

LOS VERSOS DE FRANCISCO A. DE ICAZA

Hace ya muchos años que Enrique Díez Canedo advertía: "Cuando se estudie como es debido el comienzo de las corrientes poéticas que culminan en Darío, se dará a Icaza el puesto que le corresponde y que muchos se han olvidado de concederle".¹ El nombre del diplomático, crítico y poeta mexicano Francisco A. de Icaza (1863-1925) figura, en efecto, con frecuencia en artículos, cartas, dedicatorias de poemas y anécdotas de principios de siglo. Hoy se le recuerda más como cervantista e historiador que como poeta, a pesar de que algunos poemas suyos —no más de media docena— se han hecho paso en las antologías de poesía mexicana y aun en otras de alcance hispánico.

Icaza fue desde el principio un hombre de gran cultura literaria, entendiéndolo por tal no sólo la francesa decimonónica, sino la que incluye un buen conocimiento de otras menos frecuentadas. Fue versado en letras italianas y germanas, y dominaba como pocos la literatura clásica española. Pero esa misma cultura, precisa a veces hasta el detalle minúsculo, colocaba a Icaza a un paso de la erudición y de la Academia, si no plenamente en ellas, con menoscabo del arrebatado bohemio y la iconoclastia que caracterizó a buena parte de los nuevos poetas. Era además amigo, no de los jóvenes literatos de su edad, sino de las figuras consagradas de la Restauración, de Valera, Campoamor, Núñez de Arce, Menéndez y Pelayo, a quienes recibía regularmente en su casa de Madrid. No pudo ser, por tanto, un "guión arrebatador", como llama Salinas a Rubén Darío, ni un *enfant terrible* como Lugones o Tablada. En España, al igual que durante sus años juveniles en México, Icaza se mantuvo a distancia de los que por edad debieron ser sus compañeros en esfuerzos literarios, encontrándose más a gusto en la compañía de hombres mayores y más respetables. Pero su influencia en la renovación poética de fines

¹ *Letras de América*, México, 1944, p. 210.

de siglo no dejó de ejercerse, de una manera callada, pero reconocible, en el joven Juan Ramón Jiménez, en Antonio Machado y en Enrique González Martínez, por citar sólo a los más grandes.

Este influjo se ejerció de dos modos y en dos etapas distintas. Hasta 1899, Icaza fue el adelantado del modernismo americano en España, adonde había llegado en 1886. Prácticamente él fue el único poeta americano poseedor de la nueva sensibilidad que vivía allí. A la segunda y triunfal llegada de Darío, la dirección del movimiento pasó a manos de éste, pues ni Icaza ni nadie podía arrebatarse ese puesto; pero antes de aquella fecha, jovencísimos poetas como Juan Ramón Jiménez, Díez Canedo, los Machado y otros, recibieron de boca de Icaza las saludables aguas cosmopolitas, y de sus versos, de un modernismo medido y prudente, el aire fresco de renovación que aquellos jóvenes necesitaban respirar. Aun así, el magisterio de Icaza no se limitó a esa primera enseñanza. Fue él quien primero puso sordina y medida a las innovaciones, anunciando y alentando en más de un punto el regreso al lirismo intimista y a la poesía popular y cancioneril, modos en que pronto le siguieron Antonio Machado y Enrique González Martínez. Esta segunda doctrina, a la que Icaza prestaba el peso de su autoridad en literaturas antiguas y modernas, fue en parte responsable de esa saludable recuperación de lo que la poesía había sido antes de las desviaciones de la segunda mitad del XIX: palabra en el tiempo, testimonio de los afectos y las emociones históricas del hombre individual y colectivo.

La obra poética de Icaza comprende cuatro libros. *Efímeras* (Madrid, 1892) contiene poemas escritos entre 1885 y 1891; en ellos es visible la huella de Bécquer, Heine y Gutiérrez Nájera por un lado, y de la poesía verista italiana, por otro. Algunos de ellos habían aparecido antes en periódicos y revistas de gran circulación, y puede decirse sin reparos que fueron los primeros versos que aparecieron en España insuflados por la sensibilidad delicada, el sensualismo pagano y el gusto por los refinamientos del arte

que fueron rasgos definitorios del modernismo. Siete años después se publicó *Lejanías* (Madrid, 1899), donde, a más de las influencias antes notadas, se observa una incorporación mesurada y selecta a nuevos ritmos, motivos y disposiciones estróficas, traídos del simbolismo. Hacia 1900 se observa un cambio en su poética: sin dejar de cultivar el alejandrino y la ornamentación modernista, aparecen ahora un número grande de piezas cortas al estilo de los cancioneros que por entonces estaban publicándose. Esto, unido tal vez a la muerte de una hija pequeña, llevó su poesía por derroteros antimodernistas, que abren claramente la etapa poética señoreada por Antonio Machado y Enrique González Martínez. Apareció así *La canción del camino* (Madrid, 1905). Basta conocer la poesía de Antonio Machado, González Martínez y Ramón Pérez de Ayala, para darse cuenta de que los símbolos del camino, el sendero, el romero, y los motivos poéticos de la soledad, la fuente escondida y la canción del caminante, rasgos que unen a aquellos tres poetas, tienen un origen común en el libro de Icaza. En 1922, salió a luz su último poemario, *Cancionero de la vida honda y de la emoción fugitiva* (Madrid, s. a.), en el que se incorporaron sus libros anteriores, excepto el primero, añadidos con nuevas composiciones semejantes en tono y temática a los de *La canción del camino*. Con motivo de éste, su último y más importante libro, escribió Machado sus "Soledades a un maestro" (*Nuevas canciones*, 1924) donde, remedando la "Oda a Roosevelt" dice:

No es profesor de energía
Francisco de Icaza,
sino de melancolía.

Creo que el mejor camino para conocer a Icaza sería una glosa de esos versos de Machado, y muy en primer lugar averiguar en qué consiste esa profesión de melancolía como algo opuesto a la energía de otros modernistas, singularmente de Darío. Como primer paso en esa dirección, se hace necesario un examen de los moldes poéticos en que Icaza vertió sus palabras, con el comentario que ayude a per-

filar su figura de poeta. Eso es lo que nos proponemos aquí, como parte de una empresa más amplia que deberá incluir la estética y la visión del mundo.

* * *

La corta producción de Icaza, centena y media de poemas, algunos cortísimos, es, sin embargo, de gran variedad en temas y ritmos, si bien toda ella está tejida de un mismo y leve velo de añoranza imprecisa. El vocabulario es de gran sencillez, muy cercano al de la prosa. No busca Icaza al lector por vía de la sorpresa o del asombro, sino a través de sutiles giros en el pensamiento y el ritmo. Como los poetas tradicionales, fía el efecto del poema al contexto general de la vida, a diferencia de la poesía absoluta o "pura", que quiere ser sola y señora de sí misma. Ello es muestra de que la actitud de Icaza ante el poema era algo distinta de la de los modernistas, y más aún de sus secuelas vanguardistas y herméticas, dadas, a veces con exceso, a la construcción de castillos verbales sin más referencia que su propia singularidad. Esta atadura con la experiencia común no debe verse, como con frecuencia se hace, como un rasgo retardatario. Cuando Machado acusó a los poetas jóvenes de destemporalizar la lírica, sabía muy bien de lo que hablaba. No era la suya una actitud de cerrado y sacristía, sino muy al contrario la sana repulsa de una literatura sin ancla en el hombre concreto e histórico. Machado es un poeta tradicional en el sentido de que toda literatura, antigua o moderna, digna de tal nombre, es una actividad surgida del intercambio humano con el mundo. Pero en modo alguno podemos aceptar para él el calificativo de romántico rezagado que le otorga Octavio Paz. Los poetas jóvenes de España han comprendido la verdadera modernidad de Machado y a él han tenido por maestro, mucho más que a otros más "modernos", pero decididamente menos actuales. Según esto, cabe decir que Icaza es también un poeta tradicional, que no desdeña la anécdota ni la narración, que expone desnudamente sentimientos reconocibles y que, a

falta de palabras, bien podría escribir —como dice en cierta ocasión— “con la sangre de mis venas”.

METROS Y RITMOS

La prodigiosa variedad rítmica y métrica de Rubén Darío no tiene igual en la literatura hispánica ni en cualquier otra. Navarro Tomás, que ha estudiado este particular, enumera en la obra de Darío 37 clases de versos y 136 modalidades estróficas.² Rubén fue, sin embargo, el único poeta que se acercó sustancialmente al número total de variedades rítmicas empleadas durante el modernismo, y que Navarro Tomás estima que fueron 46.³ Icaza, por su parte, practicó solamente ocho metros y un total de once tipos rítmicos independientes. Aunque muy por detrás de Darío (11 frente a 37) en la variedad, no queda mal comparado con otros poetas del modernismo. Un somero recuento de los versos de algunos de ellos me ha proporcionado las siguientes cifras:

Icaza	8 metros; 11 tipos rítmicos
Gutiérrez Nájera	5 " 7 " "
Díaz Mirón	9 " 13 " "
José A. Silva	8 " 13 " "
Julián del Casal	5 " 7 " "
Herrera y Reissig	7 " 10 " "
Jaimes Freyre	12 " 17 " "
Antonio Machado	8 " no he contado los ritmos.

