

**EL SONETO SHAKESPERIANO EN LA POESÍA HISPÁNICA:
SOR LEONOR DE OVANDO, MANUEL A. ALONSO,
JOSÉ LEZAMA LIMA Y JORGE LUIS BORGES**

Jesús J. Barquet
New Mexico State University

OBSERVACIONES INICIALES:

En 2001 publiqué en la revista *Aérea* un trabajo bastante detallado sobre la adopción y feliz adecuación que hace Jorge Luis Borges (1899-1986) del soneto inglés de corte shakesperiano para la poesía hispánica¹. Típico de dicho soneto shakesperiano, convertido en “sinónimo de isabelino” (Pérez Romero 26)², es el esquema de rimas ABABCDCDEFEGG, es decir, siete rimas diferentes repartidas en tres secciones iniciales -identificables por sus respectivas rima cruzada y unidad lógica y sintáctica- y un pareado o dístico final, el cual en algunas ediciones de la poesía de William Shakespeare (1564-1616) aparece marcado externamente con un margen a la izquierda. Veamos como ejemplo típico su soneto CXLIV:

Two loves I have, of comfort and despair,	A
Which like two spirits do suggest me still:	B
The better angel is a man right fair,	A

¹ Me refiero a mi artículo “Jorge Luis Borges y su renovación del soneto hispánico en *El hacedor* y *El otro, el mismo*”, aparecido en *Aérea* [Buenos Aires-Santiago de Chile] 4.4 (2001): 251-268. Una versión previa del mismo apareció, con algunas erratas, bajo el título de “Jorge Luis Borges y la métrica tradicional”, en la *Revista Casa Silva* [Bogotá] 11 (1998): 201-218.

² Hubo, sin embargo, otros maestros del soneto inglés en aquel período: Edmund Spenser (1552-1599), con su soneto en verso blanco, y John Milton (1608-1674), más cercano a Petrarca en su prioridad por la rima abrazada.

The worser spirit a woman coloured ill.	B	
To win me soon to hell, my female evil	C	
Tempteth my better angel from my side,	D	
And would corrupt my saint to be a devil,		C
Wooing his purity with her foul pride.	D	
And whether that my angel be turned fiend		E
Suspect I may, yet not directly tell;		F
But being both from me, both to each friend,		E
I guess one angel in another's hell:		F
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt		

	G	
Till my bad angel fire my good one out. (En Bloom 132)		G

Aunque predomine la rima cruzada, los sonetos de Shakespeare incluyen también, siguiendo a Petrarca, la rima abrazada (ABBA). Sea cruzada o abrazada la rima, su peculiaridad consistió en utilizarla de forma consistente, no únicamente en los primeros seis versos, sino en los primeros doce versos, añadir nuevas rimas y configurar así tres claras subestrofas iniciales de cuatro versos cada una (serventesios o cuartetos en términos hispánicos), las cuales dejaban el campo libre para el pareado final. Con rima diferente a las anteriores y portador de un sentido completo (una idea conclusiva, una máxima, etc.), dicho pareado aparecía, pues, como una virtual subestrofa, en ocasiones hasta marcada externamente con el mencionado margen.

Pero en las variantes hispánicas del soneto shakesperiano, quizá por la costumbre indiscutida de la división externa del soneto clásico hispánico (dos cuartetos y dos tercetos: 4-4-3-3) y la escasa atención a este asunto aun entre los poetas, los dos últimos versos,

aunque tengan un sentido completo y una rima similar entre sí pero diferente a las demás del soneto, prácticamente nunca aparecen marcados externamente en forma de estrofa independiente o mediante el margen izquierdo. En mi mencionado trabajo sobre Borges registro un caso raro de hacer del dístico final un pareado: el poema “El otro”, de Borges, “presentaba en 1967 una rara división biestrófica”: doce versos y un pareado final, el cual resultaba ser un “remedo del desplazamiento tipográfico del pareado que encontramos en los sonetos de Shakespeare. Posteriormente dicho soneto [de Borges] aparecerá en forma monoestrófica” (Barquet 264).

Según Fernando Lázaro Carreter, un *pareado* es la “estrofa formada por dos versos que riman entre sí” (313); mientras que el término *dístico* contiene dos sentidos: “Estrofa de dos versos” y “conjunto de dos versos que expresan un sentido completo” (149). A los efectos de este trabajo sobre la adopción y adecuación del patrón shakesperiano para la poesía hispánica, usaré intencionalmente el término *pareado*, para, sin olvidar el aspecto semántico, dar mayor énfasis al aspecto de la rima y a la necesidad de ajustar la división externa del soneto hispánico al esquema shakesperiano cuando este sea el utilizado por el poeta. Las curiosas revisiones que Borges hace de sus sonetos shakesperianos revelan ya en él esta necesidad y una posible solución.

Fue Sir Thomas Wyatt (1503-1542) quien, tras su viaje a Italia en 1526-1527, lleva a Inglaterra su “deep passion for Petrarch’s sonnets,” aunque sus versiones del mismo fueron “mostly very free,

with very mixed metrics,” afirma Harold Bloom (53). Por ello, vemos en el soneto inglés variantes como la shakesperiana no contempladas por Petrarca. Incluso en otras variantes más afines a Petrarca -por ejemplo, la que mantiene la misma rima abrazada en las dos primeras estrofas (ABBA ABBA), que fue la adoptada en España- el soneto inglés tuvo cierta preferencia por cerrar con un pareado final de rima diferente a las demás del poema. Según los tratados de métrica, dicho pareado no se halla en Petrarca ni en la práctica común del soneto hispánico desde el Renacimiento hasta inicios del siglo XX.

El conflicto entre la tradicional división petrarquista del soneto (dos cuartetos y dos tercetos) y el patrón de rima empleado -conflicto que vemos en los diversos intentos hispánicos de adaptar el soneto shakesperiano- aparece ya en el propio Wyatt cuando, por imitar dicha división externa, contradice las inéditas formulaciones inglesas entonces en ciernes. Véase, por ejemplo, “Whose List to Hunt,” de Wyatt, con su esquema de rimas ABBA ABBA CDD CEE (en Bloom 55).

