Albert Samain (Aquién, 1990), agrega en algunos de sus sonetos un decimoquinto verso separado de los anteriores (véase el esquema del poema «Antigone»: ABBA: ABBA: CCD: EED: D o el esquema de «El soneto de los quince versos»: ABBACDDC: EFEFGEG). No hay

que obviar que las innovaciones métricas francesas condujeron a sus partidarios a componer sonetos que llegaban a contar incluso con dieciséis o veinte versos. Es el caso del mismo Albert Samain o Louis-Xavier de Ricard. Observamos, por lo tanto, esquemas bastante variados a los que se suma el soneto de Steurman-Rodion.

En otras tradiciones europeas que no han influido la poesía rumana decimonónica, como la española, también encontramos sonetos de más de 14 versos con cierta frecuencia. El soneto con estrambote de 3 versos es el más frecuente. Domínguez Caparros (2002, p. 154) remarcaba que «del soneto con estrambote hay ejemplos, en la poesía castellana, desde el siglo XVI hasta la época contemporánea, pero tuvo más popularidad en el siglo XVII» mencionando autores como Juan Boscán o Baltasar de Alcázar. Fue el mismo Cervantes, dentro de la clásica tradición española, el más famoso creador de sonetos con estrambote, un innovador desvío de la norma métrica propia del soneto que contaba con más de catorce versos, concretamente diecisiete. «Hay que subrayar que Cervantes se atiene al tipo de estrambote más frecuente, el de tres versos, con preferencia además por el esquema más común de distribución de las rimas» añadía Domínguez Caparros (2002, p. 156), mientras citaba los cuatro sonetos con estrambote (total de diecisiete versos) del autor del Siglo de Oro, dejando de un lado los atribuidos: «En el soberbio trono diamantino», «Pluguiera a Dios que nunca aquí viniera», «Por ti, virgen hermosa, esparce ufano», «Voto a Dios que me espanta esta grandeza». Durante el modernismo, algunos poetas en lengua española crearon sonetos de inspiración francesa con 15 versos, como Luis Urbina (Pardo, 2015, p. 141) que escribe en la época modernista española sonetos inspirados en la experimentación francesa, optando por algunos intentos de sonetos con quince versos.

Perteneciente a una década literaria marcada por una fuerte influencia gálica, el autor del único soneto de quince versos del siglo XIX, Avram Steurman-Rodion, se vio envuelto en la vorágine de las nuevas tendencias líricas que podía poner al servicio de la doctrina socialista y de su defensa del semitismo y, probablemente, atraído por la posibilidad de expresión de su intención estética e incluso ideológica a través de una forma distinta, optaría por esta estructura como así lo indica Ornea (1998, p. 357). Siendo uno de los opositores feroces de la doctrina ya tradicional del *Junimea*, encabezada por Mihai Eminescu, la crítica lo intentó reducir a *poeta menor* (Ornea, 1999) o *insignificante* (Călinescu, 2003). Fue más tarde que se empezó a apreciar su contribución gracias a las preocupaciones conscientes de los autores judíos posteriores que, gracias a Steurman-Rodion, pudieron abrir una nueva tendencia literaria a partir del siglo XX.

El resto de casos analizados en el corpus de los sonetos decimonónicos rumanos cuentan con estructuras de catorce versos, una modalidad ya consagrada por sus creadores y llevada como norma *sine qua non* a lo largo de todos los siglos en todas las tradiciones literarias, salvo puntuales excepciones que se ubican, no casualmente, en movimientos de gran revolución estructural.

7.2. Distribución en estrofas

Tras atender el aspecto relacionado con el número de versos de los sonetos, analizaremos las estructuras estróficas en las que estos versos se han ido distribuyendo y cuáles han sido las preferencias de los autores a lo largo de todo el siglo XIX.

Una estrofa es un grupo fijo de versos que forman una unidad seguida de una pausa y que, a su vez, cuenta con una correspondencia métrica con otros grupos parecidos, según el estudio de Petraş (2002, p. 236). Una definición parecida vemos también en el diccionario de Pachia-Tatomirescu (2003, p. 452) que identifica la estrofa con un grupo de versos constituidos gráficamente y que se determinan en función de la rima o del número de versos relacionados. Estébanez Calderón (2015, p. 187) veía en una estrofa un «conjunto de versos combinados y articulados en una estructura simétrica fija que se repite en el transcurso del poema» y en términos muy similares se expresaba Domínguez Caparrós (1999a, p. 166). Para analizar las estrofas de los sonetos del corpus se van a tener en cuenta estas definiciones previas, prestando atención a la distribución gráfica de los poemas de las distintas ediciones consultadas, tanto online como en libros físicos, que ofrecen ya una organización visual de las estrofas de los sonetos a tener en cuenta tal y como afirmaba Pachia-Tatomirescu (2003).

Para una mejor comprensión, se ha diseñado la tabla que aparece a continuación (Tabla n.º 23), donde se presentan los siguientes elementos: los seis modelos de combinación de estrofas empleados a lo largo de todo el siglo XIX donde cada una de ellas, en función del número de versos con el que cuenta, tiene asignado un color para así, hacer más visual y más fácil la posterior consulta. A cada uno de los modelos se le indica el autor, salvo el caso de la estructura ya arquetípica del soneto, a la que hemos llamado *modelo estándar* debido a que responde a los requerimientos del soneto petrarquista, el origen de todas las variantes posteriores. La distribución que se hace en la Tabla n.º 23 sigue el orden cronológico de los autores del corpus y, para reforzar aún más la información relacionada con el momento de la composición, se han añadido los años de esta o, en su defecto, los años de nacimiento y

fallecimiento de su autor. La última información que manejaremos para analizar la estructura estrófica aparece en la última columna de esta tabla y es la que indica el número de sonetos que cuentan con cada una de las siete estructuras identificadas.

Tabla n.º 23.

Modelos de estructura estrófica

Modelos de estructura estrófica						
1º Estrofa	2º Estrofa	3º Estrofa	4º Estrofa	Autor	Fecha	N.º de sonetos
4	4	3	3	<i>Modelo estándar</i>	s.XIX	466
4	4	4	2	Costache Negri	1846	1
				Elena Văcărescu	1866-1947	1
5	4	5	-	Ion Luca Caragiale	1852-1912	1
5	5	2	3	A. Steurman-Rodion	1872-1918	1
3	3	4	4	Mihai Codreanu	1914	1

Tomaremos como referencia para el análisis la estructura del modelo estándar que, como ya hemos mencionado, es la del soneto petrarquista, debido a que fue seguida como norma por muchas más tradiciones, y dejaremos los otros formatos como alternativas de la estándar. El soneto petrarquista es para nuestro corpus, por lo tanto, una estructura-base que distribuye los versos del poema en dos primeros cuartetos, seguidos de dos tercetos. Este modelo estándar se recoge en 466 sonetos del corpus, es decir, un 98,93% de ellos siguen este patrón. Se trata, pues, de una secuencia que podríamos llamar clásica en el sentido de *típico*, *característico* y sin desvío con respecto a lo tradicional. Si observamos las definiciones que ofrecen todos los filólogos y críticos literarios (ver capítulo «¿Qué es el soneto?» del presente trabajo), la estructura estrófica mencionada de 4 + 4 + 3 + 3 está ya implementada en la cultura literaria como representativa para el soneto, de ahí que podamos concluir que la tendencia

rumana del siglo XIX es la de mantener esta tradición sin grandes novedades estructurales, al menos no relacionadas con la organización estrófica. Los autores que siguen al pie de la letra esta configuración se caracterizan por más tradicionalismo y conexión con las normas clásicas (Gheorghe Asachi, Ion Heliade Rădulescu o Mihai Eminescu), siendo pocos los que se atreven a desviarse de esta naturaleza petrarquista. Los que lo hacen se encuentran, por circunstancias personales, más ligados a las culturas occidentales y a las políticas literarias que buscan nuevas expresiones. Como ya indicábamos, Eminescu representa el único poeta que conjuga casi a la perfección la tradición con la innovación, aunque no cuenta con sonetos cuya estructura se desvíe del patrón italianizante.

Los autores **Costache Negri** y **Elena Văcărescu** (ver Tabla n.º 23) escriben cada uno un soneto donde utilizan la estructura formada por tres cuartetos y una última estrofa de dos versos (4 + 4 + 4 + 2) y, como ya podemos observar gracias a la ayuda de la anterior tabla, uno de los autores crea su soneto en la primera mitad del siglo XIX, mientras que la segunda lo hace a partir de 1850.

Costache Negri fue uno de los defensores del movimiento nacional *Pașoptism* que enlazaba ideas iluministas con los incipientes románticos, defendía la identidad nacional y las ideas renovadoras europeas aplicadas a las nacionales (Țărălungă, 2007, p. 325). Es el autor de numerosas traducciones del inglés, francés y alemán, lenguas que conocía a la perfección. El tema de su soneto está relacionado con la lucha por la patria y la reivindicación de los orígenes rumanos.

Elena Văcărescu pasó gran parte de su vida viviendo en Francia y, además de la influencia directa que experimentó por parte de movimientos simbolistas y parnasianos, se sintió muy atraída por la literatura inglesa (gracias a su institutriz inglesa). En este soneto trata la idea de muerte como sueño, empleando símbolos y múltiples referencias religiosas y culturales.

El modelo de organización estrófica que utilizan estos dos autores rumanos nos recuerda la distribución que podemos identificar en la tradición inglesa. Los sonetos cuya

estructura responde al patrón 4 + 4 + 4 + 2 fue introducido por Henry Howard y Thomas Wyatt en esta tradición (durante el siglo XVI) y explorado con gran maestría por Shakespeare²⁴.

Si bien la estructura en número de versos por estrofa se corresponde con el modelo isabelino (también conocido como soneto inglés o soneto shakesperiano), el tipo de estrofa no es el adecuado para relacionar los sonetos rumanos a esta tipología. El soneto inglés es más que una estructura estrófica cuyo número de versos se corresponde con el esquema 4 + 4 + 4 + 2, pues estas estrofas tienen que responder a un tipo específico con unos esquemas rimáticos determinados. Como podemos ver a continuación en los dos sonetos rumanos con estructura 4 + 4 + 4 + 2 las rimas se agrupan de dos en dos, sin que a través de ellas se creen relaciones interestróficas:

*De râvnă spre maica țară, inima ta mult pătrunsă,
Tu ce faci a se renaște niște vechi izvoare-ascunse,
A strămoșilor izbînde, te-ai muncit a da-n lumină
Ș-a lor verde, bărbăție de fapte voinice plină.*

*Astă muncă, astă râvnă, au în sineși mulțămire,
Căci tu ești întîi avutul ce culegi cu răsplătire
În comori necunoscută, ce-au fost pradă de uitare,
Din a căror bogăție tu reverși îmbelșugare.*

*Nu uita că-n întunerec, pipăind scumpe cercări,
Deși rîul ne desparte, prin al său curs între țări,
Tot lucește o făclie de prietene scînteii,
Pe a căror mică pară, tu drept pravăț să o iei.*

*Ca să-ndrești gîndu-i vrodată spre Mînjina, ce jelește
Că norocul nestatornic de prieteni o lipsește...*

²⁴ Dejando a un lado la tradición anglosajona, Arcadio Pardo identifica esta misma estructura en varios sonetos hispánicos de principios del siglo XX del poeta Carlos Edmundo de Ory, muy vinculado con la tradición francesa y en la obra de Amador Palacios, así como en la de Ignacio Caparrós Valderrama (2015, pp. 145-147). Dentro de la obra de Jorge Luis Borges destaca también «El soneto del vino» con estructura shakespeariana, aunque un tanto modificada.

(«Pentru Bălcescu», Costache Negri, 1846)

*E cineva ce-n seara de azi în cer se roagă
Și soarele apune cu-o lenevie vagă
Iar nimbul lui de aur atât de-ncet înclină
Înspre pădurea-n freamăt lucirea-i opalină.*

*Din zare, unde joacă un parf de foc gălbui,
Nu e nici desparțire și nici adio nu-i;
E un popas prielnic pe povârniș de drum.
Fără-ndoială unul se roagă-n cer acum.*

*La marginile zării parcă-o gândire mare,
Așteaptă, unde noaptea ia ziua la culcare,
Vreun suflet ce se naște, vreun suflet ce se duce,
Pe soare-n seara asta-l oprește să se culce,*

*Și un știm raza-i din urmă peste fire
Speranțe luminează sau poate-o ispășire.*

(«Apus de soare», Elena Văcărescu)

Este tipo de composición de catorce versos compuesta por siete pareados la encontramos en la obra del poeta y ensayista británico John Clare (1793-1864) en poemas como «Sunday Dip», «Merry Maid» o «Scandal», todos ellos compuestos durante 1824-1836 (Clare, 1920, como se citó en Clare, 2005).

Los siguientes dos autores, **Ion Luca Caragiale** y **A. Steurman-Rodion**, pertenecen a movimientos literarios desarrollados a partir de la segunda mitad del siglo XIX y, por lo tanto, marcados por el Romanticismo, realismo y simbolismo francés. El primero de ellos destaca en la tradición literaria especialmente por su obra narrativa y dramática, siendo los poemas solo experimentos ocasionales. Steurman-Rodion, poeta del que ya hemos hablado en el capítulo anterior, abre las puertas a las innovaciones francesas y se muestra mucho más sensible a una

estética moderna, renovadora. Ninguno de los sonetos de estos autores se puede identificar con el modelo de referencia, canónico y petrarquista.

Destaca, en primer lugar, la estructura de tres estrofas (5 + 4 + 5) que vemos en el soneto de Caragiale, donde el primer verso es el mismo que el último. Atendiendo a este tipo de repeticiones presentes en los sonetos, tanto de versos como de palabras, Marcela López Hernández (1998, p. 190) los clasifica como sonetos con epanáfora y propone, a modo de ejemplo, uno de Quevedo titulado soneto CDXX «Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas». Arcadio Pardo menciona la existencia de un soneto fechado en el siglo XVI, escrito por Francisco de Figueroa, donde el primer verso se repite al final, al igual que sucede con el soneto de I.L. Caragiale (Pardo, 2015, p. 152), y opinaba, refiriéndose a la anterior opción lírica que:

(...) No se trata, por lo tanto, de una variedad nueva. Sí, en cambio, se observa que lo que en Quevedo es juego, en los poetas de nuestro tiempo o de épocas próximas, esta utilización de palabras o versos repetidos adquiere un significado poético que parece legítimo señalar (Pardo, 2015, p. 149).

He aquí el soneto de I.L. Caragiale, titulado «Sonet (Unui cavaler de industrie)» donde podemos observar, además de la estructura estrófica 5 + 4 + 5 ya destacada, la repetición del primer verso al final del soneto (las letras están marcadas en color verde y su traducción sería: *¡Falso, hipócrita, sin escrúpulos, horrendo eres, caballero!*). Este verso inicia y finaliza un poema lleno de imprecaciones dirigidas a un alto cargo político de la oposición con el que el autor, también una figura destacable de la política rumana del siglo XIX, tenía ciertos conflictos. De esta manera el poeta obtiene una estructura circular tanto en la forma como en el contenido, lo que refuerza la teoría de Pardo (2015, p. 149) que indicaba una intención más bien poética y significativa de este empleo anafórico.

Fals, malonest, venale, hidos ești, cavalerie!

Prea bine ți-au zis unii Coțcar Cotcarovici ;

Figura ta, ce-nspiră dezgust și desplăcere,

Impertinința, vila, tot palme parcă cere:

Cum dracul fruntea-n lume cutezi să mai rădici?

*Vestitele-ți scandaluri azi nu mai sunt mistere.
De când, ca paraziții, te-ai pripășit p-aici,
Nu vezi, când vrei prin lume și tu ceva să zici,
Cum fug toți d-ale tale cuvinte deletere?*

*În loc să-ți vezi rușinea, stigmatizat cum ești,
și, dându-te căinței, să plângi și, de durere,
Să-ți dai în piept cu pumnul, ai cutezat, mizere
P-o pată de nimica, să-njuri pe cei onești...*

Fals, malonest, venale, hidos ești, cavalerie!

(«Sonet (Unui cavaler de industrie)», I.L. Caragiale)

El modelo del soneto petrarquista (es decir, canónico) contemplaba la presentación del tema en la primera estrofa y la *amplificatio* de la misma en la segunda estrofa, mientras que en el primer terceto se meditaba sobre la idea principal y en el segundo se concluía con una reflexión aún más grave y profunda. Esta organización se ve alterada y modificada una vez cambiada la estructura métrica del poema.

Si los primeros tres autores de nuestra tabla mantienen en sus composiciones el mismo número de versos, Steurman-Rodion cuenta con un verso más en su soneto, siendo esta clase de desvíos las que van a representar una constante en toda su obra poética. La división con la que cuenta el poema podría ser una mera preferencia editorial, pero consideramos que la presencia de las reticencias de los versos 12 y 14, la rima consonante que les une, así como el cambio en la deixis temporal constituyen una serie de elementos que refuerzan la organización estrófica 5 + 5 + 2+ 3. Además, las ideas que se extraen del poema también refuerzan esta distribución estrófica llamativa. Hemos optado por mantener esta estructura por el contenido mismo, pero mencionamos que, a nivel métrico, no tiene ninguna fundamentación la separación de los dos versos ya que deberían de enlazarse con los siguientes tres, en una estrofa completa de cinco versos. El esquema de todo el poema habría tenido que coincidir con la estructura ABACB: DEDCE: FG: FFG

*Le-am dat caietul tremurând...
“Prietenii vechi, vă cer părerea”.
Sfârșisem tocmai de curând
Poema dragostei, i-am pus
Ca titlu, un cuvânt: Durerea.*

*“Nu-mi plac asemenea povești-
Sfârșind, c-un zâmbet unu-mi zise-
Eu nu-nțeleg...să te bocești
De dorul soarelui apus...”
Naiv prieten!... Nu iubise.*

*Celalalt rămase trist, tăcut;
O lacrimă-i lucea-n privire...*

*Din graiul ei am cunoscut
Ce-adânc și bine-a priceput
Povestea tristă de iubire...*

(«Poveste», A. Steurman-Rodion)

El último modelo de estructuración estrófica que se desvía de la forma italianizante petrarquista del soneto aparece en la obra de **Mihai Codreanu**, escritor que destaca en las primeras décadas del siglo XX, pero que pertenece al corpus de sonetos rumanos decimonónicos por las razones ya justificadas en otros capítulos del presente trabajo. Este poeta dedica su obra casi en exclusividad a los sonetos, pero en los poemas analizados identificamos un solo caso cuya organización estrófica se hace al revés de su homólogo petrarquista, es decir $3 + 3 + 4 + 4^{25}$, el soneto titulado «Cioclul». Tanto el momento histórico-literario como la

²⁵ La inversión de las estrofas o el soneto al revés, como influencia francesa también la encontramos en la tradición española en Ricardo Carrasquilla en el siglo XIX o José Bergamín en el siglo XX (Pardo, 2015, p. 143), pero, tal y como afirmaba para la literatura española Domínguez Caparrós (1999a) «se trata de una modalidad que tiene un valor estilístico muy ocasional. No es una forma métrica que haya tenido un uso constante» (p. 417).

influencia francesa de finales de siglo XIX y principios del XX, que ejerce en los poetas rumanos y especialmente en Mihai Codreanu, nos ofrecen las claves para entender la razón de este modelo inspirado en los parnasianos y simbolistas como Baudelaire y su continuada tendencia a la novedad estructural.

Mihai Codreanu trata en este soneto la idea de vida y muerte con una secuencia casi alegórica de símbolos y referencias, concluyéndolo con una larga y grave reflexión a modo de confesión sobre la imposibilidad del yo lírico de modificar cualquier continuidad natural que supone la muerte.

Reproducimos a continuación el soneto en cuestión:

*Trec visurile-albe ca lebede pe lac –
Și mor... și-n clipa morții ca lebedele cântă.
Iar cântecele-n limpezi poeme se prefac...*

*Și-așa, pe altarul Muzei, jertfitul vis s-avântă,
Prin fum de poezie către senin zburând,
Fiind sortit să moară ca lebăda cântând.*

*De-aceea tot poetul e-un cioclu care-și strânge
În ritmice sicrie cadavrele de dor;
Iar când le-a-nchis pe toate în versul lui sonor,
Cu resemnare multă durerea-și-o înfrânge.*

*El știe că viața de râde-n el ori plânge
Cu-același rost se toarce în fir nepieritor,
Sfidând Eternitatea cu clipe care mor
Și-amestecând silabe cu lacrimi de sânge.*

(«Cioclu», Mihai Codreanu)

7.3. Número de sílabas de un verso, cesuras y ritmo

La métrica de cada verso se representa mediante un patrón métrico basado en la distribución acentual. El número de sílabas es el primer elemento a considerar, y este recuento se va a llevar a cabo teniendo en cuenta el número de sílabas comprendidas desde la primera sílaba (átona o tónica) hasta la última sílaba tónica del verso, método de medición que defendió, como lo veíamos en apartados anteriores de esta tesis, en muchas ocasiones el teórico Mihai Dinu (2004, pp. 214-217). Además, teniendo en cuenta la influencia de la tradición gala y dado que los versos y hemistiquios franceses adoptan la terminación en sílaba aguda (en el caso de que haya una sílaba postónica, no se la considera a efectos de cómputo silábico), todo metro rumano identificado en los sonetos del presente corpus se va a analizar según estas pautas. Es de añadir que para una mayor claridad y teniendo en cuenta la denominación española (que además coincide con la italiana), hablaremos de endecasílabos cuando el último acento recaiga en la sílaba décima.

El tratamiento cuantitativo de las sílabas versales está condicionado especialmente por la rima, que presenta una alternancia femenina/masculina, y fundamentado en el axis rítmico como componente métrico fundamental. Se va a considerar este método de estudio inspirado en el cómputo francés por la influencia que esta tradición tuvo en la poesía rumana, pero también se harán las oportunas referencias al modelo petrarquista ya que la mayor parte de los versos son endecasílabos italianos, es decir, el acento último se desarrollará en la décima sílaba.

7.3.1. Convenciones implementadas para la descripción métrica de los versos

La convención utilizada para expresar los patrones métricos, tanto en el corpus como en la tesis, es la siguiente: indicaremos una cifra que va a representar el número de sílabas hasta la última tónica del hemistiquio, o del verso en los versos sin cesura. Si hay una sílaba átona después de esta tónica, se añadirá un apóstrofe al número de sílabas, de la siguiente manera: 10´ para indicar, por ejemplo, un endecasílabo llano o esdrújulo. Para el segundo hemistiquio se procederá de la misma manera, marcándose el número de sílabas hasta la última tónica del verso y si la rima es femenina, se le añadirá un apóstrofe. Ambos hemistiquios se unirán gráficamente con el signo «+», y si se trata de alguna alternancia o vacilación se utilizará el símbolo «/» para separar los dos esquemas. Para ejemplificar lo expuesto se presenta los

siguientes versos de **Cincinat Pavelescu, del poema «Poetul»**, que presenta el siguiente esquema atendiendo la convención establecida:

Vezuviul în marea albastră își răsfrânge 6´+ 6´

Și casca lui de aur și pana ei de fum; 6´+ 6

Iar lava când din beznă spre vârful își face drum, 6´+ 6

Cu negru-mpeștritează vâpăile-i de sânge. 6´+ 6´

(«Poetul», Cincinat Pavelescu vv. 1-4)

Observamos que contamos, por lo tanto, con un tipo de verso con cesura donde el primer hemistiquio concluye en una sílaba átona, mientras que los segundos hemistiquios de la composición varían sus esquemas: algunos acaban con una sílaba tónica, mientras que otros finalizan en una átona.

7.3.2. Descripción de los modelos

En la Tabla n.º 24 podemos observar dos columnas: la primera presenta todos los modelos recogidos en nuestro corpus, mientras que en la segunda columna presentamos el número exacto de sonetos que optan por cultivar los respectivos modelos, en orden descendiente, evidenciados de esta manera con el objetivo de poder reflexionar sobre la frecuencia de cada modelo.

Es así como conseguimos observar que el modelo predilecto es el de los sonetos endecasílabos ya que cuentan con el mayor número de ejemplos, concretamente trescientos cuarenta y siete, seguido por aquellos con estrofas compuestas por versos dodecasílabos (modelo coincidente con el alejandrino francés) que se manifiestan en más de ochenta casos. Los otros modelos restantes cuentan con menos de veinte ejemplos cada uno, y serán analizados más adelante de forma individual.

Tabla n.º 24.

Los modelos silábicos y sus correspondientes sonetos

Modelo		N.º de sonetos del corpus
Modelo 1	10 sílabas (endecasílabos ²⁶)	348
Modelo 2	12 sílabas	85
Modelo 3	14 sílabas	18
Modelo 4	8 sílabas	10
Modelo 5	7 sílabas	6
Modelo 6	16 sílabas	5

Frecuencia de los modelos silábicos

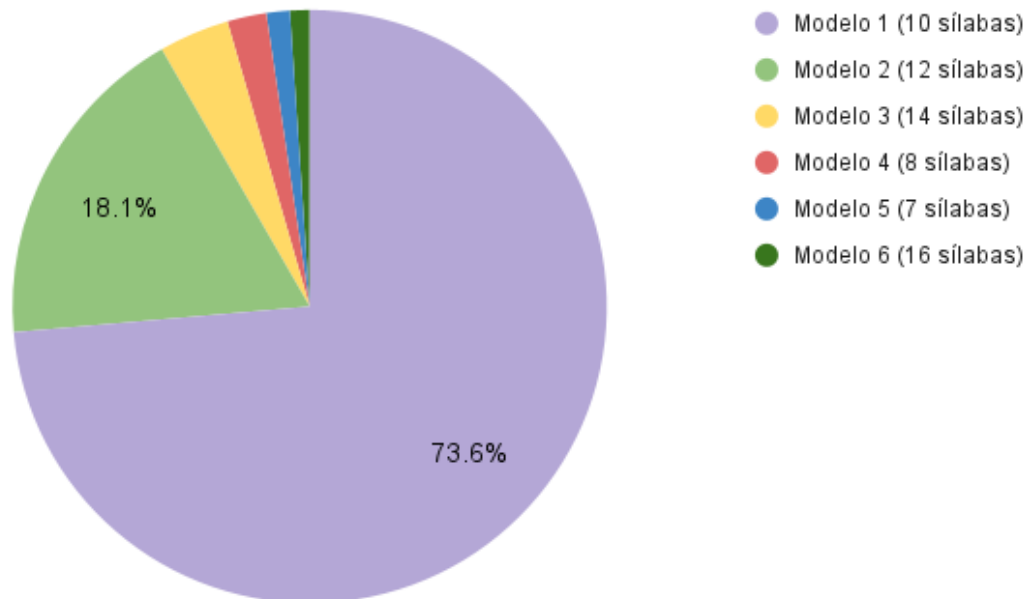


Figura n.º 12.

Gráfico sobre la frecuencia de los modelos silábicos

²⁶ Este modelo incluye composiciones con cesura por lo que no serían endecasílabos propiamente dicho. Además, hay casos incluidos en este modelo que no siguen la regla francesa de cesura tras la sílaba 4.^a, cesura 4/6.

También presentamos los mismos datos de la anterior tabla en un gráfico circular para observar visualmente la distribución proporcional de los diferentes modelos y su frecuencia (Figura n.º 12). Los siguientes porcentajes refuerzan las anteriores afirmaciones: el primer modelo es el más numeroso, presente en un 73,6% del total de sonetos analizados en el corpus, mientras que el segundo más frecuente, sonetos en dodecasílabos, tiene una presencia del 18,1%. Los porcentajes restantes son insignificativos en comparación con los dos primeros ya que el conjunto de los ejemplos de los modelos 3, 4, 5 y 6 suman un total de 8,28%.

Si tenemos en cuenta una contabilización de las sílabas lingüísticas de cada verso (y no las métricas), observamos una vacilación en cuanto al cómputo silábico que manifiesta una alternancia de tipos de rima. Así pues, puede aparecer bien una rima femenina (la última palabra es paroxítona), bien masculina (la última palabra del verso es oxítona). Es necesario recordar que en rumano no contamos con sonidos mudos como puede suceder en francés, uno de los más importantes modelos culturales a seguir, pero sí vamos a aplicar la forma de medir los versos de manera que se tendrán en cuenta las sílabas, como decíamos, hasta la última acentuada. Mihai Dinu (2004, p. 81) *culpabiliza* a la influencia de la misma literatura francesa que fue minando con su alternancia de sus rimas el isosilabismo de la poesía del siglo XIX. Si en francés la alternancia de rima masculina-femenina en los versos no causa ninguna alternancia en el cómputo silábico, en rumano, donde no se cuenta con sonidos mudos, el efecto producido es mucho más notable. La regla francesa ha ido imponiendo a la poesía rumana, según el mismo teórico (Mihai Dinu, 2004), un heterosilabismo sistemático que muy pocos autores del siglo XIX se atreven a incumplir (p. 86). Es aquí donde la información relacionada con los patrones rítmicos que presentan cada hemistiquio y, en su defecto, los versos sin cesura, nos puede ayudar a esclarecer las relaciones y, especialmente, aunar criterios con la métrica francesa. Debido a la decisión de optar por mencionar al detalle esta información de los versos, podemos observar que gran parte de los sonetos rumanos cuentan con este anisosilabismo del que hablaba Dinu antes y que está arraigado en el léxico rumano que no cuenta con palabras con sílabas mudas. Hay casos donde la escansión y la mención de cada una de las sílabas, independientemente de su tonicidad, no van a resultar relevantes; sin embargo, para otros donde la cesura juega un papel fundamental, veremos que identificaremos patrones muy parecidos a los ya conocidos en tradiciones europeas.

Teniendo en cuenta que el número de sílabas de los versos clásicos no era un elemento relevante en la prosodia grecolatina, el crítico Mihai Dinu (2004) vuelve la mirada a la métrica clásica y propone una nueva técnica de cálculo que tiene en cuenta el número de pies métricos

y no la sucesión de sílabas tónicas y átonas (p. 86). Así ve el autor una forma mucho más racional y unitaria de cálculo de la métrica de los sonetos rumanos y, debido a que considero oportuno tener en cuenta su propuesta, vamos a optar por analizar los patrones del presente corpus también desde esta perspectiva, aplicando, por lo tanto, la teoría a la práctica. El regreso al concepto de pie métrico, decía el mismo profesor, ofrece la oportunidad de otorgarle al verso una denominación global, la caracterización a través de una única terminología dentro de la heterometría de la lírica rumana (M. Dinu, 2004, p. 88).

Realizaremos, según lo expuesto, un análisis que combina la teoría métrica francesa en los acentos con el análisis por pies métricos.

7.3.3. Análisis de los modelos

- *Modelo 1 (y sus variantes)*

Tabla n.º 25.

Estructura métrica del modelo 1

Número de sílabas	N.º de sonetos del corpus	Cesura en sílabas lingüísticas		Sílabas tónicas en los versos						Cómputo	N.º de sonetos del corpus	Ritmo
				2º	4º	6º	8º	10º				
10 sílabas	331	sin cesura		2º	4º	6º	8º	10º	10´	223	YÁMBICO	
									10´ / 10	108		
10 sílabas	9	6/7	A/T	1º	3º	5º	1º	3º	5º	5´+ 5´	1	TROCAICO
										5´+ 5	3	
										5´+ 5´/5	5	
10 sílabas	6	6/7	A/A	2º	5º	2º		5º	5´+ 5´	2	ANFIBRÁQUICO	
									5´+ 5´/5	4		
10 sílabas	2	6/7	A/T	2º	4º	6º	2º	4º	5´+ 5	2	YÁMBICO	
			T/A						6 + 4´			

El modelo que cuenta con mayor presencia en los sonetos del corpus es el constituido por versos decasílabos (identificables, en los modelos sin censura, por el acento en décima, y por su tendencia claramente yámbica, como el endecasílabo italiano y español). Identificamos 348 sonetos creados a lo largo de todo el siglo XIX y los principios del XX. Los autores que optan por este modelo pertenecen a corrientes de lo más variadas: desde el ilustrado Gheorghe Asachi, los románticos Mihai Eminescu, George Coşbuc o Alexandru Vlahuţă, hasta Mihai Codreanu que pertenece al movimiento simbolista y está profundamente influido por el parnasianismo francés.

Según la Tabla n.º 25, contamos con un patrón estándar constituido por la mayoría de los poemas de este modelo decasilábico, al que se le añade algunas variantes. Vamos a detallar a continuación sus características.

En primer lugar, atendiendo el aspecto métrico, hay que destacar que estamos ante un primer patrón silábico donde contamos con versos de diez sílabas que cumplen con el mismo patrón de acentuación de las sílabas pares (2º, 4º, 6º, 8º, 10º) por lo tanto cláusulas de tipo yámbico y sin cesura. La gran mayoría de los sonetos cuentan con una rima femenina debido a que se trata de versos endecasílabos, en términos italianos, cuyas últimas sílabas son átonas (Tabla n.º 25). Según la convención indicada, el cómputo silábico que le corresponde es el de 10´, en convivencia con casos que cuentan con una alternancia dentro de los versos del mismo soneto que se identifican con una estructura que contempla ciertos versos masculinos de 10 sílabas junto a otros femeninos de 10´.

El segundo patrón de versos de este primer modelo de decasílabos aparece en nueve sonetos del corpus y sí cuenta con cesura que separa los versos en dos hemistiquios, siendo su ritmo trocaico. Muy parecido a este es el tercer patrón que modifica el ritmo a anfibráquico, cuyas sílabas tónicas en cada uno de los hemistiquios corresponden a la segunda y a la quinta sílabas. Según la convención establecida, el cómputo, en ambos esquemas, puede variar de un soneto a otro debido a que encontramos versos cuyo esquema corresponde a la estructura 5´+ 5´ y otros cuyo esquema corresponde a 5´+ 5´/5. La vacilación se debe a la alternancia rimática. Atendiendo exclusivamente a nuestro corpus de sonetos, no es baladí destacar que son «**Aduceri aminte**» y «**Lui Aga Nicolae Ghica**» de **Iancu Văcărescu** las primeras creaciones líricas de esta índole con ritmo anfibráquico, un ritmo intelectual por excelencia, según Mihail Dragomirescu (como se citó en Petraş, 2002, p. 218) y con una rima femenina en todos sus versos isosilábicos. He aquí uno de los sonetos en cuestión:

*Puternici, prea scumpe aduceri aminte,
Prin voi al meu suflet ființa-și'noiște,
Trecuți, fericiți-mi ani văz înainte,
Prin voi mie pomu nădejdi-nverzește.*

*Iar pricini de jale să-mi fiți d-am cuvinte,
Când voi lângă mine ș-în ceruri trăiește
Prietenul, ruda, slăvitul părinte,
Preadulci vouă lacrimi simțirea-mi jertfește.*

*Spre cea din primejdii ferice-mi scăpare
Gândind, o nespusă gălesc mulțumire;
Dar vrednic am numai de pus la uitare*

*Că om ticăloasa e acea plazmuire;
Ce fuge când fapta-și în ochi îi răsare
Pohtind orice apă s-aib-a Letii fire.*

(«Aduceri aminte» de Iancu Văcărescu)

Le debemos prestar una atención especial a dos casos que los representan dos de los poemas de **Mihai Codreanu**, «**La teatru**» y «**Schiță majoră**», que, a pesar de contar con el mismo número de sílabas tónicas en cada uno de los versos del soneto, el axis rítmico se modifica en función de si un verso es masculino o femenino. Es el mismo autor el que separa estos poemas en un subapartado de tres composiciones, titulado «Estudios sobre los sonetos», dentro de su volumen dedicado exclusivamente a este subgénero lírico y dejando entrever, de esta manera, que el tratamiento que se les otorga es especial y que su forma no es una casualidad poética sino una propuesta métrica *estudiada*. Para ser más exactos, en aquellos versos que cuentan con rima masculina, la tonicidad recae en las sílabas impares (esquema 5'+5, es decir, acentuación en las sílabas 1,3,5 de cada hemistiquio). Esto sucede en los versos 1, 4, 5, 8, 11 y 13 de los dos sonetos mencionados. Sin embargo, si el verso es femenino, y esto sucede en los versos 2, 3, 6, 7, 9, 10, 12 y 14, la tonicidad de las sílabas la observamos en las pares, por lo tanto, en la 2°, 4°, 6°, 8° y 10° (con un esquema 6+4'). Podemos apreciar que estos dos sonetos están compuestos por las dos tipologías de versos más empleadas en este tipo de creaciones. A diferencia del anterior patrón, estos dos casos especiales de soneto cuentan con una cesura, que divide los versos en hemistiquios desiguales. Los versos masculinos contarán con un primer hemistiquio de 5' sílabas y un segundo de 5 sílabas, mientras que los femeninos se componen de uno de 6 sílabas y otro de 4' (ver Tabla n.º 25).

Podemos aquí apreciar estos aspectos de la composición:

Sună gongul. Sus cortina. Sus! -Tablou:

Doi tineri vin să-și spună 'ntro grădină

Bronzată de lunatică rugină,

Vechiul basm ce pururi înflorește nou.

E Romeo 'n noapte sprintenul erou

Iar Julieta-i svelta eroină.

Pe scenă Cupidon încet suspină

Și vibrează 'n sală cu suav ecou.

A fost pe-atunci așa... a fost odata...

Pe urmă ciocârlia blestemată

Vine 'n zori de-și cântă tragicul ei tril...

...Și-amanții mor... și teatral se goleşte...

Și ne reculegem; iar bătrânul Will

În sufletele noastre 'ntinerește.

(«La teatru» de Mihai Codreanu)

Para una representación más gráfica, podemos observar el conjunto de visualizaciones de la Figura n.º 13. Podemos afirmar que el esquema rítmico de estos decasílabos se mantiene en versos alternos en este caso concreto.

En este modelo, el ritmo de los decasílabos (los femeninos que coinciden con el modelo 6+4') nos recuerda el soneto de Shakespeare escrito en pentámetro yámbico, así como en la tradición francesa, en la que hay normalmente también una cesura después de la sílaba séptima y en la que el verso de diez sílabas es la segunda forma, solo detrás del verso alejandrino, más empleada para los sonetos. El modelo estándar de los sonetos portugueses influidos por el mismo parnasianismo se presenta en versos de diez sílabas, como equivalente al endecasílabo italiano. Vemos, por lo tanto, la multiplicidad de casos de decasílabos en la tradición europea, pero podríamos incluso ir más allá y considerar este modelo rumano de finales del XIX como una confluencia cultural que combina la tradición italiana y la tendencia francesa que, como ya

sabemos, se han encontrado siempre en conflicto cuando se ha tratado de otorgarse la autoría del soneto. Fundir ambas direcciones precisamente en esta forma fija de poesía, se podría interpretar, por parte de los escritores rumanos, como una renovación ante la autoridad de estas dos tradiciones, sin desmerecer ninguna de ellas.

Observando la tendencia regular de la intensidad de los versos (indiscutiblemente ligados a la secuencia de la rima) no es descabellado afirmar que la intención de este modelo era la de alcanzar, bajo la forma más parecida, a su modelo francés, los decasílabos románticos perfectos aún con sonidos mudos.

Tabla n.º 26.

El esquema de una excepción del modelo 1, que sigue el patrón 5' + 5 // 6 + 4'

Modelo 1 excepción con cesura	HEMISTQUIO 1						HEMISTQUIO 2				
	S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9	S10	S11
VERSOS MASCULINOS	T		T		T		T		T		T
VERSOS FEMENINOS		T		T		T		T		T	

MODELO DE LA ÚLTIMA SÍLABA DE LOS VERSOS DEL SONETO													
V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14
T	A	A	T	T	A	A	T	A	A	T	A	T	A

MODELO RIMA													
V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14
A	B	B	A	A	B	B	A	C	C	D	E	D	E

La teatru		S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9	S10	S11
cuarteto 1	v1	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v2	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A
	v3	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A
	v4	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
cuarteto 2	v5	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v6	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A
	v7	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A
	v8	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
terceto 1	v9	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A
	v10	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A
	v11	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
terceto 2	v12	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A
	v13	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v14	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A

Figura n.º 13.

Patrón acentual y rimático del poema «La teatru» de Codreanu (modelo 5'+5/6+4')

- **Modelo 2**

Tabla n.º 27.

Estructura métrica del modelo 2

Número de sílabas	N.º de sonetos del corpus	Cesura en sílabas lingüísticas		Sílabas tónicas en los versos						Cómputo	N.º de sonetos del corpus	Ritmo
		6/7	T/A	2º	4º	6º	2º	4º	6º			
12 sílabas	85	6/7	T/A	2º	4º	6º	2º	4º	6º	6 + 6	1	YÁMBICO
		7/8	A/A							6´ + 6	1	
										6´ + 6´	8	
										6´ + 6´/ 6	75	

Frecuencia de los esquemas métricos del Modelo 2 (12 sílabas)

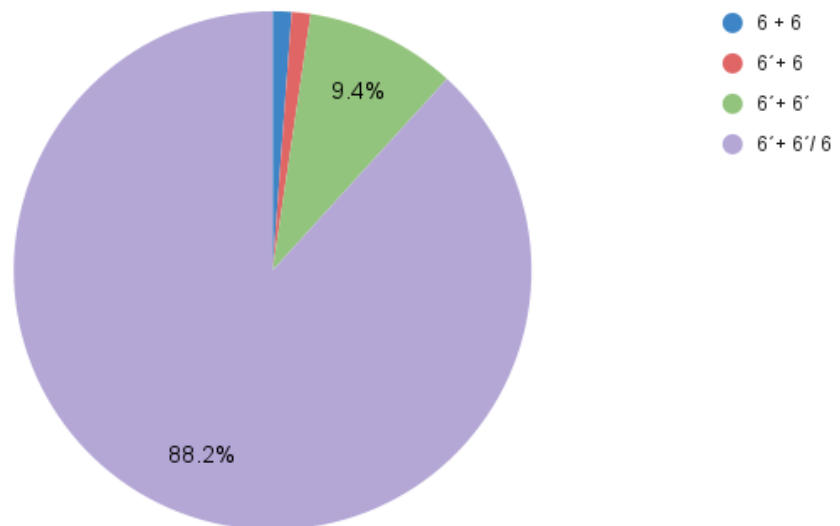


Figura n.º 14

Estructura métrica del modelo 2

El segundo modelo más numeroso de nuestro corpus está formado por ochenta y cinco sonetos compuestos por versos de doce sílabas, contadas, como ya se ha especificado en apartados anteriores, hasta la última sílaba tónica de cada hemistiquio, según la tradición francesa. La cesura divide estos versos en dos hemistiquios. Debido a esta organización, la cesura se encuentra después del acento en la 7.^a sílaba, en la mayor parte de los casos, entre dos sílabas átonas (la séptima y la octava en cuanto a sílabas lingüísticas), dando así lugar a un contexto rítmico yámbico, siendo las sílabas 2^o 4^o 6^o de cada hemistiquio las tónicas, en ochenta y cuatro de los sonetos de este segundo modelo. Además, contamos con una variante compuestas por dos hemistiquios masculinos cuya cesura se halla entre la sexta tónica y la séptima sílaba átona. Esta leve desviación le pertenece a **Ion Luca Caragiale** que escribe el soneto de principios de siglo, «**Sonet brutal (Symbolist-instrumentalist)**», respetando la estructura francesa. Veamos este ejemplo de soneto:

*Zenitul polichrom se irizează-n spasm,
Și lungi și partice cobor din el săgeți;
Iar eu, citind adânc pe frescuri din pereți,
Văd conturându-se din alte vremi un basm.*

*Da!Homo... fui ! da, viața mi-e sarcasm!
Sunt toate vechi, nimic nou nu mai poți să-nveți!
Când toate intră-n ea ca lichidu-n bureți,
De Calipige n-am de loc entuziasm!*

*Lucească ochii ei în focuri de smarald,
Pembele varii dungi aștearnă-și în bibiluri,
Îi curgă lacrime în van de sânge cald!*

*...A! prea brutală-a fost când m-a metodoxit!...
Mă tachinează-n van cu amplele-i profiluri:
Vai! Faunul, răpus de Eros, a murit!*

(«Sonet brutal (Symbolist-instrumentalist)» de Ion Luca Caragiale)

Nos topamos nuevamente, al observar el cómputo métrico empleado, con la oposición que otorga la alternancia de la rima femenina y la masculina. Esta vacilación da lugar, como ya hemos visto en el gráfico anterior cuatro escenarios diferentes de cómputos silábicos, que, utilizando la convención indicada, serían: 6 + 6, 6' + 6, 6' + 6' y 6' + 6' / 6.

