

Observaciones sobre la métrica de Invocaciones de Luis Cernuda

Norberto PÉREZ GARCÍA

Desde los años sesenta, la poesía de Cernuda ha sido abordada desde los más variados puntos de vista, si bien predominan los estudios temáticos, a menudo repetitivos, en una bibliografía que comienza a ser abrumadora y que, sin embargo, cuenta con importantes lagunas. Una de las más notorias la constituye la falta de un análisis global de las características y recursos métricos que pueden observarse en *La realidad y el deseo*.

No obstante, sí que se pueden reseñar algunos artículos u observaciones ocasionales que se ocupan de este aspecto de la poesía de Cernuda.

En 1967 destacaba Salvador Fernández Ramírez cómo en la poesía de Cernuda se alternaban la métrica tradicional y el versolibrismo, apuntando también un patrón rítmico fundamental de muchos versos del autor sevillano¹. Y un año antes, dedicaba Tavani clarificadoras páginas al problema del encabalgamiento en este poeta mediante un fino análisis del contraste del ritmo del verso y de la frase cernudiana y poniendo de manifiesto la conciencia artística del poeta por medio de la comparación de sus observaciones teóricas y sus poemas².

Según Tavani, el uso abundante del encabalgamiento es indicativo del intento de Cernuda por configurar una norma estética basada en la naturalidad y que sacrifica las frases o versos hermosos a la composición del poema, todo ello guiado por Hölderlin. Por ello, el encabalgamiento es usado con mayor frecuencia en su poesía de madurez, a partir de *Invocaciones*.

¹ Vid. S. Fernández Ramírez: «Forma y sustancias líricas», *Elementos formales en la lírica actual* (Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967), pp. 45-54.

² Cfr. G. Tavani: «Verso e frase nella poesia di Cernuda», *Studi di Letteratura Spagnola*, III (1966), 71-126.

Díez de Revenga, por su parte, resumía con estas palabras sus observaciones sobre la métrica de Cernuda:

En principio se nos presenta como un espíritu de tendencia a la intimidad y gran cuidado de la técnica del verso y de la estrofa. Pero su espíritu, un poco rebelde, le hace pronto superar este gusto por la métrica tradicional, momento que va a coincidir con sus primeras experiencias superrealistas. El verso libre, de gran calidad, es el apropiado para esta actitud, que ya, en adelante, será el que con distintas variedades presida la obra del poeta³.

Más recientemente, se han estudiado las características de la prosa poética de *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*, por parte de Ramos Ortega y Valender⁴.

En los últimos años se han intentado incluso las primeras aproximaciones a la métrica poética de Cernuda. Es el caso de un pionero artículo de Rodríguez Bravo en el que se estudia la rima como rasgo estructural en *Las nubes*, y se subraya que esta sección de *La realidad y el deseo* representa un libro de transición entre el verso regular y el verso libre, que explica, en buena medida, la marcha del poeta hacia el prosaísmo⁵.

En todos los estudios sobre la métrica de Cernuda se destaca la mezcla en su poesía de dos tipos de versificación y la inflexión producida en *La realidad y el deseo* a partir de *Las nubes* o de *Invocaciones*. Me propongo estudiar algunos aspectos de la métrica de este último libro, lo que podría confirmar las observaciones de los críticos mencionados y apuntaría, en todo caso, a evidenciar, también en los usos métricos, el carácter central de este libro en la trayectoria poética de Luis Cernuda, así como el rigor y la intención estética con la que manejó el autor sevillano los componentes métricos de su poesía⁶.

Invocaciones es un libro clave en la poesía de Cernuda puesto que supone la culminación de una etapa y el inicio de otra, de su madurez como creador, tanto desde un punto de vista conceptual como formal⁷. Por ceñirnos a este último aspecto, hay que señalar que cuando Cernuda escribe este libro ha superado ya las etapas anteriores de su poesía o, mejor, ha extraído de ellas lo que le permitirá el desarrollo de su obra posterior,

³ Cfr. F. Díez de Revenga: *La métrica de los poetas del 27* (Murcia: Universidad, 1973). La cita en p. 419.

⁴ Vid. M. Ramos Ortega: *La prosa literaria de Luis Cernuda. El libro «Ocnos»* (Sevilla: 1982); J. Valender: *Cernuda y el poema en prosa* (London: Tamesis Books, 1984).