En mi mencionado trabajo sobre Borges apuntaba, además, la escasa atención que tanto los tratadistas de métrica hispánica como los críticos de Borges le habían dado a este destacable interés suyo por insertarse, con su regreso a la poesía en 1960 con *El hacedor* -cuando, alejado ya de las iconoclastas vanguardias históricas³,

³ Desde el número 5 de la revista brasilera *Klaxon* -una más entre las tantas revistas que difundieron en América Latina el espíritu vanguardista europeo de principios del siglo XX-, tras un poema ultraísta del español Guillermo de Torre, Rubens de Moraes sintetiza los principios estéticos que animaban entonces a muchos poetas

comparte Borges el verso y la estrofa libres con formas tradicionales como el verso blanco, el verso endecasílabo, el serventesio, el cuarteto y el soneto-, en el gran movimiento de continuación, renovación y enriquecimiento de la métrica hispánica que significó el movimiento modernista, fundamentalmente en su vertiente hispanoamericana desde 1880 con figuras tales como José Martí, Rubén Darío, Julián del Casal, José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Alfonsina Storni y Leopoldo Lugones, entre otros. La dedicación de Borges al soneto ejemplifica claramente sus nuevos intereses poéticos. Y su genio poético descubre en la adopción del esquema shakesperiano para la poesía hispánica una labor de enriquecimiento formal que, inusitadamente, no había sido explorada ni realizada de forma suficiente antes, ni siquiera por el ingente espíritu innovador de Darío.

latinoamericanos: "Os artistas modernos são homens convencidos de que é preciso procurar novas formas, porque as que existem não traduzem mais a vida contemporânea", de ahí que les resulte ridículo "acreditar em soneto e em alexandrino" (9-10).

Los estudiosos de la versificación hispánica no dudan en reconocer la enorme importancia que tuvieron en el desarrollo de la poesía culta dos hechos ampliamente estudiados: primero, la influencia italiana (específicamente petrarquista) durante el Renacimiento, a través de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega (a saber, la adopción del verso endecasílabo y el soneto); y, más de tres siglos después, la influencia francesa durante el Modernismo, fundamentalmente a través de la poesía de Darío (a saber, el perfeccionamiento del verso alejandrino y, siguiendo las pautas francesas, la ampliación de los registros métricos del soneto mediante la adopción del alejandrino, del serventesio [ABAB] y de mayor número de rimas diferentes: de 4 ó 5 rimas se pasa a 6 ó 7). Sin embargo, dichos estudiosos han olvidado señalar de forma suficiente el hecho de que Borges, siguiendo los hallazgos ocasionales presentes en el *Rosario de sonetos espirituales*, de Miguel de Unamuno (1864-1936)⁴, haya logrado finalmente darle ciudadanía hispánica al soneto shakesperiano, aunque, como señalé en el citado trabajo, al combinar libremente diferentes esquemas de rima, Borges

⁴ Al respecto, véase, fundamentalmente, el soneto LXX (“El mal de pensar”), con su rima ABAB CDCD EFE FGG, en dicho poemario de Unamuno. Curiosamente, en el prólogo de 1969 a la versión corregida de *Fervor de Buenos Aires*, Borges menciona que, en la escritura de dicho poemario de 1923, él había querido, entre otras cosas, “ser un escritor español del siglo XVII” y “remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno” ¿Habrían quedado desde entonces en su memoria la *fealdad* o rareza de esos sonetos shakesperianos de Unamuno? Si bien parece renegar entonces de sus antiguas intenciones, el propio prólogo comienza afirmando que aquel muchacho de 1923 “ya era esencialmente -¿qué significa esencialmente?- el señor que ahora se resigna o corrige” (Borges 25).

preferiera utilizar la rima abrazada típica de la tradición hispánica pero presente también en Shakespeare.

Tampoco los grandes estudiosos de Borges se han detenido en este aporte formal suyo a la poesía hispánica. Al parecer, algunos críticos no vieron, a pesar de su obviedad, la *diferencia* formal de muchos sonetos archiconocidos de Borges tales como “Junín”, “Emerson” y “Una rosa y Milton”⁵. Aquellos críticos que sí la detectaron se limitaron a describir, de pasada y sin percibir las dimensiones del hecho, la extrañeza de sus sonetos. Tal es el caso de Gerardo María Goloboff:

“Emerson” es un soneto que, como la mayoría de los de [*El otro, el mismo*, 1964], está dibujado en una sola unidad. Son, no obstante, suficientemente diferenciables los cuartetos y los tercetos entre sí, aunque la segunda gran particularidad del poema en relación a la categoría “soneto” es que los dos versos finales riman, contradiciendo la tradición de las rimas combinadas entre los seis versos finales. Estas particularidades convertirían al poema en una composición con tres cuartetos y dos versos pareados. (577)

No obstante las evidencias textuales y las intenciones de Borges de no dividir externamente el poema según la norma clásica hispánica, Goloboff se contradice más adelante y, presionado por dicha norma, continúa hablando de los supuestos “tercetos” (578, 580) de este soneto endecasílabo shakesperiano cuyo patrón de rima es ABBACDDCEFFEGG.

⁵ De nada sirvió que el propio título apuntara ya a una fuente inglesa.

El objetivo, pues, de este trabajo es destacar a tres autores caribeños que, aún siguiendo la tradicional división externa hispánica de cuatro estrofas, indicaron el camino hacia el soneto shakesperiano: antes que Borges y Unamuno y, como estos, dentro del metro endecasílabo, la dominicana Sor Leonor de Ovando (¿1548-1609?) y el puertorriqueño Manuel A. Alonso (1822-1889); contemporáneo con Borges y experimentando mucho más que él, el cubano José Lezama Lima (1910-1976). En Ovando y Alonso, ambos de escasa producción poética conocida, la aparición del soneto shakesperiano resulta ser una rareza métrica en ella y un hallazgo esporádico en él. En Lezama, en cambio, el destacable número de sonetos dentro de dicho esquema parece revelar una práctica mantenida y tal vez hasta intencional.

Tras señalar no sólo las peculiaridades formales del soneto shakesperiano -ganado ya, gracias a Borges y a Lezama, para la poesía hispánica-, sino también las vacilaciones que su presencia ha causado entre poetas y críticos, quisiera también contribuir a que todos ellos se liberen de la rígida división clásica en dos cuartetos y dos tercetos, tanto al escribir dichos sonetos como al referirse críticamente a él.

