

## Canon y transgresión métricos como tema en dos composiciones de *Prosas profanas*

Meter rule and transgression as a literary theme in two poems of *Prosas profanas*

ANTONIO ALCOHOLADO FELTSTROM  
UNIVERSITAT JAUME I

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-07-26  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2019-02-13

**RESUMEN:** Los aspectos técnicos y temáticos de «Sonatina» y «El reino interior» han llamado la atención de diversos estudiosos de la producción de Rubén Darío. Ambas composiciones integran forma y contenido en un mensaje poético que ha recibido interpretaciones diversas, identificadas con rasgos personales del autor, sin que las inquietudes métricas del mismo parezcan haber sido consideradas como materia para la creación. A partir de análisis previos, este trabajo se detiene en particularidades de forma y recurrencias comunes a ambos poemas para argumentar que la tensión entre la observancia y la transgresión de preceptos métricos, como fuerzas opuestas complementarias, pueden constituir uno de los temas literarios presentes en «Sonatina» y «El reino interior», entre otras composiciones en la trayectoria de su autor.

*Palabras clave:* «Sonatina», «El reino interior», versificación, precepto, experimentación métrica.

**ABSTRACT:** Both technical and thematic features of «Sonatina» and «El reino interior» have attracted scholars' attention. The two poems assimilate form and content in a message that has been interpreted in a varied fashion, commonly addressing Rubén Darío's personal circumstances. However, his concerns on meters do not seem to have been taken into account as a source of inspiration. On the basis of previous works, this paper considers formal features and elements shared by both poems to support that tension between traditional Spanish meter precepts compliance and transgression, as opposed, complementary forces, may well be one of the literary themes found in «Sonatina» and «El reino interior», as well as in other compositions in Darío's production.

*Keywords:* «Sonatina», «El reino interior», poetry, precepts, meters innovation.

## 1. INTRODUCCIÓN

Mediante el análisis de los poemas «Sonatina» y «El reino interior» de *Prosas profanas*, este trabajo plantea como hipótesis que la renovación formal del verso hispano constituye un tema literario significativo en la producción de Rubén Darío. Ambos textos se producen en el ámbito del simbolismo, que en Darío conecta su origen francés con su cultivo en el ámbito hispano (Phillips, 1977: 229–230; Urrutia, 1998: 160–161), e ilustran la interrelación de poemas en el sistema particular de símbolos que pueden estudiarse en un autor (Wellek y Warren, 1956: 179), así como la relación entre el autor y su expresión en el contexto de sus símbolos (Bousoño, 1981: 216).

Ambas composiciones han recibido atención detallada por parte de los estudiosos. Sin embargo, con excepción de Navarro Tomás (1973) en su análisis de «Sonatina», se echan en falta trabajos que atiendan al estudio métrico de estos dos textos. Veinte años después de la muerte del poeta, Mapes (1936: 48, 51) señalaba que la mayor parte de estudios publicados hasta entonces se centraban en indagar las muy diversas fuentes de la obra dariana, en detrimento de su análisis técnico.

Entre las publicaciones que hemos consultado en nuestro estudio, un ejemplo representativo de esa línea señalada por Mapes (1936) podría ser el trabajo de Monguió (1968: 721), que presenta «El reino interior» considerado «como un artefacto cultural más que como un objeto poético» antes de enumerar las posibles fuentes e influencias que habrían determinado su composición. En la misma línea, José M<sup>a</sup> Martínez (2015: 371, 379, 381) lleva a cabo una clarificadora explicación de los *hipotextos* correspondientes tanto a «Sonatina» como a «El reino interior» entre otros poemas de Darío. Estas aportaciones resultan sin duda de gran valor para el conocimiento de los textos, pero sería necesario atender también en detalle al componente versificador, en la convicción de que el estudio de la relación entre forma y contenido es clave para desentrañar el mensaje poético (García Calvo, 1999: 45).

En este sentido, Domínguez Caparrós (1999: 47) destaca el papel esencial del análisis métrico en la exploración de la lengua poética de Rubén Darío e insiste en que el análisis de las formas de versificación del poeta nicaragüense es «terreno aún fértil» tanto para la investigación como para el debate en nuestros días y para seguir indagando en las relaciones entre métrica y expresión (Domínguez Caparrós, 1999: 60, 62, 65). Por otra parte, Torre (1999: 20) advierte que es imposible separar *metro* y *significado*.

En correspondencia con la hipótesis arriba señalada, este trabajo propone que la técnica versificadora del autor de «Sonatina» y «El reino interior» es clave para la comprensión de ambos textos, tanto si se trata de analizar la forma como el contenido, y por ello se concentra en el estudio del papel de la métrica en la expresión del mensaje.

Por tanto, vamos a proceder a una sucinta presentación de las dos composiciones en el apartado 2 para, a continuación, resumir en el apartado 3 las interpretaciones que previamente se han ofrecido desde el punto de vista temático. Han sido de gran utilidad para esta parte de nuestro estudio los trabajos de Mercado (1918), Chasca (1956), Boyd (1962), Arrom (1967), Dyson (1968), Monguió (1968), López Estrada (1971), Fíber (1972), Navarro Tomás (1973), Salinas (1975), Salgado (1976), Cussen (1977), Einsohn (1984), Kurtz (1986), Scarano (1987), Acereda (1995), Martínez (2015) y García Morales (2017), listados en el apartado de referencias bibliográficas.

En el epígrafe 4, presentaremos las particularidades métricas que caracterizan a cada uno de los poemas (partiendo de la lectura de Navarro Tomás 1959, 1973 y 1974; Balbín, 1968; Quilis 1967 y 1984; Domínguez Caparrós, 2001; Martínez Fernández, 2001; García Calvo, 2006; y Llopesa, 2013), y en el 5 consideraremos las semejanzas y

diferencias entre ambos desde las dos perspectivas complementarias de contenido y forma.

Seguidamente, argumentaremos en el apartado 6 la interpretación de la experimentación métrica como tema común a las dos composiciones (al estudio de autores ya mencionados hemos sumado lo aprendido de las contribuciones de Feustle, 1976; Litvak, 1977; Martínez Cachero, 1984 y 1988; Blanco Pascual, 1993; y Abate, 1996) antes de mencionar otras creaciones de Rubén Darío en las que también podría encontrarse este tema, en el apartado 7. Por último, en el apartado 8 recapitularemos los motivos que llevan a interpretar el juego de convenciones y contravenciones versificadoras como tema literario.

## 2. DESCRIPCIÓN DE «SONATINA» Y «EL REINO INTERIOR»

«Sonatina» presenta, con minuciosa musicalidad, un lujoso y atemporal ambiente palaciego en el que una princesa, insatisfecha o decepcionada con cuanto bien material e inmaterial la rodea, anhela un cambio profundo en la gratificante realidad de la que, paradójicamente, se siente prisionera (Navarro Tomás, 1973: 208). Esta composición gozó de temprana fama y difusión y fue traducida pronto al inglés, éxito paradójico dado que se trata de un poema frecuentemente malinterpretado como filigrana lingüística vacía de contenido (Acereda, 1995: 29–30).