⁵ Cfr. J. L. Rodríguez Bravo: «La rima: clave formal para el estudio de *Las nubes*», *Revista de Literatura*, 11, 102 (1989), 517-531.

⁶ Citaré siempre por L. Cernuda: *La realidad y el deseo* (México: F.C.E., 1964), indicando la página dentro del texto.

⁷ Así se ha señalado desde E. Muller: *Die Dichtung Luis Cernuda* (Ginebra: Librairie Droz, 1962).

con rasgos como el germen meditativo o el rigor en la construcción poética.

En *Invocaciones*, en efecto, recoge Cernuda, y proyecta sus resultados en su obra de después de la guerra, la experiencia de sus libros anteriores: el uso de determinados recursos retóricos, la combinación de diferentes usos métricos o el empleo del contraste deliberado entre ritmo de frase y verso a través del encabalgamiento, entre otros muchos rasgos.

En este libro, como acabamos de decir, Cernuda practica, al menos, tres clases de versificación cuyos poemas correspondientes son los siguientes:

1. Métrica tradicional: «El viento de septiembre entre los chopos».
2. Verso semilibre: «A un muchacho andaluz»; «Soliloquio del faro»; «No es nada, es un suspiro»; «Himno a la tristeza».
3. Verso libre o versículo: «Por unos tulipanes amarillos»; «La gloria del poeta»; «*Dans ma péniche*»; «El joven marino» y, hasta cierto punto, «A las estatuas de los dioses».

La métrica más tradicional ocupa el lugar más tímido dentro de la colección de poemas de *Invocaciones* ya que se ciñe a una única muestra de cuarenta versos, «El viento de septiembre entre los chopos». Se trata de cuartetas heptasílabas sin rima aparente, si bien la repetición de una misma palabra en versos contiguos, la rima asonante entre versos de distintas estrofas y la presencia casi constante en todas ellas de una asonancia en é o mantienen un tono general de resonancia atenuada⁵. He aquí un ejemplo de estos versos de métrica tradicional:

Oigo caricias leves,
oigo besos más leves;
por allá baten alas,
por allá van secretos (p. 111).

El ritmo heptasilábico se presenta constante a lo largo del poema y, al ser una excepción del patrón métrico normal de *Invocaciones*, es necesario detenerse un momento en él e intentar darle una explicación.

Lo primero que se puede observar para dar cuenta de este uso métrico tradicional es considerarlo en función del resto de los poemas de la serie. Si entendemos que los poemas de *Invocaciones* forman un mundo trabado, no una mera sucesión de composiciones agrupadas en libro, la utilización consciente de las cuartetas heptasilábicas pudiera responder a un intento de individualizar el poema, oponiéndolo dialécticamente al resto de la serie, esto es, se conseguiría dar relevancia a su contenido especial, al hacerlo contrastar con los otros poemas de *Invocaciones*, por lo que las visiones

⁵ Rodríguez Bravo, en el artículo citado, señala la importancia de esta rima en *Las nubes* y cree que la palabra «cuerpo» atrae como satélite de rima a vocablos como «cuerdo», «tiempo», etc, destacándose así el sentido de temporalidad de su poesía.

diferentes de una misma realidad se remarcarían como un uso métrico también muy particular.

Puede ser una explicación satisfactoria. Pero para entender bien este empleo de las tiradas de heptasílabos, de la rima enmascarada, de la estrofa, del tono becqueriano y del resto de recursos propios de este poema, es preciso considerarlo por separado del resto de la serie.

Porque en un autor tan consciente como Cernuda las reflexiones sobre el lenguaje, y sobre los usos métricos también, no podían ser cuestión accesorio, sino fundamental en su quehacer poético. En *Historial de un libro* nos da un ejemplo claro (varios en realidad) de estos intentos suyos, realizados de manera totalmente voluntaria: Al hablar de las innovaciones que se introducen en su lírica, resultado de la influencia surrealista, comenta Cernuda: «Lo curioso es que, a pesar de ambas cosas, verso libre y ausencia de rima, en ocasiones sea visible en alguna de tales composiciones (por ejemplo, «Estoy cansado») una intención análoga a la de la canción»⁹.

