

# TRES GRANDES METROS: EL ENEASILABO, EL TREDECASILABO Y EL ENDECASILABO

por Julio Saavedra Molina

## CAP. I. PRELIMINARES Y BIBLIOGRAFIA

**S**OBRE los metros *eneasílabo* (8/1), *tredecasílabo* (12/1), y *endecasílabo* (10/1) conozco los estudios que voy a enumerar:

### I). SOBRE EL ENEASÍLABO

Miguel Antonio Caro, *Del verso enneasílabo*, 1882, en *Obras completas*, t. V, Bogotá, 1928, pp. 297 - 306.

### II) SOBRE EL ALEJANDRINO Y EL TREDECASÍLABO

Carlos Barrera, *El Alejandrino castellano*, 1918, en *Bulletin hispanique*, t. XX, pp. 1 - 26; estudio que conozco sólo de nombre y cito según las referencias que traen: don Arturo Torres - Rioseco en *Rubén Darío, Casticismo y Americanismo*, Cambridge, 1931, p. 148; y Miss Dorothy Clotelle Clarke en *Una Bibliografía de la Versificación española*, Berkeley, 1937, página 62.

Arturo Marasso, *El verso alejandrino*, 1923, en la revista *Humanidades*, de la Universidad de La Plata, t. VII, pp. 123-170; reproducido con retoques en el *Boletín de la Academia Argentina*, Buenos Aires, 1939, t. VII, pp. 63 - 127.

Julio Vicuña Cifuentes, *Sobre el imaginario verso yámbico de trece sílabas*, 1918, en sus *Estudios de Métrica Española*, Santiago, Chile, 1929, pp. 13 - 75; y *El verso anapéstico de trece sílabas*, en el mismo libro, pp. 151 - 156.

Julio Saavedra Molina, *El verso que no cultivó Rubén Darío y Una antología de Rubén Darío planeada por él mismo*, en los

Anales de la Universidad de Chile, y en tiradas especiales de 1933 y 1945.

### III) SOBRE EL ENDECASÍLABO

Desde el *Arte poética española* de Rengifo (1592, de la cual hay un ejemplar de la tercera edición, 1628, en nuestra Biblioteca Nacional) hasta *La Poética* de Luzán (1737, ejemplares en nuestra Bibl. Nac.) los metricistas no señalan sino rasgos superficiales y vulgares, que se hallan en todos los manuales modernos de versificación, como asimismo en las obras pertinentes de Masdeu, Hermosilla, Martínez de la Rosa, Tracia, ... Pero los siguientes estudios profundizan la materia:

Juan María Maury, *Avant-Propos* de la *Espagne Poétique*, 1826, t. I, pp. 1 - 40, y «Carta sin título» fechada 1 - VI-1831 en la *Gramática de la lengua castellana* de Salvá, 1830, páginas 465 - 472.

Andrés Bello, *Del verso yámbico endecasílabo*, Cap. VI de sus *Principios de Ortología y Métrica*, 1835, 3.<sup>a</sup> ed. 1859.

Juan Gualberto González, *Obras en verso y prosa*, t. III, 1844. No conozco la obra sino por las referencias de Viñaza, *Bibl. Histórica de Fil. cast.*, N.º 478; y E. Díez-Canedo, *Prólogo de Obras Poéticas de Garcilaso y Boscán*, Madrid, Calleja, 1917, p. 14.

Manuel Milá Fontanals, *Del decasílabo y endecasílabo anapésticos*, 1875, en *Obras completas*, t. V, 1893, pp. 324-344.

Eduardo de la Barra, *El verso yámbico endecasílabo*, 1891, en *Nuevos estudios sobre versificación castellana*, 1892, pp. 3 - 65; y *El Endecasílabo Dactílico*, 1895, pp. 1 - 80.

Eduardo Benot, *Prosodia castellana y versificación*, 1892, numerosos pasajes, ver el Sumario, p. XLII, y particularmente el «Hospital de incurables».

Marcelino Menéndez Pelayo, *Boscán*, t. 13 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, 1908, Cap. II.

Pedro Henríquez Ureña, *El Endecasílabo castellano*, en la *Revista de Filología Española*, 1919, t. VI, pp. 132 - 157.

Julio Vicuña Cifuentes, *Sobre dos formas del endecasílabo a minori*, en la obra citada, pp. 107 - 141.

Holgaría, pues, un estudio completo y de repetición. Me propongo solamente: 1.º Puntualizar ciertas relaciones de parentesco o genéticas que se advierten entre algunos metros compuestos y los tres ya mencionados; y 2.º Señalar los varios tipos de acentuación y las cadencias que adoptan estos metros emparentados.

Don Andrés Bello llamó «verso compuesto» al alejandrino antiguo, en sus *Principios de Ortología y Métrica*, 3.ª ed., p. 137. Don Eduardo de la Barra amplió el tema en el Cap. II de su libro *Estudios de versificación castellana* (Santiago, 1889). Don Julio Viciuña Cifuentes estudió más metódicamente todavía algunos muy usados de estos versos en sus *Estudios de Métrica Española*, pp. 217 y sig. y otras. Pero la idea de «composición» estaba captada desde mucho antes, en la teoría de Masdeu sobre la estructura de los versos: *Arte poética fácil*, seg. ed., Barcelona 1826, p. 81 a 83.

En métrica, se llaman, pues, versos *compuestos* los que están formados, como el alejandrino de Berceo, por porciones equivalentes a versos menores, entre las que se hace una gran pausa, que se repite en la serie de versos del poema. Por esto, los descomponen en dichas porciones y estudian éstas como si fuese cada una un verso. El alejandrino antiguo no sería otra cosa que dos heptasílabos acoplados en un renglón.

Ya he dicho que la percepción de los versos compuestos como *dos* o como *uno* depende en gran modo del ánimo preconcebido del lector y de su manera de leer (V. el Cap. VII de *El octosílabo castellano*): si, predispuesto a percibir *dos*, da a la pausa intermedia el valor de un corte final de verso, serán *dos*; si, al revés, da a la misma pausa no más valor que el de una depresión interna del ritmo, será *uno*. Y cuestión es ésta que no da para mayores vueltas. Las reflexiones que Bello hace (*Principios*, 3.ª ed., p. 128), basadas en su distinción entre pausa métrica y cesura, y que sirven de apoyo a las discusiones de Viciuña Cifuentes (*Estudios*, p. 79 y sig.), no resisten un análisis comparativo del asunto, pues descansan en usos preteritos que ahora equivalen a una petición de principio. Según Bello, la cesura repugna el hiato y acoge la sinalefa; la pausa métrica, al revés. En el corte mediano del alejandrino los poetas hacen hiatos (o los hacían hasta los tiempos de Bello); luego, es una pausa métrica. Este silogismo tiene el defecto de

que cesura y pausa se definen en tal forma que, pidiendo un principio, resulta verdadera la conclusión. Si se definiese la pausa y la cesura de otro modo, la conclusión sería otra. Y motivos hay para definir las de otro modo, puesto que ahora se hacen a veces sinalefas en las pausas métricas, y hiatos en las cesuras. O, mirando más al fondo del asunto, cesura y pausa, sinalefa y hiato, no están en relación de dependencia mutua sino tanto cuanto el ánimo del lector lo quiere. Y el razonamiento «se hacen hiatos porque es pausa y es pausa porque se hacen hiatos» envuelve un círculo vicioso manifiesto, del cual se sale con sólo hacer sinalefas en el corte mediano, como lo pide a menudo la buena lectura moderna del alejandrino.

Los versos compuestos que De la Barra y Vicuña Cifuentes examinan son los siguientes: el decasílabo 4/1 - 4/1, el dodecasílabo 5/1 - 5/1, el dodecasílabo de seguidilla 6/1 - 4/1, el alejandrino 6/1 - 6/1, el tripentasílabo 4/1 - 4/1 - 4/1, el hexámetro 8/1 - 5/1, y el octonario 7/1 - 7/1. Faltan varios en la lista, entre los cuales: el dodecasílabo inverso 4/1 - 6/1, el del siglo xv 7/1 - 3/1, el decasílabo 5/1 - 3/1, los tredecasílabos 4/1 - 7/1 y 5/1 - 6/1, el tetradecasílabo 8/1 - 4/1, etc. Todos ellos pueden ser el antecedente de un verso simple, como se verá más adelante (V. *Teoría de la versificación*).

Ahora me propongo examinar solamente las relaciones de estructura que se advierten entre el compuesto 4/1 - 4/1 y el eneasílabo, entre el 6/1 - 6/1 y el tredecasílabo, y entre los 6/1 - 4/1 y 4/1 - 6/1 y el endecasílabo. Son relaciones semejantes a las que median entre la oruga y la mariposa: unos son el embrión de los otros, y éstos más perfectos y más bellos.

---

No está de más mencionar aquí también las ediciones de los poemas que me han provisto de ejemplos, y especialmente las colecciones y antologías que cito abreviadamente, por siglas.

No siento por la *Biblioteca de Autores Españoles* de Rivadeneyra (B. A. E.) el desdén que manifiestan algunos eruditos peninsulares; por lo tanto, he utilizado sin escrúpulo los tomos de los poetas y particularmente los números 1, 2, 17, 19, 27, 32, 38, 42, 61, 67 y 69. Para Garcilaso, Lope y Villegas he

aprovechado, además, las ediciones Navarro Tomás, Montesinos, y Alonso Cortés, de la colección «La Lectura». Pero no para Herrera, por apartarse tanto la de García de Diego del texto más conocido, de 1619, que trae el t. 32 de la *B. A. E.* Para fray Luis de León, he preferido la edición Merino, 4.º tomo de 1885. Para Ercilla, he usado la edición del R. P. Adolfo Echarte Ramírez, Santiago de Chile, 1910, cotejada con la monumental de Medina. Para los Argensola, poseo un ejemplar de la mejor tirada de 1634; por lo demás, fielmente reproducido en el tomo 42 de la *B. A. E.*\* Para Góngora, he preferido naturalmente la edición Millé, del librero Aguilar, de Madrid, sin fecha. No conozco la de Quevedo, por Astrana Marín y del mismo librero; pero la de Janer parece buena (t. 69 de la *B. A. E.*) Para *La Dorotea* de Lope, he seguido la edición de A. Castro, Madrid, 1913. Para Boscan, me ha servido la edición de Díez - Canedo, del librero Calleja, de Madrid, 1917. Omíto mencionar otras ediciones individuales, de clásicos y sobre todo de modernos, para no hacer interminable esta noticia.

Mucho me han servido también ciertas antologías, y en especial el *Tesoro del Parnaso Español* de Quintana, en la edición de París, 1838; viejo libro con algunos defectos (culpa de los tiempos, que no de Quintana), pero insuperable en la selección y simpatía de su presencia editorial. Este *Tesoro* es complemento excelente de la espléndida *Antología de la Poesía española e hispanoamericana* de don Federico de Onís, Madrid, 1934. El hueco que queda entre ambas lo he colmado con el *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* de don Juan Valera, Madrid, 1902.

Prolijo sería enumerar también las otras antologías que he hojeado en mi búsqueda, desde la *Floresta de Rimas Antiguas Castellanas* de Böhl de Faber (Hamburgo, 1825), la *Espagne Poétique* de J. M. Maury (París, 1826 y 27) y la *Floresta de rimas modernas castellanas* de F. J. Wolf, (París - Viena, 1837), hasta *La Poesía Francesa Moderna* de E. Díez Canedo y F. Fortun (Madrid, 1913), la *Antología de líricos ingleses y anglo-americanos* de M. Sánchez Pesquera (Madrid, 1915 - 1923), *Las*

\* No he hallado en ella el más famoso poema de Lupercio: «Yo os quiero confesar, don Juan, primero...»

*mejores poesías de los mejores poetas* (Barcelona, numerosos volúmenes sin fecha); y pasando por los no menos numerosos parnasos americanos del librero Maucci, de Barcelona, y las otras acreditadas antologías hispanoamericanas impresas en este continente.

De las ediciones hechas en Chile mencionaré solamente algunas colectivas:

*Antología de poetas españoles contemporáneos* (1900 - 1933) por don J. M. Souviron, Santiago, 1934.

*Antología de poetas chilenos del siglo XIX* por don R. Silva Castro, Santiago, 1937.

*Nuestros poetas* por don A. Donoso, Santiago, 1924.

*Poetisas de América* por María Monvel, Santiago, 1929.

*Poetas de Hispanoamérica, 1810.- 1926*, por E. Solar Correa, Santiago, 1926.

*La poesía chilena moderna* por don Rubén Azócar, Santiago, 1931.

*Selva Lírica*, por J. Molina Núñez y J. A. Araya, Santiago, 1917.

*Antología de la poesía chilena nueva* por E. Anguita y V. Teitelboim, Santiago, 1935.

## CAP. II. EL ENEASILABO = 8/1, 8/0, 8/2.

El verso 4/1 - 4/1 fué usado a principios del siglo XIX por Leandro Moratín en su oda *A don Gaspar de Jovellanos* y en la traducción de un soneto del italiano P. A. Rolli (*Obras*, en *B.A.E.* t. 2, pp. 589 y 608):

Id en las alas / del raudo céfiro,	4/1 - 4/2
humildes versos, / de las floridas	4/1 - 4/1
vegas que, diáfano, / fecunda el Arlas,	4/2 - 4/1
adonde lento / mi patrio río	4/1 - 4/1
ve los alcázares / de Mantua excelsa.	4/2 - 4/1

(*A don Gaspar de Jovellanos*)

El uso anterior a Moratín es dudoso (V. Vicuña Cifuentes, *Estudios*, p. 219). Pero el verso sencillo 4/1, particularmente como quebrado del 7/1, del 6/1, o del 10/1, data del siglo XVI.

El hemistiquio y el verso 4/1 admiten cuatro acentuaciones distintas, que voy a designar con las vocales *a*, *e*, *i*, *o*. Los ejemplos siguientes provienen de una *Canción* de Gil Polo en endecasílabos y pentasílabos, intercalada en su *Diana* (1564):

<i>a</i>	xá xá (x)	Y en torno de ellas.
<i>e</i>	áx xá (x)	Da sus gemidos.
<i>i</i>	xx xā (x)	Con los que tiene.

Este último caso no es más que uno de los dos primeros, con el primer acento rítmico muy débil, por las razones dadas en el capítulo IV de *El Octosílabo*. Se presentan también casos con acento lógico en tercera sílaba:

*o* xx áá (x) El pastor huye.

Pero, se sabe ya que el acento lógico de la penúltima sílaba protónica, sin pausa intermedia, es trasladado por el lector a la posición rítmica anterior: el verso *o* se vuelve *a*: *El pástor huye*.

Zorrilla, Bécquer, R. Pombo, y los otros poetas que mencionan Menéndez Pelayo y M. A. Caro (ob. cit), siguieron el ejemplo de Moratín. Entre los continuadores hay que mencionar sobre todo a M. Gutiérrez Nájera, R. Darío, J. del Casal, A. Nervo, R. Blanco - Fombona, y J. S. Chocano. Gutiérrez Nájera lo empleó desde 1877, y por ejemplo en el donairoso poema *La Duquesa Job* (1884):

En dulce charla / de sobremesa,  
mientras devoro / fresa tras fresa,...

y Darío en el no menos gracioso *Del Trópico*, que algunos titulan *Cuadro matinal* (1889):

¡Qué alegre y fresca / la mañanita!  
Me agarra el aire / por la nariz...

Más tarde, Darío lo usó en *Palimpsesto* (1892), poema en que sigue más definidamente la técnica de Moratín, Zorrilla, Bécquer, de contar por una en la cesura las dos sílabas postónicas de las voces esdrújulas:

Hallé esta *página* / dentro un infolio...

Brilla del *sátiro* / la llamarada...

Pero Casal innovó, aplicando al 4/1 - 4/1 otra técnica, digna de notarse: compensó en la cesura los hemistiquios esdrúju-



los, haciendo pasar la sílaba de exceso al segundo hemistiquio, con lo cual todos los primeros son 4/1 por parejo:\*

Nôemí, la <i>páli/da</i> pecadora	4/1 - 4/1
de los cabellos / color de aurora	4/1 - 4/1
y las pupilas / de verde mar,	4/1 - 4/0
entre cojines / de raso lila,	4/1 - 4/1
con el <i>esptri/tu</i> de Dalila,	4/1 - 4/1
deshoja el cáliz / de un azahär.	4/1 - 4/0

Ardiente *lámpa/ra* se destaca...

¿Es que su *prínci/pe* ya no lâ ama?...

¿Es que sus *búca/ros* de Bohemia?..

(Casal, *Neurosis*, 1893)

Casal no trae ningún primer hemistiquio agudo, compensado ni sin compensar. Completemos, pues, la técnica que Tejera y él aplicaron supliéndole este ejemplo:

Cuando a Jesús <i>la /</i> Samaritana	4/1 - 4/1
sû agua de noria / le dió a beber,	4/1 - 4/0
el resplandor <i>de un /</i> amanecer	4/1 - 4/0
encendió el alma / de la mundana.	4/1 - 4/1

Es decir que esta técnica «de compensación» consiste en ajustar las palabras de la cesura al principio silábico, poniendo tantas sílabas como tiempos tiene el cuadro métrico, y realizando un verso con menos sacudidas.

Consecuencia de rigor, después de este primer paso técnico, era aplicar la compensación no sólo al ritmo formado por un primer hemistiquio 4/1, sino también al que se puede formar man-

\* En su estudio *Del verso eneaslabo*, publicado en una revista en 1882, cita don Miguel Antonio Caro (*Obras completas*, t. V, p. 302) un verso de don Felipe Tejera en que se practica la misma compensación usada por Casal:

Y que tejiendo / frescas hamacas,  
de los *indíge/nas* de Caracas  
nunca se rompa / la estrecha unión.

teniendo un primer hemistiquio 4/0, o bien 4/2, a lo largo de todo un poema. Estos segundo y tercer pasos los dieron sucesivamente R. Darío y J. S. Chocano.

En efecto, Darío publicó en 1891 en Costa Rica *El clavicordio de la abuela*,\* que el poeta recogió tardíamente en su libro *El Poema del Otoño*. Cada verso de este poema tiene, no un tiempo de reposo cada cuatro de marcha, sino ocho tiempos de marcha y uno de reposo, que es el cuadro de un eneasílabo: 8/1; pero en el cual se conserva parejamente un acento fuerte en el cuarto tiempo, produciendo siempre una cadencia con vértices en cuarta y octava sílabas:

En el casti/llo, fresca, linda,	4/0 - 4/1
la marquesi/ta Rosalinda,	4/0 - 4/1
mientras la blan/da brisa vuela,	4/0 - 4/1
con su peque/ña mano blanca	4/0 - 4/1
una pava/na grave arranca	4/0 - 4/1
al-clavicor/dio de la abuela.	4/0 - 4/1

Va la mani/ta en el teclado  
 como si fue/se un lirio alado  
 lanzando al ai/re la canción,  
 . . . . .

En el tapiz / está un amor,  
 y una pasto/ra da una flor  
 . . . . .

Las palabras que caen en la cesura, reposo ya muy breve, son todas o bien graves o bien agudas. Faltan las esdrújulas, que exigían una compensación más dilatada en el segundo hemistiquio.

Siguió el camino de Darío su amigo Amado Nervo, en 1898, con el poema *Allegro vivace*. Pero quien completó el programa fué R. Blanco - Fombona, en 1904, cuando puso en *Las joyas de Margarita* los esdrújulos que faltaban:

\* En el *Diario del Comercio* del 24 - XII - 1891, según don Teodoro Picado h., en *Rubén Darío en Costa Rica*, San José, 1920, t. II, p. 38. El poema está dedicado «A Julián del Casal»; ¿casualmente?

Es el leja/ <i>no</i> tiempo ignoto,	4/0 - 4/1
el tiempo más/ <i>tico</i> y feudal.	4/0 - 4/0
Triste y ané/ <i>mico</i> al soñar	4/0 - 4/0
Y los diaman/ <i>tes</i> dê aguas puras	4/0 - 4/1
lloran sus lá/ <i>grimas</i> de amor...	4/0 - 4/0

Chocano tomó otro camino. En vez de atenuar el retardo de la cesura, pasando al segundo hemistiquio las sílabas postónicas sobrantes del primero, mantuvo en éste el máximo, 4/2 por parejo, y produjo el ritmo curioso, de brusco corte cesural, de *Anfora* (en el manojó *Fiat Lux!*, París, 1908, p. 160):

La musa indígena / díctame un canto	4/2 - 4/1
de raras métricas / y nuevo són;	4/2 - 4/0
y el cantö épico / que así levanto	4/2 - 4/1
brotá de lô íntimo / del corazón.	4/2 - 4/0

De las tres cadencias del primer hemistiquio: 4/1, 4/2, 4/0, la más interesante es 4/0, porque coincide con una de las del verso 8/1 y nos muestra el vínculo entre el decasílabo compuesto 4/1 - 4/1 y el eneasílabo. La transición del uno al otro se opera valorizando en el segundo hemistiquio las sílabas sobrantes del primero. Si en la unión de los hemistiquios hay vocales en contacto, no se produce hiato sino sinalefa. Si el primer hemistiquio, es agudo, no se le supone un tiempo sobrante, un silencio silábico, sino que se le une al segundo con suave depresión en el serpenteo rítmico.