Como puede observarse, Icaza es, en cuanto a la variedad métrica y rítmica, tan diverso como la mayoría de los modernistas. El cuadro de esos once tipos rítmicos y sus metros independientes (es decir, no empleados como auxiliares de otros) es el siguiente:

² T. NAVARRO TOMÁS, *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 201-231.

³ Cf. NAVARRO TOMÁS, *op. cit.*, p. 235.

tetrasílabo	
hexasílabo	polirrítmico
heptasílabo	polirrítmico
octosílabo	polirrítmico
decasílabo	{ polirrítmico compuesto de 5-5 dactílico simple
endecasílabo	polirrítmico
dodecasílabo	{ de seguidilla (7-5) polirrítmico compuesto (6-6) ternario (4-4-4)
alejandrino	polirrítmico

Entre estos metros se echa de menos el eneasílabo, tan afortunado en la época; pero tampoco lo intentaron todos los poetas de su tiempo, ni siquiera modernistas tan atrevidos como Herrera y Reissig.

Octosílabo. El metro más abundante en la poesía de Icaza es el tradicional octosílabo polirrítmico, que por sí sólo ocurre en 58 poemas, es decir, en cerca del 40% de la producción total del poeta. Ahora bien, si examinamos la distribución de los tipos rítmicos de ese metro, veremos que más de la mitad son del tipo trocaico, repartiéndose los tipos dactílico y mixto el resto a partes iguales. La polirritmia persiste, naturalmente, pero la preponderancia abrumadora del trocaico da a los octosílabos de Icaza un tinte peculiar. La razón es que va en contra de la tendencia rítmica general del octosílabo español; éste rebaja la preponderancia del trocaico al nivel del mixto, haciendo así resaltar el elemento dactílico, más veloz y enérgico.⁴ El carácter dulce y lírico del tipo trocaico puede ser la razón principal de que Icaza prefiriera, inconscientemente desde luego, esa modalidad para expresar su poesía tan a media voz y alejada del énfasis. Vemos aquí una primera relación entre la "melancolía" que varios han observado y la factura material de sus versos. Creo que a este respecto debió in-

⁴ Cf. NAVARRO TOMÁS, *op. cit.*, pp. 37-66.

fluir en Icaza la lectura demorada de la poesía italiana: como es sabido, el italiano, cuando usa el octosílabo, es siempre en la variedad trocaica.⁵

Sólo en su primer libro, *Efímeras*, resalta la variedad dactílica, acercando la proporción a los niveles normales del castellano. Pero ello se explica porque un poema bastante largo, la paráfrasis del *Ritter Olaf* de Heine, es de carácter narrativo y enfático; heroico, podríamos decir:

“Olaf, las doce sonaron
y de tu muerte es la hora;
debes pagar con la vida
—dice una voz temblorosa—
de la hija del monarca
la seducción y deshonra”.

Entonan los sacerdotes
preces de misericordia;
el hombre de roja capa
el hacha luciente toma,
y cerca del negro tajo
impasible se coloca.

Olaf, cercado de lanzas
y de rojizas antorchas,
bajo la gran escalera
con la sonrisa en la boca;
.....

En seguida se aprecia el ritmo peculiar de los romances populares y tradicionales, por el relieve de dactílicos y mixtos a costa del trocaico; de éste no hay más que dos casos en todo el pasaje. Ello se aviene bien con la tendencia del octosílabo narrativo, tanto el tradicional como el romántico de Zorrilla y del duque de Rivas.⁶ Además, conviene re-

⁵ W. TH. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Felice Le Monnier, 1973, p. 75.

⁶ T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. 3ª ed., Madrid, Guadarrama, 1972, núm. 317.

cordar que el dactílico y el mixto traducen mejor el verso de tres acentos del original alemán de ese pasaje:

Herr Olaf, es ist Mitternacht,
Dein Leben ist verflossen!
Du hattest eines Fürstenkinds
In freier Lust genossen.

Pero este énfasis estaba lejos del temple natural de Icaza, y en sus libros posteriores la proporción del trocaico sube hasta doblar los otros dos tipos, e incluso al 60% en *La canción del camino*, su primer poemario realmente personal. En este libro se aprecia al redescubrimiento de la copla lírica popular y de la poesía cancioneril, modelos que le llevaron a un lirismo intimista, expresado, a veces exclusivamente, en octosílabos trocaicos, como en esta quintilla de 1900:

Olvidar. No, no podría;
recordar es lo mejor:
pobre muertecita mía,
de ti, ¿qué me quedaría
renunciando a mi dolor?
("Una lápida")

En el último y más largo de sus libros, el *Cancionero*, se mantiene ese extraordinario relieve del ritmo octosílabo trocaico: la mitad aproximadamente de las composiciones están en octosílabos, y de éstos, el 50% son trocaicos, lo cual testimonia del apego de Icaza a ese ritmo suave, italiano, que es factor principalísimo a la hora de precisar en qué consiste esa melancolía de la que, según Machado, Icaza era profesor.

Endecasílabo. En sus dos primeros libros, es decir, hasta 1899, Icaza usó abundantemente el endecasílabo en sonetos, tercetos, silvas, cuartetos, etc. En el cómputo total de sus versos, el endecasílabo sigue en importancia al octosílabo, siendo siempre el polirrítmico la base de sus poemas. Aunque ocasionalmente pueden encontrarse versos aislados en

endecasílabo dactílico, no tentó a Icaza esa modalidad, a pesar de la boga en que lo puso Rubén Darío en su célebre "Pórtico". Ni por temperamento, ni por aficiones, podía Icaza apegarse a un metro tan machacón y artificioso. En el período clásico, tan bien conocido de Icaza, el dactílico se admitía, pero nunca como metro independiente, y siempre con reparos, casi como una licencia poética. La poesía italiana, que Icaza leyó asiduamente, apenas lo emplea.

Entre los tipos rítmicos del endecasílabo común o polirrítmico, Icaza tiende, igual que hemos visto en el octosílabo, a las variedades menos enfáticas, dando preeminencia a la melódica y la sáfica. Y también aquí encontramos una desviación de la tendencia general del endecasílabo español: en Icaza el sáfico gana puestos a expensas del heroico, que es el más común en nuestra lengua.⁷ El sáfico es el más lento y moroso, a la par que el más suave de los cuatro tipos; es el favorecido por la lírica italiana, de la cual —como hemos apuntado— Icaza fue fuerte tributario, sobre todo en sus primeros libros. Y es en éstos precisamente donde el endecasílabo sáfico predomina sobre los demás, como en este cuarteto de "Psiquis y Amor" (*Lejanías*):

Todo reposa en el paraje umbrío,
todo respira bienhechor descanso:
la luz, el aire, hasta el revuelto río
se adormece en la curva del remanso.

A partir de 1900 el endecasílabo prácticamente desaparece de su obra. Puede decirse que ése es el año de la conversión del escritor a una poética popular y cancioneril, de tono reflexivo, que tuvo indudable influencia en su joven amigo Antonio Machado, quien escribía por entonces las primeras poesías de su primer libro, *Soledades*. En *La canción del camino*, cuyos primeros poemas datan de 1899, no hay un solo endecasílabo, y en el *Cancionero* sólo tres poemas lo usan. Lo curioso y revelador es que, a la vez

⁷ T. NAVARRO TOMÁS, *Los poetas*, pp. 89-115.

que Icaza se convierte a una poesía más popular, el ritmo de estos poquísimos endecasílabos que aparecen en su último libro, se acerca también a la variedad más típicamente tradicional del castellano, la heroica, como ocurre en este soneto:

Su lienzo, luminoso y transparente,
no puedo compararlo con tu espejo
porque su obra genial no fue reflejo
de tu vana hermosura indiferente.

Él dio serenidad a tu entrecejo,
de Venus y Minerva juntamente,
y dio un encanto al labio sonriente,
en donde hasta el mutismo es un consejo.

Y no copió ni el tizne de la ojera,
ni el rostro enjalbegado de pintura,
ni el carmín de la boca vocinglera,

donde toda palabra es impostura...
Dio vida al retratarte a una quimera
cuyo hechizo menor es la hermosura.
(“Del modelo vivo”)

Decasílabo. No podía faltar en un poeta mexicano el decasílabo, metro al que dio prestigio culto Sor Juana Inés de la Cruz, tomándolo de las letras de baile populares, y que fue también metro predilecto de Justo Sierra y Manuel Gutiérrez Nájera. Los siete poemas en decasílabos que escribió Icaza se reparten entre sólo dos de las cuatro variantes posibles de ese metro: la dactílica simple y la compuesta polirrítmica de 5-5, ésta última hecha famosa por “La duquesa Job”. En esta variedad tan simétrica escribió Icaza sus “Estancias”, uno de los pocos poemas suyos que suelen aparecer en las antologías:

Este es el muro, y en la ventana
que tiene marco de enredadera,
dejé mis versos una mañana,
una mañana de primavera.