En «El reino interior», con notable disposición de elementos pictóricos, una entusiástica infanta encerrada en una torre observa con regocijo el paso de dos simbólicas procesiones paralelas de virginales doncellas y demoniacos mancebos por un camino que atraviesa un paisaje exuberante (Chasca, 1956: 312–313; Monguió, 1968: 725; Kurtz, 1986: 879–881; Martínez, 2015: 370; García Morales, 2017: 103–113).

De entrada, pues, contamos con dos composiciones protagonizadas por sendas princesas, en circunstancias asemejables y con actitudes opuestas; ambas composiciones adoptan rasgos propios de otras artes: música, como su propio título indica además (Arrom, 1967: 978), en el caso de «Sonatina»; pintura, en el de «El reino interior».

«Sonatina» presenta una estructura de sonata, según explica Arrom (1967: 978–979), de acuerdo con la que las tres primeras estrofas constituyen la exposición (descripción de la princesa triste; contraste entre el ambiente del palacio, con sus estímulos sensoriales y personajes cercanos a la princesa, y la melancolía de esta; enumeración de posibles pretendientes que podrían explicar su estado); las tres estrofas siguientes conforman el desarrollo (deseos de transformación de la princesa; desdén de su fortuna material y personal; sentimiento de prisión); la séptima estrofa sirve de recapitulación (necesidad de transformación y fuga en pos del ideal) y la octava, de coda (el augurio de que ha de llegar un caballero excepcional, «vencedor de la muerte», a liberar con su amor a la princesa). Navarro Tomás (1973: 217), en cambio, interpreta la estructura de esta composición como una serie simétrica de parejas de estrofas en la que la primera (estrofas 1 y 2) presenta el estado de ánimo de la princesa y su indiferencia a los estímulos a su alcance; la segunda (estrofas 3 y 4) describe los anhelos de la princesa; la tercera (estrofas 5 y 6) insiste en su hastío y desdén por cuanto la circunda; y la última (estrofas 7 y 8) añade un mensaje de aliento.

«El reino interior», de acuerdo con los comentarios de Chasca (1956: 311–313) y García Morales (2017: 104–113), pinta un paisaje repleto de símbolos, en el que contrastan, de fondo, el azul del cielo y el verde de la selva, y en primer plano, dos comitivas, una formada por siete doncellas, identificadas con las siete virtudes, caracterizadas por la blancura de su piel y de sus vestidos, y la otra por siete mancebos marcados por el rojo de sus ropas y complementos, identificados con los siete pecados

capitales. Ambas procesiones recorren en paralelo, al son de sus respectivos instrumentos musicales, los lados derecho e izquierdo, respectivamente, de un camino de color rosa. Una infanta, identificada con el alma de la voz poética, los contempla extasiada desde su torre y queda sumida en ensoñaciones, deseosa de formar parte de ambos grupos por igual.

Desde el punto de vista técnico, Navarro Tomás (1973: 207–208) encuentra que Rubén Darío compendia en «Sonatina» su excelencia como poeta, mientras que García Morales (2017: 100) considera que «El reino interior» representa su consagración magistral.

### 3. APROXIMACIÓN TEMÁTICA

Como ya se ha comentado en el epígrafe anterior, «Sonatina» parece haber sido infravalorada en lo que respecta a la interpretación de su contenido: así, entre los referentes de este trabajo, Arrom (1967: 978) opina que se trata de una simple narración literal de inspiración medievalista, citando a A. Marasso como rastreador de sus fuentes; Salgado (1976: 34) señala un desequilibrio entre la perfección formal del poema y la intrascendencia de su contenido; O'Brien (1982: 134) también hace una interpretación literal.

Navarro Tomás (1973: 208) va más allá en su interpretación y afirma que, a pesar de su sencillez, el tema de «Sonatina» es profundo, siendo la melancolía de la princesa reflejo de una «universal realidad». Avanzando en esta línea, Kurtz (1986: 890–891) entiende que la princesa representa el yo poético, que espera «sobreponerse a la temporalidad» mediante la unión amorosa con el caballero que se aproxima.

Scarano (1987: 104–105) ve a la princesa como representación del alma y de la belleza ideal, con la que ha de fundirse el poeta, representado por el caballero vencedor de la muerte, en el acto de amor que se correspondería con la creación poética. No solo continúa profundizando, pues, en la interpretación de la fábula como un relato repleto de connotaciones, sino que además identifica la circunstancia expresada en el poema con las inquietudes del propio Darío, lo que resulta de interés en nuestro estudio.

Acereda (1995: 31) también identifica a la princesa de «Sonatina» como trasunto del alma del autor, de modo que el poema expresa su propia angustia vital mediante una «alegoría de las ansias amorosas de las jóvenes». Martínez (2015: 379) mantiene esta identidad metafórica entre el alma del poeta y la princesa triste, insatisfecha, con sentimiento de prisionera y ansias de transmutación que protagoniza esta composición caracterizada por perfección canónica de la forma y resonancias musicales.

Así pues, lo que aparenta ser una exhibición de técnica versificadora con el sencillo motivo de presentar un personaje disconforme en un ambiente de belleza y refinamiento, definitivamente refleja, según profundizan las interpretaciones de los estudiosos, las preocupaciones, insatisfacciones, angustias y esperanzas del autor.

En lo que respecta a «El reino interior», parece haber contado desde temprano con mayor profundidad de interpretación. Por ejemplo, Mercado (1918: 39–40) ve en este poema una alegoría que ejemplifica las batallas del alma entre dos fuerzas adversas, «dos filosofías antagónicas», «dos opuestas reglas de conducta», «eterno conflicto entre el espíritu [...] y el cuerpo», dualidad entre lo interno y lo externo que también señala Boyd (1962: 653), quien añade que en el poema se muestra la esperanza de que ambos planos puedan coexistir en equilibrio.

A esta dicotomía entre lo corporal y lo anímico se han atribuido valoraciones morales: Bellow (1967:60) considera que el alma del poeta se agita entre el bien y el mal; «dilema moral» que, a juicio de Dyson (1968: 318), Darío prefiere evitar, decidiéndose

por ambos; López Estrada (1971: 134) y Salinas (1975: 273) encuentran en esta composición un escenario de *psychomachia* o combate alegórico entre el bien y el mal por el alma del ser humano.

Fiber (1972: 93), siguiendo de cerca la influencia de Verlaine y dando por evidente que el «Crimen Amoris» del maestro francés es modelo directo para «El reino interior», afirma que, temáticamente, ambos poemas son simples alegorías en las que el ser humano enfrenta su deseo de bien y las tentaciones de mal; oposición que también interpreta Scarano (1987: 108–109).