Estas leves modificaciones de la técnica traen una completa transformación de las cadencias. La profunda depresión mediana del verso compuesto, que imprimía al movimiento rítmico grandes sacudidas, al atenuarse deja al verso deslizarse con suavidad y mayor gracia, aunque siempre con acentuación poco variada, en segunda y cuarta o en primera y cuarta de cada hemistiquio, y con vértices cadenciales en cuarta y octava. Si un acento de sentido cae en otra posición, el lector lo traslada a posición rítmica:

Amor sus rosas nuevas brinda  
a la marquesa Rosalinda,  
que al amor corre sin cautela, . . .

Belló - és que el leve colibrí  
batá - álas dê oro y carmesí  
sobre la nieve azul del lirio.

(Darío, *El clavicordio de la abuela*).

El metro del *Clavicordio de la abuela* no es un invento de Darío. Don Andrés Bello lo había usado en un ejemplo de su *Arte Métrica*, que hay que ver más bien en la segunda edición, de 1850, donde aparecen dos estrofas de cuatro versos en vez de la una de la tercera. Y al decir de M. A. Caro (ob. cit., p. 305), también había sido usado en un himno español de 1808, con «letra de don A. S. V.» El invento de Darío consiste, pues, más bien en la producción de un bello poema que hizo escuela, estableciendo la relación entre el 4/1-4/1 y el 8/1, que el poeta no explicó, pero que me parece visible y clara.

El 8/1 con cesura mediana tiene tantas candencias como el producto de sus dos hemistiquios *a, e, i*; es decir:  $3 \times 3 = 9$ , a saber:

*aa xá xá / xá xá* (x) ¡Amar, reir! / La vida es corta. (Darío)  
El cielo tie/nè sobre el traje. (Id.)

*ae xá xá / áx xá* (x) Gozar de abril / es lo que importa. (Id.)

*ai xá xá / xx xá* (x) Los tiernos ver/sos del amor. (Id.)  
Murmura cá/lido zafir. (Blanco Fom-  
bona)

*ea áx xá / xá xá* (x) Canta a compas / rondó y rondel. (Darío)  
Mientras la blan/da brisa vuela. (Id.)

*ee áx xá / áx xá* (x) Es una fre/sâ, es una guinda. (Id.)

*ei áx xá / xx xá* (x) Canta los ver/sos de Ronsard. (Id.)  
Lloran sus lá/grimas de amor. (Blanco  
Fombona)

ia xx xá / xá xá (x) En el tapiz / está un amor: (Darío).  
En el casti/llo, fresca, linda. (Id.)

ie xx xá / áx xá (x) En el primer / loco delirio. (Id.)

ii xx xá / xx xá (x) En su reir / de querubín. (Id.)  
En los tapi/ces del salón. (Id.)  
Con una mú/sica que alumbran. (R.  
Meza Fuentes, *Romance Ingenuo*)

Y, como se ve, podría considerársele un metro de ritmo binario, yámbico con substituciones, o peónico cuarto.

Cada una de estas acentuaciones tiene su correspondiente, con los mismos acentos, pero con mayor depresión cesural, entre los versos con primer hemistiquio 4/1 o 4/2:

4/0 Y que es gallar/do y orgulloso aa  
4/0 como un mance/bo de Rohán. ei  
(Darío, *El clavicordio de la abuela*)

4/1 Pero ¡ay del tuno / si alarga el brazo! aa  
4/1 Nadie le salva / del sombrillazo: . . . ei  
(Gutiérrez Nájera, *La Duquesa Job*)

4/2 Y el cantö épico / que así levanto aa  
4/2 brota de lô íntimo / del corazón. ei  
(Chocano, *Anfora*)

La acentuación es idéntica, pero el efecto acústico muy diferente. La importancia de la cesura, aguda, grave o esdrújula, queda de manifiesto. Moratín, Zorrilla, Bécquer, y otros, mezclaron versos de cesura grave y esdrújula en las mismas composiciones; pero no con versos de cesura aguda, equivalentes a eneasílabos. Si fué por escrúpulo métrico, anduvieron tímidos, puesto que en el verso alejandrino 6/1 - 6/1 practicaron esa mezcolanza, como era y es de uso.

Un verso 4/0 - 4/1, equivalente a un 8/1, con acentos fijos en cuarta y octava sílabas, guarda la misma escasa flexibilidad de los versos compuestos 4/1-4/1 o 4/2-4/1. Fué lo que tal vez

advirtió Julián del Casal cuando mezcló en *Tardes de lluvia* (1893) todas las cadencias de que es susceptible un período protónico de ocho sílabas, al no sujetar a posición fija el primer vértice:

Bate la lluvia la vidriera	4.8
y las rejas de los balcones,	3.8
donde tupida enredadera	4.8
cuelga sus floridos festones.	1.8

Veo pupilas que en las brumas	4.8
dirígenme tiernas miradas,	2.8
como si de mis ansias sumas	6.8
ya se encontrasen apiadadas.	1.8

Antes de Casal, habían usado la acentuación polirrítmica Triarte, Espronceda, la Avellaneda, Zorrilla, y otros; pero no tan completa y flexiblemente (V. el art. cit. de M. A. Caro), ni con los efectos tan logrados que se notan en el poema de Casal. Rubén Darío aprovechó la lección y en 1905 produjo el mejor poema en enneasílabos polirrítmicos que se conoce en castellano: *Canción de Otoño en Primavera*:

Juventud, divino tesoro,	3.8
¡ya te vas para no volver!	3.8
Cuando quiero llorar, no lloro...	6.8
y a veces lloro sin querer...	4.8

Desde entonces, el enneasílabo es uno de los versos más ricos de nuestra lengua y el rival del octosílabo en armonías variadas.

Si se prescinde de los versos de acentuación extraordinaria, todos los cuales pueden reducirse a otros normales, como en el caso del octosílabo, ya estudiado; y si se acentúan rítmicamente los que llevan acentos lógicos en posiciones no rítmicas,\*

\* He aquí algunos ejemplos espigados todos en los poemas de R. Darío:

CON ACENTOS EXTRAORDINARIOS:

*Fué desnuda ante mis miradas.* (*La hembra del pavo-real*)  
*Sístro, obóê, árpa y añafil.* (*Balada de la bella niña del Brasil*)

el eneasílabo polirrítmico se compone de 28 cadencias, 8 de cuatro acentos, 13 de tres acentos, y 6 de dos acentos. Este último grupo muestra el serpenteo esencial de dos vértices, resumen de cadencias del eneasílabo, tal como en el caso ya estudiado del octosílabo. Todas las cadencias del eneasílabo tienen ejemplo en los poemas de Rubén Darío y en ellos los voy a elegir. Pero, téngase en cuenta que mientras algunas cadencias se presentan en decenas y centenas de versos, otras no se hallan más que en algunos pocos.

A los nueve esquemas ya enumerados, con acentos en cuarta y octava, hay que añadir ahora estos otros diecinueve en que se mezclan pies de dos hasta seis sílabas:

áx áx xá xá (x) Mientras eran abrazo y beso. (*Canc. de otoño*)  
Mi âlma estaba extasiada y muda. (*La hembra*)

xá áx xá xá (x) Gozad, porque no estáis aún. (*Poema del otoño*)  
Y tal sigue su culto oculto. (*Palas Athenea*)

áx áx áx xá (x) Rosa y nardo dieron su olor. (*La hembra*)  
Voz de platâ y llanto de oro. (Id.)

xá áx áx xá (x) Y atrás, entre mágicas brumas. (*Palas Ath.*)  
Allá, bajo patrios laureles. (*Al partir M. R.*)

áx áx xx xá (x) Claras horas de la mañana. (*Programa*)  
Vá el cantor por la humanidad. (*Canto errante*)

¡Oh amarga máscara amarilla. (*Santa Elena de Montenegro*)

Ruth, risuéña, viene a espigar. (*Poema del otoño*)

Ojos dó luz siniestra brilla. (*Santa Elena de Montenegro*)

Los canes del diáblo hácia el cielo. (Id.)

Y bajo sus piés húye el suelo. (Id.)

Sonará por tí són triunfal. (*Al partir Mayorga Rivas*)

#### CON TRASLADO DE ACENTOS:

El cántor va por todo el mundo. (*El canto errante*)

Por la enorme India alucinante. (Id.)

Y quizá has hecho lo mejor. (*Al partir Mayorga Rivas*)

âlla arriba hay signos funestos. (*Santa Elena de Montenegro*)

El espanto de la edad Media. (Id.)

Es que pasa en el horror negro. (Id.)

Ornando la onda de azul agua. (*Al partir Mayorga Rivas*)

Te ofrecerá la visión suma. (Id.)

- xá áx xx xá (x) Así, ávanza la mensajera. (*Palas Atheneá*).
- xá xx xá xá (x) Poniendo en un amor de exceso. (*C. de otoño*)  
Que tiene de marfil los remos. (*Programa*)
- áx xx xá xá (x) Era su cabellera oscura. (*Canción de otoño*)  
Bríndanos del placer las rosas. (*Al partir*  
M. R.)
- xá xxá xxá (x) En vano busqué a la princesa. (*C. de otoño*)  
¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dios mío! (*Sta. Elena*)
- áx xxá xxá (x) De una juvenil inocencia. (*Son. de 13 versos*)  
Siempre coronados de flores. (*Programa*)
- xxá xá xxá (x) Juventud, divino tesoro. (*Canción de otoño*)  
Y de nuestra carne ligera. (*Id.*)
- xxá áx xxá (x) A la rosâ Anna Margarida. (*Balada de la bella*)
- xxá xxá xá (x) En un peplo de gasa pura. (*Canción de otoño*)  
Devanemos de amor los hilos. (*Programa*)
- xxá xx xxá (x) Herodías y Salomé. (*Canción de otoño*)  
Sin pensar que la Primavera. (*Id.*)  
Salomónica y oriental. (*La hembra*)
- áxx xx xxá (x) Síntesis de la eternidad. (*Canción de otoño*)  
Viene de lo desconocido. (*Santa Elena*)
- xx xxá xxá (x) Pues a su continua ternura. (*C. de otoño*)  
De lo porvenir saludemos. (*Programa*)
- xá xxx xxá (x) Desfile de las Margaritas. (*A Margarita La-*  
cayo)  
Y en asno a su Jerusalén. (*Canto errante*)
- xxx xxá xá (x) Y que me røería, loca. (*Canción de otoño*)  
El arrepentimiento vuela. (*Fioretti*)
- xxxx xxxá (x) Y que Nabucodonosor. (*Canto a la Argentina*)



Este último eneasílabo, con sólo un acento, es pura apariencia, con mayor motivo que el octosílabo de un acento; el lector intensifica la sílaba *bu* y algo también las *Y* y *do*, convirtiéndolo en un verso *ea*, o por lo menos *ii*: tal como *En los tapices del salón*. Parecida cosa acontece con los anteriores: *Y que me roería loca* se dice casi lo mismo que *Poniendo en un amor de exceso*. Etc.

Se podrían, pues, repetir aquí, acerca del eneasílabo polirrítmico (que don M. A. Caro llama «libre»), las mismas observaciones que he formulado acerca del octosílabo del *Romancero*, con las leves diferencias a que obliga el hecho de tratarse ahora de ocho sílabas protónicas, y por consiguiente, de otra división numérica: cuatro yambos, tres anfíbracos, dos peones cuartos. Pero, las cadencias se balancean siempre sobre dos vértices, uno fijo en el octavo tiempo y el otro movable del primero al sexto.

La posición de los acentos rítmicos no constituye tampoco en el eneasílabo sino uno de los elementos de las cadencias. Las intensidades diversas pueden diferenciarlas y también las pausas de diversa longura o en distinta posición. He duplicado o triplicado los ejemplos con el solo objeto de hacerlo notar. He aquí otros más, que suenan de muy otro modo a causa de llevar voces graves, agudas o esdrújulas en las cesuras o de tener pausas diferentes:

Llenas de místico blancor. (*A Margarita Lacayo*)  
Osculos sobre tu laurel. (*Al partir Mayorga Rivas*)

Páôlo, tu culpa romancesca  
viene a mi espíritu; Francesca, . . . (*Nervo, Allegro viv.*)

Los cuatro son versos *ei*, y todos dibujan cadencias diferentes. Como también estos dos *ai*:

Preludia un vals en el salón. . .  
El vals es vértigo: ¡valsemos! (*Nervo, Allegro vivace*)

Hay poetas que han mostrado preferencia por ciertos tipos de acentuación, repitiéndolos ya con frecuencia ya con exclusividad. Menéndez Pelayo llamó, por esto, «laverdaico» al enea-

sílabo acentuado en las sílabas 2-6-8 por el poeta español G. Laverde; y a fin de distinguirlo del «iriartino», acentuado en las 3-6-8; y del «esproncedaico», en las 2-5-8 (V. ob. cit. de Caro). La acentuación 2-5-8 (anfibráquica) ha sido empleada en serie por otros varios poetas, y particularmente por M. González Prada en su «triolet» *Decirte querría mi pena*. Más curioso es el empleo en serie, por el mismo poeta peruano, de la acentuación irregular 1-3-5-8 (áx áx áx xá, *Rosa y nardo dieron su olor*), en un soneto de finales agudos, *Vivir y Morir*, que empieza:

Humo y nada el soplo del sér:  
 mueren hombres, pájaro y flor,  
 corre a mar de olvido el amor,  
 huye a breve tumba el placer...

Estos usos no constituyen, naturalmente, nuevos metros, sino una particularidad en el aprovechamiento de las acentuaciones y cadencias. Otra particularidad es la mezcla de eneasílabos con decasílabos de cesura mediana. Dado el parentesco que hay entre ambos metros, nada tiene de asombroso que algunos poetas los hayan mezclado, tal como de ordinario se mezclan el alejandrino de cesura mediana con el tredecasílabo. Ofrecen ejemplos de esta mezcla: R. Darío en el poema *Peregrinaciones*, recogido por primera vez en el libro póstumo *Sol del Domingo* (Madrid, 1917):

En un momento / crepuscular	4/1 - 4/0
pensé cantar una canción	8/0
en que toda la esencia mía	8/1
se exprimiría por mi voz...	8/0

y Gabriela Mistral en *La loca* (en *El Mercurio*, Santiago, 5 de Abril de 1942):

Siento el calor que da su cara,	8/1
ladrillo ardiendo / contra mi puerta;	4/1 - 4/1
mi casa padece su cuerpo	8/1
como llama que la retuesta...	8/1

Don M. A. Caro opinaba en 1882 que el eneasílabo a la francesa, es decir, polirrítmico, era un metro exótico que no

serviría para producir efectos armoniosos (ob. cit., p. 298). Pero vinieron grandes poetas y particularmente R. Darío, cuyo oído musical podía hacer milagros, y la lograda producción de ellos ha establecido lo contrario. Sobado y amansado por su esfuerzo, el metro 8/1 es hoy en castellano un instrumento dúctil y rival del octosílabo, si bien menos popular que éste.

El metro de ocho sílabas protónicas es el más fácil y familiar del francés y del inglés. Produce los versos llamados, respectivamente, «de 8 syllabes» y «4 - stress iambic». Se les usa desde tiempos remotos, solo o mezclado con otros versos, y desempeña en estas lenguas un papel casi tan importante como el de siete sílabas protónicas en castellano; pero no igual; porque ni en el francés moderno ni en el inglés se empleó el de ocho en el teatro clásico, habiéndose preferido el de doce («alexandrin») y el de diez («5 - stress iambic»), respectivamente. El de ocho, como lo expresa su nombre inglés, no es de tipo polirrítmico en esta lengua, no acoge sino las cadencias binarias, llamadas yámbicas, con cesura mediana. Pero en inglés se le cultiva frecuentemente con reemplazos de yambos por troqueos y, lo que es más importante, por anapestos, produciéndose así la oscilación silábica propia de la técnica llamada «rítmica», y que ya he examinado en *El octosílabo* y en *El Arte Mayor*. Esto último es lo único usual en alemán. Ejemplos bien conocidos de esta manera son, entre tantos otros, el celebrado poemita de Goethe *Erlkönig* (El rey de los álamos); y *The Lay of the Last Minstrel* (Canto del último trovador) o *Marmion* de Walter Scott.

### CAP. III. EL TREDECASILABO = 12/1, 12/0, 12/2.

Hay motivos para suponer que el alejandrino de Berceo fué imitación de un verso francés, cuyo ejemplo más antiguo se halla en el poema *Peregrinación de Carlomagno a Jerusalén* (del siglo XII). Imitación por medio de la elección de cadencias análogas y preexistentes en la prosa castellana, y no por invención de ritmos ajenos y desconocidos, como piensan muchos. Dicho verso es el alejandrino compuesto (6/1 - 6/1), y su transición al simplé se verificó en francés mucho antes que en castellano.\* Aunque el empleo de este verso no era entonces frecuente, hay pruebas de su transformación a fines del siglo XV y comienzos del XVI, motivada en parte por el gusto de un mayor halago musical para el oído y en parte por una variación del idioma francés; pues en algunas regiones la pronunciación de la sílaba final de las palabras graves (femeninas, paroxítonas) se había debilitado ya de tal manera que los alejandrinos 6/1 - 6/1 se volvieron espontáneamente 6/0 - 6/0, y la fusión de los hemistiquios se hizo sola. Entonces el poeta Jean Lemaire recomendó la supresión de la sílaba sobrante en la cesura. Fué escuchado por Clément Marot, quien aplicó la nueva regla a unos pocos alejandrinos y a muchos endecasílabos (V. el Cap. IV). Los poetas Baif, Du Bellay, Ronsard, Du Bar-

\* Véase a Quicherat, *Traité de versification française*, 1850, p. 326 y sig.; y mi opúsculo *El verso que no cultivó Rubén Darío*, 1933.

tas, ... la aplicaron después en grande escala, popularizando el alejandrino 12/0. La transformación se hizo siguiendo reglas de compensación análogas a las que se acaban de señalar en el Cap. II para el 4/1-4/1 > 8/1; es decir, haciendo terminar los primeros hemistiquios en voz aguda, o elidiendo la sílaba final débil cuando el segundo comenzaba por vocal. No podían recurrir los franceses al procedimiento de dar valor de un tiempo en el segundo hemistiquio a la sílaba postónica sobrante del primero, porque la debilidad de tal sílaba era mucho mayor que la que se observa en castellano, y hoy son normalmente «mudas».

En castellano, el alejandrino había sido desalojado por el verso de arte mayor desde principios del siglo xv; y el corto empleo que sé dió al 6/1 - 6/1 en los cuatro siglos siguientes no permitió reparar en la transformación que había sufrido este progenitor francés.

La historia del alejandrino castellano ha sido contada en 1923 por don Arturo Marasso (V. el Cap. I), y hoy todavía no hay mucho más que decir. No menciona él entre los cultivadores de los siglos clásicos a B. Arias Montano, del cual cita dos alejandrinos E. Solar Correa en su *Literatura Española* (t. II, p. 76), ni al Príncipe de Esquilache, del cual cita un poema en 24 alejandrinos Masdeu en su *Arte Poética* (2.ª ed., 1826, p. 100).<sup>\*</sup> Reuniendo todos los nombres en una lista se percibe cierta continuidad en el uso: Gil Polo 1564; P. Hurtado de la Vera 1572; B. Arias Montano 1527 - 1598; Pedro Espinosa 1611; Ambrosio de Salazar 1614; Esquilache 1648; C. M. Trigueros 1774; Tomás de Iriarte 1782; T. A. Sánchez; Camilo Henríquez 1812; Alberto Lista 1837; continuidad con sólo dos grandes saltos: el del siglo xv hasta Gil Polo y el que media entre Esquilache o Salazar y Trigueros. En rigor, no se debería hablar, pues, de interrupción en el uso del alejandrino 6/1 - 6/1, sino más bien de desfavor. Sobre todo, si a este empleo esporádico se suma el uso no interrumpido del 6/1 sencillo (heptasílabo), en los romances y anacreónticas, se acrecienta la continuidad en el uso de los ritmos pertinentes desde el siglo xvi acá. En todo caso, cuando Zorrilla puso de moda en

\* Probablemente se trata de un romance en verso 6/1, que Masdeu u otro escribió de a dos en un renglón, pues todos los versos están asonantados en *í-o*.

1841 los dobles y los sencillos, la novedad estuvo en el tono más que en el metro.\*

En cambio, cuando Iriarte se propuso en sus *Fábulas* (1782) poner ejemplo de todos los metros, el alejandrino acababa de pasar por uno de los dos más largos abandonos que ha sufrido. Entonces fué casi una resurrección emplear el 6/1 - 6/1 en *La Parietaria y el Tomillo*, y toda una invención usar el 12/1 o tredecasilabo en *La Campana y el Esquilón*. En consecuencia, no hubo transformación del 6/1-6/1 en 12/1 sino en la mente de Iriarte, cuando tanteaba cadencias para sus fábulas. Así y todo, la relación entre los dos alejandrinos castellanos no difiere de la que une a los dos alejandrinos franceses, desde el punto de vista métrico.

La cesura de los versos compuestos tiene de común con la pausa final del verso que dura *un tiempo* del metro, aunque tal tiempo esté situado en el plano aparte de la depresión que sigue o precede a la medida, y ocupado por la sílaba postónica de una palabra grave:

Yo leí, no sé dónde, / que en la lengua herbolaria...  
(Iriarte, *La Parietaria y el Tomillo*)

de las dos de una esdrújula:

Al brillo de un relámpago / que aumenta la ilusión...  
(Zorrilla, *Las píldoras de Salomón*)

o del silencio que se cuenta después de una aguda:

Una hazaña del Cid, ^ / fresca como una rosa...  
(Darío, *Cosas del Cid*)

La cesura se diferencia, empero, de la pausa final en que tolera mejor la zancada entre los hemistiquios; pues la cesura puede correrse a otro lugar del renglón sin que éste pierda completamente su individualidad de verso. Por ejemplo:

\* Zorrilla, *Poetas*, Valparaíso, 1843, t. III, pp. 263, 270, 274: *Apoteosis de D. Pedro Calderón de la Barca*; y *Cantos del Trovador*, Valparaíso, 1844, p. 424: *Las píldoras de Salomón*, fragmento III, titulado *Las nubes*.