Mihai Dinu afirmaba que, debido al continuado intento de exhaustiva imitación del modelo francés, la rima hace que el patrón métrico que alterna los versos de once sílabas lingüísticas con los de doce sea el perfecto homólogo en rumano del decasílabo francés (2004, p. 85).

La preferencia por este modelo la identificamos en autores románticos como **Ion Heliade Radulescu, Timotei Cipariu, Cezar Bolliac** de la primera mitad del siglo XIX o en modernistas como **Ștefan Petică, Gabriel Donna o Mihai Codreanu** en la segunda parte del XIX hasta los principios del XX. Destacable en este modelo son los sonetos de **Ion Luca Caragiale, Elena Văcărescu y Mihai Codreanu** que se desvían de la estructura estándar del soneto petrarquista y optan por una presentación diferente, así como lo veíamos en el anterior apartado dedicado a la distribución en estrofas.

Debido a su estructura y a la influencia francesa, que ya hemos mencionado en múltiples ocasiones, podemos afirmar que este segundo modelo de nuestro corpus es el equivalente rumano del alejandrino francés. Este peculiar tipo de verso dodecasílabo «se cultiva en la tradición literaria francesa, con bastante frecuencia, antes de 1880 y sirve de inspiración para los poetas modernistas españoles y latinoamericanos» (Paraíso, 2000, p. 334) que fundamentan sus creaciones en el alejandrino francés. Si bien el alejandrino francés clásico no permite la llamada cesura épica (con sílaba muda entre hemistiquios, es decir modelo 6'+6 o 6'+6') el modelo rumano sí lo permite como puede verse en nuestro corpus.

Este esquema está conectado con los versos de catorce sílabas si tenemos en cuenta un cálculo de las mismas utilizando, por ejemplo, el método de escansión hispánico. Así pues, podemos comparar el esquema rumano con la tradición castellana donde los tetradecasílabos (alejandrinos) crean una verdadera escuela especialmente en los sonetos modernistas. Sin embargo, este modelo, iniciado por Rubén Darío, pasa desapercibido en Rumanía, dentro de las fechas de nuestro corpus.

El verso de doce sílabas (con cesura) es el alejandrino francés, una preferencia de los románticos y, más tarde, de los simbolistas y parnasianos. Los escritores rumanos toman prestado el alejandrino de dodecasílabos para convertirlo en verso cumbre durante el

Romanticismo, aunque también lo veremos en la variante combinada de tridecasílabos y tetradecasílabos. Es relevante, sin embargo, que la literatura alemana prefiera los endecasílabos para la creación de sonetos y no los versos de doce sílabas como lo hacen los franceses. Teniendo en cuenta el impacto del Romanticismo alemán en toda Europa, entendemos que las influencias que se ejercen en la tradición sonetista rumana, en cuanto a esta estructura, van oscilando entre las tradiciones con más peso como son las ya mencionadas: italiana, francesa o alemana.

El alejandrino es, según Hrabak, un tipo de verso dodecasílabo que cuenta con rima y con una diéresis (aquí entendida como la coincidencia entre el final de una palabra y el final del hemistiquio), después de la sexta sílaba. La última sílaba que aparece antes de la cesura, así como la última sílaba del verso gozan de acento léxico. Cuando después de la última sílaba tónica aparece otra no acentuada, el último hemistiquio de los versos dodecasílabos contaría con una sílaba más, denominándose verso femenino (1983, p. 179). Observamos, sin embargo, como ya mencionábamos, un soneto cuyos hemistiquios no cuentan con finales átonos, pero sí con doce sílabas, hecho que nos indica que los intentos de parecerse al modelo de referencia se pueden llevar a cabo a través de varios métodos de creación métrica (el caso del soneto «**Sonet brutal (Symbolist-instrumentalist)**»). La tendencia es, sin duda, la alternancia rimática que reproduce los sonidos mudos franceses. Sin embargo, contamos también con composiciones donde hay una clara coincidencia entre las sílabas métricas y las lingüísticas. Para este autor (Hrabak, 1983, p. 179) solo se contempla como alejandrino el que coincide plenamente con el modelo francés, que sería solo el modelo 6+6 o 6+6'; este último no se identifica con ninguna estructura de los sonetos de nuestro corpus, mientras que el esquema 6+6 se cultiva en el ya mencionado «Sonet brutal (Symbolist-instrumentalist)».

La denominación, considera la crítica, se debe al poeta francés Alexandre de Paris que se inclina durante el siglo XII por un tipo de verso largo de doce sílabas. Hay, sin embargo, otras teorías que mencionan la obra *Alexandre le Grand* del autor Lambert-li-Cors como inspiradora para que este nuevo tipo de verso empleado en los sonetos franceses use la denominación inspirada en su título. Se trata, concretamente, de un verso yámbico, dodecasílabo y con cesura tras el tercer yambo (Petraş, 2002, p. 217).

Ion Heliade Rădulescu, uno de los autores cuyos sonetos son estudiados en el corpus analizado, hablaba sobre este peculiar tipo de dodecasílabo de la siguiente manera: los alejandrinos franceses son uno de los tipos de versos más largos. Ellos también son

denominados heroicos ya que son los empleados para escribir epopeyas, tragedias, odas o poesía didáctica, así como la misma sátira (Heliade Rădulescu, 1979, p. 212). El teórico Hrabak resaltaba también el uso del alejandrino para escribir la tragedia francesa clásica del siglo XVII (1983, p. 179). Continuando con la teoría de Heliade Rădulescu, observamos que el autor destaca que el alejandrino francés en rumano está compuesto por dos hemistiquios yámbicos de siete sílabas (refiriéndose claramente a los modelos identificados con los esquemas 6´+ 6´ y 6´+ 6´/ 6) donde el primero es isotónico, mientras que el segundo puede encontrarse truncado, es decir que cuenta con seis sílabas (Heliade Rădulescu, 1979, p. 212- 214).

M.^a Victoria Utrera Torremocha se refería al alejandrino en la tradición francesa, haciendo alusión a su evolución durante el simbolismo:

La forma rítmica continua y reiterada es característica, como hicieron ver en repetidas ocasiones los poetas simbolistas contemporáneos y posteriores a Verlaine, del alejandrino clásico francés, verso emblemático de la tradición poética francesa que se compone de doce sílabas y está dividido en dos hemistiquios de seis sílabas cada uno, con acentos en las sílabas sexta y duodécima. Ya Víctor Hugo comenzó a suavizar rítmicamente el alejandrino, pero fue Verlaine quien llevó a mejor término la modulación decadente del mismo en la manera que algunos llaman alejandrino tripartito. Se trataba precisamente de atenuar –pero no de eliminar– la marcada pausa central de este verso compuesto, de tal modo que el efecto acústico y rítmico fuera de mayor imprecisión. (...) Algunos estudios siguen viendo en los experimentos con el alejandrino una ruptura abierta del verso y llegan a afirmar que Verlaine «deshizo la estructura clásica de los metros franceses» (2014, p. 222).

A lo largo del tiempo, muchas han sido las interpretaciones que se le han podido dar al análisis métrico del alejandrino francés, pero «en todas las lecturas posibles—como verso simple, como verso compuesto, como constituido por dos hemistiquios o por tres segmentos tetrasilábicos—el alejandrino francés sigue siendo siempre un dodecasílabo» (Torre, 2001, p. 90).

En la tradición española el alejandrino procede también del francés y es «el verso de catorce sílabas dividido en dos hemistiquios de 7+7. Procede seguramente del tetrametro yámbico cataléctico latino. [...] Durante la Edad Media [...] se usa para poemas didácticos y hagiográficos, pero es la literatura francesa la que más lo utiliza» (Paraíso, 2000, pp. 133-134).
Añadía la investigadora:

A la literatura española el alejandrino llega desde Francia, y recibe el nombre del Roman d'Alexandre (c. 1180-1190), del normando Alexandre de Bernay. Puesto que la métrica francesa computa los versos desde la primera sílaba hasta

la última tónica—pero no la átona postónica, si existe—, el alejandrino francés consta de doce sílabas. Por el contrario, el alejandrino español consta de catorce, contando una más en cada hemistiquio. El alejandrino es el gran metro de nuestra primera escuela culta, el «mester de clerecía» (ss. XIII-XIV: de Berceo a López de Ayala). [...] En el siglo XV desaparece prácticamente el alejandrino para reaparecer, de nuevo por influencia francesa, en el Neoclasicismo. El Romanticismo también lo cultiva, pero serán los modernistas—nuevamente bajo el signo de su admiración por la cultura francesa, donde este metro es el dominante en todos los géneros: épica, teatro y lírica—quienes volverán a hacer de él un uso extensísimo (Paraíso, 2000, pp. 134-135).

José Domínguez Caparrós destaca la existencia de un *alejandrino a la francesa* en la literatura española, un tipo de verso caracterizado por una composición de:

trece sílabas que lleva acento rítmico necesariamente en las sílabas sexta y duodécima. El acento de la sílaba sexta debe coincidir con el acento de la última sílaba de una palabra aguda o con el de la penúltima sílaba de una palabra llana. No puede pues coincidir con el de la sílaba acentuada de una palabra esdrújula. Cuando coincide con el acento de la penúltima sílaba de una palabra llana, la última sílaba de esta palabra debe formar sinalefa con la sílaba siguiente (1999a, p. 31)

Se trata, por lo tanto, de una clara acomodación de una tradición francesa a modelos españoles que podemos ver, tal y como destacaba Domínguez Caparrós, en Tomás de Iriarte. Durante el Modernismo español, así como en el latinoamericano destacan varios autores que encuentran en los sonetos alejandrinos su modo de expresión en determinados momentos de su recorrido artístico; estamos ante algunas de las creaciones de Rubén Darío, Blas de Otero, Gabriela Mistral o Carmen Alonso-Cortés.

Si nos centramos en las definiciones con las que contamos en la tradición rumana, un alejandrino francés es un tipo de verso yámbico de doce sílabas que cuenta con cesura después de la sexta sílaba (DEX, 2009). En la poesía rumana los cultivadores de versos alejandrinos fueron **Alecsandri, Alexandrescu, Eminescu o Anghel** y lo hicieron bajo la forma de versos yámbicos de trece sílabas, cuando la última sílaba es acentuada (6´+6) y de catorce sílabas, cuando la última sílaba es átona (6´+6´) (Ghiță y Fierescu, 1979).

Ion Heliade Rădulescu refiere que los alejandrinos rumanos pueden contar con troqueos en lugar de yambos, que darían lugar al modelo 5´+5´, pero que esta opción es, más bien, digna de rechazo (Heliade Rădulescu, 1979, p. 212-214). Esta opción no se recogería como alejandrino, sino que se acerca más a la valoración como decasílabo.

Según la investigadora Bălașa (2010, p. 188), el alejandrino francés es un tipo de verso formado por doce sílabas que se ve segmentado en dos hemistiquios por una cesura masculina, pero en el alejandrino rumano la cesura masculina es más bien un accidente que una norma. Así pues, nuestro corpus avala su observación, ya que la mayoría de alejandrinos rumanos tienen cesura después de hemistiquio 6´ (femenino). Más adelante, comentaremos estos aspectos tan contradictorios, añadiendo a la teoría existente, nuevas observaciones.

Este segundo modelo métrico de los sonetos del corpus aparece en pleno Romanticismo, como ya indicábamos, y encontramos un caso especial en la obra de Ion Luca Caragiale, autor más conocido y apreciado por su obra teatral y prosa que por sus pocos intentos en el ámbito de la lírica. Se trata del soneto titulado «Sonet brutal (Symbolist-instrumentalist)» escrito en 1893 que se caracteriza por la cesura presente entre la sexta y la séptima sílabas lingüísticas y un ritmo yámbico. La rima de este modelo es la masculina en ambos hemistiquios (6+6) con una distribución italianizante según el esquema ABBA: ABBA, salvo en el último terceto, más innovador, EDE, y así lo podemos ver en la Figura n.º 15. Es el único modelo que cuenta con una identidad total entre sus hemistiquios que finalizan en sílaba tónica y se inician en sílaba átona, íntimamente ligado a la tradición francesa del alejandrino clásico.

MODELO DE LA ÚLTIMA SÍLABA DE LOS VERSOS DEL SONETO													
V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14
T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T

MODELO RIMA													
V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14
A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	E	D	E

Sonet brutal (Symbolist- instrumentalist)		síl 1	síl 2	síl 3	síl 4	síl 5	síl 6	síl 7	síl 8	síl 9	síl 10	síl 11	síl 12
cuarteto 1	v1	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v2	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v3	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v4	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
cuarteto 2	v5	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v6	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v7	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v8	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
terceto 1	v9	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v10	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v11	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
terceto 2	v12	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v13	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T
	v14	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T	A	T

Figura n.º 15.

Patrón acentual y rimático del soneto «Sonet brutal (Symbolist-instrumentalist)»

- **Modelo 3**

Tabla n.º 28.

Estructura métrica del modelo 3

Número de sílabas	N.º de sonetos del corpus	Cesura en sílabas lingüísticas		Sílabas tónicas en los versos								Cómputo	N.º de sonetos del corpus	Ritmo
				1º	3º	5º	7º	1º	3º	5º	7º			
14 sílabas	18	8/9	A/T	1º	3º	5º	7º	1º	3º	5º	7º	7'+7'	8	TROCAICO
												7'+7	1	
												7'+7'17	9	

Frecuencia de los esquemas métricos del Modelo 3 (14 sílabas)

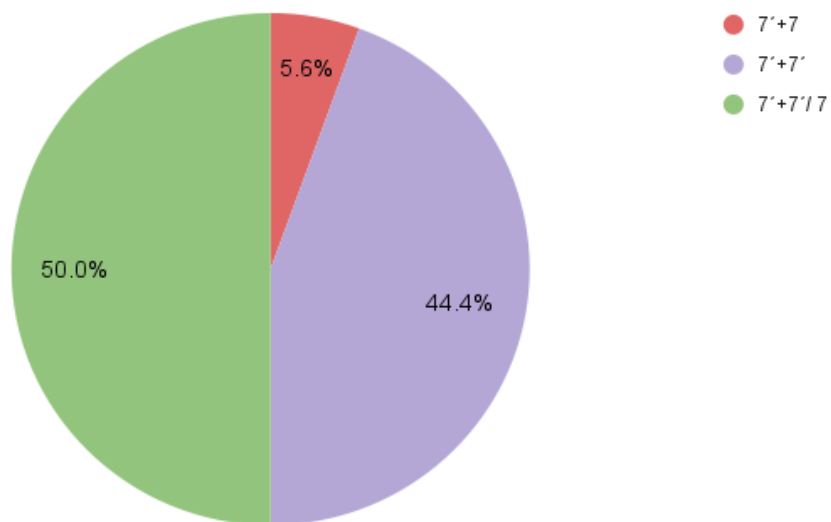


Figura n.º 16.

Frecuencia de los esquemas- Modelo 3

El tercer modelo lo encontramos en dieciocho sonetos del corpus que cuentan con versos de catorce sílabas, distribuidos en dos hemistiquios de siete sílabas. La intensidad presenta el siguiente esquema acentual con las sílabas tónicas en la 1° 3° 5° 7° posición, en cada uno de los hemistiquios de los versos, una estructura muy parecida al segundo patrón identificado en los sonetos de principios de siglo XX, que encontrábamos en el primer modelo. Por lo tanto, estamos ante un ritmo trocaico. Hay una cesura entre la octava y la novena sílaba natural que delimita un primer hemistiquio que termina siempre en sílaba átona, de un segundo que se inicia, tal y como lo hemos visto en la Tabla n.º 28, con una sílaba acentuada.

Identificamos composiciones que se estructuran en este modelo en las obras de **Gheorghe Asachi**, **Mihai Codreanu**, **Cincinat Pavelescu**, así como en las de los simbolistas con influencias románticas **Nicolae Nicolescu** y **Alexandru Macedonski**. No obstante, en lo que atañe la preferencia de los autores, teniendo en cuenta el escaso número de sonetos, intuimos que no es un modelo preferente por los poetas de nuestro corpus.

La poeta rumana **Iulia Hașdeu**, educada en Francia y profundamente influenciada por movimientos literarios como el Romanticismo o el parnasianismo, escribe sonetos en varios idiomas, pero el único que se conserva en rumano es el de 1886 «**La ce cugetai?**» Este soneto, cuyo segundo hemistiquio es masculino, se desvía bastante de la norma que hemos visto hasta ahora, lo que lo puede acercar más al modernismo que a los anteriores modelos e incluso a Baudelaire. Es el único soneto de su modelo que cuenta con versos masculinos, si atendemos el aspecto rimático. La composición queda emparentada, desde este punto de vista, con la de Ion Heliade Rădulescu («Adio la anul 1832») y con la de Ion Luca Caragiale («Sonet brutal (Simbolist-instrumentalist)»). Es indudable la permanente tendencia de casi todos los autores de imitar una perspectiva culta que seguía los patrones de los versos de arte mayor, siendo el tamaño uno de los elementos imprescindibles para una mayor complejidad y refinamiento estilístico.

Hemos optado por reproducir aquí el soneto de la poeta Iulia Hașdeu por ser la única mujer que identificamos en este modelo:

*Când pe cărți de rugăciune, genele ți le plecai,
Spune-mi scumpa mea amică, la ce oare cugetai?
Închinându-te, o! spune-mi, oare nu cumva rosteai
Al meu nume, căteodata, așa dulce îl găseai?*

*Eu ceream la cer - când vântul steagurile flutura -
Ca să binecuvinteze lupta și izbânda mea;
Și pe când gornistu-ntruna, marșuri de război suna,
Sufletu-mi, gelos pe tine, tot spre tine s-avânta.*

*Iar când tu, îngenunchiată, te rugai la Dumnezeu,
Eu, călare pe fugaru-mi negru ca un pui de zmeu,
Alergam după al slavei, zgomotos și lung alai;*

*Îmi râdeam de-orice pericol! Moartea-n față am privit,
Jupuită, numai oase și cu chip îngălbenit.
Nu cumva atuncea iarăși, tot la mine cugetai?*

(«La ce cugetai?» de Iulia Hașdeu)

Comprendido también en este modelo métrico identificamos el soneto «**Pentru Bălcescu**» de Costache Negri escrito en 1846 que, tal y como lo comentábamos en el anterior apartado, se desvía de la estructura estándar de la organización estrófica del soneto petrarquista (ver apartado 7.2 *Distribución en estrofas* de este mismo capítulo). El caso concreto de este soneto también destaca en cuanto al cómputo silábico: el esquema acentual presenta un axis rítmico en las sílabas impares y se respeta también un isosilabismo en el número de sílabas lingüísticas de los versos. A pesar de su aparente semejanza con el soneto isabelino (4 versos + 4 versos + 4 versos + 2 versos), observamos que el soneto está estructurado en pareados, como podemos observar en la Figura n.º 17 donde cada dos versos la rima cambia. Ya advertíamos en el anterior apartado que había sonetos ingleses (no shakesperianos) que tenían este tipo de esquema rimático (Clare, 1920, como se citó en Clare, 2005), pero sin detectar ninguna relación con los sonetos rumanos analizados.

MODELO RIMA													
V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14
A	A	B	B	C	C	D	D	E	E	F	F	G	G

Figura n.º 17.

Modelo rimático del soneto «Pentru Bălcescu» de Costache Negri

- **Modelo 4**

Tabla n.º 29.

Estructura métrica del modelo 4

Número de sílabas	N.º de sonetos del corpus	Cesura en sílabas lingüísticas		Sílabas tónicas en los versos				Cómputo	Ritmo
8 sílabas	9	sin cesura		2º	4º	6º	8º	8' / 8	YÁMBICO
	1	5/6	A/T	1º	4º	1º	4º	4' + 4' / 4	DACTÍLICO + TROCAICO

Frecuencia de los esquemas métricos del Modelo 4 (8 sílabas)

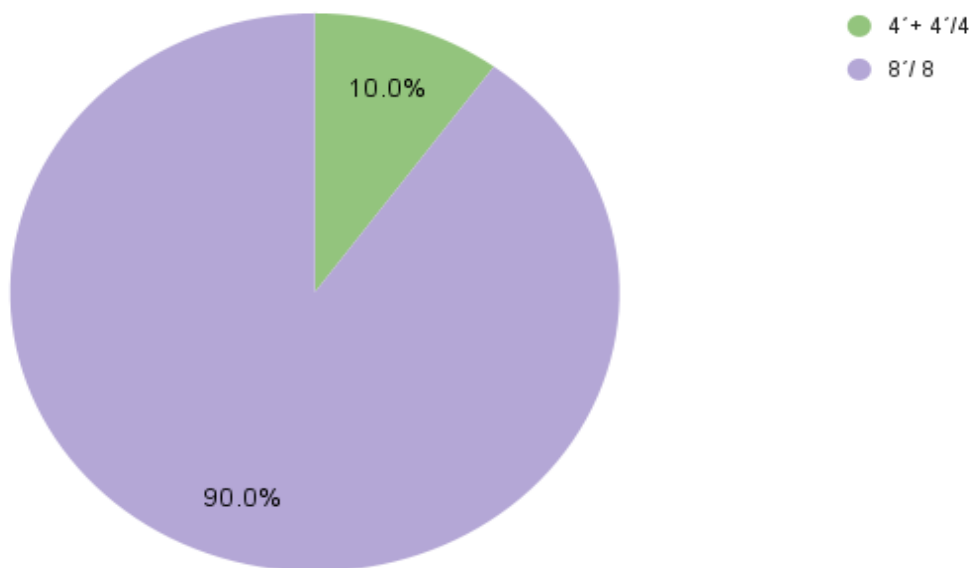


Figura n.º 18.

Frecuencia de los esquemas- Modelo 4

El cuarto modelo cuenta con dos patrones distintos que abarcan, mayormente, versos sin cesura, junto a un ejemplo de la primera mitad del siglo XIX, que sí cuenta con dos hemistiquios. Los diez sonetos con versos octosílabos representan el primer modelo de arte menor y el más numeroso, en este sentido, de nuestro corpus.

El primer esquema lo identificamos en los sonetos escritos durante la segunda parte del siglo XIX. Estos se caracterizan por la ausencia de la cesura y un esquema acentual en las sílabas pares, por lo tanto, estamos ante un ritmo yámbico, tal y como lo podemos comprobar en la Tabla n.º 29. Sus autores están profundamente marcados por el simbolismo (**Alexandru Obedenaru, Cincinat Pavelescu y A. Steurman-Rodion**), salvo **Theodor Șerbănescu**, autor que se encuentra a mitad de camino entre el Romanticismo y el simbolismo, tanto por la época que le toca vivir como por sus preocupaciones artísticas y amistades cultivadas.

Este patrón²⁷ recuerda al utilizado, de manera excepcional, en el soneto 145º por Shakespeare, que lo escribe en tetrametros yámbicos. Baudelaire también coquetea con los octosílabos y, a pesar de escribir una variedad amplia de sonetos cuyos versos oscilan entre heptasílabos y versos de dieciséis sílabas, no es un modelo ejercitado en demasiada abundancia.

Destaca el soneto «**Poveste**» escrito por **A. Steurman-Rodion** a finales del siglo, compuesto por quince versos y distribuidos en cuatro estrofas atípicas para un soneto, como ya lo veíamos en el anterior apartado.

El segundo patrón de este cuarto modelo (ver Tabla n.º 29) viene representado dentro del corpus por un solo soneto fechado en 1829 y escrito por **Ion Heliade Rădulescu**, un romántico empedernido, partícipe de la escuela del «Pașoptism». El caso de este soneto es un tanto especial debido a la estructura distinta que presenta. Nos encontramos ante versos octosílabos que se dividen en dos hemistiquios a través de una cesura ubicada entre la sílaba lingüística átona que ocupa la quinta posición y la tónica, que ocupa la sexta. Esta cesura es fundamental para la determinación rítmica ya que divide el verso en dos partes iguales compuestos cada uno por una estructura diferente, un pie dactílico, más una estructura bisilábica trocaica, tal y como se distingue en la Figura n.º 19. Nuevamente la rima es

²⁷ Es de destacar que, durante el modernismo llevado a cabo en Latinoamérica y España, son varios los autores que apuestan por la variante de sonetos escritos en eneasílabos como por ejemplo José Asunción Silva, Valle-Inclán, Manuel Machado o Gabriela Mistral entre otros, a pesar de que, con anterioridad a ellos, no se detecta ningún ejemplo (Paraíso, 2000, p. 333).

definitoria para la clasificación métrica de verso y destaca su esquema también por su innovación: ABBA: BAAB: CCD: EED.

Se debe señalar que se ha optado por esta determinación rítmica ya que se trata de un solo caso cuyos versos se pueden separar en dos hemistiquios casi idénticos, contando con el cómputo $4' + 4'/4$. Así pues, cada hemistiquio se abre en dos pies métricos: uno de tres sílabas y otro de dos. Consideramos que en este caso podemos hablar de un ritmo dactílico que se continua con uno trocaico y no de un primer hemistiquio cataléctico. Sin embargo, el segundo hemistiquio, debido al tipo de rima, sí aparece en una alternancia cataléctica/acataléctica.

Otra opción de análisis e interpretación sería la que contempla la posibilidad de considerar un ritmo dactílico en ambos pies, de la siguiente manera: dactílico + dactílico cataléctico en el primer hemistiquio y dactílico + dactílico cataléctico en el segundo. Hemos tenido en cuenta que la métrica latina se fundamenta en la sucesión de las sílabas largas y cortas, cuya combinación configura diferentes esquemas métricos y no se caracteriza ni por la rima ni por el número de sílabas de cada verso, como sucede en la poesía castellana. Asimismo, hemos considerado el carácter culto y erudito de la lírica latina (el modelo a seguir, en este caso) que perseguía la perfección y equilibrio formal, también a nivel métrico. No podemos olvidar el hecho de que el vocablo *lírico* proviene del *lyricos* griego; en él se incluía toda composición en verso que estaba destinada a ser cantada por el poeta o por un coro al son de una lira. Este vínculo inamovible entre la lírica y la música promueve una visión más equilibrada de la poesía, donde las estructuras deben responder a cánones establecidos, factibles para su empleo musical. Por todos estos elementos, hemos considerado que la opción de interpretar los versos del soneto de **Ion Heliade Rădulescu** como dos secuencias (dactílico + trocaico), siendo solamente el segundo hemistiquio, en ocasiones, cataléctico, sea la más adecuada. Consideramos más adecuado entender los versos y los hemistiquios organizados en estructuras redondas y fijas y no como entidades catalécticas. Analizado de esta manera, su estructura responde tanto a un análisis moderno, como a uno tradicional. Además, el autor de este soneto, Ion Heliade Rădulescu, fue, en sus tratados, un férreo defensor de la métrica cuantitativa latina (**ver subapartado 3.1.1**), sosteniendo la métrica basada en la cantidad y conservando la tradición antigua. En el **subapartado 3.1.4.3** veíamos teorías parecidas en autores más modernos, como, por ejemplo, en Ștefănescu y Bărcănescu (1983, pp. 36-40). Ellos apuntaban que el número de unidades rítmicas asegura la simetría del verso y de la estrofa, siendo más importante el número de acentos que el de sílabas. Además, debemos atender a las

varias teorías planteadas por Dinu en el mismo subapartado. Toda esta información nos determina tomar la decisión de considerar los hemistiquios de este poema, como mixtos, en una combinación de dos tipos de ritmos. Veamos el soneto de Ion Heliade Rădulescu:

*Să ne deschiză lan se gătește
O viitoare unde intrăm,
Și pace, drepturi să-ntâmpinăm
Mai dinainte el ne vestește.*

*În fața porții und' așteptăm
Nădejdea dulce la toți zâmbește;
Epocă nouă ni se zărește,
De aci vremea să numărăm.*

*An rău din urmă trecutul fie,
Relele toate cu dânsul ție;
Răstriștea treacă, s-o numim vis.*

*Unirea, cinstea în români crească,
Dreapta reformă în veci trăiască...
Cheile sună... tot s-a deschis.*

(«Sonet la anul 1830» de Ion Heliade Rădulescu)

Sonet la anul 1830		síl 1	síl 2	síl 3	síl 4	síl 5	síl 6	síl 7	síl 8	síl 9	síl 10
cuarteto 1	v1	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA
	v2	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	
	v3	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	
	v4	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA
cuarteto 2	v5	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	
	v6	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA
	v7	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA
	v8	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	
terceto 1	v9	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA
	v10	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA
	v11	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	
terceto 2	v12	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA
	v13	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA
	v14	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	ATONA	TONICA	ATONA	ATONA	TONICA	

Figura n.º 19.

Esquema acentual del soneto «Sonet la anul 1830»

- **Modelo 5**

Tabla n.º 30.

Estructura métrica del modelo 5

Número de sílabas	N.º de sonetos del corpus	Cesura en sílabas lingüísticas	Sílabas tónicas en los versos				Cómputo	Ritmo
			1º	3º	5º	7º		
7 sílabas	6	sin cesura	1º	3º	5º	7º	7'7	TROCAICO

Seis son los sonetos con estrofas homeométricas donde aparecen versos heptasílabos y son solamente dos los autores que los cultivan: **Alexandru Sihleanu** (1834-1857) a mediados del siglo, momento marcado todavía por un Romanticismo tardío y **Mihai Codreanu** (1876-1957) a finales del siglo XIX, principios del XX, gobernado por una clara tendencia simbolista, decadente y parnasiana. Debido al reducido tamaño de estas composiciones en arte menor, los versos carecen de cesura; el patrón de acentuación sigue, en todos los casos, la estructura trocaica y se marca en la 1º, 3º, 5º y 7º sílabas, un esquema distinto a la tipología estándar del soneto italiano. Reproducimos a continuación, a modo de ejemplo, uno de los sonetos de Sihleanu:

Peste țarmuri depărtate

Vezi tu râul călător,

Cum în valuri turburate

Se-asvârlă din izvor?

Pe-a lui maluri singurate

Vezi, cum vîntul mugitor

Mișcă trestia ș'o bate,

Șuerând încetișor?

Rîu-i viața-mi sbuciumată,

Ș'acea trestie mișcată

E-al meu suflet dureros;

*Viitorul, ce m'așteaptă,
E pustia cea deșartă
După malul nisipos.*

(«Sonet» de Alexandru Sihleanu)

Isabel Paraíso hablaba del heptasílabo en el contexto de los versos de arte menor y observaba que:

Procede de la métrica popular latina, del tetrametro yámbico cataléctico, cuyas dos mitades pasan a ser consideradas versos independientes²⁸. Como tal, está documentado en los himnos de San Ambrosio de Milán. Esto explica su presencia en todas las lenguas románicas, especialmente en la italiana. [...] Por otra parte, la poesía francesa favorece el uso del heptasílabo, hemistiquio de su gran metro, el «alexandrin» (12 sílabas) (2000, p. 124).

La crítica rumana menciona este modelo de verso como parte (hemistiquio cataléctico o no) de un tipo de verso mayor, relacionándolo también con la tradición latina o las influencias francesas (Petraș, 2002).

²⁸ El tetrametro yámbico es un verso latino de 15 sílabas con dos miembros: el primero un heptasílabo esdrújulo, y el segundo un heptasílabo llano.

- **Modelo 6**

Tabla n.º 31.

Estructura métrica del modelo 6

Número de sílabas	N.º de sonetos del corpus	Cesura en sílabas lingüísticas		Sílabas tónicas en los versos								Cómputo	Ritmo
				2º	4º	6º	8º	2º	4º	6º	8º		
16 sílabas	5	9/10	A/A	2º	4º	6º	8º	2º	4º	6º	8º	8´+ 8´/ 8	YÁMBICO

En el caso del último modelo contamos con cinco sonetos cuyo esquema acentual podemos observar en la Tabla n.º 31. Debido al tamaño del verso, este se divide en dos hemistiquios por una cesura entre la novena y la décima sílabas lingüísticas que separa también dos sílabas no acentuadas, creando, por lo tanto, un primer hemistiquio hipercataléctico. El ritmo de este modelo es yámbico.

La oscilación que nuevamente se muestra entre la rima femenina y masculina da lugar a la misma alternancia en cuanto al cómputo silábico, que veíamos en anteriores modelos, siendo aquí conservada como: 8´+ 8´/ 8.

Cincinat Pavelescu, Haralamb G. Lecca y Gabriel Donna, los tres autores pertenecientes al final de siglo XIX proponen este modelo en muy pocos ejemplos. El primero viene marcado por el Clasicismo, mientras que los otros autores son simbolistas hasta llegar al naturalismo, en ocasiones. Reproducimos a continuación, a modo de ejemplo, uno de los sonetos de Pavelescu:

*Ai tot ce poate să aprindă mândria ta neînfrânată;
 Ai aurul atotputernic și cu el lumea cârmuiești.
 Pământul este pentru tine o mină veșnic neseacă,
 Izvor de fericiri smintite pe care nu-l mai isprăvești.*

*Spre-a-mpodobi a tale mese, unde șampania te-mbată,
În focul soarelui de vară pe câți săraci nu-i chinuiești;
Și câți nu mor în valul mării pe vreo corabie-ncărcată,
Sau sub ruina unei case pe care nu știi s-o clădești.*

*Averea ta îngenunchează chiar și mândria frumuseții.
Tu cumperi tot, până și pacea neveșejită a tinereții,
Și patul tău e lupanarul unui desfrâu îngrozitor.*

*O! tăvălește-te-n orgia comorii tale nemuncite,
Dar nu spera să ai vreodată cu prețul ei înjositor
Emoțiunile naive ale iubirilor cinstite.*

(«Bogatului» de Cincinat Pavelescu)

Tratando el hexadecasílabo desde una tradición hispánica, Isabel Paraíso mencionaba que este tipo de verso tiene su:

[...] manifestación más antigua en el pie de romance polirrítmico, monorrítmico y asonantado, detectado por Nebrija en el siglo XV. De este «pie» (o verso), por partición de sus dos hemistiquios, nacería el romance. En el Modernismo ha sido retomado. Así en «Esplín», de Julio Herrera y Reissig. El Modernismo usó, además, tipos monorrítmicos del hexadecasílabo, como el peónico compuesto y el dactílico compuesto (2000, p. 141).

7.3.4. Observaciones sobre los modelos

Presentados ya los modelos de los patrones acentuales de manera individual, vamos a realizar un resumen de conjunto que nos va a permitir entender las frecuencias de estos esquemas y extraer información adicional.

Hemos dividido en dos tablas distintas (Tablas n.º 32 y n.º 33) los modelos, en función de la presencia o la ausencia de la cesura. La primera tabla, la de los sonetos sin cesura, plantea tres modelos de ritmo yámbico y trocaico, de cómputos métricos comprendidos entre los heptasílabos y decasílabos. Tanto el modelo 1 como el modelo 4 cuentan con ambas tipologías de versos por lo que los vamos a encontrar, igualmente, en la segunda tabla, dedicada a los

sonetos con cesura. En este segundo caso, los ritmos que se emplean no solamente serán el yámbico y el trocaico, sino que se añadirán el ritmo anfibráquico y uno dactílico en combinación con el trocaico, en versos de arte mayor.

Tabla n.º 32.

Esquema acentual en sonetos sin cesura

El modelo y su n.º de sílabas		N.º de sonetos del corpus	Cómputo	Ritmo
1	10 sílabas	331	10´	Yámbico
			10´ / 10	
4	8 sílabas	9	8´ / 8	
5	7 sílabas	6	7´ / 7	Trocaico

Tabla n.º 33.

Esquema acentual en sonetos con cesura

El modelo y su n.º de sílabas		N.º de sonetos del corpus	Cómputo	Ritmo
1	10 sílabas	1	5´+ 5	Trocaico
		3	5´+ 5´	Trocaico
				Anfibráquico
		9	5´+ 5´/5	Trocaico
				Anfibráquico
		2	6 + 4´	Yámbico
5´+ 5	Trocaico			
2	12 sílabas	85	6 + 6	Yámbico
			6´+ 6	
			6´+ 6´	
			6´+ 6´/ 6	
3	14 sílabas	18	7´+7´	Trocaico
			7´+7	
			7´+7´/ 7	
4	8 sílabas	1	4´+ 4´/4	Dactílico + Trocaico
6	16 sílabas	5	8´+ 8´/ 8	Yámbico

Basándonos en la Tabla n.º 24, en el análisis de los modelos individuales realizado en el apartado anterior y en las presentes Tablas n.º 32 y n.º 33, podemos extraer la siguiente información: Los sonetos de versos de 10 sílabas o menos carecen de cesura, salvo 15 poemas del corpus que se desvían de la norma e implementan los dos hemistiquios en su forma (decasílabo francés). Sin embargo, debido al elevado número de casos (346 sonetos), podemos afirmar que los sonetos sin cesura son la tendencia a seguir en cuando a la creación de sonetos rumanos en el siglo XIX.

Presencia de cesura según el número de sílabas

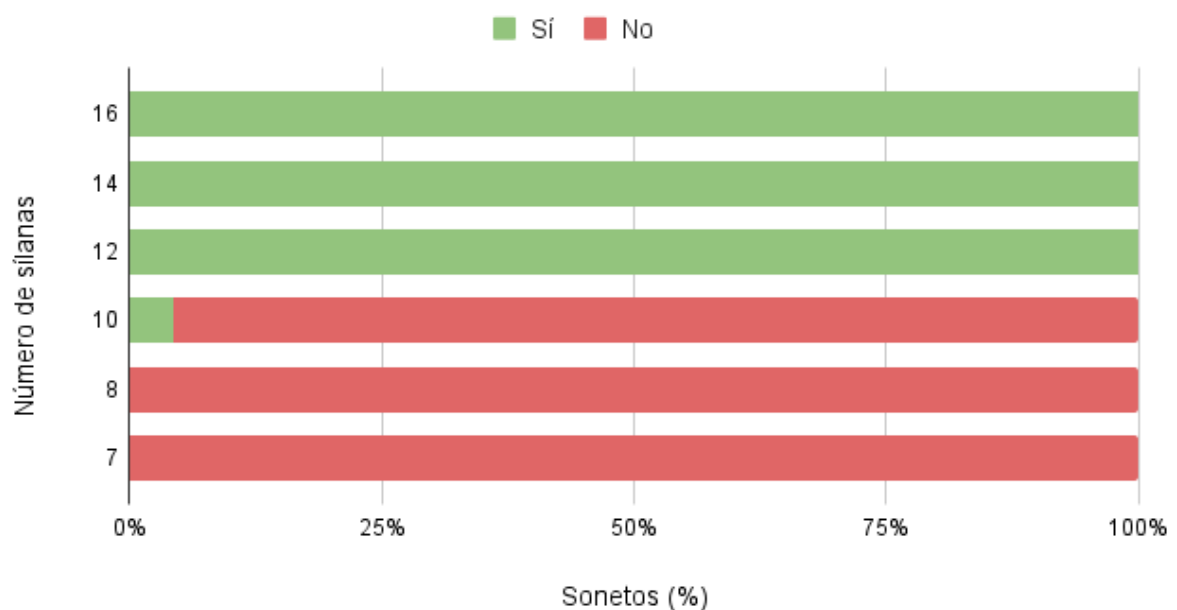


Figura n.º 20.

Presencia de cesura según el n.º de sílabas

Los modelos que cuentan con más número de sonetos son los que también presentan una mayor oferta de esquemas métricos, en el caso de nuestro corpus, tratándose del modelo 1 y 2, especialmente.

Los sonetos correspondientes al modelo 1 se caracterizan por una estructura que se muestra bastante fiel al modelo canónico del soneto y a su tipología de la tradición sonetista en

el resto de Europa. Es por eso por lo que podemos afirmar que estos sonetos son el equivalente rumano del modelo tradicional europeo cuyo origen es el endecasílabo italiano.

Los 124 sonetos con cesura siguen mayormente un patrón de inspiración francesa, respetando, en la gran mayoría de los casos, la estructura de sonetos en arte mayor. El crítico literario Vladimir Streinu consideraba que el verso largo rumano (el que se comprende entre 12 y 18 sílabas) constituye una pequeña lucha de la lengua con el espíritu de imitación italiano-francesa. Algunos de los autores del inicio del siglo XIX, añadía el mismo autor, conseguían sin grandes esfuerzos el verso de 14 sílabas, pero al intentar traducir e implementar el endecasílabo italiano, se conseguían con mucha más facilidad versos dodecasílabos (el alejandrino francés) (Streinu, 1966, pp. 123-124). Esta afirmación nos conduce a observar las conexiones que se identifican entre nuestros sonetos compuestos por doce sílabas y el dodecasílabo francés.