Dejé mis versos en que decía
 con frase ingenua cuitas de amores;
 dejé mis versos que al otro día
 su blanca mano pagó con flores.

La deuda que esta celebrada composición tiene para con Bécquer y Gutiérrez Nájera, tanto en el tema como en la disposición general, no impide que se note una especial saudade de Icaza, debida sin duda al uso de repercusiones, represas y correlaciones sintácticas, pero también al predominio en los hemistiquios de la variedad trocaica (31 en total) frente a la dactílica (17), hasta el punto de que la estrofa cuarta es uniformemente trocaica.

Hexasílabo y heptasílabo. En menor medida que los tres metros anteriores, se sirvió Icaza de estos dos versos tradicionales. Del primero, en dos romancillos de *La canción del camino*; ambos son polirrítmicos, pero predomina —como ya estamos acostumbrados— la variedad trocaica, especialmente en el primero de ellos; el compás uniforme y lento del trocaico colabora eficazmente al motivo, igualmente pausado, de la nieve que cae:

Nieva, nieva, nieva...
 En vaivén constante
 blancas lanzaderas
 tejen en los aires
 vaporosas telas.
 Nieva, nieva, nieva...
 De los copos blancos
 se cruzan las hebras,
 y todo por grados
 se espuma o se vela;
 y el telón del fondo,
 de blancura intensa,
 a encontrados soplos
 sin cesar ondea.
 Nieva, nieva, nieva...
 Una luz grisácea
 los espacios puebla,

y otra luz más blanca
 brota de la tierra.
 Nieva, nieva, nieva...
 ("Tarde blanca")

En todo este hermoso romancillo sólo hay 3 hexasílabos dactílicos, lo cual, unido a la disposición tipográfica original, de grandes espacios en blanco, produce el efecto buscado por el motivo de la nieve que pausadamente cae en un día gris. Nótese también el estribillo, recurso utilizado por Icaza con frecuencia poco común entre los modernistas.

Poetas románticos como Zorilla y Saavedra sólo emplearon heptasílabos trocaicos; de ellos se aparta Icaza, dándole al dactílico la misma importancia, introduciendo de ese modo la polirritmia en un metro que estaba algo acartonado en nuestra lengua; es una característica que heredarán Antonio Machado y otros poetas de fin de siglo. De los poemas heptasílabos de Icaza, sólo el primero que escribió, "En secreto", presenta todavía una gran superioridad del tipo trocaico; pero después de varios años sin cultivarlo, compuso cuatro canciones, entre ellas, esta que trata el tema tan querido a nuestro poeta del modelo vivo y su reflejo en el arte:

¡ Con qué sobrios colores
 Naturaleza pinta
 sus paisajes mejores!
 La mancha verde, el prado;
 una azulada tinta,
 el cielo, el monte, el río;
 unos puntos, las flores:
 ¡ Con qué sobrios colores
 Naturaleza pinta!

Yo en copiarla me empeño
 sin técnica distinta;
 sólo añadido el ensueño,
 mi personal ensueño.
 ("Imagen y copia")

No hay que olvidar que el heptasílabo puede ser, además de metro independiente, auxiliar del endecasílabo, del dodecasílabo, del pentasílabo y del alejandrino, y con estas funciones aparece a menudo en Icaza para formar diferentes modalidades de la silva; pero no creemos necesario extendernos sobre este punto, porque exigiría meternos en problemas semánticos que están fuera del alcance que nos hemos propuesto en este trabajo.

Dodecasílabo. Dejando ahora los metros tradicionales que hemos examinado, hay que decir que una cuarta parte de la producción de Icaza aparece vertida en dos versos característicos del modernismo: el dodecasílabo y el alejandrino. Cultivó ambos toda su vida, y ello atestigua que no desdeñó, ni mucho menos, los nuevos aires, sino que siempre buscó conciliar la "actual cosmética" con la concepción clásica de la poesía como molde de la experiencia vivida y del sentimiento personal adherido a ella.

Como metro *sui generis*, el dodecasílabo de 7-5, surgido de la seguidilla popular, comenzó a independizarse durante el romanticismo; pero conviene notar que en todos los ejemplos de Zorrilla, la Avellaneda, etc., aparecen en pareados, es decir, que son todavía seguidillas en las que los versos de siete y cinco sílabas se escriben a renglón seguido. Así ocurre también en los pocos ejemplos que he encontrado en Gutiérrez Nájera:

Cuando el alba risueña sus perlas vierte
en los brazos del alba me finjo verte...⁸

Los versos de esa composición juvenil ("Serenata") del Duque siguen de manera natural a dos seguidillas tradicionales, y sólo con restricciones podría decirse que es un metro independiente.

Se ha dicho que fueron dos "Medallones" de la segunda edición de *Azul...* (1890) los primeros poemas en que el dodecasílabo de 7-5 adquirió su independencia total, al des-

⁸ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, *Poesías Completas*, México, Porrúa, 1953, I, p. 82.

ligarse de la rima pareada, y que de allí los tomó Julián del Casal para sus "Cromos españoles" (*Nieve*, 1892) y Díaz Mirón para sus seis poemas de *Lascas* escritos en ese metro. La fecha del "Nocturno" de José Asunción Silva que empieza "A veces, cuando en alta noche tranquila", es desconocida, pero, en cualquier caso, esa composición sólo llegó a conocerse fuera de Colombia a partir de la edición de Barcelona de 1908. Hago esas precisiones porque creo que la composición de Icaza "Los dos sueños" (1889) contiene los primeros dodecasílabos de esta clase, no pareados, cuya fecha nos es conocida. Si es así, habría que reconocer que Icaza y Darío desarrollaron ese tipo rítmico casi a la vez (1889 Icaza; 1890 Darío) e independientemente uno de otro. Una vez más sería un mexicano quien se adelantaría en la innovación del dodecasílabo, como en el siglo xvii lo habían hecho Diego de Ribera, Sor Juana y Gabriel de Santillana. Los versos de Icaza, bastante endebles, forman nueve cuartetos en el metro en cuestión, con rima alterna:

Ya lo ves, alcanzamos el bien distante.
Dime si hay en la tierra dicha ninguna
como la que sentimos en el instante
en que tranquilo duerme sobre la cuna.

La composición está dividida en dos partes, correspondientes a los dos sueños de un niño: el sueño en la cuna y el sueño de la muerte. Ya de por sí folletinesco, el poema se hace aún más patético al evocar las esperanzas que los padres tenían puestas en el pequeño:

Al verlo sonriente plegar el labio
tu corazón de madre, de dicha lleno,
si yo digo: —Mañana será muy sabio—
replica con ternura: —Será muy bueno.

Hay aquí sin duda un recuerdo del "Prólogo" (1883) de Gutiérrez Nájera. La mediocre calidad del poema se debe en parte a la elección de esta variedad rítmica, flamenca y

algo torera, para tema tan sentimental. A este respecto merece la pena citar estas palabras de Navarro Tomás: "Al ritmo de seguidilla, que según Cervantes hacía cosquillas, se asocia la impresión del movimiento vivo y airoso de su música y baile. Alegraba los estribillos de los villancicos. Era la parte más movida y rasgueada de las tonadillas. La gracia de sus giros adquirió tono elegante y cortesano en las serenatas románticas. En la canción popular suena a veces con majeza y arrogancia. Se presta al relato ágil y ligero y a la anécdota humorística. El compás ternario de sus períodos rítmicos no se acomoda al ímpetu del himno patriótico o de la marcha marcial. Parece igualmente fuera de su campo en las disertaciones didácticas, alocuciones políticas y lamentaciones elegíacas en que el dodecasílabo de seguidilla ha sido a veces empleado por la poesía pos-romántica y modernista".⁹ El ejemplo más notable de la aplicación de este metro a la lamentación elegíaca son las siete piezas de *Dolores*, de Federico Balart, escritas entre 1879 y 1889, pero que son todavía pareadas. De Balart tomó tal vez Icaza la desafortunada idea de hacer poesía sentimental en dodecasílabos de 7-5, pero aun así contribuyó a que el metro se abriera paso en la poesía finisecular.

Hay en su obra, por fortuna, otros ocho poemas en el mismo verso seguidillesco. De 1897 es un hermoso soneto que en el remate anuncia ya la poesía de Antonio Machado:

Azul cobalto el cielo, gris la llanura,
de un blanco tan intenso la carretera
que hiere la retina con la blancura
de la plata bruñida que reverbera.

Allá lejos, muy lejos, una palmera,
tras unas tapias rojas, a grande altura,
como el airón flotante de una cimera
levanta su penacho de fronda oscura.

Llego al huerto lejano; bajo la parra
que da sombra a la escena que me imagino,
resuenan los acordes de la guitarra;

⁹ Cf. NAVARRO, *Métrica*, núm. 405.

rompe el aire una copla que ensalza el vino...
y al monótono canto de la cigarra
avanzo triste y solo por el camino.

(“Paisaje de sol”)

Al estudiar la estética de nuestro escritor habrá que volver sobre este soneto; pero baste decir ahora que el ritmo se acopla mucho mejor a esta escena, aun siendo elegíaca, que a la anterior. El ambiente, claramente andaluz, las rimas (*parra-guitarra*, ya usadas por Salvador Rueda) y la mención de la copla y el vino, permiten una alegría rítmica que es como el fondo contra el que resalta con más claridad la soledad y tristeza del caminante.