SOR LEONOR DE OVANDO:

En lo que constituye una primicia de la literatura dominicana, la monja y poetisa Sor Leonor de Ovando⁶ nos entrega una muestra del

⁶ Está documentada su existencia en 1568 como monja del Convento de Santa Catalina de Siena de la orden dominicana. Y como poeta aparece ya en *Silva de*

soneto hispánico con esa propuesta poco común del pareado final, que, con el paso de los siglos y Borges en el siglo XX, reformulará todo el esquema de rimas (y hasta la división externa) del soneto hasta permitirle al soneto shakesperiano ser parte, finalmente, de la tradición hispánica. Me refiero a su “Soneto V. Sobre la competencia entre las monjas bautistas y evangelistas”. Según Íride María Rossi de Fiore, la importancia de este soneto radica en que, por derivar de una posible polémica entre dos órdenes religiosas del Nuevo Mundo sus recursos y propuestas poéticas, demuestra que “circunstancias extraliterarias, pero muy representativas del Nuevo Mundo . . . pueden modificar las exteriorizaciones de forma y contenido que . . . identifica[n] [a los movimientos literarios americanos: a saber, un prebarroco o un barroco indiano], y conformar por ese medio una versión americana original y sin equivalentes en España” (38-39).

Veamos dicho soneto:

No sigo el estandarte del Baptista,		A
que del amado tengo el apellido;	B	
llevóme tras su vuelo muy sabido	B	
el águila caudal evangelista.		A
Mirélo ya con muy despierta vista	A	
dende que tuve racional sentido;	B	
y puesto que el propheta es tan subido,	B	
mi alma quiso más al coronista.	A	
No quiero yo altercar sobre su estado,	C	
pues sé que fueron ambos claro espejo	D	

poesía (inédita), preparada por el oidor Eugenio de Salazar de Alarcón tras su llegada a Santo Domingo entre 1573 y 1580.

y de la perfección rico dechado;	C
tomo con humildad vuestro consejo	D
y quiero, destes fuertes capitanes,	E
ser (como me mandáys) de entrambos Joanes. (57)	E

Pero otro interés parece tener este soneto. La propia Rossi de Fiori señala en sus notas sobre “métrica y versificación” la rareza de las rimas de sus tercetos: “con dos rimas cada uno y una sola correspondencia: segundo verso del primer terceto con primer verso del segundo terceto” (45). Según Rudolf Baehr, no aparece esta rima (DEE) “en el inventario de rimas de tercetos de los trescientos diecisiete sonetos que conforman el *Canzoniere* de Petrarca”, afirma Rossi de Fiori (45), ni es una de las más prestigiadas y practicadas por los renacentistas y barrocos hispánicos.

Si desatendemos los dos cuartetos claramente resueltos dentro del esquema hispánico y nos concentramos en la tensión entre contenido, sintaxis (reforzada por la puntuación) y rima (CDC DEE) de los tercetos de este soneto, podemos apreciar mejor su acercamiento a la propuesta shakesperiana. Si bien Ovando logra cerrar su poema con un pareado final felizmente resuelto, no consigue resolver la tensión señalada en los menos afortunados cuatro versos anteriores. Por razones de contenido y sintaxis, el primer terceto mantiene una unidad que le impide conformar, si nos guiamos por la rima (CDC D), un serventesio virtual con el primer verso del siguiente terceto; de igual forma, el pareado final, debido a sus vínculos semántico y sintáctico con el verso anterior (“tomo con humildad vuestro consejo”),

no permite ser percibido como una entidad diferenciada. Por ambos motivos, este soneto de Ovando no adopta en sus tercetos, aunque así lo parezca, una total identificación con el esquema shakesperiano, y su rareza únicamente significa una variante más, no totalmente lograda e infrecuente, dentro de las posibles rimas que el soneto hispánico clásico exhibía en los tercetos durante el siglo XVI.

MANUEL A. ALONSO:

Más de 250 años después, ahora en las primicias de la literatura puertorriqueña (Colón 6) -específicamente en *Álbum puertorriqueño* (1844)-, hallamos dos muestras del soneto hispánico (dos cuartetos iniciales de rimas similares, no más de cinco rimas) lidiando, mucho más felizmente que la monja Ovando, con esa variante del pareado final típica del soneto shakesperiano: “A una máscara” y “Un puertorriqueño”, de Manuel A. Alonso.

Más conocido por su libro en verso y prosa costumbristas *El gíbaro* (1840), Alonso estuvo altamente involucrado en dos de los proyectos fundacionales de la literatura puertorriqueña: las compilaciones *Álbum puertorriqueño* (1844) y *El cancionero de Borinquen* (1846), debidas a varios autores. En ambas, Alonso aparece como prosista y, prioritariamente, como poeta. A pesar de no contar cuantitativamente con una extensa obra poética, Alonso se revela allí dueño de un vasto registro métrico y con evidentes intenciones de fundar una literatura nacional siguiendo los postulados del romanticismo latinoamericano. Como en otros autores románticos, la poesía de Alonso abunda en títulos y asuntos referidos

explícitamente a Puerto Rico, con atrevidas incursiones en el habla criolla: “Y estoy, juro a los demoños, / jalto de estay separao / dey plátano y de la piña, / y esto me tiene... ajorao” (en Colón 418).⁷

⁷ Este interés por registrar el habla campesina puertorriqueña pasa al siglo XX con poetas tales como Luis Palés Matos (“Jíbaras”, en Bautista Pagán 158-159) y dramaturgos tales como René Marqués (*La carreta*).

En ambas compilaciones aparecen sonetos de otros autores (Francisco Vasallo y Pablo Sáez), pero únicamente los dos sonetos de Alonso antes citados muestran el esquema de rimas shakesperiano en sus tercetos⁸. Veamos el primer soneto, “A una máscara, dedicado a la señorita doña A. S.”:

Pasaron los instantes de alegría	A	
en que festiva y a la par discreta	B	
me hablabas, y al través de la careta		B
tus hechiceros ojos yo veía.		A
Mi vista por doquiera te seguía	A	
cuando traviesa, juguetona, inquieta,		B
imitando el girar de la veleta,		B
el salón tu pie leve recorría.		A
Todavía resuenan en el alma		C
de tu voz melodiosa los acentos,	D	
y recuerda mi mente en grata calma		C
aquellos para mí dulces momentos.		D
Embriagado gocé, y aún más gozara		E
si hubiese visto tu preciosa cara. (En Colón 235)		E

La tradicional división externa de dos tercetos contradice el vínculo semántico, sintáctico (que incluye aquí un leve hipérbaton: *mi mente recuerda / aquellos momentos dulces...*) y de rima (un virtual serventesio CDCD) entre los versos 11 y 12, cuya lectura obliga, entonces, al encabalgamiento interestrófico. La puntuación del verso

⁸ Los otros autores siguen el esquema del soneto hispánico clásico. Un caso interesante es “En el álbum”, de Sáez, cuyos dos tercetos se resuelven en tres pareados (CCD DEE).