En la misma línea que Dyson (1968), Cussen (1977: 30) juzga que el tema de «El reino interior» es la aspiración de Darío a conseguir la redención de su alma sin renunciar a los asuntos de su cuerpo, «síntesis contradictoria y absurda» que quedaría explicada por la atracción de Darío hacia lo pagano; el sueño en que se sumerge la infanta al final del poema se correspondería con una «liberación contra las leyes naturales y racionales» que impiden al poeta «trascender» la oposición inevitable entre el bien y el mal.

En la misma dirección, Einsohn (1984: 77) asocia el título de la composición a los ámbitos del «alma», el «espíritu» o el «cerebro», en los que se desarrolla el conflicto entre paganismo y catolicismo, «entre lo apolíneo y lo dionisiaco». En opinión de Kurtz (1986: 881, 890), también, el alma-infanta, representante del yo lírico dariano, «abraz» esta oposición «entre el cielo y la tierra y sus valores respectivos». Martínez (2015: 378, 381–382), igualmente, ve en la infanta a Darío autorrepresentado en su propia «pugna espiritual entre castidad y lujuria»; sin embargo, especifica que los dilemas morales del poeta se hallan secularizados, con lo que, pese a la estética alegórica medieval de la composición, su contenido no se limita a lo exclusivamente religioso.

García Morales (2017: 100, 113–114) también registra «El reino interior» como cuadro en el que Rubén Darío escenifica «irresolubles conflictos morales», pero advierte de que la interpretación que generalmente se ha dado, de confrontación entre lo espiritual y lo carnal bajo una perspectiva cristiana, podría estarse limitando a la connotación más evidente e ignorar otras lecturas menos directas como, por ejemplo, que la oposición representada por las siete doncellas frente a los siete mancebos pudiera corresponderse con una declaración de bisexualidad por parte del poeta.

En definitiva, de los trabajos consultados en nuestro estudio se desprende que «El reino interior» ha dado pie a más variados y concienzudos análisis de contenido que «Sonatina». Sin embargo, no faltan interpretaciones que vinculen cada una de las dos composiciones a inquietudes personales de su autor, que por medio de la fabulación y la alegoría, por medio de la música y la pintura, parece transmitir, por un lado: su hastío por un refinamiento sensorial en el que no termina de sentirse realizado; por otro: su fascinación por dos sistemas u órdenes enfrentados que, sin embargo, parecen determinados a combinarse.

#### 4. APROXIMACIÓN MÉTRICA

En el caso de «Sonatina», Navarro Tomás (1973: 207–208) destaca su estructura métrica como culmen de la maestría técnica de Rubén Darío. A continuación comentamos su descripción métrica del poema (Navarro Tomás 1973: 207–219).

El verso empleado en esta composición es el alejandrino, con sus dos hemistiquios heptasílabos entre los que media una leve pausa, que vamos a representar en adelante con barra vertical (|) para facilitar la ilustración de particularidades métricas en los ejemplos que expondremos.

El total de 48 versos, distribuidos en ocho estrofas de seis cada una, mantiene el mismo ritmo anapéstico, con acentos dominantes en las sílabas 3, 6, 10 y 13, que aporta un compás ternario a la composición.

En cada estrofa, riman entre sí el primer verso con el segundo, el cuarto con el quinto, y el tercero con el sexto; los versos primero, segundo, cuarto y quinto son paroxítonos, acabados en palabra llana, mientras que los versos tercero y sexto son oxítonos o agudos (AAÉBBÉ), lo que reproduce a nivel de estrofa el esquema rítmico ternario de cada hemistiquio (o·o·ó·o·o·ó). Esta correlación entre periodos rítmicos y disposición de los versos en la estrofa refuerza el orden musical de la composición.

Por otro lado, el esquema simétrico de cada uno de estos sextetos, que se divide en dos grupos de tres versos cerrados cada uno por fin agudo, se corresponde asimismo con el carácter de unidad separada en dos mitades de cada uno de los versos. Cada hemistiquio se caracteriza por mantener unidad sintáctica, sin un solo caso de encabalgamiento, por lo que la cadencia entonativa de cada enunciado queda completa antes de cada pausa, sea esta de hemistiquio, de verso, o de estrofa.

Con respecto a la rima, observa Navarro Tomás que en los finales de verso llanos predominan las vocales claras (*a, e, i*) mientras que en los agudos, por contraste, predominan las oscuras (*o, u*). Otro juego sutil de sonidos vocálicos tiene lugar en las sílabas marcadas por acento rítmico (tercera, sexta, décima y décimo tercera de cada verso), «vocales rítmicas» entre las que se establece, en proporción significativa, relación de «armonía de timbre»; por ejemplo, en el verso:

(1) ir al sol por la escala | luminosa de un rayo (verso 22)

Se comprueba que las vocales rítmicas correspondientes a los acentos 3 y 10 tienen el mismo timbre, al igual que las de los acentos 6 y 13; la combinación de correspondencias según acentos varía en los distintos casos.

Concluye Navarro Tomás (1973: 218–219) que todo lo expuesto: simetría estrófica, equilibrio entre hemistiquios, uniformidad del ritmo, correspondencias de rima y armonía vocálica, se conjuntan en la detallada elaboración de un «complejo conjunto musical». A todo ello cabría sumar la capacidad evocadora que alcanza en determinados versos mediante el acertado uso de la aliteración («los suspiros escapan | de su boca de fresa»; «está mudo el teclado | de su clave sonoro», etc.), que sin duda añade efecto musical a la composición<sup>1</sup>.

Por tanto, «Sonatina» es producto de una deliberada planificación métrica, de una ambiciosa laboriosidad versificadora que no solo persigue la perfección formal en sí, como si se tratase de una meta independiente, sino la expresión más fiel de su contenido mediante la materia lingüística.

Con respecto a diseño métrico, «El reino interior», en cambio, aparece caracterizado por una serie de irregularidades. También presenta ocho estrofas, pero en este caso mantienen diferente cantidad de versos (nueve, once, veinte, dieciocho, cinco, siete, seis y cuatro versos, respectivamente) y disposición de rima, que es consonante en su mayor parte (96%), con solo tres versos en los que es asonante. No se da un patrón regular, computándose rima cruzada entre 29 versos, pareada entre 14, abrazada entre 12, y aleatoria en los 25 restantes.

<sup>1</sup> Llopesa (2013: 33–34) destaca la aliteración (definida como «combinaciones onomatopéyicas que sirvieran para enriquecer la idea») como recurso expresivo de Darío que, sin embargo, era desdeñado por los academicistas de su tiempo. Se trata de un recurso muy hábilmente explotado en «Sonatina»; aparte de los dos ejemplos mencionados, correspondientes a los versos 2 y 5 y registrados por Llopesa (2013: 34), hallamos aliteración en los versos 12, 15, 16, 23, 27, 43 y 44.