La cesura separa todos los versos compuestos (independientemente del número de sílabas) en dos hemistiquios iguales en rima femenina o masculina, indistintamente. Es de destacar, una vez más, el caso especial conservado en dos sonetos que alternan dos patrones métricos diferentes en sus versos. Es aquí donde identificamos versos cuyos hemistiquios tienen un desigual número de sílabas: 6 + 4'. Como ya veíamos, pertenecen a los primeros años del siglo XX, marcados por una tendencia más innovadora.

Atendiendo a los tipos de ritmo, se observa que el patrón rítmico que más se repite (91% de los casos) es el formado por un esquema acentual donde las sílabas tónicas son las pares, es decir ritmo yámbico (Modelos 1, 2 y 6). Este modelo está seguido por el marcado por las tónicas en las impares, ritmo trocaico (Modelos 1, 3 y 5), en 33 sonetos, y así se manifiesta en la Tabla n.º 34. El tercer ritmo, en cuanto a número de apariciones, se conserva en seis sonetos pertenecientes al modelo 1 constituido por los versos decasílabos, mientras que el caso especial que enunciábamos con anterioridad, concretado por una combinación de pies métricos (dactílico y trocaico), lo encontramos solamente en un poema del corpus. Podríamos considerar un modelo plenamente dactílico, como ya mencionábamos con anterioridad, pero aquí no lo hemos valorado de esta manera.

Tabla n.º 34.

Distribución de los modelos en función de su esquema acentual

Esquema acentual	Modelos (en orden de aparición en las Tablas n.º 24 y n.º 25)	Número de apariciones en el corpus
Ritmo yámbico	1, 2, 6	433
Ritmo trocaico	1, 3, 5	33
Ritmo anfibráquico	1	6
Ritmo dactílico + trocaico	4	1

Distribución de los tipos de ritmo según el número de sílabas

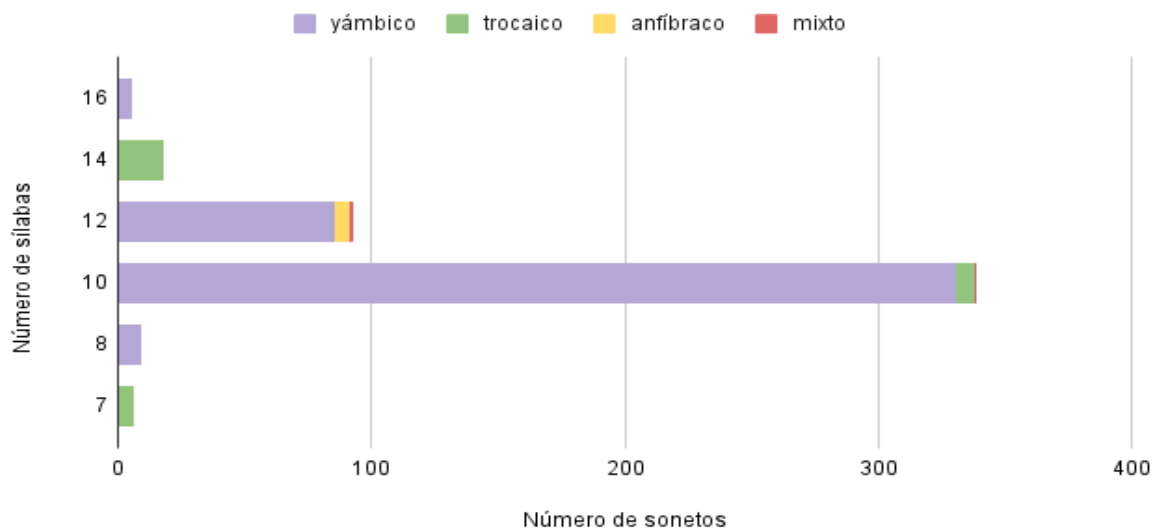


Figura n.º 21.

Ritmo según el n.º de sílabas

Distribución de los tipos de ritmo según el número de sílabas

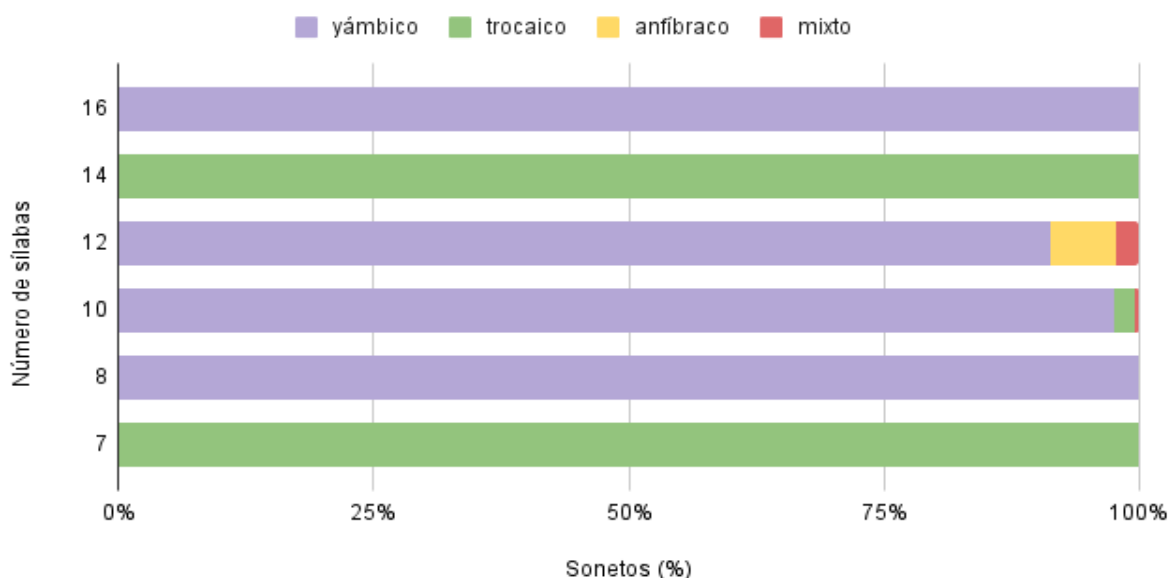


Figura n.º 22.

Ritmo según el n.º de sílabas

Todas las tradiciones europeas, independientemente de su forma de analizar o de computar sus sílabas, relacionan el soneto petrarquista con los endecasílabos cuyo esquema métrico acentual es siempre yámbico. Desde este punto de visto podemos afirmar que la mayoría (cuatrocientos treinta y tres ejemplos) de los patrones rítmicos, que identificamos en los sonetos rumanos analizados en el corpus sigue las estructuras estándar en cuanto a la tonicidad, independientemente del tamaño de sus versos, lo que emparenta la tradición rumana con las occidentales. El segundo modelo más usado reproduce el modelo del soneto clásico en alejandrinos francés. Los otros modelos se pueden considerar, por lo tanto, alternativos y excepcionales.

7.3.5. Modelos atendiendo al cómputo silábico de los hemistiquios

En el presente apartado vamos a centrar nuestra atención en los sonetos que cuentan con cesura y, por lo tanto, con dos hemistiquios tratables como versos independientes. Hay que mencionar que vamos a hablar de versos o tipología de versos y no de sonetos debido a que dentro de un mismo poema podemos encontrar tipologías distintas tanto de versos como de hemistiquios. Además, no podemos obviar la existencia de los dos sonetos de principios del siglo XX («**La teatru**» y «**Schiță majoră**»), que cuentan con dos esquemas métricos en la misma composición (concretamente los esquemas $5' + 5$ y $6 + 4'$) y que merecen ser analizados. Todos ellos van a ser incluidos en nuestros cómputos según la tipología de sus versos.

Para extraer información vamos a partir de la Tabla n.º 35, donde podemos observar que conviven una multitud de esquemas, todos condicionados por la tonicidad de la última sílaba del cada hemistiquio (que en el caso del segundo condiciona si la rima es femenina o masculina) y por la tipología de la rima. Por lo tanto, disponemos de la siguiente información: el tipo de modelo que cuenta con versos con cesura, el esquema métrico de estos versos, así como la cantidad de sonetos que cultiva cada estructura. A continuación, daremos cuenta del porcentaje que representa los sonetos y sus esquemas, dentro del total de sonetos de cada modelo, ya que, como indicábamos en el anterior apartado, hay modelos que cuentan con ambas variantes, con o sin cesura. Por lo tanto, la cuarta columna va a representar cuanto por ciento representa cada esquema dentro de su modelo. Finalmente, la última columna *traduce* la rima de la estructura silábica de estos versos, en cada uno de sus hemistiquios.

Se ha determinado la organización de los modelos en esta tabla, teniendo en cuenta el porcentaje que representa cada esquema para su modelo, dentro del corpus, pues el primer modelo es el que cuenta con el valor más pequeño (10%), continuando, de una manera ascendente, hasta llegar al valor absoluto del 100%. Entendemos, por ejemplo, que el esquema $4' + 4' / 4$ representa para el modelo 4 un 10%, mientras que el esquema $8' + 8' / 8$ se va a identificar en todos los sonetos del modelo 6.

Tabla n.º 35.

Estructura de los versos con cesura

Modelo	Estructuras silábicas en los versos con cesura	Número de sonetos	Información porcentual de la presencia de cada uno de los esquemas dentro de su modelo	Estructura según tipo de rima
Modelo 4	4´+ 4´/ 4	1	10%	F + F / M
Modelo 1	5´+ 5	3	17%	F + M
	5´+ 5´	3		F + F
	5´+ 5´/ 5	9		F + F / M
	6 + 4´	2		M + F
Modelo 2	6 + 6	1	100%	M + M
	6´+ 6	1		F + M
	6´+ 6´	8		F + F
	6´+ 6´/ 6	75		F + F / M
Modelo 3	7´+ 7´	9	100%	F + F
	7´+ 7´/ 7	9		F + F / M
Modelo 6	8´+ 8´/ 8	5	100%	F + F / M

Atendiendo a los modelos presentes en la categoría de sonetos con cesura, observamos que, salvo el quinto, están presentes todos, debido a que este fenómeno que da lugar a la existencia de hemistiquios está más arraigado en la tradición rumana, a pesar de que no cuente con muchos ejemplos, tal y como sucede en el caso de los sonetos sin cesura.

En cuanto a los esquemas desarrollados, observamos que en los modelos 1 y 2 contamos con una alta variedad de patrones. En la gran mayoría de los casos, el primer hemistiquio finaliza en sílaba átona, es decir en rima femenina, mientras que el segundo sufre una multitud de variaciones y alternancias en cuanto a sus últimas sílabas. Es de destacar que contamos con un solo patrón, en un solo soneto, donde ambos hemistiquios son masculinos, imponiéndose, mayormente, una estructura donde los segundos hemistiquios crean vacilaciones entre las rimas femeninas y masculinas, por influencia francesa.

Como ya recogíamos en el anterior apartado, los modelos 1 y 4 vienen representados por una mayoría de sonetos sin cesura. Sin embargo, contamos, también en estos casos, con ejemplos con versos compuestos por hemistiquios, plasmados en la tabla anterior (Tabla n.º 35), que corresponden a este modelo. Destacan aquí, nuevamente, los versos de los sonetos compuestos a principios de siglo XX, que alternan varias medidas y ritmos. Aquí, estos vienen

representados por aquellos versos anisosilábicos compuestos por un primer hemistiquio masculino de seis sílabas, seguidos de un segundo, esta vez femenino, de cuatro sílabas.

Los modelos 2, 3 y 6, íntegramente organizados en versos con cesura, cuentan con bastantes esquemas silábicos, especialmente el segundo modelo.

Estos coinciden con los versos de diez y doce sílabas, lo que refuerza considerablemente la teoría de que, a pesar de tener un primer hemistiquio con cláusula femenina en el segundo caso, estos se asemejan a los endecasílabos italianos y a los alejandrinos franceses.

En cuanto a la estructura según el tipo de rima de los hemistiquios (ver la última columna de la Tabla n.º 35) nos encontramos con cinco opciones donde la formada por un primer hemistiquio femenino junto a un segundo donde se alterna la rima femenina y masculina en los versos del mismo soneto, es el esquema preferido presente en más modelos. Este viene seguido por la estructuración de dos hemistiquios femeninos, opción presente en tres de los esquemas presentados. Los otros manifiestan menor presencia, destacando la presencia de un solo soneto cuyos dos hemistiquios son masculinos, en el segundo modelo.

7.3.6. Modelos atendiendo al cómputo silábico en los versos sin cesura

Tratados ya los versos con cesura, vamos a continuar con aquellos sonetos que se componen de hemistiquios. La Tabla n.º 36 que presentamos a continuación se estructura como la anterior, teniéndose en cuenta aspectos como los modelos presentes en esta categoría, las estructuras que se identificaron por cada uno de los modelos, así como el número de sonetos que cuentan con cada una de las estructuras planteadas. Contaremos también con la información porcentual de la presencia de cada uno de los esquemas dentro de su modelo y también con las estructuras de estos versos en función de la rima que cada uno presenta.

Si los esquemas anteriores los podríamos identificar en ciento veintiséis casos, los sonetos sin cesura presentan trescientos cuarenta y siete versos íntegros que responden a solamente cuatro esquemas fundamentales, según la Tabla n.º 36.

Los más numerosos están formados por versos cuya rima es femenina, pero también por aquellos sonetos que presentan versos donde alternan la rima femenina (marcados como 10´), con la masculina (representada según la convención mencionada en apartados anteriores, por 10). Este modelo corresponde a los decasílabos analizados anteriormente en el modelo 1 y

pueden también reforzar la idea de que estos tipos de versos representan, en equivalencia, el endecasílabo italiano en variante rumana.

Tabla n.º 36.

Estructura de los versos sin cesura

Modelo	Estructuras silábicas en los versos sin cesura	Número de sonetos	Información porcentual de la presencia de cada uno de los esquemas dentro de su modelo	Estructura según tipo de rima
Modelo 1	10´	224	65%	F
	10´ / 10	108	31%	F / M
Modelo 4	8´ / 8	9	90%	F / M
Modelo 5	7´ / 7	6	100%	F / M

Los otros dos modelos restantes cuentan también con una alternancia que recuerdan las palabras del investigador Mihai Dinu que hablaba de un heterosilabismo sistemático (Dinu, 2004, p. 86) en la lírica rumana en general, una vacilación que dificulta el diagnóstico correcto del ritmo y crea esquemas variados (Dinu, 2004, p. 213). La presencia de estos esquemas es evidente ya que los podemos observar también en los sonetos analizados, independientemente de la presencia o la ausencia de la cesura y de los hemistiquios. Es evidente que el léxico de la lengua rumana, como también la fonética con la que cuenta no permite una copia fiel de un original francés, sino que ese intento de igualar al modelo gesta nuevos esquemas que, aunque no radicalmente diferentes, son dignos de mencionar. Así como la lengua rumana es hija del latín y se desenvuelve en unos nuevos términos que la define como idioma independiente, los esquemas métricos de los sonetos rumanos se van perfilando en una tradición corta, pero suficientemente fuerte para servir de base para los autores venideros.

Destacamos el modelo 5 que cuenta íntegramente con versos sin cesura a pesar de que sí existe una vacilación entre las rimas de los versos de sus sonetos, siendo este fenómeno el que da lugar a un esquema de tipo 7´ / 7. Esta alternancia está presente en la gran mayoría de los sonetos sin cesura, salvo una parte del modelo 1, y la podemos identificar en los esquemas rimáticos donde abunda la estructura F / M en tres de los cuatro modelos identificados. No es, sin embargo, una característica propia de estos versos ya que en los esquemas de los sonetos

con cesura también identificábamos, y en numerosos casos, alternancias y vacilaciones rimáticas, especialmente en los segundos hemistiquios donde está presente la rima por antonomasia.

7.3.7. *Número de pies métricos*

En la literatura rumana, los inicios del soneto se desarrollan bajo la influencia mixta de tres tradiciones europeas, tal y como evidenciaba Bălașa (2010). Por vía de las lenguas románicas, que penetra a través de las tradiciones italianas y españolas, se transmite el endecasílabo, mientras que el alejandrino de doce sílabas entra en la tradición métrica rumana gracias a la literatura francesa. Por último, la cultura inglesa impone el verso de diez sílabas (Bălașa, 2010, p. 187).

El paradigma de la historia de la poesía rumana, venía diciendo Mihai Dinu en 2014, se estructura partiendo del modelo ofrecido por la gran literatura francesa, a pesar de que los principios de esta versificación eran difícilmente aplicables a la lengua rumana debido a la disimilitud prosódica de las dos lenguas neolatinas (Mihai Dinu, 2014, p. 10). Son varios los teóricos que, al igual que lo hicieron Eugen Lovinescu, George Călinescu, Nicolae Iorga o Nicolae Manolescu, a lo largo del tiempo, han ido otorgando a la tan fecunda literatura francesa su lugar dentro de la creación y el desarrollo de la rumana.

El profesor Mihai Dinu hace referencia, como base para entender su propósito, a las dos vertientes del término *prosodia* que por un lado se refiere a las características musicales de una lengua como la entonación, el ritmo o la tipología acentual de las palabras y, por otro lado, hace referencia a la ciencia de la creación de versos, es decir, la métrica. De esta manera, la distinción entre las sílabas largas y cortas del griego y latín clásicos que estructura el carácter cuantitativo en la versificación clásica, desaparece en las lenguas románicas dando lugar a la aparición de un sistema totalmente nuevo, adaptado al nuevo contexto fonético (Dinu, 2014, pp. 10-11). Los intentos de Edmund Spenser, Philip Sidney, Gabriel Harvey o Thomas Champion en la literatura inglesa, de perpetuar la práctica de la métrica cuantitativa en una lengua que no distingue entre sílabas largas y cortas, han fracasado por completo, afirma el mismo teórico Mihai Dinu (2014, p. 11).

Dice Gasparov (1996, p. 269) que en la segunda mitad del siglo XIX es cuando la versificación silabotónica alcanza su apogeo en las literaturas europeas (inglesa, alemana y

rusa) y sitúa el ímpetu inicial del silabotonismo de las métricas románicas en la primera mitad del siglo XVIII, en Italia, en estrecha relación con la música (1996, pp. 270-273). La regla francesa ha ido imponiendo a la poesía rumana un heterosilabismo²⁹ sistemático que la mayoría de autores del siglo XIX respetan (Dinu, 2004, p. 86), cuestión que pudimos evidenciar en los anteriores dos apartados donde observamos, de manera continuada, la presencia de la alternancia rimática femenino / masculino. Intervienen ciertas licencias acentuales que, como ya observaba el mismo teórico (Dinu, 2004, p. 213) para otros casos en la poesía rumana, dificultan el diagnóstico correcto del ritmo y crean esquemas variados. Prueba de ello lo constituyen, nuevamente, los modelos tratados anteriormente donde confluyen varios tipos de análisis que dependen de las teorías tratadas y donde es evidente que se pueden interpretar patrones oscilantes (ver los sonetos con cesura del apartado 7.3.3. y sus variados esquemas).

Teniendo en cuenta que el número de sílabas de los versos clásicos es variable a pesar de algunas excepciones concretas, el investigador Mihai Dinu (2004) considera tener en cuenta la métrica clásica y propone una nueva técnica de escansión que evalúa el número de pies métricos y no la sucesión de sílabas tónicas y átonas, según el modelo cuantitativo clásico (p. 86), pero que, sin embargo, no lleva a cabo nada más que en algunas ocasiones puntuales. Así ve el autor una forma mucho más racional y unitaria de cálculo de la métrica de todos los poemas rumanos y, debido a que su propuesta no se ha puesto en marcha todavía y mucho menos en sonetos del siglo XIX, vamos a optar por analizar los patrones del presente corpus de sonetos, también desde esta perspectiva, aplicando, por lo tanto, esta teoría. El regreso al concepto de pie métrico, decía el mismo profesor, ofrece la oportunidad de otorgarle al verso una denominación global, la caracterización a través de una única terminología dentro de la heterometría de la lírica rumana (Dinu, 2004, p. 88). Si hasta ahora hemos tenido que especificar la perspectiva tomada en cuanto al cálculo lingüístico o prosódico de las sílabas de los versos, esta técnica nos permitiría aunar unos conceptos comunes para todas las lenguas neolatinas y así podríamos concretar nuevas perspectivas en cuanto a la lírica europea. En cierto modo, no vamos a entrar en valorar si los versos en la métrica clásica son o no heterométricos ya que este análisis no forma parte de nuestros objetivos presentes, sino que nos centraremos en aplicar la teoría métrica clásica a nuestro corpus de sonetos decimonónicos rumanos.

²⁹ Utilizamos el término *heterosilabismo* debido a que este fue empleado por el autor rumano, aunque es importante destacar que en el caso del sistema francés tenemos que hablar de alternancia femenino / masculino y no de heterosilabismo.

En la misma perspectiva, el mismo José Domínguez Caparrós (1975, p. 107) observaba en la trayectoria del análisis métrico durante el siglo XIX en la tradición española que:

(...) El grupo que podíamos llamar más conservador, seguidor de las doctrinas de Hermosilla, admite la posibilidad de analizar los versos castellanos aplicando los pies métricos clásicos formados por largas y breves, aunque luego analicen la versificación castellana teniendo en cuenta el número de sílabas y los acentos.

Vladimir Streinu afirmaba que la poesía rumana nunca pudo contar con el hexámetro en su contabilidad métrica; es más, continuaba el mismo teórico, entre todas las literaturas modernas, pertenecientes a lenguas neolatinas (salvo la inglesa y la alemana) que podían hasta pretender un acercamiento al hexámetro, rechazaron perseguir este propósito. Como sucedáneo del antiguo metro clásico, los italianos proponen el endecasílabo *sciolto*, mientras que los franceses crean su propio alejandrino, al que llamaron también hexámetro francés, por analogía (Streinu, 1966, pp. 123-124).

No se trata, puntualiza en un trabajo más actual el mismo teórico Mihai Dinu (2014), de una imposición por parte de los métricos, de unos modelos prosódicos obsoletos, sino que la intención principal por la que se propone la aplicación de un nuevo método de interpretación, es precisamente la de penetrar en las entrañas de los poemas y poder ofrecer nuevas interpretaciones de sus elementos formales (2014, p. 6). No es para nada nuevo que la principal diferencia entre la prosa y la lírica lo ha constituido siempre el aspecto formal, y tampoco es de obviar la preocupación tan antigua y arraigada en el consciente colectivo artístico por la perfección estructural y métrica de los poemas, desde sus comienzos. Por estas dos razones y otras relacionadas con lo intrínseco de la poesía, no podemos dejar de un lado, como investigadores de lo lírico, las implicaciones que pueden surgir de la métrica.

7.3.7.1. Análisis de los modelos

Para poder iniciar nuestro propósito de aplicar la métrica latina a los sonetos rumanos del siglo XIX ya presentados en el corpus, es necesario hacer una breve descripción de los conceptos que vamos a manejar. Es por eso por lo que iniciaremos este apartado con una rápida pincelada sobre los aspectos más representativos para nuestro trabajo de la métrica y la prosodia latina. Esta presentación se fundamenta en los trabajos de Herrero Llorente (1971), Crusius (1987) y Echarte y Galdeano (1978).

El fundamento de los versos latinos es la cantidad: el latín utiliza la distinción de largas (se indican con el signo « $\bar{\text{~}}$ » colocado encima de la vocal) y breves (se marcan con el signo « ~ » colocado también encima de la vocal) como fundamento de su métrica. Las secuencias de « $\bar{\text{~}}$ » y « ~ » están agrupadas en pies; los pies son agrupaciones de secuencias cuantitativas. Entre los pies más importantes de la poesía latina figuran: el troqueo ($\bar{\text{~}}\text{~}$), el yambo ($\text{~}\bar{\text{~}}$), el dáctilo ($\bar{\text{~}}\bar{\text{~}}\text{~}$), el espondeo ($\bar{\text{~}}\bar{\text{~}}$), el tríbraco ($\text{~}\text{~}\text{~}$), el anapesto ($\text{~}\text{~}\bar{\text{~}}$), el anfíbraco ($\bar{\text{~}}\text{~}\bar{\text{~}}$) y el coriambo ($\bar{\text{~}}\text{~}\bar{\text{~}}\bar{\text{~}}$). En las lenguas modernas que nacen del latín, en grandes líneas, solo en el contexto de la métrica, ha sido una práctica relativamente común para esta disciplina equiparar las sílabas largas latinas con las tónicas de las actuales lenguas (desde el punto de vista de la lengua, no hay relación directa entre largas/breves y tonicidad, mientras que sí existe una equivalencia entre largas/breves y grado de abertura).

Según el tipo de pie predominante en el verso, ese será el ritmo de este: será, por ejemplo, trocaico si en él se emplean troqueos o yámbico si en él se emplean yambos, aplicándose la misma terminología para los demás tipos de ritmos.

Si tenemos en cuenta el número de pies que componen los versos, estos pueden ser trímetro o tripodia (tres pies); tetrametro o tetrapodia (cuatro pies); pentámetro o pentapodia (cinco pies). Un verso de seis pies dactílicos recibe el nombre de hexámetro dactílico mientras que uno de seis pies yámbicos, será un senario yámbico.

Los versos catalécticos latinos son aquellos en los que el pie final ha sufrido un acortamiento y comprenden una sola sílaba en lugar de dos o tres; en caso contrario, si el verso finaliza con un pie completo dará lugar a un verso de tipo acataléctico. De esta misma manera, denominaremos verso hipercataléctico a aquel que contiene una sílaba adicional en el último pie.

Los versos pertenecientes a la lírica latina pueden contar con cesura si la pausa es interna y aparece dentro de un pie métrico y si esta pausa es externa, es decir, entre dos pies, se denomina diéresis. En las tradiciones modernas con pies, la diéresis es la coincidencia entre el final de una palabra y el final del pie métrico, mientras que la cesura lo representa el espacio o pausa dentro de un verso que separa dos hemistiquios. Observamos, por lo tanto, una evidente diferencia en cuanto a la utilización de los mismos términos en las diferentes tradiciones; este problema terminológico se agudiza si, además, tenemos en cuenta el uso de los términos de la cesura y la diéresis en la métrica española.

Para terminar, tenemos que insistir que esta aplicación es una pura transposición de una teoría ya que ni los sonetos existían como forma lírica en la Antigüedad romana, ni las lenguas actuales, a pesar de su origen común, cuentan con la misma gramática, el mismo léxico y la misma fonética que el latín. Aun así, los resultados que se pueden obtener pueden resultar más interesantes si cabe por todos los elementos que tiene en contra esta teoría.

En las tablas que se presentan a continuación, en concreto n.º 37 y n.º 38, se pueden identificar los modelos métricos basados en el cómputo silábico, que se han podido extraer de los 471 sonetos del corpus del siglo XIX. Se ha optado por la separación entre aquellos sonetos donde la cesura rompe los versos en hemistiquios y los modelos sin cesura. En los modelos con cesura se ha descrito sistemáticamente cada hemistiquio de manera independiente, en lugar de contar el número de pies del verso completo.

Para la creación de las presentes tablas se han tenido en cuenta los anteriores modelos silábicos ya comentados para que sea fácil la identificación para el lector y, al mismo tiempo para que las conclusiones extraídas puedan relacionar ambos modos de análisis y así intentar acceder a un nivel mucho más profundo de la métrica y de la nueva aplicación propuesta. Por eso, contamos con una primera columna que evidencia el número del modelo, así como el número de sílabas al que corresponde cada uno de ellos, según las tablas anteriores. La segunda parte viene constituida por la terminología de la métrica grecolatina que vamos a aplicar a las estructuras identificadas en nuestro corpus, tal y como aconsejaba la propuesta de Dinu que mencionábamos anteriormente.

Tabla n.º 37.

Características métricas en sonetos sin cesura

Modelo	Estructuras silábicas en los versos sin cesura		Número de sonetos por cada tipo de estructura
Modelo 1	10´	PENTÁMETRO YÁMBICO HIPERCATALÉCTICO	223
	10´ / 10	PENTÁMETRO YÁMBICO HIPERCATALÉCTICO/ ACATALÉCTICO	108
Modelo 4	8´ / 8	TETRÁMETRO YÁMBICO HIPERCATALÉCTICO/ ACATALÉCTICO	9
Modelo 5	7´ / 7	TETRÁMETRO TROCAICO ACATALÉCTICO / CATALÉCTICO	6

Distribución de los tipos de pie métrico en los sonetos sin cesura

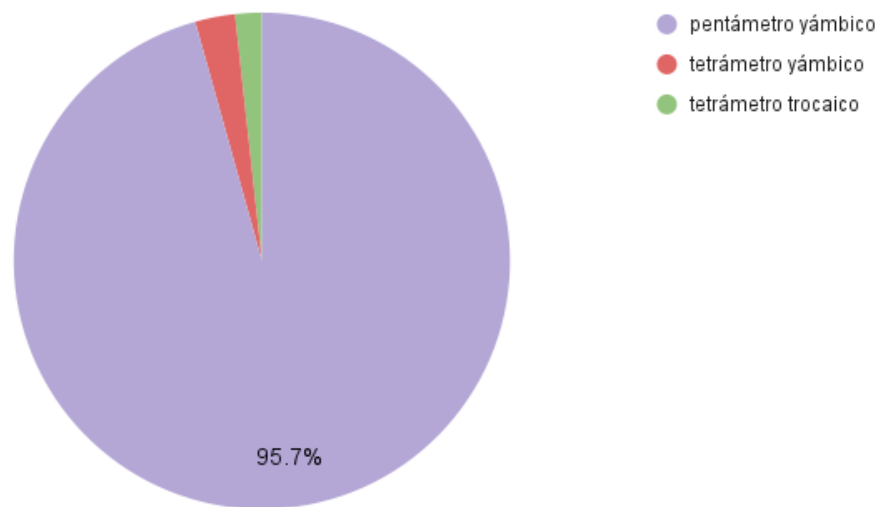


Figura n.º 23.

Distribución de los tipos de pie métrico (sonetos sin cesura)

Tabla n.º 38.

Características métricas en sonetos con cesura

Modelo	Estructuras silábicas en los versos con cesura			Número de sonetos por cada tipo de estructura
	Esquema	Hemistiquio 1	Hemistiquio 2	
Modelo 4	4´+ 4´/ 4	DÍMETRO DACTÍLICO CATALÉCTICO	DÍMETRO DACTÍLICO CATALÉCTICO	1
Modelo 1	5´+ 5	TRÍMETRO TROCAICO	TRÍMETRO TROCAICO CATALÉCTICO	3
	5´+ 5´	TRÍMETRO TROCAICO	TRÍMETRO TROCAICO	3
	5´+ 5´/ 5	TRÍMETRO TROCAICO	TRÍMETRO TROCAICO ACATALÉCTICO/ CATALÉCTICO	9
	6 + 4´	TRÍMETRO YÁMBICO	DÍMETRO YÁMBICO HIPERCATALÉCTICO	2
Modelo 2	6 + 6	TRÍMETRO YÁMBICO	TRÍMETRO YÁMBICO	1
	6´+ 6	TRÍMETRO YÁMBICO HIPERCATALÉCTICO	TRÍMETRO YÁMBICO	1
	6´+ 6´	TRÍMETRO YÁMBICO HIPERCATALÉCTICO	TRÍMETRO YÁMBICO HIPERCATALÉCTICO	8
	6´+ 6´/ 6	TRÍMETRO YÁMBICO HIPERCATALÉCTICO	TRÍMETRO YÁMBICO HIPERCATALÉCTICO/ ACATALÉCTICO	75
Modelo 3	7´+ 7´	TETRÁMETRO TROCAICO	TETRÁMETRO TROCAICO	8
	7´+ 7´/ 7	TETRÁMETRO TROCAICO	TETRÁMETRO TROCAICO ACATALÉCTICO / CATALÉCTICO	9
Modelo 6	8´+ 8´/ 8	TETRÁMETRO YÁMBICO	TETRÁMETRO YÁMBICO ACATALÉCTICO / CATALÉCTICO	5

Distribución de los tipos de pie métrico en los sonetos con cesura

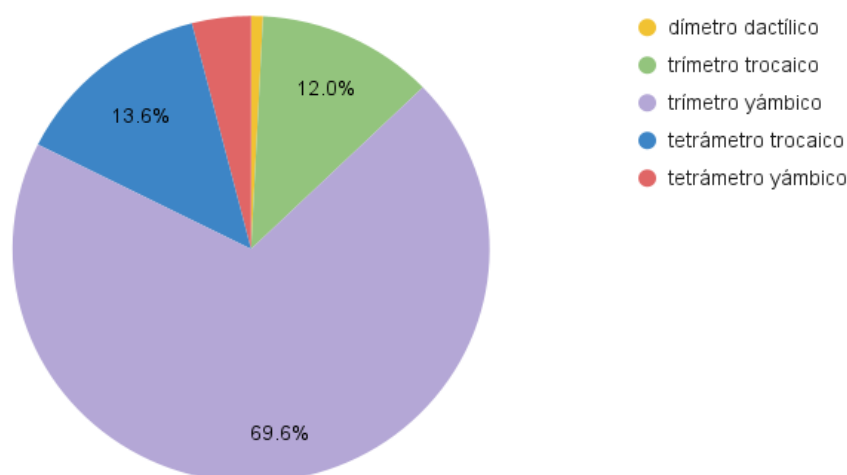


Figura n.º 24.

Distribución de los tipos de pie métrico (sonetos con cesura)

Observamos que los sonetos que carecen de cesura no presentan versos que cuenten con menos de cuatro pies métricos. Los dímetros y los trímetros aparecen ligados a los hemistiquios debido a la cesura y a la ausencia de sonetos con versos de menos de siete sílabas.

El pentámetro yámbico (que no cuenta con una alternativa trocaica) es el modelo con más número de casos identificados en nuestro corpus; está formado por cinco pies yámbicos, en este caso tanto hipercatalécticos como acatalécticos, ya que la última sílaba de estos versos es bien tónica, bien átona. Esta tipología la podemos ubicar únicamente entre los sonetos de diez sílabas correspondientes al primer modelo sin cesura. Este tipo de verso lo podemos reconocer también en otras tradiciones como, por ejemplo, en la gran mayoría de los sonetos de Shakespeare, pero también en algunos del puritano John Milton o los románticos John Keats y William Wordsworth.

El tetrámetro yámbico y su alternativa trocaica es un tipo de verso que identificamos tanto en los sonetos rumanos sin cesura como en los hemistiquios generados en los otros poemas. Los versos que cuentan con cuatro pies métricos pueden ser tanto hipercatalécticos como acatalécticos en función de la posición que ocupan en el verso (primer o segundo hemistiquio) o del número de sílabas. Propios de la cultura de la Antigüedad clásica, el tetrámetro yámbico y el trocaico están presentes en dramas y comedias grecolatinas (García Novo, 2016, pp. 77-80). Escrito en tetrámetro yámbico es el famoso soneto 145 de

Shakespeare; algunos autores identifican al tetrámetro yámbico con los versos de ocho sílabas métricas acentuadas en las posiciones pares, «de uso muy extendido en la poesía rusa y en la inglesa. Pero como los acentos internos pueden no aparecer o recaer también en posiciones impares, el único verdaderamente obligatorio es el último, coincide, en la práctica, con el eneasílabo español y con el *octosyllabe* francés, que se definen también por su acento fijo en 8ª» (Diccionario multilingüe de fonética y fonología, 2015).

La estructura del trímetro tanto yámbico como trocaico cuenta con el segundo número de casos más numerosos entre los versos rumanos analizados. Identificado solamente en los sonetos con cesura de nuestro corpus, por lo tanto, en los hemistiquios de los mismos, el trímetro es un tipo de verso que consta de tres pies (yámbicos o trocaicos) muy utilizado por los autores antiguos en su forma cataléctica (especialmente en los trocaicos), pero también presentes en la variante acataléctica de igual manera en ambas partes del verso. Es de destacar que es el metro emparentado con el tradicional alejandrino francés, tipología que sí se ve reflejada en la tradición rumana de creación de sonetos.

En cuanto al metro compuesto por dos pies, el dímetro, en nuestro corpus se identifica solamente en el cuarto modelo de los sonetos con cesura con esquema 4´+ 4´/ 4 donde, debido a la cesura de los versos, encontramos dos hemistiquios que podemos considerar dímetros dactílicos catalécticos (aunque en el segundo hemistiquio haya casos en los que faltaría más de una mora para completar pie). Es necesario puntualizar que hemos tomado la decisión de valorar este modelo 4, en términos de medición latina, como dactílicos catalécticos para marcar la diferencia entre un análisis que podríamos denominar como normativo (véase el análisis del modelo 4, página 186 de esta tesis) y uno basado en el método cuantitativo latino aplicado a un subgénero lírico inexistente en la Antigüedad clásica.

Otro caso lo identificamos en algunos de los versos del modelo 1, en los segundos hemistiquios donde contamos con otro tipo de dímetro, esta vez uno yámbico hipercataléctico.

En la tradición métrica española, Domínguez Caparrós (2019, p. 55) identifica el modelo de los eneasílabos de inspiración francesa como formas de un tetrámetro yámbico o un trímetro anfibráquico. En ambas tradiciones nos encontramos con la variación cataléctica/acataléctica de los versos y observamos que, nuevamente en ambas, no hay una decisión clara que siga un solo patrón, sino que se vacila entre un modelo de trímetros o de dímetros.

Si nos tuviéramos que referir a otras tradiciones literarias, por influencia francesa empiezan a utilizarse a partir del siglo XVIII, principios del XIX, tanto en italiano como en español, decía Domínguez Caparrós (2019, p. 55), «el alejandrino y el eneasílabo, pero lo hacen con un esquema rítmico acentual mucho más estricto que su modelo francés; (...) El alejandrino se hace un hexámetro yámbico (seis grupos de dos sílabas con acento en la segunda, que T. Navarro Tomás califica de *alejandrino trocaico*)». Observamos por lo tanto distintas distribuciones de los versos de arte mayor.

Para una mejor observación se han diseñado la Tabla n.º 39 y el gráfico de la Figura n.º 25 donde podemos observar la organización de estos modelos y la frecuencia con la que cada uno se manifiesta dentro del corpus de sonetos rumanos. Así mismo, contamos también con otra información, relacionada con los modelos que vienen representados por cada uno de los modelos inspirados en la tradicional terminología métrica grecolatina.

Tabla n.º 39.

Frecuencia de los modelos clásicos frente a los modelos silábicos

N.º de apariciones del modelo en los sonetos sin cesura	Casos	Modelo silábico
2º pies- DÍMETRO	-	-
3º pies- TRÍMETRO	-	-
4º pies- TETRÁMETRO	-	-
5º pies- PENTÁMETRO	332	M 1
6º pies- HEXÁMETRO	-	-
N.º de apariciones del modelo en los sonetos con cesura	Casos	Modelo silábico
2º pies- DÍMETRO	1	M4 (M1)
3º pies- TRÍMETRO	102	M1 y M2
4º pies- TETRÁMETRO	38	M3, M4, M5 y M6
5º pies- PENTÁMETRO	-	-
6º pies- HEXÁMETRO	-	-

Distribución de los tipos de pie métrico (verso o hemistiquio)

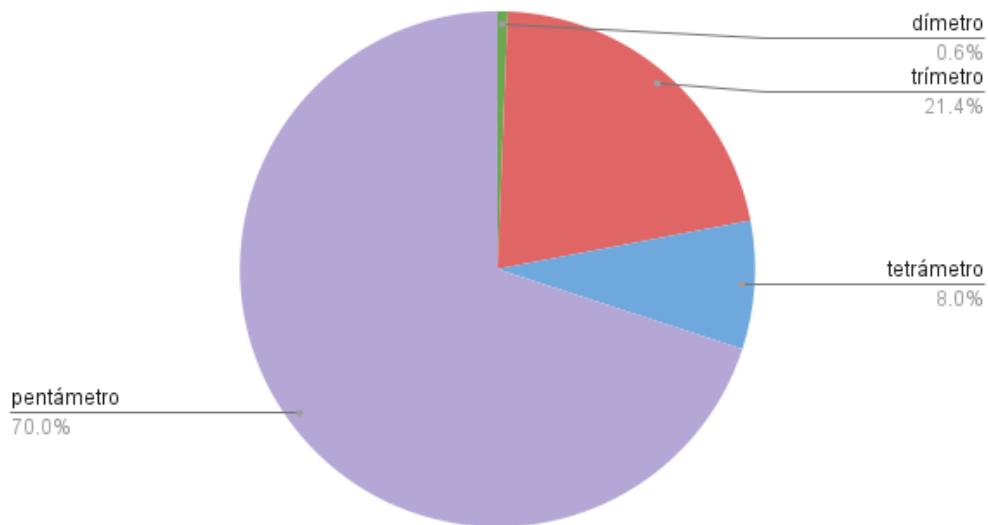


Figura n.º 25.

Distribución de los tipos de pie métrico

Podemos, por lo tanto, afirmar que, aparte de la indudable herencia grecolatina que se ve arraigada en la conciencia colectiva de los poetas rumanos, la tradición inglesa marca especialmente los versos cortos rumanos, mientras que la tradición francesa se hace notar especialmente en los versos largos, emparentados con los modelos compuestos.

Otra perspectiva para tener en cuenta es el valor cataléctico, acataléctico o hipercataléctico de los versos y, en su defecto de los distintos hemistiquios, información que complementa la anterior. En los modelos que carecen de cesura los únicos tipos de versos hipercatalécticos, tal y como lo podemos observar marcado en la Tabla n.º 40, son los que aparecen en el modelo 1, mientras que los versos acatalécticos, es decir completos en cuanto al cómputo de pies métricos, aparecen junto a los hipercatalécticos y a los catalécticos en distintas vacilaciones. Estas variantes son menos numerosas y aparecen especialmente en los modelos 1, 4 y 5.

Tabla n.º 40.