En tres poemas usó Icaza el dodecasílabo común de 6-6, siempre en el tipo polirrítmico, con reparto igual entre hemistiquos dactílicos y trocaicos. Se observa a veces una fina distribución de éstos, que influye en el efecto acústico y conceptual de la composición, como en este “Ritornello”:

Insisto, no importa; mi pasión es terca,
y será forzoso que el rigor ablandes:
he de ver a solas y cerca, muy cerca,
tu ojos profundos, azules y grandes.

En noches de ausencia, mirando en las olas
brillar los reflejos de lejanos mundos,
pensaba en mirar de cerca y a solas
tus ojos azules, grandes y profundos.

¿Ruegos, amenazas? Si todo es lo mismo.
Igual que me ofendas, igual que me adules.
Perdóname y mírame. Me atrae el abismo
de tus ojos grandes, profundos y azules.

Rubén Darío incluyó este retornelo en su artículo, muy elogioso para Icaza, sobre la poesía en 1900, que apareció en la *Revista Moderna* en 1901. El fino oído de Rubén notó sin duda el encanto de estos versos; es tarea nuestra averiguar qué hay en ellos para producir ese efecto. Aparte del adorno con toda suerte de paralelismos, represas y re-

percusiones, los quiebros rítmicos de ese poema son muy responsables del efecto total, y especialmente la sabia alternancia de las cuatro modalidades del metro de 6-6, producto de las diversas combinaciones del hemistiquio dactílico y el trocaico. La alternancia está provocada por la aparición regular del retornelo en tres secuencias rítmicas diferentes cada vez:

tus ojos profundos, azules y grandes (dactílico-dactílico)
 tus ojos azules, grandes y profundos (dactílico-trocaico)
 tus ojos grandes, profundos y azules (trocaico-dactílico)

La disposición rítmica de las estrofas queda así:

	dactílico-trocaico	(2)
	trocaico-trocaico	(3)
	trocaico-trocaico	(3)
Retornelo	dactílico-dactílico	(1)
	dactílico-dactílico	(1)
	dactílico-trocaico	(2)
	dactílico-dactílico	(1)
Retornelo	dactílico-trocaico	(2)
	trocaico-dactílico	(4)
	dactílico-dactílico	(1)
	dactílico-dactílico	(1)
Retornelo	trocaico-dactílico	(4)

Los números de la derecha identifican cada una de las cuatro combinaciones posibles del dodecasílabo de 6-6. Como puede verse, las estrofas son rítmicamente simétricas, a excepción de la primera. La segunda tiene ritmo cruzado, 1212; la tercera lo tiene abrazado, 4114. Y la ligera asimetría de la primera estrofa (2331) puede justificarse porque el trocaico de la combinación 2 que aparece en el segundo hemistiquio del primer verso está al servicio de una frase cuyo recalco exige un ritmo más lento que el dactílico pedido por una simetría rítmica exacta: el poeta quiere que la amada se entere bien de su obstinación.

No quiero dejar este apartado dedicado al verso de 12

sílabas sin mencionar que en 1895 usó Icaza el dodecasílabo ternario, llamado por Vicuña Cifuentes "de dos cesuras", tipo rítmico ensayado ya durante el romanticismo y que recibió favor constante entre los modernistas, si bien fue uno de los poquísimos que no ensayó Darío. El único ejemplo de Icaza se titula "Música de Oriente", en cuartetos de principio octosílabo y rima de romance, combinación que usaría Unamuno en su "Credo Poético" (*Poesías*, 1907).

Alejandrino. El verso de 14 sílabas, tan afortunado en el modernismo, es, como se sabe, un metro antiguo en español. Veinte poemas de Icaza lo usan, mezclando en todos ellos los tipos rítmicos a la manera francesa y contra la tendencia de los poetas románticos y de los primeros modernistas (Nájera, Casal, Rueda) que los hicieron uniformes. En su primer poema con alejandrinos, "Invernal" (1895), todavía predomina la uniformidad trocaica, y sólo tres hemistiquios son dactílicos, suficientes para la polirritmia, pero aun así poco destacados; es un bello poema, que habrá que comentar en otra ocasión. Ya a partir de su segunda pieza en este verso, los hemistiquios dactílicos igualan en número, y aun superan, a los trocaicos. Es notable que usara Icaza el alejandrino en tres de los seis madrigales aparecidos en *El Universal* de México durante 1919. No parece que sea este metro apropiado a la condensación requerida por el madrigal; y sin embargo, gracias al empleo de la correlación y otros complementos rítmicos, consigue Icaza hermosos efectos, como en este "madrigal de la muerte":

Tú no fuiste una flor, porque tu cuerpo era
todas las flores juntas de una primavera.
Rojo y fresco clavel fueron tus labios rojos,
azules nomeolvides aquellos claros ojos,
y con venas y tez de lirio y azucena
aquella frente pura, aquella frente buena;
y como respondías a todo ruborosa,
tomaron tus mejillas el color de la rosa.
Hoy que bajo el ciprés cercado de laureles,
rosas y nomeolvides, y lirios y claveles

brotando de la tierra confunden sus colores,
parece que tu cuerpo nos lo devuelve en flores.

El motivo de este bello madrigal debió ser la visita a la tumba de su hija, probablemente la segunda, que murió en 1912. Otros temas, que por su temple heroico o civil se avienen bien con este metro largo y solemne, aparecen en "Y la nave", en que Icaza saluda la llegada a España de la fragata argentina "Sarmiento", y en "Panoplias", no fechado, que habla de armaduras, trofeos y combates.

Dos buenos sonetos de su última obra son alejandrinos: "El encanto del libro" es una meditación sobre el desencanto que la gloria literaria dejó en el poeta; mantiene la disposición de las rimas usual en el soneto. Pero el otro, de corte más modernista en el tema, ensaya una disposición completamente inusitada, con sólo tres rimas:

De toda tu belleza en mí sólo perdura,
entre el deslumbramiento de la intensa blancura
de la cal luminosa que tus manos enjarra,
la queja de una copla que los aires desgarrá;

y en el calcinamiento de la estéril llanura,
aquel rincón de paz, oasis de fragancia,
perdido en la planicie donde el sol achicharra
y sus crótalos roncós repica la cigarra.

Y allí, visto de paso, bajo el verde cancel
de las tupidas hojas que forman el dosel
que lo entona y ajusta al marco del dintel,

aquel rostro moreno del mirador aquél,
con los ojos de pena y los labios de miel,
y toda Andalucía reconcentrada en él.

("Aldea andaluza")

Se mezclan en ese soneto técnicas procedentes de varias escuelas poéticas: las abstracciones simbolistas (deslumbramiento, calcinamiento); el pintoresquismo colorista de Rue-

da y Gautier; y hasta elementos estéticos del 98, como la estéril llanura.

ACCIDENTES DEL VERSO

No fue amigo Icaza —como encontramos con extrema frecuencia en Herrera y Reissig, en Machado, en Unamuno, etc.— de quebrar los hemistiquios con pausas sintácticas interiores, como tampoco lo fue del alejandrino francés con primer hemistiquio agudo. En esto se puede observar el disgusto de Icaza por el énfasis, el juego rítmico o cualquier otro artificio que obstaculice el normal curso del castellano. Esto es causa a veces de que, arrullados por la uniformidad rítmica, se nos pasen por alto sutiles quiebros del significado, que todo poeta debe manifestar en el plano del significante con algo más que el contenido semántico de las palabras. Su poesía parece de tal levedad, casi prosaica, que se la ha olvidado en los estudios sobre la literatura finisecular, siendo como es un jalón importante entre el modernismo y la poesía posterior. Igual que Machado y González Martínez, Icaza exige un lector atento que sepa hallar la miga en palabras comunes, en giros sintácticos de la lengua hablada y en patrones rítmicos corrientes. Así, por ejemplo, sus oraciones se hilan en forma suelta, casi nunca periódica, añadiendo frases y cláusulas a medida que las nociones se van presentando a la mente.

A esta misma repugnancia por recalcar la dicción o producir la sorpresa, obedece la ausencia casi total de encabalgamientos, artificio que se extendió en demasía durante el modernismo a imitación francesa, pero que dudamos sea del mejor gusto cuando no cumple una clara función en el significado. Hay, sí, encabalgamientos oracionales, pero siempre son del tipo que Dámaso Alonso llama "suaves", es decir, que se prolongan hasta la quinta o más sílabas del verso encabalgado.¹⁰ Los del tipo abrupto no

¹⁰ Cf. ANTONIO QUILIS, *La estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC, 1964, pp. 117 ss.

pasan de media docena, y siempre atraen la atención sobre el sintagma encabalgado:

... Esparce la campana
su clamor en la torre; y en la *paz virgiliana*
de los campos, el alma se difunde tranquila.

(“En el llano”)

Tampoco abundan los encabalgamientos en el interior de los versos compuestos; los ejemplos no pasan de ocho o diez.