De este párrafo se puede extraer fácilmente una conclusión evidente: Cernuda utiliza distintos moldes rítmicos, métricos o simplemente de lenguaje, para conseguir unos determinados fines o, lo que es lo mismo, en su poesía, una de las más cuidadas del siglo XX, cada contenido busca la forma idónea en la que expresarse mejor; que esto le venga ya impuesto al escritor desde fuera de su propia voluntad, como parece reconocer Cernuda en muchas ocasiones, o que sea resultado de una exquisita labor de depuración y reflexión artística del autor es cuestión aparte.

Podemos retener, por consiguiente, que en un poema logrado el contenido va íntimamente unido a la forma o, como ha señalado la Estilística más de una vez, que la gran poesía sabe comunicar los contenidos por recursos formales específicos, que el contenido se hace forma y, como tal, alcanza su poder expresivo.

Si todo esto es cierto, la explicación del uso métrico tradicional en «El viento de septiembre entre los chopos», aparte de lo que pueda tener de contraste buscado con el resto de las composiciones de la colección, se encuentra en el mismo poema ya que de esta manera, junto con los otros recursos característicos, conseguía Cernuda reflejar más fielmente su contenido, la idea de *vita mínima* que es propia de este poema¹⁰.

Pero la métrica de *Invocaciones* no sigue, salvo en este caso, estas pautas tradicionales y se desarrolla más bien dentro de los cauces propios de la poesía moderna: la tendencia a la liberación métrica. Conviene, sin embargo, separar a este respecto dos formas de configurar rítmicamente el poema: mediante el verso semilibre y mediante el verso libre o versículo.

⁹ Cfr. L. Cernuda: *Prosa completa* (Barcelona: Barral Editores, 1975). La cita en pág. 910.

¹⁰ La esticomitía, por ejemplo, es otro factor más para mantener el equilibrio y alcanzar la armonía acorde con el contenido que expresa el poema.

El verso semilibre, si se acepta la definición de Navarro Tomás¹¹, está representado en *Invocaciones* por los cuatro poemas señalados y, quizás, por «A las estatuas de los dioses», aunque en el caso de este último el sometimiento a un ritmo básico parece menos evidente que en los otros cuatro.

Un poema escrito en verso semilibre es aquel en el que dominan los versos de medidas tradicionales aunque se insertan también versos que no se acogen al patrón métrico central, pudiendo darse ejemplos en los que es fácil segmentar la línea poética en unidades inferiores que responden, rítmicamente, la mayoría de las veces a versos tradicionales.

La cuestión ha sido muy estudiada desde Amado Alonso para el caso de Neruda y Bousoño para el de Aleixandre y puede seguirse, en sus líneas fundamentales, en el didáctico manual de López Estada¹².

En cuanto a Cernuda, este aspecto fue señalado en la obra de Talens, que, como él mismo indica, sigue de cerca, en este punto, el estudio de Bousoño y considera que la medida métrica central de toda la obra lírica de Cernuda es el endecasílabo¹³. No obstante, anteriormente, ya Fernández Ramírez había estudiado someramente la cuestión del verso semilibre en Cernuda.

En *Invocaciones* Cernuda utiliza, al menos en sus composiciones de verso semilibre, el molde rítmico y métrico de la silva clásica (sin rima, por supuesto) esto es, la sucesión de endecasílabos y heptasílabos, si bien estos pueden presentarse en forma de alejandrinos con una marcada pausa central que divide el verso en dos hemistiquios heptasílabos.

Por tanto, el patrón básico de estos poemas es 11/7+(7). He aquí algunos ejemplos de cada uno de los poemas considerados:

- «A un muchacho andaluz»: Primera estrofa. Medida: 7,7,11,7,14.

Te hubiera dado el mundo,
muchacho que surgiste
al caer de la luz por tu Conquero,
tras la colina ocre,
entre pinos antiguos de perenne alegría (p. 107).

- «Soliloquio del farero»: versos 56-63: Medida: 7,14,7,5,7,7,7.

Tú, verdad solitaria,
transparente pasión, mi soledad de siempre,
eres inmenso abrazo:
El sol, el mar,

¹¹ Cfr. T. Navarro Tomás: *Métrica española* (Barcelona: Labor 1983), p. 524.