Características métricas en sonetos con y sin cesura

N.º de apariciones del modelo en los sonetos sin cesura	Casos		Modelo silábico
HIPERCATALÉCTICO	224		M1
VACILACIÓN HIPERCATALÉCTICO/ ACATALÉCTICO	117		M1 y M4
VACILACIÓN ACATALÉCTICO/ CATALÉCTICO	6		M5
N.º de apariciones del modelo en los sonetos con cesura	Casos		Modelo silábico
HIPERCATALÉCTICO	84	10	M1 + M2
ACATALÉCTICO	-	-	
CATALÉCTICO	1	4	M1 + M4
VACILACIÓN HIPERCATALÉCTICO/ ACATALÉCTICO	-	75	M2
VACILACIÓN ACATALÉCTICO/ CATALÉCTICO	-	23	M1 + M3 + M6

Si atendemos a los sonetos con cesura, observamos un panorama completamente diferente, ya que el carácter homeométrico de los versos analizados empieza a manifestarse dentro de sus hemistiquios con mucha más fuerza. La importante labor de la cesura hace que podamos contar con hemistiquios y versos hipercatalécticos, siendo estos el número más alto en nuestra base de datos, presentes tanto en el primer hemistiquio como en el segundo. Este último aspecto resulta significativo para resaltar el cuidado por el timbre y la preocupación de los poetas rumanos por valorar el verso como un conjunto indivisible que finaliza con una pausa versal. Los versos con un patrón completamente acatalécticos no se identifican en los sonetos con cesura, aunque aparecen, en un alto porcentaje, en versos donde los encontramos en vacilaciones con los hipercatalécticos. La alternancia que veíamos en la rima se manifiesta

también en cuando a los pies métricos ya que contamos con casos donde está presente la vacilación acataléctica/cataléctica, presente en los segundos hemistiquios y también en algunos casos de los sonetos sin cesura. Es de destacar que en los primeros hemistiquios de los sonetos analizados en el corpus contamos con un solo caso de un primer hemistiquio cataléctico, pero con ninguno que responda a los patrones con las vacilaciones que se dan entre hipercatalécticos y acatalécticos o catalécticos y acatalécticos, hecho que nos hace inferir que la regularidad y la isometría prevalece en estos escritores.

Basándonos en la información extraída del corpus y plasmada en la Tablas n.º 37 y 38 y en la Figura n.º 26, podemos evaluar una última información relacionada con los diferentes ritmos de tradición latina que podemos encontrar en nuestros esquemas. Como era de esperar, el metro más empleado es el yámbico que cuenta con acentuación en las sílabas pares tanto en los sonetos con cesura como en los sin ella.

Tabla n.º 41.

Características métricas en sonetos con y sin cesura

N.º de apariciones del modelo en los sonetos sin cesura	Casos	Modelo silábico rumano
YÁMBICO	341	M1 y M4
TROCAICO	6	M5
N.º de apariciones del modelo en los sonetos con cesura	Casos	Modelo silábico rumano
YÁMBICO	92	M1, M2, y M6
TROCAICO	32	M1 y M3
DACTÍLICO	1	M4

Distribución del tipo de ritmo en el corpus

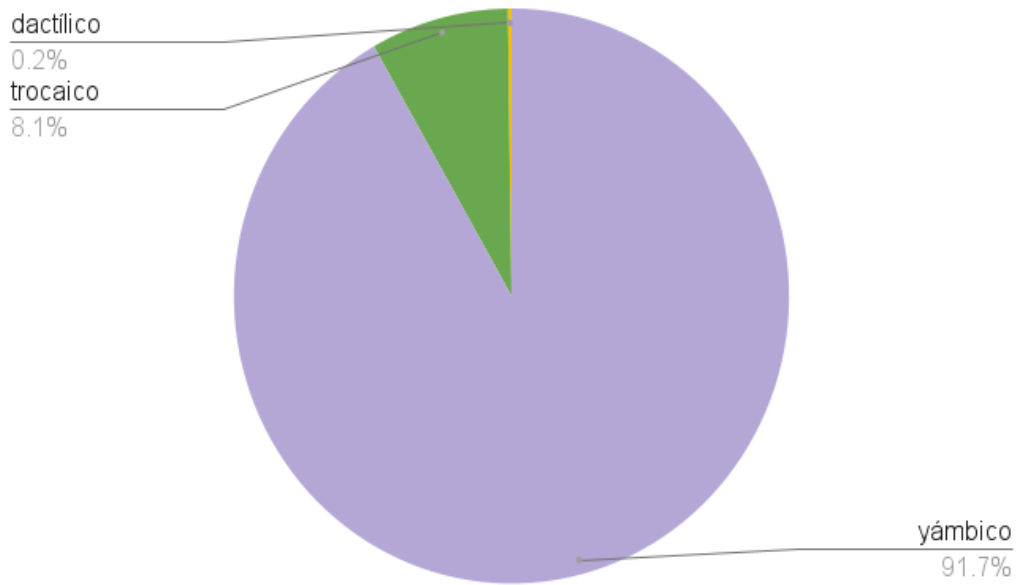


Figura n.º 26.

Tipos de ritmo

Resulta llamativo observar, una vez más, que las estructuras sin cesura mantienen cierto rigor en cuanto a su forma y son más parecidas a sus modelos de imitación, frente a los sonetos con hemistiquios que manifiestan más diversidad. Como ya hemos afirmado, se trata de una simple teoría de aplicación de la métrica latina a una estructura lírica de creación posterior a esta.

7.4. La rima

Decía Isabel Paraíso que la rima es el «componente más llamativo del verso» (2000, p. 57), sin embargo, «la versificación latina culta, de base cuantitativa, no tenía rima», salvo la poesía popular y más tarde, los «cantos litúrgicos e himnos cristianos de donde pasa a todas las lenguas romances» (2000, p. 60).

Para tratar la rima en los sonetos que componen el presente corpus, se van a tener en cuenta dos perspectivas que darán la información necesaria para una conclusión globalizada: por un lado, se analizarán las rimas según la acentuación de las palabras finales de verso; se ha optado por tener en cuenta esta perspectiva debido a que resulta relevante tanto para el ritmo como para la rima de los sonetos rumanos, la alternancia femenina/masculina de la tradición francesa; la segunda clasificación que se va a tener en cuenta está ya bastante consagrada en la teoría literaria y concierne al timbre y, por lo tanto, valoraremos los esquemas resultantes de la identidad parcial o total de la última sílaba acentuada.

7.4.1. *La rima según la posición del acento*

La Tabla n.º 42 ofrece información sobre la tipología de las rimas en función de la última sílaba de los versos, por lo tanto, implicadas en la creación del timbre. Es de recordar que en la tradición francesa que sirve de modelo a la rumana, llamamos rima femenina francesa cuando el último fonema consiste en una «e» muda, mientras que la masculina viene representada por cualquier otra opción diferente a la anterior, es decir, llamamos rima masculina cuando es tónica la última sílaba del verso; en la lírica francesa tradicional, una rima masculina no puede jamás rimar con una femenina (Mazaleyrat, 1997, pp. 203-206). En la lengua rumana no existen sonidos mudos o que carecen de pronunciación, pero sí cuenta con una acentuación diferente en las palabras finales del verso, una situación mucho más parecida a la del español donde identificamos, basándonos en el acento, «las rimas agudas (oxítonas), llanas (paroxítonas) o esdrújulas (proparoxítonas)» (Estébanez Calderón, 2015, p. 519).

Los poetas rumanos del siglo XIX fuerzan, en muchas ocasiones, la condición lingüística de su lengua y, debido al interés y necesidad de imitar el modelo francés, utilizan palabras agudas (acentuación en la última sílaba) para la rima masculina y llanas (acentuación en la penúltima sílaba) para la rima femenina, aunque no sean estas entonaciones propias de esas palabras. Observamos este fenómeno especialmente en los latinistas y los autores de principios de siglo. Se modifica, así, la tonicidad de las palabras en función de las necesidades

métricas sin que afecte a la semántica de las mismas (la ya denominada sístole). En este último caso, la última sílaba se pronuncia (no es muda como en francés), es átona, pero siguiendo nuestro sistema de cómputo, no cuenta para la contabilización del número de sílabas de un verso, tal y como lo veíamos en apartados anteriores, según la convención de medida utilizada.

Reproducimos aquí el soneto «Dafne» de Gheorghe Asachi, pues observamos el empleo, ya obsoleto para la época, de las palabras marcadas en verde: en el caso del primer verso se emplea la forma en femenino plural para conseguir la rima, a pesar de la inconcordancia que se genera con el sustantivo masculino que determina; el segundo vocablo se halla en un hipébaton donde el sustantivo que acompaña pasa del caso nominativo al genitivo. Además, la palabra *lumine* sufre una modificación en cuanto a su articulación ya que, en lugar de utilizar la palabra bisilábica *lumini* (plural de *lumină*), se emplea la trisilábica *lumine*, una forma arcaizada y que nos recuerda al vocablo en latín *lumine*.

*Învingând râul cursului **oprele**,
Nu simte alt dor, ce-a se grăbi la mare,
Nu-i sânt câmpii, nici reduri de-nfrânare,
Macar că-s mândre aceste și acele.*

*La toți copacii și nouă floricele
În limba sa de-a zice adio, se pare,
Și tânguind cu dulce murmurare,
Sosind la unde tot se pierde-n ele.*

*Eu care-n două a stelelor **lumine**
Văd chiar minuni, ce-s mai presus de fire,
Numai trecând privesc la alte zine.*

*Spre Dafne zboară aprins-a me gândire,
Și ajungând l-a ei lumini senine,
Piere-n a lor noian de fericire.*

(«Dafne» de Gheorghe Asachi)

La Tabla n.º 42 y la Figura n.º 27 que evidencian el tipo de rima en función de la acentuación en las palabras finales de verso: contamos, pues, con doscientos cuarenta y cuatro sonetos con rima femenina, es decir, las últimas palabras de estos versos son llanas. Es el número más alto del corpus, siendo, por lo tanto, el modelo más empleado. La rima masculina, marcada por palabras agudas, aparece en solamente siete casos. El segundo modelo más empleado es el que combina ambos esquemas, la rima masculina y la femenina, en doscientos veintidós sonetos. Esta última respeta la norma francesa por la que los versos femeninos rimaban entre sí, al igual que lo hacían los masculinos, en sonetos homeométricos.

Tabla n.º 42.

Los distintos tipos de rima francesa y n.º de ejemplos

Tipo de rima	N.º de sonetos
Femenina	244
Masculina	7
Femenina / Masculina	222

Tipos de rima según el número de sílabas

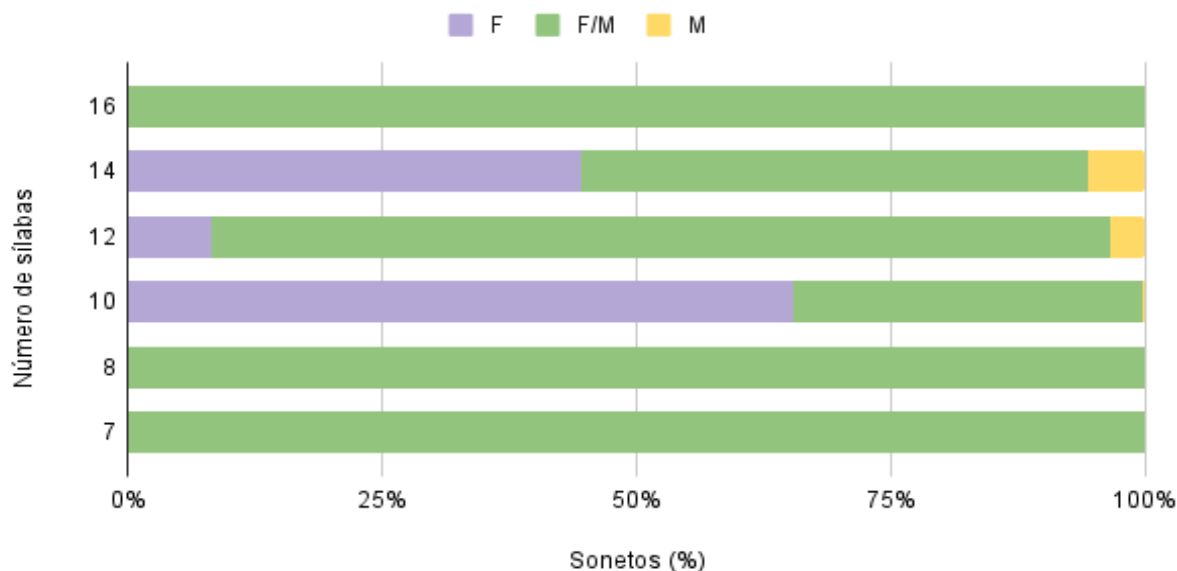


Figura n.º 27.

Tipos de rima según el número de sílabas

Este empleo de la rima femenina, tan abundante con respecto a la masculina, denota el arduo interés y preocupación por respetar las normas impuestas por la tradición francesa y por tratar de acomodar el modelo francés a la lengua rumana, donde, recordemos, las palabras acostumbran a ser oxítonas, en lugar de priorizar una rima masculina. El empleo de la rima femenina suponía una acomodación también a nivel de ritmo y cómputo silábico y todos estos fenómenos venían a responder, de la forma más fiel, a las tradicionales *exigencias* gálicas. La alternancia entre las dos tipologías coincidía también con estructuras francesas de finales de siglo XIX y con el mismo intento de respetar y copiar el modelo de prestigio en el que se identifican sonetos con versos donde las rimas femeninas y masculinas se entremezclaban según una disposición *abrazada* (por ejemplo, en Mallarmé o Baudelaire). Aun así, los endecasílabos que cultivan en todos los versos el esquema 10´ están siguiendo el esquema italiano y no tienen tanta conexión con la tradición de la imitación francesa, sino con los endecasílabos italianos. He aquí, una vez más, una sutil confluencia entre dos sólidas tradiciones representativas y de prestigio, dignas de seguir.

En la tradición métrica española no se practica esta distinción y en muchos de los diccionarios de términos literarios o estudios métricos ni se mencionan, como sucede, por ejemplo, en los trabajos de Estébanez Calderón (1999) o Isabel Paraíso (2000). Domínguez Caparrós identifica la rima femenina con la llana y a la masculina con la aguda (1999a, pp. 331-337). Es el mismo autor que menciona la existencia de la que él denomina *rima francesa*, mencionando un ejemplo de Nicolás Fernández de Moratín en el siglo XVIII donde se alternan las rimas agudas y las llanas y otro del siglo XVI de Gaspar Gil Polo con una estrofa formada por un «cuarteto en alejandrinos seguidos de un quebrado que rima con el primero y el cuarto verso, mientras el segundo y el tercer verso riman entre sí. Siguen dos pareados formados por un heptasílabo y un alejandrino» (1999, p. 332).

Josep Bargalló habla, sin embargo, en ocasiones, en su manual de métrica (1991), sobre la existencia de la rima femenina en la literatura catalana, también por influencia terminológica de la tradición francesa.

7.4.2. La rima según el timbre

Una coincidencia en todas las historias de la literatura, así como en todos los manuales de métrica o prosodia, es que la rima viene definida en todos los tipos de poemas desde el punto de vista de su timbre. Podemos llegar más allá, afirmando que es definitorio para muchas de las tradiciones literarias europeas describir la rima a través de la homofonía parcial o total de la última vocal y los sonidos que la preceden.

El soneto, desde sus inicios, ha mostrado una estructura determinada por sus creadores originales. Retomamos aquí una categorización citada anteriormente en otro capítulo (Tabla n.º 15), pero que consideramos imprescindible para el análisis de la rima; se trata de la catalogación que hace Mönch (como se citó en Necula, 2005, p. 25) de las tipologías de los sonetos, teniendo en cuenta su rima; estas coincidencias las vamos a anotar con mayúsculas en función de las identidades que se pueden detectar en nuestro corpus y siguiendo la nomenclatura ya implementada para estas cuestiones. Vamos a tener en cuenta esta categorización como una compuesta por modelos estándar y analizaremos los patrones identificados en el corpus en función de ella.

Tabla n.º 15.

Estructuras según Mönch (las tipologías de los sonetos de Mönch)

Tipo	Estrofa 1ª				Estrofa 2ª				Estrofa 3ª			Estrofa 4ª		
Italiano / petrarquista	A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	E	C	D	E
	A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	D	C	D
	A	B	A	B	A	B	A	B	C	D	E	C	D	E
	A	B	A	B	A	B	A	B	C	D	C	C	D	C
Francés / Ronsardiano	A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	E	E	D
	A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	E	D	E
	Estrofa 1ª				Estrofa 2ª				Estrofa 3ª			Estrofa 4ª		
Inglés / Shakesperiano	A	B	A	B	C	D	C	D	E	F	E	F	G	G

En el presente apartado hemos enriquecido el esquema ya presentado de modo que las estructuras planteadas por Mönch como representativas para cada una de las tres tradiciones literarias aparezcan coloreadas de la misma manera que lo hacen las rimas de todos los sonetos del corpus. Podemos así visualizar, de un golpe de vista, las combinaciones tradicionales y los desvíos de estos patrones normativos que pueden aparecer en el corpus. A continuación, veremos la Tabla n.º 43 que recopila toda la información de la anterior de Mönch y reorganiza los modelos existentes en cada una de las estrofas de los sonetos, aglutinándolos por esquemas. Los hemos llamado *tradicionales* debido a que, por un lado, representan cada uno una tradición bien señalada de gran eco en Europa y, por otro lado, porque suponen los modelos que han seguido a lo largo de los siglos todas las literaturas del continente.

Tabla n.º 43.

Presentación de los modelos tradicionales en función de la estrofa que lo ocupa, según la clasificación de Mönch. Elaboración propia

Modelos tradicionales para la estrofa 1ª				Modelos tradicionales para la estrofa 2ª				Modelos tradicionales para la estrofa 3ª				Modelos tradicionales para la estrofa 4ª		
A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	E		C	D	E
A	B	A	B	A	B	A	B	C	D	C		D	C	D
				C	D	C	D	E	F	E	F	C	D	C
				E	E	D								
				E	D	E								
				G	G									

Atendiendo a la descripción aportada por Mönch, detectamos una muy diversa selección de modelos en el segundo terceto, el relacionado con las conclusiones del poema, aspecto que no ocurre en el caso de la primera estrofa. Si el segundo cuarteto y el primer terceto presentan un igual número de esquemas rimáticos puede ser significativo a la hora de relacionar esta estructura con lo que representaban para la mayoría de los autores estas estrofas: el desarrollo temático del soneto.

Vamos a analizar a continuación los modelos que identificamos en nuestro corpus y relacionarlos con los llamados *tradicionales*. Como objetivo principal queremos observar

cuáles de los modelos tradicionales se repiten con más asiduidad y si existen esquemas rimáticos novedosos empleados en la tradición de los sonetos rumanos del siglo XIX.

7.4.2.1. Análisis de las estructuras

Basándonos en el anterior cuadro reestructurado (Tabla n.º 43) de Mönch, vamos a analizar los modelos que podemos encontrar en nuestro corpus en función de las preferencias identificadas en cada una de las cuatro estrofas del soneto (véase la Tabla n.º 44):

- *Modelo de la 1ª estrofa*

Tabla n.º 44.

Modelo de la 1ª estrofa

Estructuras tradicionales para la estrofa 1ª				N.º sonetos	
A	B	B	A	390	
A	B	A	B	72	
Otros modelos					
A	A	B	B	5	
Excepciones					
A	B	A	A	B	1
A	B	B	A	B	1
A	B	A	C	B	1
A	B	A			1

Los modelos ya canónicos de las rimas de los sonetos fueron utilizados en todas las tradiciones literarias y, por lo que podemos observar, los cuartetos son material de menos deformaciones y desvíos que las otras estrofas de los sonetos. Lo mismo sucede en la literatura rumana del siglo XIX donde contamos con que un 82,80% de los sonetos emplean la estructura ABBA en la primera estrofa, mientras que el modelo ABAB aparece en las primeras estrofas del 15,28% del total de los sonetos. La preferencia por una primera estrofa ABBA la identificamos en autores como Asachi, Ion Heliade Rădulescu o Cipariu a principios de siglo, pero identificamos una acomodación de esta forma a partir de la segunda mitad del siglo donde autores como Mihai Eminescu, Alexandru Vlahuță, Mircea Demetriade, George Coșbuc, Ștefan Octavian Iosif o Mihai Codreanu, entre otros, optan de manera exclusiva por el modelo

ABBA en todos los primeros cuartetos de sus sonetos en nuestro corpus. Destaca, por lo tanto, una vez más, a partir de Eminescu, una acomodación de la estructura del soneto a la lengua rumana formándose así las propias estructuras canónicas en la literatura nacional de estos autores. Observemos la primera estrofa de «Sonet satiric» de Mihai Eminescu y su rima marcada en negrita:

*Pișcată-ți este mâna ta de streche,
De miști în veci condeiul pe hârtie -
Durează-un șir sau fabrică o mie:
Cuvinte-nouă-or fi, dar blaga **veche**.*

(«Sonet satiric», Mihai Eminescu, vv. 1-4)

Aunque los setenta y dos ejemplos del esquema ABAB se doblegan ante más de los trescientos del modelo ABBA, este esquema lo podemos identificar en los poetas de los inicios, momento en el que el soneto acababa de realizar su entrada en la literatura rumana y también en los autores menores que intentan hacerse ver con distintas experimentaciones líricas.

Hay cinco casos (1 % del total de sonetos) que se desvían de estas tradicionales y perpetuadas estructuras, y que no coinciden con ninguno de los modelos canónicos: «Sonet» de Ion Heliade Rădulescu (AABB), «Apus de soare» (AABB) y «O, dragul meu...» (AABB) de Elena Văcărescu, «La ce cugetai?» (AABB) de Iulia Hașdeu y «Pentru Bălcescu» (AABB) de Costache Negri. A modo de ejemplo vamos a presentar la primera estrofa del poema ya mencionado de Ion Heliade Rădulescu donde marcaremos en negrita la rima:

*Inimă și suflet, simțire-ngerească
Ca-a produs pământul ca să dovedească
Legătura care cu ceru-l unește!
Nevinovăția când binevoiește.*

(«Sonet», Ion Heliade Rădulescu, vv. 1-4)

Podemos afirmar que, en cuanto a la primera estrofa, el primer cuarteto de los sonetos, los poetas rumanos mantienen con firmeza la tendencia tradicional, emparentada en este caso con el soneto petrarquista y con el tradicional soneto francés. Podemos incluso afirmar que, con el respeto por la forma petrarquista tradicional se busca una implementación en la tradición literaria rumana de esta forma poética tan famosa en el resto de Europa. Esta penetración se hace paulatinamente y con varios intentos, siempre guiados por el respeto por las formas tradicionales, de prestigio.

En el apartado 7.2 analizábamos los casos especiales de cuatro sonetos cuyas primeras estrofas contaban con un número diferentes de versos. Recordemos que se trataba de dos sonetos escritos por Ion Luca Caragiale (ABAAB) y A. Steurman-Rodion (ABACB) que se iniciaban con una estrofa de cinco versos (lo que supone un 1% del total de las composiciones del corpus) y un soneto de Mihai Codreanu (ABA) cuya primera estrofa era un terceto (en porcentaje, representando solo un 0.2% del total). Observamos, por lo tanto, que los primeros dos versos tienen una rima constante en los tres sonetos, rima que coincide con la secuencia AB. La segunda secuencia más empleada en estos casos peculiares es la secuencia ABA de los primeros tres versos que podemos identificar, también, en los tres ejemplos que marcamos como excepción.

- *Modelo de la 2ª estrofa*

Tabla n.º 45.

Modelo de la 2ª estrofa

Estructuras tradicionales para la estrofa 2ª				N.º sonetos	
A	B	B	A	262	
A	B	A	B	37	
C	D	C	D	31	
Otros modelos					
B	A	A	B	119	
C	D	D	C	7	
C	C	D	D	4	
B	A	B	A	3	
A	C	A	C	2	
A	A	B	B	2	
C	A	A	C	1	
Excepciones					
D	E	D	C	E	1
B	C	C			1

Atendiendo a la segunda estrofa de los sonetos, observamos que se cultivan especialmente tres modelos diferentes, considerados tradicionales por la crítica: se trata de la abrazada ABBA y dos tipos de rima cruzada; por otro lado, la ABAB que mantiene dos rimas de la primera estrofa y de rima alterna de los sonetos de inspiración inglesa que renueva las rimas del primer cuarteto bajo la estructura CDCD. El modelo más numeroso es, nuevamente, la primera estructura ABBA, propia del soneto petrarquista, presente en las segundas estrofas en un 55,62% de los sonetos. Sucede exactamente lo mismo que veíamos en la anterior estrofa con el mismo modelo. Esta vez, preferencia para el segundo cuarteto, el esquema ABBA se empieza a establecer como usual en la segunda estrofa a partir de la segunda mitad del siglo XIX para verla ya implementada fuertemente en autores como Mihai Codreanu cuyos sonetos marca la unión con los principios del siglo XX. Para concretar, observemos el segundo cuarteto del soneto «De profundis» de Mihai Codreanu:

Dar fruntea-mi, de privirea ta robită,

Sub jugu-i se revoltă și se zbate:

Ce vultur cu aripile tăiate

Nu-și geme soarta lui înlănțuită?

(«De profundis», Mihai Codreanu, vv. 5-8)

Además de las rimas tradicionales empleadas, hay otros siete modelos adicionales que se usan en mayor o menor medida; resalta entre todos ellos el modelo de rima italiana, nuevamente abrazada, BAAB en la segunda estrofa en un 25,26% de los sonetos.

En la tradición literaria en español este patrón fue empleado por autores como Rubén Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, José de Diego, Leopoldo Díaz, Herrera y Reissig, Manuel Beingolea, V. Martínez Cuitiño, Enrique Banchs, Enrique Loudet, León de Greiff, Roberto Ledesma, José Portogalo, Luis Adolfo Gómez Larcebó y Gastón Figueira, entre otros (La Lis Estoica, 2014).

He aquí el ejemplo de uno de los poemas de Mihai Eminescu, autor que impondrá con fuerza este patrón para las segundas estrofas:

Vorbește-ncet, urmează înainte

Cu glasul tău, izvor de mângâiere,

Căci vorba ta-i ca lamura de miere

Și înțelesul ei e prea cuminte.

Să pot să te privesc încet- n-aș cere

Nimica alta, scumpe înger sfinte,

Când ochii tăi îmi spun fără cuvinte

Ș-arată milă, dragoste, durere.

(«Vorbește-ncet», Mihai Eminescu, vv. 1-8)

La preferencia por la forma rimática BAAB para las segundas estrofas la reconocemos también en el *rondel* rumano (véase la página 74 de esta tesis), subgénero lírico inspirado en los *rondeau* franceses. Si hablamos de la tradición francesa, resultan llamativas las variaciones

rítmicas introducidas por Baudelaire en *Les Fleurs du mal* (1857). Teniendo en cuenta la importancia y relevancia de este poeta en el contexto europeo de la época, no es baladí destacar que este emplea el esquema ABBA: BAAB para los primeros dos cuartetos en sonetos como «La Muse vénale», «La Vie antérieure» o «Je te donne ces vers» (Pearson, 2021, pp. 393-394), la secuencia más empleada por Eminescu (véase la Tabla n.º 49, página 239 de esta tesis). Este esquema es luego utilizado también en Verlaine, por ejemplo, en «Lassitude» en *Poèmes saturniens* (1866), y por Rimbaud (por ejemplo, en «Voyelles» en sus *Poésies complètes* de 1895).

Es importante subrayar que existen, además, cuatro sonetos que optan por el uso en su segunda estrofa de la rima CCDD, muy parecida a su homóloga rusa CCdd³⁰. Hacemos aquí referencia a la denominada *La estrofa de Onegin*, en tetrámetro yámbico con el esquema de rima aBaBccDDeFFeGG, donde las letras minúsculas representan rimas femeninas (acentuadas en la penúltima sílaba) y las mayúsculas representan rimas masculinas (acentuadas en la última sílaba).

E cineva ce-n seara de azi în cer se roagă
Și soarele apune cu-o lenevie vagă
Iar nimbul lui de aut atât de-ncet înclină
Înspre pădurea-n freamăt lucirea-i opalină.

Din zare, unde joacă un praf de foc gălbui,
Un e nici despărțire și nici adio un-i;
E un popas prielnic pe povârniș de drum.
Fără-ndoială unul se roagă-n cer acum.

(«Apus de soare», Elena Văcărescu, vv. 1-8)

³⁰ El empleo de las minúsculas y las mayúsculas se corresponde a la convención cuya intención es diferenciar los versos de arte mayor (marcados con letras mayúsculas) de los de arte menor (minúsculas).

Los restantes esquemas rimáticos cuentan con muy pocos ejemplos lo que nos hace inferir que se trata de experimentos de nuevas formas métricas. Ejemplificamos, a continuación, con los dos primeros cuartetos del soneto, una rima CBBC en la segunda estrofa.

*Proteu ascuns și nestatornic, dar lacom d-a-nghiți întruna,
Țin toată lumea-ngenuncheată sub gestul meu poruncitor,
Doar pentru mine unii luptă, și alții-nving, și alții mor,
Și nici nu știu că pentru mine muncesc cu toții, -ntodeauna.*

*Când vrutul mi se-mpotrivește și luptă-n zbuciumul pieirii...
Eu îl zdrobesc. Să fie rege sau om ce iese din popor,
E robul meu, ursit să piară, și-n clipele când îl dobor,
Iau forma sacră-a datoriei, a banului sau a iubirii!*

(«Geniul răului», Cincinat Pavelescu, vv. 1-8)

En el apartado 7.2 analizábamos los casos especiales de dos sonetos cuyas segundas estrofas contaban con un número diferentes de versos. Recordemos que se trataba de un soneto escrito por A. Steurman-Rodion (DEDCE) que contaba con una segunda estrofa de cinco versos y un soneto de Mihai Codreanu (BCC) cuya segunda estrofa era un terceto (en porcentaje, cada modelo representando solo un 0.2% del total). Destacamos, por lo tanto, los empleos renovadores de estos dos autores, usos que coinciden con la segunda mitad del siglo, siendo A. Steurman-Rodion y Mihai Codreanu unos de los más innovadores a nivel formal.

- *Modelo de la 3ª estrofa*

Tabla n.º 46.

Modelo de la 3ª estrofa

Estructuras tradicionales para la estrofa 3ª				N.º sonetos	
C	D	C		106	
C	D	E		26	
Otros modelos					
C	C	D		270	
E	E	F		40	
C	D	D		10	
D	D	E		3	
E	E	F	F	2	
A	A	C		2	
E	F	E		2	
A	B	A		1	
C	C	C		1	
C	C	B		1	
D	E	F		1	
Excepciones					
C	A	A	C	A	1
D	E	E	D		1
C	B				1
F	G				1

De los tres modelos establecidos por las diferentes tradiciones literarias como representativos de la tercera estrofa, nos encontramos con un número elevado de sonetos, en concreto un 22,50%, que respeta la forma italiana de la rima del terceto CDC y con un 5,52% que presenta el modelo CDE. La secuencia de rima CCD, que se hace famosa en los sonetos franceses, pero no aparece en el cuadro de Mönch como una de las tradicionales, cuenta con un 57,32% de los sonetos, por lo tanto, el modelo más empleado en las terceras estrofas de esta forma lírica. Podemos así afirmar que se siguen los modelos de prestigio, en este caso el italiano y el francés, para la estructuración de la tercera estrofa de los sonetos, pero en sus variantes más modernas.

El esquema CCD empieza a ser usado desde casi los inicios del soneto en Rumanía por autores como Ion Heliade Rădulescu, Costache Negri o Cezar Bolliac y se convierte en uno de los esquemas predilectos para Ștefan Octavian Iosif y especialmente para Mihai Codreanu.

El tradicional modelo CDC de la rima del primer terceto lo observamos en autores como Gheorghe Asachi, autor que introduce el soneto petrarquista en Rumanía, Iancu Văcărescu, un fuerte sustento de la tradición, Mihai Eminescu, pero también en autores como Cincinat Pavelescu o Ștefan Petică, más relacionados con la modernidad y las innovaciones. He aquí un ejemplo:

Nici sunând pe fluiet doine încă-n Dacia umbroasă

N-auzit-am în junie dulce viersuri așa line

Precum sun-a lui Petrarca lira cea armonioasă.

(«Cătră Tibru», Gheorghe Asachi, vv. 9-11)

Los restantes modelos representan varias combinaciones entre todas estas estructuras, pero predominan las generadas por las rimas italianas de inspiración petrarquista, siendo el segundo modelo más transformado y modificado, como en el anterior caso, el francés. Como ejemplo, mencionamos el primer terceto de unas de las composiciones de Ion Heliade Rădulescu:

Acuma treci! adio! ș-asupră-mi tu ai tras

Povara ce mă-mpinge unde și tu te duci.

O! p-a mea frunte câte cugete rânduri trec!!!

(«Adio la anul 1832», Ion Heliade Rădulescu, vv. 9-11)

En el apartado 7.2 analizábamos los casos especiales de cuatro sonetos cuyas terceras estrofas contaban con un número diferentes de versos. Recordemos que se trataba de los sonetos escrito por Costache Negri (EEFF), Elena Văcărescu (EEFF), Ion Luca Caragiale (CAACA) y A. Steurman-Rodion (FG). Contamos, por lo tanto, con dos sonetos cuya tercera estrofa está formada por cuatro versos, un soneto especial que finaliza en una tercera estrofa

de cinco versos y el último que muestra una organización estrófica de dos versos. En el apartado dedicado a estos poemas, se pueden observar las peculiaridades formales y consultar los mismos sonetos.

- *Modelo de la 4ª estrofa*

Tabla n.º 47.

Modelo de la 4ª estrofa

Estructuras tradicionales para la estrofa 4ª			N.º sonetos	
E	D	E	213	
D	C	D	73	
E	E	D	57	
C	D	E	18	
C	D	C	6	
G	G		2	
Otros modelos				
G	G	F	33	
D	E	E	12	
G	F	G	5	
D	D	C	5	
C	D	D	5	
C	C	D	4	
E	C	E	4	
E	E	F	4	
C	E	E	4	
E	D	C	4	
F	G	G	3	
C	E	D	2	
C	B	B	2	
C	B	C	1	
D	D	B	1	
D	E	F	1	
G	G	H	1	
F	F	E	1	
F	F	G	1	
F	E	F	1	
A	B	A	1	
D	D	D	1	
E	C	D	1	
B	E	B	1	
D	C	E	1	
Excepciones				
D	E	E	D	1

Para la cuarta estrofa contamos con una multitud de esquemas, pero entre todos destaca en primer lugar, un 45,22% de los sonetos, el modelo de rima EDE de tendencia francesa. Este empieza a fraguarse con Mihai Eminescu y su mentor Ion Luca Caragiale, pero también lo identificamos en su opositor ideológico Alexandru Macedonski que no deja de usar al poeta nacional como ejemplo en sus iniciativas.

*Deasupra-mi stele tremură prin ramuri
În întuneric ochii mei rămân,
Ș-alături luna bate trist în geamuri.*

(«Stau în cerdacul tău...», Mihai Eminescu, vv. 12-14)

A partir de la segunda mitad del siglo, es uno de los esquemas preferidos en casi todos los autores, especialmente en los que reciben una influencia francesa directa como Alexandru Obedenaru o Cincinat Pavelescu. Mihai Codreanu respeta con rigurosidad en la mayoría de sus sonetos el esquema EDE para sus últimas estrofas.

*De-aceea-ți sunt un biet copil mort-viu,
Iar pentru visul cântecelor mele.
Tu-mi ești deodată leagăn și sicriu.*

(«Poetul», Mihai Codreanu, vv. 12-14)

Inspirada en la misma tradición, observamos el modelo EED, en la cuarta estrofa de un 12,10% de los sonetos rumanos del siglo XIX, que, aunque no cuenta con muchos ejemplos, su uso se ve validado a lo largo de las obras de casi todos los autores de sonetos de este siglo. Se inicia con Ion Heliade Rădulescu y, en menor medida, lo vemos en sonetos de Mihai Codreanu.

La segunda estructura más empleada, concretamente un 15,49%, es la de DCD, forma emparentada con la tradición del soneto petrarquista. Como es de esperar, el primero en emplearla es Gheorghe Asachi y los poetas más tradicionalistas. Es también respetada en sus sonetos por Mihai Eminescu, Alexandru Vlahuță o George Coșbuc, pero en Mihai Codreanu

la identificamos en un solo soneto («În biserică»), lo que lo aleja bastante del soneto tradicional italianizante y lo acerca más al francés, por sus preferencias y sus intenciones modernas.

En un 3,82% de los casos identificamos la italiana rima CDE, pero solamente cuatro son los casos de cuarta estrofa de sonetos rumanos que emplean la estructura inglesa compuesta por dos versos con rima GG en sonetos de Traian Demetrescu y Elena Văcărescu.

Los modelos restantes, aunque no cuentan con muchos casos entre los sonetos analizados en el corpus, contribuyen al desarrollo de la diversidad y el enriquecimiento de las formas que cobra la forma lírica del soneto.

7.4.3. *Los esquemas rimáticos de Eminescu*

Planteábamos en el capítulo 2.7 de esta tesis la importancia que, para la tradición literaria rumana, supuso la figura del poeta Mihai Eminescu. Iliescu Gheorghiu (s.f.) se refería a este autor como:

(...) Comparado con Novalis o Keats, pero, sobre todo, con Hölderlin, en su proyección que rebasa el canon estético del romanticismo, Mihai Eminescu (1850-1889), poeta, prosista y ensayista rumano, fija, igual que lo hicieron Dante, Cervantes o Camões en sus respectivas literaturas, el apogeo de la tradición literaria rumana. Eminescu se formó durante el decenio séptimo del siglo XIX en las universidades de Viena y Berlín, entrando en contacto con las corrientes más importantes de la cultura alemana. La comparatista rumana Zoe Dumitrescu-Buşulenga explica las conexiones del poeta con las Escuelas de Jena y de Heidelberg, concluyendo que el contacto con la cultura alemana no moldea, sino que «cataliza» al poeta rumano, quien interioriza los preceptos románticos alemanes: el folclore, la literatura medieval, la cultura mundial y la indivisibilidad palabra-sonido. Eugen Simion identifica la duplicidad órfico-apolíneo o romántico-clásico en la obra de Eminescu, y Nicolae Manolescu lo define como «el poeta que empuja el romanticismo hasta el modernismo, sin separarse del primero por completo, ni pertenecer en su totalidad al segundo».

La misma autora (Iliescu Gheorghiu, s.f.), citando y traduciendo al coetáneo crítico literario Eugen Simion (1933-) indicaba:

Con cada nueva lectura de Eminescu se nos plantea el mismo dilema: ¿qué nos gusta de Eminescu?, ¿qué percibe hoy nuestra sensibilidad postmoderna de este gran lírico surgido en una época en la que el romanticismo europeo acababa de concluir y se presagiaban, a través de Baudelaire, los primeros acordes del simbolismo? [...] De un modo u otro, la poesía rumana nace de Eminescu, incluso cuando se aleja de él. Eminescu se ha convertido en un modelo y, con el tiempo, en un mito de nuestra espiritualidad.

Debido a la importancia que, indudablemente, manifiesta en los autores que interactuaron con su obra, hemos considerado oportuno analizar los esquemas rimáticos de sus sonetos y valorar así los siguientes aspectos:

- Esquemas rimáticos de los sonetos de Eminescu que cumplen con los estándares canónicos y los que se desvían de los mismos.
- Esquemas rimáticos de Eminescu que son recogidos por otros autores
- Esquemas rimáticos diferentes a los que emplea Eminescu.

Para este cometido, se han diseñado las siguientes tablas que describiremos y analizaremos a continuación:

Tabla n.º 48

Esquemas rimáticos del período pre-Eminescu, empleados en la obra eminesciana

Categorización	AUTOR	Esquema rimático que coincide con alguno de los usados por Eminescu	Número de sonetos
pre-Eminescu	Gheorghe Asachi	A B B A: A B B A: C D C: D C D	7
	Timotei Cipariu	A B B A: A B B A: C D C: D C D	3
	Ion Heliade Rădulescu	A B B A: B A A B: C C D: E E D	1
	Costache Negri	A B B A: B A A B: C C D: E E D	1
TOTAL			12

Teniendo en cuenta la Tabla n.º 48, podemos observar que el modelo canónico y representativo para el soneto rumano al que hacía referencia los teóricos Pachia-Tatomirescu (2003, p. 437), Irina Petraş (2002, p. 194) o Norea (2015, pp. 22-25) se identifica con la estructura ABAB: ABAB: CDC: DCD. Nuestra tabla revela que Gheorghe Asachi es el que más sonetos escribe con esta estructura, seguido de Timotei Cipariu. Este esquema rimático lo recogerá Eminescu y lo empleará en solamente un soneto, tal y como lo podemos apreciar en la siguiente tabla. De la misma manera, Eminescu compone solo un soneto con la estructura

ABBA: BAAB: CCD: EED de los autores Ion Heliade Rădulescu y Costache Negri, iniciadores del soneto en la literatura rumana.

Tabla n.º 49

Esquemas rimáticos empleados por Eminescu

Categorización	AUTOR	Esquema rimático de Eminescu	Número de sonetos
Eminescu	Mihai Eminescu	ABBA: BAAB: CDC: DCD	29
		ABBA: BAAB: CDE: CDE	3
		ABBA: BAAB: CDC: EDE	1
		ABBA: BAAB: CCD: EED	1
		ABBA: BAAB: BCB: CBC	1
		ABBA: ABBA: CDC: DCD	1

De la Tabla n.º 49 de los esquemas rimáticos de Eminescu podemos extraer la predilección por estructuras como ABBA: BAAB: CDC: DCD que combina las formas de los cuartetos de los autores de los inicios con las formas empleadas en los tercetos por los siguientes dos autores de la Tabla n.º 48, siendo esta la más cercana a la forma canónica. A partir de Eminescu, será la forma más empleada, tal y como lo podemos ver en Alexandru Vlahuță o Ștefan Octavian Iosif. Se experimenta, por lo tanto, una nueva focalización y un mayor acercamiento a la tradición italiana del soneto y a sus formas métricas ya canónicas. Los autores que cultivan esta forma después de Eminescu pertenecen a movimientos literarios como el romanticismo (coincide así con Eminescu) o simbolismo. Destaca especialmente el empleo de la estructura ABBA: BAAB para las primeras estrofas, patrón presente en algunos sonetos de los denominados *poetas malditos* y, además, en otras composiciones rumanas como el *rondel*. La influencia de los movimientos finiseculares franceses es indudable también a nivel formal.

Si nos remitimos nuevamente a la tabla n.º 15, según Mönch (como se citó en Necula, 2005, p. 25), observamos que tanto Gheorghe Asachi como Timotei Cipriu optan por unos esquemas afrancesados para los cuartetos, mientras que, para los tercetos, ellos se decantan por las estructuras petrarquistas del soneto. Eminescu prefiere mayoritariamente mantener en la primera estrofa y en los tercetos la estructura del soneto petrarquista, innovando en el segundo cuarteto. Hay un único soneto escrito por completo en esquema rimática petrarquista, en la obra de este autor. Mencionábamos en el capítulo 4 dedicado al soneto que Mönch analiza poemas de varios autores rumanos, lista que incluye a Eminescu, y observa una preferencia por el esquema ABBA: BAAB, particularidad representativa para Eminescu por su intento de innovación.