Concorde paz / *os tenga contentos* / muchos años,  
sin ser / *de la rabiosa sospecha* / atormentados.

(Gil Polo, *La Diana enamorada*, IV, *Versos franceses*)

Mis ojos / *no se sacian de verte* / y de admirarte.  
¡Cuán bella estás dormida! / ¡Qué hermosa te hizo Dios!

Y siento / *los latidos del tuyo* / mientras duermes,  
las penas de tu suave / vital respiración, . . .  
(Zorrilla, *La siesta*, sección II)

En tanto que la zancada entre versos anula la individualidad de éstos, destruye el ritmo métrico o de las series, cuyas ondas hace retornar a la irregularidad de la prosa, no obstante toda la buena voluntad del lector para ritmar, y aun del recitador profesional:

Mas, al calor / *dê ese Brasil* / maravilloso,  
tan fecundo, tan grande, tan rico, tan hermoso,  
a pesar de Tijuca y del cielo opulento,  
a pesar / *de ese foco vivaz* / de pensamiento,  
a pesar de Nabuco, embajador, / y de  
*los delegados panamericanos* / que  
*hicieron lo posible* / por hacer cosas buenas,  
saboréé lo ácido del saco de mis penas. . .  
(Darío, *Epístola a la señora Lugones*)

Los dos primeros encabalgamientos ponen tropezones al ritmo pero no matan el verso en este ejemplo de Darío; los dos últimos nos sumen en una prosa vulgar.

Cuando en una serie de versos el tiempo de la cesura es ocupado sistemáticamente por las dos sílabas postónicas de un esdrújulo, la regularidad del retardo y del respingo pertinente da a la cadencia un aire especial, como ya se ha visto en el capítulo II en un ejemplo de 4/2 - 4/1 de Chocano. Veamos ahora otro; un 6/2 - 6/1 y 6/0:

Como en la azul atmósfera, / desde la cumbre alpina,  
rauda se lanza el águila / hasta que, al sol vecina,  
un punto, el vasto océano / y el mundo, ve a sus pies;  
mas, si flechero impávido / tiro mortal le asesta,  
herida, el ave ciérnese, / y luego, en lâ alta cresta,  
ya moribunda, abátese, / rendida su altivez;...

(J. H. García de Quevedo, *A Italia!*)

El lector se convence pronto de que la cesura no es más que para los ojos; por lo cual los poetas que tal hicieron a mediados del siglo XIX partieron a menudo en dos estos renglones compuestos y los devolvieron a la sencillez del heptasílabo.

Cuando, al revés, la serie está formada por primeros hemistiquios agudos, o graves cuya vocal final forma sinalefa con la inicial siguiente, acontece que el lector omite el tiempo de silencio y los dos hemistiquios se fusionan formando una sola ondulación cadencial de 12/1 sílabas:

Mira el signo sutil que los dedos del viento  
hacen al agitar el tallo que se inclina...

Trazan sobre la tela azul del firmamento  
el misterio inmortal de la tierra divina...

(Dario, *La espiga*)

El compuesto se vuelve simple, el metro se acorta un tiempo, la depresión cesural se suaviza y se pasa en una marcha sin sacudida.

Modificada así la cesura, admite nuevamente voces graves y esdrújulas, pero con otro tratamiento: el de pasar las sílabas postónicas al segundo hemistiquio, contarlas allí, y compensar los tiempos del metro:

Tu libro retrata/ba en su forma primera  
a un hombre angelical, / con el perfil de un justo;  
un Marco Aurelio ama/ble y un Pascal adusto,  
embobado en mirar / su sombra volándera.

(Amiel, en *Atenea*, Marzo de 1945, p. 127)



Juntando este procedimiento de compensación con aquel de desplazar la cesura mediante zancadas, se obtiene la técnica del verso polirrítmico; es decir, de la armoniosa reunión en un mismo poema de todos los versos de igual medida, aunque tengan diferente ondulación: mayor riqueza de cadencias dentro del mismo metro. Tal fué el alcance de la innovación de Iriarte, si bien don Tomás se limitó a dar un ejemplo incompleto. Pero, antes de profundizar su invento, sigamos considerando el «delicioso» alejandrino de Berceo, como lo calificó Darío, y sus hemistiquios.

El hemistiquio 6/1 no fué usado por los primitivos como verso independiente ni como quebrado. Su primer empleo data del siglo XVI, como quebrado del endecasílabo, en las silvas, églogas, canciones, lirás, y otras composiciones imitadas del italiano, por Boscán y Garcilaso. Como quebrado del alejandrino se le halla algunos años más tarde en una composición de la *Diana* de Gil Polo (1564). Y como verso autónomo, lo empleó, quizá por primera vez, Gutierre de Cetina en una «anacreóntica». Se le halla también en las coplas de seguidilla. Góngora lo usó en romances asonantados, desde 1594. Villegas lo usó aconsonantado en sus célebres anacreónticas y cantilenas, en 1617. Después, lo acogieron Jáuregui en la *Aminta* (1618), Lope en las odas *A la barquilla* que introdujo en *La Dorotea* (1632), y Esquilache más o menos en la misma fecha.

Desde un principio, este metro aparece ya con todas sus acentuaciones, las que no llegan sino a once, tanto en el verso 6/1 como en el hemistiquio del alejandrino. Pero el verso agudo casi no se usó entonces. Las voy a designar con las letras consonantes minúsculas, *b, c, d, f, g, h, j, k, l, m, n*. He las aquí:

*b xx xá xá* (x) En el laurel sagrado. (Góngora)  
 Que la menor partícula. (Villegas)  
 Que con ligero pie. (Darío)

*c xxá xxá* (x) En edad floreciente. (Góngora)  
 Que la cera más líquida. (Villegas)  
 Y querellas después. (Góngora)

- d* *xá xx xá* (x) Deidad resplandeciente. (Góngora.)  
Sirviéndole de túmulo. (Id.)  
De cuya profesión. (Id.)
- f* *áxx xxá* (x) Viéndose redimido. (Villegas)  
Dígalo la Castálida. (Góngora)  
Todo lo que no ves. (Id.)
- g* *xá xá xá* (x) Con él tu muerte gime. (Góngora)  
Aquí la fuerza indómita. (Id.)  
Memoria soy de un sol. (Id.)
- h* *áx xá xá* (x) Tierno gemido apenas. (Góngora)  
Versos de a siete sílabas. (Villegas)  
Ciego, pues no te ve. (Góngora)
- j* *xá áx xá* (x) Sentí nuevos olores. (Villegas)  
Te dan fama clarífica. (Góngora)  
Ariel venza a Satán. (Darío)
- k* *áx áx xá* (x) Flechas de oro luciente. (Góngora)  
Quê ellos suenan en cítara. (Villegas)  
Eros brinda su flor. (Darío)
- l* *xxá áx á* (x) Que no son destos siglos. (Lope de Vega)  
Y mayor pena dándoles. (Góngora)  
Como quien siega mies. (Darío)
- m* *áxá áxá* (x) Donde el Sol uno a uno. (Góngora)  
Porque dos mil ha círculos. (Villegas)
- n* *xxx xxá* (x) Y que le respondía. (Villegas)  
Que a la inmortalidad. (Góngora)

Otra acentuación, que no he hallado entre los heptasílabos autónomos, pero sí, una que otra vez, en hemistiquios del alejandrino, es

*ñ xxx xáá* (x) . . . . que de la canción brota.

No tiene más realidad efectiva que la de *n*, acentuación que, como en otros versos ya examinados, encubre acentos débiles de otros esquemas:

*b* o *h*            Y que le respondía.  
*d*                    Que a la *lâ* inmortalidad.

En *ñ*, el lector traslada el acento de la quinta sílaba:

*b*                    Que de la *cáncion* brota.

A menos que haya pausa entre la quinta y la sexta, caso que no he hallado.

Si se tienen presentes las leyes de la acentuación rítmica, enunciadas en el Capítulo IV del *Octosílabo castellano*, otros de los casos anteriores son también aparentes y pueden reducirse, toda vez que un acento fuerte en determinada posición implica otros menos fuertes en otra correlativa, y que, de varias sílabas débiles en serie, una lo es menos que las otras cada dos o tres. Fundamentales son dos de estas acentuaciones; las que he llamado *g* y *m*, y hasta cierto punto también la de *j*. La *g* es un ritmo binario regular de tres acentos, en las sílabas pares. Si se le atenúa el acento de la segunda sílaba, se convierte en *b*; si el de la cuarta, se transforma en *d*; si ambos, se vuelve *n*. Todos estos casos son fundamentalmente «yámbicos», como dijo Bello. La acentuación *m* es un ritmo ternario con cuatro acentos, dos principales en los tiempos tercero y sexto, y dos secundarios en los tiempos primero y cuarto. Si se debilita el de la primera sílaba, se transforma en *l*; si el de tercera, en *h*; si el de cuarta, en *k*; si los de primera y cuarta a la vez, en *c*; si los de tercera y cuarta, en *f*; etc.

La acentuación *j* es también, a menudo, sólo aparente, porque el lector traslada el acento de segunda a primera y convierte *j* en *k*, si el de tercera es más importante; pero otras veces, sobre todo si hay pausa entre segunda y tercera, la cadencia *j* es efectiva y no se emparenta ni con las del grupo *m* ni con las del *g*. En los versos siguientes, lo mismo que en aquellos tres, hago una leve pausa y la cadencia *j* me parece un hecho:

Dejó el / año pasado,  
la réd / sobre el arena. (Góngora)

Allí / pueblo frenético. (Duque de Rivas)

Sabéd / nuevos Leónidas... (J. H. Harcía de Quevedo)  
Morís, / nunca del héroe... (Id.)

Pero en estos otros hago el traslado a primera sílaba:

Rómpio êl arco, impaciente. (Góngora)  
Níngunô hay en la selva. (Id.)  
Nó ya dê aves lascivas. (Id.)

Cuando el verso trae acento lógico en quinta sílaba, el traslado a cuarta es constante:

Aquí dondê ésta êl Betis. (Góngora)  
Porque al Sol lê ésta mal. (Id.)  
De aquella quê álli vía. (Villegas)  
Que no ha menéster velas. (Lope de Vega)

Teniendo presentes estas fluctuaciones de la acentuación, consecuencia natural de la elasticidad del lenguaje, se advierte la verdad de la observación de Bello al declarar que el heptasílabo obedece a dos ritmos capitales: el binario o yámbico de *g, d, b*; y el ternario o anapéstico de *m, l, k, c*. Verdad parcial que exige un suplemento de explicación en versos como los de tipo *j, h*, y otros en que las pausas determinan variaciones en las cadencias.

El alejandrino 6/1 - 6/1 admite en cada tramo las mismas acentuaciones del heptasílabo y nada más. El acento obligado de la sexta le impide dibujar otras curvas. Fué lo que trató de salvar Rubén Darío, en compañía de su amigo Gavidia, al mezclar en 1885 los versos de cesura mediana con otros de 13/1 sílabas (y más tarde de 12/1) doblemente cesurados; novedad a medias, puesto que otros poetas (Gil Polo, Zorrilla, ... como se ha visto antes) lo habían hecho ya, aunque sin intención de producir trímetros:

Y volando, a seguida, sobre el mar estupendo,	cc
en tropel agitado y alboroto y estruendo,	cc
levantaron / a todas las olas / de la mar,	trím. 13/1
que al sentir sobre ellas tantas alas monstruosas	cc
saltaron en columnas brillantes y espumosas,	dd
llegando / los peñones agrios / a salpicar.	trím. 13/1

(Darío, *Víctor Hugo y la Tumba*)

El ensayo era arriesgado, a causa de la disparidad de los metros:\* el verso compuesto 6/1 - 6/1 no tiene catorce tiempos equivalentes ni trece sílabas protónicas y continuas hasta el último acento. Sin embargo, en los trímetros de 13/1 sílabas, las postónicas de las cesuras son tratadas como protónicas. No era, pues, este el camino para hallar la flexibilización del alejandrino.

Había que buscar este logro tal como se halló en francés, pasando del verso compuesto de doce tiempos protónicos al simple de igual número, doblegando éste en los sitios que señala la divisibilidad de la cifra doce. O sea, había que cultivar el tredecasílabo.

Fué lo que hizo Iriarte. Pero, cuando compuso *La Campana y el Esquilón*, no advirtió la diferencia que va del castellano al francés en el dinamismo de las sílabas postónicas; por lo cual aplicó al castellano las reglas francesas, sin modificación. No aceptó palabras graves en la cesura sino cuando podía elidir por sinalefa el final postónico. No dió cábida en forma alguna a las esdrújulas; y por consiguiente, sólo produjo primeros hemistiquios agudos. Tampoco encabalgó el primer hemistiquio sobre el segundo. Hizo versos de cesura mediana solamente. Y aunque varió los ritmos, se echa de menos una proporción más equilibrada entre los elementos binarios y ternarios. Iriarte mostró, pues, cierta habilidad en el uso y distribución de estos ritmos; pero el poema no es un buen ejemplo de la música que el verso tredecasílabo puede llegar a producir. No obstante, será siempre célebre por ser el primero históricamente. Helo aquí:

*tivó Rubén Darío*, Santiago, 1933.

\* Véase mi opúsculo *El verso que no cul-*

En cierta catedral / una Campana había	<i>dh</i>
que sólo se toca/ba algún solemne día.	<i>dg</i>
Con el más recio són, / con pausado compás,	<i>bc</i>
cuatro golpes, o tres, / solía dar, no más.	<i>kg</i>
Por esto, y ser mayor / de la ordinaria marca,	<i>gb</i>
celebrada fué siem/pre en toda la comarca.	<i>cd</i>

Tenía la ciudad / en su jurisdicción	<i>dn</i>
una aldea infeliz, / de corta población,	<i>kd</i>
siendo su parroquial / una pobre iglesita,	<i>fk</i>
con chico campana/rio a modo de una hermita;	<i>dd</i>
y un rajado Esquilón, / pendiente en medio dê él	<i>cg</i>
era allí quien hacía el principal papel.	<i>mb</i>

A fin de que imita/se a questo campanario	<i>dd</i>
al de la catedral, / dispuso el vecindario	<i>nd</i>
que, despacio y muy po/co, el dichoso Esquilón	<i>cc</i>
se hubiese de tocar / sólo en tal cual función.	<i>dm</i>
Y pudo tanto aque/llo en la gente aldeana	<i>gc</i>
que el Esquilón pasó / por una gran Campana.	<i>bb</i>

Muy verosímil es; / pues que la gravedad	<i>hf</i>
suple en muchos, así, / por la capacidad.	<i>kn</i>
Dígnanse rara vez / de despegar sus labios	<i>hb</i>
y piensan que, con es/to, imitan al los sabios.	<i>dd</i>

(Iriarte, *Fábula VII*)

Son 44 hemistiquios heptasílabos: 33 de ritmo binario, 11 ternario. Estos forman una vez un verso entero *cc*, anapéstico; los otros, tres veces, versos *dd*, que son las únicas cadencias que Iriarte repite.

Leandro Moratín hizo después un epigrama cuyos cuatro versos, de hemistiquios todos agudos, pueden leerse como tredecasílabos. Y durante el resto del siglo XIX, otros poetas usaron el de ritmo ternario, sin mezcla; y muy poco, el binario, puro o mezclado con el ternario.

Ternarios sin mezcla hizo por primera vez, según parece, la Avellaneda, en *La noche de insomnio y el alba*, poema de 1841:

En incendio, la esfe/ra saffrea que sur(cas, cc  
ya convierte la tum/ba radiante y fecun(da, kc  
y aun la pena que el al/ma destrbza profun(da kc  
se suspende miran/do tu marcha triunfal. cc

Cada renglón es una fila de cuatro anapestos, sin mezcla, no sólo con versos binarios o cuaternarios, sino sin mezcla con otro pie ternario: versos, estrofas y poema todo en ritmo ternario ascendente, simétrico.\* Lo más importante del poema es, sin embargo, la acogida que prestó la poetisa a las voces graves en la cesura, valorizando la sílaba postónica en el segundo hemistiquio.

Entre los que siguieron el ejemplo, hay que recordar en primer término a D. Sinibaldo de Mas, quien dió ejemplos más variados en su *Sistema Musical* (1852); como ser en este soneto, dedicado *A una señorita poetisa*:

Fragante y rubicun/dâ entre sus hojas bellas dh  
es la rosa al nacer, / de célica figura: cd  
mas ¡ay! su lozaní/a un día, un rato, dura, dg  
y su fragancia mue/re, y su carmín con ellas. bb

Tú, âsi, virgen hermo/sa, seguirás sus huellas. jb  
Mas ¿qué importa? Ve el cie/lo: si en la noche oscura cb  
pierde del rubio sol / la viva lumbre pura, hg  
¿no le quedan, en cam/bio, mil y mil estrellas? cg

La gracia, la bondad, / el alto y vivo ingenio, dg  
dotes son de belle/za que jamás perece. kb  
Con el tiempo, al contra/rio, crecerá tu gloria. cb

Abre de par en par / las puertas a tu genio. hd  
Pulsa en vida tu li/ra, y clara resplandece; kd  
después, ¡grande y eter/na viva tu memoria! jd

\* Berceo mezclaba en su alejandrino compuesto los ritmos binarios y ternarios. Lo mismo hicieron los pocos cultivadores de los siglos XVI a XVIII. Pero los románticos, a ejemplo de Zorrilla, se exclusivizaron en los binarios. Rubén Darío volvió al uso mezclado. Y Chocano se exclusivizó a veces en el ternario. Naturalmente, el tredecasílabo de ritmo anapéstico de la Avellaneda está relacionado, desde el punto de vista rítmico, con el de Chocano, y no con el de Zorrilla.

Son binarios todos los segundos hemistiquios y ocho de los primeros; ternarios (*c, k*), sólo seis de los primeros; por consiguiente, ningún verso es ternario de punta a cabo. Menos variados y peores son otros ensayos del mismo De Mas, en que mezcla parejamente un primer hemistiquio de una especie con un segundo de la otra, de suerte que ningún verso es por entero ni binario ni ternario.

Los binarios («yámbicos» los llama Vicuña Cifuentes, ob. cit., p. 13 y sig.) de De Mas no fueron imitados de inmediato; los ternarios de la Avellaneda sí un poco; y desde luego por R. Darío en su bello soneto *Urna votiva*, y por P. A. González en la sección I de *Occidentales*, etc. Fué preciso, pues, llegar a nuestro siglo para cosechar algunos poemas, muy contados, en verso tredecasílabo polirrítmico, con genuina emoción poética. El mejor, naturalmente, lo debemos a Rubén Darío, cuyo soneto *Los piratas*, último poema del manojito *El canto errante* (1907), es ya una bella obra de arte. Lo analizaré después.\*

Poco antes de la publicación de *El canto errante*, Alfredo Gómez Jaime había conquistado un lauro con su poema *Manos*, que apareció en *El Nuevo Tiempo Literario* de Bogotá (26 - III-1905), poema cuya particularidad principal es la de haber suavizado un tanto las cadencias de cesura grave sin sinalefa, que en las composiciones de la Avellaneda y de D. Sinibaldo de Mas son todavía difíciles y pedregosas. *Manos* se compone de catorce estrofas de seis tredecasílabos cada una; o sea, 168 hemistiquios, de los cuales 77 son *c* y van en segundo término, y 69 son *d* o *g* y van en primer término. Un verso del poema es ternario de punta a cabo y tres francamente binarios, tam-

\* Cuando en 1933 publiqué el artículo *El verso que no cultivó Rubén Darío*, aludiendo al tredecasílabo polirrítmico, no había reparado aún en la estructura de *Los piratas*, como lo he dicho después en el artículo *Una antología de Rubén Darío planeada por él mismo* (1945). Tampoco conocía yo entonces *Manos*, poema del colombiano Alfredo Gómez Jaime, ni *Paseo dominical* y *Elegía* del argentino Juan Francisco Ibarra. Existen otras obritas de Darío que casi realizan también el poema tredecasílabo, como por ejemplo, *Spes* del volumen *Lira póstuma*, en que se mezclan 12/1 y 6/1, salvo en el primer verso del poema, que es un trimetro de 13/1 sílabas. González Prada usó dos tredecasílabos *compuestos*, circunstancia por la cual no los señalo en el texto sino en esta nota. Uno se halla en el poema *Ritmo sin rima*, y se compone de los versos 5/1 - 6/1, con acentos simétricos en las sílabas 2.5.8.12. El otro se halla en sus tres *Dísticos*, haciendo las veces de pentámetro, y se compone de 4/1 7/1, con acentos simétricos en 1.4.7.10.12. En sus estrofas «spencerianas» usó, además, González Prada el 12/1 de cesura aguda, o grave con sinalefa, a la manera de Iriarte.



bién a todo el largo. Tan poca variedad imprime un sello de simetría y monotonía. He aquí la cuarta estrofa, que es una de las mejores:

Hay manos alevo/sas que de sus retiros	dn
se apartan en la no/che, como los vampiros	dd
que hieren en la som/bra, con vuelo sutil.	dc
La garra del salva/je, con furia que espanta,	dc
opreme del venci/do la débil garganta,	dc
cual pliega sus ani/llos potente reptil.	dc

(Tomo II, p. 566)

Las repetidas pausas después de la séptima sílaba, en estos versos de Gómez Jaime como en los de De Mas, desfavorecen la fusión de los hemistiquios, y el movimiento cadencial tiende a dividirse en 6/1 - 5/1, restándole unidad.