En lo referente a cantidad silábica, alterna unos pocos (ocho) versos heptasílabos, y un trisílabo excepcional («¿Acaso», en la sexta estrofa), con una mayoría de alejandrinos (setenta y uno), como también nota Llopesa (2013: 28); Torre (2017: 152–154) repara en que algunos de estos alejandrinos, por influencia del simbolismo francés, «tienen una especial estructura»; se refiere a casos en los que la pausa entre hemistiquios tiene lugar tras una partícula átona, o incluso divide una misma palabra entre dos hemistiquios, lo que atenta contra los preceptos de la versificación en español.

En el caso de palabra átona en final de hemistiquio o de verso se ignora la convención del acento final de enunciado, que se espera sea el más prominente (Navarro Tomás, 1959: 20; Balbín, 1968: 40–42; Quilis, 1984: 33, 95–96; Domínguez Caparrós, 2001: 17–18). Por ejemplo:

(2) en su blancura *de* | palomas y de estrellas (verso 63)

De acuerdo con esta convención, se ha interpretado en casos como este, como vemos en Navarro Tomás (1974: 420), en Balbín (1968: 113–114) o en Domínguez Caparrós (2001: 17–18) que recae sobre *de* el acento prosódico correspondiente a fin de hemistiquio, lo que dotaría a esta preposición de una tonicidad insólita e impropia: *en su blancura DÉ*.

En los casos de pausa en interior de una palabra, dividiéndola entre dos hemistiquios distintos, el encabalgamiento resultante resulta aún más perturbador para el punto de vista preceptivo:

(3) Dios se refleja en *e* | *sos* dulces alabrazos (verso 28)

Estas anomalías no son exclusivas de Rubén Darío, y una magnífica exposición de su uso y de los juicios emitidos por preceptistas se encuentra en el artículo de Martínez Fernández (2001); en el presente trabajo, nos interesa tener en cuenta que se trata de violaciones del canon métrico que no escasean en «El reino interior», con un caso de átona en posición final en uno de los versos heptasílabos:

(4) y se adormece en *donde* (verso 75)

Cuatro casos de átona a final de primer hemistiquio en versos alejandrinos:

(5) cual la que pinta *fra* | Doménico... (verso 4)  
al lado izquierdo *del* | camino... (verso 41)  
en su blancura *de* | palomas... (verso 63)  
¿acaso piensas *en* | la blanca...? (verso 68)

Otros cuatro casos de palabra dividida entre hemistiquios:

(6) y entre las ramas *en* | *cantadas*... (verso 7)  
Dios se refleja en *e* | *sos*... (verso 28)  
a los satanes *ver* | *lenianos*... (verso 44)  
llenen el aire de *he* | *chiceros*... (verso 56)

Incluso un caso de adverbio dividido entre dos versos distintos, de un modo que ya había practicado Fray Luis de León:

(7) ... y *paralela-*

*mente*, siete...<sup>2</sup> (versos 41-42)

No se trata de las únicas rupturas con las convenciones de la versificación española que hallamos en esta composición, en la que detectamos otras tres transgresiones. Una consiste en que, en un primer hemistiquio de verso alejandrino de la cuarta estrofa, se ignora la regla de equiparación silábica entre esdrújulas, llanas y agudas a final de verso o de hemistiquio (Navarro Tomás, 1974: 85; Balbín, 1968: 175-176; Quilis, 1984: 33 y 80; Domínguez Caparrós, 2001: 30), quedando escandido como si *víboras* fuese una palabra aguda<sup>3</sup>:

(8) ojos de *víboras* | de luces fascinantes (verso 48)

Las dos restantes se dan en relación al esquema rítmico del poema. A diferencia del esquema rítmico uniforme, constante, que caracteriza «Sonatina», en «El reino interior» encontramos alternancia de dos ritmos: uno ternario, anapéstico, como el empleado en «Sonatina» (o·o·ó·o·o·ó) y otro binario, yámbico (o·ó·o·ó·o·ó), como en el siguiente alejandrino, en el que cada hemistiquio responde a uno de los dos ritmos mencionados:

(9) en sus *Vidas de Santos*. | Se *ven* extrañas flores (verso 5)

En primer lugar, encontramos que por efecto del ritmo se desatiende la tendencia a articular en una misma sílaba métrica vocales átonas, hasta el punto de que, por ejemplo, la misma voz *teoría* aparece articulada mediante sinéresis bajo ritmo anapéstico, y mediante hiato bajo ritmo yámbico:

(10) a·do·ra·ble · teo·rí·a (verso 23)  
la · blan·ca · te·o·ría (verso 68)

La otra contravención consiste en un desajuste entre prosodia y ritmo, es decir, en la discordancia entre apoyos rítmicos y acentos de intensidad. La base del ritmo en el verso español es el acento de intensidad (Navarro Tomás, 1974: 36; Domínguez Caparrós, 2001: 13; García Calvo, 2006: 379), por lo que se procura hacer coincidir las posiciones de ritmo con sílabas tónicas para ajustar el ritmo del verso a la prosodia de la lengua, aunque no es raro que posiciones rítmicas recaigan excepcionalmente sobre sílabas átonas

<sup>2</sup> García Morales (2017: 112) llama la atención sobre el valor integrador de este adverbio dividido entre versos, que representa «tanto la ruptura como la ligazón» entre los dos grupos que desfilan. Encontramos especialmente representativo, a este respecto, el hecho de que se produzca justo en la mitad del poema, uniendo dos bloques de 40 versos y cuatro estrofas cada uno, y sirva de broche tanto a las procesiones de virtudes y vicios como a las dos mitades de la composición.

<sup>3</sup> Tampoco se trata de una práctica exclusiva de Darío: han escandido esdrújulas (concretamente, formas verbales con pronombre clítico) como si se tratase de agudas, por ejemplo, José Hernández en *Martín Fierro* («yo soy gaucho, *entiéndanlo*»), computando como octosílabo) o José Agustín Goytisolo en «Palabras para Julia» («y siempre, siempre *acuérdate*»), computando como eneasílabo). Esto se explica por la *ley de penúltima* (García Calvo, 2006: 229, 376-379), arraigada en métricas antiguas como la griega o la védica (pero que parece manifestarse en hablas modernas como la española), y por relación de marca rítmica (García Calvo, 2006: 229): al hallarse dos sílabas átonas a final de hemistiquio o de verso (o a final de enunciado en el habla), se aprecia una tendencia a marcar la última con un apoyo acentual o un apoyo rítmico que se puede llegar a percibir como un acento de intensidad. Ello entra en conflicto con la tradición métrica española, en la que se iguala el cómputo de sílabas de finales agudos, llanos y esdrújulos, norma basada en la percepción general de equivalencia silábica tras acento final de hemistiquio o de verso, como estudia detalladamente Quilis (1967).