¹² Cfr. A. Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires: 1966), pp. 85 y ss.; C. Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre* (Madrid: Gredos, 1977), pp. 265-285; F. López Estada: *Métrica española del siglo XX* (Madrid: Gredos, 1974), pp. 119-168.

¹³ Vid. J. Talens: *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda* (Barcelona: Anagrama, 1975), pp. 331 y ss.

la oscuridad, la estepa,
el hombre y su deseo.
la airada muchedumbre,
¿Qué son sino tú misma? (p. 110).

- «No es nada, es un suspiro»: versos 15-20: Medida: 7,11,7,7,7,7.

Nada mi fe, mi llama,
ni este vivir oscuro que la lleva;
su latido o su ardor
no son sino un suspiro,
aire triste o risueño
con el viento que escapa (p. 113).

- «Himno a la tristeza»: versos 38-43: Medida: 11,11,7,7,14,16 (5+11).

Tú nos devuelves vírgenes las horas
del pasado; fuertes bajo el hechizo
de tu mirada inmensa,
como guerrero intacto
en su fuerza desnudo tras de broquel bronceo
serenos vamos bajos los blancos arcos del futuro (p. 127).

- «A las estatuas de los dioses»: versos 35-40: Medida: 10,14,11,14,14,13.

Tal vez su fe os devuelva el cielo.
Mas no juzguéis por el rayo, la guerra o la plaga
una triste humanidad decaída:
impasibles reinad en el divino espacio.
Distraiga con su gracia el copero solícito
la cólera de vuestro poder que despierta (p. 130).

Este ligero repaso por estas cinco piczas muestra que, salvo en la última, Cernuda se atiene a un molde formal de silva, con las lógicas diferencias, sucesión indefinida de endecasílabos y heptasílabos.

Incluso, como queda dicho, es perceptible este esquema en aquellos casos en que es mucho más prolongada la línea poética, pero susceptible de ser dividida rítmicamente en unidades inferiores que se corresponden, en general, con estas medidas centrales de 11 y 7 sílabas. Algunos ejemplos:

— «A un muchacho andaluz»: v. 10: «Bajo el inmenso cielo con nubes que se orlaban de rotos resplandores» (7+14).

— «Soliloquio del farero»: v. 32: «Que yo mismo manché con aquellas juveniles traiciones» (7+11).

— «Himno a la tristeza»: v. 84: «No eres hiel ni eres pena, sino amor de justicia imposible» (7+11).

Por otra parte, el endecasílabo empleado es aquel totalmente fijado por nuestra tradición clásica en sus cuatro configuraciones principales: el sáfi-

co, acentuado en cuarta y/o sexta/octava; el heroico, en 2 y en 6 sílaba; el melódico en tercera y sexta; y el enfático en primera y sexta, todos ellos muy utilizados en nuestra poesía del Siglo de Oro. Algunos ejemplos de *Invocaciones*:

— Melódico: v. 3 de «A un muchacho andaluz»: «Al caer de la luz por tu Conquero».

— Heroico: v. 65 del «Soliloquio del farero»: «En ti, mi soledad, los amo ahora».

— Sáfico: v. 1 del «Himno a la tristeza»: «Fortalecido estoy contra tu pecho».

— Enfático: v. 25 de «No es nada, es un suspiro»: «Antes de que la luz vele su muerte».

Incluso hay algún ejemplo, ciertamente escaso, del inusual endecasílabo de gaita gallega, que es empleado con clara intención expresiva en el v. 5 del «Soliloquio del farero»: «Buscaba en tí, encendida guirnalda».

Todos estos ejemplos, que podrían multiplicarse fácilmente, indican que en cinco (o en cuatro, ya que cabe cierta duda en lo que respecta a «A las estatuas de los dioses») de los poemas de *Invocaciones* Cernuda se atiene a un ritmo métrico de silva, ya que la medida básica es la constituida por la sucesión de endecasílabos y heptasílabos (a veces alejandrinos). Pero «silva», en todo caso, inmersa en los esquemas de verso semilibre, pues también en ellos hay versos que no se ajustan de ninguna forma a esta medida. Así:

— «A un muchacho andaluz»: versos 15, 32.

— «Soliloquio del farero»: versos 14,46.