12 refuerza el cierre del serventesio virtual y prepara, mediante la nueva rima en E y la unidad semántico-sintáctica, el pareado final, como solía hacer Shakespeare.

El segundo soneto de Alonso, “A un puertorriqueño”, está dedicado “a mi apreciable amigo, don Pablo Sáez” (en Colón 308), quien en la página anterior del *Álbum* presentaba su soneto “La puertorriqueña”, de factura perfectamente hispánica (ABBA ABBA CDE CDE) y de tono similar al de Alonso⁹. Basándose en la figura del retrato hablado, “A un puertorriqueño” busca definir una identidad nacional a partir de la detallada descripción de las características físicas, sicoemocionales, cívicas y morales del “varón blanco” puertorriqueño, afirma Mercedes López-Baralt (56). Veamos el soneto, de factura tan correcta como la del anterior:

Color moreno, frente despejada,	A	
mirar lánguido, altivo y penetrante,		B
la barba negra, pálido el semblante,		B
rostro enjuto, nariz proporcionada.		A
Mediana talla, marcha compasada.		A
El alma de ilusiones anhelante.	B	
Agudo ingenio, libre y arrogante,	B	
pensar inquieto, mente acalorada.		A
Humano, afable, justo, dadivoso.	C	
En empresas de amor siempre variable.	D	
Tras la gloria y placer siempre afanoso.	C	

⁹ Como ilustración basten los tercetos finales (CDE CDE) del soneto de Sáez: “Talle esbelto, pie breve, aéreo paso... / Si vieres esa virgen de hermosura. / esa hurí de un Edén flotante y rico, // Ofrécele un amor puro y no escaso, / que esa hurí es... una virgen de ternura, / ese Edén delicioso... Puerto Rico” (en Colón 307).

Y en amor a su patria insuperable.	D
Este es, a no dudarlo, fiel diseño	E
para copiar un buen puertorriqueño. (En Colón 308)	E

El poema sigue el esquema clásico hispánico: verso endecasílabo, rima consonante, no más de cinco rimas diferentes, división externa en dos cuartetos de similares rimas (A y B) y dos tercetos de tres rimas (C, D y E). Pero, como ocurría en el soneto “A una máscara”, al leer los tercetos, esta división superficial entre ellos revela la existencia concreta de una estructura profunda conformada por un serventesio y un pareado final. El verso 12, aunque esté precedido por la pausa interestrófica y un punto y aparte, se siente altamente vinculado al terceto anterior: constituye, en realidad, el cierre semántico, sintáctico y fónico de un virtual serventesio reforzado, además, por las anáforas “en empresas de amor” / “en amor a su patria” y “siempre + ADJETIVO”, y la rima interior en –able de “afable” con “variable” e “insuperable”. La puntuación que representaría mejor dicha unidad estrófica profunda sería, entonces, la siguiente:

Humano, afable, justo, dadivoso.	C
En empresas de amor siempre variable.	D
Tras la gloria y placer siempre afanoso	C
y en amor a su patria insuperable.	D

Tras dicho virtual serventesio, queda entonces, como ocurría en “A una máscara”, el pareado final, reforzado también por la rima, la sintaxis y el contenido. De esta forma, el esquema profundo de rima de estos dos sonetos de Alonso mezcla aspectos métricos del soneto

hispánico clásico -a saber, sólo cinco rimas diferentes en total y dos cuartetos de rimas similares y abrazadas- con aspectos métricos del soneto shakesperiano -a saber, seis versos finales resueltos como serventesio y pareado-, y su representación podría ser la siguiente: ABBA ABBA CDCD EE. Pero como no podemos desatender la división externa del poema, quizá unos sugestivos corchetes en la representación de las rimas pueda dar cuenta de esa contradicción entre el esquema profundo y el superficial: ABBA ABBA [CDC D]EE, corchete este que a continuación seguiré utilizando. Alonso resulta ser así un curioso antecedente en esa adopción del soneto shakesperiano para la poesía hispánica que realizarán Borges y Lezama un siglo después. Y como estos, Alonso hace esta adopción de una manera orgánica, siguiendo las pautas de la tradición clásica hispánica.

En el caso de la división externa de los seis últimos versos, queda aún una contradicción a resolver, la cual llega hasta Lezama y Borges, quien afortunadamente busca corregirla, de forma quizá demasiado radical, al asumir la monoestrofa en ulteriores ediciones de sus sonetos shakesperianos (Barquet 265). Quizá la obligada solución de rimas abrazadas y similares de los dos primeros cuartetos (ABBA ABBA) -solución que vemos en los poetas anteriores al modernismo-, así como la relativa libertad de rima de los seis últimos versos, no ayudaban a concebirlos o a visualizarlos en otros términos que no fuera el de los dos tercetos. Había que esperar, entonces, hasta las propuestas modernistas -en particular, serventesios de

rimas diferentes en vez de los prescritos cuartetos iniciales, y un número mayor de rimas diferentes (hasta siete) dentro de un mismo soneto- para que, ya no Darío ni ningún otro modernista, sino Borges varias décadas después, pudiera no sólo legitimar el esquema de rimas shakesperiano para la tradición poética hispánica, sino también renunciar a la división externa tradicional (4-4-3-3) del soneto hispánico clásico cuando el tipo de soneto empleado así lo requería.

JOSÉ LEZAMA LIMA

En su poema “El retrato ovalado” (1949), José Lezama Lima comenta poéticamente dos cuestiones de forma en poesía. Una es que “los atrevimientos formales” (también llamados de “atrévetes formales” o “desgañites palpebrales”), por sí mismos -añado yo aquí-, “no sacan cristal de la tierra” ni logran ser encerrados por la ritual “agua lustral”; la otra es que existe para la poesía un “testarudo” “principio formal” que se halla “más allá del bien y el mal” (*Poesía* 112). Al revisar, pues, su obra, se ve claramente que Lezama no limitó su práctica del verso a los atrevimientos versolibristas y prosaístas propios de su época y retórica, sino que la enriqueció al atender a ciertos principios formales infalibles que venían testarudamente realizándose a través del tiempo en composiciones poéticas tales como el soneto y la décima. Con esto, Lezama retoma, como Borges, la intención modernista de continuar, renovar y enriquecer la métrica hispánica, pero ahora, en su caso, con un espíritu mucho más libertario o atrevido producto de la previa existencia de las iconoclastas vanguardias históricas. Susana Cella

parece confirmar lo anterior cuando afirma que dos constituyentes de la teoría del poema en Lezama son el “metro elegido” y el “ordenamiento sintáctico del poema” (176), es decir, el testarudo principio formal anunciado ya en los metapoemas de “El retrato ovalado”¹⁰.