Por este respeto escrupuloso, salvo en esos contados casos, a la pausa versal y a las cesuras, hay en Icaza una perfecta homogeneidad entre unidades rítmicas y unidades sintácticas. Esto entraña un grave peligro: el de construir un poema a base de la simple adición de unidades rítmico-sintácticas independientes, que pueden combinarse de mil maneras, como las piezas de un meccano. Y esa fue la crítica principal que el propio Icaza dirigió a Salvador Rueda, en dos artículos de *El Universal*, escritos en los últimos meses de su vida: “Rueda escribe, pero no compone... Sus versos son simples enumeraciones que se pueden abreviar o prolongar indefinidamente. Aunque se invierta el orden de las estrofas en cada composición, y en algunas hasta el de los versos y aun el de las palabras, nada padecerá el conjunto. Sus obras sin vértebras parecerían índices si tuvieran relación o método, pero por los saltos de frases y de comparaciones disímbolas, hacen la impresión de letanías o de inventarios. Todo en ellas es incongruente y fragmentario”.¹¹ Esta dura crítica, algo exagerada, es en general justa, y podría aplicarse, aunque con más indulgencia, al primer libro de versos de Icaza, singularmente a sus poemas narrativos; y ello por causa de ese respeto suyo a la individualidad sintáctica de las unidades rítmicas, que tiende a fragmentar el poema a poco que se relaje la severa vigilancia que el contenido debe ejercer sobre el verso.

¹¹ F. A. DE ICAZA, “Salvador Rueda. Su público. Sus versos; su vocabulario y composición”, *El Universal*, 24 de marzo de 1925, p. 3.

Otra particularidad importante para encontrar el perfil poético de Icaza es que no mostró la repugnancia de los modernistas hacia el hiato, el "inarmónico y odioso hiato", como lo llamó Jaimes Freyre. No son muchos los casos, una decena aproximadamente, pero suficientes para revelar una actitud semejante a la de Antonio Machado en este punto. Como es sabido, la solución del hiato en sinalefa sólo se impuso en la versificación española con lentitud, a partir del siglo XIV, haciéndose normativa al introducirse en España los metros italianos. Tanto Icaza como Machado, buenos conocedores de la poesía antigua española, se sintieron con derecho a permitirse el hiato, discreto y parsimonioso desde luego, pero no por ello menos decidido. En lo que para otros era algo "inarmónico y odioso" pudieron quizá ver ellos un gracioso arcaísmo.

ESTROFAS

La etapa modernista no sintió el mismo interés por la estrofa que habían manifestado los románticos; el ritmo, la imagen, el vocabulario y en parte la sintaxis fueron los ámbitos en que la huella modernista es más manifiesta. Hay que excluir de nuevo a Rubén Darío, quien por sí sólo registra toda clase de estrofas, en número de 147 si contamos las variantes rítmicas dentro de un mismo tipo estrófico.¹² Sin llegar a esta asombrosa variedad, Icaza mostró un decidido interés por el ensayo de estrofas desusadas, algunas de su propia invención. Sobre todo en su último libro, atendió más a los cortes de sentido que a la rígida disposición estrófica preexistente.

Soneto. Recuperó el soneto su antiguo prestigio, perdido en el romanticismo, con los primeros modernistas, quienes gustaron de esta forma breve y exigente para volcar en ella sus ideales de concisión, pulimento y escultura. En su primer libro, *Efímeras*, incluyó Icaza nueve sonetos de

¹² Cf. NAVARRO, *Los poetas*, pp. 222-229.

factura clásica, todos exactamente iguales en sus rimas: ABBA:ABBA:CDG:DCD; es decir, con la disposición favorecida en los sonetos de Lope de Vega, Quevedo, Villamediana y Calderón. Ésa es también una de las dos combinaciones básicas del soneto italiano clásico, la llamada de *rime alternate*, y la preferida de los poetas Guerrini y Panzacchi, los primeros modelos italianos de Icaza. Después de varias paráfrasis, Icaza ensayó sonetos originales, en los cuales se observa un conocimiento poco exacto de esta difícil forma, especialmente en la ausencia de cambio o *volta* del significado en los tercetos: sin ese giro del pensamiento, el soneto pierde su característico contraste entre la octava inicial y los seis versos finales. Uno de estos sonetos, "Gladiatorie", evoca la muchedumbre enardecida ante el gladiador, por cuyos brazos corre la sangre de su rival muerto; motivo que debió de sugerir a Julián del Casal su "Bajorelieve" (*Nieve*, 1892), ya que el poeta cubano conoció a Icaza en Madrid en 1889 y escribió sobre él un artículo muy elogioso. En los otros sonetos se perciben reminiscencias de sus lecturas italianas y portuguesas, de Antero de Quental especialmente. Se apartan ya del modelo clásico los otros siete sonetos que escribió Icaza en diversos períodos de su vida, contando con que *La canción del camino* no contiene ni uno solo, como corresponde al tono cancioneril de esa colección. Ya en "Triste" (1895) aparece la variante CCD: EED, absolutamente novedosa en aquel momento, y que es el precedente de los últimos sonetos, muy posteriores, del *Rosario* de Unamuno. En ese mismo año de 1895 encontramos "Ser feliz", con sus primeros cuartetos cruzados.

El modernismo usó de otros metros distintos del tradicional endecasílabo en la factura de múltiples sonetos, e Icaza se ejercitó tempranamente en varios de ellos. En el dodecasílabo de 7-5 tenemos "Paisaje de sol" (1897), transcrito ya en el apartado dedicado a ese metro, donde el contraste entre la soledad del poeta y la alegría de una escena soñada aparece simbolizado por la antítesis entre el canto monótono de la cigarra y la guitarra imaginaria "que ensalza el vino". De sus dos sonetos alejandrinos, es excepcio-

nal por su extraña disposición "Aldea andaluza", que hemos citado anteriormente. Consta de sólo tres rimas pareadas, con el sexto monorrímo y agudo: AABB:AABB:ÉÉÉ:ÉÉÉ. No he encontrado un sólo precedente de esa forma. Por último, conviene decir dos palabras sobre el sonetillo octosílabo "Ahasvero":

Toma el bordón, peregrino;
como ayer a la alborada,
hoy con la noche mediada
has de emprender el camino.

Ya de las aves el trino
no alegrará tu jornada;
está la noche mediada,
negro y callado el camino.

Si por la senda ignorada
al azar de tu destino
has de caminar sin tino,

ni busques ni esperes nada...
hunde tu sombra cansada
en la sombra del camino.

El lector se apercibirá en seguida de la semejanza de este poema con varios machadianos, en los que se manifiesta una visión nihilista, existencial, de la vida humana, hecha de "sendas ignoradas" y de estelas en la mar. De la forma de esta composición había en el modernismo los precedentes de Darío y Villaespesa, entre otros; pero es característico de Icaza en su madurez, como también lo fue posteriormente en Machado, el infundir un tono cancioneril a todas sus composiciones, lo cual explica que llame *Cancionero* a su colección definitiva. Testimonios de esa tendencia son los temas camineros, los retornelos de la palabra *camino*, la interpelación directa al peregrino, etc., originarios todos de las camineras populares de arrieros y peregrinos.

Romance. Otro testimonio del carácter independiente de la poesía de Icaza, que Alfonso Reyes calificó en cierta oca-

sión como "un ciclo aparte", es su apego al romance. El modernismo, con pocas excepciones, no se encontraba a gusto en este molde, ni en la asonancia en general, tan cara a nuestro poeta; la razón es tal vez que el volumen acústico del asonante era escaso para trasladar sus ideales de brillo, sorpresa o ingenio juguetón. El Romancero, del que dijo Machado que era "la suprema expresión de la poesía", rara vez fue un modelo al que imitar directamente.

De los doce romances de Icaza, sólo unos pocos son narrativos, y éstos cuentan pequeñas anécdotas, como el largo debate de 104 versos entre "Juglares y trovadores" (1897). Hay otros que son más bien confidencias, a la manera de Coppée y Gutiérrez Nájera, en las que el poeta habla calladamente a su amada y le declara su balbuceante amor juvenil. En su paráfrasis del *Ritter Olaf* heineano ya mencionada, utilizó Icaza el romance octosílabo para traducir los cuartetos sin rima del original, y el romance heroico para la segunda parte, más solemne y misteriosa, donde Heine pareo sus versos.

De los romancillos de siete y seis sílabas es ejemplo curioso "Tarde blanca", reproducido más arriba, en el que la disposición tipográfica original oculta en parte el efecto rítmico del romance, al obligar al lector a hacer pausas mayores que las normales. *La canción del camino*, donde se incorporó ese poemita, se publicó en papel mate de muy buena calidad y blanquísimo; evidentemente ello se aprovechó para el efecto de este poema: los versos se sangran hasta doce espacios y las estrofas se separan unas de otras seis espacios. Creemos que este artificio, de origen simbolista, es una innovación de Icaza en la poesía hispánica, siendo él uno de los primeros —1899— en utilizarlo conscientemente en castellano. Al republicar el poemita en su colección última, la tipografía se regularizó inexplicablemente, con sensible pérdida en el efecto total.