No es seguro que R. Darío tuviese el propósito deliberado de hacer un soneto tredecasílabo al componer *Los piratas*. Tenía él costumbre de mezclar todos los alejandrinos, pasando fácilmente de un 6/1 - 6/1 a un 6/0 - 6/1 o a un trímetro 13/1 o a uno 12/1, o al revés; por lo cual, en alguna pequeña obra como *Spes*,\* de ocho alejandrinos, siete son 12/1. Pues bien, acontece que en *Los piratas* catorce son tredecasílabos entre los catorce del soneto; y los catorce llevan ese sello de novedad en la imagen, de elegancia en las palabras, de cosa exquisita, que Darío sabía infundir a sus versos bien logrados. Helo aquí:\*\*

Remacha el póstrer clá/vo en el arnés. Remacha	gb
el póstrer clá/vo en la fina ta/bla sonora.	trím. 4. 5. 3
Yâ es hora de partir, / buen pirata, yâ es hora	dc
de que la vela prue/be el pulmón de la racha.	bc

5. Bajo la qui/lla el cuello del tritón / se agacha	trím. 4. 6. 2
y la vívida luz / del relámpago dora	cc

\* No se trata del poema de *Cantos de vida y esperanza* que empieza «Jesús, incomparable perdonador de injurias», sino del de *Lira póstuma*, tomo XXI de las obras completas, que comienza «La niña de los ojos azules ha partido».

\*\* En el análisis marginal, las *consonantes* indican la especie de hemistiquios de seis sílabas protónicas; las *vocales* indican la especie de los de cuatro, en los trímetros regulares; y las *cifras* indican la posición de los *acentos* en los trímetros irregulares.

la quimera de bron/ce incrustada en la prora, .. cc  
y una sonrisa po/ne en el labio del hacha. .. hc

La corêada canción / de la piratería .. cn  
10 saludará el réal / oriflama del día .. bc  
cuando el clarín / del alba nue/vâ ha de sonar .. trím. e a e

glorifican/dó a los caballe/ros del viento, .. trím. 4. 5. 3  
¡que ensangrien/tan la seda azul / del firmamento .. trím. 3. 5. 4  
con el rojo pendón / de los reyes del mar! .. cc

Tienen palabra aguda (cesura aguda) en la sexta sílaba los versos 3, 6, 9, 10, 14; y grave con sinalefa (cesura aguda o grave, según el punto de vista) los versos 1, 4, 7, 8. Trímetros indiscutibles son los versos 2 y 12, puesto que no tienen acento en la sexta sílaba; ambos irregulares. Regular es el del verso 11, acentuado 4. 4. 4. Los dos versos restantes, el 5 y el 13, con acento en la sexta, pero con zancada, pueden leerse también como dímetros; y de ellos el 5 tendría, en tal caso, cesura grave sin sinalefa. En mi dicción, prefiero el 10 como dímetro, casi sin cesura, tal es su unidad. Se trata, pues, de un ejemplo sumamente instructivo, en punto a factura rítmica y musical.

Ejemplos más extensos, elaborados a conciencia, nos ofrece aún el poeta argentino don Juan Francisco Ibarra, en *Paseo dominical* y en su conmovida *Elegía*, que es quizá el poema tredecasílabo más largo y escrupulosamente trabajado del castellano. Consta de cincuenta dísticos; pues el poeta preconiza en este metro, como Iriarte, reglas calcadas sobre el uso francés, tanto en la rima como en la cesura. Proscribe, en consecuencia, del fin del primer hemistiquio de los dímetros «todo vocablo esdrújulo o grave terminado en consonante» (p. 255 de *Los días y las estaciones*, Buenos Aires, 1930). Pero, a diferencia de Iriarte, que no conoció el uso que V. Hugo haría de los alejandrinos de dos cesuras, Ibarra acoge el trímetro regular y lo mezcla con los dímetros. Veamos un pasaje de *Elegía*:

Llevando a cues/tas, bajo el sol / abrasador, .. trím. aai  
mi carga familiar / de hastío y de dolor, .. dd  
viajaba cierta vez / por tierras de Castilla... .. gd

- Quedaron allá atrás / la coronada villa, gb  
 5. la gótica Complu/to y la mora Alcalá. dc  
 El Henares crucé / que aniñándose va; cc  
 hollé el solar que honor / de Alvar Fáñez registra; gk  
 y la falda trepé / de la sierra Ministra. cc  
 No lejos de la cum/bre, al pie de un robledal, dd  
 10. flúía entre la bre/ña oculto manantial, jd  
 que, en un principio, lim/pia y sosegada fuente, bb  
 luego, parlero arrø/yo, y más lejos, torrente, hc  
 saltando, iba a verter, / ya al linde de Aragón, jd  
 su espumoso caudal / en el turbio Jalón. cc  
 15. Y del turbio Jalón / en la önda bravía, cc  
 hacia el Ebro famo/so, impetuoso corría. kc  
 Con él, ya serena/do, hundíase en el mar; jd  
 el mar de Ro/ma, el mar azul, / el mar solar; trím. aaa  
 y alegre, iba a bañar / las playas levantinas, jd  
 20. el jardín provenzal / y las costas latinas. cc

(pp. 213-214 de *Los días y las estaciones*)

Como 12 es divisible por 6, por 4, por 3, y por 2, el verso 12/1 o tredecasílabo puede ondular dibujando cuatro ritmos regulares dentro del renglón, fuera del ritmo métrico y amplio de la serie de versos. Individualmente el renglón puede ser, pues, binario, ternario, cuaternario, senario. De ritmo *binario* perfecto es, por ejemplo, el siguiente verso con seis acentos:

Y canta, mientras, lento, el sol hundiéndose arde.  
 (Ibarra, *Paseo dominical*)

De ritmo *ternario* es este otro:

No empañó tu beldad vanidad de mujer.  
 (Ibarra, *Elegía*)

De ritmo *cuaternario* son:

Refugio fué de mi aflicción y mi destierro.  
 (Ibarra, *Paseo dominical*)

Nos vió.nacer, nos vió crecer, el mismo suelo.  
 (Ibarra, *Elegía*)

## Y de ritmo *senario*:

Del místico pasado, a que el alma se asoma,  
álzase tu recuerdo, envuelto en mustio aroma,  
aroma de la tarde en el dorado alcor,  
cuando al soplo otoñal se desoja la flor.

(Ibarra, *Elegía*)

Tres de estos ritmos (divisibilidad por 2, 4, 6) coinciden en que ocasionan un retardo en mitad del verso; y prácticamente se asocian entre sí y se hermanan, mezclándose y originando el tredecasílabo de dos hemistiquios y cesura mediana, o *dímetro*. Los de ritmo *senario* se hallan siempre en dicho caso; los de ritmo binario también, generalmente, porque es muy raro que un verso tenga grandes pausas tras de cada acento. Pero los ternarios forman a veces verdaderos *tetrámetros*, como por ejemplo éste:

Más amor, más verdad, claridad, y armonía;

(Ibarra, *Elegía*)

que está dividido por grandes pausas en cuatro compases.

El otro ritmo (divisibilidad por 3) ocasiona trímetros, que no se asocian con los anteriores en el detalle señalado, circunstancia que aprovechan los buenos versificadores para poner de resalto los elementos del poema que quieren destacar, pasando de un *dímetro* a un trímetro o vice versa. En el primer pasaje copiado, como en otros, de los poemas de Ibarra, la oportunidad del cambio de ritmo, al pasar del verso 1 al 2, o del 17 al 18, es manifiesta: los versos 2 y 18 cobran más intenso sentido, que pone de relieve dos circunstancias capitales de la descripción.

La exclusión de las voces esdrújulas en la cesura mediana, y de las graves que no vacian por sinalefa la sílaba sobrante, no afecta a la versificación de Ibarra, pues sale airoso de esa traba. Pero la traba es inútil, puesto que suenan en castellano con la misma intensidad en el segundo hemistiquio las sílabas sobrantes del primero, tanto cuando se comete sinalefa que cuando no se comete. Y es, además, arbitraria, puesto que Ibarra admite palabras graves y aún esdrújulas en las cesuras de los trímetros:

Me invita Schu/mann al tecla/do de marfil,  
(Paseo dominical)

Tras la quebra/da, al pie del árido altozano.  
(Elegía)

Involuntariamente, además, puesto que Ibarra no acepta sino el dímetro, y «el trímetro moderno, acentuado en las sílabas cuarta y octava» (p. 255 del libro cit.), da cabida a versos de acentuación irregular:

¡Oh Vi/da, renacer eter/no, variär,... trím. 6.4.2  
«Miro y pa/so». Curada está / la antigua herida. trím. 3.5.4  
(Paseo dominical)

Y no nos qui/so dar som/bra un mismo vergel. trím. 4.3.5  
(Elegía)

Aunque los poemas que acabo de analizar en parte, dan materia para completar este estudio del tredecasílabo, se me perdonará añadir algunos de los que yo mismo he compuesto, en atención a que métricamente enseñan algo:

Tu libro retrata/ba en su forma primera dc  
a un hombre angelical,/ con el perfil de un justo; db  
un Marco Aurelio ama/ble y un Páscal adusto, gb  
embozado en mirar / su sombra volandera. cd

Pero alguien divulgó / tu confesión-entera; db  
y un hombre ¡como to/dos! pecador e injusto, db  
de tu *Diario* se alzó. / ...Y ahora, con disgusto, cd  
borrar de mis recuer/dos tu perfil quisiera... db

Mis encontra/dos sentimien/tos analizo... trím. iii  
— ¿Qué he ganado?— ¡Librar/me de una gran  
[mentira!... kg  
Y aunque la edad me ha vuel/to adorador ma-  
[cizo hb



Bajo un sauce llorón, / la tumba está en que  
 [duerme, *kg*  
 confiada y aguardan/do, la niña que oyera *dc*  
 de un apuesto mancebo el juramento ardiente: *cb*  
 «Volveré cuando brin/da sus frutos la tierra.» *cc*  
 (*Destino*)

El dímeter 12/1 puede tener tantas cadencias como el producto de las acentuaciones diferentes de sus dos hemistiquios, es decir,  $11 \times 11 = 121$ ; a saber: *bb, bc, bd, bf, bg, bh, bj, bk, bl, bm, bn, cb, cc, cd, ...* etc. Pero, como en castellano se han compuesto tan pocos poemas en este metro, no es posible intentar una demostración paralela a las que he hecho para el 7/1, 8/1, 10/1, y otros metros, en otros capítulos del presente estudio o de los anteriores. Me contentaré, por consiguiente, con reproducir ordenadamente las cadencias que se hallan en las composiciones ya copiadas o mencionadas, con sus diferentes cesuras.

#### ACENTUACIONES DEL 12/1 DÍMETRO

- bb* Que el Esquilón pasó / por una gran Campana. (Iriarte)  
 Y su fragancia mue/re y su carmín con ellas. (S. de Mas)  
 Y en el rincón más ti/bio del hispano hogar. (*Atenea*, III-45)
- bc* En una misma luz / nos bañó el mismo cielo. (Ibarra)  
 De que la vela prue/be el pulmón de la racha. (Darío)  
 Que con el tinte exan/güe de pálidas rosas. (Gómez Jaime)
- bd* En que buscó Jasón / el áureo vellocino. (Ibarra)  
 Que envejecer no lo/gra el cándido cabello. (Id.)
- bg* Sin compartir conmi/go un día alegre o triste. (Id.)
- bl* En una misma luz / nos bañó el mismo cielo. (Id.)
- cb* Que con gozo voraz / de la infantil caterva. (Id.)  
 A la amada ribe/ra en que los vuestros moran. (*¡Levar anclas!*)

- cc Y la vívida luz / del relámpago dora  
la quimera de bron/ce incrustada en la prora. (Darío)  
Su silueta perdió/se detrás de unos olmos. (*Destino*)
- cd Es la rosa al nacer, / de célica figura. (S. de Mas)  
Celebrada fué siem/pre en toda la comarca. (Iriarte)
- cf Se difunde feliz / como una bendición. (Ibarra)
- cg Y un rajado Esquilón, / pendiente en medio dê él. (Iriarte)  
Volveré, dijo el jo/ven, cuando el sol de estío. (*Destino*)
- ch Ha dejado en mi bo/ca, esa divina miel. (Ibarra)
- ck El almuerzo frugal / tiende sobre la yerba. (Ibarra)
- cn La corêada canción / de la piratería. (Darío)  
El reloj da su hõ/ra en su tranquilidad. (Id., *A Vargas Vila*)
- db Al verlos retozar, / los chiquitines gritan. (Ibarra)  
Aroma de la tar/de en el dorado alcor. (Id.)  
Borrar de mis recuer/dos tu perfil quisiera. (*Amiel*)  
Quemados por las lá/grimas los garzos ojos. (*Destino*)
- dc Yâ es hora de partir, / buen pirata, yâ es hora. (Darío)  
Del místico pasa/dó, a que el alma se asoma. (Ibarra)  
En ellas se refle/jan la lucha o la calma. (Gómez Jaime)
- dd La luz de tu razón, / la miel de tu consuelo. (Ibarra)  
A fin de que imita/se aqieste campanario. (Iriarte)  
Frenéticos se ãl/zan hacia el firmamento. (Gómez Jaime)
- df Concierto universal, / voz de la Crëación. (Ibarra)
- dg Que en medio al huracán, / de fuego, sangre y hierro. (Ibarra)  
Que sólo se toca/ba algún solemne día. (Iriarte)  
Viajeros, bien compren/do vuestro canto triste. (*¡Levar an-  
[clasi]*)



- dh* Y afluye al corazón / doble caudal de llanto. (Ibarra)  
Fragante y rubicun/dâ entre sus hojas bellas. (S. de Mas)
- dk* Al bosque tornarán / verdes sombras amigas. (Ibarra)
- dl* Y vuestro corazón / al latir dentro d'él. (Atenea, III-45)
- dm* Se hubiese de tocar / sólo en tal cual función. (Iriarte)
- dn* Tenía la ciudad / en su jurisdicción. (Iriarte)
- fc* Oyense repicar / las alegres campanas. (Ibarra)  
¡Dulce sabidurí/a!: en consorcio vital. (Id.)  
Bajo las cariño/sas miradas del sol. (Gómez Jaime)
- fd* Baja de Chamartín / y trepa en caracol. (Ibarra)
- fg* Alzase tu recuer/do, envuelto en mustio aroma. (Id.)
- fk* Siendo su parroquial / una pobre iglesita. (Iriarte)
- gb* Por esto y ser mayor / de la ordinaria marca. (Id.)  
Remacha el póstrer cla/vo en el arnés. Remacha. (Darío)  
Un Marco Aurelio ama/ble y un Pascal adusto. (Amiel)
- gc* ¿Un sabio, acaso, soy / de los pocos que han sido? (Ibarra)  
Y pudo tanto aque/llo en la gente aldeãna. (Iriarte)  
Las manos son un vi/vo trasunto del alma. (Gómez Jaime)
- gd* Y el docto lauro orló / tu joven cabellera. (Ibarra)  
Sentir nuestrâ alma uni/da al alma universal. (Id.)  
Ofelia sigue, en tan/to, fija en el sendero. (Destino)
- gg* Y cuando en santa unión / debimos siempre andar. (Ibarra)  
Y canta, mientras len/to el sol undiëndosê arde. (Id.)  
Y lista está la na/vé para hacerse al mar. (¡Levar anclas!)
- gh* Calor un mismo hogar / pan una misma mesa. (Ibarra)  
¿Qué en ella, âislado y bre/vê, es ún discorde són? (Ibarra)

- gj* ¿Qué importa? Erguido estoy... / Cantad, niños, cantad. (Id.)
- gk* Hollé el solar que honor / dê Álgvar Fáñez registra. (Id.)
- gn* Mas, ¿qué ganó vuestra al/ma en el alumbramiento? (Ate-  
Y cual reir ale/gre de las castañuelas. (Gómez Jaime)
- hb* Y aunque la edad me ha vuel/to adorador macizo. (Amiel)
- hc* Lejos de mí vivis/te, y sufriste, y te fuiste. (Ibarra)  
Cuando del negro guan/te la mano hechicera. (Gómez Jaime)
- hd* Abre de par en par / las puertas a tu genio. (S. de Mas)  
Como una brasa dê o/ro ardió tu corazón. (Ibarra)
- hg* Mía debiste ser, / y nunca tuyo fuí. (Id.)
- jb* La hörâ. Otra vez que/do en soledad serena. (Id.)  
Tú, así, virgen hermo/sa, seguirás sus huellas. (S. de Mas)
- jc* Alegrê, iba a bañar / la marina del Po. (Ibarra)  
Ni puedô, hora que esfu/ma el Misterio tu frente. (Id.)
- jd* Saltandô, iba a verter, / ya al linde de Aragón. (Id.)  
Con él, ya serena/do, hundíase en el mar. (Id.)
- jj* Cantad, niños, cantad; / Perséfonê otra vez. (Id.)
- jk* Cantad, niños, cantad. / Ya mi tarde se dora. (Id.)
- kb* Surges, dulce Marí/a, en el piadoso encanto. (Id.)  
Dotes son de belle/za que jamás perece. (S. de Mas)
- kc* Cuando al soplo otoñal / se deshoja la flor. (Ibarra)  
Hacia el Duero salta/ba entre breñas enormes. (Id.)  
Cuando sobre el tecla/do con ágiles vuelos. (Gómez Jaime)
- kd* Lento ritmo Chopin / su grave melodía. (Ibarra)  
Yerma ondula Casti/lla al pie del Guadarrama. (Id.)

- kg Cuatro golpes, o tres, / solía dar, no más. (Iriarte)  
 ¿Qué he ganado? — Librar/me de una gran mentira. (Amiel)
- kh Dulce y linda también / tē hizo nacer el cielo. (S. de Mas)
- kj Desde mí ínfimo erial / llegar hasta tu altura. (Ibarra)
- kk Luego, junto al canal, / viene el ható a pacer. (Id.)
- ld Y por tal pude aca/so, a fuerza de ternura. (Id.)
- mb Era allí quien hací/a el principal papel. (Iriarte)
- mc Vierta, viertâ otra vez / su blancura lilial. (Ibarra)
- md ¡Heme ya sobre el ce/rro! En vasto panorama. . . (Id.)
- mg Él te dé larga vi/da y una dicha eterna. (S. de Mas)
- mk Llego. Llamô. Ante mí / sê abre el férreo portón. (Ibarra)
- nb De la Sinceridad, / el sentimiento tira. (Amiel)
- nd Al de la Catedral, / dispuso el vecindario. (Iriarte)

Faltan ejemplos de numerosas acentuaciones; que, como ya lo he dicho y repetido (V. el *Octosílabo castellano*), no hay que identificar con «cadencias», pues éstas son el producto combinado, no sólo de la posición de los acentos, sino de la intensidad variable de ellos, y de la posición y longura, tanto de las pausas rítmicas como de las lógicas. Faltan sobre todo más ejemplos de dímetros con cesura esdrújula; tipo de cesura que, aceptado, como lo ha sido, en el endecasílabo, en sexta sílaba por los clásicos, y en cuarta y sexta por los modernos; no se ve por qué haya de ser proscrito del tredecasílabo cortado en sexta. Lo que se comprueba añadiendo dos sílabas a ciertos endecasílabos y juzgando por el oído:

Sus escogidos príncipes *el mar* cubrieron.  
 Ocuparon del piélago los *vastos* senos:

El paso entre los árboles *allí* torciendo.  
 A aquesta inmensa cítara *siempre* aplicado.  
 Cuando el cierzo y el ábrego *recio* porfían.

Tal como 8, 10, 12, se diferencian respectivamente en dos o en cuatro unidades, así eneasílabo, endecasílabo, tredecasílabo, se diferencian en dos o cuatro sílabas; y el paso de uno a otro de estos versos no tiene mayor secreto. Pruébalo la frecuencia con que un poeta tan espontáneo como don Daniel de la Vega intercala versos 12/1 en composiciones escritas esencialmente en 10/1 o en 8/1; por ejemplo, *Yo no...* o *Vaso de hierro* del libro *Un año de inquietud*. Del primero, en que se alternan 10/1 y 6/1 en once estrofas, la penúltima es ésta:

¡Ah! Cuando nos veámos en la playa ardiente	12/1
que nadie vió,	4/0
mudos eternos, solos, frente a frente;	10/1
tú temblarás; ¡yo no!	6/0

El poeta ha buscado compensación al 12/1 reduciendo el verso siguiente a 4/0. Pero en el otro poema, como en muchos otros, ha desechado la compensación:

Caminante extraviado en la noche sin luna	12/1
nombra a los dulces seres...	6/1
	( <i>Vaso de hierro</i> , I)

La dicha relación rítmica se comprueba aún observando que muchos versos 12/1 quedan transformados en 10/1 o bien 8/1 cuando se les suprimen dos o cuatro sílabas:

Remacha el póstrer clavo en el arnés. (Remacha)  
 Bajo la quilla el cuello del tritón (se agacha)  
 (—¿Qué he ganado?—) ¡Librarme de una gran mentira!  
 (del Bien.)— Y amar no logro lo que el juicio admira.  
 (La hora.) Otra vez quedo en soledad serena.  
 (Luego,) junto al canal, viene el ható a pacer.