Este regreso a la métrica caracteriza, además, a cierta actitud posvanguardista que, reaccionando ante las excesivas iconoclasias formales de las mencionadas vanguardias, aparece en la poesía hispánica a partir de los años cuarenta. Generacionalmente, Lezama pertenece a dicho momento histórico. De una generación poética anterior, Borges, como ultraísta, participó activamente en las vanguardias históricas, pero años después reniega de dicha práctica y reconoce sus deudas con el modernismo (Lugones, Darío, Unamuno) presentándose como un exvanguardista.

¹⁰ Cella extrae esta afirmación de su análisis de la sección III del poema “Nacimiento del día” (fechado en 1970 y recogido en *Fragmentos a su imán*), de Lezama. Proviene de allí los siguientes versos que apoyan su afirmación: “Esta es la noche octosilábica / con sílabas que avanzan / hacia la pulpa de una fruta. / En cuartetos y pareados / se verifica la horrible bifurcación / de la noche, escogiendo entre dos ríos” (Lezama Lima, *Fragmentos* 24).

A diferencia de los ampliamente conocidos y compilados sonetos shakesperianos de Borges, los de Lezama que a continuación incluiré no se cuentan entre sus poemas más citados o conocidos. Por esta razón, y por haber logrado Borges mayor calidad artística y autoconciencia de sus propósitos métricos al respecto, prefiero continuar proponiendo al poeta argentino -no obstante mi confeso lezamismo- como el gran legitimador del soneto shakesperiano dentro de la poesía hispánica¹¹. Además, a diferencia de lo ocurrido con Lezama -de estilo, además, inimitable, a menos que el aspirante a poeta esté fuera de sus cabales-, la límpida retórica poética del Borges posterior a 1960 -retórica que para algunos poetas autodenominados experimentales resulta ser demasiado académica- ha sido una óptima escuela para muchos autores contemporáneos. Para unos y otros, Borges aparece más asociado que Lezama a la resurrección de la métrica tradicional, y del soneto en particular, en los años 60.

Veamos ahora “los atrévetes formales” de Lezama, quien, desde los “Sonetos infieles” de su segundo poemario *Enemigo rumor* (1941) hasta “Enemigos”, “El suplente” y “Je dit: une fleur” de su último poemario *Fragmentos a su imán* (1977), practicó el soneto siguiendo las amplias libertades de metro y rima propias del siglo XX. Aquí me limitaré a comentar sus propuestas métricas en los sonetos que parecen seguir el esquema shakesperiano. Algunos de ellos son

¹¹ Similar reconocimiento mayor le doy al verso endecasílabo de Garcilaso de la Vega frente al de Boscán, y al verso alejandrino de Darío frente al de Julián del Casal.

posteriores a la publicación de los primeros sonetos shakesperianos de Borges, pero otros -a saber, el soneto I de “A la frialdad” en *La fijeza* (1949) y catorce sonetos de *Dador* (1960)- fueron escritos en la misma época en que Borges ensayaba dicha composición poética y apenas la divulgaba, por lo que no hay al respecto una influencia borgesiana en Lezama, cuya retórica poética es, además de muy peculiar, altamente diferente de la del poeta argentino. Incluso los sonetos shakesperianos de Lezama escritos después de la amplia difusión y fama de los de Borges responden única e intrínsecamente a la propia práctica libertaria del soneto que realiza Lezama desde los citados “Sonetos infieles” de 1941, práctica que logra elevados frutos en los religiosos “Sonetos a la virgen” de 1941, en los homoeróticos de “Ronda sin fanal” de 1949 y en las deleitosas “Venturas criollas” de 1960.

El tono, la sintaxis, el léxico, el ritmo interno y, particularmente, los caprichosos metros y rimas que Lezama combina de forma tan deliberadamente asimétrica en sus sonetos, no se corresponden en nada con la modélica simetría métrica que exhibe la mayor parte de los sonetos shakesperianos de Borges. No exclusiva de su práctica del soneto, la caprichosa asimetría lezamiana responde a su propia retórica poética, más identificada con un versolibrismo, un neobarroquismo y un prosaísmo radicales. Por tanto, sus procedimientos técnicos, así como los efectos conseguidos mediante estos, no serán tampoco los mismos del clásico Borges cuando, utilizando abruptos encabalgamientos, obligadas pausas internas de

verso, sonoras rimas internas y un pretense y leve prosaísmo, se atreve a cierta asimetría o “contraste entre la forma externa y el ritmo interno del poema” en algunos sonetos (Barquet 262).

Común a todos los sonetos shakesperianos de Lezama es el respeto a la división externa del soneto hispánico clásico (4-4-3-3) -algo que Borges conscientemente modificó en sus sonetos shakesperianos-, si bien gracias a la renovación modernista ahora las dos primeras estrofas pueden ser cuartetos o serventesios, y el soneto todo puede tener hasta siete rimas diferentes, como ocurre en el soneto shakesperiano¹². Veamos ahora los aspectos métricos más curiosos de algunos sonetos shakesperianos de Lezama¹³, comenzando con el poema I de “A la frialdad”, en *La fijeza* (1949):

¹² Como resumen, recordemos la limitada definición del término *soneto* hecha por Lázaro Carreter en 1953 y sin aparente revisión ni actualización en las posteriores ediciones de su *Diccionario*: “Estrofa formada por catorce endecasílabos. Los ocho primeros se ordenan en dos cuartetos, con las mismas rimas (ABBA ABBA). Los seis restantes se combinan al arbitrio del poeta, con dos o tres rimas. Las posibilidades combinatorias, pues, son grandes. He aquí algunas: CDC DCD, CDE CED, CDE CDE, etc. La rima de los cuartetos, fijada en el soneto clásico, como hemos dicho, se modifica a veces, dando lugar a otros esquemas menos frecuentes: ABAB ABAB, ABBA ACCA, ABBA CDDC, ABAB CDCD, -AAB -CCB, etc. Cuando los versos de un soneto son de arte menor, la estrofa recibe el nombre de *sonetillo*. Rubén Darío introdujo en nuestra literatura el soneto compuesto con alejandrinos” (379).