o de acento débil (Navarro Tomás, 1974: 36; Domínguez Caparrós, 2001: 21–22). En «Sonatina», todas las posiciones rítmicas se corresponden con sílabas tónicas; sin embargo, en «El reino interior» se dan nueve casos en los que el apoyo rítmico ignora acentos de intensidad vecinos y recae, por el contrario, sobre sílabas átonas:

- (11) su · **rú**·do · *per·fil* · **cál**·ca (verso 2)  
 és · **de** · co·**lór** · de · **ró**·sa (verso 3)  
*Diós* · **se** · re·**flé**·ja en · **é** (verso 28)  
 que · **pó**·san · *el* · **pié** · **bré**·ve (verso 30)  
*é·sos* · gra·**ció**·sos · **gés**·tos (verso 36)  
*ó·jos* · de · **ví**·bo·**ras** (verso 48)  
*prín*·ci·**pes** · de·ca·**dén**·tes (verso 53)  
*llé·nan* · el · **ái**·re · **de he** (verso 56)  
*prín*·ci·**pes**, · es·tre·**chád**·me (verso 80)

Todas las desviaciones (cuando no directamente rupturas con la norma versificadora) que hemos señalado en «El reino interior», por parte del mismo autor cuya maestría formal ha quedado patente en «Sonatina», responden, probablemente, a una intención expresiva determinada a transmitirnos el mensaje a través también de estas transgresiones.

En definitiva, la perfección formal de «Sonatina», basada en su extraordinaria sofisticación canónica, contrasta con un deliberado desafío a ese mismo canon en «El reino interior». No deja de resultar llamativo que la más fiel a la norma entre estas dos composiciones, en lo que a forma se refiere, haya sido al mismo tiempo la más descuidada por los estudiosos en cuanto a contenido, y viceversa.

## 5. ELEMENTOS COMUNES Y DISCORDANCIAS ENTRE LAS DOS COMPOSICIONES: CONTENIDO Y FORMA

Pasamos, pues, a atender a aspectos que significativamente asemejan o diferencian ambos poemas, tanto en lo que puede orientar a su interpretación temática como en el plano técnico de la versificación.

Salgado (1976: 35) señala la relación evidente entre ambos textos y, junto con otros autores, identifica a la princesa de «Sonatina» con el alma del poeta, que a su vez sería la misma infanta de «El reino interior» (Salgado, 1976: 34–38; Kurtz, 1986: 879; Acereda, 1995: 32; García Morales, 2017: 106). Sin embargo, se hace preciso señalar que, aunque se ha visto un «casi perfecto calco» entre ambas princesas (Acereda, 1995: 32) o que «esa “tristeza” indefinida de la princesa de “Sonatina” está relacionada con el estado de ánimo de la protagonista de “El reino interior”» (García Morales, 2017: 106), interesa subrayar que el ánimo de una es completamente opuesto al de la otra: mientras que la princesa de «Sonatina» está triste, suspira, ha perdido la risa y el color, está pálida, no siente, desdeña cuanto la rodea, la infanta de «El reino interior», por el contrario, percibe que la vida le sonrío, que el mundo está en flor, que la tierra late dichosa, se define a sí misma como «la prisionera que sonrío y que canta», y queda pensativa y risueña tras el paso de la procesión paralela de doncellas y mancebos, rememorando dulces delicias celestes y la gratificación del paisaje.

Las prisiones en que se reconocen ambas princesas también se oponen diametralmente: en «Sonatina» se nos presenta un «palacio soberbio», una «jaula de mármol» repleta de lujo, comodidades y distracciones; en «El reino interior», en cambio, se nos muestra tan solo una «torre terrible». La princesa de «Sonatina» no siente interés por los muchos estímulos que tiene alrededor en la opulencia de su palacio; la infanta de

«El reino interior», en la austeridad de su torre, observa con entusiasmo el paisaje y el desfile que se le brinda.

En ambos textos se da un uso significativo de colores cardinales en el espectro de temperatura, respectivamente: azul (frío), blanco (neutro) y rojo (cálido) (Oyama y otros, 1962: 74, 85; Itten, 1992: 45). En «Sonatina», el azul está presente en los ojos de la princesa, en el cielo, en el estanque de los cisnes; el blanco, en la palidez de la princesa, en las perlas, en el mármol y en el marfil; y el rojo, en los labios de la princesa, en el bufón, en la aurora («por el cielo de oriente»), en las rosas y en el beso del caballero. Los tres colores podrían encontrarse entre las otras flores mencionadas (lirio, jazmín, nelumbo, dalia).

En «El reino interior», el azul se muestra en el cielo y en la alusión a los cuentos del propio Darío (Kurtz, 1986: 879); el blanco, en las manos de la infanta y en las siete doncellas; el rojo, en los mancebos. García Morales (2017: 108–109) destaca que la monocromía blanca de las doncellas queda reforzada por otros recursos tales como la rima interna y la aliteración («alabastros-astros» en el verso 27 «alabastros celestes | habitados por astros», por ejemplo, o la paronomasia «lino-luna» en «sus vestes son tejidas | del lino de la luna», verso 29).

En el caso de los mancebos, el rojo predominante quedaría expresado mediante evocación semántica: «escarlata», «labios encendidos», «rosas sangrientas», «arden», «carbunclo», «infernales».

No deja de llamar la atención, por otro lado, la presencia del color rosa, color resultante de la fusión de blanco y rojo, en el camino (tal como se menciona en las estrofas primera, tercera, sexta y octava) que recorren los dos grupos de virtudes y vicios, y como atributo vital que anima a la infanta («la vida le sonríe | rosada y halagüeña»).

Formalmente, como ya se notado en el epígrafe anterior, ambas composiciones se diferencian más de lo que se asemejan. Si el verso alejandrino es el único presente en «Sonatina», es mayoritario, pero no exclusivo, en «El reino interior», en el que también aparecen ocho versos heptasílabos y un trisílabo. «Sonatina» distribuye sus 48 versos en ocho estrofas regulares, mientras que «El reino interior», más extenso, tiene sus 80 versos repartidos también en ocho estrofas, pero, en este caso, irregulares. Mientras cada estrofa de «Sonatina» presenta el mismo esquema de rima consonante, en «El reino interior» el esquema de rima varía en cada estrofa sin llegar a seguir un patrón fijo, y se dan tres casos de rima asonante. Por lo general, cada estrofa mantiene rimas exclusivas, con la excepción de las estrofas segunda, tercera y cuarta, dado que el primer verso tanto de la tercera como de la cuarta estrofas rima, respectivamente, con el último y el penúltimo verso de la estrofa inmediatamente anterior.