Dentro de este epígrafe, podemos también incluir varias silvas arromanzadas de una sola rima, en las que se conjugan versos de medidas diferentes. Dos de ellas, "In anima vili" y "La fiebre", correspondientes al año 1895, tratan

con cierta morbosidad muy decadente del poeta "en el re-vuelto lecho", devorado por la fiebre, como si ésta fuera una amante celosa:

Y ella no faltó nunca: era la fiebre.
 Y me estrechaba en su ardoroso seno.
 ¡Qué embriaguez de mofina! ¡Cuánto frío!
 ¡Qué placer doloroso tan intenso!

Este tono y tema, tan extraños en nuestra poesía, aparecerían después en la "jaqueca sudorosa y fría" de Herrera y Reissig, pero en Icaza fue una pasajera afición a los temas veristas que gustó en su juventud, después de leer los versos de Lorenzo Sttechetti.

Desde sus primeros versos mostró Icaza una peculiaridad constante: el uso del retornelo como complemento rítmico. En uno de sus romances más tempranos, "De mis recuerdos" (1885), repite, con dejo becqueriano, "de una música lejana/risas, cantos y lamentos". Y lo mismo puede decirse de otros romances, exceptuando los estrictamente narrativos, los cuales, por su naturaleza lineal, parecen excluir el retorno regular, más propio de la lírica.

Cuarteto. Debido sin duda a la influencia italiana, Icaza muestra un excepcional gusto por el poema en cuartetos; nada menos que 43 composiciones se organizan en esa estrofa, con toda clase de temas y modos. De ellos, 19 son de endecasílabos plenos, 2 de decasílabos, 9 de dodecasílabos, 6 de alejandrinos, y el resto lo constituyen cuartetos combinados de metros diferentes. Lo más destacable de este numeroso conjunto es la adherencia casi infalible al cuarteto de rimas cruzadas, o *serventesio*, lo cual puede decirse que es resabio romántico, pues en esa modalidad escribieron grandes poemas el Duque de Rivas y Espronceda. Pero hay que decir que esta tradición la heredaron casi todos los modernistas; como excepciones hay que contar a González Martínez y a Amado Nervo, quienes prefirieron la rima abrazada.¹³ Algunos poemas de Icaza comienzan con un cuarte-

¹³ Cf. NAVARRO, *Métrica*, núm. 369.

to abrazado, pero todos los que le siguen son del tipo ABAB. Es por tanto excepcional una de sus piezas más conocidas, "Las rejas", selección obligada en todas las antologías, en la que enumera con toda clase de recursos musicales "la más extensa gama de las canciones" que el viento entona en rejas diversas:

Si azota la ventana del alto fuerte,
como sangrienta mano firme se agarra,
y cual bordón de bronce truena la barra,
con épicas estrofas de gloria y muerte;

si mece las guirnaldas de enredadera,
que en las rústica reja buscan auxilio
para escalar el muro, canta un idilio
impregnado de aromas de primavera.

Al rozar los dibujos de ferrería,
de gótica ventana gala y afiance,
renueva las historias de algún romance
de las gestas de antigua caballería;

la mata de claveles, inquieto, sopla
en la reja andaluza; la flor bermeja,
con sus labios de grana, toca la reja,
y del beso furtivo nace la copla.

Llega de las prisiones hasta el encierro;
en la ventana estrecha donde respira
y toma luz la celda, forma una lira
y le pone por cuerdas barras de hierro.

El hermoso verso "con épicas estrofas de gloria y muerte" es ejemplo elocuente de la aplicación del metro de seguidilla a un motivo casi guerrero. Por la instrumentación verbal (aliteraciones y armonías vocálicas) y la ausencia de anécdota o reflexión filosófica, este poema pertenece a un grupito que constituye lo que podríamos llamar el Icaza parnasiano, cuya influencia reconocieron Juan Ramón Jiménez y otros modernistas primerizos.¹⁴ Es en esos poemas

¹⁴ Véase JUAN GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón Jiménez de viva voz*, Madrid, Insula, 1961, p. 149.

donde la estética de la destemporalización y el puro gusto imaginativo han tentado transitoriamente al poeta.

Quinteto. El quinteto de endecasílabos plenos y rima alternante ABABA, o alirada ABAAB, común en el romanticismo, lo utilizó Icaza en tres poemas. "La leyenda del beso" (1890) consta de veinte estrofas de esa clase, y es el único poema del que conocemos dos redacciones distintas. La primera son las estrofas sueltas que cita Julián del Casal en su crónica desde España para *La Habana Elegante* de 1889. La versión definitiva se publicó en *La Ilustración Española y Americana* un año después, con cambios sustanciales en varias estrofas. Los quintetos de este largo poema se han puesto al servicio de una leyenda granadina, la del beso del muerto, enmarcada aquí por el beso real que el poeta pide a su amada. Es notable el gusto de Icaza por el romántico exotismo nazarita, al que se añaden diversos toques najerianos, como en la estrofa octava. Los espíritus, estremecidos por la zambra morisca,

Sacuden al surgir las crenchas blondas,
aúreos velos de espaldas de alabastro,
y del estanque en las revueltas ondas
al copiarse los cielos y las frondas
es flor de luz entre el ramaje el astro.

Esta estrofa contiene una de las pocas oraciones periódicas de Icaza, con el hermoso efecto de remitir al mismísimo final el sujeto "el astro", tal como hizo Dante en memorables estrofas. Conviene apuntar este extremo porque si Icaza rehuyó la oración periódica en sus poesías posteriores, fue a propósito, no por falta de técnica en la versificación, bien esplendorosa en ese poema.

Importante para conocer la estética de Icaza es el "Pre-ludio" que apareció al frente de su libro *Lejanías* y que dio a éste su título. Los quintetos se forman allí añadiendo al cuarteto cruzado un quinto verso que repite el primero de cada estrofa:

También el alma tiene lejanías;
 hay en la gradación de lo pasado
 una línea en que penas y alegrías
 tocan en el confín de lo soñado:
 también el alma tiene lejanías.

Es clara la relación de éste y otros muchos poemas de Icaza con Albert Samain, poeta francés especialmente afortunado entre españoles e hispanoamericanos. La estética de la indecisión, la indefinición y la vaguedad que se busca en el arte y que es como un reflejo de los "estados de alma", aparece aquí verbalizada por los abstractos plurales —*lejanías, lontananzas, horizontes*— y en la sintaxis misma, voluntariamente inconexa.

Terceto. Sólo una vez se ocupó Icaza en hacer tercetos endecasílabos, con su rima trenzada, "En tu ausencia" (1890), publicado igualmente en *La Ilustración Española y Americana*. El parentesco de esta pieza con Gutiérrez Nájera ya ha sido señalado por Fogelquist,¹⁵ pero más clara me parece la relación que guarda con el famoso soneto de Garcilaso "Oh dulces prendas por mi mal halladas":

La mustia y deshojada margarita;
 la cinta azul con que ceñiste el cuello
 y que olvidaste en la postrera cita;

la blonda redecilla de cabello
 que sujetó las hebras luminosas
 que al mismo sol robaron un destello:

y estas reliquias háblanme amorosas
 de una vaga tristeza, en el lenguaje
 en que se queja el alma de las cosas.

El terceto, que normalmente asociamos con contenidos narrativos o didácticos, se ha hecho aquí vehículo de la elegía lírica como en la poesía italiana finisecular.

¹⁵ DONALD F. FOGELQUIST, *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos, 1968, p. 209.

Pareado. El pareado de alejandrinos, aun teniendo antecedentes en la literatura española, fue importado de Francia por los modernistas, y el primer poema sustancial que lo utiliza es el "Coloquio de los Centauros" de Rubén Darío. Un año después, en 1898, escribe Guillermo Valencia su hermoso poema "Leyendo a Silva" en la misma estrofa. Icaza debió conocer tanto *Prosas Profanas* como *Ritos*, los libros en que aparecieron aquellos poemas, al componer su salutación a la fragata argentina "Sarmiento", cuando este buque llegó a España en 1900. Lo más notable de este poema, titulado "Y la nave", es que Icaza utilizó el pareado de alejandrinos para cantar, en tonos que indudablemente anuncian la "Salutación del optimista", su fe en la hispanidad como heredera de la cultura latina:

¡Qué mucho si, triunfante de la tormenta recia
vuelve la blanca nave a las costas de Grecia,
trayendo los tesoros de las tierras de Galia
y el arte transformado por el beso de Italia,
que los vítores canten su regreso de Hesperia!...
Oh nave de las Indias que retornas a Iberia,
¡salve! Ya a nuevas playas tu prora se encamina,
tremolando gloriosa nuestra enseña latina.

De la vocación latina de Icaza hay abundantes testimonios, y ya he señalado algunos en otro lugar.¹⁶ Cuenta Juan Ramón Jiménez que Icaza lloró de emoción al leer el manuscrito de la "Salutación del optimista", que Rubén le mandó a Jiménez en 1904.¹⁷

Es notable que Icaza no separara los pareados, sino que los pusiera juntos en grupos de cuatro, ocho o más versos, siguiendo el sentido. A veces, como en el antes transcrito "Madrival de la muerte", no hay un solo espacio, y la composición se lee como una estrofa única. Otras veces divide

¹⁶ RAFAEL CASTILLO, "La universidad hispánica y la alemana", *Cuadernos Americanos*, CC (1975).