¹³ No considero shakesperianos los siguientes sonetos de Lezama: “Primera luz” (en *Enemigo rumor*), de libre combinación de rimas consonantes y asonantes, porque, no obstante la rima similar de los versos 13 y 14, la estructura lógica y sintáctica de los dos tercetos no permite la posible percepción de un tercer cuarteto y un pareado final; ni el soneto mayormente eneasílabo “Los atrevimientos formales...”, inserto al final del poema “El retrato ovalado” (en *Aventuras sigilosas*, de 1945); ni “Teresa, que es buena y ancha...”, de “Las horas regaladas” (en *Dador*, de 1960), por la misma razón lógico-sintáctica anterior; ni “Recórreme ciempiés cuando alanceo...”, también de “Las horas regaladas”, por su esquema de rimas pareadas a lo largo de todo el soneto.

El sueño que se apresura
no es el mismo que revierte.
La muerte cuando es la muerte,
pierde la boca madura.

La esencia que no se advierte
suele ser la más impura.
El amarillo en la muerte,
seda es contra natura.

Ser en el ser desafía
a la unidad mensajera
que de sí mismo se fía

y sólo un rumor desaltera.
Cuando el fruto está vecino
la mano yerra sin tino. (*Poesía* 136)

Observaciones:

Rima: consonante: abba baba [cdc D]ee. Aunque con similar rima A y B en las dos primeras estrofas y un total de cinco rimas diferentes en todo el soneto, Lezama mezcla cuarteto y serventesio al inicio, y permite que sus dos tercetos, por la sintaxis y rimas, puedan ser perfectamente reformulados como serventesio y pareado, de ahí la convención propuesta anteriormente de utilizar los corchetes: [cdc D]ee.

Metro: octosílabo, que se viola en el eneasílabo verso 12. La leve ruptura del patrón silábico que provoca la presencia de este eneasílabo es un rasgo común a cierta práctica poética de la segunda promoción modernista¹⁴. Teniendo en cuenta que el soneto tradicional es una composición culta, de arte mayor, resulta curioso que este primer registro del soneto shakesperiano en Lezama se

¹⁴ Más relajada que la primera en los asuntos formales, dicha segunda promoción modernista, y particularmente las poetisas (Gabriela Mistral, Delmira Agustini, etc.), no temen transgredir conscientemente algunas rígidas convenciones de la métrica tradicional.

haga, fundamentalmente, en un metro popular de arte menor, por lo que estamos ante un sonetillo.¹⁵

Como en la poesía de Borges a partir de 1960, es en *Dador* donde Lezama concentra la inmensa mayoría de sus sonetos shakesperianos: de los dieciocho encontrados en toda su poesía, aparecen allí catorce sonetos shakesperianos, los cuales son mayormente de arte menor porque, de manera casual o caprichosa -como vimos en el soneto anterior-, aceptan versos de arte mayor. Dichos sonetos son los siguientes: como parte de “Las horas regaladas”, los que comienzan con los versos “A fin de sumar alfileres”, “Espuma de jabalí a su cuchillo”, “Tuerce el agudo hierro aconsejado”, “Cúbrenos diligente, oh irreprimible”, “Ya las interrupciones suscitando”, “Por donde se apoya la simpleza”, “Sin sarcófagos ni fuentes”, “Oh granada el acierto”, “Sumerge la onda el rescate”, “El deseo, no en la fruta” y “Cigarro a su desusado”; como parte de “Ahora penetra”, los que empiezan con los versos “Ahora, se esconde en el río” y “El alzapaños testigo, escoria”; y en “Primera glorieta de la amistad” el soneto dedicado a Fina García Marruz: “Señora piel... oleaje”. Es en *Dador*, además, donde Lezama realiza los más osados experimentos expresivos y formales con dichos sonetos. Anoto a continuación algunos ejemplos.

¹⁵ En general, las primeras incursiones de Lezama en el soneto de arte menor o sonetillo aparecen en las secciones I, II y IX del poema “Los ojos del río Tinto”, en su poemario *La fijeza*, de 1949 (*Poesía* 121, 122, 128).

“Tuerce el agudo hierro aconsejado” combina, particularmente en los tercetos, diferentes versos de arte mayor y rimas consonante y asonante:

Aún más la combatida sangre penetra
por la rosa grabada en la altura
de la garganta etrusca, diserta

fuga en compases sin apoyatura.
La sangre lamida por un perro mudo
sigue su historia como el humo. (*Poesía* 250)

Observaciones:

Rima: siete rimas diferentes: ABAB CDCD [EFE F]GG. Tras la rima consonante de los dos serventesios iniciales, aparece la mezcla caprichosa de rima consonante (F: ura, en “altura” / “apoyatura”) y asonante (E: e-a, en “penetra” / “diserta”) en el tercer serventesio y la propuesta de un pareado final asonante (G: u-o, en “mudo” / “humo”).

Esta mezcla caprichosa de rimas consonante y asonante en un mismo poema fue otra transgresión o desliz métrico de la segunda promoción modernista.

Metro: versos entre 9 y 12 sílabas: “sigue su historia...” (eneasílabo), “de la garganta...” (decasílabo), “fuga en compases...” (endecasílabo) y “Aún más...” (dodecasílabo).

“Por donde se apoya la simpleza” combina versos entre 10 y 12 sílabas y presenta siete rimas diferentes (ABAB CDCD [EFE F]GG), todas consonantes excepto la del pareado final, que es asonante (e-o): “Mece la corza a vuelo en el trapecio, / farol su lengua hinchada en el silencio” (*Poesía* 254).

“Oh granada el acierto” combina versos entre 6 y 11 sílabas y presenta cinco rimas diferentes pero sin seguir en nada el esquema hispánico clásico: abab acca [xda d]EE. Además de continuar la caprichosa mezcla de rimas consonantes y asonantes¹⁶, las tres primeras estrofas arrastran una misma rima asonante (a: e-o) desde el verso 1 hasta el verso 11 (-erto / -esto / -ejo), la cual forma parte del cuarteto (acca) y los serventesios (abab y [xda d]) y permite la entrada de un verso suelto (verso 9: x) pero con fuerte armonización fonética con el verso 3 (-resto/ -resta). Además, el esquema de los doce primeros versos presenta rimas llanas con vocales fuertes (a, e, o) y versos de arte menor. Todo lo anterior (mantenida asonancia, rimas llanas de vocales fuertes, arte menor) contrasta abrupta y convenientemente con la propuesta fónica y métrica del pareado final: “Inútil hilado del tapiz, / escocesa mañana la perdiz” (*Poesía* 257). A saber, rima consonante aguda de vocal débil (i) y versos de arte mayor: decasílabo y endecasílabo, respectivamente. Dicho contraste formal ayuda a la conformación virtual y mayor percepción de dicho pareado dentro de la forzada estrofa de tres versos.