Una última diferencia entre ambas composiciones que nos interesa subrayar es la discrepancia en el tratamiento sintáctico y prosódico de los versos: mientras que, como hemos visto en el apartado anterior, cada hemistiquio presenta una unidad sintáctica y entonativa delimitada en «Sonatina» (Navarro Tomás, 1973: 213–214, 216), con el mensaje métrico sugerido por tal aislamiento, por la separación estanca entre las dos mitades de cada verso (recuérdese que también cada estrofa se divide en dos mitades), los casos de encabalgamiento abrupto en «El reino interior», con suspenso entonativo entre un hemistiquio y otro y hasta entre versos, propiciado por la interrupción de sintagmas preposicionales y hasta por la ruptura de unidades léxicas, transmite el mensaje formal de que los dos componentes de una realidad dual (blanco-rojo, doncellas-mancebos en un camino de color rosa) se hallan confundidos entre sí, unidos en su desfile.

## 6. LECTURA INTERPRETATIVA DE LA VERSIFICACIÓN COMO TEMA EN «SONATINA» Y «EL REINO INTERIOR»

Entendemos en este trabajo que, más allá de medio de expresión complementario al contenido, la forma, la exploración de la forma, dentro de sus reglas y más allá de ellas, es en sí misma uno entre los distintos temas posibles que se hallan tratados en ambas composiciones, que a su vez presentarían dos facetas de la relación intrínseca entre forma y contenido: la perfección canónica que, paradójicamente, sepulta la poesía, en el caso de «Sonatina», y la convivencia complementaria de canon y transgresión que permite que la poesía fluya, en el caso de «El reino interior».

Es significativo, para nuestra interpretación de «Sonatina», el hecho de que la *sonata* sea una pieza de música específicamente instrumental, sin canto, sin voz, en oposición a la *cantata* (Arrom, 1967: 978); el origen del verso está en el canto, sin el que el verso mismo «se reduce a un compás esquemático», como nota el propio Navarro Tomás (1973: 208). A lo largo del poema, la princesa suspira y languidece, en el esquema rítmico de un compás impecable, sin llegar a expresarse por su propia voz, a diferencia de la dueña y, sobre todo, del hada madrina que le augura la llegada del caballero «vencedor de la muerte».

Se ha entendido que este poema refleja la propia visión del mundo, las propias necesidades de Darío (Dyson, 1968: 318), sus «crisis personales» (O'Brien, 1982: 136), su identificación, incluso, con la princesa, comunicando con ella su propio afán de transcendencia y su insatisfacción artística, «hastiado de su mundo poético» (Salgado, 1976: 37).

Todo ello nos lleva a plantear que, en una composición formalmente caracterizada por la regularidad rítmica, la obediencia a los preceptos métricos, la explotación de recursos sonoros y semánticos dentro de los estrictos moldes de la versificación tradicional, y que, en cuanto a su plano narrativo, presenta la lenta agonía existencial de la princesa rodeada de belleza, que ya no encuentra ningún propósito en el refinamiento, las comodidades y los estímulos que tiene a su disposición, un versificador con la trayectoria de Rubén Darío podría estar expresando su frustración ante el hecho de que la perfección formal no bastase para alcanzar el ideal poético que persigue.

La disposición dual de la composición, con sus hemistiquios delimitados, separados sintácticamente y melódicamente, con sus estrofas emparejadas entre sí y divididas en semiestrofas simétricas, como ha señalado Navarro Tomás (1973), transmite el aislamiento entre dos mitades que necesitan unirse para verse completas, la princesa que espera y el caballero que no llega aún. En su contexto de exactitud y armonía métricas, en su culmen preceptivo, la princesa (el alma del poeta, el poeta mismo, la poesía) está triste, carente, aprisionada, moribunda.

La misma disposición dual y simétrica la halla Chasca (1956: 311–315) entre los dos grupos de doncellas y mancebos en «El reino interior», notando el valor metafórico de sus respectivos colores, blanco y rojo, en contraste y equilibrio, mitades separadas como el adverbio *paralelamente* en el primer verso de la cuarta estrofa. Esta oposición de colores, que puede corresponderse con «múltiples polaridades», expresa asimismo un vínculo entre ambos componentes de la dualidad, los dos grupos que marchan en paralelo (Scarano, 1987: 108–109) y que, desde el punto de vista de la versificación, pueden representar la oposición entre el canon y la transgresión que se hallan presentes en la elaboración métrica del poema, según hemos visto en los apartados 4 y 5.

Se ha tendido, como hemos visto en el apartado 3, a interpretar esta composición desde un punto de vista religioso, tal como el mismo Darío parece haber propiciado (García Morales, 2017: 113) mediante la referencia a Cavalca y el empleo de vocabulario

como «santos», «alma», «sagrado», «virginal», «Dios», «divino», «divinamente», «castas», «Virtudes», «satanes», «infernales», «Vicios», «Pecados», «Tentaciones»... pero reducir el mensaje poético al plano denotativo del lenguaje empobrece y limita la comprensión del mismo.

Por ello, también se ha visto en en la representación alegórica de virtudes y vicios algo más que dilema espiritual: según explica Abate (1996: 412–413, 417), en la producción de Darío se refleja con frecuencia un interés por la estética hagiográfica, que permite presentar conflictos y oposiciones con sentido dramático y afán trascendentalista. En este sentido, Martínez (2015: 371, 377, 382) señala que en *Prosas profanas* el autor muestra una lectura «secularizada» de modelos literarios medievales en los que abundaban características formales y estéticas que también habría leído en los poetas simbolistas franceses, entre ellas «un gran desdén por las normas prosódicas» legitimado por el hecho de que los autores de dichos modelos fueran poetas cultos, miembros del clero.

La influencia de tales modelos se extiende al título de la obra en que se encuentran las dos composiciones que nos conciernen en este estudio, tal como explica Feustle (1976: 493–494) el significado litúrgico de *prosas* como himnos cantados en determinados momentos de la misa; resulta muy significativo para nuestro estudio que Feustle cite las palabras de Darío en su propia introducción a *Prosas profanas*, refiriéndose a la «misa rosa» de su juventud, color que podemos relacionar con la mezcla de blanco y rojo que se da en «El reino interior». Kurtz (1986: 892–893) también cita al poeta mismo cuando habla del estudio «de clásicos y primitivos» que ha necesitado para su «obra de forma y modernidad». Téngase en cuenta el momento literario en el que Darío está llevando a cabo sus exploraciones formales, entendidas por los críticos más conservadores como profanación no solo literaria y lingüística sino también social, intelectual, moral y hasta de identidad, según se desprende de los trabajos de Litvak (1977), Martínez Cachero (1984 y 1988) o Blasco Pascual (1993).

En una disciplina como la métrica, de reglas precisas y bien establecidas pese a la frecuente rebeldía de los poetas (Blesa, 2001: 221), la alegoría de virtudes y vicios que tiñen con la mezcla de sus colores el camino que recorren en paralelo encuentra un sentido connotativo de sugerente expresión. Al tratar sobre las prescripciones literarias, Blesa (2001, 222–223) insiste en la necesidad de «armonía» entre «la ley y su infracción», considerando además que la una no existe sin la otra: en la obra poética de Darío, tan marcadamente orientada a la renovación formal, esta convivencia de canon y transgresión métricos puede sin duda constituir más que mera técnica compositiva, como sugieren tanto los aspectos formales como el contenido mismo de composiciones clave como «Sonatina» y «El reino interior».