Veamos ahora (Tabla n.º 50) los autores posteriores a Eminescu que tienen al menos un soneto que presenta uno de los esquemas rimáticos utilizados por Eminescu. Hemos optado por determinar a través de una marcación de color los dos únicos esquemas que Eminescu utilizó en más de un soneto para poder observar más fácilmente su éxito posterior. Además, nuestro corpus no recoge el uso de estos dos esquemas antes de este autor (ver Tabla n.º 48).

Destacamos, por lo tanto, que la estructura ABBA: BAAB: CDC: DCD que marcamos en la Tabla n.º 50 en rojo se identifica en 29 sonetos de Eminescu y se recoge en 8 de los 14 sonetos de Alexandru Vlahuță, en 3 de los 47 de Ștefan Octavian Iosif y en 2 de los 4 sonetos de Duiliu Zamfirescu, lo que representa un total de 12 sonetos. Recordemos que especialmente Alexandru Vlahuță es considerado uno de los epígonos de Eminescu.

Parecido es el modelo marcado en verde que responde a la estructura ABBA: BAAB: CDE: CDE y que en Eminescu se identifica en 3 sonetos, siendo por tanto el segundo esquema que más ha utilizado. En sus epígonos lo vemos en un total de 10 sonetos, según la Tabla n.º 50 (Alexandru Vlahuță o Ștefan Octavian Iosif). El resto de esquemas identificados se definen por ciertas peculiaridades que les hace ser marcadas más bien por el sincretismo de formas, que por seguir unas pautas ya existentes. Observamos que se retoman también patrones anteriores a Eminescu como por ejemplo en sonetos de los mismos Alexandru Vlahuță o Ștefan Octavian Iosif. Los nuevos movimientos literarios y la aportación de Eminescu fomenta una riqueza de la métrica de los sonetos del siglo XIX y el aperturismo formal que hace que incluso los considerados por la crítica como seguidores de un autor como Eminescu, van abriendo sus fronteras formales a más creaciones, jugando con una métrica variada e innovadora. Este hecho refuerza la idea con la que iniciábamos este capítulo y nos hace ver que el siglo XIX, Rumanía

fue el caldo de cultivo de muchas tendencias que, de una manera entrelazada, consiguieron convivir en obras de muchos autores.

Tabla n.º 50

Esquemas rimáticos del período post-Eminescu, junto a patrones eminescianos

Categorización	AUTOR	Esquema rimático que coincide con alguno de los usados por Eminescu	Número de sonetos
post-Eminescu	Alexandru Vlahuță	ABBA: BAAB: CDE: CDE	1
		ABBA: BAAB: CDC: DCD	8
		ABBA: BAAB: CCD: EED	2
	Ștefan Octavian Iosif	ABBA: BAAB: CDE: CDE	8
		ABBA: BAAB: CDC: EDE	2
		ABBA: BAAB: CDC: DCD	3
		ABBA: BAAB: CCD: EED	3
	George Coșbuc	ABBA: ABBA: CDC: DCD	6
	N. Burlănescu-Alin	ABBA: BAAB: CDC: EDE	1
	Mihai Codreanu	ABBA: BAAB: CDC: EDE	1
		ABBA: BAAB: CCD: EED	2
	George Tutoveanu	ABBA: BAAB: CDC: EDE	1
	George Murnu	ABBA: ABBA: CDC: DCD	1
	Dumitru TH. Neculuta	ABBA: ABBA: CDC: DCD	1
	Duiliu Zamfirescu	ABBA: BAAB: CDC: DCD	2
	Dimitrie Teleor	ABBA: BAAB: CCD: EED	1
	Dimitrie Anghel Ștefan Octavian Iosif	ABBA: BAAB: CDE: CDE	1
		ABBA: BAAB: CDC: EDE	1
		ABBA: BAAB: CCD: EED	1
	Dimitrie Anghel	ABBA: ABBA: CDC: DCD	1
Cincinat Pavelescu	ABBA: BAAB: CDC: EDE	2	
	ABBA: BAAB: CCD: EED	1	
Alexandru Gherghel	ABBA: BAAB: CDC: EDE	1	
TOTAL			50

Si hasta ahora hemos analizado los esquemas comunes, vamos a centrar la atención, a partir de ahora, en aquellas que no son empleadas por Eminescu en sus sonetos, pero sí por otros autores tanto anteriores, como posteriores. En la Tabla n.º 51 podemos observar aquellos modelos que los autores de sonetos de nuestro corpus emplean y que no coinciden con ninguno empleados por Eminescu.

Tabla n.º 51

Esquemas rimáticos NO usados por Eminescu (periodo pre-Eminescu)

Categorización	AUTOR	Esquemas rimáticos NO usados por Eminescu	Número de sonetos
pre-Eminescu	Ion Heliade Rădulescu	A B A B: C D C D: E E F: G G F	23
		A B A B: C D C D: E E B: D D B	1
		A B A B: A C A C: D E F: D E F	1
		A A B B: A A B B: C C D: E E D	1
	Alexandru Sihleanu	A B B A: B A B A: C C D: E E D	1
		A B A B: A B A B: C D E: C D E	1
		A B A B: A B A B: C C D: E E D	5
	Gheorghe Asachi	A B A B: A B A B: C D E: C D E	1
		A B A B: A B A B: C D C: D C D	5
	Iancu Văcărescu	A B A B: A B A B: C D C: D C D	3
	Cezar Bolliac	A B B A: C D D C: E E F: G G H	1
		A B B A: A B B A: C C D: C C D	1
		A B A B: A B A B: E E F: G G F	3
		A B A B: A B A B: C C D: C C D	1
	Vasile Alecsandri	A B A B: A B A B: C C D: E E F	2
	Timotei Cipariu	A B A B: A B A B: C D E: C D E	1
	Nicolae Nicolescu	A B A B: C D C D: E E F: G G F	1
		A B A B: A C A C: D D E: F F E	1
	ANÓNIMO	A B A B: A B A B: C D C: E D E	1
	Alexandru Pelimon	A B A B: A B A B: C C D: E E D	1

Remarcamos que antes de Eminescu se emplearon patrones originales en un total de 55 sonetos, patrones que no se repitieron en la obra del llamado «poeta nacional». Estos patrones coinciden con elementos de inspiración francesa e inglesa, probablemente por el intento de los poetas de los inicios del soneto de buscar una identidad que pudiera aclimatarse a la lengua y a la literatura rumana. Entre ellos destaca Ion Heliade Rădulescu con más de 20 sonetos de esta índole.

El único soneto anónimo del corpus se caracteriza por una estructura innovadora que empieza como un soneto inglés ABAB: y acaba como uno francés, en EDE. Parecido es el caso de Alexandru Sihleanu que, empezando por una estructura predilecta para las composiciones inglesas, acaba con dos tercetos petrarquistas CDE: CDE.

La tabla más interesante es, sin embargo, la tabla n.º 52 ya que esta contiene el listado de autores posteriores a Eminescu y aquellos esquemas rimáticos empleados por ellos que no se pudieron identificar en la obra del que la crítica hablaba como de un gran inspirador para las futuras generaciones. Sin menospreciar su aportación, destacamos, con un simple golpe de vista, que contamos con un mayor número de esquemas rimáticos no eminescianos y este hecho podría tambalear la valoración de *epígonos* que se le dieron a muchas generaciones que le siguieron. Es, sin embargo, cierto que la magnitud de la obra supera los límites del soneto y, por lo tanto, las influencias son tan importantes en otros aspectos de la literatura que no se podría poner en duda la consideración que se le dio por parte de la crítica tanto a este autor como a sus seguidores. Hemos considerado, además, marcar en verde los esquemas que sí se repiten en autores pre-Eminescu, pues, así observamos que, aunque en algunos casos se podría hablar de que tal vez hubo influencias de poetas de generaciones anteriores, sigue habiendo muchísima innovación.

Tabla n.º 52

Esquemas rimáticos NO usados por Eminescu (periodo post-Eminescu)

Categorización	AUTOR	Esquemas rimáticos NO usados por Eminescu	Número de sonetos
post-Eminescu	Traian Demetrescu	A B A B: C D C D: E F E: F G G	1
		A B A B: C D C D: E E F: G G F	1
		A B A B: C D C D: E E F: F G G	1
	Theodor Șerbănescu	A B A B: A B A B: C C D: E E D	1
	Ștefan Petică	A B B A: A B B A: C D C: E D E	2
A B B A: A B B A: C C D: E E D		1	

Categorización	AUTOR	Esquemas rimáticos NO usados por Eminescu	Número de sonetos
post-Eminescu	Ștefan Octavian Iosif	ABBA: BAAB: CDE: EDC	1
		ABBA: BAAB: CDE: ECD	1
		ABBA: BAAB: CDD: CDD	1
		ABBA: BAAB: CDC: DDC	2
		ABBA: BAAB: CDC: CDC	4
		ABBA: BAAB: CCD: EDE	2
		ABBA: BAAB: CCD: DEE	2
		ABBA: BAAB: CCD: DDC	1
		ABBA: BAAB: CCD: DCD	1
		ABBA: BAAB: CCD: CDD	1
		ABBA: BAAB: CCD: CDC	2
		ABBA: ABBA: CDE: EDC	2
		ABBA: ABBA: CDE: CDE	1
		ABBA: ABBA: CDD: CEE	1
		ABBA: ABBA: CDC: EDE	2
		ABBA: ABBA: CCD: EED	2
		ABBA: ABBA: CCD: DEE	2
		ABBA: ABBA: CCD: CDD	1
		ABBA: ABBA: CCD: CDD	1
		ABBA: ABBA: CCC: DDD	1
post-Eminescu	Radu D. Rosetti	ABBA: BAAB: CDC: DEE	1
	Nicolae Iorga	ABBA: CDDC: EEF: GFG	1
		ABAB: CDCD: EEF: GFG	1
	Mircea Demetriade	ABBA: CDDC: EEF: GFG	1
		ABBA: ABBA: CDD: CCD	1
		ABBA: ABBA: CCD: EDE	1
		ABBA: ABBA: AAC: DCD	1
	Mihai Codreanu	ABBA: BAAB: CCD: DCD	1
		ABBA: ABBA: CDC: EDE	4
		ABBA: ABBA: CCD: EED	25
		ABBA: ABBA: CCD: EDE	167
		ABBA: ABBA: CCD: DEE	1

Categorización	AUTOR	Esquemas rimáticos NO usados por Eminescu	Número de sonetos
post-Eminescu	J.B. Hétrat	A B A B: B A B A: C C D: E E D	1
	Iulia Hașdeu	A A B B: C C D D: E E F: G G F	1
	Ion Luca Caragiale	A B B A: B A B A: C C D: E E D	1
		A B B A: B A A B: C D C: D D C	1
		A B B A: B A A B: C C D: E E F	1
		A B B A: A B B A: C D C: E D E	1
		A B A B: C D C D: E E F: G G F	1
		A B A B: A B A B: C C D: E E D	3
		A B A A: B A B B: A C A: A C A	1
	Haralamb G. Lecca	A B A B: B A A B: C D C: D C D	1
	Gheorghe Orleanu	A B B A: B A A B: C D C: D E E	1
	George Tutoveanu	A B B A: B A A B: C D D: E C E	1
		A B A B: A B A B: C D E: D C E	1
		A B A B: A B A B: C D E: C D E	1
	George Crețeanu	A B A B: A B A B: C C D: E E D	1
	Gabriel Donna (Nicolae R. Urdăreanu)	A B B A: C D D C: E E F: G G F	2
		A B A B: C D C D: E E F: G G F	1
		A B A B: A B A B: A B A: A B A	1
	Elena Văcărescu	A B A B: A B A B: C D E: E D C	1
		A A B B: C C D D: E E F: F G G	2
	Dumitru TH. Neculuta	A B B A: B A A B: C D E: C E D	1
	Duiliu Zamfirescu	A B B A: B A A B: C D C: E C E	2
	Dimitrie Teleor	A B A B: A B A B: C D D: C E E	1
		A B A B: A B A B: C C D: E E D	1
	Dimitrie Anghel Ștefan Octavian Iosif	A B B A: B A A B: C D D: E C E	1
		A B B A: B A A B: C D D: C E E	1
		A B B A: B A A B: C D D: C B B	1
		A B B A: A B B A: C D D: C E E	1
		A B B A: A B B A: C D C: D E E	1
		A B B A: A B B A: C C D: E E D	1
		A B B A: A B B A: C C D: E D E	1
		A B B A: A B B A: C C D: D E E	2
	Cincinat Pavelescu	A B B A: C D D C: E F E: G F G	1
A B B A: C D D C: E E F: G F G		1	
A B B A: C B B C: D D E: B E B		1	
A B B A: C A A C: D D E: F E F		1	
A B B A: B A A B: C C D: E D E		5	
A B B A: A B B A: C D C: E D E		3	
A B B A: A B B A: C C D: E D E		3	
A B A B: A B A B: C C D: E D E		1	

Categorización	AUTOR	Esquemas rimáticos NO usados por Eminescu	Número de sonetos
post-Eminescu	Alexandru Vlahuță	A B B A: B A A B: C D E: C E D	1
		A B B A: B A A B: C D D: C D D	1
		A B B A: B A A B: C C D: C D D	1
		A B B A: B A A B: C C B: C B B	1
	Alexandru Obedenaru	A B B A: A B B A: C C D: E D E	9
	Alexandru Macedonski	A B B A: A B B A: C C D: E D E	2
		A B B A: A B B A: A A C: D D C	1
		A B A B: A B A B: C C D: E E F	1
	Alexandru Gherghel	A B B A: B A A B: C D C: D E E	1
		A B B A: B A A B: C C D: D E E	1
A. Steurman-Rodion	A B B C: B D E D: C E F G H H G	1	

La información que se nos presenta en la Tabla n.º 52 es muy variada y es, a través de ella, que observamos que hay autores que no siguen los patrones eminescianos y hay otros que, a pesar de hacerlo en ocasiones, optan también por la innovación formal propia de los movimientos literarios de sus épocas. Además, podemos añadir que, el hecho de que cada autor cuenta con uno o dos sonetos con patrones innovadores podría deberse a la amplitud de opciones métricas, a una falta de identidad clara en cuanto a las creaciones líricas o a la búsqueda de nuevas formas de expresión. Se debe señalar, sin embargo, que la obra de Codreanu, representada aquí por 198 sonetos, o sea más de la mitad de todas las composiciones con esquemas rimáticos no usados por Eminescu (periodo post-Eminescu), se puede valorar como una unidad independiente debido a que es la creación de un solo autor, poeta inmerso en toda la vorágine de los movimientos finiseculares franceses. Los 317 sonetos que no siguen los mismos patrones planteados por Eminescu representan un 86,36% del total de sonetos recogidos en nuestro corpus (durante el período post-Eminescu), y si dejamos a un lado la obra de Codreanu, contaríamos con un porcentaje de 71,25%, lo que nos hace afirmar que Eminescu, a pesar de representar un modelo literario, sus esquemas rimáticos se repiten en menos de la mitad de casos analizados.

Como resultado, podemos afirmar que no discrepamos para nada con la crítica, que generalizaba la consideración de Eminescu como un elemento esencial de innovación y de revolución métrica. La Tabla n.º 50 muestra que los esquemas de Eminescu, efectivamente se repiten, por lo que se puede hablar de influencia, ya que se emplean sus modelos. A pesar de

ello, esto lo observamos en un reducido número de composiciones por lo que debemos destacar que no todos los aspectos de la obra de Eminescu representan un modelo absoluto para sus epígonos, porque, efectivamente, lo que la tabla n.º 52 muestra es una enorme variedad innovadora en las rimas. Además, tras el análisis de esta misma tabla n.º 52, observamos que hay una cierta continuidad con patrones presentes en los primeros sonetos, previos a este autor, hecho que recalca el interés continuo por la innovación y la búsqueda de nuevas formas de expresión, así como por mantener la tradición previa.

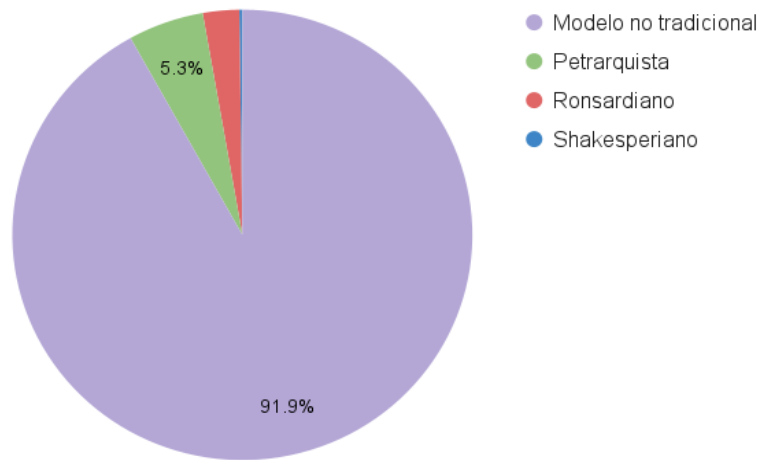
7.4.4. Modelos tradicionales vs. no tradicionales

Para el análisis de este apartado debemos hacer nuevamente referencia a la Tabla n.º 15 y a la información recogida hasta ahora sobre los patrones rimáticos empleados por los escritores rumanos en el siglo XIX. Es por eso por lo que nacen los gráficos de las Figuras n.º 28 y 29, en los que podemos observar los esquemas rimáticos más frecuentes. Gracias a estos, podemos destacar el predominio de los modelos no canónicos, frente a los que son considerados por la crítica como tradicionales. Lo que sí es interesante destacar son las combinaciones que los autores rumanos de sonetos hacen entre las diferentes estrofas: por un lado, combinan cuartetos canónicos con los tercetos en formas más innovadoras, por otro lado, observamos tercetos con patrones más tradicionales acompañados de algunos esquemas innovadores en las primeras dos estrofas.

Si observamos los gráficos de la subfigura (a), el modelo petrarquista prevalece por encima de los de inspiración francesa o inglesa, pero es abrumadora la diferencia que se observa entre los sonetos que siguen los patrones ya tradicionales y los que no lo hacen y optan por la innovación formal.

Relacionada con la subfigura (a), consideramos pertinente ofrecer la subfigura (b) como complemento. En ella se contemplan todas las estructuras rimáticas presentes en el corpus, pero sin la obra de Codreanu, debido al peso que tiene la obra poética de este autor en nuestra base de datos. Recalamos pues, que los modelos innovadores se dan en una gran variedad de sonetos y autores, hecho que pone de manifiesto nuestra figura. Dejando de un lado el autor que podría abrumar las estadísticas, se sigue mostrando la misma tendencia, manteniéndose las mismas proporciones en cuanto las innovaciones rimáticas del siglo XIX.

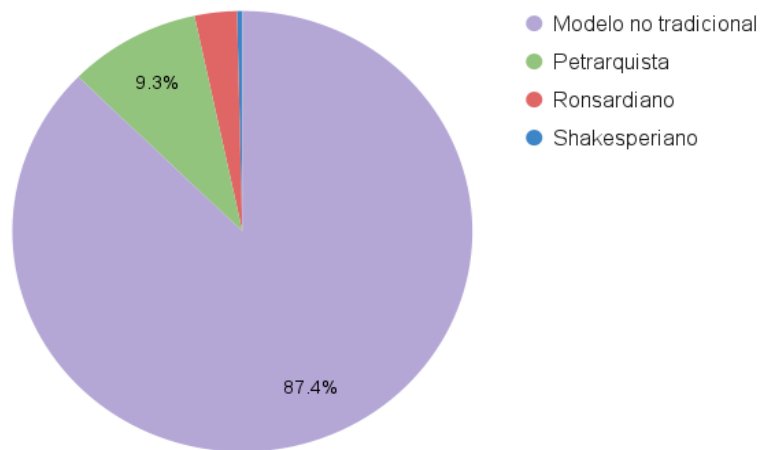
Distribución de las estructuras rimáticas (tipología Mönch)



Subfigura (a)

Distribución de las estructuras rimáticas en el corpus completo

Distribución de las estructuras rimáticas (tipología Mönch)



Subfigura (b)

Distribución de las estructuras rimáticas sin la obra de Codreanu

Figura n.º 28

Distribución de las estructuras rimáticas

Advertimos los siguientes ejemplos de la primera mitad del siglo XIX, los poemas «Visul I» (ABBA: CDCD: **EEF: GGF**) y «Visul IV» (ABBA: CDCD: **EEB: FFB**) de Ion Heliade Rădulescu donde los cuartetos siguen las estructuras *tradicional*es, mientras que los tercetos gozan de combinaciones novedosas.

*O altă auroră în sufletu-mi lucește,
Rază necunoscută d-a altor lumi ziori;
Ochii mi se deschide, și-n ochii mei zâmbește
Ziua zilelor noastre, vecii netrecători.*

*Veacurile, viața-mi ca nopți se strecurară,
Și-ncovoiat pe groapa-mi o văz că s-a deschis
Și-mi face loc printr-însa să trec preste hotară --
E poarta vecinicie!... și mă deștept din vis!*

*Fruntea-mi albită toată către pământ se lasă,
Brațele-mi rezemate toiagul meu apasă;
Iar sufletu-mi se-ntoarce și cată înapoi...*

*O, zile! sau ce nume vouă vi se cuvîne?...
Dar ați trecut! ce trece mai mult el nu mai vine.
Era mai dinainte să vă întreb pe voi.*

(«Visul I» de Ion Heliade Rădulescu)

*Dar un năluc urmează, și visu-și schimbă fața.
Mă pomenii în drumu-mi tovarăș că aveam:
Pare că mă-nsurasem, ș-amara mea viață
Cu o ființă dragă părtaș o îndulceam.*

*Cât o iubeam! și câtă simțeam eu fericire!
Eu o vedeam un înger chiar într-adins venit,
Nedezlipit tovarăș l-a mea nenorocire,
Ca să aducă pacea în sufletu-mi mâhnit.*

*Ce bunuri eu printr-însa, ce mulțumiri plăcute
Și ce simțiri fierbinte, plăceri necunoscute
În dragostele noastre din zi în zi vedeam!*

*Prin ea mă făcui tată; simțirea-mi adormită
Se deșteptă l-ast nume; ființa-mi înmulțită
Se revie de focul prin care eu trăiam.*

(«Visul IV» de Ion Heliade Rădulescu)

Esta misma idea la podemos extraer del esquema de los patrones más frecuentes que plantea los tamaños de las cuadrículas en función de la frecuencia de sus modelos. Nos acercamos, por lo tanto, más hacia la innovación, siendo el segundo motor de inspiración el modelo italianizante, petrarquista. No es baladí recalcar que la mezcla de movimientos y tendencias literarias que se entremezclan durante este siglo hace que se conjuguen el clasicismo con el simbolismo o el romanticismo con el modernismo. El resultado es evidente en todas las dimensiones de la literatura, observándose especialmente la innovación en lo formal del soneto.

El esquema más empleado en el corpus, una vez eliminamos la obra de M. Codreanu por los motivos expuestos (ver la Subfigura (b)), es el ABBA: BAAB: CDC: DCD, patrón que no responde a ninguno de los modelos tradicionales. Si bien de forma individual, cada estrofa puede encontrar un equivalente en las teorías sonetistas europeas, el conjunto que forma es completamente original y lo vemos especialmente en Eminescu y en autores de la segunda mitad del siglo XIX.

Como ya indicábamos, Codreanu es el autor que se impone en un corpus de 471 sonetos, con 197 composiciones con el mismo esquema métrico. Este hecho puede distorsionar la visión de conjunto del corpus y sobrerrepresentar a este autor. Por ello, hemos considerado plasmar algunos valores del corpus, excluyendo su obra. Hemos añadido aquí, en la misma línea que el conjunto de la figura n.º 28, la figura n.º 29.

Esquemas rimáticos más frecuentes

ESQUEMA RIMÁTICO				
Modelo no tradicional			Petrarquista	
ABBA ABBA CCD EDE	ABBA BAAB CDC DCD	ABAB CDCD EEF GGF		ABBA ABBA CDC DCD
		ABBA BAAB CDE CDE		
	ABBA ABBA CCD EED	ABBA BAAB CCD EED	ABAB ABAB CCD EED	Ronsardi ano
		ABBA BAAB CDC EDE		ABBA ABBA CDC CDE

Subfigura (a)

Distribución de los esquemas rimáticos con más de diez ocurrencias (corpus completo)

Esquemas rimáticos más frecuentes

ESQUEMA RIMÁTICO					
Modelo no tradicional					Petrarquista
ABBA BAAB CDC DCD	ABAB CDCD EEF GGF	ABBA ABBA CCD EDE	ABAB ABAB CCD EED	ABBA BAAB CCD EED	ABBA ABBA CDC DCD
		ABBA BAAB CDE CDE	ABBA BAAB CDC EDE	ABAB ABAB CDC DCD	
				ABBA BAAB CCD EDE	Ronsardiano
					ABBA ABBA CDC CDE

Subfigura (b)

Distribución de los esquemas rimáticos con más de cinco ocurrencias (sin la obra de Codreanu)

Figura n.º 29.

Distribución de los esquemas rimáticos con más de diez ocurrencias

Observemos aquí dos ejemplos que siguen este esquema:

Ușoare sunt viețile multora.
Ei prind din zbor plăcerea trecătoare,
În orice timp au clipa lor cu soare
Și-n orice zi le-apare aurora...

Dar spune, tu, copilă visătoare,
De-am fost și eu din rândul acelora,
De-mi ești și mie ce le ești altora,
De nu mi-ai fost o stea nemuritoare?

Trăiam pierdut în umbra amorțirii,
Deșarta-mi viață semăna cu spuma
Și orb eram la farmecele firii...

Deodată te văzui... o clipă numa
Simții adânc amarul omenirii...
Și iată că-l cunosc întreg acuma.

(«Ușoare sunt viețile multora» de Mihai Eminescu)

Frânturi de oaste-aleargă pe-apucate.
Ard satele... Departe se năzare
Un greu convoi cu strigăt de pierzare
Prin pîlcuri lungi de praf întunecate.

Catîri cu saci de bani, întregi bazare
De-arginturi, scule, repede-ncărcate,
Chervane vechi, căruțe cu bucate
Se duc spre munți și curg mereu din zare.

Sînt mari averi domnești, strînsoarea, rodul

Atîtor lacrimi și sudori cumplite —

Se zguduie pe stîlpii șubrezi podul...

Străinătatea lacomă le-nghite...

Năuc se uită-n urma lor norodul —

Plîng la răsîntii mame despletite !

(«Răzmirița» de Ștefan Octavian Iosif)

Además del análisis de los distintos modelos, que hicimos en el anterior apartado, consideramos necesario destacar aquellos esquemas rimáticos contemplados por la crítica, pero que no tienen ninguna ocurrencia en nuestro corpus. A pesar de su exhaustividad y del intento de los autores de sonetos de una mayor y rica diversidad de formatos, hecho que comentábamos con anterioridad que formaba parte de su innovación como artistas, no contamos con todos los patrones rimáticos que la crítica propone.

Para ello, aplicaremos de nuevo la Tabla n.º 15 de Mönch (como se citó en Necula, 2005, p. 25) a nuestro corpus. Observamos, por lo tanto, que los siguientes esquemas que se identifican con el último patrón de tipo italiano / petrarquista y el primero de los dos considerados de tipo francés / ronsardiano, según el citado autor, no aparecen en ninguno de los sonetos de nuestro corpus. Podemos afirmar, por consiguiente, que los sonetos rumanos escritos durante el siglo XIX no cuentan con dos de los esquemas que se identifican como tradicionales según Mönch (como se citó en Necula, 2005, p. 25).

Tabla n.º 53

Esquemas no identificables en los sonetos rumanos

A	B	A	B	A	B	A	B	C	D	C	C	D	C
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	E	E	D
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

En la tradición métrica española, las estructuras ABBA: ABBA de los cuartetos son para José Domínguez Caparrós (1999a, pp. 407-408) y para Isabel Paraíso (2000, p. 329) las tradicionales petrarquistas y propias del soneto, aunque también plantean la posibilidad de los esquemas ABAB: ABAB con los que el Marqués de Santillana lo introduce en España. Las combinaciones que los estudiosos como Estébanez Calderón (1999) o Isabel Paraíso (2000, p. 330) contemplaban eran con tercetos de tipo CDC: DCD o CDE: CDE. Así observamos que, a diferencia de Mönch, los teóricos españoles tampoco identifican los dos esquemas de la tabla anterior como propias del soneto.

En la tradición métrica rumana, Irina Petraş (2002, p. 194) habla de los patrones frecuentes para los sonetos como ABAB: ABAB en los cuartetos y CDE: CDE en los tercetos, mientras que Pachia-Tatomirescu (2003, p. 437) menciona también las formas ABBA: BAAB: CDC: DCD como propias del soneto. Además, la estructura ABBA: BAAB en las primeras dos estrofas la encontrábamos en las creaciones denominadas *rondel* (Academia Română, 2009, s.v. *rondel*). Aunque se acercan más a las propuestas de Mönch, tampoco se moldean a ellas por completo, siendo los patrones semejantes, pero no iguales. Como ya indicábamos con anterioridad, esta estructura (ABBA: BAAB) encuentra su inspiración en varios sonetos de Baudelaire, Verlaine o Rimbaud, poetas caracterizados por un hermetismo y un rechazo al convencionalismo tanto es sus ideas como es su forma de escribir. Fue la tradición francesa, una vez más, la encargada de referir un modelo para los autores decimonónicos rumanos.

Considerando todos los anteriores elementos, destacamos que antes de Eminescu solamente un poeta, Ion Heliade Rădulescu, empleó el segundo cuarteto BAAB, mientras que los epígonos eminescianos escriben 83 sonetos cuya segunda estrofa responde a esta misma estructura. Este hecho coloca a este autor entre los modelos principales de sus llamados, con razón, *epígonos*.

8. Discusiones sobre los aspectos tratados

En el presente capítulo se va a realizar una recapitulación de los resultados más relevantes, ofreciendo una valoración de los mismos. Asimismo, se recogerán los elementos más destacables y se presentarán en una discusión que, consideramos, resulta de gran relevancia para los objetivos planteados. De esta manera, observaremos la aplicabilidad de estas teorías en el corpus de sonetos rumanos del siglo XIX y los resultados obtenidos. Así mismo, trataremos de integrar, en la misma discusión, las influencias de las distintas tradiciones literarias que se entrelazan con los elementos de versificación, hecho que otorgará a nuestro estudio una visión de conjunto mucho más exhaustiva y completa.

El funcionamiento de este capítulo pretende plasmar los resultados del engranaje de aquellos aspectos tratados con anterioridad, de la misma manera que, de una forma más visual, lo podemos apreciar en la Figura n.º 30. Este mismo nos servirá de guion para el presente capítulo que se estructurará atendiendo estos elementos interrelacionados.

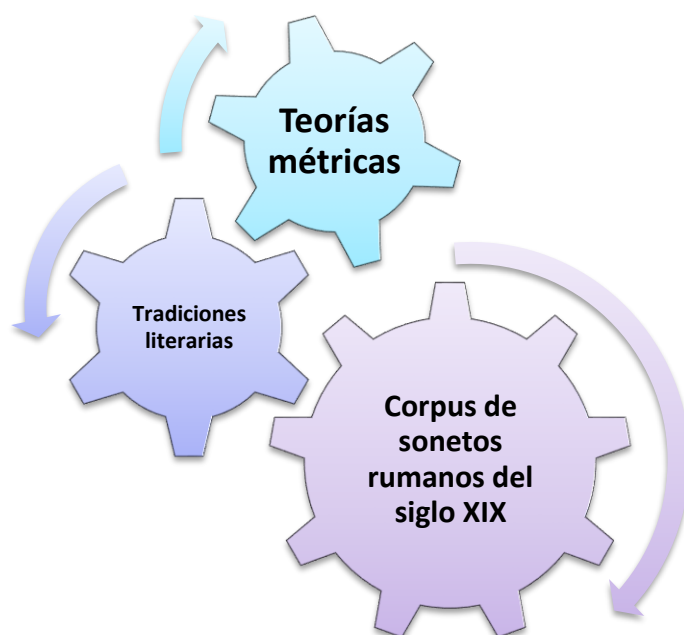


Figura n.º 30.

Estructura de la discusión

8.1. Discusión de las teorías métricas desde una perspectiva empírica

El capítulo 3 examinaba la evolución del tratamiento de la versificación rumana, así como de la escasa preocupación por la versificación y la prosodia como conceptos relacionados, hechos que generaron una ausencia considerable de estudios teóricos. Se refuerza esta idea, en el capítulo 7, con las palabras de Vladimir Streinu que resaltaba la falta de preocupación por el estudio de los elementos métricos y por el escaso material existente en la literatura rumana (1966, p. 111). Los inicios (que podemos consultar a lo largo de todo el capítulo 3) se muestran duros y llenos de grandes conflictos fundamentados en la falta de conceptos métricos propios de la lengua rumana.

La presente investigación se vio drásticamente afectada por la ausencia de estudios exhaustivos y de una historia de la métrica rumana parecida a las que existen en otras tradiciones, que habría podido servir de guía y de referencia. Es, sin embargo, cierto que, tratándose de una lengua románica de peculiares influencias y teniéndose en cuenta la historia de la literatura rumana en sí, es factible entender la priorización de otros aspectos que, por su naturaleza, pudieron ser más representativos y necesarios en determinados momentos históricos. Nos referimos aquí al latinismo como movimiento cultural-histórico, así como a la continuada necesidad de los escritores rumanos de demostrar los orígenes latinos, la independencia frente a otras culturas orientales y las relaciones de hermandad que mantiene la tradición cultural rumana con las de las otras lenguas románicas. Este hecho (entre otros), que marcó casi toda la trayectoria de la literatura rumana, pudo haber afectado otros intereses como podrían haber sido la preocupación por establecer una norma o teoría métrica rumana consistente o más estudios enfocados a esta disciplina. Păcurariu Dimitrie encabezaba su trabajo indicando que, debido a la difícil conjetura de la historia del pueblo rumano, obligado a defender su libertad e independencia durante muchos siglos, este no tuvo la oportunidad de una tregua y de una verdadera tranquilidad para forjar una literatura en óptimas condiciones, tal y como sucedió en otras tradiciones literarias próximas (1998, p. 5).

A pesar de ello, la introducción del soneto como poesía de forma fija implica una cierta preocupación por la expresión del arte poético que va más allá de la simple imitación de modelos de prestigio. Se muestra cierto interés por la organización estética, el rigor de la forma, por un verdadero arte poético y por la ampliación de intereses más allá de la poesía popular, aunque no es ni el único y ni el primer tipo de poesía fija introducido en la literatura rumana.

El corpus que en esta tesis hemos presentado nace desde esta necesidad de recoger información métrica y aplicarla de una forma ordenada y teórica a una serie de composiciones, junto al propósito de crear una base de datos sólida y completa de sonetos decimonónicos. Es este corpus, por lo tanto, nuestro punto de partida para desarrollar las presentes discusiones y, ofrecer así, más conclusiones relevantes sobre esta tradición.

Tras la presentación de la parte teórica del **apartado 3.1.4** podemos afirmar que los versos de los sonetos del corpus se pueden considerar como versos de ritmos muy marcados y fijos, distribuidos en una variedad de rimas abrazadas, encadenada o continuas, de mediana y larga medida y con una variable disposición en función del número de pies métricos. Asimismo, salvo algunas excepciones que ya tratamos, estamos de acuerdo con la afirmación de que el soneto rumano se enmarca en las acotaciones de un soneto petrarquista organizado en dos cuartetos y dos tercetos, con versos de arte mayor.

En el presente capítulo trataremos de abrir ciertos diálogos y discusiones sobre los aspectos planteados previamente y, a continuación, propondremos los resultados de nuestra exhaustiva investigación sobre los sonetos rumanos del siglo XIX. Para ello, acotaremos la información en función de su presentación a lo largo de esta tesis, poniendo especial atención en el **capítulo 7** y manteniendo el orden de los aspectos tratados, así como, en la medida de lo posible, los títulos empleados.

8.1.1. El tratamiento del número de versos

En cuanto al **número de versos** destacamos la contribución de Avram Steurman-Rodion que, a través de la *osadía* con la que escribía un judío en un momento histórico antisemita, ofrece un enriquecimiento para la métrica rumana, en la segunda mitad del siglo XIX: «Poveste», el primer soneto de 15 versos. Es, sin embargo, destacable el hecho de que no se cuentan con más sonetos de este autor en el corpus, limitándose su obra poética a otro tipo de creaciones líricas. Además, Avram Steurman-Rodion estructura sus 15 versos de su soneto «Poveste» en cuatro estrofas de peculiar organización (5-5-2-3) que recalca no solamente la preocupación formal y las influencias modernistas de finales de siglo XIX, sino un espíritu de rebeldía que refería a todos los elementos, inclusive el formal. El deseo de ruptura con lo tradicional y lo ecléctico hace de este poema y de su autor uno de los más representativos pioneros rumanos de la revolución lírica a la que asiste toda Europa con los movimientos vanguardistas. Además, es de destacar que el esquema métrico de este soneto también constituye un claro desvío del canon establecido, acercándose más a la poesía popular de arte

menor, así como su rima, tan rica y tan variada, responde a unas necesidades modernistas y parnasianas de innovación estructural y de rebeldía y atrevimiento formal.

A pesar de todo lo indicando con anterioridad, la base del corpus está formada por 470 sonetos cuyo número total de versos no refieren ninguna alteración con respecto a la estructura del soneto petrarquista, contando, por lo tanto, con 14 versos. Este hecho nos puede hacer advertir que, a pesar de todos los intentos renovadores a nivel intelectual y cultural, la innovación en el número de versos no era una prioridad para los autores y autoras de sonetos del siglo XIX, optando por mantener la tradición canónica en cuanto este aspecto métrico se refiere.

8.1.2. El tratamiento de la distribución estrófica

Atendiendo la **distribución en estrofas de los sonetos**, intervienen más elementos que se prestan a discusión. Si bien las diferentes definiciones sobre las estrofas, que los críticos rumanos nos aportan, nos satisfacen por completo a la hora de analizar el corpus, no podemos decir lo mismo sobre la carencia de material que desarrolle las tendencias decimonónicas relacionadas con la distribución en estrofas por las que optan algunos de los autores del siglo XIX. Es por esta razón por la que se ha tenido que diseñar una tabla teórica que recoge estos aspectos (Tabla n.º 23, en el **subcapítulo 7.2**) para así, poder extraer la información.

Los estudios consultados hablan del patrón clásico, del modelo estándar de organización estrófica del soneto, es decir del soneto petrarquista, haciendo, solo en algunas ocasiones, referencia a otras estructuras alternativas. Carecemos, nuevamente, de un estudio rumano exhaustivo que nos permita indagar especialmente en este aspecto concreto, por lo que la presente tesis ofrece una focalización determinante para los elementos métricos. Aunque estamos hablando solamente de cinco sonetos que se apartan de la forma ya implementada como canónica, consideramos necesario que estos se mencionen en los estudios literarios, tal y como aquí lo hacemos. Dándole este espacio podemos observar los siguientes aspectos:

- *El cambio ideológico forja las innovaciones*

Las fuertes tendencias innovadoras se empiezan a experimentar a partir de la segunda mitad del siglo XIX, aunque existe un intento previo en el autor **Costache Negri** («Pentru Bălcescu»). *La Revolución de 1848*, iniciada por jóvenes intelectuales rumanos, consigue la independencia ante la hegemonía rusa y turca y una unión más fuerte de las provincias rumanas. Este acontecimiento histórico provoca en el espíritu cultural rumano un radical cambio de ideología y un aperturismo mayor hacia lo occidental, en una permanente búsqueda de independencia nacional. Estas formas especiales con las que contamos en cuanto a la distribución en estrofas de los sonetos a partir de la segunda mitad del siglo XIX son el reflejo literario de esa revolución externa que los mismos autores experimentaron y con la que fueron coetáneos. Formados en el extranjero, especialmente en Francia, casi todos se deslindan de lo tradicional, que abogaba por formas estrictamente clásicas, y experimentan, aunque tímidamente, con nuevas estructuras. De hecho, el único poema que data con anterioridad al inicio de la *Revolución de 1848*, «Pentru Bălcescu» de Costache Negri, está dedicado, tal y como podemos apreciar en su título, a una de las grandes figuras de la cultura y de la política rumana, desencadenante para el inicio y el desarrollo de esta Revolución, Nicolae Bălcescu. Podemos ir más allá y afirmar que todos estos intentos de desvío son formas dedicadas a las ideas revolucionarias y aparecen como pequeños manifiestos individuales, de cambio, de las generaciones de jóvenes intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX. Recordemos las teorías de Petersen (1930) referentes al concepto de generación literaria, que emitía en la década de los años 30.

- *Una mirada focalizada hacia el occidente*

Las vinculaciones de estos autores con la tradición literaria occidental y, especialmente francesa, son muy estrechas. **Văcărescu**, **Negri** y **Caragiale** pasaron largas temporadas en Francia y Alemania, bien desempeñando funciones estatales como funcionarios políticos, o bien como estudiantes intelectuales presentes en el movimiento nacional *Pașoptism*. **Codreanu**, abogado, filósofo y político, miembro de la Academia Rumana, aparte de ser considerado el padre del soneto rumano, fue galardonado por la *La Orden Nacional de la Legión de Honor* francesa y recibió, asimismo, varios premios de *La Academia Francesa* por su obra. **Steurman-Rodion**, quizás precisamente por la discriminación sufrida por ser judío (ver apartado 7.1. de esta misma tesis), intentó destacar culturalmente y aportar desde sus

vastos conocimientos una nueva visión cosmopolita, forjada en estudios extranjeros, pero inmerso en un mundo tradicionalista. Aunque no pertenezca a este listado de autores, **Mihai Eminescu** sobrevuela desde la sombra ya que su obra influye considerablemente en la de todos los anteriormente citados en este apartado. Eminescu también representa el influjo francés, el punto de conexión entre una sociedad hambrienta de cultura y un occidente que podía saciar con creces esas necesidades.

- *La exploración de nuevas formas métricas*

Las innovaciones relacionadas con la distribución estrófica son, en ocasiones, calcos de los modernistas y parnasianos, aunque hay una ligera tendencia a modificaciones originales como es el caso de **Ion Luca Caragiale**.