— «No es nada, es un suspiro»: versos 8,21.

— «Himno a la tristeza»: versos 8,29.

— «A las estatuas de los dioses»: versos 7,8, etc.

Cernuda, por tanto, combina en estas composiciones versos tradicionales con otros que no lo son, no tanto porque no pertenecen a su medida dominante cuanto porque sus dimensiones se acercan más al versículo. Dominan, no obstante, los endecasílabos y heptasílabos frente a aquellos.

Esta proporción se va a ver alterada en los poemas ya citados de *Invocaciones* que constituyen el tercer uso métrico de esta serie: el verso libre o versículo propiamente dichos.

El verso libre es titubeante en «Por unos tulipanes amarillos», pero está plenamente conseguido en los otros tres casos, en los que se encuentran ejemplos de versículos verdaderos, sin que se pueda ya dividir la línea poética en unidades métricas inferiores, salvo las que puedan ser establecidas a partir de los grupos fónicos. Unos ejemplos de versículos bastarán para mostrar esto:

«La gloria del poeta»: v. 34: «Cómo enferman entre los graciosos castaños o los taciturnos plátanos»; v. 56: «El solemne erudito, oráculo de estas palabras mías ante alumnos extraños».

«*Dans ma péniche*»: v. 23: «Vuestra guarida melancólica se cubre de sombras crepusculares», v. 50: «Que cuando el hombre no tiene ligados sus miembros por las encantadoras mallas del amor».

«El joven marino»: v. 53: «Una juventud nueva corría por las venas de los hombres invernales»; v. 140: «Llegó hasta mí, a través de las velas caídas en la arena, como alas arrancadas».

Las dimensiones de estos versos, cogidos al azar entre otros muchos, nos permiten hablar de poemas escritos en verso libre o versículo: no hay una medida guardada en la mayoría de sus versos ni siquiera tendencial, y la composición se estructura y crea su ritmo por medio de otros procedimientos¹⁴.

Esto dicho, hay que señalar, sin embargo, que su misma libertad no impide que, de vez en cuando, podamos encontrar heptasílabos o endecasílabos en ellos, pero siempre en una proporción mucho menor que la correspondiente a las otras composiciones de este libro, escritas en versos semilibres. Unos ejemplos:

- «La gloria del poeta»: versos 3,59,18,64.
- «*Dans ma péniche*»: versos 47,28.
- «El joven marino»: versos 1,2,61, etc.

En los poemas de verso libre, empieza a tomar carta de naturaleza algo que preocupará mucho a nuestro autor en la etapa de madurez: las relaciones establecidas entre el ritmo de frase y el ritmo de verso. En *Historial de un libro* declaró Cernuda:

A partir de la lectura de Hölderlin había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, el *enjambement*, o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras el de la frase (p. 927).

En estos poemas de *Invocaciones*, obviamente, no ha llegado Cernuda a extraer todas las consecuencias de este proceder, tal y como puede verse en los versos 10-14 del último de *La realidad y el deseo*¹⁵:

¹⁴ El más utilizado es la anáfora, unida frecuentemente al paralelismo. En la mayoría de las ocasiones, Cernuda utiliza estos recursos con notable intención estética. Así en «El joven marino», en donde el paralelismo y el contraste aparecen como vehículos portadores de emoción poética y con el deliberado propósito de señalar con su eco la intensidad con la que el autor ha sentido la muerte del joven, como en los versos finales: «Así tu muerte despierta en mí el deseo de la muerte/ como tu vida despertaba en mí el deseo de la vida.»

¹⁵ Según el estudio citado de Tavani, en los poemas de Cernuda anteriores a la lectura de Hölderlin (1924-1935), se registra un encabalgamiento cada 24 versos mientras que, después de leer al poeta alemán (1936-1956) aparece cada siete versos más o menos.

¿Mi leyenda dije? Tristes cuentos
inventados de mí por cuatro amigos
(¿amigos?) que jamás quisisteis
ni ocasión buscásteis de ver si acomodaban
a la persona misma así traspuesta (p. 374).

En *Invocaciones*, el contraste conseguido por medio de este imponerse del ritmo de la frase sobre el del verso no llega a su madurez, pero hay que señalar inmediatamente que la frase se impone, a veces, al verso no como para oponérsele antitéticamente pero sí como para ocupar toda una línea poética, extendiéndola y haciendo que una frase muy larga, con sus grupos fónicos correspondientes, ocupe un verso muy largo.