La estructura del tredecasílabo es, por lo tanto, análoga a la del eneasílabo y del endecasílabo; sin más diferencias que,

mientras en el eneasílabo se hermanan dos hemistiquios de cuatro sílabas protónicas, y en el endecasílabo de 6 y 4 o de 4 y 6, en el tredecasílabo se hermanan dos de 6.

Las observaciones precedentes, todas de cajón, las habría ahorrado el autor, si pudiese confiar en la adecuada lectura de los tredecasílabos por parte de cualquier lector. Pero, sucede que, mientras la misma persona, que aprende desde la escuela a leer el endecasílabo, la misma ignora por lo general todo lo concerniente al tredecasílabo; verso que ni los recitadores profesionales, según parece, han aprendido a decir, con no ser esto cosa del otro jueves. Menos tiempo que para leer estas líneas les habría pedido yo, si hubiese podido hacerles oír la inflexión de la voz en las cesuras; pues todo el secreto de la adecuada dicción está en eso: en quebrar la voz de modo que haya un reposo y que el segundo hemistiquio no empiece con mengua. El sobrante del primer hemistiquio (1 o 2 sílabas) ha de pasar al segundo *crecido*, y no escamoteado por una pronunciación negligente. Las personas de oído fino para sentir el tiempo, substancia metafísica del lenguaje y del ritmo (ya que la substancia física es la masa sonora), dan espontáneamente valor a las dichas sílabas sobrantes, y cabal medida al hemistiquio; las otras han de educarlo.

El traslado de acentos lógicos a posición rítmica es práctica que también se extiende al 12/1, a pesar de su corto uso. En versos como los que siguen, el choque de acentos se resuelve en un traslado:

Remacha el *póstrer* clavo en el arnés. Remacha... (Darío)  
¡Al campo! *Anégar* quiero estos ojos en luz. (Ibarra)  
Quedaron *álla* atrás la coronada villa... (Id.)  
*Ígual* suerte, María, a los dos nos tocó. (Id.)  
«¡*Lévar* anclas! ¡*Partamos!*», dice el capitán. (¡*Levar anclas!*)  
Pintas la Aurora, el oriflama *dé-Dios* mismo. (Darío)  
Enamorada, y *sónrió* mucho, y *pártio* luego. (Darío)

Hice notar antes la preferencia que, como verso independiente, tuvo en el pasado siglo el tredecasílabo regular, formado por cuatro anapestos. Este metro se relaciona, como dije en una nota, con el alejandrino 6/1 - 6/1 de ritmo ternario, que algunos poetas han cultivado también como metro exclusivo. En

*Alma América* de J. S. Chocano siguen el ritmo ternario, por ejemplo, *La epopeya del Pacífico*, *El palacio de los virreyes*, *El elogio del quetzal*, *Las cuatro estaciones. N.º III*. Amado Ner-vo hizo también alguna vez alejandrinos ternarios, como éstos:

La leyenda refiere que tu triste mirada  
extinguía los duelos y las ansias secretas,  
y yo guardo aquí dentro, como en urna cerrada,  
desconsuelos muy hondos, mucha hiel concentrada,  
y la fiera nostalgia que tocó a los poetas...

(A. Rancé, *reformador de la Trapa*)

Puede relacionarse también el tredecasílabo anapéstico con el 3/1 - 3/1 - 3/1 - 3/1, que he mencionado en el estudio del *Octosílabo castellano*, Cap. VII. Daré aquí otro ejemplo:

Era un día quejumbroso de diciembre ceniciento  
cuando yo subí la cuesta de la mística mansión;  
el que aquella cuesta sube con angustias de sediento  
baja rico de frescuras el ardiente corazón.

(J. M. Gabriel y Galán, *La Virgen de la Montaña*)

En efecto, si se prescinde de la diferente calidad de las pausas internas, según que haya o no en ellas sílabas sobrantes, el ritmo es el mismo en los versos citados de Ner-vo, de Gabriel, o de estos tredecasílabos de Darío, cuya fórmula numérica podría ser 3/0 - 3/0 - 3/0 - 3/1:

Sobre el caro despojo esta urna cincelo:  
un amargo frescor de inmortal siempreviva  
que decore la greca de la urna votiva  
en la copa que guarda rocío del cielo;...

(*Urnas votivas*)

Análogamente, hay paralelismo rítmico entre el tredecasílabo de pies binarios (divisibilidad por 2 y 6) y los alejandrinos que produjeron Zorrilla y otros románticos, con acentos secundarios (segundos vértices) siempre en segunda o en cuarta síla-

ba de cada hemistiquio. Pero, como no hay poemas tredecasílabos que consten exclusivamente de ritmos binarios; no daré como ejemplo sino un par de versos:

*gb* Allá del ancho Tíber, / en la desierta orilla,  
*dd* de Bruto tē abre paso / la punta del puñal.  
(Juan Carlos Gómez, *La Libertad*)

*gb* En busca dē ocio y paz, / tras la diãria lid,  
*dd* en torno se disper/sa el pueblo de Madrid.  
(Ibarra, *Elegía*)

El 12/1 trímeter, con dos cesuras y tres hemistiquios (divisibilidad por 3) puede tener tantas variedades como el producto de las acentuaciones diferentes de sus tres hemistiquios, es decir:  $3 \times 3 \times 3 = 27$ ; a saber: *aaa, aaé, aai, aea, aee, aei, aia, aie, aii, eea, eee, eei, ...* etc. Pero, no sólo no hay poemas enteros con tal estructura rítmica, acentuados pues sistemáticamente en las sílabas 4, 8 y 12; sino que no se encuentran ejemplos de todas ellas en los trímetros intercalados en los poemas polirrítmicos. Los trímetros 12/1 se han empleado solamente como variedades de los alejandrinos 6/1 - 6/1 y de los dímetros 12/1, para dar relieve a ciertos versos, según dije más atrás, o por antojo. Los pasajes más largos que conozco en trímetros 12/1 son de tres versos seguidos, como éste de Darío:

*aea* Y alguna vez (ten por seguro) Jesucristo  
*iai* se acordará que, siendo niño, nos ha visto.  
*aaa* Pero, entretanto, estamos tristes. ... —¡No! ¡Contentos!..  
(*La queja del establo*)

Eligiendo, pues, entre los trímetros intercalados en los dichos poemas, es posible suplir la ausencia y reunir bastantes ejemplos. Se hallan particularmente en la obra de R. Darío a partir de *Prosas profanas* (1896). He anotado *regulares* de 19 tipos diferentes, e *irregulares*, es decir, cuyos hemistiquios no tienen igual número de sílabas, de 14 tipos distintos. La frecuencia de ellos varía mucho. He aquí los más instructivos:

TRÍMETROS 12/1 REGULARES

- aaa Qué són se escu/cha, són leja/no, vago y tierno?  
(Darío, *El reino interior*)
- ¡Oh Sor Marí/â! ¡Oh Sor Marí/â! ¡Oh Sor María!  
(Darío, *Retratos*)
- ¡Oh, cuántos a/ños han pasa/do, cuántos años,...!  
(Ibarra, *Elegía*)
- Molido fué / Quijano el Bue/no y tú también.  
(Atenea de III - 45)
- aaí ¡Oh! ¿qué hây en tí, / mi pobre infan/ta misteriosa?  
(Darío, *El reino interior*)
- Que no créê en Dios. . . / El aurêô ovi/llo vespertino. . .  
(Darío, *Dulzura del ángelus*)
- Se ve pasar. / La tribu aú/lla y el ligero. . .  
(Darío, *Epitalamio bárbaro*)
- No aspiro, en tor/no, el santo olor / de tu virtud.  
(Ibarra, *Elegía*)
- aea Mas, luz peren/nê ante tu ima/gen siempre viva. . .  
(Ibarra, *Elegía*)
- aei Y alguna vez / (ten por segu/ro) Jesucristo. . .  
(Darío, *La queja del establo*)
- El paso le/ve una adora/ble tèoría.  
(Darío, *El reino interior*)
- De do partí, / loco de ensue/ño y de ideal.  
(Ibarra, *Paseo dominical*)
- aia El chorro dê a/gua de Verlai/ne estaba mudo.  
(Darío, *Soneto autumnal*)



¿Sabéis? La ru/sa, la sober/bia y blanca rusa...  
(Darío, *Elegía pagana*)

Aun sê oye el e/co de la flau/ta que dió al mundo...  
(Darío, *Valldemosa*)

En mi âlma herma/na de la tar/de, no hay contornos.  
(M. Machado, *Adélfos*)

aié ¿Será, Señor, / la caridad / prenda segura?  
(*Anales de la Universidad*, 1933)

aii Entonces, fi/jo del azur / en lo infinito.  
(Darío, *Marina*)

¿Acaso pien/sas en la blan/ca tœoría?  
(Darío, *El reino interior*)

Y tú, palo/ma arrullado/ra y montañera...  
(Darío, *Allá lejos*)

Refugio fué / de mi aflicción / y mi destierro.  
(Ibarra, *Paseo dominical*)

eaá Sí, lo confie/so, soy inú/til. No trabajo.  
(Darío, *Epístola a la Sra. Lugones*)

Quê hace brotar / clavel o ro/sa cuando besa.  
(Darío, *Palabras de la satiresa*)

Soy como un cie/go. Voy sin rum/bo y ando a tientas.  
(Darío, *Melancolía*)

eaè Cuando el clarín / del alba nue/vâ ha dē sonar.  
(Darío, *Los piratas*)

Hacia adelan/te, ô hacia atrás, / cascô, aureöla...  
(Darío, *Chapelgorri*)

eaí Sobre la li/ra, sobre el tím/pano inmortal.  
(Darío, *Esquela a Ch. de S.*)

Ya conocéis / mi torpe ali/ño indumentario.  
(A. Machado, *Retrato*)

Torno al pobla/do: allá no le/jos, se divisa...  
(Ibarra, *Paseo dominical*)

eea Huérfano esqui/fê, árbol insig/ne, oscuro nido.  
(Darío, *Nocturno I*)

Beso su sien, / beso su ros/tro siempre bello.  
(Ibarra, *Paseo dominical*)

eei Mas, al calor / dê ese Brasil / maravilloso...  
(Darío, *Epístola a la Sra. Lugones*)

eia Como la Dia/na de Falguiè/re, blanca y pura.  
(Darío, *Elegía pagana*)

Pintas la Auro/ra, el orifla/ma dé-Dios mismo.  
(Darío, *Helios*)

Sueñâ, hijo mí/o, todaví/a, y cuando crezcas...  
(Darío, *A Phocás el Campesino*)

Pone los o/jos e interro/ga. Está perdido.  
(Darío, *Ay, triste del que un día...*)

eie Como la Dia/na de Falguiè/rê, ella ha partido.  
(Darío, *Elegía pagana*)

Es un parien/te de Jean Orth. / Es un atrida.  
(Darío, *Epístola a la Sra. Lugones*)

eii Hace sonar / un ruiseñor / en lo invisible.  
(Darío, *Elegía pagana*)

Teje la ná/yade el enca/je de su espuma.  
(Darío, *Epitalamio bárbaro*)

Ojos de ví/boras de lu/ces fascinantes.  
(Darío, *El reino interior*)

Es recorda/do por mis ín/timos sentidos.

(Darío, *Epístola a la Sra. Lugones*)

Cantan en co/ro los demás, / y su canción...

(Ibarra, *Paseo dominical*)

iaa Sentimental, / y tan mental, / y tan divino...

(Darío, *Retorno*)

Enamora/da, y sónrío mu/cho, y pártio luego.

(Darío, *Elegía pagana*)

iai Se acordará / que, siendo ni/ño, nos ha visto.

(Darío, *La queja del establo*)

La prestigio/sa doña Blan/ca de Castilla.

(Darío, *A doña Blanca de Zelaya*)

Cual la que pin/ta fra Domé/nico Cavalca.

(Darío, *El reino interior*)

iaa En que gozo/sa y orgullo/sa fué mi rima.

(Darío, *Elegía pagana*)

iee Mi ditiram/bo brasile/ño es ditirambo  
que aprobarí/a tu mari/dô. *Arcades ambo*...

(Darío, *Epístola a la Sra. Lugones*)

iii Del ruisseñor / primaverál / y matinal,

(Darío, *Nocturno I*)

Encarnación / de la divi/na primavera.

(Darío, *Cosas del Cid*)

En su blancu/ra de palo/mas y de estrellas.

(Darío, *El reino interior*)

Los azahä/res y las tórto/las sonoras.

(Darío, *Elegía pagana*)

Cuando los ejemplos son abundantes y variados, como es el caso de la acentuación *iii* (13 en los poemas de sólo Darío), he reunido ejemplos con cesuras aguda, grave y esdrújula, a fin de que se note la sinrazón del prejuicio que desecha las últimas. Varias de estas acentuaciones son más bien aparentes que reales, puesto que, teniendo en cuenta los acentos secundarios, sobre todo de las palabras largas, pueden transformarse algunas en otras.

Los trímetros *irregulares* o de hémistiquios desiguales no son menos abundantes que los que se acaban de catalogar en la obra de Darío, particularmente. Los hay de toda suerte, y por el *número de sílabas* los clasificaré al margen:

### TRÍMETROS 12/1 IRREGULARES:

- 1.6.5 Pro/pia de los Español/les y Venecianos.  
(F. Contreras, *César Borgia*)
- 1.7.4 An/te la impasibilidad / del firmamento.  
(Darío, *Tríptico de Nicaragua*)
- 2.5.5 Perdó/name el fátal dón / de darte la vida.  
(Darío, *A Phocás el Campesino*)
- Y el An/gel: —¡Oh, suaves al/mas! ¡Oh, amables bestias!  
(Darío, *La queja del establo*)
- 2.6.4 Y el due/lo de mi corazón, / triste de fiestas.  
(Darío, *Nocturno II*)
- Y en tan/to que el Mediterrá/neo me acaricia.  
(Darío, *Valldemosa*)
- Y guár/dame lo que tú pue/das del olvido.  
(Darío, *Epístola a la Sra. Lugones*)
- 2.8.2 Del vi/cio ni de la civilizá/cion. Plenas...  
(D. de la Vega, *Los momentos fugaces, VI*)

3.4.5. Agita/da por un vien/to perseverante.

(Darío, *Israel*)

Y compren/de que en el dón / de la pura vida. ...

(Darío, *A un poeta*)

E invadi/dos de una dulce melancolía.

(C. Mondaca, *Cuando el Señor me llame*)

Ojos hú/medos de llan/tos inmatériaes.

(D. de la Vega, *Ménade, II*)

3.5.4 Cuando sur/gen de su prisión / los olvidados.

(Darío, *Nocturno III*)

Recogí/an para los cue/ros de sus hondas.

(Darío, *Epístola a la Sra. Lugones*)

En los dí/as de mi dora/da primavera.

(Darío, *Momotombo*)

¿Ha naci/do el apocalíp/tico Antecristo?

(Darío, *Canto de esperanza*)

3.6.3 Al sentir, / como en un caracol, / en mi cráneo.

(Darío, *Epístola a la Sra. Lugones*)

Y por ca/so de cerebración / inconsciente.

(Darío, *Soneto autumnal*)

Signifi/cas en mi primave/ra pasada.

(Darío, *Allá lejos*)

3.7.2. Desconfí/a de lo que se apropin/cua al daño.

(Darío, *A Vargas Vila en su librería*)

Los oli/vos que tu Pilar pintó / son ciertos.

(Darío, *Los olivos*)

Que le ci/ñen como una inmaterial / guirnalda.

(F. Contreras, *Amberes*)

- 4.3.5 Mi corazón / será bra/sa de tu incensario.  
(Darío, *Canto de esperanza*)
- En los retra/tos de re/yes y cortesanos.  
(F. Contreras, *César Borgia*)
- Entre el clamor / de las lá/grimas silenciosas.  
(C. Mondaca, *Cuando el Señor me llame*)
- Que no acrecien/tan los úl/timos holocaustos.  
(A. Cruchaga, *A la venida de Jesús*)
- 4.5.3 Los que auscultas/teis el corazón / de la noche.  
(Darío, *Nocturno II*)
- En un ambien/te de bizarrí/a y fragancia.  
(Darío, *A doña Blanca de Zelaya*)
- Al són del ar/pa que melodi/za el Guiñol.  
(Darío, *En el Luxemburgo*)
- Para lä O/bra, para el Amor / y la Vida.  
(F. Contreras, *Hora de angustia*)
- 4.6.2 Llegará un dí/a en que la redención / que os toca.  
(Darío, *La queja del establo*)
- El cielo lle/no de constelacio/nes brilla.  
(Darío, *Tríptico de Nicaragua*)
- Pasó ya el tiem/po de la juvenil / sonrisa.  
(Darío, *De Otoño*)
- Con las alon/dras y con Garcila/so, y con . . .  
(Darío, *Epístola a la Sra. Lugones*)
- 5.3.4 ¿He tenido yo / Cirine/o en mi Calvario?  
(Darío, *Epístola a la Sra. Lugones*)
- 5.4.3 Imaginacio/nes que se extin/guen en cuanto . . .  
(A. Nervo, *La Hermana Agua*)

5.5.2 Y en lo que el cronis/ta preciosamen/te narra.  
(Darío, *A doña Blanca de Zelaya*)

Cuando los trímetros 12/1 llevan un acento secundario en la sexta sílaba conservan algo en que apoyar una cesura mediana. Lectores hay que entonces dimidian el verso y anulan la zancada, sacrificando el sentido. Esto no puede ocurrir sino cuando en los trímetros regulares el hemistiquio central es *a*, y en uno que otro irregular, como éstos:

*aaa* ¡Oh, cuántos años han / pasadò, cuántos años...!

*aaí* No aspiro, en torno, el san/to olor de tu virtud.

*eea* Soy como un ciego. Voy / sin rumbo y ando a tientas.

4.6.2 Bajo la quilla el cue/llo del tritón se agacha.

4.3.5 Mi corazón será / brasa de tu incensario.

4.5.3 Ya Iparraguirre, o bien / Unamuno, o Loyola.  
(Darío, *Chapelgorri*)

Tales lectores deben corregir las cadencias de su dicción, al considerar los demás trímetros tredecasílabos, que, sin acento en 6ª. sílaba, no admiten otra buena lectura que la que distribuye el verso en tres compases.

R. Darío leía sus trímetros repartiendo las sílabas en tres hemistiquios. Lo prueba el hecho de que mezclaba en un mismo poema los de 12/1 sílabas, acentuados o no en 6ª, que discurreó a partir de *Prosas Profanas* (1896), con los trímetros alejandrinos, de 13/1, que adoptó en *Epístolas y Poemas* (1885), todos con acento débil en la sexta. Pero no todos los poetas que lo imitaron en esta práctica comprendieron la técnica de los trímetros.\* Herrera Reissig, por ejemplo, leía seguramente sus trímetros (todos alejandrinos, según parece) como si hubiesen sido dímetros, con gran pausa después de la sexta sílaba, puesto

\* V. mi artículo *El verso que no cultivó Rubén Darío*, en los *Anales de la Universidad*, Santiago, 1933.

que encabalgaba esdrújulos no compensados, como si allí estuviese la cesura del renglón. Dejaba, pues, dos sílabas sobrantes, que obligan a destrozar la sintaxis o a dislocar las cadencias. ¿Cómo leer agradablemente los versos que siguen con 14/1 sílabas? (todos del tomo II de sus *Obras completas*, Montevideo, 1913):

- 2.8.4 Exul/ta con cromático relin/cho una potranca. (p. 41)  
Y lo/ro en los esdrújulos lati/nes de la misa. (p. 49)
- 2.7.5 Atis/ban, con los húmedos de/dos en las narices. (p. 46)
- 3.8.3 ¡Ah, bañar/se en la atónita desnudez / de las cosas! (p. 23)  
Es ya no/che. Prismáticas transparen/cias de üvas. (p. 32)  
De los sau/ces: misántropos pescado/res de estrellas. (p. 74)
- 3.7.4 Y se duer/me al narcótico zumbi/do de las moscas. (p. 30)
- 4.8.2 La luna ses/ga en la póstuma decrepitud / su disco. (p. 33)
- 1.10.3 Pa/sa por los quiméricos mirado/res de encaje. (p. 21)

Para poder dar caza al sentido, la dicción tiene, no que trotar, sino *volar* en las 7, 8 y 10 sílabas del segundo compás.

Los trímetros 12/1 irregulares tienen también, a su turno, alejandrinos compuestos que pueden servirles de pareja y antecedente, si no histórico, al menos métrico. Unos se diferencian de los otros en que los alejandrinos tienen también una sílaba sobrante en una de sus cesuras. Si se prescinde pues de esta sílaba sobrante, su estructura es la misma, como se ve cotejando ejemplos paralelos. Este alejandrino, trímetro de 13/0 sílabas:

Levanta/ron a todas las o/las de la mar.

es un 3.6.3, si el sobrante se deja en *olas*, y un 3.5.4, si se deja en *levantaron*, y equivale, por lo tanto, a trímetros 12/1 como éstos:

Signifi/cas en mi primave/ra. pasada...  
Recogí/an para los cue/ros de sus hondas.

Este otro 13/0:



Llegan/do los peñones a/grios a salpicar

es un 2.6.4 o un 2.5.5, como estos 12/1:

Y en tan/to que el Mediterrá/neo me acaricia...