Como ya indicábamos en el apartado 7.2 de esta misma tesis, el modelo de organización estrófica que utilizan los dos autores, **Costache Negri** y **Elena Văcărescu**, no se puede determinar como uno de inspiración isabelina, a pesar de su aparente parecido, debido al tipo de estrofa que se emplea. Ahora bien, no es baladí mencionar que Văcărescu, cuya circunstancia familiar, que le propició a vivir más de la mitad de su vida en Francia, se vio bastante vinculada con la cultura inglesa y sus poetas de forma directa, mientras que Negri conectó con las formas del soneto isabelino a través de la tradición francesa, concretamente la parnasiana, en plena búsqueda de renovación, así como con los poetas románticos y la influencia de Byron. Como hemos visto, el romántico inglés John Clare es conocido por sus sonetos formados por pareados, coincidiendo, por tanto, con el esquema rimático que presentan los poemas rumanos. Por tanto, no se puede descartar que esta haya sido una fuente de inspiración teniendo en cuenta las relaciones de ambos autores con la tradición poética anglosajona.

Uno de los sonetos que opta por una forma diferente («Apus de soare») está creado por una de las pocas mujeres que aparecen en el panorama literario decimonónico, Elena Văcărescu, artista de la que hablábamos con más detenimiento en el apartado 7.2. La apertura ideológica de la época permitía así el acceso a la innovación de las mujeres-artistas, donde destaca también Iulia Hașdeu y su poema escrito durante la segunda mitad del siglo XIX, «La ce cugetai?» (véase apartado 8.2.4). Este poema, escrito en rumano durante largas estancias de la autora en París, se caracteriza por un ritmo trocaico, rima masculina de estructura AABB: CCDD: EEF: GGF y por la temática profundamente decadentista y parnasiana.

Si la forma canónica constituida por dos cuartetos y dos tercetos era la preferida por la mayoría de los poetas de nuestro corpus, cinco de ellos intentaron desviarse del modelo estándar y probar nuevas estructuras (véase el subapartado 7.2). Se demuestran así, el espíritu de vanguardia, los intentos de renovación formal, las influencias extranjeras, una lengua rumana literaria más fuerte y una conjugación casi perfecta entre tres movimientos concomitantes como el Romanticismo, el realismo y el simbolismo francés.

Asimismo, se debe señalar la presencia de un soneto cuya estructura rimática responde es shakesperiana, pero el autor opta por hacer la división estrófica 4+4+3+3. Se trata de «Clavirul» de Traian Demetrescu, soneto que cuenta con un esquema rimático (ABAB CDCD EFE FGG) que acerca el poema a las creaciones del soneto shakesperiano. Sin embargo, su estructura estrófica por la que se opta en su edición, se acerca más al soneto canónico, petrarquista, así como por su ritmo yámbico y su esquema acentual. He aquí el poema:

Cânta încet din Weber: "gândirile din urmă",

Poema unui geniu ce-apune maiestos,

Adio-al unui suflet artistic, ce se curmă

Pe-o tristă armonie cu sunet dureros!.

Și degetele-i albe pe clapele sonore

Se-nmlădiau alene, în ochii mei privind;

Erau în miez de noapte târzii și tainici ore..

Parcă simțeam pe Weber lângă clavir murind!..

Tăcuse deodată, și fruntea ei curată

Alătura de mine se rezemă ușor,

De gura-i voluptoasă, c-o patimă-nfocată,.

M-apropiai atuncea sfios, tremurător!

Și ne-am robit iubirei, în fericire-adâncă..

Dar nu știi cum.. clavirul părea că plânge încă!

(«Clavirul» de Traian Demetrescu)

8.1.3. *El tratamiento del número de sílabas, ritmo y cesuras*

Suscita un especial interés el **tratamiento del número de sílabas** de los versos de las composiciones de nuestro corpus. En este sentido hemos considerado relevantes los siguientes puntos:

- *El modelo más numeroso, el decasílabo sin cesura*

Los 331 sonetos que cumplen con el modelo de versos decasílabos sin cesura enlazan con la tradición petrarquista italiana y los identificamos en las creaciones de varios autores que tienen en común una fuerte influencia occidental, especialmente francesa e italiana y en estrecha relación con la cultura clásica. Debido a estos hechos, estos sonetos van experimentando ciertas modificaciones con respeto al ritmo y a la cesura, dentro del mismo contexto decasilábico. Destacable es también el impacto de la rima que, según Mihai Dinu, debido al continuado intento de exhaustiva imitación del modelo francés, esta hace que el patrón métrico que alterna los versos compuestos de once sílabas lingüísticas con los de doce sea el perfecto homólogo en rumano del decasílabo francés (2004, p. 85), comentario que añadíamos en el apartado 7.3.3 al tratar el modelo más numeroso de nuestro corpus.

Como si de una metáfora de la misma vida histórica de este pueblo se tratase, la métrica se halla en continuado *conflicto de intereses* entre la tradición clásica, rígida y estanca, y la modernidad junto a la innovación. Si por un lado el mismo pueblo tenía que respetar una historia y unos orígenes, difícil se convertía la labor de considerar las novedades como algo que, en cierto modo, podía modificar y trastocar lo que tantas generaciones habían luchado por forjar. De esta misma manera, la literatura en general y los sonetos decimonónicos en particular, a la manera de una célula madre, convierten en un pequeño universo literario esta confluencia. Se observa un continuo enfrentamiento interno en la misma creación poética donde las dos fuerzas (la tradicional y la moderna) van bailando al unísono en ocasiones o chocan, conformando así una paleta mucho más amplia de opciones métricas dentro de unos modelos canónicos establecidos. La riqueza no radica solamente en esta panoplia de opciones, sino en la confluencia de fuerzas opuestas que no ceden por completo, sino que aflojan su intensidad en función de cada autor y su contexto.

Destaquemos, nuevamente, lo indicado en el 7.3.3 de esta misma tesis: «Fundir ambas direcciones precisamente en esta forma fija de poesía, se podría interpretar, por parte de los

escritores rumanos, como una adaptación ante la autoridad de estas dos tradiciones, sin desmerecer ninguna de ellas».

- ***Propuesta para un nuevo método de escansión***

Se ha recalcado en varias ocasiones que para el método de escansión de las sílabas de los versos se va a considerar el número de sílabas comprendidas desde la primera (átona o tónica) hasta la última sílaba tónica del verso. No consideramos que sea más útil medir con pies métricos, sino siguiendo el modelo de otras lenguas romances, que solo lo hacen por número de sílabas. Ante la falta de consenso de la crítica y de una teoría concreta en los manuales, consideramos que la visión que se posiciona a favor de una metodología que tiene en cuenta la influencia francesa y atiende al cómputo silábico condicionado por la rima, presentando esta una alternancia femenina/masculina, a la manera francesa es la más adecuada para el análisis de sonetos. Recordemos que en rumano no contamos con sonidos mudos como puede suceder en francés y que, a pesar de ser uno de los defensores de este método de escansión, Dinu (2004, p. 81) carga a la tradición gala con la *culpa* de este hecho que modifica, según él, la naturaleza de la lengua rumana. Teniendo en cuenta la visión de conjunto de los sonetos del corpus y la trayectoria de la historia de este subgénero lírico en la historia de la literatura rumana, no vemos un despropósito en que la cuantificación de las sílabas se lleve a cabo atendiendo el método indicado; tampoco nos podemos enfrentar a ello como ante una *culpa* ya que, ante la falta de una teoría métrica fundamentada que imponga un criterio claro y, considerando que el rumano es una lengua románica caracterizada por elementos comunes a las otras lengua latinas, valoramos que este método de medición es el más adecuado. Es más, es una de las técnicas empleadas también en otras tradiciones líricas y los resultados obtenidos (que ya hemos presentado en el capítulo 7) encuentran conexiones con las demás tradiciones occidentales, como por ejemplo la española que la emplea en las formas tradicionales de los versos utilizados para el soneto, además de la ya mencionada francesa.

No totalmente conforme con el método de medición del cómputo silábico y ante tan dispares criterios de la crítica en general, la nueva propuesta que hace el mismo investigador (Dinu, 2004, p. 86) está relacionada, como ya mencionábamos al principio del capítulo 7 de la presente tesis, con una nueva técnica que tiene en cuenta el número de pies métricos y no la posición de la última sílaba tónica, considerando así un modelo anterior, el clásico. Indicaba el mismo autor que esta modalidad es factible de aplicar en la lengua rumana debido a los múltiples elementos que se mantienen del latín en su fonética y en su gramática (Brâncuș, 2005,

pp. 20-54) y de las que carecen otras lenguas (Dinu, 2014, p. 11). En este contexto y tras el análisis presentado en el apartado 7.3.7.1, estamos completamente a favor de la aplicación de una nueva técnica de escansión ya que esta nos puede ofrecer una nueva visión de la métrica de los sonetos de nuestro corpus, una alternativa a la occidental actual, sin necesidad de sustitución. Además, esta técnica nos permitiría realizar un análisis basado en conceptos comunes para todas las lenguas neolatinas y así podríamos concretar nuevas perspectivas en cuanto a la lírica europea y, concretamente, en los sonetos. Para valorar con más detalle, remitimos a la Tabla n.º 37 y la Tabla n.º 38 del capítulo 7 y a sus conclusiones y observaciones.

- *Alejandrino francés vs. alejandrino rumano*

Otro aspecto digno de tener en cuenta es la definición de alejandrino francés del teórico Hrabak (1983, p. 179), que ofrecemos en el apartado 7.3.3, Modelo 2, y que atiende ciertas características del denominado dodecasílabo francés. Así mismo, a esta definición se le suman las tan diferentes que aportan los estudiosos rumanos mencionados en el mismo apartado: Ion Heliade Rădulescu (1979, p. 212- 214), Ghiță y Fierescu (1979) o Bălașa (2010, p. 188). Tras el análisis del corpus de los sonetos rumanos decimonónicos, damos cuenta de que estas teorías se limitan a la tradición francesa y no se puede aplicar en totalidad a la rumana (al menos en lo que concierne los sonetos), a pesar de que se habla de alejandrino rumano. Las razones que exponemos en el mismo apartado indicado, así como en el capítulo 3, nos hacen entender que, a pesar de una indudable influencia, los modelos dodecasílabos rumanos cuentan con más variedades y no se podrían considerar calcos del alejandrino francés, así como tampoco se podrían denominar como tal, sino que podríamos incluso contar con un modelo de un dodecasílabo puramente rumano que, aunque coincide con el ya definido alejandrino francés, se puede considerar una creación independiente. Este se plantearía como un verso de doce sílabas, con cesura variable³¹, sujeta al tipo de rima (femenina-masculina), y con un ritmo yámbico, por lo tanto, valoramos que la definición que más se aproxima a nuestras observaciones es la que ofrece el DEX (2009), pero sin la necesidad de denominarlo *alejandrino*. De la misma manera, sostenemos la teoría de Ștefănescu y Bărcănescu (1983, pp.

³¹ Realmente no se trata de una cesura variable *per se*, ya que sí es variable y no condicionada, pero sucede después de que finalice la palabra que acentúa en 6.ª sílaba, así como sucede con el alejandrino español.

44-48) que aboga por una definición de alejandrino rumano que nos recuerda al clásico hexámetro yámbico, visión que queda emparentada con la propuesta de Dinu tratada con anterioridad y con las palabras de los mismos teóricos (Ștefănescu y Bărcănescu, 1983, pp. 44-48) que consideraban que el alejandrino rumano es la manifestación del clásico hexámetro yámbico, presente también en la poesía de Eminescu.

- *Folclore y tradición en el ritmo*

Las discusiones en torno al ritmo son también vastas ya que, como lo veíamos en el capítulo 3 de la tesis, las dialécticas siguen activas entre los críticos y los investigadores actuales. Consideramos que la línea que debemos seguir en nuestro análisis permite una mezcla de conceptos y, por lo tanto, se tuvo en cuenta la visión de Bordeianu (1974) que aboga por la autonomía en cuanto a la entonación y el hecho de que el ritmo es el resultado de la sucesión de acentos, según Dinu (2004, p. 40), que también habla de un patrón métrico, de un macrorritmo y de la materialidad fonética de las palabras que crean el verso. Consideramos que una postura que medie las diferentes teorías es la más enriquecedora. Si al principio del siglo XIX se observa una gran influencia del folclore en lo que concierne la métrica de los sonetos (menos variedad en las estructuras estróficas, rítmicas y rimáticas), a partir de la implementación, con más fuerza, de los modelos clásicos y franceses, el rigor de las normas métricas cobra una responsabilidad mayor.

Como observación general podemos observar que el ritmo yámbico es el predilecto, lo que acerca la tradición poética rumana a las de las lenguas con las que emparenta a través del latín.

8.1.4. El tratamiento de la rima

En una lengua como la rumana, que se caracteriza por tener una acentuación variable, pero con una clara tendencia a una tonicidad oxítónica, la rima masculina se tendría que imponer sin duda. En otras palabras, la rima femenina francesa termina en *e* muda, cuyo equivalente exacto no existe en rumano y el homólogo que se busca en esta lengua va a ser una rima femenina, con una sílaba natural átona (no muda), a pesar de que las palabras llanas no son tan habituales en rumano. Sin embargo, las conclusiones a las que llegamos tras el análisis del corpus es que la rima femenina predomina en casi todos los casos, como fruto de la influencia francesa que, en muchas ocasiones, consigue hasta modificar la lengua poética deslindándola

de la lengua natural, ya que las post-átonas en la poesía rumana no se pronuncian para que sea comparable al francés. Esta observación solo se puede considerar tras la lectura en voz alta de aquellos sonetos que se enfrentan a estos aspectos rimáticos. Con la ayuda del ritmo, la lectura va a cobrar una valencia diferente debido a que la lengua natural se irá modificando para dar lugar al objetivo rimático, pero sin ningún tipo de esfuerzo o conocimiento previo. Un elemento de compromiso se puede considerar la existencia de una rima mixta presente en un altísimo porcentaje de sonetos donde la rima femenina convive con la masculina.

No podemos obviar, sin embargo, las afirmaciones de Petraș, 2002, p. 234, Gavrilă y Doboș, 2003 o Pachia-Tatomirescu, 2003, p. 438, que desarrollábamos en el apartado 3.2.1 de esta misma tesis y que hacían referencia al origen italianizante del endecasílabo rumano. Dicho esto, nos estamos planteando si el verso rumano sigue en totalidad el modelo francés o existe también un buen porcentaje de estos versos que están imitando el esquema italiano. La respuesta podría depender de las influencias ejercidas en cada autor y de sus tendencias literarias. Nuevamente debemos considerar una visión de compromiso que englobe ambas consideraciones, pues el soneto rumano es el resultado de varias tendencias literarias.

La maestría de estas creaciones radica en estos fenómenos que se inclinan más hacia lo instintivo y hacia lo que muchos críticos denominaban ritmo intrínseco de la poesía. No es baladí incluso valorar como base cognitiva el folclore que tantas décadas marcó la lengua literaria y que ahora, se hace un hueco in creaciones cultas a través del bagaje que deja en los poetas y en los lectores.

Relacionado con la modificación de la fonética, en el apartado 3.2 veíamos que más de un crítico rumano observa trastornos con respecto a la norma, pero que este hecho se debe, especialmente, decían ellos, a las influencias y al deseo excesivo de igualar la literatura rumana al modelo de prestigio francés. En muchos ejemplos, concretamente en los de la primera mitad del siglo XIX, vemos este tipo de tendencias ya que el soneto es una composición culta que, aunque no permite muchas variaciones en su estructura canónica, las alteraciones fonéticas conscientes de los poetas lo colocan entre las herramientas del movimiento latinista.

Importante también es destacar la variedad de esquemas rimáticos existentes, en muchas ocasiones representadas por un solo soneto. Los autores se ven inmersos en una continuada búsqueda de una forma y una esencia del soneto propia del rumano y buscan esta forma de expresión en todos los modelos ya mencionados. Además, son también estos poetas del siglo XIX los que se vieron vinculados, en mayor o menor medida, con las posturas rebeldes

propias del individualismo romántico, el idealismo de principios de siglo XIX, seguidas de las filosofías positivistas, vitalistas y posteriormente irracionistas de principios de siglo XX. Todo el contexto ideológico conjugado con todas las influencias literarias son las responsables de todas las variedades de esquemas rimáticas y las tendencias innovadoras en la métrica de los sonetos rumanos en el siglo XIX.

8.2. Tratamiento de las tradiciones literarias y evolución métrica

La historia del soneto rumano se inicia y se gesta en un ambiente de fuerte influencia latina, oriental y de las tradiciones clásicas, debido a los orígenes de la lengua rumana, y en un contexto afrancesado característico de la historia cultural rumana de finales del siglo XVIII y los comienzos del siglo XIX.

Durante los siglos XVIII y XIX, las provincias denominadas Moldavia, Valaquia y Transilvania se vieron expuestas a una encrucijada de poderes imperiales tras la conquista de una gran parte de su territorio por el Imperio austriaco y Rusia. Durante la segunda mitad del siglo XIX, en un contexto externo donde Rusia sufría una gran derrota en la guerra de Crimea, el auge del nacionalismo, las tendencias occidentales y los sentimientos de búsqueda de independencia de la sociedad rumana, así como la unión de las tres provincias en un solo estado único se convierten en objetivos claros hasta convertirse en ideología nacional.

Los Principados Unidos se unieron bajo el príncipe Alexandru Ioan Cuza en 1859, tras la Revolución de 1848. La declaración de independencia del Imperio Otomano de 1877 es reconocida internacionalmente y facilita que en 1881 Carlos I de Rumanía se coronara, formando el Reino de Rumanía. Al final de la Primera Guerra Mundial, las provincias de Transilvania, Bucovina y Basarabia fueron anexionadas por el Reino de Rumanía, circunstancia que dio inicio a lo que la monarquía rumana denominó la Gran Rumanía.

En este ambiente, las composiciones de los sonetistas decimonónicos se forjan atendiendo a estas influencias y utilizando así la lírica, como herramienta cultural de educación de las masas, ancladas todavía, en cierto modo, en lo popular y en lo religioso.

Hay un claro retraso en la literatura rumana de todos los movimientos y corrientes que, con respecto a las demás tradiciones literarias europeas, se implementan de forma tardía. Sin embargo, en el periodo comprendido entre las últimas décadas del siglo XVIII y los inicios del

siglo XIX se observa un acelerado avance que consigue igualar culturalmente a Rumanía con las otras tradiciones literarias. Prueba de ello es el enlace que se realiza entre un Humanismo tardío, un clasicismo enfocado a una perspectiva latinizante y el fuerte impacto de la introducción del Romanticismo en la literatura rumana, todo este proceso realizándose en mucho menos de 100 años. El mismo Adamescu (1920, pp. 213) indica que el siglo XIX representa para la cultura rumana el comienzo de la literatura moderna.

La crítica, a pesar de considerar los movimientos literarios y sus autores como bloques independientes, también está de acuerdo con la afirmación de que ningún autor se puede encasillar en ninguna corriente concreta. Las influencias que se ejercen provocan una interpretación nueva y diferente de todos aquellos movimientos que, en otras tradiciones, cuentan con bastante más años de desarrollo. Tengamos en cuenta, por ejemplo, el Humanismo y el Renacimiento que en otras culturas se imponen durante más de un siglo y, aunque sean objeto de inspiración para los románticos, en ninguna de las tradiciones literarias de Europa estos movimientos se han considerado coetáneos. No podemos afirmar que en Rumanía el Humanismo desencadenó en el Romanticismo, pero sí que hubo un momento histórico esencial, los primeros años del siglo XIX, que estos dos pilares fundamentales de orden cultural e ideológico se dieron la mano y se encontraron en las composiciones de muchos poetas. En estos artistas conviven más de un movimiento y son los encargados, sin ser conscientes, de una rapidísima actualización cultural rumana.

8.2.2. Etapas y evolución

En el apartado 2.6. de la presente tesis puntualizábamos el hecho de que el teórico Adamescu hablaba de **tres etapas** (1920, p. 214) **en la evolución cultural y literaria** del siglo XIX. Con el análisis del corpus de sonetos podemos reforzar esta idea ya que se observa una clara separación entre las tres etapas que el investigador indicaba. Para concretar esta visión, hemos diseñado la Tabla estadística n.º 53. Es aquí donde nos hemos centrado en las tres etapas indicadas y las franjas temporales de cada una de ellas. En cuanto al primer periodo, Adamescu habla de 1800 como el inicio; en la presente tabla hemos considerado necesario concretar entre paréntesis el año con el que marcamos el primer soneto rumano, 1810. Asimismo, hemos apartado el periodo comprendido entre 1900 y 1919 debido a que, por un lado, Adamescu no hace referencia al siglo XX y, por otro lado, debido a que nosotros incluimos la obra de autores como Codreanu en nuestro estudio por las razones comentadas con anterioridad, en los primeros capítulos de esta tesis.

Tabla n.º 54

Las etapas literarias del siglo XIX según G. Adamescu

Etapas según G. Adamescu (1920, p. 214)		
Denominación	Franja temporal	Número de sonetos en el corpus
<i>Periodo de los comienzos</i>	1800 (1810) > 1830	8
<i>Periodo heroico</i>	1830 > 1870	51
<i>Periodo crítico</i>	1870 > 1900	85
Periodo externo a las consideraciones de teórico	1900>1919	295

El **periodo de los comienzos**, como lo llamaba el teórico, comprende ocho sonetos y tres autores: Heliade-Rădulescu, Văcărescu y Asachi. En cuanto a los aspectos métricos destacamos que todos cuentan con 14 versos, la distribución en estrofa es la canónica del soneto petrarquista, el número de sílabas va variando entre los de arte menor (8 sílabas) y los de arte mayor (14 sílabas), siendo los esquemas métricos y acentuales muy variados, así como los tipos de ritmo. Este punto de partida no tiene, por lo tanto, fijada una norma clara en cuanto a los elementos métricos ya que se intentaban seguir los modelos clásicos y forzar, en cierto modo, el ritmo y las rimas para un encuadre mejor.

Los autores de este periodo se identifican mayormente con los movimientos del Clasicismo, Iluminismo o Preromanticismo, siendo defensores de las ideologías latinistas, de la *Școala Ardeleană* y del *Pașoptism* y como antecesores de *la Revolución de 1848*. Sus principios estéticos se veían enmarcados entre el Humanismo con su neoplatonismo, los tradicional y la fuerte tradición de las culturas clásicas.

La crítica los considera grandes pilares de la literatura no solamente por el momento histórico o por las grandiosas aportaciones culturales, sino también por el incesante e incansado intento de perfeccionar las formas y los contenidos, así como aclimatar la forma fija del soneto al contexto de la tradición literaria rumana.

En el **periodo heroico**, comprendido entre 1830 y 1870 según Adamescu (1920, p. 214), observamos 51 sonetos y 9 autores conocidos junto a un autor anónimo. Desde el punto de vista de los aspectos métricos que nos incuben en la presente tesis, destacamos que los sonetos siguen manteniendo la estructura canónica (14 versos organizados en dos cuartetos y dos tercetos). «Pentru Bălcescu» es el único ejemplo que se desviaría de la norma estructural, si atendemos a la edición del texto (4 + 4 + 4 + 2).

Las opciones relacionadas con la estructura y los esquemas métricos, así como con cómputo silábico comienzan a ampliarse: contamos ya con sonetos con versos de 7 sílabas hasta llegar a los de 14, con una más variada distribución. Se opta preferentemente por versos con ritmo yámbico y con un esquema métrico con cesura de tipo 6´+ 6´/ 6.

Asimismo, destaca un mayor atrevimiento de los poetas en cuanto a la rima de los tercetos y la vacilación entre femenina y masculina a la que nos referíamos con anterioridad va en aumento.

Los autores de este periodo son casi en su totalidad románticos, algunos con tendencias clásicas o ilustradas, otros dos incluso con tendencias simbolistas que marcan el paso a la siguiente etapa. A este momento histórico pertenece Mihai Eminescu que, aunque la gran mayoría de la crítica de su época lo enlaza con el movimiento Romántico, es él el que inicia la modernización cultural rumana. Este autor es un fiel y recto seguidor de la norma, pero consigue introducir elementos tan novedosos, cuya genialidad se consiguió observar años más tarde. Es así como lo veía Zamfir (2018, p. 193) y como lo recalamos nosotros en la presente tesis ya que los estudios de su obra siguen generando nuevas y modernas interpretaciones. Es por ello por lo que en la presente tesis este autor ocupa un lugar destacado, marcando realmente un *antes* y un *después* en la literatura, cultura e ideología rumana moderna.

Vistos estos hechos, consideramos que Adamescu opta por denominar este periodo como heroico precisamente por el afán de los nuevos poetas de cambio, pero no un cambio superficial que viene desde el deseo juvenil de oposición frente lo anterior, sino por una necesidad profunda de renovación, de colocar la historia y el presente en su debido lugar, de atreverse a dar espacio a lo que significaba la nueva ideología. Esto no paraba en la política o en la sociedad, sino que iba más allá y se convertía en bandera para una lucha que traspasaba las fronteras incluso métricas.

La última etapa propuesta por Adamescu para el siglo XIX es el denominado *Periodo crítico*. Por la necesidad de acotar las fechas para entender esta teoría, vamos a considerar la franja 1870 hasta 1900. Es aquí donde identificamos 85 sonetos, un número considerablemente superior a las otras dos etapas, escritos por 15 autores. No aumenta solamente la preocupación de cada vez más poetas por expresar sus ideas bajo la forma del soneto, sino que aumentan sus creaciones. Estas son cada vez más variadas en cuanto a la forma: seguimos viendo solamente poemas de 14 versos, pero la distribución va tímidamente cobrando nuevas dimensiones, siendo asimismo los esquemas rimáticos y rítmicos cada vez más variados.

Los autores se educan en el Romanticismo, pero reciben durante su juventud creadora una fuerte influencia del modernismo, simbolismo, parnasianismo e incluso Realismo. Casi todos son considerados por la crítica como epígonos de Eminescu. Estas nuevas tendencias se muestran no solamente a nivel de ideas, sino también desde un punto de vista estructural y métrico. Es aquí donde vemos a Demetrescu, Caragiales, Steurman, Zamfirescu, Alecsandri etc. y algunos poemas de Eminescu de su última etapa. La última parte del siglo está marcada por las influencias modernistas y vanguardistas, a los que se les incorpora un fuerte espíritu crítico nacido y avalado por una cultura en pleno bullicio y expansión. Como ya indicábamos en el capítulo 4, el simbolismo, el parnasianismo y los primeros brotes de movimientos modernistas que se inician a finales del siglo XIX desencadenan un cambio profundo en el soneto decimonónico rumano, adaptándose a las diferentes estéticas de cada corriente.

Nuestro corpus comprende también las creaciones posteriores a 1900 con una cantidad ingente de composiciones (295) y 11 autores. El soneto cobra nuevas tendencias y se convierte en una de las formas poéticas más respetadas y utilizadas. Es aquí donde destaca la figura de Mihai Codreanu, el primer poeta rumano que dedica su obra entera al soneto. El simbolismo y todos los movimientos finiseculares franceses son ya la pólvora que hace explotar la creación poética experimentándose todas las modificaciones pertinentes.

A todo este contexto cultural se le tiene que añadir el histórico e ideológico que es transcendental para cualquier tradición literaria, pero en especial para todos los siglos XIX de los países europeos. Estamos aquí de acuerdo con el profesor Zamfir que consideraba el año 1880 (2018, p. 16) definitorio para la historia europea en general y en particular, la rumana, que experimenta una definitiva europeización de la cultura (ver **apartado 2.6** de esta tesis).

8.2.3. *Los movimientos finiseculares franceses*

Como ya hemos indicado y lo hemos podido comprobar en el anterior apartado, no se puede entender el soneto rumano de la segunda mitad del siglo XIX sin acotar y determinar las características de la literatura finisecular francesa, foco y pilar de inspiración literaria.

De la evolución del naturalismo en el último tercio del siglo XIX nacieron las **corrientes finiseculares**, tomándose como punto de partida la publicación de Huysmans (*À rebours*) de 1884, discípulo de Zola, que más tarde se desvincula de su maestro afirmando que sí existía belleza en lo miserable. Entre los autores rumanos, los principales admiradores de Zola y del naturalismo eran Traian Demetrescu, Alexandru Macedonski o I. L. Caragiale, este último siendo considerado uno de los más zolistas escritores rumanos (Bârnaz, 2006, p. 90). Aunque la influencia es especialmente observable en la prosa, el naturalismo y esta evolución que experimenta en Francia a finales del siglo XIX van transformando la ideología general de los intelectuales rumanos.

El parnasianismo es una corriente nacida en la revista *Parnasse Contemporaine* (1884) dirigida por Théophile Gautier, autor que proclama por primera vez en su poema *El arte*, la máxima *el arte por el arte*, sintagma que, más tarde, se convierte en manifiesto. Los parnasianos reivindican el mundo de la belleza, el deseo de alcanzar el monte Parnaso, la morada de las musas y de los poetas, rechazan el materialismo burgués, recuperan la mitología, así como el orden, el equilibrio, la proporción clásicas. Por esta razón el Parnasianismo encontró en la mentalidad de los intelectuales rumanos su caldo de cultivo ya que el clasicismo estaba todavía emergente, mientras que la defensa de la cultura clásica y el latinismo eran movimientos culturales muy arraigados. Se abre de esta manera una vía directa que entrelazaba ambas culturas, dejando también penetrar las innovaciones formales como los sonetos con alejandrinos o dodecasílabos que veíamos en los anteriores apartados. La nueva situación política, social y cultural que experimentan los intelectuales después de la Revolución de 1848, durante la segunda década del siglo XIX, se parece mucho a los tópicos propios del Parnasianismo como: *ut pictura poesis* o *deus pictor*. Todo este enjambre cultural da lugar al aperturismo y a la innovación.

El simbolismo es una tendencia anti-idealista nacida en la revista *Le Figaro* con el manifiesto de Jean Moréas (1886), cuya estética apuntaba hacia el amor, la belleza, la libertad y la verdad. Frente al Parnasianismo, los simbolistas defendían menos el equilibrio y la perfección, apuntando hacia un hermetismo ideológico. Para ellos el lenguaje representaba un

verdadero problema pues debido a su naturaleza concreta no podía plasmar realidades complejas y por esta razón acuden a evocaciones sensoriales, imágenes, símbolos, objetos representativos o sensaciones. A partir de esta definición, entendemos como Eminescu puede ser entendido como el primer presimbolista pues fue el primero en encarnar a la poesía como un tú femenino, preguntándose en el poema *Epigonii*, igual que lo hacía Bécquer en la tradición española: *¿Qué es poesía?*

El Simbolismo rumano nace en la revista *Literatorul* y el manifiesto lo publica en 1892 nuestro simbolista del corpus Alexandru Macedonski y, junto a otros compañeros que seguían los mismos preceptos, como Ștefan Petică u Obedenaru, inician un largo recorrido que defendía con fervor el Naturalismo, el Simbolismo, el Parnasianismo y el Decadentismo por encima de cualquier elemento tradicionalista por el que se caracterizaban todavía otros autores. Ejemplos que seguir fueron para ellos Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud o Verlaine. Macedonski escribe en francés y publica en Francia en algunas de las primeras revistas promotoras del Simbolismo.

El torremarfilismo de los simbolistas o lo que denominaba Baudelaire como *spleen* se manifiesta en la obra de todos los autores marcados por la influencia de esta corriente francesa finisecular: Dimitrie Anghel, Ștefan Octavian Iosif, Alexandru Macedonski, Traian Demetrescu, Mircea Demetriade o A. Steurman-Rodion destacan mayormente por los sonetos de 14 versos con estructura canónica. Las excepciones ya las hemos comentado en apartados anteriores y las razones que conllevaron a ello. En cuanto al número de sílabas observamos una paleta de opciones que se enmarca entre los versos octosílabos y los de 14 sílabas, con un ritmo yámbico en la mayoría de los casos. El esquema métrico es simétrico gracias a la cesura que facilita el patrón 6´+ 6´/6 en la mayoría de los casos, seguido de versos donde la vacilación rimática femenino masculino indicada con anterioridad determina un esquema métrico 10´/ 10. A nivel de rima, hay pocos ejemplos de variación en los cuartetos, mientras que en los tercetos se hallan la mayoría de las innovaciones rimáticas.

8.2.4. Las poetas decimonónicas

Los aspectos métricos relacionados con las creaciones de las autoras de nuestro corpus fueron analizados con anterioridad en varios apartados de la tesis, pero hemos considerado necesario destacar este último punto de discusión que pudiera transmitir, una vez más, la importancia de la figura femenina en la poesía rumana, no solamente como integrante y entidad poética, sino como creadora y generadora de contenido lírico. Si la lucha del pueblo rumano impidió en muchos momentos históricos el desarrollo de otros aspectos más artísticos como es

la literatura, la posición de la mujer en la literatura rumana es aún más dramática. Tal y como indicaba Martina Vogelfang (2021) haciendo referencia a la figura femenina creadora de literatura en los inicios de la historia,

La presencia de las mujeres en la literatura varía según la época que se decida analizar. Al comienzo, las autoras estaban ocultas bajo seudónimos o recluidas en sus hogares. Con el avance del tiempo, y del movimiento feminista, se logró visibilizarlas y así, dar paso a obras fundamentales para el arte literario y a una escritura diversa, alejada de una visión divisoria de géneros. En el siglo XIX, la opresión masculina sobre las figuras femeninas era una fuerza invisible.

Pilar Lozano Mijares destacaba en su obra enfocada exclusivamente a la literatura femenina y, en concreto, a la figura de la mujer desde *el personaje* hasta *la escritora*, que

[...] a partir del siglo XIX, la sociedad y la cultura occidental viven un cambio de visión del mundo radical, uno de los más importantes de la historia de la civilización. Se toma conciencia de la individualidad de cada persona, de la libertad y del derecho a desarrollar su identidad de manera libre. Es lo que se conoce como el inicio del paradigma romántico, en el que el yo del individuo se empieza a poner por encima de las obligaciones de la tradición, de las normas sociales heredadas. En esta época, la mujer empieza a adquirir una mayor libertad en todos los ámbitos: el acceso a la educación (formal o informal), el permiso para acudir a espacios públicos como academias o universidades, el tiempo libre para poder leer y escribir fuera de las obligaciones domésticas y el cuidado de los hijos. En paralelo, comienza a ser consciente de la situación encorsetada que sufre y, además, empieza a cuestionarla, a no asumir como natural o normal su inferioridad de derechos con respecto al hombre. Estamos ante el nacimiento del feminismo político, social y cultural: la reivindicación de la voz de la mujer, la búsqueda y visibilidad de una identidad y de un espacio propios en la sociedad y la historia (Lozano Mijares, 2017, p. 20).

A pesar del ingente número de autores de sonetos con el que cuenta nuestro exhaustivo corpus, llama la atención la tenue presencia femenina. Contamos con únicamente dos poetas (Elena Văcărescu e Iulia Hașdeu) y un total de cuatro sonetos.

Elena Văcărescu es una de las descendientes de la familia Văcărescu, de gran renombre cultural y político en la Rumanía del siglo XVII y XVIII. Vive gran parte de su vida en Francia donde publica en rumano y en francés y es premiada en varias ocasiones por la Academia Francesa, siendo ella también, además de una impecable intelectual, una valorada política. Es una de las figuras desencadenantes para la unión de los reinos rumanos en 1918, siendo galardonada por el estado francés por los méritos conseguidos en su lucha política con la distinción de la Legión de Honor.

Por otro lado, **Iulia Hașdeu** es la hija del famoso lingüista, científico y político Bogdan Petriceicu Hașdeu y, desde muy joven, destaca por sus altas capacidades, siendo la primera mujer rumana estudiante en la *Universidad de Sorbona* de París. Sus preocupaciones artísticas fueron descubiertas y publicadas tras su repentina y prematura muerte (19 años), gracias a su padre, que mantuvo viva su imagen hasta convertirla en una leyenda casi romántica. Casi toda su obra lírica está escrita en francés, aunque el soneto que guardamos en nuestro corpus, el único, de hecho, está escrito en rumano.

Los cuatro sonetos con los que contamos de estas autoras se caracterizan por un número de 14 versos cada uno en una distribución de dos cuartetos y dos tercetos, salvo la excepción de uno de los sonetos de Elena Văcărescu que tratamos en el apartado 7.2, con forma 4+4+4+2 y esquema rimático AABB: CCDD: EEFF: GG. Los cuatro poemas están escritos en versos de arte mayor, de 12 y 14 sílabas con un ritmo mayormente yámbico. En cuanto al esquema métrico del poema «La ce cugetai?» (7'+7) de Iulia Hașdeu está comentada su peculiaridad en el apartado 7.3.3 (modelo 3). Destaca la rima de los tercetos (AABB: CCDD: EEFF: GGF), resultado de las influencias de las corrientes finiseculares franceses con las que tuvieron interacción durante las largas estancias en el país de Baudelaire. Para más detalles, se deben consultar las menciones realizadas en los apartados relacionados con el análisis de las estructuras rimáticas, punto 7.4.2.1

8.2.5. Casos inéditos y peculiares

Gracias a nuestra base de datos digital podemos observar con claridad los elementos que destacan y sus características. A pesar de ser analizados con anterioridad, hemos optado por determinar un listado final, a modo de conclusión, para así, a posteriori, observar y discutir estos aspectos. Añadimos a estas observaciones los gráficos extraídos de la base de datos, que nos ayudarán en la recopilación de las conclusiones, gráficos que contienen información sobre autores con más de una composición.

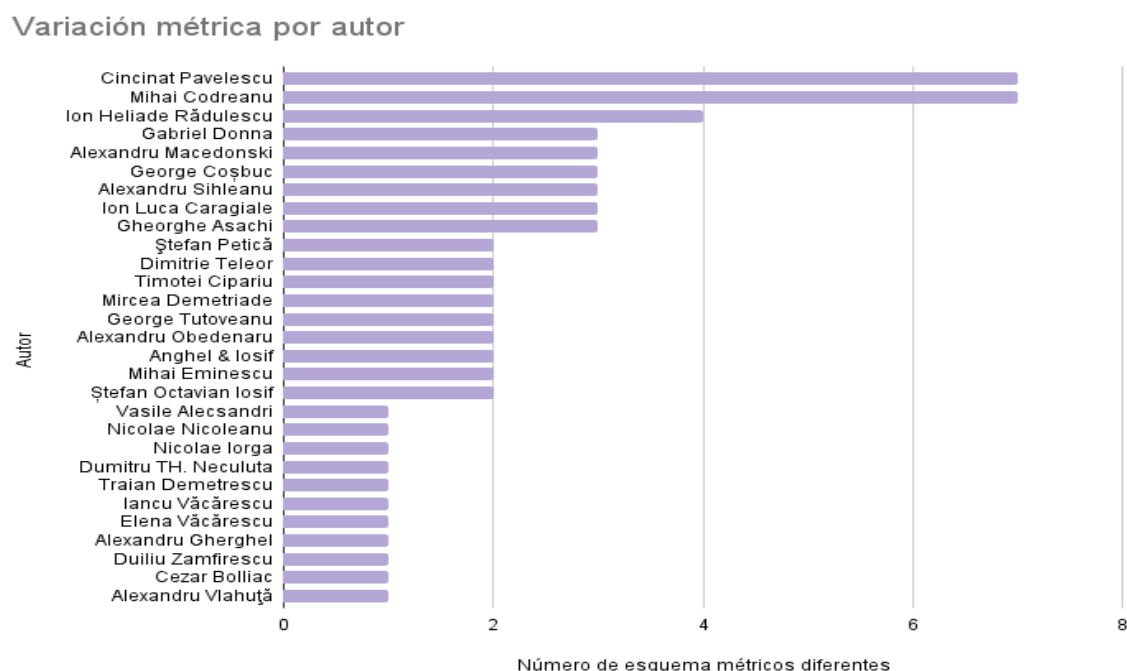


Figura n.º 31

Variación métrica por autor

En la Figura n.º 31 se muestra cuántos patrones o esquemas métricos utiliza cada autor en el conjunto de su obra. Destacamos al principio del siglo a Ion Heliade Rădulescu (27 sonetos) que emplea cuatro esquemas métricos diferentes ($4' + 4'/4$; $5' + 5'/5$; $6' + 6'/6$ y $6' + 6$), para que más tarde, Codreanu (es el autor de 201 poemas y 7 esquemas métricos diferentes) y Cincinat Pavelescu (es el autor de 19 poemas y 7 esquemas métricos diferentes) permitan

ampliar a más de seis estos patrones diferentes empleados. Son nuevamente estos dos autores que se caracterizan especialmente por la inalcanzable búsqueda de nuevas formas de expresión.

Sin embargo, destaca a través de nuestro gráfico que tanto Eminescu como las dos poetisas rumanas emplean solamente dos esquemas métricos, por lo que podemos afirmar que la amplia selección de estos patrones es más propia para la segunda mitad del siglo XIX y para aquellas ideologías innovadoras que muestran especiales destrezas o interés por las preferencias formales y no solo por cuestiones de imitación de un modelo impuesto.

Variación métrica por autor según su producción poética

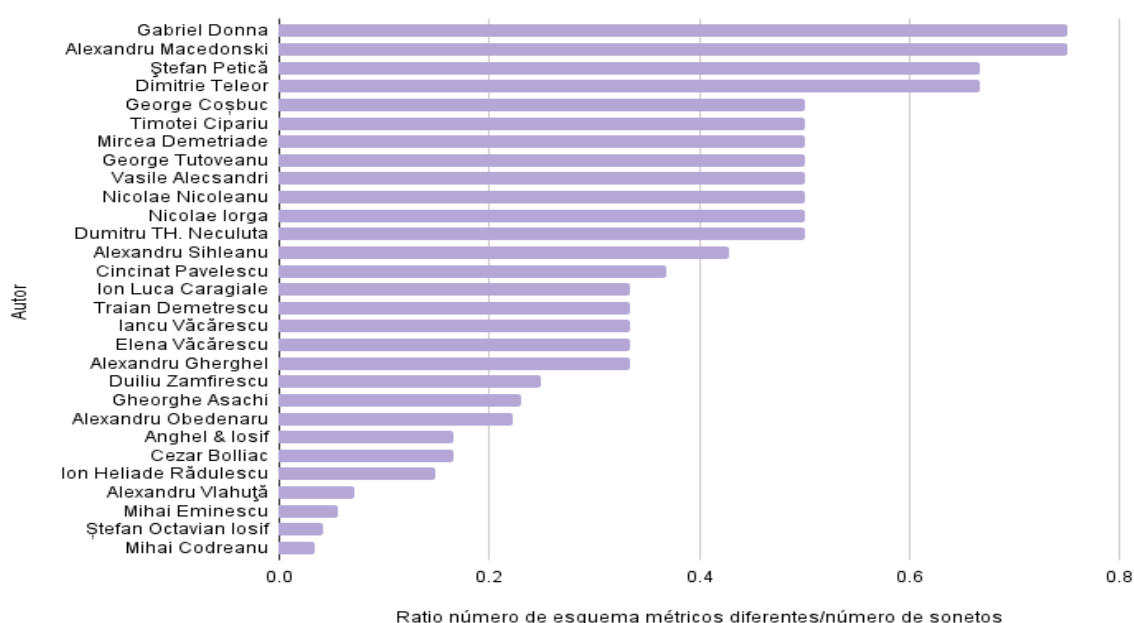


Figura n.º 32.