¹⁷ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961.

los pareados en parejas AABB:CCDD, etc. como en el vigoroso cuadro de "Alegría castellana":

Un bullicio lejano. La procesión que llega:
 el pífano gangoso de la gaita gallega,
 el tamboril cansado, la chillona charanga,
 a cuyo son grotesco brinca la mojiganga.

Esta combinación estrófica convive paralelamente con el cultivo de la canción popular, el poemita corto y asonantado; son dos tendencias hasta cierto punto contrapuestas: de un lado, el gusto por la sonoridad externa, de verso largo y estrofa instrumentada con todas las galas del nuevo modernismo; de otro, la búsqueda de una melodía interna, de unos "poemas sin palabras", atenedos a la emoción fugitiva e inaprehensible.

Redondilla. En múltiples poemas suyos aparece la redondilla tradicional, especialmente a partir de 1900, cuando la influencia de la poesía popular y cancioneril es más manifiesta. Dio preferencia a la variante cruzada, lo cual le distingue de los primeros modernistas, quienes gustaron más de la forma *abba*. Es notable que González Martínez, sobre quien es manifiesta la huella de Icaza, prefiriera también la redondilla cruzada.

Rasgo peculiar de nuestro poeta es la utilización de la redondilla para dos suertes distintas de poemas, la que podemos llamar meditativa —observación sentenciosa del paso del tiempo, ausencia de la primavera, y otros temas de la melancolía— y otra muy distinta, simbolista y descriptiva. Del primer uso son buen ejemplo numerosos sentencias en uná sola estrofa, como haría después Machado:

Juventud. Alma florida...
 Tras de cierzo y desengaños
 rama en flor todos los años
 en el árbol de la vida.

(Cancionero, p. 190)

Madurez. Gente madura;
 fruto que a secarse empieza
 con el alma negra y dura
 y arrugada la corteza.

(*Cancionero*, p. 191)

El uso simbolista de la redondilla aparece en unas bellas acuarelas de los últimos libros, en las que se advierte la huella de Albert Samain, como sucede en esta "Tarde gris" (1905):

Gris el monte, gris el cielo,
 y el agua que los retrata
 a través de un tenue velo
 de leves puntos de plata.

En el cenit una estrella
 surge, se agranda y palpita.
 La barca deja una huella
 de transparencia infinita,

y va desgarrando el velo
 de leves puntos de plata
 que cubre el lago y el cielo
 que en sus ondas se retrata.

La barca y su estela en el agua, los tonos grises y esa "transparencia infinita", denotan el parentesco con *Au jardin de l'Infante*, libro que inspiró también a Juan Ramón Jiménez, Herrera y Reïssig, Lugones, y algunos otros poetas del novecientos; pero Icaza ha añadido su nota personal al buscar el retornado de rimas a la manera de los cancioneros, una prueba más de que el poeta mexicano aceptaba las novedades con criterio independiente, para adaptarlas a sus gustos clásicos y su temperamento equilibrado entre la tradición y la innovación. Su joven amigo Juan Ramón Jiménez le siguió durante algún tiempo en este matrimonio entre lo cancioneril y lo impresionista. Véase esta estrofa de los primeros libros del poeta andaluz:

¡Qué tranquilidad violeta
 por el sendero, a la tarde!
 A caballo va al poeta...
 ¡Qué tranquilidad violeta!¹⁸

Para el centenario del *Quijote* leyó Icaza en el Ateneo madrileño estos versos:

¡Oh famoso caballero,
 el de la triste figura,
 ha reído el mundo entero
 tu locura!

Son varios los ejemplos como éste en que la redondilla se remata con su quebrado de cuatro sílabas, a menudo adornada, como es frecuente en nuestro poeta, con retornelos y represas. Esta forma, empleada ya por Darío en la "Canción de Carnaval", y después en la "Tarde del trópico", está calcada de los versos funambulescos de Banville, si bien el orden de las rimas en francés es diferente.

Por último, otra combinación de la redondilla, con pentasílabo final, es la de la copla "Para el pobrecito ciego":

Dale limosna, mujer,
 que no hay en la vida nada
 como la pena de ser
 ciego en Granada.

En 1963, al celebrarse el centenario del nacimiento de Icaza, se grabaron esos versos en una placa colocada en la torre de la Alcazaba, en la Alhambra, desde donde se contempla una de las vistas más hermosas de la tierra.

Quintilla. La doble vertiente, sentencioso-popular y simbolista-descriptiva, que hemos visto en la redondilla se aprecia también en estas dos composiciones en quintillas:

¹⁸ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Primeros libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 781.

Cantaba el mozo y decía:
 —El querer es cosa buena,
 porque dobla la alegría
 y parte entre dos la pena...—
 ¡Pero nadie le quería!

(*Cancionero*, p. 185)

Sobre el verdor transparente
 del agua, la barca huye
 a favor de la corriente:
 en la bruma del ambiente
 el paisaje se diluye.

Una faja opalescente
 en el cielo, sustituye
 al palacio incandescente
 que el sol al morir construye
 con las nubes de Occidente.

Vaga claridad circuye
 tu traje; calladamente
 el agua en la barca fluye...
 Y en mi hombro se recluye
 con sus ensueños, tu frente.

(*La canción del camino*, p. 51)

La deuda de este último poema con el simbolismo tardío es evidente, no sólo en las imágenes y el tono levísimo, sino también en el uso deliberado de la rima "pobre", hecha sobre todo de verbos y adjetivos. Pero también aquí ha puesto Icaza a contribución su manera personal, al reducir las rimas a dos, y compensar esta reducción cambiando el orden en cada estrofa. Creo que no es exageración decir que el poeta ha dado aquí una dimensión a la quintilla tradicional inusitada en español, pues esa estrofa es dada al jolgorio chistoso y picante o a la declamación teatral. Aparte de esta no pequeña contribución, el poeta hizo experimentos con la quintilla, combinando el verso agudo y el

quebrado en varios poemas, de los cuales el más conocido es "Las horas" (1904):

¿Para qué contar las horas
de la vida que se fue,
de lo porvenir que ignoras?
¿Para qué contar las horas,
Para qué?

Este poema, tan frecuente en las antologías, debió serle sugerido a Icaza por "Justicia Seca" de Gutiérrez Nájera, aunque éste último viene en el molde de la estrofa de Jorge Manrique.¹⁹

Estrofas de seis versos. La sextilla aguda, frecuente en el romanticismo, aparece en cinco composiciones de diferentes épocas. La forma más común *aaé:bbé*, está en "Magdalena" (1895), cuya dependencia del poema homónimo de Víctor Hugo, y de su traducción por Gutiérrez Nájera, parece indudable.²⁰ Otros hay con distintas combinaciones; entre ellos destacan dos de corte modernista, dedicados a bailarinas andaluzas, motivo frecuente en la poesía de Salvador Rueda. No deja de tener buen humor el que se titula "A una andaluza, bailarina de pies desnudos", por la graciosa combinación de versos esdrújulos y agudos:

No bailes la danza asiática,
danza un baile nacional,
qué la rigidez hierática
a tu gracia sienta mal;
no bailes la danza asiática,

¹⁹ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, *Poesías completas*, I, p. 242:
y si es tan fiel su balanza,
si no perdona ni olvida
lo que fue
¿Para qué tomar venganza
ni esperarla en otra vida?
¿Para qué?

²⁰ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, *Poesías completas*, II, p. 391.

danza un baile nacional.

Olvida ese baile exótico,
 danza tu baile español,
 el otro es bruma y narcótico
 el tuyo es vino y es sol:
 no dances el baile exótico,
 danza tu baile español.

Dos poemas de muy diferente tono y técnica están en sextillas correlativas *abc:abc*. Uno de ellos es semejante a los poemas simbolistas que acabamos de ver en estrofas de cuatro y cinco versos; se titula "Junto al viejo dique", y forma con aquéllos un grupo de piezas a la manera de Albert Samain. El otro es una elegía por la primavera nunca vivida ("Ah, yo no tuve infancia"), tema caro a Icaza y que veremos reaparecer en los serenos versos de Antonio Machado.

La bailarina que "sus crócalos roncós repica loca", vuelve a aparecer en un sonoro y movido sexteto alterno, como los de Arriaza, pero que nuestro escritor ha enriquecido con el dodecasílabo de seguidilla y la imaginería parnasiana:

Qué maravilla suma, qué extrema gracia
 hay en tu baile arcaico; cómo la tela
 con el rítmico impulso, tiene la audacia
 de acusar tus contornos, y los modela
 el traje que se ciñe, que ondula y vuela,
 como el de la Victoria de Samotracia.

Estrofas de 7, 8, 9 y 10 versos. Otra muestra de la libertad estrófica de Icaza son las varias septillas y septetos que se separan de los moldes hechos. En "La voz que se aleja" (1904) encontramos una septilla con rima única aguda en los versos tercero y séptimo de cada estrofa, quedando sueltos todos los demás:

En el ambiente nocturno
 esparcíase un aroma
 primaveral, y la voz
 despertaba esas canciones

sin música ni palabras
que solamente se ajustan
al ritmo del corazón.