Crea también Lezama una falsa expectativa con relación a la consabida propuesta de los versos 9-14 ([EFEF]GG) del soneto shakesperiano. Como ejemplo, su “Poema II”, de “Poemas no publicados en libros” (1970):

Ahora no pasa, el aire niega,

¹⁶ El soneto octosílabo (diéresis en el verso 6: tí-a-ra) “Cigarro a su desusado” también mezcla caprichosamente rimas asonantes y consonantes.

es un polvillo lo que nos deja,
y aquel polvillo suave reniega
de su sombra con una queja.

Pregunta al deshacerse, al sonreír,
responden los elfos con su rocío.
Se doblega en la glorieta del vacío,
la incauta, la que se niega a venir.

Dice menos que la brisa y pesa
sobre los hombros como una campana.
No pasa el humo, el humillo espesa

la cabra que soporta la mañana,
debajo de los huesos su mirada
pone cuernos al hilo de la nada. (*Poesía* 410)

Observaciones:

Rima: consonante, siete rimas diferentes: ABAB CDDC EFE FGG, presencia de transgresoras asonancias entre las diferentes rimas consonantes, incluso dentro de una estrofa, y contrastes fónicos entre los cuartetos y los tercetos. Veamos esto: el primer serventesio de rimas consonantes A (-ega) y B (-eja) exhibe una fuerte asonancia (e-a) entre ambas rimas; de igual forma, las siguientes rimas consonantes C (-ir) y D (-ío) del cuarteto, y en contraste con las vocales fuertes e-a anteriores, exhiben entre sí una asonancia en la tónica vocal débil i. El resto del poema, contrastando con la vocalización aguda de CDDC vuelve a las vocales fuertes e / a de la primera estrofa. El primer terceto realiza un doble enlace: se enlaza con el serventesio inicial a través del eco asonántico que establece la rima consonante E (-esa); y se enlaza con (o preanuncia) los posteriores versos 13 y 14 a través del eco asonántico de la rima consonante F (-ana) con la también rima consonante G (-ada). Fonéticamente, estas fuertes asonancias en sólo cuatro estrofas crean una rara desarmonía en el poema y entran en conflicto, como hacía Borges pero utilizando otros recursos, con el pretense esquema

de rima consonante del poema. Más desarmonía crea aún Lezama, ahora con el propio esquema shakesperiano: aunque presente siete rimas y los versos 9-14 presenten el esquema shakesperiano, en vez de la consabida división ([EFEF]GG) de dichos versos, este poema propone sintáctica y fonéticamente una diferente división interna (EF[EFGG]), donde los versos 9 y 10 realizan el doble enlace mencionado. Pero ahí no termina su desarmonía y transgresión: el énfasis asonántico que el poema muestra desde el inicio llega hasta el final y contrasta con la sintaxis y rima consonante que supone la división EF[EFGG] al permitirnos leer ahora los tres últimos versos como un virtual terceto monorrimo asonante, aunque sólo sea un efecto fonético producido por la asonancia (a-a) entre las rimas F y G, respaldada por la armonía nasal (m / ñ / n) entre las palabras finales de sus versos: “mañana”, “mirada” y “nada”.

Metro: versos entre 9 y 12 sílabas, con énfasis en el endecasílabo (versos 5, 6, 8, 10, 12, 13 y 14).

También de “Poemas no publicados en libros”, veamos el “Poema V”:

Con la inopinada mariposa, oscuros trazos,
un rápido norte le acomete las pestañas,
una corriente de aire le aclara los brazos.
No dejes la araña en el vitral, la dañas.

La sombrasa, la que se doblega, la de estambre
aventado por la enigmática mano abierta.
La escapada al cerrarse la puerta,
la sentada en las lentas emigraciones del hambre.

Llega rodando, son corpulentas las piezas de marfil,
de un murmullo sale la serpiente, enrosca
y palmorea la levedad sinuosa del alfil

que tras la bañera del ánade trisca.
No ves la corteza del bulto, acompaña.
No dejes la araña en el vitral, la dañas. (*Poesía* 412)

Observaciones:

Rima: consonante, con cinco rimas diferentes y dos versos sueltos (10 y 12): ABAB CDDC [EXE X]BB. Una rareza fónica se instala en las últimas palabras de los versos sueltos (“enrosca” / “trisca”): dentro de esta composición de rima consonante, estos versos sueltos apuntan irónicamente a una consonancia *otra*, basada en la violenta armonía de los sonidos consonánticos y la vocal átona final: -sca. El estribillo “No dejes la araña...” de los versos 4 y 14 exige la repetición de la rima B en el pareado final.

Metro: polimetría de arte mayor, mucho más violenta (entre 10 y 17 sílabas) que en los sonetos anteriores, pues incluye desde un sonoro decasílabo dactílico (“la escapada al cerrarse...”) hasta un verso trimembre de 17 sílabas, con énfasis en el dodecasílabo (versos 4, 10, 12, 13 y 14) y el tetradecasílabo (versos 1, 2, 5 y 6). Todo ello da lugar a una asimétrica y difícil combinación de versos simples, como el mencionado decasílabo, y versos compuestos, como los versos 8 y 9, de 15 (7 + 8) y 17 (5 + 5 + 7) sílabas, respectivamente.

Para concluir estos comentarios métricos, veamos uno de sus últimos sonetos: “Je dit: une fleur”, de *Fragmentos a su imán*:

Un diamante se advierte
tocado por un junquillo;
la destreza la divierte,
un alfil de compasillo.

El enigma de su piel
es gravedad en la brisa;
lejos, cerca se divisa
el clásico hidromiel.

Definición la ventana
donde brinca decidida,
sorprendiendo a la mañana

la pregunta sonreída.
Pañuelo en punta de pies,

digo Chantalit *precieuse*. (*Fragmentos 53-54*)

Observaciones:

Rima: consonante, siete rimas diferentes, mezcla serventesios con cuarteto: abab cddc [efe f]gg. Retoma el gusto modernista por hacer rimar palabras españolas con palabras de otros idiomas: “precieuse”, leída hispanizadamente como [presiés], tendría rima aguda consonante con “pies”.