Variación métrica por autor según la producción poética

Como el número de composiciones por autor es muy variado, la Figura n.º 32 se nos muestra el resultado de dividir el número de esquemas métricos entre el número de sonetos para conocer la proporción de la variación de esquemas. En el gráfico con estos porcentajes, el mismo Ion Heliade Rădulescu tiene un índice de riqueza métrica del 0.148, pues esos 4 esquemas métricos son usados en 27 sonetos (y si mirásemos sus poemas, usa 3 esquemas diferentes en 3 sonetos, y después usa el mismo esquema en 24, por lo que demuestra una clara preferencia por un esquema concreto: 6´+ 6´/ 6). Este valor se reduce considerablemente en el

caso de Mihai Codreanu que cuenta con muchos sonetos con poca variación esquemática y aumenta en la obra de Cincinat Pavelescu que, con menos sonetos, ofrece una diversidad mayor y la innovación es dinámica y en pleno cambio formal.

Otros casos peculiares que destacan a la hora de comparar los sonetos rumanos del siglo XIX con sus modelos canónicos, podrían ser los siguientes. Vamos a encontrar elementos llamativos que para futuros estudios pueden ser realmente relevantes:

Contamos con un solo **soneto de 15 versos** escrito durante la segunda mitad del siglo XIX por Steurman-Rodion, poeta menor según la crítica, perteneciente al movimiento del Simbolismo. La estructura de esta composición se enmarca en dos estrofas de cinco versos, seguidas de una tercera de dos versos y una cuarta de tres. El soneto mantiene del cánón clásico solamente la estructuración en cuatro estrofas y en el ritmo yámbico, pues ni el número de sílabas, ni la rima de las estrofas cumplen con los estándares canónicos.

Se puede también señalar la presencia de dos sonetos cuya estructura petrarquista se desvía ya que están compuestos por tres cuartetos en lugar de dos y por un solo terceto, al final de la composición. Esta es la variante por la que optan dos autores, Elena Văcărescu y Costache Negri para escribir cada uno un soneto, durante la segunda mitad del siglo XIX. Difieren entre ellos ya que uno cuenta con 14 sílabas y un ritmo trocaico, mientras que el otro opta por 12 en una distribución yámbica. La rima de los dos sonetos no coincide en absoluto: si Văcărescu opta por una rima que separa los versos de toda la composición en pareados, Negri vuelve a los patrones más conocidos como petrarquista y ronsardiano (francés).

Además, a partir de la mitad del siglo XIX aparecen otras composiciones cuyas distribuciones estróficas se deslindan de los modelos ya cultivados. Es el caso de los sonetos de Codreanu (3+3+4+4) y Caragiale (5+4+5). Mucho menos innovadores a la hora de la estructuración métrica, todos optan por versos decasílabos y dodecasílabos, ritmos yámbicos y rimas ya conocidas, adaptadas, sin embargo, a la organización estrófica innovadora.

La segunda mitad del siglo comentado es, por lo tanto, uno de los motores desencadenantes para este tipo de manifestaciones de rebeldía lírica y métrica que se debe, en gran medida, a las modificaciones tanto sociales como culturales experimentadas en la época y que nosotros comentamos a lo largo de los anteriores apartados.

Durante la primera mitad del siglo XIX, el romántico y precursor de ideas independentistas, Ion Heliade Rădulescu, escribe un soneto cuyo ritmo, dependiendo de la rima

afrancesada (femenina y masculina) y a la cesura de los versos, cuenta con una estructura dactílica y con otra trocaica. Teniendo en cuenta el momento de inicios del soneto en Rumanía es fácil entender su desmañado intento de aclimatar esta estructura de la manera más fidedigna a un léxico nuevo, siempre teniendo en mente las estructuras latinas, clásicas. Ion Heliade Rădulescu fue un autor que defendió hasta la saciedad la métrica cuantitativa clásica, a pesar de considerar, en ocasiones, algunas influencias de los modelos italianos (ver **subapartado 3.1.1** de esta tesis)

Los seis sonetos de ritmo anfibráquico los identificamos a lo largo de todo el siglo XIX, todos escritos en versos decasílabos, con una estructura canónica y rimas enfocadas a los sonetos clásicos. Los autores identificados (Iancu Văcărescu, George Crețeanu, J.B. Hétrat, Vasile Alecsandri y un autor anónimo) pertenecen o tienen una fuerte influencia por parte de los movimientos románticos y clásicos e ilustrados. Los únicos que, por el momento histórico vivido, se ven más atraídos por los movimientos finiseculares franceses, especialmente por el parnasianismo, son Hétrat y Alecsandri.

La figura de la mujer-poeta se ve mermada por cuestiones culturales y sociales, por lo que contamos con solamente dos nombres de artistas femeninas, creadoras de sonetos, en el siglo XIX rumano: Elena Văcărescu (1868-1947) y Iulia Hașdeu (1869-1888).

Cotejando nuestra información con la base de datos digital, observamos que, a lo largo de la primera parte del siglo XIX, etapa caracterizada por movimientos como el Clasicismo, Prerromanticismo, Romanticismo, Clasicismo tardío, etc., los títulos de los sonetos se enmarcan entre la historia, la mitología o la experiencia social. A partir de Eminescu, empiezan a cobrar un tenue color personal, atendiendo al carácter de experiencia individual. Así los títulos se hacen más personales «De ce mă-ndrept ș-acum...» (¿Por qué me pregunto todavía?) o «Gândind la tine» (Pensado en ti). Más tarde, una vez introducidos los movimientos realistas y naturalistas en el panorama de la narrativa, se hacen un hueco también en nuestros sonetos a través de Vlahuță y Lecca. Los títulos empleados serán en totalidad el mismo nombre de la composición, «Sonet». Con los movimientos modernistas, el Parnasianismo o el Simbolismo, asistimos a un claro acercamiento del título, e implícitamente del contenido, a las experiencias personales, a los pensamientos, al nivel cognitivo que va más allá de la mera observación y análisis. Es totalmente cierto que algunos de los autores que escriben en las últimas décadas del siglo se ven marcados por un fuerte clasicismo que vuelve a instigar como lo hace con Codreanu en «Dura lex».

9. Conclusiones

Llegados a este apartado de la tesis, nos encontramos ante la tarea de recuperar los planteamientos hechos a lo largo de todo el proyecto, que, recordemos, se va desarrollando entre la base de datos albergada en https://heurist.humanum.fr/heurist/?db=romanian_sonnets&website y el presente documento escrito.

La tesis se inicia con la recopilación y el análisis de todos los sonetos que conforman la base de datos. Los **471** sonetos que constituyen nuestro directorio se hallan envueltos en una serie de referencias y contextos que no pudimos dejar de lado. Por esta razón, se inicia el recorrido con la presentación del contexto geográfico e histórico de Rumanía sin el cual no podríamos acercarnos a los autores rumanos del siglo XIX que inician el camino del soneto en este país. Como si de una cámara de fotos se tratara, empezamos la focalización particular y destacamos en varios capítulos aquellos movimientos y corrientes literarios que marcan la época, así como sus antecedentes ya que sin una fuerte contextualización no entenderíamos gran parte de este trabajo. Si hablamos de métrica, no podemos desvincularnos de la lengua, que, a pesar de ser de origen latino, el rumano presenta determinadas peculiaridades lingüísticas que deben ser expuestas para una mejor comprensión del posterior análisis prosódico. Dentro de estos dos principios que funcionan como coordenadas, la lengua y el contexto histórico, social y cultural, aparecen los autores que, sin desmerecer a otros de otras épocas, destacan por ciertas aspiraciones ideológicas dignas de ser plasmadas en una forma fija como es la del soneto.

La segunda parte de la tesis está conformada por el análisis propiamente dicho de los elementos destacables de la métrica de estos sonetos y las características que resaltan dentro del contexto románico y de las tradiciones literarias europeas. En ocasiones estas peculiaridades creaban puentes de conexión entre culturas aparentemente lejanas que nos recuerdan a la teoría lingüística de las ondas (*Wellentheorie*) emitida por Johannes Schmidt en 1872 que afirma:

(...) para oponerla a la llamada teoría del árbol genealógico de August Schleicher, y compartida subsiguientemente por otros, como Otto Schrader y Antoine Meillet, por la cual se sugiere que las lenguas evolucionan formando fenómenos que divergen y convergen entrecruzándose de modos diversos como las ondas que se forman en la superficie de un estanque cuando se echa sobre ella un puñado de piedras (Fernández López, 2018).

A través de los estudios de esta tesis se ha podido observar la manera en la que el soneto llegó a incorporarse a la versificación rumana, siendo este uno de los procesos de aclimatación cultural más innovadores de este siglo en cuestión, debido a las transformaciones que experimentan los elementos métricos de estos sonetos, siempre en relación directa con su contexto cultural y social del que los autores no se pueden deslindar. Conseguimos que, a través del estudio pormenorizado del directorio de sonetos, la visión con la que se planteó el trabajo permitiera una perspectiva que fuera a delimitar la información de lo general a lo específico, de lo global a la concreción individual, acotando de esta manera nuestros objetivos.

9.1. Una visión panorámica completa del nacimiento del soneto rumano durante el siglo XIX

El soneto nace en Italia durante el siglo XIII y, a pesar de su tan tardía introducción en la tradición literaria rumana, lo hace de una manera muy radical, quedándose hasta hoy en día entre las formas poéticas preferidas por los artistas rumanos. La cultura rumana, avalada por todo un contexto histórico latinizante y románico, permite la entrada del soneto a partir de los movimientos decimonónicos que perseguían incesantemente la justificación histórica a través de la literatura y de la lengua rumana. Es así como vemos que la aparición del soneto no es casual en el siglo XIX ya que los autores, que al principio intentan tímidamente escribir dificultosos poemas organizados en dos cuartetos y dos tercetos a la manera italianizante, lo hacen desde un propósito ideológico que, es cierto, más tarde se convierte en uno estético.

Las primeras décadas del siglo XIX son detonantes y así queda también plasmado en tres de los sonetos que llevan varias fechas marcadas en sus mismos títulos («**Adio la anul 1832**» y «**Sonet la anul 1830**» de Ion Heliade Rădulescu y «**Sonet la anul 1839**» de Cezar Bolliac). No olvidemos, además, que el primer soneto en rumano se escribe en 1810. Los movimientos latinizantes y las nuevas tendencias culturales enfocadas al Neoclasicismo hacían que la rigidez estructural del soneto pudiera responder a necesidades de organización métrica al mismo tiempo que podía ser un germen para determinar la capacidad de la lengua rumana de expresar los mismos sentimientos dentro de los mismos cánones clásicos que lo hacían otras tradiciones literarias europeas con más recorrido.

La trayectoria del soneto rumano se inicia con Gheorghe Asachi y Iancu Văcărescu, que son para la literatura rumana lo que el Marqués de Santillana representa para la española, Clément Marot para la francesa o Thomas Wyatt para la inglesa. Estos son los autores rumanos

que proponen la variación de los poemas cultos con esta nueva forma italianizante. No es incoherente afirmar que estos poemas iniciales carecen de la calidad que, más tarde, le otorgan al soneto rumano autores como Mihai Eminescu, George Coșbuc, Vasile Voiculescu o Mihai Codreanu.

Esta perspectiva nos ha ayudado a entender el contexto y los antecedentes, justificar la tardía introducción y comprender los obtusos comienzos llenos de dificultades de adaptación, pero dignos ejercicios para los futuros autores que, a partir de Codreanu se transforman en verdaderos virtuosos del soneto.

En resumen, destacamos las siguientes conclusiones:

- Introducción tardía del soneto en Rumanía (1810).
- Tendencia hacia las estructuras clásicas.
- Influencia italianizante.
- A partir del siglo XX aparece la figura del poeta que escribe únicamente sonetos.

9.2. Amplia perspectiva de la métrica de los sonetos creados en la Rumanía del Siglo XIX

Otro de los aspectos con el que nos confrontamos a la hora de abordar el presente estudio es la aguda falta de estudios enfocados a la métrica, tal y como ya podemos ver en otras tradiciones que hacen de la métrica y del análisis de la versificación una verdadera ciencia. En Rumanía, por las razones ya expuestas y la justificación histórica y cultural que conforma este contexto, no contamos con grandes enfoques e investigaciones relacionadas con los elementos métricos y tampoco de exhaustivos manuales que atiendan esta disciplina. La enseñanza la plantea en ocasiones, pero no la identificamos como pilar para los proyectos literarios de investigación universitaria. Por esta razón, hemos considerado imprescindible ofrecer una perspectiva que nace de la recopilación pormenorizada de información métrica presente de forma ocasional en una amplia variedad de estudios que no siempre tenían como objetivo la versificación.

Enlazada con la lengua y la gramática, la métrica como disciplina se nos presenta dificultosa y siempre a merced de grandes modelos métricos extranjeros con unas trayectorias inigualables no solo a nivel creación sino también teorización. Hemos conseguido, por lo tanto,

en la presente tesis, ofrecer un pequeño manual que, al mismo tiempo, puede servir de guía a la hora de enfrentarse a la base de datos de los sonetos y permitir así, una mejor comprensión de los mismos. La información recogida de una multitud de fuentes se pudo conectar y, eliminando lo que realmente pudo suponer más confusión, nos hemos decantado por detallar ciertos aspectos relevantes de esta disciplina. Es cierto que las diferencias que se han observado frente a otras tradiciones no son radicales, en cierto modo, por los orígenes románicos y por la continuada confluencia con el occidente y sus tradiciones, pero cierto es que se trata de una nueva forma de entender una lengua a través de su métrica y, en ocasiones, al revés, la métrica justificada por la misma lengua.

Se ha examinado no solo la métrica de los sonetos, sino también los usos lingüísticos empleados por los autores que, políglotas en su gran mayoría, optaban por emplear el rumano en sus creaciones. Este hecho no puede ser casual. Un autor acostumbrado a leer y escribir en francés o en alemán, como casi todos los escritores de la primera mitad del siglo XIX, opta por el rumano no solo por ser su instrumento natural de pensamiento y comunicación, sino por encontrar en esta lengua, que dominaban casi igual de bien que otras extranjeras, una determinada sintonía con las normas métricas impuestas por los modelos externos y que debían ser seguidas a la perfección. Se llega así a acomodar, en muchas ocasiones, tanto el léxico como las mismas normas ortográficas y fonéticas a las estructuras ya preestablecidas relacionadas con el soneto tradicional. A pesar de estos comienzos, llamémoslos *forzados*, a partir de la segunda mitad del siglo, y especialmente una vez vista envuelta la cultura rumana con los movimientos modernistas, las técnicas y la manera de manejo del soneto y su creación se ven mucho más laxas permitiendo así mayor virtuosidad y calidad poética y estética. Además, es importante destacar la finalidad ideológica que empujaba a los autores a ampliar la panoplia de opciones literarias. Los latinistas, que deseaban demostrar a toda costa los orígenes latinos del pueblo y de la lengua rumana, consideraban las formas italianizantes, como el soneto, una de las mejores formas de propaganda cultural. Sus creaciones encajan tanto con la forma poética como con los motivos y temas de la cultura clásica y hacen una suave modificación de la lengua literaria que se ve enriquecida gracias a este *forcejeo* deliberado.

A pesar de que, a lo largo de toda la tradición literaria rumana, la métrica haya sufrido un apartamiento injusto, observamos que a partir del siglo XIX es esta misma disciplina la que permite el acceso directo a nuevas formas literarias y también consigue que, en cierto modo, los escritores que defendían ideológicamente los orígenes románicos la empleen como principal arma de defensa. Este hecho no parece ser tampoco tan automático y casual, sino que

se debe a una mayor capacidad de comprensión de la lengua rumana que sufre, como todas, evoluciones inherentes a las sociedades y, al mismo tiempo, una mayor conciencia de las innumerables oportunidades que ofrece la misma literatura en las diferentes luchas culturales o no de los artistas.

A modo de conclusión, destacamos las siguientes ideas clave:

- Intento de acomodar el soneto tradicional a la cultura rumana.
- Intento de acomodar, en ocasiones, la lengua rumana y sus peculiaridades a las necesidades formales y estructurales del soneto tradicional.
- La segunda mitad del siglo XIX contempla una mayor facilidad para la creación de sonetos rumanos, ya que la experiencia acumulada facilita las técnicas.
- Los escritores emplean el soneto, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como una herramienta de propaganda que tenía como objetivo demostrar el origen latino del pueblo rumano y de su lengua.
- Al mismo tiempo, el hecho de que el soneto se empieza a cultivar con mayor frecuencia durante la segunda parte del siglo XIX hace que se fortalezca la lengua rumana como lengua de cultura.

9.3. El corpus de sonetos rumanos del Siglo XIX

Esta tesis no habría podido llevarse a cabo sin la creación previa de una sólida y exhaustiva base de datos constituida por sonetos escritos y/o publicados durante el siglo XIX. Como ya indicábamos en el capítulo referente (**apartado 6.4**), los primeros pasos se dieron utilizando una hoja de cálculo que tenía como objetivo poder recopilar datos concretos sobre todo lo referente a los 471 sonetos y sus autores. A continuación, se vio necesario el transvase a un formato más flexible, no solamente por la cantidad de datos manejados, insostenibles en un formato tan tradicional como es una hoja de cálculo, sino también por las opciones de búsqueda y las facilidades de recopilar información que un directorio digital de este tipo podía ofrecer. Una ventaja añadida de este nuevo formato es la difusión y la valorización de este corpus literario, también como producto cultural, que permite un acceso mucho más rápido a un amplio público. Además, la pervivencia de la información recogida de esta manera no peligra en el tiempo.

Gracias a los datos recogidos, pudimos tener acceso a una multitud de información relevante sobre los sonetos tratados, como por ejemplo los esquemas y los patrones métricos preferidos en determinadas épocas literarias, y a partir del tratamiento computacional pudimos calcular las frecuencias de modificación de ciertos patrones o la preferencia por una determinada rima que se inclinaba más hacia una tradición francesa que italianizante.

El corpus desarrollado en el contexto de esta tesis y que albergamos en https://heurist.huma-num.fr/heurist/?db=romanian_sonnets&website es el primero y el único de esta índole en la tradición rumana. Todas las recopilaciones anteriores son menos numerosas y todas en formatos tradicionales en papel, hechos que merman la posibilidad de búsqueda y de revalorizar la información recopilada y ponen en riesgo tanto la permanencia como la posibilidad de actualización. La presente base de datos compuesta por 471 sonetos confiere utilidad y una manera de acercamiento del soneto rumano a cualquier usuario interesado, en cualquier rincón del mundo y a cualquier hora. Las futuras investigaciones relacionadas con este tema se ven ya enriquecidas con una herramienta que pone de manifiesto no solamente la existencia de una tradición sonetista rumana, sino que permite nuevas perspectivas y enfoques literarios, en general, y métricos, en particular.

9.4. Descripción precisa del soneto rumano

En el **capítulo 4** de esta tesis recopilamos teorías, definiciones y características del soneto como forma fija de la poesía en general, desde su primera aparición en la tradición europea hasta la actualidad, pasando por su trayectoria en la literatura rumana. Al igual que conseguimos acotar los límites de la métrica como herramienta de análisis, lo mismo pudimos ofrecer con la precisa descripción del soneto rumano del siglo XIX. Además de su contexto y antecedentes sociales, culturales e ideológicos que forjan su introducción, y gracias a la información extraída de la base de datos digital, observamos que durante el siglo analizado el soneto experimenta una radical evolución.

Si los primeros intentos son tímidos y bastante forzados en autores como Gheorghe Asachi o Iancu Văcărescu, Mihai Eminescu marca una profunda brecha con respeto a lo que vamos a denominar a partir de ese momento como *soneto*, a pesar de que este autor mantiene la forma ya arquetípica del soneto italiano, modificando únicamente la secuencia rimática. Esta forma de poesía experimenta un auge durante la segunda mitad del siglo XIX en las obras de

autores como Alexandru Macedonski, Dimitrie Teleor, Mircea Demetriade o Traian Demetrescu gracias a los movimientos finiseculares franceses. Mihai Codreanu es el primer artista rumano que dedica un poemario entero a los sonetos y es en su obra donde hallamos la esencia parnasiana de inspiración francesa que supone una revolución de formas y de la estética sonetista.

9.5. Análisis de los elementos métricos del soneto rumano

Gracias a la existencia de la base de datos compuesta por 471 sonetos (y nos referimos aquí a ambos formatos ya que son ambos consultables en la actualidad) hemos podido llegar a las siguientes conclusiones concretas relacionadas con el ámbito métrico de los sonetos rumanos del siglo XIX:

- *Preferencia por los modelos clásicos*
 - Se escriben 466 sonetos con estructura canónica (dos cuartetos seguidos de dos tercetos) de los 471 del corpus.
 - Prevalece la tradición petrarquista tanto en los tipos de versos empleados como en las estructuras mayores como la distribución estrófica, si bien se presentan innovaciones en el aspecto rimático.
 - Contamos con un solo soneto de 15 versos («Poveste» de Avram Steurman-Rodion), mientras que los otros 470 sonetos están manteniendo la estructura clásica de la composición por 14 versos.
 - Los sonetos rumanos de versos de 10 sílabas sin cesura son el equivalente rumano del modelo tradicional europeo, endecasílabo, forma métrica predilecta para los sonetos occidentales.
 - Los modelos compuestos $6 + 6$, $6' + 6$, $6' + 6'$ y $6' + 6' / 6$, relacionados con la tradición francesa de los alejandrinos de doce sílabas, se prefieren durante la primera mitad del siglo XIX.

- El ritmo predilecto es el yámbico, tanto en los sonetos con cesura como los que carecen de ella.
- La tendencia de casi todos los autores de imitar una perspectiva culta que seguía los patrones de los versos de arte mayor, siendo el tamaño uno de los elementos imprescindibles para una mayor complejidad y refinamiento estilístico.
- ***Imitación /inspiración francesa***
 - Los 123 sonetos con cesura siguen mayormente un patrón de inspiración francesa, respetando, en la gran mayoría de los casos, la estructura de sonetos en arte mayor.
 - En la gran mayoría de los casos, el primer hemistiquio finaliza en sílaba átona, es decir en rima femenina, mientras que el segundo sufre una multitud de variaciones y alternancias en cuanto a sus últimas sílabas. Es de destacar que contamos con un solo patrón, en un solo soneto («Sonet brutal (Simbolist-instrumentalist)»), donde ambos hemistiquios son masculinos, imponiéndose, principalmente, una estructura donde los segundos hemistiquios crean vacilaciones entre las rimas femeninas y masculinas, por influencia de la lengua francesa. Esta misma es también la responsable de que en rumano exista una preferencia por *forzar* en determinados casos el léxico, produciéndose una sístole con efecto estético y estilístico.
 - El soneto titulado «Sonet brutal (Simbolist-instrumentalist)» escrito en 1893 por Ion Luca Caragiale es el único modelo que cuenta con una identidad total entre sus hemistiquios que finalizan en sílaba tónica y se inician en sílaba átona, íntimamente ligado a la tradición francesa del alejandrino clásico.
 - Debido a la ausencia de sonidos mudos del rumano, observamos una vacilación en cuanto al cómputo de sílabas lingüísticas que manifiesta una alternancia en los tipos de rima. Así pues, puede aparecer bien una rima femenina (la última palabra es paroxítona), bien masculina (la última palabra del verso es oxítona), nuevamente por una tendencia afrancesada.

- Contamos con un solo soneto con inversión de estrofas o el soneto al revés, en una composición de Codreanu. Esta composición viene inspirada por los movimientos finiseculares franceses.
- Los escritores rumanos toman prestado el alejandrino en dodecasílabos (frecuente en la poesía francesa) para convertirlo en verso cumbre durante el Romanticismo, aunque también lo veremos en la variante combinada de tridecasílabos y tetradecasílabos.
- Las únicas dos mujeres del corpus (Elena Văcărescu y Iulia Hașdeu) se reconocen más en el Romanticismo y en las tendencias precursoras de los corrientes finiseculares franceses, siendo al mismo tiempo, unas embajadoras culturales entre Rumanía y Francia.
- Indudable influencia tanto temática como formal de las corrientes finiseculares francesas.
- El soneto rumano del siglo XIX no consigue aclimatarse al patrón tetradecasilábico a pesar de los intentos de los simbolistas.
- ***La presencia/ausencia de la cesura como elemento métrico***
 - La cesura no es un elemento definitorio para los sonetos rumanos decimonónicos ya que puede o no existir. Sin embargo, en ciertos casos, y relacionada con la rima, puede ser desencadenante para el patrón acentual. La cesura separa todos los versos compuestos (independientemente del número de sílabas) en dos hemistiquios que cuentan con rima femenina o masculina, indistintamente.
 - Los sonetos sin cesura son la tendencia a seguir en cuando a la creación de sonetos rumanos en el siglo XIX.
 - Destaca un soneto («Sonet la anul 1830» de Ion Heliade Rădulescu) con versos octosílabos que se dividen en dos hemistiquios a través de una cesura ubicada entre la sílaba lingüística átona, y que ocupa la quinta posición, y la tónica, que ocupa la sexta. Esta cesura divide el verso en dos partes iguales compuestos cada uno por una estructura trisilábica, un pie dactílico, más una estructura

bisilábica trocaica. Los segundos hemistiquios son o bien catalécticos o bien acatalécticos en función del tipo de rima. La rima destaca por su innovación: ABBA: BAAB: CCD: EED.

- Si bien el alejandrino francés clásico no permite la llamada cesura épica (con sílaba muda entre hemistiquios, es decir modelo 6'+6 o 6'+6') el modelo rumano sí lo permite (ver modelo 2 del apartado 7.3.3) y es muy abundante. Además, es un aspecto bastante llamativo, debido a que en rumano se tiende hacia palabras oxítonas.

- ***Innovaciones en los sonetos rumanos***

- La base de datos nos ofrece seis modelos en cuanto al número de sílabas de los versos que se comprenden entre versos de 10 y versos de 16 sílabas.
- Se escriben 2 sonetos formados por tres cuartetos y un pareado (Costache Negri y Elena Văcărescu), un soneto de tres estrofas distribuidas en dos de cinco versos mediadas por un cuarteto (Ion Luca Caragiale), otro ejemplo de cuatro estrofas que combina el pareado, el terceto, y el quinteto (A. Steurman-Rodion) y un modelo que intercambia el orden del soneto clásico distribuyéndolo en dos tercetos seguidos de dos cuartetos (Mihai Codreanu).
- El modelo más numeroso es el de los sonetos formados por decasílabos con cláusulas de tipo yámbico y sin cesura, mientras que el que menos se prefiere es el de versos de 16 sílabas (Cincinat Pavelescu, Haralamb G. Lecca y Gabriel Donna).
- El modelo de sonetos formados por decasílabos permite y cultiva también ritmos de tipo trocaico o anfibráquico con una variada distribución el axis rítmico.
- Mihai Codreanu mezcla dentro del mismo soneto (en dos ocasiones en los poemas «La teatru» y «Schiță majoră») dos tipos de esquemas métricos, en directa relación con la alternancia de la rima masculina y femenina. A nivel gráfico (ver Figura n.º 11), las estructuras conforman un tablero de ajedrez lo

que recuerda a la teoría del número áureo de las culturas clásicas, pero en una creación moderna.

- Seis son los sonetos que no presentan alternancia de tipos de rima y son solamente dos los autores que los cultivan: Alexandru Sihleanu (1834-1857) a mediados del siglo, momento marcado todavía por un Romanticismo tardío y Mihai Codreanu (1876-1957) a finales del siglo XIX, principios del XX, gobernado por una clara tendencia simbolista decadente y parnasiana.
- Ambas autoras del corpus (y las únicas mujeres entre todos los poetas recopilados) cuentan con ligeras innovaciones métricas. Las mismas creaciones con las que contamos por parte de ellas dos podrían ser incluso valoradas como originalidad cultural ya que, teniendo en cuenta la época, llegan a imponerse como figuras determinantes también en lo que concierne la creación de sonetos.
- Se identifica una cierta influencia por parte de la tradición literaria inglesa. Aunque ya vemos ejemplos en algunos autores del siglo analizado métrica (Elena Văcărescu, Costache Negri o Steurman-Rodion), esta influencia cobrará forma a partir del siglo XX.

9.6. Una aplicación teórica: el análisis utilizado en las lenguas clásicas aplicado a los sonetos del Siglo XIX, basados en su totalidad en la tonicidad

Veníamos mencionando, en el **capítulo 7** de la presente tesis, que la base fundamental de la lengua rumana y su tradición literaria, implícitamente, es una conjugación armónica entre la tradición latina y la francesa, siendo cada una de ellas las gestoras de unas originales y nuevas creaciones literarias en una diferente lengua románica. Debido a este sincretismo indudable consideramos viable llevar a cabo la propuesta del profesor Mihai Dinu que no desconsideraba aplicar un método de análisis prosódico, propio de los versos latinos, a los sonetos rumanos.

Debido al carácter experimental de esta implementación teórica, los resultados del análisis no están disponibles en la base de datos. No se descarta, sin embargo, que a través de estudios posteriores que apliquen la misma teoría a otras formas líricas y que permitan recopilar más patrones y conclusiones, se introduzcan los resultados la base de datos para ampliar aún

más sus límites, enriqueciéndola así con más puntos de vista y más visiones métricas. Para poder conectar el corpus con nuestro análisis en cuestión, debemos de realizar una búsqueda en función del número de sílabas ya que es el elemento de equivalencia que podemos consultar en las Tablas n.º 37 y n.º 38.

Tras el desarrollo de esta teoría, que se expone de una manera más extensa en el **subapartado 7.3.7**, sacamos las siguientes conclusiones:

- **Los dímetros y los trímetros** aparecen relacionados con la presencia de los hemistiquios debido a la cesura, mientras que la ausencia de la cesura de la gran mayoría de los sonetos analizados hace que no presenten versos que cuenten con menos de cuatro pies métricos. Una observación muy valiosa creemos que es la de que esta estructuración métrica latina se moldea perfectamente a la forma del soneto rumano y que se puede emplear como una *verificación* del grado de cumplimiento de las normas clásicas.
 - Los trímetros tanto yámbicos como trocaicos están presentes en un amplio número de sonetos que experimentan con la organización estrófica en autores como Mihai Codreanu, Ion Luca Caragiale y Elena Văcărescu.
 - Los tres poemas de Elena Văcărescu pertenecen a la estructura del trímetro.
 - La mayoría de autores que escriben en este tipo de metro pertenecen al movimiento romántico o se ven influenciados por él.
- **El pentámetro yámbico** es el modelo más numeroso debido a la estructura que propone y que se adapta a la perfección al verso rumano y sus alternancias rimáticas (masculinas y femeninas). Este tipo de verso de cinco pies yámbicos, donde cada uno de ellos está compuesto por dos sílabas, una no acentuada y otra acentuada, y una sílaba opcional no acentuada al final se recupera en los sonetos decasílabos del siglo XIX.

Esta información conecta la valoración del análisis de la métrica latina con el corpus creado, conexión que nos impulsa a sacar las siguientes conclusiones:

- Los sonetos en decasílabos se concentran en la segunda mitad del siglo analizado, especialmente al final del XIX, principio del XX.
 - Con anterioridad, se escriben un soneto 1821 y otro en 1837.
 - Si hablamos de pentámetros yámbicos observamos que los sonetos decasílabos rumanos tienen todos ritmo yámbico y un esquema acentual que se identifica con la estructura 2° 4° 6° 8° 10°.
 - En cuanto a la rima de estos sonetos, tanto la primera estrofa como la segunda prefieren mayormente la forma ABBA, es decir, mantienen la tradición petrarquista.
 - Para el primer terceto los autores tienen predilección por la forma CCD, combinación que no identificamos ni en la clasificación de Mönch (como se citó en Necula, 2005, p. 25) (ver Tabla n.º 15), ni en la de Morier (1975, pp. 973-977) (ver Tabla n.º 16), pero sí en la estructura del soneto *marotique* propuesta por Clément Marot a principios del siglo XVI, caracterizado por la estructura ABBA: ABBA: CCD: EED
 - En cuanto al segundo terceto, la estructura más empleada es la de EDE. Esta está clasificada por Mönch (ver Tabla n.º 15) dentro del tipo de soneto francés / ronsardiano, mientras que Morier (ver Tabla n.º 16) determina esta estructura como parte del soneto con coda. Esta estructura la podemos ver en las obras de Joachim du Bellay o Pierre de Ronsard.
 - La gran mayoría de los autores se identifican con el movimiento simbolista y clasicista que marca la segunda mitad del siglo XIX.
- ***El tetrámetro yámbico*** se prefiere para cinco sonetos de principios del siglo XX, con una estructura canónica, de 16 sílabas con cesura. Destaca, especialmente, la rima de los tercetos ya que, tratándose de solo 5 sonetos, cada uno de ellos opta por una rima diferente, señal de un momento literario de renovación e interés por la alternativa métrica.
 - Tal y como ya lo indicábamos en el apartado correspondiente, ***el hexámetro***, el metro por excelencia de la cultura antigua, está completamente ausente en los

sonetos rumanos del siglo XIX, así como ocurre con el pentámetro en versos largos con cesura. El hexámetro no era un metro propio de la lírica en la tradición latina, sino de la épica y de la poesía didáctica, hecho que, en parte, justifica la ausencia en nuestro corpus. Sin embargo, si sumáramos los hemistiquios, como otra manera de analizar los versos, se podría considerar la existencia de los hexámetros en el corpus.

- Otra conclusión destacable es que existe un indudable *sincretismo* entre la herencia grecolatina de los poetas rumanos, la tradición inglesa presente en los versos cortos rumanos y la tradición francesa que se hace notar especialmente en los versos largos, emparentados con los modelos cultos.
- *El valor hipercataléctico* de los versos está más presente que sus homólogos cataléctico o acataléctico.
- La mayoría de los sonetos cuentan con un *ritmo yámbico*.

9.7. Los esquemas rimáticos en los sonetos decimonónicos

La rima ha recibido a lo largo de toda la tesis una especial atención ya que presenta bastantes peculiaridades y muchas variaciones. Tras los varios análisis que se dan en el presente trabajo, y descartando los relacionados con el anterior apartado de la métrica latina, podemos extraer las siguientes conclusiones:

- *La influencia francesa en las cuestiones rimáticas*
 - Los poetas rumanos del siglo XIX fuerzan y modifican la tonicidad de las palabras finales de verso con la denominada figura métrica de la sístole, en función de las necesidades métricas sin que ello afecte a la semántica de las mismas, debido a la inexistencia de los sonidos mudos del francés (el modelo a seguir). Si bien es cierto que este aspecto se detecta en algunos de los sonetos analizados, este intento de aclimatar esta composición a la lengua rumana va desapareciendo conforme avanzan estas preocupaciones sonetistas a lo largo del siglo XIX.

- ***La influencia francesa: la rima femenina vs la rima masculina***
 - Las rimas femeninas predominan en los sonetos rumanos del siglo XIX, por encima de las masculinas o las mixtas.
 - La rima femenina del final de verso es una acomodación casi integral de las palabras que acostumbran a ser oxítonas, a la tradición métrica francesa. Es relevante, sin embargo, que en rumano los primeros hemistiquios acaban (en casi todos los casos analizados) en átona, pero en francés este fenómeno está completamente ausente. Por lo tanto, si bien podríamos afirmar que la influencia francesa se manifiesta en la alta frecuencia de rimas femeninas, la presencia de sílabas átonas al final del primer hemistiquio tiene que ser interpretado como una característica específica del soneto rumano.
 - La alternancia entre las dos tipologías (masculina y femenina) son intentos de seguir los modelos de Mallarmé o Baudelaire, autores predilectos para los movimientos finiseculares.
 - El empleo de las rimas femeninas al final de los versos coincide con las influencias de los movimientos del Simbolismo y Clasicismo.

- ***Los esquemas rimáticos predilectos***
 - Los patrones más empleados para la primera estrofa son o ABBA, o ABAB, siendo la que más respeta la tradición, emparentada en este caso con el soneto petrarquista y con el tradicional soneto francés.
 - El esquema ABBA: BAAB es el empleado por más autores, tal y como lo consideraba Mönch, siendo el más cultivado por Eminescu y por ciertos autores epígonos. Siendo una forma tan exitosa entre los autores decimonónicos que se inspiraban en los juegos del soneto francés de la época, podemos considerar este esquema como original y propio de esta tradición y del siglo XIX. A raíz de esta observación, es importante también destacar que el esquema ABBA: ABBA aparece en un mayor número de sonetos, si tenemos en cuenta todas las composiciones. Este hecho que se debe a que, como ya indicábamos, más de la mitad de ellos le pertenecen a

Codreanu y resulta un tanto descompensado el análisis con una sobrerrepresentación de este autor.

- La preferencia por una primera estrofa ABBA la identificamos en autores como Asachi, Ion Heliade Rădulescu o Cipariu a principios de siglo, pero delimitamos una acomodación de esta forma a partir de la segunda mitad del siglo, donde autores como Mihai Eminescu, Alexandru Vlahuță, Mircea Demetriade, George Coșbuc, Ștefan Octavian Iosif o Mihai Codreanu, entre otros, optan de manera exclusiva por el modelo ABBA en todos los primeros cuartetos de sus sonetos de nuestro corpus.
- Los patrones más empleados para la segunda estrofa son o ABBA, o BAAB. Este último empieza, prácticamente, con Eminescu y es bastante extraño encontrarlo en la poesía europea, excepto en la francesa, en la que lo comienza a usar Baudelaire en esa misma época (aunque no con el mismo éxito).
- El esquema ABBA se empieza a establecer como usual en la segunda estrofa a partir de la segunda mitad del siglo XIX; se implementa fuertemente en autores como Mihai Codreanu en su conexión con siglo XX.
- Los patrones más empleados para la tercera estrofa son o CDC, o CCD.
- El esquema CCD empieza a ser usado desde casi los inicios del soneto en Rumanía por autores como Ion Heliade Rădulescu, Costache Negri o Cezar Bolliac y se convierte en uno de los esquemas predilectos para Ștefan Octavian Iosif y especialmente para Mihai Codreanu.
- El modelo CDC de la rima del primer terceto lo observamos en autores como Gheorghe Asachi, autor que introduce el soneto petrarquista en Rumanía, Iancu Văcărescu, un fuerte sustento de la tradición, Mihai Eminescu, pero también en autores como Cincinat Pavelescu o Ștefan Petică, más relacionados con la modernidad y las innovaciones.
- El soneto *Clavirul* de Traian Demetrescu sigue el modelo del formato inglés ABAB: CDCD: EFE: FGG en todo el poema.

- Los patrones más empleados para la cuarta estrofa son: EDE, DCD, o EED.
- Hay una gran variabilidad en cuando a la rima de la cuarta estrofa ya que contamos con 32 variantes diferentes para ella.
- La rima EDE empieza con Mihai Eminescu y su mentor Ion Luca Caragiale, pero también lo identificamos en su opositor ideológico Alexandru Macedonski. A partir de la segunda mitad del siglo, es uno de los esquemas preferidos en casi todos los autores, especialmente en los que reciben una influencia francesa directa como Alexandru Obedenaru o Cincinat Pavelescu. Mihai Codreanu respeta con rigurosidad en la mayoría de sus sonetos el esquema EDE para sus últimas estrofas.
- Las variaciones se empiezan a experimentar a partir de la segunda mitad del siglo y casi en totalidad en la segunda parte de los poemas.
- Los esquemas ABAB: ABAB: CDC: CDC y ABBA: ABBA: CDC: EED, considerados por la crítica como canónicos, no se identifican en ninguno de los 471 sonetos analizados y, por ende, podemos afirmar que no son patrones empleados en el siglo XIX en Rumanía.

Si tenemos en cuenta las Figuras n.º 33 y n.º 34, podemos añadir a nuestras conclusiones, los siguientes aspectos:

- Ștefan Octavian Iosif es el autor que cuenta con el mayor número de esquemas rimáticos. Este hecho se debe a la influencia simbolista y al aperturismo del que goza durante la segunda mitad del siglo XIX. Es también el mismo autor que, en colaboración con Dimitrie Anghel, y marcado por los mismos movimientos finiseculares franceses deja rienda suelta a los aspectos rimáticos de sus sonetos, permitiéndose la experimentación.

- A pesar de las influencias simbolistas, parnasianas y modernistas que recibe, en lo que concierne los sonetos de Alexandru Obedenaru se mantienen en una línea más constante y tradicional, siendo el autor que menos variedad otorga a sus poemas.

Variación rimática por autor

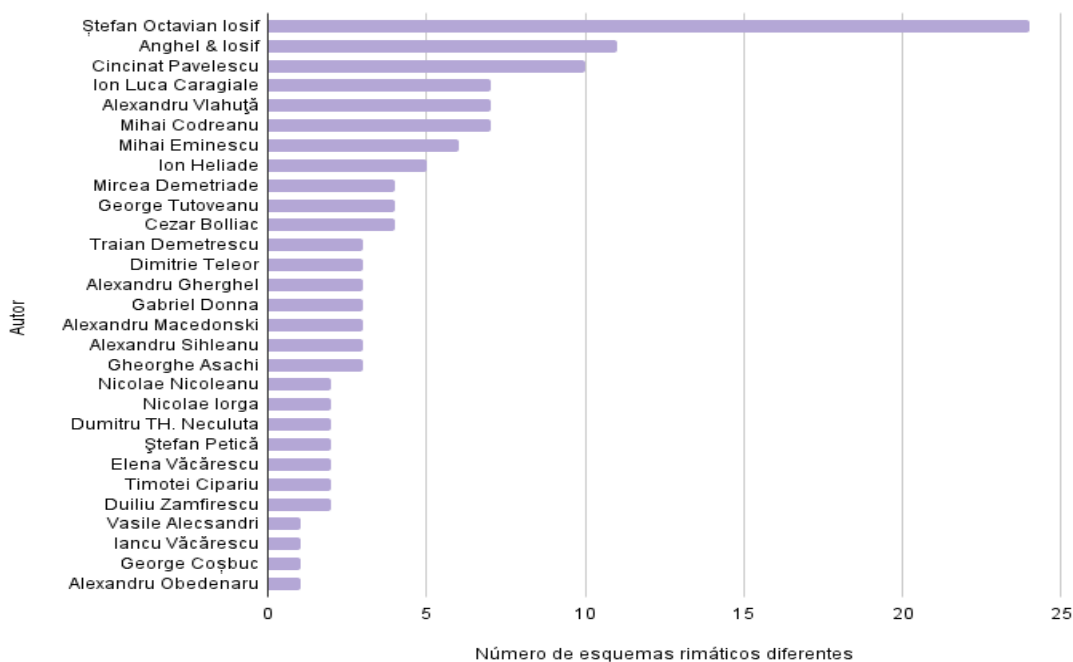


Figura n.º 33.