Y el An/gel: —¡Oh suaves al/mas! ¡Oh amables bestias!

No cambia el paralelismo de las acentuaciones cuando, por ser esdrújula la palabra encabalgada en mitad del verso (caso raro en la versificación de R. Darío), hay sílaba sobrante en cada una de las dos cesuras:

Sus la/bios son los únicos la/bios para besar...

(Darío, *Ite missa est*)

verso cuya estructura rítmica es 2.6.4.

Este paralelismo de acentuación y semejanza de cadencias fué quizás lo que alentó a Rubén Darío para mezclar en las mismas composiciones en verso alejandrino los trímetros de 13/1 sílabas con los de 12/1, produciendo así una polirritmia que excede en mucho a la de los poetas franceses, sus maestros. Estos, en efecto, nunca han mezclado alejandrinos compuestos con sencillos (tredecasílabos), ni han excedido las doce sílabas protónicas de éstos. Pero, siendo habitual en castellano la mezcla de alejandrinos simples y compuestos, la técnica de Darío se justifica sin mayores razones, ya que en las cesuras de los trímetros puede regir también la regla de que 1, 2, o 0 sílabas débiles son elementos equivalentes.\*

Puede relacionarse también el trímetro regular 12/1 con el verso compuesto 4/1 - 4/1 - 4/1, que tiene los rasgos propios del elemento 4. He aquí ejemplos de ambos:

\* A veces, es difícil, sin embargo, justificar la semejanza. El soneto *Margarita*, que empieza con un alejandrino de ritmo irregular 2.5.5, termina con este otro:

Como a una margarita de amor /te deshojó,

cuyos acentos, todos débiles antes de los de las sílabas 6, 9 y 13, y cuya cesura aguda después del de la 9, no dan lugar a la misma explicación, y hay que leer lo intensificando la sinalefa de la segunda sílaba *mo - a - u*, o bien decirlo como dímetro, con cesura en *margarita*. En ambos casos se hacen pausas contra la sintaxis.

iii En la obertura / de las campiñas / estremecido.  
(Chocano, *Paisaje*)

Del ruiseñor / primaveral / y matinal.  
(Darío, *Nocturno I*)

aaa Su nido busca / con locos giros / el ave cauta.  
(Chocano, *Paisaje*, 1895)

¡Oh, cuántos años han pasa/do, cuántos años...!  
(Ibarra, *Elegía*)

Cultivado en forma polirrítmica, el tredecasílabo es un instrumento de riqueza prodigiosa, y un rival temible del endecasílabo, tanto como el eneasílabo lo es del octosílabo. Los poetas franceses han preferido, pues, no sin razón su «alexandrin» o 12/0 desde el siglo XVI, y le han arrancado armonías que gustan con delicia los amigos del arte poética. Desgraciadamente, los poetas castellanos casi no han reparado en el verdadero y moderno alejandrino. Habría, sin embargo, más de un motivo para proceder al revés. Las palabras del castellano son más largas que las del francés, y las del francés más que las del inglés; por consiguientemente, en un mismo número de tiempos de un metro, por ejemplo, los 10 de un endecasílabo, caben más palabras inglesas o francesas que castellanas; y un metro más largo, como el de 12, y más flexible, convendría más al castellano que al francés. Además, cuanto más largo es el metro de un poema menos son las palabras rimadas, y menos las trabas para la expresión.

El alejandrino francés, en sus dos etapas, ha sido imitado en alemán, y en inglés, y, como verso compuesto, en italiano y portugués. Por lo tanto, es otro de los metros universalmente conocidos y usados. Pero en lengua alguna ha logrado la riqueza, variedad, fuerza y gracia que en francés.

## CAP. IV. EL ENDECASILABO = 10/1, 10/0, 10/2

### § 1. NOTICIA HISTÓRICA

El endecasílabo castellano es adaptación del italiano, y éste fué, presumiblemente, una refundición de cierto verso *compuesto* que cultivaron los provenzales desde el siglo X (*Poema de Boécio*) y los franceses del norte desde el siglo XI (*Vida de San Alexis; Canción de Rolando*). Constaba este verso compuesto de dos hemistiquios: el primero 4/0 o 4/1 y el otro 6/0 o 6/1, en los poemas versificados según el uso más frecuente; o bien el primero 6/0 (nunca 6/1) y el otro 4/0 o 4/1, combinación usada regularmente sólo en unos pocos poemas épicos (por ej. *Aiol*) y en muchos líricos. Es decir, que en el uso más frecuente era *compuesto*, por dejar a veces una sílaba sobrante en una gran cesura que mediaba entre sus hemistiquios, y *simple* en el uso menos frecuente, en que la cesura era leve.\* Estas circunstancias eran propicias para una transformación, y el «déca-syl-labe» del antiguo francés se volvió verso sencillo en la misma época en que el «alexandrin» sufrió análoga mutación, y por las

\* Verso «de dix syllabes» o «déca-syl-labe» llaman los franceses al de *Alexis, Roland, Aiol*, etc.; y a menudo las tiene, sobre todo en los poemas de metro 6 - 4; por lo cual los españoles han traducido *endecasílabo*. Pero en los de metro 4 - 6, cuya cesura absorbe a veces una sílaba sobrante del primer hemistiquio, su equivalente castellano es en verdad el *dodecasílabo* 4/1 - 6/1.

mismas causas. Clément Marot lo atestigua y lo explica a principios del siglo XVI (Véase a Quicherat, ob. cit., p. 328). El primer hemistiquio 4/1 dejó de usarse y el «décasyllabe» pasó a ser parejamente un verso simple de diez sílabas protónicas, sin que mediara en su transformación ningún influjo italiano; evento posible, puesto que los poetas italianos eran ya gustados en Francia. El cambio de técnica no benefició empero de inmediato al «décasyllabe». Poetas y lectores siguieron haciendo una gran pausa en el sitio de la cesura, que siguió cortando el verso en dos tramos. Ganó algo en gracia, pero siguió siendo durante siglos un verso monótono, sin la dignidad y elegancia que el endecasílabo había alcanzado en italiano, inglés, portugués o castellano. ¡Tan cierto es que la manera de decir los versos forma el cimiento de la versificación y los engendra o los mata! Razón le sobra pues a Paul Groussac cuando, después de haber aprendido bastante castellano para percibir y gustar la sal del endecasílabo, dice: «Ronsard mismo pasó cerca del maravilloso endecasílabo toscano, de cesura móvil, sin discernir la esencia de este verdadero verso lírico, del cual nuestro «décasyllabe», machacado con compás de mazurka, no es más que una caricatura» (*Une énigme littéraire...*, París, 1903, p. 209).

En la Edad Media hubo iniciativas felices de cesuras varias, pero no hubo imitadores que siguiesen el ejemplo (Ver A. Tobler, *Le vers français ancien et moderne*, trad. de Breul et Sudre, París, 1875, p. 111 y sig.). También Voltaire lo sobó un poco en sus comedias; y Baudelaire y Verlaine lo acentuaron y cortaron más variadamente aún; y en nuestros días Paul Valéry y otros le han dado gran flexibilidad y musicalidad, sin llegar a convertirlo, empero, en un rival del «alexandrin». Estos modernos franceses mezclan todas las cadencias del 10/0; y hasta en una misma estrofa se hallan a veces las acentuaciones 4.7.10, 4.8.10, 3.6.10, 2.6.10, 3.5.8.10, 2.5.8.10, etc. (V. más adelante un frag. de la *Ballade Sappho* de Verlaine.)

No hay noticias de cómo el «altísimo poeta» de la *Divina Comedia*, o sus inmediatos precursores, llegaron a discurrir el endecasílabo. Se supone que fué llevado de Provenza a Sicilia y de ahí a Toscana, donde en manos del Dante aparece ya con todas las perfecciones de este metro clásico de Italia. Si esto fuese verdad, se habría discurrido en Provenza, por moti-

vos de arte, una transformación parecida a la que presencié Marot en el norte de Francia por causas lingüísticas.

En castellano, como en inglés, portugués, o alemán, el verso 10/1 o 10/0, con dos hemistiquios blandamente unidos, fué calcado sobre el modelo italiano; en Inglaterra por Chaucer (siglo XIV), en España por Santillana (siglo XV). Y más tarde fué llevado a la perfección del modelo italiano por Garcilaso, Camoens, Milton, Goethe, Ibsen. En castellano, se aclimató antes de que se usaran los versos compuestos pertinentes; pues, el 6/1 - 4/1 o dodecasílabo de seguidilla no se halla antes de la segunda mitad del siglo XVI, y escrito en dos renglones (Ver Hanssen, *La seguidilla*, 1909); y el 4/1 - 6/1 aparece sólo a fines del pasado siglo. A pesar de esta inversión cronológica del uso, se verá más adelante que la relación de estos versos compuestos con nuestro endecasílabo es la misma que entre los versos respectivos del francés, considerado el asunto en su aspecto métrico.

Los poetas de España copiaron de los de Italia, no sólo el metro, sino también los géneros literarios en que se empleaba y las estrofas, y las reglas locales del uso; y así hicieron sonetos, tercetos, octavas reales, silvas, liras, canciones, poema épico, pastoral, etc. Adoptaron primero (Santillana, Boscán, Garcilaso, Cetina, Mendoza, León, Ercilla, Herrera, Cervantes. . .) todas las cadencias que hallaron en Dante y otros primitivos. Para ellos, el endecasílabo era un verso sin más diferencia con el octosílabo o con el heptasílabo que la de tener aquél el acento límite en la sílaba 10. Se hallan pues en sus poemas acentuaciones más variadas que en los de tiempos posteriores; entre las cuales algunas muy favorecidas, que fueron expresamente desechadas en los períodos clásicos siguientes, cada vez más estrechos en este extremo como en otros. Las acentuaciones 4.7.10 y 4.10, para no mencionar otras, son frecuentes en los poetas iniciadores, como lo ha hecho notar don P. Henríquez Ureña, en la obra citada en el capítulo I.

Los que vinieron después siguieron más bien el ejemplo de Tasso y los otros italianos que no usan la acentuación de séptima sílaba. Más tarde, en los siglos XVIII y XIX, prescindieron también de la cadencia con sólo dos acentos importantes, en cuarta y décima. Con estas menguas, el endecasílabo se volvió en el siglo XIX un metro de cadencias algo repetidas y pegajosas.

Por esto, algunos poetas modernos le han devuelto la variedad que tuvo al comienzo, restableciendo las acentuaciones abolidas; y además lo han enriquecido con otras nuevas.

Los poetas franceses usaron en la Edad Media una cadencia con acentos en las sílabas 3.7.10. Abandonada desde el Renacimiento, ha sido restablecida por los modernos, junto con otra que discurrieron ellos también, con acentos en las 5 y 10, y que se usaba como metro aparte y uniforme; rara vez mezclada con los endecasílabos (o «déca-syllâbes») de acentuaciones preferidas, y que en verdad mejor se avienen entre sí: las 4.10 y 6.10. Verlaine es, seguramente, quien mejor ha barajado estas novedades. He aquí un ejemplo tomado de su *Ballade Sappho*, del manojó *Parallèlement*:

Je presse alors tout ton corps goulûment,	4.7.10
Toute ta chair contre mon corps d'athlète	4.8.10
Qui se bande et s'amollit par moment,	3.7.10
Heureux du triomphe et de la défaite.	5.10
En ce conflit du coeur et de la tête,...	6.10

TRAD.:

Oprimo entonces geloso tu cuerpo,	4.7.10
toda tu carne contra el mío atlético,	4.8.10
que se ablanda y endurece por turno,	3.7.10
dichoso del triunfo y de la derrota	5.10
en la lucha entre el seso y corazón.	6.10

Pues bien, los poetas modernos de Hispano América han acogido también estas novedades y han inventado otras cadencias acentuadas en las sílabas 3.8.10, 2.8.10, 2.7.10, etc., que horrorizarían a los preceptistas españoles; pero que los sudamericanos toleramos y hasta gustamos.

Es hoy, por consiguiente, el endecasílabo un metro polirrítmico, de acentuaciones variadísimas; y sigue siendo el más internacional de los versos; ya que se le ha usado ampliamente en todas las lenguas europeas, aunque con particularidades locales y nombres a veces diferentes. Corresponde en las lenguas germánicas al metro que en ellas se llama de preferencia, aludiendo a los acentos del ritmo principal, «yámbico de 5

acentos» o «yámbico de 5 pies», si bien en alemán puede distinguirse entre uno más antiguo, que admite substituciones de pies (algún anapesto en vez de uno de los yambos), y uno más moderno que imita más de cerca al endecasílabo italiano (por ejemplo, en la *Iphigenia* o el *Tasso* de Goethe). En inglés, las substituciones más atrevidas han sido, según parece, de yambos por troqueos, cosa que pone a los metricistas en apuros para justificar los «cinco acentos».

El «yámbico de 5 acentos» es un endecasílabo algo pedregoso cuando en efecto abundan los versos con cinco acentos alternados simétricamente. No logra mejorarlo mucho la variedad de las cesuras, o mejor, pausas lógicas en cambiantes sitios. En tales casos, es menos ondulante y variado que el endecasílabo italiano, castellano o portugués, que casi siempre danza graciosa y cadenciosamente apoyado en sólo dos acentos fuertes, o tres, o a lo sumo cuatro, y no simétricamente dispuestos, de donde le vienen sus grandes curvas elásticas.

Naturalmente, también se le ha estudiado en todas partes; habiendo merecido atención especial de los metricistas.

## § 2. LA ACENTUACIÓN

Un renglón de 10/1 sílabas necesita, por lo menos, dos grandes acentos rítmicos (dos vértices), uno al fin de cada hemistiquio. Pero suena mejor con un tercer acento, subordinado, y en posición variable del tramo 6; y acepta bien todavía un cuarto acento, subordinado también, en el tramo 4. Con un quinto acento, que naturalmente sólo puede entrar en el tramo 6, está ya saturado y se encuentra algo incómodo. Admite, pues, de 2 a 5 acentos rítmicos, pero con 3 o 4 es como agrada más. Sin embargo, sería error (en que han caído poetas y preceptistas) pensar que en un poema cada verso ha de tener 3 o 4 acentos; por lo contrario, la variedad es mejor regla. Un endecasílabo de dos acentos («indigente», como dicen algunos), o de 5 acentos («recargado, pesado»), puesto con oportunidad entre los otros, puede realzar la sinfonía con el conjunto orquestal más rico y grato. Así lo comprendieron Garcilaso y otros grandes «músicos» del siglo XVI y lo han comprendido los modernos.

Aunque la única sílaba que ha de estar invariablemente acentuada es la décima, siempre los poetas se han impuesto restricciones en la posición de los otros acentos. Ya Dante, con ser iniciador y amigo de la libertad, se impuso límites. Dice Murári (*Ritmica e Metrica razionale italiana*, Milano, 1927, p. 48) que entre los 14.233 versos de la *Divina Comedia* hay 6.543 acentuados en sexta y décima; 2.228 en cuarta, octava y décima; y 1.229 en cuarta, séptima y décima. De ahí que, dejando aparte algunos versos disidentes, casi todos modernos y acentuados en las sílabas 3.8.10, 2.8.10, 1.8.10, 3.7.10, 2.7.10, 1.7.10, 3.10, 2.10, 5.10, el endecasílabo clásico se reduce a dos sistemas de curvas, el de 6 y 4 y el de 4 y 6, que son paralelas a las de los dodecasílabos de seguidilla. El componente 4 tiene los rasgos de un pentasílabo, y el 6 los de un heptasílabo, tal como en los hemistiquios de la seguidilla común 6/1 - 4/1, o de la seguidilla inversa 4/1 - 6/1.

Se ha dado en Italia el nombre de *a maiore* al endecasílabo con cesura en sexta, a causa de su mayor frecuencia; y *a minore* al con cesura en cuarta, por la razón contraria. Esta frecuencia es también la que se nota en castellano y portugués; pero en francés sobre todo y también en inglés el tipo más usado de entrambos (en) decasílabos es el con cesura en cuarta. Como, además, se emplean endecasílabos con cesuras en cuarta y sexta a la vez, o sin cesura, o con cesura mediana, o bien en tercera sílaba; y se han empleado, aunque escasamente, con otras cesuras más; conviene denominarlos de otro modo, más descriptivo y más adecuado al uso internacional. Voy a llamarlos, sencilla y brevemente, aludiendo al vértice movable, endecasílabos *en sexta*, *en cuarta*, *en tercera*, *en quinta*, etc., según el caso.

«No es fácil enumerar la diversidad de cadencias de que es susceptible el endecasílabo», dijo don Andrés Bello en sus *Principios* (p. 151), refiriéndose a las acentuaciones diversas. Tampoco era muy difícil. He hecho una investigación semejante a la que describí en *El octosílabo castellano*, pero más fácil, porque ya conocía el método; la que me permitió hallar para el endecasílabo, 33 tipos de acentuación rítmica diferente en la estructura 6-4, y 26 tipos en la estructura 4-6. Resultado corroborable por la reflexión teórica.



Puesto que el tramo de cuatro sílabas (equivalente a un pentasílabo) admite tres acentuaciones distintas (*a, e, i*), y que el de seis (equivalente a un heptasílabo) admite once (*b, c, d, f, g, h, j, k, l, m, n*), como se ha visto en los capítulos II y III, el endecasílabo en sexta debe tener 33 acentuaciones rítmicas distintas, y otras 33 el en cuarta. Tal es el cómputo teórico; pero las que han usado los poetas no llegan a tantas, según parece. He analizado unos diez mil endecasílabos\* pertenecientes a los poemas más famosos de los siglos xv al xx, desde Santillana hasta Gabriela Mistral, y no he hallado sino las 26 acentuaciones distintas que ya he dicho del endecasílabo en cuarta y las 33 del en sexta, si bien algunas con poquísima frecuencia. Ampliando el análisis, han de aparecer tal vez algunas más.

Pondré a continuación ejemplos de los dos sistemas de curvas en cuestión, presentados del modo más breve que he podido discurrir, con esquemas rítmicos y tantos por ciento. Los he elegido con diversa cesura (*aguda, grave, esdrújula*), cuando ha sido posible, habiendo evitado los que cometen sinalefa en la cesura, por la duda que asalta en tal caso sobre la posición del corte.

#### ENDECASÍLABOS CON VÉRTICES EN 6.<sup>a</sup> Y 10.<sup>a</sup>

- ba* xxxá xá / xá xá      2,16%  
 Con la pasada voz retumba y suena. (Garcilaso, *Egl. I*, 230)  
 Con su cantar sabroso no aprendido. (León, *Vida retirada*, 32)
- be* xxxá xá / áx xá      0,44%  
 Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste? (Garcilaso, *Egl. I*, 130)
- bi* xxxá xá / xxxá      4,20%  
 Con diferente voz se condolecen. (Garcilaso, *Egl. I*, 201)  
 Y mi morir cantando me adivinan. (Id. id. 202)  
 Sus escogidos príncipes cubrieron. (Herrera, *A la vic. de Lep.*, 7)

\* Este cálculo fué hecho allá por 1937. Después he duplicado la exploración.