Cernuda ha adquirido con ello la destreza en el manejo del versículo, aunque todavía no es capaz de crear ese ritmo tan característico de su segunda etapa y tan contrario a lo que es normal en la tradición poética española.

Si Cernuda no da todavía el paso definitivo es porque, quizás, no hace uso apropiado de la capacidad expresiva del encabalgamiento. En *Invocaciones*, predomina con mucho la esticomitia sobre aquél. El encabalgamiento, de efectos de contraste, aliados muchas veces al contenido del poema, en ocasiones sí es utilizado y, cuando así se hace, Cernuda sabe sacar partido, como en los versos 38-40 del «Himno a la tristeza»: «Tú nos devuelves vírgenes las horas/ del pasado; fuertes bajo el hechizo/ de tu mirada inmensa.»

Pero, en general, en *Invocaciones* no hay cortes bruscos del ritmo de verso y, la mayoría de las veces, la unidad sintáctica termina en pausa versal. Un ejemplo será suficiente: los versos 3-10 del «Soliloquio del farero»:

De niño, entre las pobres guaridas de la tierra,
quieto en ángulo oscuro,
buscaba en tí, encendida guirnalda,
mis auroras futuras y furtivos nocturnos,
y en tí los vislumbraba,
naturales y exactos, también libres y fieles,
a semejanza mía,
a semejanza tuya, eterna soledad.

A este uso predominante de la esticomitia hay que remitir gran parte del tono de serenidad clásica que, desde siempre, se ha visto como una de las características centrales de esta obra: las violencias expresivas apenas si ocupan lugar en *Invocaciones* y, pese a la inquietud que comunican ciertos temas de estas composiciones, Cernuda equilibra sabiamente la desazón con el distanciamiento necesario que posibilita el tratamiento sereno de aquellos.

También contribuyen a esto el que Cernuda utilice otros caracteres esenciales de la poesía clásica, como puede ser la rima, y no ya sólo en el caso

examinado de «El viento de septiembre entre los chopos», puesto que se le deslizan, de cuando en cuando, rimas internas.

Rimas internas, muy atenuado su efecto, claro, pueden encontrarse en todos estos poemas. He aquí dos ejemplos: versos 11-12 del «Soliloquio del farero» donde *injusta* rima en asonancia ú-a con *busca*; versos 3-4 de «El joven marino» donde *arena* rima con *espera*. Incluso hay ejemplos, poco frecuentes, de rimas verdaderas, esto es, coincidencia de fonemas entre terminaciones de verso: en el «Soliloquio del farero», el verso 4, «quieto en ángulo oscuro», rima en ú-o con el verso 6, «mis auroras futuras y furtivos nocturnos».

La contención clásica de estos poemas encuentra un punto de apoyo importante en la recuperación del sentido de la estrofa que, desde Vivanco, se viene considerando característico de *Invocaciones*¹⁶.

Desde luego, salvo en el caso, una vez más, de «El viento de septiembre entre los chopos», no hay que entenderlo como una recuperación de la estrofa en su sentido clásico, una combinación cerrada de versos, repetitiva y obedeciendo en todo caso a una configuración marcada previamente, sino que ha de explicarse en un sentido más amplio: la organización del poema en núcleos fácilmente desgajables que podrían llamarse «estrofas» a falta de otra mejor denominación. Por medio de ellas Cernuda empieza a hacerse dueño del sentido de la composición, necesaria para todo poema largo, como señaló el propio autor en *Historial de un libro*.

La métrica de este libro, en suma, es otro componente más del mismo que indica el carácter de transición de *Invocaciones*. La mezcla de diferentes formas de versificación, los primeros contrastes en Cernuda entre ritmo de verso y frase o la formación de un sentido de la composición basado en estructuras sostenidas por paralelismos u otros recursos así lo señalan. Y en todos estos usos métricos el poeta sevillano muestra el grado de reflexión e intención estética que siempre guió su creación.

¹⁶ Cfr. L. F. Vivanco: «Luis Cernuda en su palabra vegetal indolente», *Introducción a la poesía española conemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957), pp. 295-338.