Variación de esquemas rimáticos por autor

- El mayor índice de riqueza en cuando al número de esquemas rimáticos en los sonetos rumanos decimonónicos lo observamos en autores como Mircea Demetriade, George Tutoveanu, Traian Demetrescu, Dimitrie Teleor, Alexandru Gherghel, Nicolae Nicolescu, entre otros, todos escritores de la segunda mitad del siglo XIX. Estos emplean un número alto de esquema en un, también alto número de sonetos, trabajando así en la finura y en las destrezas que, más tarde, se emplearán en estas creaciones.

- Si bien la influencia simbolista en Codreanu es evidente, su inevitable clasicismo le hace que mantenga una constante en sus sonetos y que sea el que tenga el menor índice de riqueza métrica de todos sus compañeros poetas decimonónicos.

Variación rimática por autor en relación a su producción poética

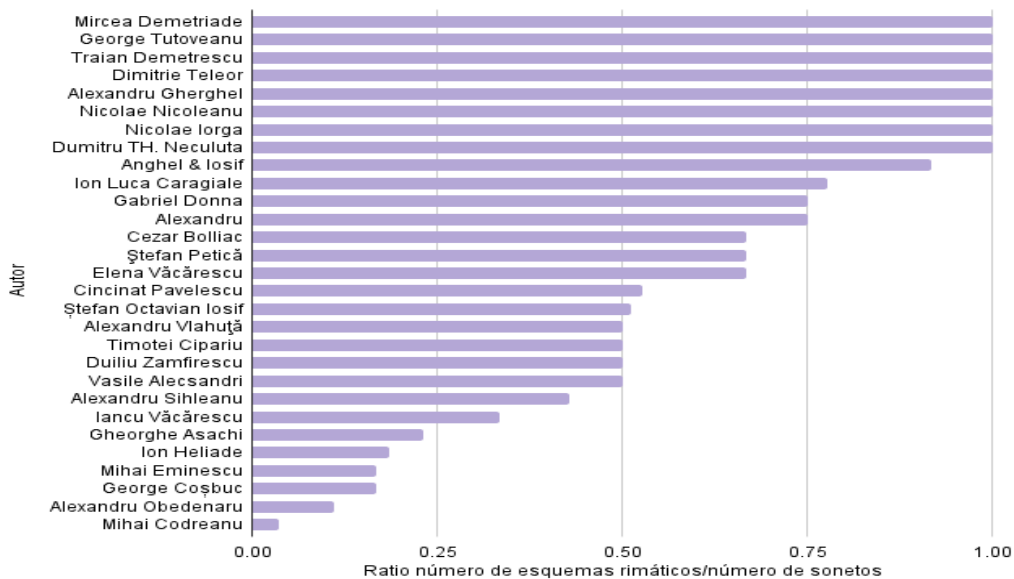


Figura n.º 34.

Variación de esquemas rimáticos por autor en relación a su producción poética

9.8. La voz de Eminescu

Tratamos a lo largo de esta tesis, en muchas ocasiones, la importancia que la obra de Mihai Eminescu significó para la cultura y literatura rumana. Si bien señalamos en múltiples ocasiones la opinión de la crítica al respecto, consideramos otorgarle unos apartados concretos (**el apartado 2.7 y el subapartado 7.4.3**) para plantear ciertas peculiaridades destacadas para nuestro cometido en esta tesis. Teniendo en cuenta esta información recogida y los elementos resultados de la base de datos destacamos las siguientes conclusiones:

- Eminescu escribe un solo poema con la estructura canónica planteada por la crítica rumana como representativa para el soneto (ABAB: ABAB: CDC: DCD). No es, por lo tanto, su forma predilecta para la expresión lírica.
- Eminescu escribe un solo poema con la estructura con la que los poetas Ion Heliade Rădulescu y Costache Negri comienzan a promover el soneto en Rumanía (ABBA: BAAB: CCD: EED). Vemos así, que nuestro poeta recurre a probar varias formas para encontrar así la propia.
- El esquema rimático predilecto y con el que se encuentra cómodo para escribir 29 sonetos es ABBA: BAAB: CDC: DCD. El patrón de la segunda estrofa es el más empleado por este autor por lo que marca definitivamente el soneto y la preferencia por esta estructura rimática. Si antes de Eminescu, solo contábamos con un soneto con esta estructura en las primeras dos estrofas, son 83 los que se crean después de que Eminescu se decantara por la estructura ABBA: BAAB.
- Alexandru Vlahuță, considerado por la crítica epígono de Eminescu, recoge este patrón preferido de sonetos para Eminescu en ocho de los suyos.
- Eminescu ha sido considerado un ejemplo de innovación y una figura representativa en diferentes géneros literarios y formas líricas, y podríamos afirmar que también ha cumplido ese papel en relación al soneto. Él poeta se muestra tradicional en muchas ocasiones, pero otorga a la literatura la innovación más original en sus sonetos: el sincretismo entre lo tradicional y lo moderno. Es un artista que consigue conjugar lo tradicional con la innovación haciendo de sus sonetos verdaderas obras originales y dignas de

seguir e imitar. Sus llamados *epígonos* dan más muestras de atrevimiento formal que el mismo Eminescu, con más diversidad, innovación y ocurrencia en sus patrones aplicados a los sonetos decimonónicos, pero no consiguen, realmente, la cumbre de este llamado «poeta nacional». El esquema rimático BAAB es el que destaca debido a que es propio de Eminescu y será el que sus *epígonos* continuaran cultivando.

- Apoyamos también la tesis de Necula (2005) que considera a Eminescu como el encargado de establecer los definitivos modelos del soneto rumano, marcando *un antes y un después* en cuanto a su creación en la literatura rumana, también en los aspectos formales, aunque en el período post-Eminescu observamos también una gran variedad de nuevos esquemas rimáticos.
- La experimentación rimática posterior a Eminescu, de la que hablaba Necula (2005), se le debe a este autor, así como a la conjetura literaria que conjuga varias tendencias, movimientos y corrientes artísticas y que, no casualmente, coinciden con las décadas posteriores al impacto de la obra de Eminescu.

**9.9. *Tu pune peste rana ta adâncă / Olimpica sonetului măsură, / -Și de mai
poți zâmbi... zâmbește încă*³²**

Todo lo expuesto anteriormente nos permite concluir que esta tesis consigue ofrecer una visión panorámica completa del nacimiento del soneto rumano en el siglo XIX, las primeras manifestaciones y la evolución del mismo. Además, con el exhaustivo corpus de sonetos que reunimos, pudimos realizar un trabajo descriptivo y analítico de los elementos métricos del soneto rumano (cómputo silábico, esquemas rimáticos, ritmos, etc.).

El corpus se puede consultar en el siguiente enlace: https://heurist.humanum.fr/heurist/?db=romanian_sonnets&website.

Es relevante resaltar, tras la investigación realizada en esta tesis, la tardía introducción del soneto en la tradición literaria rumana, su indudable influencia italianizante y de la literatura francesa, así como la aparición de la figura del escritor que empieza a dedicar sus composiciones solamente a los sonetos, a partir del siglo XX, entre las principales conclusiones. Ahora bien, resulta significativo, para este estudio, el hecho de que las creaciones incipientes son una aclimatación de las estructuras tradicionales de los sonetos que, sin duda, gozaban de más prestigio, a la lengua y a la literatura rumana. A lo largo del siglo XIX se van perfeccionando estas técnicas, dejando lugar para la innovación métrica y estructural, llegando hasta a que esta forma fija de la poesía se empleara, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como una herramienta más de propaganda latinista del pueblo rumano y de su lengua, que, a su vez, se ve reforzada.

Entre los sonetos analizados destacan las formas ya canónicas en la mayoría de los casos, junto a las excepciones ya comentadas que representan efectos de las innovaciones y de los intentos de renovación literarias presentes en la ideología y la cultura del momento.

Si la cultura italiana imprime el soneto en la literatura rumana, la tradición francesa refina esta forma de la poesía, no solo a nivel métrico o estructural, sino penetrando hasta en los temas y motivos más profundos. El interés cada vez mayor y la preocupación por perfeccionar la expresión hacen que los autores rumanos del siglo XIX adopten, casi sin pensar,

³² Traducción del rumano: Pon sobre tu profunda herida/ La Olímpica medida del soneto/ Y si puedes seguir sonriendo...sigue haciéndolo.

técnicas y métodos líricos aplicables a sus sonetos. Tenemos aquí en cuenta, no solamente la influencia de la métrica francesa, sino, además, las innovaciones estructurales que permiten innovaciones cada vez más numerosas y refinadas.

Es bien conocida la postura de la crítica, que coincidió siempre y casi en totalidad, al considerar a Eminescu uno de los poetas revolucionarios para la literatura rumana y un innovador de la lírica. En lo que concierne la creación de sonetos, este autor no defrauda tampoco. Tras el análisis, consideramos que aportó una especial innovación métrica, temática y de recursos a la tradición de los sonetos rumanos. Asimismo, fue capaz de conjugar, casi a la perfección, tradicionalismo e innovación, por lo que no nos arriesgamos afirmando que fue uno de los primeros simbolistas rumanos. Ahora bien, es de destacar también que toda su obra significa una aportación a la literatura en general, creación que provocó un indudable cambio ideológico que venía acompañado por un nuevo Romanticismo y nuevas tendencias francesas de finales de siglo XIX.

Finalizamos nuestras conclusiones con el primer poeta de la literatura rumana, Mihai Codreanu, que dedica toda su actividad lírica a los sonetos. Son sus versos los que hemos considerado emplear para denominar este presente apartado. Se trata del último terceto del soneto «Sonetistul» (El sonetista), una alabanza a esta forma fija de la poesía italiana. Es este autor el que convierte el soneto en arte poética, elevándolo a una creación lírica en lengua rumana, digna de sus modelos de inspiración italianos, franceses o ingleses. El mismo título de este poema que citamos parece haber sido un augurio al tratamiento que se le va a dar a Mihai Codreanu en la historia de la literatura a partir del siglo XX: el primer *sonetist* (sonetista³³) rumano.

³³ El concepto de sonetista se entiende en rumano como el autor que escribe solamente sonetos.

*Taci, nu striga, Revolta mea. Pe liră
nu vreau stidența gemetelor tale.
Îți strânge-n frâu nemărginita jale,
răbdând arsura ei ca o martiră.*

*Din orice frământări te zguduiră,
să-ți împletești covoare de petale
și să le-așterni pe-ntunecata cale
pe care Parcele ți-o hărăzirà.*

*Precum David din ropot de suspine
și-a făurit cântările senine,
tu fă din plânsul tău literatură...*

*Tu pune peste rana ta adâncă
olimpica sonetului măsură, -
și de mai poți zâmbi... zâmbește încă.*

(«Sonetistul» de Mihai Codreanu)

10. BIBLIOGRAFÍA

10.1. Referencias bibliográficas

Academia Româna (2005). *Dictionar ortografic, ortoepic si morfologic al limbii romane. DOOM*. București: Univers Enciclopedic.

Academia Româna (2009). *Dicționar explicativ al limbii române. DEX*. București: Editura Academiei Române.

Academia Româna. (2 de junio de 2019). *Scurt Istoric*.
https://acad.ro/academia2002/acadrom/pag_ist.htm

Adamescu, Gh. (1920). *Istoria Literaturii Române*. București: Editura Librăriei Leon Alcaly.

Adamescu, Gh. (1997). *Crestomație pentru istoria limbii și literaturii românești*. București: Editura Socec.

Adúriz, J. (2006). *El Soneto: Ensayo & Antología*. Buenos Aires: Leviatán.

Aguilar e Silva, V.M. (1981). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.

Anghelescu, M. (1979). Există oare un preromantism românesc? en VV.AA. (1979). *Istoria Literaturii Române. Studii*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România

Apostolescu, N. (1909). *L'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Avec une Préface de M. Émile Faguet. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.

Apostolescu, N. (1916). *Istoria literaturii române moderne*. Bucuresti: Cartea Românească.

Aquien, M. (1990). *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France.

Arellano, F. (1979). *Historia de la lingüística*, Tomo 1: *Desde sus orígenes hasta el siglo XIX inclusive*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

- Asociación Argentina de Humanidades Digitales. (2020). *Diálogo medieval Estudio y edición digital de poesía castellana medieval dialogada (siglos XII-XV) para la Base de Datos Diálogo Medieval*. <http://aahd.net.ar/proyectos/6579>
- Bălașa, A. (2010). Starea de sonet de Paul Miclău. *Analele universității din Craiova: Seria Științe Filologice- Literatură Română, Universală și Comparată, (1- 2)*, 187- 190.
- Bargalló Valls, J. (1991). *Manual de métrica y versificación catalanas*. Barcelona: Empúries.
- Bârnaz, M. (2006). Impactul lui Emile Zola asupra scriitorilor români. *La Francopolyphonie*, 1, 90-93.
- Boeriu, I. V. (Ed.) (1995). Studiu introductiv. En *Sonete* (de Mihai Eminescu). Cluj-Napoca: Dacia.
- Bordeianu, M. (1974). *Versificația românească*. București: Junimea.
- Brâncuș, Grigore (2005). *Introducere în istoria limbii române*. București: Editura Fundației România de Măine.
- Călinescu, G. (1941). *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*. (1.^a ed.) București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă.
- Călinescu, G. (1982). *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*. (2.^a ed.) București: Minerva.
- Călinescu, G. (2003). *Istoria literaturii romane. Compendiu*. Chișinău: Litera.
- Caracostea, D. (1938). *Arta cuvântului la Eminescu*. București: Junimea.
- Cârneli, R. (2009). *Antologia sonetului românesc*. Vol I-III. București: Editura Muzeului Literaturii Române.

- Cartoian, N. (1996). *Istoria literaturii române vechi*, vol. I-III, București: Editura Fundației Culturale Române.
- Ciopraga, C. (2009). Cuvânt despre sonetiști. En Cârnel, Radu (2009). *Antologia sonetului românesc*. Vol I-III. București: Editura Muzeului Literaturii Române
- Cipariu, T. (1860). *Elemente de poetică, metrică și versificațiune*. Blaj: Tiparul Seminarului.
- Clare, J. (2005). *John Clare: Poems chiefly from manuscript*.
<https://www.gutenberg.org/ebooks/8672>
- Corniță, G. (1995). *Manual de stilistică*. Baia Mare: Umbria.
- Costin, M. (2003). *Letopisețul Țării Moldovei. De neamul moldovenilor. Viața Lumii*. București: 100+1 Gramar. (Documento original publicado 1672-1675)
- Creția, P. (Ed.) (2012). Preambul și Comentarii. En *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile*. București: Humanitas.
- Crusius, F. (1987). *Iniciación a la métrica latina*. Barcelona: Bosch
- Cvasnii Cătănescu, M. (1996). *Limba română: origini și dezvoltare*. București: Humanitas.
- Dabija, N. (2013). Începuturile poeziei noastre. *Revista Akademos*, (3), 120-132.
- Dacian Kingdom, under the rule of Burebista, 82 BC (5 de agosto de 2022). En *Wikipedia*.https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Dacia_82_BC.png&oldid=680488649
- Dascălu, D. y Dascălu, C. (1978). Rima și cuvintele-rimă. En *Limba poetică și versificație în secolul al XIX-lea (1870- 1900)*, *Versificația*. Timișoara: Universitatea din Timișoara.

- Del Rio Riande, G., Calarco G., Striker, G. y De León. R. (2018). *Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales: Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales - AAHD* [Archivo PDF]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Densușianu, O. (1998). *Istoria literaturii române*. Bucuresti: Editura Științifică.
- Descartes, R. (2003). *Discurso del método*. Estudio preliminar, traducción y notas de Bello Reguera. Madrid, Tecnos. (Documento original publicado 1637).
- Diez, F. C. (1836). *Grammaire des Langues Romanes*. En Arellano, Fernando (1979). *Historia de la lingüística*, Tomo 1: *Desde sus orígenes hasta el siglo XIX inclusive*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Dinu, M. (1986). *Ritm și rimă în poezia românească*. București: Cartea Românească.
- Dinu, M. (2004). «*E ușor a scrie versuri...*» – mic tratat de prozodie românească. București: Editura Institutului Cultural Român.
- Dinu, M. (2011d). *Un alt Bolintineanu- gânduri despre natura poeziei-*. București: Spandugino.
- Dinu, M. (2014). *Mică metodă de liră pentru începători*. București: Spandugino.
- Domínguez Caparrós, J. (1975). *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Revista de Filología Española.
- Domínguez Caparrós, J. (1988). Los conceptos de Modelos y Ejemplos de verso, y de Ejecución, *Revista de Filología Epos*, (4), 241-258.
- Domínguez Caparrós, J. (1999a). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial.

- Domínguez Caparrós, J. (2019). Algunas consideraciones para el estudio de la métrica española. *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada*, (16), 39–60. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.23922>
- Dosoftei. (1673). *Psaltirea în versuri* (18 de septiembre de 2018). En Wikisource. https://ro.wikisource.org/wiki/Psaltirea_%C3%AEn_versuri
- Dragomirescu, Gh. N. (1995). *Dicționarul figurilor de stil*. București: Editura Științifică.
- Duțu, A. (1979). *Înnoirea structurilor literare Umanism și Iluminism*. En VV.AA. *Istoria Literaturii Române. Studii*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România
- Echarte Cossio, M. J. y Galdeano, E. (1978). *Antología temática latina*. Valencia: Editorial Bello.
- Enciclopedia României. (31 de agosto de 2019). *Curentul latinist*. http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Curentul_latinist
- Estébanez Calderón, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Estébanez Calderón, D. (2015). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Fernández López, J. (23 de octubre de 2021). *Teoría de las ondas*. Hispanoteca. Lengua y cultura hispanas. <http://hispanoteca.eu/Linguistik/w/WELLENTHEORIE%20Teor%C3%ADa%20de%20las%20ondas.htm>
- Funeriu, I. (1980). *Versificația românească*. Timișoara: Editura Facla.

- García González, R. (Ed.) (2003). (15 de noviembre de 2020). *Sonetos / William Shakespeare*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73q3>
- García Novo, E. (2016). El tetrámetro trocaico y el tetrámetro yámbico recitados en el Teatro griego. En *Studia Philologica Valentina* Vol. 18, (15), pp. 77-86
- Gasparov, M.L. (1996). *A history of European versification*, translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja. Oxford: Clarendon Press
- Gavrila, C. y Doboș, M. (2003). *Compendiu de teorie si critica literara*. Iași: Polirom.
- George, T. (1990). *Cartea sonetului*. București: Cartea Românească.
- Ghiță, Gh. y Fierăscu C. (1973). *Dicționar de terminologie poetică*. București: Ion Creangă.
- Ghiță, Gh. y Fierescu, C. (1979). *Mic dicționar îndrumător în terminologia literară*. București: Editura Ion Creangă.
- González-Blanco García, E., Martínez Cantón, C. I., Martos Pérez, M. D. y del Río Riande, M. G. (2014). *Una propuesta de integración del sistema de formularios de bases de datos MYSQL con etiquetado TEI: ReMetCa, Repertorio digital de la métrica medieval castellana. Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro. Janus, Anexo 1* (2014), pp. 209-219. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5181029>
- Heliade Rădulescu, I. (1979). *Critica literară*. București: Minerva.
- Herrero Llorente, V. J. (1971). *La lengua latina en su aspecto prosódico*. Madrid: Gredos.
- Horacio (2012). *Arte poética*. Madrid, Cátedra.

- Hrabák, J. (1983). *Introducere in teoria versificației*. București: Univers. (trad. Anca Irina Ionescu). https://agir-constanta.ro/wp-content/uploads/2015/03/Buletin_AGIR_Nr.1_2015.pdf
- Iliescu Gheorghiu, C. (29 de enero de 2022.). *Mihai Eminescu*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Literatura. http://www.cervantesvirtual.com/portales/mihai_eminescu/
- Jordan, M. (Ed.) (1968). Studiu introductiv. En *Genul liric*. București: Editura Tineretului.
- Iorga, N. (1929). *Istoria literaturii românești: introducere sintetică*. București: Editura Librăriei Pavel Suru.
- Iorga, N. (1983). *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea - de la 1821 înainte*. Vol. I-III. București: Minerva.
- Jones, W. C. (1897). *Elements and Science of English Versification*. Buffalo: The Peter Paul Book Company.
- Kant, I. (2002). *Crítica de la razón pura*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Tecnos. (Documento original publicado 1781).
- La Lis Estoica (12 de febrero de 2014). Los audaces del soneto. *Vademecum poético*. <https://vademecumpoeticoblog.blogspot.com/2014/02/los-audaces-del-soneto.html>
- Lebediuc, Adela. (26 de enero de 2022). *Teoria genurilor si speciilor literare. Tema3. Elementele de prozodie*. <https://trello.com/c/zofVQcWz/3-tema3-elementele-de-prozodie>
- Lozano Mijares, P. (2017). *El papel de las mujeres en la literatura*. Madrid: Santillana.

- Macrea, D. y Petrovici, E. (coord.) (1957). *Dicționarul limbii române literare contemporane*. Vol. I-IV București: Editura Academiei Republicii Populare Romane. <https://dexonline.ro/definitie/sonet>
- Manolescu, N. (1968). *Metamorfozele poeziei*. București: Editura pentru literatură.
- Manolescu, N. (1990). *Istoria critică a literaturii române*. Vol I. București: Editura Minerva.
- Manolescu, N. (1997). *Istoria critică a literaturii române*. București: Fundația Culturală Română.
- Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Martínez Cantón, C. I. (2017). Poetriae y el Arte de poesía castellana: bases para la creación de una colección digital de tratados poéticos castellanos. *Magnificat Cultura i Literatura Medievals* (4), 21-42. <https://doi.org/10.7203/MCLM.4.10124>
- Mas, J. (2012). Biografía del soneto. En VV.AA. *68 sonetos del Siglo de Oro* (15-16). Madrid: Cátedra.
- Mazaleyrat, J. (1997). *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin.
- Mazilu, D. H. (1976). *Barocul în literatura română din sec. al-XVII-lea*. București: Minerva.
- Mazilu, D. H. (1984). *Literatura romană în epoca Renașterii*. București: Minerva.
- Mazilu, D. H. (1991). *Vocația europeană a literaturii române vechi*. București: Minerva.
- Mazilu, D. H. (1998). *Recitind literatura română veche*. Vol 2. București: Editura Universității din București.

- Morier, H. (1975). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Necula, C. M. (2005). *Sonetul românesc în secolul al XIX-lea*. București: Muzeul Literaturii Române.
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza. (Documento original publicado 1872).
- Norea, D. (2015). Poezia științei și știința poeziei. *Buletinul Agir*, (1), 22-25.
- Novelle López, L. (2012). *De la arcilla al e-book. Historia del libro y las bibliotecas*. [Archivo PDF].
<http://eprints.rclis.org/17420/1/NOVELLE%20L%C3%93PEZ,%20LAURA%20-%20De%20la%20arcilla%20al%20E-book.pdf>
- Ornea, Z. (1998). *Junimea și junimismul* vol. II. Bucarest: Minerva.
- Ornea, Z. (1999). Iudaismul în eseistica lui Fundoianu. *România Literară*, (48).
https://web.archive.org/web/20160403003413/http://www.romlit.ro/iudaismul_n_eseistica_lui_fundoianu
- Pachia-Tatomirescu, I. (2003). *Dicționar estetic-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației*. Timișoara: Aethicus.
- Păcurariu, D. (1998). *Curențe literare românești și context european*. București: Editura Victor.
- Panaiteșcu, P. (1965). *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, București: Editura Academiei.
- Panaiteșcu, P. (1994). *Interpretări românești*. București: Editura Enciclopedică.
- Paraíso, I. (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros.

- Pardo, A. (2015). De la diversidad del soneto. *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada*, (12). <https://doi.org/10.5944/rhythmica.14247>
- Parfene, C. (1994). *Analize și interpretări literare*. Iași: Junimea.
- Pârvan, V. (2000). *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*. București: Cartea Românească.
- Pearson, R. (2021). *The beauty of Baudelaire*. Oxford: Oxford University Press.
- Pedrescu, L. (1980). *Enciclopedia Cugetarea*. București: Editura Cugetarea.
- Petersen, J. (1930). *Las generaciones literarias*. En VV.AA. (1984). *Filosofía de la ciencia literarias*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Petraș, I. (1995). *Metrică și Prozodie-mic dicționar-antologie pentru elevi*, București: Demiurg.
- Petraș, I. (2002). *Teoria literaturii*. Cluj: Biblioteca Apostrof.
- Piru, A. (1967). *Poezii Văcărești*. București: Editura Tineretului.
- Piru, A. (1994). *Istoria literaturii române*. București: Editura științifică și enciclopedică.
- Popovici, D. (1974). *Studii literare II. Romantismul Românesc*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Postdata. (2020). *Welcome To Postdata*. <http://postdata.linhd.uned.es/project/>
- Quilis, A. (2001). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Ramírez Quesada, E. (2017). Una propuesta de aplicación de la tricotomía «sistema, norma y habla» a la tipología de transcripciones del plano fónico. *Revista de Investigación Lingüística*, (20), 243- 259.
- Real Academia Española (s.f.). *Diccionario de la Lengua Española*. <https://www.rae.es/>

- Romero Luque, M. (2018). El soneto modernista (Manuel Machado como paradigma). *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada*, (15), 113–145. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.21190>
- Ruiz Fabo, P., Bermúdez Sabel, H., Martínez Cantón, C. y González-Blanco, E. (2021). The Diachronic Spanish Sonnet Corpus: TEI and linked open data encoding, data distribution, and metrical findings. *Digital Scholarship in the Humanities*, 36 (Supplement 1), i68–i80. <https://doi.org/10.1093/lc/fqaa035>
- Sala, M. (coord) (1988). *Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, București: Editura Științifică și Enciclopedică. <https://ro.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:CuvinteleLimbiiRomane.svg>
- Scarlat, M. (1990). *Istoria poeziei românești*, Vol. I-III. București: Minerva.
- Ștefănescu, A. y Bărcănescu, M. (1983). Tratat de versificație. *Revista Steaua* (1, 2, 3, 4).
- Steerman, A. (1896). Introducere. En *Aquarele*. Iași: Șaraga
- Streinu, V. (1966). *Versificația modernă. Studiu istoric și teoretic asupra versului liber*. București: Editura pentru literatură.
- Țărălungă, E. (2007). *Dicționar de literatură română*. [Archivo PDF]. https://www.academia.edu/5406170/DIC%C5%A2IONBAR_DE_LITERATUR%C4%82_ROM%C3%82N%C4%82
- Toma, I. (1994). (5 de marzo de 2017). *Sunetele Limbii române. Diftongi, triftongi, hiaturi*. http://www.etc.tuiasi.ro/sibm/romanian_spoken_language/ro/diftongi_nou.htm
- Tomoezi, Gh. (1973). *O sută de ani de sonet românesc*. București: Albatros.

- Torre, E. (2001). *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones.
- Tudor, G. (1990). *Cartea sonetului*. București: Cartea Românească.
- Ungureanu, C. (1979). *Contextul operei*. București: Cartea Românească
- Utrera Torremocha, M. V. (2014). Ecos del simbolismo en la métrica modernista: el verso alejandrino. *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada*, (8). <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13101>
- Vera, C. (1975). *Romantismul*, București: Univers.
- Vianu, T. (1965). *Studii de literatură română*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Vogelfang, M. (2021). *La historia de las mujeres en la literatura*. La primera piedra, (6). <https://www.laprimera piedra.com.ar/2021/06/la-historia-de-las-mujeres-en-la-literatura/>
- VV.AA. (1973). *Istoria literaturii române*. Vol. III- *Epoca marilor clasici*. București: Editura Academiei Române.
- VV.AA. (1984). *Filosofía de la ciencia literarias*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Xalpha. (11/04/2012). Vocabularul reprezentativ al limbii române după Marius Sala. [gráfico]. En *Wikipedia*. <https://ro.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:CuvinteleLimbiiRomane.svg>
- Zafiu, R. (2001). *Diversitate stilistică în româna actuală*. București: Editura Universității din București.
- Zamfir, M. (2018). *Din secolul romantic*. București: Cartea Românească.
- Zeletin, C.D. (1995). *Sonetul și Renașterea italiană. Respiro in Amonte*. București: Cartea Românească.

10.2. Bibliografia básica consultada

- Academia Republicii Populare Române (1962-1964). *Dicționar Enciclopedic Român*. București: Editura Politică.
- Adamescu, Gh. (1998). *Istoria literaturii române*. București: Eminescu.
- Alarcos Llorach, E. (1994-2000). *Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Alborg, J. L. (1996). *Realismo y Naturalismo*, tomo V de la *Historia de la literatura española* (2^a ed.). Madrid: Gredos.
- Alonso, D. (1987). *Poesía española*. Madrid: Gredos.
- Alvar, C., Mainer, J.M. y Navarro, R. (2019). *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza editorial
- Bădescu, L. (2004). *Literatura română veche: Repere semnificative*. Pitești: Editura Universității din Pitești.
- Baehr, R. (1984). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- Balbín, R. (1968). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- Barbu, E. (1975). *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent. Poezia română contemporană*. București: Editura Eminescu.
- Bindea, I. și Cămărășan, I. (1970). *Antologie bilingvă de poezie franceză*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Blasco, J. y Celma, P. (eds.) (1981). *Manuel Machado, La guerra literaria*. Madrid: Narcea
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- Boeriu, I. V. (Ed.) (1995). *Sonete (de Mihai Eminescu)*. Cluj-Napoca: Dacia.

- Bosque, I y Demonte, V. (1999). *La Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Călinescu, M. (1969). Estudio introductorio en VV. AA (1969). *Clasicismul*. București: Editura Tineretului.
- Ceccarelli, L. (1999). *Prosodia y métrica del latín clásico*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Chițimia, I. C. (1972). *Probleme de bază ale literaturii române vechi*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Ciobanu, Ș. (1989). *Istoria literaturii române vechi*. București: Eminescu.
- Cipariu, T. (1869). *Gramatica limbii române*, vol. 1. Blaj: Analitica.
- Ciubotaru, A. (2016). Arta poetică în literatura universală și română. *Revista Metaliteratură*, (1), 71-79.
- Codoñer, C. (ed.) (1997). *Historia de la Literatura Latina*. Madrid: Cátedra.
- Comorovski, C. (1972). *Literatura Umanismului și Renașterii*. București: Albatros.
- Conachi, C. (1856). *Poezii, Alcătuiiri și tălmăciri*. Iași: Tipografia lui Adolf Bermann. <https://tipariturioromanesti.wordpress.com/tag/costache-conachi/>
- Constantinescu, I. (1978). *Introducere în literatura clasică*. Iași: Junimea.
- Cornea, P. (1972). *Originile romantismului românesc*. București: Minerva
- Creția, P. (Ed.) (2012). *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile*. București: Humanitas.
- De Beauvoir, S. (1999). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- De Riquer, M. y Valverde, J. M. (2007). *Historia de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Demetrescu, T. (1896). *Aquarele*. Iași: Șaraga.
- Deyermond, A. D. (1989). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel.

- Díaz Plaja, G. (1942). *Introducción al estudio del Romanticismo español*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Díez Borque, J. M. (1988). *Historia de la literatura española*, Tomo III- siglos XVIII-XIX. Madrid: Taurus.
- Díez Borque, J. M. (1988). *Historia de la literatura española*, Tomo IV- siglo XX. Madrid: Taurus.
- Dima, A. (1970). *Antologie de literatură universală*. București: EDP.
- Dinu, M. (1993). *Introducere în teoria comunicării*. București: Editura Universității din București.
- Dinu, M. (2011a). O recodificare a poeziei? En *Un alt Bolintineanu- gânduri despre natura poeziei-*. București: Spandugino.
- Dinu, M. (2011b). Paradigmele poeziei. Lirism absolut. En *Un alt Bolintineanu- gânduri despre natura poeziei-*. București: Spandugino.
- Dinu, M. (2011c). Traducere și redimensionare metrică. En *Un alt Bolintineanu- gânduri despre natura poeziei-*. București: Spandugino.
- Domínguez Caparrós, J. (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- Domínguez Caparrós, J. (1999b). *Estudios de métrica*, Madrid: UNED.
- Domínguez Caparrós, J. (2001). *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Madrid: UNED.
- Domínguez Caparrós, J. (2002). *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Domínguez González, F. (2009). *Huysmans: identidad y género*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Drimba, O. (1998-2003). *Istoria culturii și civilizației*, Vol. I- XI. București: Saeculum –Vestala.

- Eșanu, A. (1996). *Cultură și civilizație medievală românească*. Chișinău: ARC.
- Escandell, V. (2000). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel
- Fernández Molina, A. (1968). *La generación del 98*. Barcelona: Labor.
- Ferrer, J. y Cañuelo, S. (2002). *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Óptima.
- Frau, J. (2014). Rima y estructura del metro. *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada*, (9). <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13083>
- Gaos, V. (1971). *Claves de literatura española*. Madrid: Guadarrama.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (1999). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- García Mercadal, J. (1943). *Historia del Romanticismo en España*. Barcelona: Labor.
- Groeben, N. (1978). *Psihologia literaturii*. București: Editura Univers.
- Gullón, R. (1963). *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos.
- Gullón, R. (1969). *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos.
- Haneș, P. (1975). *Istoria literaturii românești*. București: Ancora.
- Hatzfeld, H. (1973). *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos.
- Hernández Sánchez, J.E. (2014). *Introducción a los estudios literarios*. Playa: Editorial Pueblo y Educación.
<https://doi.org/10.5944/rhythmica.29141>
- Ibrăileanu, G. (1957). *Pagini alese*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Iorga, N. (1934). *Istoria literaturii românești contemporane*, Vol. I-II. București: Adevărul.

- Iorga, N. (1969). *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688 - 1821)*.
Vol. I-II. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Iorga, N. (1985). *Istoria Literaturii Românești Contemporane II. În căutarea fondului (1890-1934)*. București: Minerva.
- Iorga, N. (1986). *Istoria Literaturii Românești Contemporane I. Crearea formei (1967-1890)*. București: Minerva.
- Iorga, N. (1997). *Pagini de critică literară*. București: Garamond.
- Ivașcu, G. (1969). *Istoria literaturii române*. București: Editura Științifică.
- Kernbach, V. (1978). *Miturile esențiale*. București: Editura științifică și enciclopedică.
- Lemny, Ș. (1990). *Sensibilitate și istorie în secolul al XVIII românesc*. București: Meridiane.
- Loghin, C. (1937). *Istoria literaturii române de la început până în zilele noastre*.
București: Cugetarea-Georgescu Delafras.
- Lovinescu, E. (1998). *Istoria literaturii române contemporane- 1900-1937*.
Chișinău: Litera.
- Manolescu, N. (1999). *Poeți romantici*. București: Humanitas.
- Marcu, F. (2000). *Marele dicționar de neologisme*. București: Saeculum.
- Marin, M. y Nedelcu, C. (2004). *Dicționar de termeni literari*. București: All.
- Marino, A. (1973). *Dicționar de idei literare*. București: Editura Eminescu.
- Micu, D. (1944). *Scrisul în limba română. Manuscrise și cărți religioase, Pravile*.
București: Iriana.
- Moraru, M. (1984). *Crestomație de literatură română veche, vol I*. Cluj-Napoca:
Dacia.
- Moreno Martínez, M. (2005). *Diccionario lingüístico-literario*. Madrid: Castalia.

- Munteanu, G. (1980). *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*. București: EDP.
- Navarro Tomás, T. (1972). *La métrica española*. Madrid: Guadarrama.
- Negrici, E. (1985). *Introducere în poezia contemporană*. București: Cartea Românească.
- Negrici, E. (1988). *Sistematica poeziei*. București: Cartea Românească.
- Negrici, E. (1996). *Poezia medievală în limba română*. Craiova: Polirom.
- Oliva, S. (1988). *Introducción a la métrica*. Barcelona: Quaderns Crema
- Onciul, D. (1968). *Scriveri istorice*. București: Editura Științifică.
- Ornea, Z. (1966). *Junimismul*. București: Editura pentru Literatură.
- Ortega y Gasset, J. (1981). *Ensayos sobre la «Generación del 98» y otros escritores españoles contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- Păcurariu, D. (1979). *Clasicism și tendințe clasice în literatura română*. București: Cartea Românească.
- Păcurariu, D. (1994). *Despre timp și spațiu în literatură*. București: Editura Hyperion.
- Panaiteșcu, P. (1971). *Contribuții la istoria culturii românești*. București: Minerva.
- Panaiteșcu, P. (2000). *Introducere la istoria culturii românești*. București: Minerva.
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- Paraíso, I. (2013). La escala métrica en la polimetría romántica. *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada*, (1).
<https://doi.org/10.5944/rhythmica.3955>
- Pattison, W. (1969). *El naturalismo español*. Madrid: Gredos.
- Pedraza Jiménez, F. B. (1980). *Manual de literatura española*, Pamplona: Cénlit, D.L.

- Peers, E. A. (1973). *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.
- Petrescu, E. (1974). Estudio introductivo en Popovici, D. *Studii literare II. Romantismul Românesc*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Piru, A. (1977). *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*. București: Editura științifică și enciclopedică.
- Piru, A. (1981). *Istoria literaturii române de la început până astăzi*. București: Editura științifică și enciclopedică.
- Platón. (2014). *Apología de Sócrates, Menón, Crátilo*, (Ó. Martínez García, Trad.) Madrid: Alianza Editorial. (Documento original publicado entre 393 y 385 A.C.)
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Râlea, M. (1957). *Prefață*. En Ibrăileanu, G. *Pagini alese*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Real Academia de la Historia (2020). *Diccionario Biográfico electrónico (DB~e)*. <http://dbe.rah.es/db~e>.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2006). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
- Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Nueva gramática de la lengua española: Manual*. Madrid: Espasa
- Regan, S. (2019). *The sonnet*. Oxford University Press
- Remetca. Repertorio Digital de la Métrica Medieval Castellana. (2020). *Punto de partida: estado actual de los estudios sobre métrica*. <http://proyctoremecata.weebly.com/punto-de-partida-estado-actual-de-los-estudios-sobre-meacutetrica.html>

- Rico, F. (1980). *Historia y crítica de la Literatura española: Modernismo y Generación 98*, Tomo VI. Barcelona: Crítica.
- Rico, F. (1982). *Historia y crítica de la Literatura española: Época contemporánea: 1914- 1939*, Tomo VII. Barcelona: Crítica.
- Rico, F. (dir.) (1982). *Historia y crítica de la Literatura española: Romanticismo y Realismo*, Tomo V. I. Zavala (Coord.), Barcelona: Crítica.
- Robins, R. H. (2000). *Breve historia de la lingüística*. Madrid: Cátedra
- Rotaru, I. (1985). Prefacio en Iorga N. *Istoria Literaturii Românești Contemporane II. În căutarea fondului (1890-1934)*. București: Minerva.
- Rotaru, I. (1986). Prefacio en *Istoria Literaturii Românești Contemporane I. Crearea formei (1967-1890)*. București: Minerva.
- Rotaru, I. (2006). *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*. București: Editura Dacoromână Tempus Dacoromânia Comterra.
- Rowe, J. H. (1974). Sixteenth and seventeenth century grammars. En D.H. Hymes (ed.) *Studies in the History of Linguistics: Traditions and Paradigms*. Indiana University Press.
- Salinas, P. (1972). *Literatura española del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Shaw, D. L. (1977). *La generación del '98*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Shaw, D. L. (2000). *Historia de la literatura española, siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- Tașcu, V. (2006–2007). Teoria ritmurilor în artă și poezie. *Revista Dacoromania*, (XI), 207-234.
- Todorov, T. (1983). *Teorii ale simbolului*. București: Editura Univers
- Torre, E. (2020). La enseñanza de la métrica. *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada*, (18), 155–165.

- Tudurachi, A. (2017). Studiul secolului al XIX-lea în literatura română: explicații pentru un impas en VV.AA. (2017). *Studiile românești: priviri în oglindă*. (51- 74). Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Vianu, T. (1957). *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*. București: Editura de stat pentru literatură și artă.
- VV.AA. (16/04/2018) *Lingvistică istorică până în secolul al XIX-lea*. Enciclopedie-Limba română, CyD. <https://cyd.ro/lingvistica-istorica-pina-in-secolul-al-xix-lea/>
- VV.AA. (1969). *Clasicismul*. București: Editura Tineretului.
- VV.AA. (1969). *Mic dicționar filozofic*. București: Editura Politică.
- VV.AA. (1971). *Istoria literaturii române moderne*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- VV.AA. (1973). *Istoria literaturii române*. Vol. III- *Epoca marilor clasici*. București: Editura Academiei.
- VV.AA. (1979). *Istoria Literaturii Române. Studii*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- VV.AA. (1986). *Dicționar de neologisme*. București: Editura Academiei.
- VV.AA. (1993). *Istoria poeziei române de la 1570 la 1830*, vol. II., București: Porto-Franco- Muzeul literaturii române.
- VV.AA. (2002). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Todorov Tzvetan (ed.) Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- VV.AA. (2005). *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia.
- VV.AA. (2015). *Dicofon v3- Diccionario multilingüe de fonética y fonología*. Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura. Universidad de Granada. <https://www.ugr.es/~jmpazos/dicofon/markdown/>

- Wellek, R. (1970). *Conceptele criticii*. București: Editura Univers.
- Zafiu, R. (1996). *Poezia simbolistă românească*. București: Humanitas.
- Zafiu, R. (2017). *Istoria limbii române literare, Curs III*. București: Analele Universității București - Limba și literatura română.
- Zalis, H. (1968). *Romantismul românesc*. București: Editura pentru literatură.
- Zamfir, M. (1985). *Formele liricii portugheze*. București: Univers.
- Zamfir, M. (2011). *Istorie Literară: Părintele (re)găsit al poeziei românești Costache Conachi*. Romania Literară, (36).
http://www.romlit.ro/index.pl/printele_regsit_al_poeziei_romneti_costach_e_conachi
- Zamfirescu, Duiliu (1897). *Imnuri păgâne. Poezie nouă*. București: Editura Librăriei Carol Müller
- Zeletin, C.D. (1981). *Epilogo en Zeletin, C. D. (1981). Lirică franceză modernă*. București: Albatros.