Creemos por tanto que el simbolismo religioso de blancas virtudes y pecados rojos, y el hecho de que sean siete en cada caso, es fácilmente extrapolable, en una lectura secularizada (y fundamentada en maestros medievales que legitiman el empleo de irregularidades métricas), a los hemistiquios heptasílabos<sup>4</sup> del verso alejandrino dominante tanto en «Sonatina» como en «El reino interior», y que en este último rompen con frecuencia sus límites entonativos, sintácticos y hasta léxicos, transgrediendo el canon y «desdeñando» las normas prosódicas.

Nos encontraríamos, por tanto, en el caso de «El reino interior», con una composición en la que preceptos y contravenciones, blancas virtudes y rojos vicios, desfilan en paralelo ante la mirada dichosa de la infanta, quien, pese a saberse prisionera en una «torre terrible» (sin el lujo material presente en «Sonatina»), está alegre al

<sup>4</sup> Es significativo, además, que las siete doncellas «como al compás de un verso | su suave paso rigen» (verso 34).

contemplar la interacción de normas y transgresiones de la forma métrica, interacción que permite que la poesía avance.

## 7. RECURRENCIA EN OTRAS COMPOSICIONES

La exploración formal de la métrica como tema, mediante la presencia de elementos comunes a «Sonatina» y «El reino interior» puede rastrearse en otras composiciones de Darío, tanto en el mismo conjunto de *Prosas profanas* como, previamente, en *Azul* y, posteriormente, en *Cantos de vida y esperanza* y otros poemas, *El canto errante* y *Lira póstuma*.

Así, Dyson (1968: 312) constata que la princesa es protagonista recurrente en la producción literaria de Darío, mientras que Salgado (1976: 35–36) encuentra ecos claros de estas dos composiciones en «Autumnal» (*Azul*), «Yo persigo una forma» (*Prosas profanas*), y «Yo soy aquel...» y «Nocturno» (*Cantos de vida y esperanza*); Kurtz (1986: 879), como ya hemos comprobado en el apartado 5, señala que Darío parece aludir a sus propios cuentos de *Azul*; Scarano (1987: 103–105, 108) observa la conexión con «Pegaso» (*Cantos de vida y esperanza*) y, sin salir de *Prosas profanas*, con «La fuente» y, a través de las menciones a ritmos y sonos, con «Era un aire suave», donde también interpreta similitudes entre la princesa y Eulalia, por un lado, y entre el caballero vencedor de la muerte y el paje-poeta, por otro.

De hecho, encontramos en «Era un aire suave» una significativa expresión de la dualidad complementaria canon-transgresión en las figuras de los dos rivales que se disputan las atenciones de Eulalia: el abate joven de los madrigales y el vizconde rubio de los desafíos, respectivamente.

Sin profundizar en exceso en las narraciones comprendidas en *Azul*, se hallan elementos característicos presentes en «Sonatina» o «El reino interior»: el estanque y los cisnes, construcciones de alabastro y mármol, fauna desconocida, en el relato sobre un poeta en pos del ideal que, obligado a repetir las mismas melodías, queda congelado («El rey burgués»); la selva repleta de pájaros, las canciones que enrojecen a las pálidas rosas, faunos-efebos y la oposición de las potencias ideal y real, de trasfondo a la historia de un poeta que busca hospitalidad para cantar en la selva («El sátiro sordo»); el jardín laberíntico rico en adornos, con su estanque de cisnes, alabastro, la carne rosada de la ninfa que burla al poeta («La ninfa»)... por solo mencionar los tres primeros cuentos.

Son también significativas para nuestro estudio las conexiones que hallamos con piezas de la colección «Las ánforas de Epicuro», en *Prosas profanas*: la vieja que se transforma en princesa a la par que torna una rosa seca, repleta de sabiduría pese a estar marchita, en mariposa («La anciana»); y el verso alejandrino como gerifalte que hay que dejar volar para que retorne al puño del poeta (recuérdese el caballero vencedor de la muerte de «Sonatina», que trae en la mano un azor), en «A maestre Gonzalo de Berceo».

En relación evidente con el caballero vencedor de la muerte, que se acerca a lomos de un caballo con alas, el poeta parece expresar su propia trayectoria literaria como la labor de domar a Pegaso y alcanzar con él todas las cumbres susceptibles de ser coronadas por su vuelo, siempre adelante hacia la aurora («Pegaso», *Cantos de vida y esperanza*).

En *El canto errante*, un poema nos presenta al alma, blanca pero con labios rojos, que espera sonrosarse y levantar el vuelo hacia el amanecer con el Príncipe Azul («A una novia»); en *Lira póstuma*, «Album» plantea la carrera-vuelo de Atalanta, que avista un palacio de oro con pavos reales y cisnes donde habita una señora nostálgica por la que pregunta el poeta...

En definitiva, el juego combinatorio de colores blanco y rojo, el personaje de la princesa que aguarda la unión de fuerzas complementarias, el propio poeta como jinete

que ha de trascender la realidad, y otros elementos relativos a la vegetación, las aves, y piedra blanca o nieve que inmovilizan la belleza, que encontramos en «Sonatina» y «El reino interior», parecen ser elementos recurrentes en la obra de Darío que podrían aludir a la necesidad de renovación poética, desde su vertiente formal que inevitablemente afectará también al plano del contenido, como tema de trasfondo en otras composiciones.

## 8. RECAPITULACIÓN

La producción poética de Darío, según se desprende de Mapes (1936) y Domínguez Caparrós (1999), ha sido desigualmente abordada desde las distintas disciplinas académicas, entre las que la interpretación a través de la métrica ha recibido menor atención. Estudiar obras literarias en verso pasando por alto el papel que la técnica versificadora juega en la elaboración del mensaje puede resultar en pérdida de matices para la comprensión, según indican García Calvo (1999) y Torre (1999).

El presente estudio plantea una interpretación temática de dos composiciones representativas de *Prosas profanas*, relacionables por aspectos de contenido y de forma, como expresión de inquietudes métricas de un autor que, tras depurar su técnica versificadora en su vertiente convencional, emprendió un proceso de innovación basado en la tensión entre observancia y transgresión de los preceptos métricos de su tiempo.

Este trabajo ha atendido, pues, al contraste entre la perfección formal de «Sonatina» y las irregularidades métricas de «El reino interior»; la relación entre ambas composiciones; el uso significativo de los mismos colores en los dos textos; su divergencia en cuanto al tratamiento sintáctico y prosódico de los versos; la expresión de dualidad en ambos poemas, tanto a través de la forma como en el contenido; y la recurrencia de elementos comunes a los dos en otros textos de Rubén Darío a lo largo de su extensa producción literaria.