- ca xxá xxá / xá xá 5,20%  
Al que todo mi bien quitarme puede. (Garcilaso, *Egl. I*, 222)  
Por mi mano plantado tengo un huerto. (León, *V. Ret.*, 42)
- ce xxá xxá / áx xá 2,10%  
¡Que no sea verdad tanta belleza! (L. Argensola, soneto *Yo os quiero confesar...*, 14)
- ci xxá xxá / xxxá 9,84%  
Sin moverse, andará por las estrellas. (Boscán, *Epíst.*, 23)  
De pacer olvidadas, escuchando. (Garcilaso, *Egl. I*, 6)  
Y a sus brazos fortísimos pusiste. (Herrera, *A la vic. de Lep.*, 118)
- da xá xxxá / xá xá 7,98%  
Con más fertilidad que riega el Nilo. (Boscán, *Epíst.*, 12)  
Las aves, que me escuchan, cuando cantan. (Garcilaso, *Egl. I*, 200)
- de xá xxxá / áx xá 2,60%  
Ni al arte de decir, vana y pomposa. (*Epíst. moral*, 191).
- di xá xxxá / xxxá 10,32%  
Bien claro con su voz me lo decía. (Garcilaso, *Egl. I*, 109)  
Saliendo de las ondas encendido. (Id. id. 43)  
El paso entre los árboles torciendo. (León, *Vida retirada*, 52)
- fa áx xxxá / xá xá 1,80%  
Ella en mi corazón metió la mano. (Garcilaso, *Egl. I*, 341)  
Gloria del Apolínêo sacro coro. (León, *A. F. Salinas*, 42)
- fe áx xxxá / áx xá 0,32%  
Campos de soledad, mustio collado. (Caro, *Ruinas de It.*, 2)
- fi áx xxxá / xxxá 1,50%  
Templo de claridad y hermosura. (León, *Noche serena*, 12)  
Hasta en las florecillas y en las rosas. (Boscán, *Epíst.*, 30)  
Hiedra que por los árboles caminas. (Garcilaso, *Egl. I*, 243)
- ga xá xá xá / xá xá 3,62%  
Que bien podrás venir, de mí segura. (Garcilaso, *Egl. I*, 213)  
Cual fuego abrasa selvas, cuya llama. (Herrera, *A la vic. de Lep.*, 127)

- ge **xá xá xá / áx xá** 1,02%  
 Cual entre flor y flor sierpe escondida. (Góngora, soneto  
*La dulce boca...*, 8)
- gi **xá xá xá / xxxá** 5,54%  
 Que diese amargo fin a mis amores. (Garcilaso, *Egl. I*, 287)  
 Si soy del vano dedo señalado. (León, *Vida retirada*, 17)  
 A aquesta inmensa cítara aplicado. (Id., *A. F. Salinas*, 22)
- ha **áx xá xá / xá xá** 2,70%  
 Nunca pusieran fin al triste lloro. (Garcilaso, *Egl. I*, 408)  
 ¿Quién le pondrá ya freno? ¿Quién concierto? (León, *Ascen-  
 sión*, 17)
- he **áx xá xá / áx xá** 1,08%  
 Raya, dorado Sol, orna y colora. (Góngora, soneto *Raya,  
 dorado Sol...*, 1)
- hi **áx xá xá / xxxá** 3,50%  
 Huyó de aqueste mar tempestuoso. (León, *Vida retirada*, 25)  
 Quiero a señor tan alto dedicarlo. (Ercilla, *Araucana I*, 25)  
 Eco reclama «¡Itálica!» en la hojosa. (Caro, *Ruinas de It.*,  
 80)
- ja **xá áx xá / xá xá** 0,36%  
 Dormid, coplia gentil de amantes nobles. (Góngora, can-  
 ción *¡Qué de envidiosos!*, 46)  
 Creció nueva arrogancia y vigor nuevo. (Jáuregui, *Farsa-  
 lia*, III)
- je **xá áx xá / áx xá** 0,12%  
 Aquí, ya de laurel, ya de jazmines. (Caro, *Ruinas*, 45)
- ji **xá áx xá / xxxá** 0,38%  
 Vivió bajo el poder de su cuñado. (Quevedo, soneto *Esta es  
 la información*, 7)  
 Vertió blancos racimos de azucenas. (Lope, silva *Siglo de  
 oro*, 112)  
 Furor, porque decrepito su oído. (Jáuregui, *Orfeo*, en *Teso-  
 ro de Quintana*, p. 321)
- ka **áx áx xá / xá xá** 2,98%  
 Dime, Padre común, pues eres justo. (B. Argensola, sone-  
 to *Dime, Padre común*, 1)  
 Donde erraron ya sombras dê alto ejemplo. (Caro, *Ruinas*,  
 11)

- ke áx áx xá / áx xá 0,82%  
Tú me mueves, mi Dios; muéveme el verte. (Soneto *No me mueve, mi Dios*, 5)
- ki áx áx xá / xxxá 4,50%  
Ser mi ingenio incapaz naturalmente. (Boscán, *Epíst.*, 15)  
Dé lugar a la hiedra que se planta. (Garcilaso, *Egl. I*, 38)  
Cuando el cierzo y el ábrego porfían. (León, *V. retirada*, 65)
- la xxá áxá / xá xá 0,04%  
¿Luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte? (Caro, *Ruinas de It.*, 28)  
Por no ver hecha tierra tal belleza. (Garcilaso, *Egl. I*, 385)
- le xxá áxá / áx xá 0,02%  
El rigor más cruél que ha cometido. (Ulloa, *Raquel*, en *Tesoro de Quintana*, p. 377)  
Mi razón es al par luz y firmeza. (Díaz Mirón, *A Gloria*, 3)
- li xxá áxá / xxxá 0,08%  
De favor, para ti, o al vil Pelagio. (Quevedo, sátira *Pues más me quieres*, 272, en *Tes. de Quint.* p. 372)  
A luchar baja un poco con la falda. (Góngora, silva *Corcilla temerosa*, 18)  
Y el amor sobre céspedes y rosas. (M. Reina, *Tus ojos*, 14)
- ma áxá áxá / xá xá 0,10%  
Que aún se ve el humo aquí, se ve la llama. (Caro, *Ruinas*, 72)  
Pleitos aún no son buenos para gatos. (Lope, *Gatomaquia*, VI)
- me áxá áxá / áx xá 0,04%  
Mientras más voces da menos oído. (Lope, silva *El siglo de oro*, 220)
- mi áxá áxá / xxxá 0,10%  
Cesen ya, Lelio, pues, tus displicencias. (J. Pitillas, *Sátira*, 253)  
¡Vi mi mal entre sueños, desdichado! (Garcilaso, *Egl. I*, 115)  
¡Qué feliz, qué pacífico destino! (Iriarte, *El Gallo*, ... 11)

- na xxx xxá / xá xá 0,18%  
De la perpetuidad glorioso templo. (Lope, *Gatomaquia*, V)  
A que su apocamiento fuese hazaña. (Quevedo, epístola  
*No he de callar*, 143)
- ne xxx xxá / áx xá 0,10%  
La que de su dolor culpa tenía. (Garcilaso, *Egl. I*, 54)
- ni xxx xxá / xxxá 0,36%  
Y la desigualdad de los sujetos. (Jáuregui, *Aminta*, Pról.)  
Al que de su persona sin decoro. (Quevedo, epístola *No he  
de callar*, 161)  
Por lo que a los retóricos agrada. (Lope, *Gatomaquia*, VI)

En la lista anterior hay once ejemplos con palabra esdrújula en la cesura (el tercero de los con hemistiquio *i*). La calidad de esdrújulo figura entre las limitaciones que se han impuesto los versificadores; pero no se aplica en la cesura de los en sexta. Los clásicos adoptaron la limitación en cuarta, no en sexta. Los modernos han rechazado también esta limitación. El esdrújulo en cuarta divide el endecasílabo en 4/2 - 4/1, dos pentasílabos; el final grave en 4/1 - 5/1; y el agudo en 4/0 - 6/1. Pero esto es más para la reflexión y la vista que para el oído. La mezcla de movimientos disonantes no se percibe sino cuando la repetición de la pareja de hemistiquios cortos crea el movimiento persistente del decasílabo, como se nota al leer la composición *Anfora* de J. S. Chocano (V. el Cap. II). Un verso suelto 4/2 - 4/1, mezclado entre los endecasílabos 4/1 - 5/1 y 4/0 - 6/1, etc., sigue el vaivén de la serie, se disuelve en el conjunto, no daña al ritmo y a veces beneficia a la orquestación general con su particularidad de endecasílabo diferente, como cualquiera puede apreciarlo al leer la briosa *Traducción de la Ilíada* de G. Jünemann (publicada en Concepción, Chile, 1902), en que tan frecuentes son los endecasílabos con palabra esdrújula en cuarta sílaba, al final y en todas posiciones. Citaré en un momento más autores más conocidos.

También los clásicos italianos evitaron las voces esdrújulas en la cesura de cuarta sílaba. Un verso de Giusti citan los preceptistas advirtiendo que, a causa del esdrújulo, no es endeca-

sílabo.\* Y llaman «doppio quinario» (pentasílabo doble) al verso de igual factura que usó Carducci sostenidamente en las 17 estrofas sáficas del poema *A O. T. T.*, vigésimo quinto de sus *Juvenilia*; y en las 21 estrofas alcaicas del poema *A Giulio*, trigésimo cuarto del mismo libro; ambos muy anteriores a las composiciones de estructura semejante en sus *Odi barbare*.

He aquí un verso, el más sencillo, para ejemplo:

La figlia *chiàmalo* con lungò strido...  
(A *Ottavio T. T.*, v. 39)

TRAD.:

La hija llámalo con largo grito.

Repetido en serie en un mismo poema, y evitado o empleado en otros (que dicen ser sáficos y alcaicos), deja naturalmente este esquema de pertenecer a la familia de los endecasílabos.

Los ingleses han sido menos tímidos en este extremo, como en otros. Los endecasílabos con cesura esdrújula en cuarta se hallan en todos los poemas desde antiguo. He aquí tres para ejemplo:

... for now the thought  
Both of lost *happiness* and lasting pain...  
(Milton, *Paradise Lost*, I, 55)

TRAD.:

... pues ahora el pensamiento  
de la dicha pérdida y el perpetuo tormento...

These equal *syllables* alone require,...  
(Pope, *Essay on Criticism*, v. 344)

TRAD.:

Estas (personas) sólo exigen sílabas medidas,...

The boast of *heraldry*, the pomp of power,...  
(Gray, *Elegy*..., v. 33)

TRAD. inédita de D. Darío Castro:

Del blásón la jactancia y del poder la pompa,...

\* Guarnerio, *Manuale di Versificazione Italiana*, Milano, 1913, p. 23; Zambaldi, *Grammatica della Lingua Italiana*, Milano, p. 142.

Los clásicos castellanos se abstuvieron también, aunque no unánimemente, de mezclar endecasílabos de final esdrújulo (o agudo) con los graves;\* que, según ellos, eran los únicos propios del soneto, la octava real, el terceto, etc., tal como enseñaban los italianos. Separaron, pues, el empleo de graves, agudos y esdrújulos, y reservaron éstos para las composiciones burlescas o jocosas, por lo que tienen de cómico, en efecto, las sacudidas repetidas y mayormente aconsonantadas de los finales esdrújulos, tic que han aprovechado los graciosos y Bretón de los Herreros, mejor que otros. Pero en esto, no más que en aquello, una golondrina no hace un verano. Y, para comprobar una y otra cosa, voy a copiar, antes de desplegar la lista de los endecasílabos en cuarta, algunos pasajes con esdrújulos, que ayudarán a la formación de juicio:

#### ESDRÚJULOS EN 4.ª SÍLABA

Yacía el *índice* en su labio, fijo ab  
 como por gracia de hechicero encanto...

(Herrera Reissig, *Color de ensueño*, en *Los parques abandonados*, p. 26)

Cuando sus manos fuertes y leales  
 brindaban todavía  
 por él - sol *lirico* que cae sobre ab  
 las risueñas vendimias...

(D. de la Vega, *El poeta*, I, 7, en *Las montañas ardientes*, p. 67)

El rostro *pálido*, llena de espuma ac  
 la boca, está avizor, en su escondite

(J. J. Domenchina, *El susto*, en *Antología...* de  
 J. M. Souviron, p. 133)

Allí, en su *rígida* caja de roble, ac  
 con sus inquietas agujas, parece  
 un viejo monje en su negra capucha...

\* Boscán mezcló con frecuencia el endecasílabo de final agudo con el grave. Véase el *Boscán* de Menéndez Pelayo, p. 219 y sig.

Allí, las *cándidas* almas ardientes ac  
a sus ensueños de amor se entregaban...

(F. J. Amy, *El viejo reloj*, trad. de Longfellow,  
en *Antol. de Ltr. ingleses*, t. III, p. 77)

Vuelve lo arado a arar la misma yunta  
y vuelve *lô último* a ser lo primero. ac

(Unamuno, *De Fuerteventura a París*, soneto  
97, p. 150)

Evocadora de Jerusalenes  
y de las graves Afróditas *místicas*,  
de Salomón, el creador de harenas,  
y sumo *pájaro* de las *lengüísticas*. an

(Herrera Reissig, *Reina del arpa y del amor*,  
en *Obras Compl.*, t. II, p. 85)

Mirándote en lectura sugerente,  
llegué al *epílogo* de mis quimeras. an

(Herrera Reissig, *Sepelio*, en *Los parques*  
*abandonados*, p. 24)

Piano meditabundo en el que canta  
su adiós *agónico* una juventud... an

(C. Mondaca, *Los pianos viejos*, en *Poestas*,  
p. 80)

Y hoy, cuando evoco aquel amor inmenso,  
que fué, como la vida transitorio,  
tengo una risa de burlón, y pienso  
que fué *ridículo* y declamatorio. an

(D. de la Vega, *Tenía tanto azul*... en la re-  
vista *Elegancias*, París, Nov. 1913, p. 6.  
El verso fué cambiado por «que *ridículo*  
*fué* y declamatorio» en *La música que pasa*,  
Santiago, 1915, p. 26)

Y has de buscar la aristocracia enferma  
del otoño, que muere sobre el campo  
tiñéndolo, angustioso, con su sangre



de oro pálido y desfalleciente. . . . . an  
(D. de la Vega, *Vida de artistas*, VIII, en *La música que pasa*, p. 48)

Ruth vió en los astros los ojos con llanto  
de Boôz llamándola, y estremecida, . . . . . an  
dejó su lecho, y se fué por el campo . . . . .  
(Gabriela Mistral, *Ruth*, en *Desolación* p. 16)

Por triste y áspera, se mantenía . . . . . an  
del cariño y del odio equidistante.  
(María Villar Buceta, ¿. . .?, en *Poetisas de América* de M. Monvel, p. 167; y en *Antología* de F. Onís, p. 952)

Y no en ajena mies meto la hoz,  
ni tus sagradas ínfulas me ciño,  
alma Calíope, en descaro atroz. . . . . eb  
(Bretón de los Herreros, *La Desvergüenza*,  
Pról. estr. 7; Valparaíso, 1857, p. 9. ¿Será  
errata, y habrá que leer *Calíope*, con. . .?)

Pasaban todavía presurosas  
ráfagas de mareas y de vértigos,  
que eran las ráfagas de Dios. Tenía . . . . . eb  
un aire tan augusto y tan solemne. . . . .  
(D. de la Vega, *La primera visión*, en *Los momentos*, p. 123)

No he de extraviarme en la penumbra, porque  
llevo tu nombre ardiendo entre los labios:  
tea de música, como una espada . . . . . eb  
yo he de blandirla.  
(D. de la Vega, *Sombra*, en *Romancero*, p. 41;  
seg. ed. p. 37)

Que el corazón, de soñación escaso  
guarda quimérico, por siempre acaso, . . . . . eb  
tristes recuerdos de escapadas glorias.  
(José Wen Maury, *Septiembre*, en la rev. *Elegancias*, París, Sept. 1913, p. 144)

Porque Mahoma nos sigue tiñendo  
verde el *espíritu* y la carne roja. . . . . *eb*  
(Ramón López Velarde, *Treinta y tres*, en la  
rev. *Prisma*, París, Junio de 1922, p. 109)

Muda ilusión de la remota vida  
va *deslizándose*, y no logra el todo . . . . . *eb*  
(Pedro Prado, *Camino de las horas*, 1934,  
p. 61)

Al terminarse la dura labor  
van, con las *ásperas* manos vacías. . . . . *ec*  
(Romeo Murga, *Loa a las gentes del campo*,  
en *Antología* de R. Azócar, p. 315)

Trepa a los *árboles*, anda en cucullas: . . . . . *ec*  
se descoyunta de fraternidad.  
(J. J. Domenchina, *El entusiasmo*, en *Antolo-*  
*gía* de F. Onís, p. 1039)

. . . . . Fué una rosa monstruosa,  
pálida, *cálida* y artificial. . . . . *en*  
(D. de la Vega, *Vida de Artistas*, V, en *La*  
*música que pasa*, p. 37)

Es una de esas tardes que tú viste:  
pronto el *crepúsculo* se abatirá. . . . . *en*  
(D. de la Vega, *A Eduardo Barrios*, en *Los*  
*momentos*, p. 183)

Y aquella frágil barca improvisada  
que echamos a los charcos de la acera,  
bajo el *crepúsculo* de la primera . . . . . *en*  
lluvia de la otoñada.  
(D. de la Vega, *Frivolidad*, en *Las montañas*  
*ardientes*, p. 84)

Porque moriste en tus claros veinte años  
para que siempre tu espíritu irradie

libre de *lágrimas* y desengaños... en  
(D. de la Vega, *Ménade*, II, en *Las montañas ardientes*, p. 131)

Por vanidad o por filosofía,  
era *enigmática* y desconcertante... en  
(María Villar Buceta, ¿...?, en *Poetisas de América* de M. Monvel, p. 167; y en *Antología* de F. Onís, p. 952)

Como un *exótico* abanico d'oro ib  
cerró la tarde en el pinar sonoro.  
(Herrera Reissig, *Oleo brillante*, en *Los parques abandonados*, p. 47)

En una *trémula* capilla ardiente ib  
trocóse el ancho azul...  
(Herrera Reissig, *Quand l'amour meurt*, en *Los parques abandonados*, p. 49)

Y si su *música* a soñar ayuda ib  
¿a qué buscarle letra y argumento?  
(Unamuno, *De Fuerteventura a París*, soneto LI, p. 83)

Y al *pusilánime*, por burla, lê hinca ib  
el estilete agudo del colapso...  
(J. J. Domenchina, *El susto*, en *Antología* de J. M. Souviron, p. 134)

Pero mi humilde sino se conlista  
porque mi boca se instala en secreto  
en la feminidad del esqueleto,  
como un *escrúpulo* de diamantista. in  
(Ramón López Velarde, *Treinta y tres*, en la rev. *Prisma*, París, Junio de 1922, p. 110)

#### ESDRÚJULOS FINALES

Aquí con una red de muy perfeto  
verde tejida, aquel valle *atajábamos*

muy sin rumor, con paso muy quiëto.  
De dos árboles altos la *colgábamos*,  
y habiéndonos un poco lejos ido.  
hacia la red armada nos *tornábamos* . . .  
(Garcilaso, *Egl. II*, v. 210 - 214)

Príncipe de la Mágica y monarca  
y archivo de la ciencia *zoroástrica*,

Donde estaba mi alma entretenida  
en formar ciertos rombos y *carácteres* . . .  
(Cervantes, *Don Quijote*, II, cap. 35)

Y también escribió del transparente  
«Camalëón» *Demócrito*,  
y las cabañas rústicas *Teócrito*,  
y tanta filosófica fatiga  
Diócles puso en alabar el «nabo» . . .  
(Lope de Vega, *La Gatomaquia*, V, en *B. A. E.*,  
t. 38, p. 445)

Es todo el vaso un bosque deleitoso,  
y en medio dél tres diosas *hermosísimas*  
delante un pastorcillo venturoso.  
Así hechas, las hojas *sutilísimas*,  
que con ellas parece que se enraman,  
y al pastor quieren parecer *bellísimas*.  
(Bernardo de Balbuena, *Egl. I*, en el *Tesoro*  
de Quintana, p. 97)

Vinieron, y â una parte las doncellas,  
â otra los mozos, y â otra los ancianos,  
se sientan, cual conviene a tales *huéspedes*,  
en blandas sillas de mojadós *céspedes*.  
(Pedro de Espinosa, *Fábula del Genil*, en id.  
p. 128)

¡Y va de listas! Nos corresponde ahora considerar la de  
las acentuaciones con predominio de la cuarta sílaba.