Metro: sonetillo octosílabo (hiato en el primer verso: “un – dia – man – te - se -(hiato)- ad – vier – te”. Resulta curioso que el primero y el último sonetos shakesperianos de Lezama sean de arte menor.

Comparando estos sonetos shakesperianos de Lezama con las otras modalidades de soneto que practicó, vemos que prefirió utilizar metros de arte menor en los shakesperianos y que, a pesar de manejar hábilmente los efectos formales y semánticos del pareado final y de conocer el mayor número de rimas diferentes que dicho soneto le permitía utilizar, nunca cuestionó, como Borges, la inapropiada división estrófica del soneto clásico hispánico ni empleó, en varios casos, más de las cinco rimas diferentes que este permitía hasta la renovación modernista.

CONCLUSIÓN

Después de esta breve revisión de las diferentes modalidades métricas con que Lezama practicó el soneto shakesperiano, resalta la complementariedad que su labor renovadora altamente experimental guarda con la labor legitimadora y modélica de Borges, especialmente en la década del 60, cuando *Dador*, de Lezama, y *El hacedor*, de Borges, aparecen. Obviando ahora sus esporádicas transgresiones a la división externa del soneto, por lo general Borges hispaniza el

soneto shakesperiano dentro de un modelo clásico, isométrico¹⁷, armónico y de rima consonante, en lo que se refiere a la métrica. Con esto, Borges culmina hacia los años 60 una tarea que dejaron pendiente no sólo los poetas del Siglo de Oro,¹⁸ sino también los modernistas de fines del siglo XIX y principios del XX¹⁹. De ahí que la simultánea práctica lezamiana del soneto shakesperiano sirva, entonces, para que este se ponga al día en cuanto a las más atrevidas novedades métricas practicadas por la poesía hispánica a fines del esplendor modernista y durante las vanguardias y posvanguardias del siglo XX; a saber, en el caso de Lezama, una amorfa y violenta polimetría, irregulares o asimétricos esquemas de rima, una herética combinación de rimas consonantes y asonantes, versos sueltos proponiendo raros ecos o asociaciones fonéticas, etc. Gracias a Borges y a Lezama, para los años 60, aquel soneto shakesperiano prácticamente desatendido por la poesía hispánica desde el Renacimiento, excepto por los esporádicos casos hallados (Alonso, Unamuno), logra crear, simultáneamente, en cuestión de dos o tres décadas del siglo XX, su legitimadora fijación modélica con Borges, así como su renovación y actualización libérrimas con Lezama, es decir, toda una tradición dentro de la poesía hispánica.

¹⁷ Borges se limita “al uso del endecasílabo y del alejandrino [y de la rima consonante] en sus sonetos, frente a tanta aventura métrica y versolibrista del siglo XX” (Barquet 266).

¹⁸ Véase Nota 4.

¹⁹ Aquí se incluyen los poetas españoles de la llamada Generación del 98, tales como Unamuno, a quien Borges pretende remedar, y Antonio Machado.

OBRAS CITADAS:

- Barquet, Jesús J. "Jorge Luis Borges y su renovación del soneto hispánico en *El hacedor y El otro, el mismo*." *Aérea* [Santiago de Chile-Buenos Aires] 4 (2000): 251-268.
- Bautista Pagán, Juan, ed. *Álbum poético puertorriqueño. Poesías para declamar*. San Juan: s.e., 1960.
- Bloom, Harold. *The Best Poems of the English Language: from Chaucer to Frost*. Nueva York: HarperCollins, 2004.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética, 1923-1976*. Madrid: Emecé / Alianza, 1979.
- Cella, Susana. *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*. Buenos Aires: Nueva Generación / UBA, 2003.
- Colón, Emilio M., ed. *Primicias de las letras puertorriqueñas: Aguinaldo puertorriqueño (1843), Álbum puertorriqueño (1844), El cancionero de Borinquen (1846)*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
- Goloboff, Gerardo María. "Ser hombre (Exploración) del tema del *otro* en un soneto de Jorge Luis Borges." *Revista Iberoamericana* 43 (1977): 575-587.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. 1953. 3ra. ed. Madrid: Gredos, 1981.
- Lezama Lima, José. *Poesía completa*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- _____. *Fragmentos a su imán*. La Habana: Arte y Literatura, 1977.
- López-Baralt, Mercedes. "Boricua en la luna: sobre las alegorías literarias de la puertorriqueñidad." En Carmen Dolores

Hernández, ed. *Literatura puertorriqueña. Visiones alternas*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, [¿2004-2006?]. 31-64.

Moraes, Rubens de. "Aos homens de experiêcia." *Klaxon* [São Paulo] 5 (1922): 9-10.

Ovando, Sor Leonor de. *Poesías*. Ed. Íride María Rossi de Fiori. Salta, Argentina: Biblioteca de Textos Universitarios, 1993.

Pérez Romero, Carmen y Montserrat Martínez Vázquez, eds. e intro. *Antología del soneto renacentista inglés: Sydney, Spenser y Shakespeare*. Cáceres: U de Extremadura, 1990.

Horizontes es la Revista de la Facultad de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico. Los lectores pueden imprimir, bajar el contenido o enviarlo por correo electrónico para uso individual. No se autoriza el uso comercial del mismo. Se solicita que citen correctamente los datos bibliográficos de cada artículo de acuerdo con un manual de estilo. Para su conveniencia incluimos los dos formatos mayormente utilizados en el mundo académico.

Referencia bibliográfica del artículo (según APA):

Barquet, J. J. (2007). El Soneto Shakesperiano en la Poesía Hispánica: Sor Leonor de Ovado, Manuel A. Alonso, José Lazama Lima y Jorge Luis Borges. *Horizontes*, 49(96), 41-71. Recuperado de <http://www.pucpr.edu/hz/111.pdf>

Referencia bibliográfica del artículo (según MLA):

Barquet, Jesús J. "El Soneto Shakesperiano en la Poesía Hispánica: Sor Leonor de Ovando, Manuel A. Alonso, José Lezama Lima y Jorge Luis Borges." *Horizontes* 49.96 (2007): 41-71. *Horizontes*. 3 Sep. 2009 <<http://www.pucpr.edu/hz/111.pdf>>

Las referencias anteriores se basan en los siguientes manuales de estilo:

American Psychological Association. (2010). *Publication manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Washington, DC: The Author.

Gibaldi, J. (2009). *MLA handbook for writers of research papers* (7th ed.). New York, NY: Modern Language Association of America.