A partir de todo ello, especialmente de las semejanzas y diferencias formales y simbólicas, y teniendo en cuenta la importancia fundamental de la métrica en la creación poética de Darío, creemos que es razonable interpretar que en «Sonatina» y «El reino interior», entre otras composiciones, se dan alusiones temáticas a la relación entre el poeta y su técnica versificadora, presentando dos actitudes opuestas de insatisfacción y de esperanza, de dominio del canon y de impulso reformador, entre otras diferentes connotaciones que pueden desentrañarse del análisis de estos dos poemas, ampliamente exploradas por diversos autores en aportaciones de gran valor para el conocimiento de la obra dariana.

Podría ser de interés la elaboración de otros estudios acerca del papel de la forma en el contenido para constatar si puede extenderse la afirmación de que la métrica y sus entresijos constituyen uno de los temas presentes en la obra de Rubén Darío.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abate, Sandro. 1996. «Elementos hagiográficos en la obra de Rubén Darío: poesía y cuento». *Hispania*, Vol. 79, 3: 411–418.
- Acereda, Alberto. 1995. «La expresión del alma en el modernismo: relaciones contextuales entre la “Sonatina” de Rubén Darío y algunos escritos de Amado Nervo». *Hispanófila*, 115: 29–38.
- Arrom, José Juan. 1967. «El oro, la pluma y la piedra preciosa: indagaciones sobre el trasfondo indígena de la poesía de Darío». *Hispania*, Vol. 50, 4: 971–981.
- Balbín, Rafael. 1968. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.

- Blanco Pascual, Francisco Javier. 1993. «De oráculos y cenicientas: la crítica ante el fin de siglo español». En *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, eds. Richard Caldwell y Bernard McGuirk. Boulder: Universidad de Colorado.
- Bousoño, Carlos. 1981. *Épocas literarias y evolución*. Madrid: Gredos.
- Boyd, Lola. 1962. «“Lo de dentro” in Rubén Darío». *Hispania*, Vol. 45, 4:651–657.
- Chasca, Edmundo. 1956. «“El reino interior” de Rubén Darío y “Crimen Amorís” de Verlaine». *Revista Iberoamericana*, Vol. XXI, 21–22: 309–317.
- Cussen, Anthony. 1977. «Lectura de *Prosas profanas*». *Revista Hispánica Moderna*, Año 39, 1–2: 26–35.
- Domínguez Caparrós, José. 1999. *Estudios de métrica*. Madrid: UNED.
- Domínguez Caparrós, José. 2001. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- Dyson, John Payne. 1968. «Tragedia dariana: la princesa de la eterna espera». *Atenea*, LXI: 309–319.
- Einsohn, Amy. 1984. «Rubén Darío y Dante Gabriel Rossetti». *Hispanófila*, 80: 71–85.
- Feustle, Joseph. 1976. «La muerte: la deseada-deseante de Rubén Darío». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 5: 493–498.
- Fiber, L. A. 1972. «Rubén Darío’s debt to Paul Verlaine in “El reino interior”». *Romance Notes*, Vol. 14, 1: 92–95.
- García Calvo, Agustín. 1999. «Notas acerca de “poesía”». *Archipiélago*, 37: 44–47.
- García Calvo, Agustín. 2006. *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*. Zaragoza: Lucina.
- García Morales, Alfonso. 2017. «Paralela/mente: “El reino interior” como la “obra maestra” de Rubén Darío». *Anales de Literatura Española*, 28: 99–117.
- Itten, Johannes. 1992. *Arte del color*. París: Bouret.
- Kurtz, Barbara. 1986. «En el país de las alegorías: alegorización en la poesía de Rubén Darío». *Revista Iberoamericana*, 137: 875–893.
- Litvak, Lily. 1977. «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)». *Hispanic Review* Vol. 45, 4: 397–412.
- Llopesa, Ricardo. 2013. «Introducción». En *Prosas profanas, Rubén Darío*, ed. Ricardo Llopesa. Barcelona: Austral.
- López Estrada, Francisco. 1971. *Rubén Darío y la Edad Media: una perspectiva poco conocida sobre la vida y obra del escritor*. Barcelona: Planeta.
- Mapes, Erwing Kempton. 1936. «Recent Research on the Modernista Poets». *Hispanic Review*, Vol. 4, 1: 47–54.
- Martínez, José María. 2015. «Prosas profanas, de Rubén Darío: ‘performance’ y secularización». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 39: 367–389.
- Martínez Cachero, José María. 1984. «La actitud antimodernista del crítico Clarín». *Anales de Literatura Española*, 2: 383–398.
- Martínez Cachero, José María. 1988. «Todos contra el modernismo». En *Modernismo Hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias*, coord. Pilar Palomo. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Martínez Fernández, José Enrique. 2001. «Final de verso en partícula átona (Tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)». *Signa*, 10: 295–311.
- Mercado, Julio. 1918. «Rubén Darío». *Hispania*, Vol. 1, 1: 38–42.
- Monguió, Luis. 1968. «En torno a “El reino interior”, de Rubén Darío». *Revista Hispánica Moderna*, Año 34, 3-4: 721–728.
- Navarro Tomás, Tomás. 1959. *El arte del verso*. Ciudad de México: Compañía General de Ediciones.
- Navarro Tomás, Tomás. 1973. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel.

- Navarro Tomás, Tomás. 1974. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. 5ª edición. Madrid: Guadarrama.
- O'Brien, Pat. 1982. «“Sonatina”: Manifiesto of Modernism». *The South Central Bulletin*, Vol. 42, 4: 134–136.
- Oyama, Tadasu, Yasumasa Tanaka, y Yoshio Chiba. 1962. «Affective Dimensions of Colors: A Cross-cultural Study». *Japanese Psychological Research*, Vol. 4, 2: 78–91.
- Phillips, Allen. 1977. «A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 1, 3: 229–254.
- Quilis Morales, Antonio. 1967. «La percepción de los versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos en español». *Revista de Filología Española*, Vol. L, 1: 273–286.
- Quilis Morales, Antonio. 1984. *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Salgado, María Antonia. 1976. «El alma de la Sonatina». *Chasqui*, Vol. 5, 2: 33–39.
- Salinas, Pedro. 1975. *La poesía de Rubén Darío: ensayos sobre el tema y los temas del poeta*. Barcelona: Seix Barral.
- Scarano, Laura. 1987. «La función de la poesía en Prosas profanas y otros poemas». *Hispanic Journal*, Vol. 8, 2: 103–118.
- Torre, Esteban. 1999. *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Torre, Esteban. 2017. «La métrica de Rubén Darío: teoría y praxis». *Rhythmica*, XV: 147–162.
- Urrutia, Jorge. 1998. «El Simbolismo español, resolución del Modernismo». *Iberoamericana*, Año 22, 3/4: 159–170.
- Wellek, René y Austin Warren. 1956. *Theory of Literature*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.