“Canciones sin música ni palabras” fue un ideal estético de Icaza a partir de 1900, rasgo que le aleja de las tendencias modernistas.

Las estrofas de ocho versos son más comunes, ya que se atiene a la copla castellana o doble redondilla; pero la originalidad de Icaza es patente en las sugestivas combinaciones estróficas de nueve versos, alternando plenos y quebrados, agudos y llanos, como en este “Mayo que fue”, donde se unen la concisión y la vaguedad en una de sus poesías más características:

Oh, cuán breve primavera,
ayer era,
hoy no es ya;
fue la dicha pasajera
que se va...
Fue lo porvenir soñado,
que, casi sin ser presente,
brevemente
es pasado.

Otra novena, de gran labor simbolista, adornada con las galas de la sinestesia y la represa de rimas, es “Rincón de parque”, que merece figurar en las antologías del modernismo:

Un grupo del cisne y Leda,
tras la marmórea explanada
del jardín. Una vereda
y un rincón envuelto en bruma
irisada,
donde el agua alegre rueda,
en artificio de espuma
y con crujido de seda,
desatada...

La vista confusa queda
y no sabe, deslumbrada
en la penumbra argentada
donde todo se difuma,
si el blanco cisne es de pluma
si es de mármol la cascada,
o va a pasar arrastrada,
deshecha en espuma,

Leda.

No deja de sorprendernos que la décima, estrofa mexicana si las hay, no esté representada en la poesía de Icaza, tan variada en sus combinaciones; únicamente la usa en un poemita de 1900, "Con sangre", y aún así no es la décima típica sino la cancioneril de dos rimas.

COMPLEMENTOS RÍTMICOS

El ritmo poético se funda en la reaparición periódica de muy diversos elementos. De éstos, el único normativo es el acento de intensidad, sin cuyo retorno a intervalos perceptibles como iguales no hay ritmo poético propiamente dicho. En la poesía tradicional, y en la culta hasta hace muy poco, se suman el cómputo silábico y la rima, siendo estos tres elementos rítmicos los que tejen la mayor parte de nuestra poesía. Las innovaciones de Icaza en el ritmo acentual y silábico son pocas y siempre mesuradas; pero ya hemos visto ejemplos de cómo podía trastocar las proporciones entre ritmos trocaicos, dactílicos y mixtos para alejarse del énfasis. En cuanto a la rima, es casi siempre deliberadamente "pobre", muchas veces verbal y adjetiva: nunca usó rimas sorprendentes ni rebuscadas, como las que se encuentran hasta el hastío en Lugones o en Herrera y Reissig. Estos poetas, y muchos otros que les siguieron en este punto, creyeron que la rima no era un auxiliar del ritmo, sino una ocasión para mostrar su ingenio, con grave daño para la expresión emotiva. La rima ascética de Icaza debió de ser uno de los rasgos que atrajo a Machado, tan admirador

del Romancero. Como se sabe, el poeta español llegó a decir que "la rima pobre y verbal es la rica". Y no es ajena a este rasgo la melancolía de Icaza, pues tiene su cimiento en elementos acústicos, el soporte melódico de las significaciones. La rima rica, en efecto, brilla como un fogonazo y suena a menudo contundente y definitiva, lo cual la hace muy propia para la poesía en voz alta, la diatriba y la sátira; pero la melancolía, aquel género en que "se canta lo que se pierde", exige mayor suavidad tonal y sutileza.

El relativo ascetismo de los versos y rimas de Icaza se compensa eficazmente con otros elementos rítmicos. El ritmo fundamental de acentos, sílabas y rimas se suele complementar con las reapariciones de fonemas, versos, palabras, unidades sintácticas y células de sentido. Dentro de estos complementos, Icaza mostró un constante apego a la represa de versos y palabras, así como a la repetición de unidades sintácticas en correlaciones y anáforas. No fueron ajenas al uso por Icaza de estribillos y retornelos las ediciones de los cancioneros medievales, populares y trovadorescos, que empezaron a ver la luz hacia 1875. De ellos tuvieron especial influencia entre los poetas la *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV*, editado por A. Pérez Gómez Nieva (Madrid, 1884) y el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* recopilado por Asenjo Barbieri (Madrid, 1890). Del primero sacó Rubén Darío los modelos de sus "Dezires, layes y canciones", añadidos a la segunda edición (1901) de *Prosas Profanas*. Pero el interés de Darío por estas formas fue pasajero, mientras que Icaza, en una personal combinación de lo trovadoresco y lo popular, siguió usándolas hasta el fin de su vida, enlazando así con la poesía joven del 27. En sus primeros libros es corriente encontrar represas de versos en composiciones que, por lo demás, nada tienen de popular o cortesano. Ya hemos señalado algunas en epígrafes anteriores. A partir de *La canción del camino*, y especialmente en el *Cancionero*, aparecen ya estrofas en que las repeticiones pertenecen a la estructura del poema. Así, por ejemplo, en la serie de *Tonos del paisaje*, retornan las palabras rimantes:

En el fondo del barranco
alguien llora: es la sonata
del río cuando desata
un rizo ondulante y blanco
en cada guija de plata.

En la cima del barranco
alguien ríe: es la sonata
del viento cuando desata
de aquel alamito blanco
los cascabeles de plata.

Más que de los esquemas fijos, Icaza se apropió del espíritu cancioneril. No era él un arqueólogo de la versificación antigua, sino reelaborador personal de las posibilidades que siempre nos ofrece la gaya ciencia. En un madrigal, "Del retrato", utilizó una curiosa especie de cosante, que no se ajusta a ninguno de los modelos antiguos, pero que se acerca a los de Gil Vicente:

Corazón, oh corazón
de la olvidada pasión
desconfía.

Renace de sus despojos...
La miro 'cerrar los ojos
todavía.

Su blanda mano me toca
hay el deajo de su boca
en la mía.

Y aquel borroso retrato
parece decirme: ingrato,
todavía.

(*Cancionero*, p. 163)

Compuso también un ingenioso rondel, "In Promptu" (1904), y algunos poemas basados en el villancico. Uno de

estos es "Imagen y copia", que hemos transcrito anteriormente, al hablar del heptasílabo. A diferencia del villancico antiguo, Icaza no termina con el estribillo, sino con una extraña mudanza de una sola rima y un verso de vuelta. En ese poemita manifiesta su estética del "modelo vivo", patente también en toda su labor crítica: el arte para Icaza debía ser ante todo verdadero, copia de lo que se ve, oye o siente, matizada tan sólo por el ensueño que filtra las sensaciones. Sobre lo que es o no verdadero en el arte se puede, naturalmente, discutir mucho; pero esa preocupación por la mimesis no puede en ningún caso desecharse como un resabio académico o positivista. Es una manera de realismo al que Icaza se adhiere sin duda, y en esto su poética es heredera de Campoamor. Poética cuya importancia, desdeñada durante años por los hermetismos y purismos, apenas empieza ahora a reconocerse.

* * *

De este estudio de los versos de Icaza podemos sacar algunas consecuencias. Las tendencias poéticas finiseculares y del novecientos no pueden reducirse a una antítesis de progresistas y retardatarios, pues ya tempranamente, hacia 1898, hay una voz que busca y logra conjugar la tradición con la novedad. El llamado posmodernismo tiene en Icaza su antecesor más inmediato en algunos temas, pero especialmente en el tono bajo y la ausencia total de énfasis. Esta nueva voz se distingue por el uso de recursos lingüísticos alejados del énfasis, tales como el predominio del ritmo trocaico, la rima "pobre", la ausencia de encabalgamientos, la indulgencia hacia el hiato y la correspondencia casi perfecta entre unidades rítmicas y unidades sintácticas. Icaza, hombre cultísimo y atento a las novedades literarias del mundo entero, gran conversador y espíritu crítico centelleante, era escuchado con respeto por hombres más jóvenes, como Machado y Jiménez, y desde México, por González Martínez y Alfonso Reyes. Alabado por Rueda y Darío, Villaespesa y Julián del Casal, como poeta cosmopolita y

moderno, no era Icaza sospechoso de militar en la vieja guardia; lo sentían como uno de ellos, aunque no con ellos. Por eso no es de extrañar que espíritus jóvenes, soterradamente insatisfechos con la "actual cosmética" y "el nuevo gay-trinar", vieran en Icaza una justificación respetable para emprender el regreso a la poesía sujeta a la emoción y el sentimiento comunes, a la desnudez de la imagen y al simple castellano. La influencia de Icaza no se ejerció en maneras y detalles (aunque algunos de éstos podrían señalarse en Machado). Pero sí creemos que su actitud hacia la poesía sirvió de modelo y acicate a poetas que fueron sin duda más grandes que él; por ello mismo, su nombre y su obra deben recordarse a la hora de puntualizar la compleja y rica historia de la poesía hispánica en nuestro siglo.

RAFAEL CASTILLO

Ohio State University.