- ab* *xá xá / xxxá xá* 6,00%  
 Ardiendo ya con la calor estiva. (Garcilaso, *Egl. I*, 123)  
 Los pocos sabios que en el mundo han sido. (León, *Vida*  
*ret.* 5)  
 Yacía el índice, en su labio, fijo. (Herrera Reissig, *Color de*  
*sueño*, 9)
- ac* *xá xá / xxá xxá* 0,34%  
 La esencia azul de su viña encendida. (Darío, *Musas de car-*  
*ne y hueso*, 4)  
 Tus claros ojos ¿a quién los volviste? (Garcilaso, *Egl. I*,  
 128)  
 Se inclina, rápida, bajo los grandes. (Contreras, *Cruzamos*  
*el gran bosque*, 45)
- ad* *xá xá / xá xxxá* 2,50%  
 Su carro Dios, ligero y reluciente. (León, *A. F. Ruiz*, 42)  
 Ni el monte rayes, ornes ni colores. (Góngora, soneto *Raya,*  
*dorado sol*, 12)  
 (Salvo la cesura, iguales a *gi*)
- af* *xá xá / áx xxxá*  
 (Sin ejemplos)
- ag* *xá xá / xá xá xá* 1,20%  
 Faltando a ti, que a todo el mundo sobras. (Garcilaso, *Egl.*  
*I*, 28)  
 Salime al campo, vi que el sol bebía. (Quevedo, soneto *Mi-*  
*ré los muros*, 5)  
 (Salvo la cesura, iguales a *ga*)
- ah* *xá xá / áx xá xá* 0,06%  
 Prisiones son, do el ambicioso muere. (*Epíst. moral*, 2)
- aj* *xá xá / xá áx xá* (Salvo la cesura, iguales a *ge*)  
 (Sin ejemplos)
- ak* *xá xá / áxá xxá* 0,02%  
 Dormía el justô, hecho paz y belleza. (G. Mistral, *Ruth*, 40)

- al *xá xá / xxá áxá* 0,03%  
 Jêhová: más hijos que estrellas dió al cielo. (G. Mistral, *Ruth*, 32)
- am *xá xá / áxá áxá* (Sin ejemplos)
- an *xá xá / xxx xxá* 0,08%  
 Se opone a Dios y a la naturaleza. (B. Argensola, epístola *Dicesme, Nuño...*, v. 549. Ed. de 1634, folio 251, *B. A. E.*, t. 42, p. 310)  
 Veré las causas, y de los estíos... (León, *A. F. Ruiz*, 30)  
 De Boôz llamándola, y estremecida. (G. Mistral, *Ruth*, 38)
- eb *áx xá / xxxá xá* 4,09%  
 Luego verás ejercitar mi pluma. (Garcilaso, *Egl. I*, 24)  
 Mezclan sus aguas por angosto seno. (Ercilla, *Araucana*, I, 56)  
 Guarda quimérico, por siempre acaso. (J. W. Maury, *Sep-tiembre*, 10)
- ec *áx xá / xxá xxá* 1,80%  
 Triunfa el amor y a su fiesta os convida. (Darío, *Reyes Ma-gos*, 14)  
 ¿Cuál es el cuello que como cadena...? (Garcilaso, *Egl. I*, 131)  
 Rústicos títiros cantan su canto. (Darío, *Pórtico*, 127)
- ed *áx xá / xá xxxá* 3,02%  
 He de cantar, sus quejas imitando. (Garcilaso, *Egl. I*, 3)  
 Raras industrias, términos loables. (Ercilla, *Araucana*, I, 13)
- (Salvo la cesura, iguales a *hi*)
- ef *áx xá / áx xxxá* 0,02%  
 Piensa que es Dios dueño de las praderas. (G. Mistral, *Ruth*, 3)
- eg *áx xá / xá xá xá* 0,62%  
 Sueño cruël, nõ turbes más mi pecho. (L. Argensola, soneto *Imagen espantosa...*, 2)  
 ¿Qué ês nuestra vida más que un breve día? (*Ep. moral*, 67)
- (Salvo la cesura, iguales a *ha*)

- eh áx xá / áx xá xá 0,08%  
 Jove tronó sobre desnuda peña. (Quevedo, *silva Roma anti-  
 gua*, 9. B.A.E., t. 69, p. 304)
- ej áx xá / xá áx xá (Salvo la cesura, iguales a he)  
 (Sin ejemplos)
- ek áx xá / áxá xxá 0,10%  
 Noble visión hay en tiempos y frescos. (Darío, *Sencillez de  
 las rosas perfectas*, 15)
- el áx xá / xxá áxá 0,10%  
 Griega es su sangre, su abuelô era ciego. (Darío, *Pórtico*, 9)  
 (Sin ejemplos con cesura aguda ni esdrújula)
- em áx xá / áxá áxá 0,03%  
 Reina de Amor, quê eres Flor entre flores. (R. Meza Fuen-  
 tes, *A la Reina Delia*, 29)
- en áx xá / xxx xxá 0,08%  
 Sino español por mi naturaleza. (Darío, *Español*, 4)  
 Cierra la piedra de tu sepultura. (Cervantes, *Canción de Li-  
 sandro*, en *La Galatea*, I; B.A.E., t. I, p. 6)  
 Pronto el crepúsculo se abatirá. (D. de la Vega, *A. Ed. Ba-  
 rrios*, en *Los momentos*, p. 183)
- ib xxxá / xxxá xá 1,60%  
 Y al recordar mi soñoliento estilo. (Boscán, epíst. *Holgué,  
 señor*, 8)  
 Lo que condena la verdad sincera. (León, *Vida retirada*, 15)  
 Y separáronse y tornaron ambos. (Jünemann, trad. de *La  
 Ilhada*, VII, 426)
- ic xxxá / xxá xxá 0,46%  
 Del bandolín, y un amor florentino. (Darío, *Divagación*, 59)  
 Y los cilicios la carne mortal. (Darío, *La Cartuja*, 10)  
 De una eucarística y casta blancura. (Darío, *Pórtico*, 120)
- id xxxá / xá xxxá 1,01%  
 Con mi llorar las piedras enternecen. (Garcilaso, *Egl. I*, 197)  
 En las costumbres sólo a los mejores. (*Epíst. moral*, 167)

(Salvo la cesura, iguales a bi)

- if* xxxá / áx xxxá 0,03%  
Y el corazón lleno de madrugada. (D. de la Vega, *Y alzó la copa...*, 56, en *Los momentos*, p. 57)
- ig* xxxá / xá xá xá 0,36%  
El animal que a Europa fué tan caro. (L. Argensola, soneto *Tras importunas lluvias*, 6)  
Que despertandô, â Elisa vi a mi lado. (Garcilaso, *Egl. I*, 258)  
(Salvo la cesura, iguales a *ba*)
- ih* xxxá / áx xá xá 0,06%  
Y el que en ardor menos cabal se inflama. (Cervantes, *La Galatea*, VI; *B.A.E.*, t. I, 84)
- ij* xxxá / xá áx xá (Salvo la cesura, iguales a *be*)  
(Sin ejemplos)
- ik* xxxá / áxá xxá (Sin ejemplos)
- il* xxxá / xxá áxá 0,03%  
En manantial auroral de agua pura. (R. Meza Fuentes, *A la Reina Delia*, 37, en *Fiesta de Primavera*, p. 76)  
Y de la brega tornar vióle un día. (Darío, *Pórtico*, 145)
- im* xxxá / áxá áxá (Sin ejemplos)
- in* xxxá / xxx xxá 0,08%  
Con el horror de la literatura. (Darío, *Prel. Yo soy aquel*, 99)  
Con la memoria de mi desventura. (Garcilaso, *Egl. I*, 369)  
Y en lo recóndito de mis amores. (Chocano, *Anfora*, 11.  
Ejemplo inadecuado)

No se ha llegado a la confección de las listas precedentes, claras, ya que no sencillas, sin haber apartado, como en lá investigación sobre el octosílabo, numerosos versos de análisis dudoso, ora por sobra de acentos, ora por falta; casos que se resuelven, también en el endecasílabo, descontando acentos de naturaleza puramente lógica, trasladando otros a posición rít-



mica, o reforzando ciertas sílabas débiles en dicha posición. Además, no entran en las listas precedentes sino endecasílabos de los dos tipos más usados. Faltan los con doble cesura, o sin cesura, o con cesura en otros sitios que en sexta o en cuarta, todos poco frecuentes. Los cómputos de porcentaje no se refieren, pues, al endecasílabo general.

Así abordado el asunto, la proporción de los endecasílabos es de 76% para los en sexta y 24% para los en cuarta. El tipo de cadencia más frecuente es *di*, con más de mil versos, más del 10% en el total de analizados. No está de más hacer notar que el endecasílabo *di* puede descomponerse en tres pies *xáxx*, que es el *peónico segundo*, tal como el octosílabo más frecuente puede descomponerse en dos peónicos tercios (V. el Cap. VII de *El Octosílabo cast.*), y el eneasílabo más frecuente en dos peónicos cuartos. La fórmula *xáxx xáxx xáx(x)* del endecasílabo *di* se encuentra realizada a veces hasta con esdrújulos, como en estos versos:

Los cánticos en lágrimas convierte. (Herrera, *Vict. de Lepanto*, v. 42, versión de 1619, en *B.A.E.*, t. 32, p. 306)

El émulo de Píndaro lo diga. (B. Argensola, epíst. *Yo quiero, mi Fernando*, 151, en *B.A.E.*, t. 42, p. 348)

De Júpiter olímpico la mano. (Lope de Vega, *La Circe*, canto I, en *B.A.E.*, t. 38, p. 502)

Pidiéronme con lágrimas y ruegos. (Lope, *La Circe*, III, en *B.A.E.*, t. 38, p. 513)

De Hipócrates unánime y contéste. (Quevedo, soneto *Viendo al martirologio*, en *B. A. E.*, t. 69, p. 140)

De Sísifo y de Tántalo un momento.

De pálidos cadáveres cercado. (Cadalso, canción *El semidiós, que alzándose*, en *B.A.E.*, t. 61, p. 264)

La música teológica del cielo. (Darío, *La Cartuja*, 56)

Llenábanse de lúgubres cortejos

Hierática, perdiéndote a lo lejos. . . (Herrera Reissig, *La sombra dolorosa*, 2 y 7)

- Empápame y arrástrame contigo. (E. A. Guzmán, *La primera lluvia*, en *El árbol ilusionado*, p. 60)
- Los mármoles helénicos cobraron... (Unamuno, *Luna*, en *El Cristo de Velásquez*, p. 19)
- Del páramo perlático y adusto... (Id., *De Fuerteventura a París*, soneto 79, p. 126)

Ni sobra el añadir que sólo el buen gusto ha impedido a los autores realizar el endecasílabo *di* con tres esdrújulos completos, puesto que también existen de esta otra suerte:

Pudiérades doblar la pena a Tántalo

La tórtola, calandria y oropéndola.

(Lope, *La Arcadia*, en *B. A. E.*, t. 38, pp. 77 y 78. Es un diálogo en tercetos, 97 versos rimados en esdrújulos.)

Pero, se sabe ya también, que a diferencia de otros metristas, no concedo gran importancia a estas coincidencias de los números con el ritmo. No soy pitagórico ni platónico, y si algún rótulo de especie filosófica hubiese de ponerme, sería el de «empirista» aunque no tan «radical» como el que patrocinó el egregio William James. Porque, lo que la experiencia directa y espontánea me muestra en la dicción de los versos y la percepción de su música, aun después de razonarla, no son números, sino sensación de ritmo, de movimiento, de serpenteo elástico y variado, cuyas curvas se balancean apoyadas en dos vértices de las ondas, con más cuerpo que los otros. Dejemos, pues, los números y volvamos a las siglas.

Después de *di*, siguen en frecuencia sucesivamente: *ci* con casi 10% y *da* con casi 8%. Vienen después: uno en cuarta *ab*, con 6%; dos en sexta con 5%: *gi* y *ca*; y luego tres con 4%: *ab*, *ki*, *bi*; y tres con 3%: *ga*, *hi*, *ed*. De éstos, *ga* es el binario de cinco acentos, de ritmo uniforme (yámbico). El correspondiente con cesura en cuarta, *ag*, sólo alcanza a 1,20%, o sea, 120 casos entre diez mil endecasílabos; menos que el dactílico perfecto *ec* que llega a 1,80%. Las demás acentuaciones tienen también bajos porcentajes, y las hay que no han apareci-

do más que unas pocas veces o ninguna. No conozco de *ef* más endecasílabos que el que cito de G. Mistral y uno de Boscán «Dulce placer, aunque me importunaba» (del soneto 61). De *if*, conozco dos más: uno de De la Vega también y uno de Darío. Etc. Naturalmente, habría que analizar y computar todos los versos de cada autor y de cada época para obtener una estadística definitiva, dado que, a menudo, hay gran cambio de signos de un poema a otro hasta de la misma mano. Por consiguiente, esta frecuencia en el uso no es aplicable a todas las épocas literarias, según lo hicieron notar Menéndez Pelayo (*Boscán*, p. 212) y Henríquez Ureña (*Endec. cast.*, p. 142) acerca de otros tópicos. Santillana prefiere los endecasílabos en cuarta a los en sexta, en tanto que Boscán, Garcilaso, y sus contemporáneos, acentúan más variadamente que Santillana y que los semi clásicos posteriores a 1650. Los poetas del siglo XIX restringen más aún las variedades; en tanto que los modernistas las amplían, como ya se ha expresado.

Son endecasílabos *yámbicos*, como dijo don Andrés Bello, entre los de estas diversas acentuaciones, los que tienen los acentos rítmicos secundarios en sílabas pares. Lo serían, pues, solamente los que llevan hemistiquios *b, d, g, n, a, i*. Entre los *heroicos*, podrían entrar, además, algunos con *c, f, h, j, e*. De los restantes, podrían ser *dactílicos* (janapésticos!, dijo Milá) los en cuarta terminados en *c, k, l, m, j*. *Sáficos* son los *eb* de cesura grave sin sinalefa, y aún los *ab, ib*. Sobran todavía otros tipos, sin denominación particular. Los términos técnicos que acabo de enumerar dicen poco, por consiguiente, acerca de la verdadera estructura del endecasílabo en su totalidad.

He dicho más atrás (Cap. III) que si se prescinde de las fluctuaciones de la pronunciación, en que la condición elástica del lenguaje refuerza o atenúa acentos y pausas, produciendo así matices sutiles de la ondulación rítmica, pueden reducirse las cadencias del elemento 6 (verso o hemistiquio) a dos sistemas: el binario de *g* y el ternario de *m*, más la cadencia *j*, poco constante. Acontece lo propio con el hemistiquio mayor del endecasílabo. Como, además, el hemistiquio menor puede reducirse a dos cadencias: *a, e* (Cap. II), resulta que, en último análisis, el endecasílabo clásico puede concebirse como un verso muy flexible cuyas numerosas cadencias provienen de unos pocos moldes fundamentales, a saber:

ga	xá xá xá / xá xá (x)
ge	xá xá xá / áx xá (x)
ma	áxá áxá / xá xá (x)
me	áxá áxá / áx xá (x)
ag	xá xá / xá xá xá (x)
eg	áx xá / xá xá xá (x)
am	xá xá / áxá áxá (x)
em	áx xá / áxá áxá (x)

Por atenuación de algunos de cuyos acentos se llega a las restantes cadencias.

Es claro que la doctrina contraria se podría formular también: por refuerzo de una o varias sílabas de los endecasílabos *ni* o *in* se llega a obtener los restantes. Y de ahí la teoría del profesor don Pedro Henríquez Ureña, de que sólo dos acentos necesita indispensablemente un endecasílabo: los de sexta y décima o los de cuarta y décima.

Con mayor motivo se produce atenuación de acentos en las posiciones no - rítmicas. Los endecasílabos siguientes tienen acentos débiles y de puro sentido, en las sílabas que indican las letras cursivas:

- da* Tú, Dios de las batallas, Tú eres diestra. (Herrera, *Vict. de Lepanto*, 3)
- da* Y él, casi trasladado a nueva vida. (Góngora, canción *Qué de envidiosos*, 36)
- di* Tú sola, contra mí, te endureciste. (Garcilaso, *Egl. I*, 207)
- di* Hay hierba que dé sombra a las arenas. (Quevedo, *Roma ant.*, 79)
- ca* . . . . . ¿Dónde  
el Dios de éstos está? ¿De quién se asconde? (Herrera, *Vict. de Lep.*, 70)
- ci* Mas, tú, Grecia, concorde a la esperanza. (Id. id., 157)
- ci* Y la gloria manchar y la luz dellas. (Id. id., 100)
- ga* ¿Por qué en amor, *cual* antes no se enciende? (Mora, cit. por Barra, *Nuevos est.*, p. 25)

- ge *Aun* sê oyen llántos hoy, hoy ronco acento. (Caro, *Ruinas*, 73)
- gi *Donde* antes hubo oráculos, *hay* fieras. (Quevedo, *Roma ant.*, 81)
- ha Ven, *pues*, serrana mía, y no te escondas. (Villegas, cit. por Barra, *Nuevos est.*, p. 25)
- ka *Donde* erraron *ya* sombras de alto ejemplo. (Caro, *Ruinas*, 11)
- ab ¡*Tantô* áun la plebe a sentimiento inclina! (Id. id., 85)
- eb Tú, *mudo* esposo de la noche umbría. (Quintana, cit. por Barra, *Nuevos est.*, p. 26)
- ad *Nô hay* guardas hoy de llave tan segura¶. (Góngora, canción *Qué envidiosos*, 13)
- ag Servir *yo en* flores, págar tú en panales. (Id., canción *De la florida falda*, 18)

Por la inversa, sílabas de suyo débiles resultan con frecuencia abultadas, a causa del traslado de un acento, que al mismo tiempo debilita la sílaba de su procedencia, delante de un acento rítmico y particularmente de un vértice:

- ab En *lúgar* suyo la infelice avena. (Garcilaso, *Egl. I*, 301)
- ab La *síguio* ninfa y la alcanzó madero. (Góngora, canción *Corcilla temerosa*, 60)
- ab *Celéstial* ninfa apareció y me dijo. (B. Argensola, soneto *Dime, Padre común*, 13)
- ad Ves *áqui* un prado lleno de verdura.¶ (Garcilaso, *Egl. I*, 216)
- ad Y *détras* de él los cónsules gimieron.¶ (Quevedo, epíst. *No he de callar*, 140)
- ed *Témerâ* el fuego y lâ asta viôlenta.¶ (Herrera, *Vict. de Lep.*, 152)
- ag Y *dé - mi* mismo yo me corro agora. (Garcilaso, *Egl. I*, 66)
- ba Al regalado són de *lá-voz* tierna. (F. de la Torre, *Tirsi*, 39, en *Tesoro de Quint.*, p. 59)
- ca A la atónita Grecia *nárro* un día. (M. de la Rosa, cit. por Barra, *Nuevos est.*, p. 25)
- da Que a Júpiter ministra el *gárzon* de Ida. (Góngora, soneto *La dulce boca*, 4)

- fa Como si no estuviera *de álli* ausente. (Garcilaso, *Egl I*, 53)
- fa Ya con el solimán de un *fávor* tuyo. (Quevedo, sátira *Pues más me quieres*, 41)
- fa Dentro del corazón el *póstrer* día. (Id., soneto *Ya formidable*, 2)
- ga Que no hay sin ti el vivir *pará* qué sea. (Garcilaso, *Egl. I*, 62)
- gi Y sólo el *válor* ínclito sublima. (Arriaza, cit., por Barra, *Nuevos est.*, p. 25)
- ga Del ímpio *fúror* suyo; alzó la frente  
mi *contrà* ti, *Séñor* Dios, y con semblante... (Herrera, *Vict. de Lepanto*, 22-23)
- ha Deja, no cabes más el *métal* fiero. (Quevedo, silva *Diste crédito*, 76)
- hi Dad a la *méjor* parte medicina. (Quevedo, epíst. *No he de callar*, 76)
- ka *Gózar* quiero del bien que debo al cielo. (León, *Vida retirada*, 37)
- ka *Fáltar* pudo su patria al grande Osuna. (Quevedo, soneto, v. 1)
- ka Es beber con el vulgo el *érror* vano. (B. Argensola, soneto *Fabio, pensar*, 5)
- ki *Quê* áquel era su nido y su morada. (Garcilaso, *Egl. I*, 343)
- ki ¿*Pór*-que, ingrata, tus hijas adornaste? (Herrera, *Vict. de Lepanto*, 161)
- la Que razón es parar quien *córrio* tanto. (Góngora, canción *Corcilla temerosa*, 63)

Curioso es entre estos endecasílabos uno de Cervantes, cuyo acento de octava se debe al traslado desde la novena:

- eb No satisfacen a la inmórtal alma. (*Galatea*, lib. III, *Timbrijo a Nisida*, v. 65; en *B. A. E.*, t. I, p. 34)

He considerado como de la segunda estructura, con acentos en cuarta y octava, cuatro de los ejemplos precedentes, que no tienen acento en octava, pero cuya sílaba predominante es la cuarta tras la cual está la cesura. Me refiero a los ejem-

plos marcados con el signo ¶. A pesar del débil acento de sexta sílaba, pertenecen a la estructura en cuarta sin octava, que ha señalado don Pedro Henríquez Ureña en su estudio del *Endecastlabo* (V. el Cap. I del presente opúsculo), donde él da abundantes ejemplos. Más adelante abordaré el tema del encabalgamiento, en que se halla mi justificación.

He dicho también más atrás (Cap. III) que la acentuación *j* requiere generalmente una pausa entre la segunda y tercera sílabas para que aparezca clara. Siempre una pausa lógica entre dos acentos afirma al menos fuerte y evita su traslado (V. *El octosíl. cast.*, Cap. VI). Se comprueba esto en muchos endecasílabos *ja, je, ji*. Hago yo la pausa, sin traslado del acento, en los siguientes:

*ja* Aquí, reina la paz, aquí, asentado. . . (León, *Noche serena*, 67)

Bruto romano en la naval porfia

*ja* venció el griego valor, y fué el primero. . . (Jáuregui, *La batalla naval*, trad. de *La Farsalia*, en *Tes.* de Quintana, p. 319)

*ja* Y a ti, Roma, a quien queda el nombre apenas. (Caro, *Ruinas*, 61)

*je* La red quise romper: ¡qué desvarío! (Lope, soneto *Con nuevos lazos*, 13)

*je* Y al fin, como traidor, vino a engañalle. (Quevedo, sát: *Porque mi musa*, 104)

*ji* Quejarsê, entre las hojas escondido. (Garcilaso, *Egl. I*, 325)

*ji* Después, cuando envidiando tu sosiego. (Quevedo, *Roma antigua*, 140)

Pero, en estos otros, traslado el acento, a pesar de la pausa algo leve, y los vuelvo *ka, ke, ki*:

*ka* Gózar quiero del bien que debo al cielo. (León, *Vida retirada*, 37)

*ka* Y-á-ti, a quien no valieron justas leyes. (Caro, *Ruinas*, 63)

*ka* Fáltar pudo su patria al grande Osuna. (Quevedo, soneto, v. 1)

*ki* él-sol tiende los rayos de su lumbre. (Garcilaso, *Egl. I*, 71)

*ki* í-ya-en alto silencio sepultados. (Caro, *Ruinas*, 57)

ki Así, Fabio, me muestra descubierta. . . (*Epíst. moral*, 187)  
ki Quê éstas pura de puro acrisolada. (Quevedo, sátira *Pues más me quieres*, 57)

Como lo he hecho notar en mi estudio del *Octosílabo*, muchos versos de la misma acentuación pueden leerse con diferentes cadencias, si los retardos intersilábicos se hacen en sitios diferentes. Sirvan de ejemplos, para el endecasílabo, los esquemas *ag, aj, ad, eg, ej, ed, ig, ij, id*, de la lista «en cuarta», iguales a los *ga, ge, gi, ha, he, hi, ba, be, bi*, de la lista «en sexta», salvo las cesuras. Los endecasílabos *bi* y los *id*, etc., tienen idéntica acentuación, en las sílabas 4 - 6 - 10; pero en los *bi* el acento y retardo de cuarta se subordinan a los de sexta, en tanto que en los *id*, al revés; de donde resulta la diferente posición del segundo vértice y de la cesura, que determinan dos cadencias distintas, dos endecasílabos diferentes. Esto da alguna vacilación a los cómputos establecidos en dichas listas, pues no son pocos los endecasílabos en que las cesuras en sexta o en cuarta no aparecen claras, sin que por esto tengan otras acentuaciones que las del análisis.

### § 3.- LA CESURA

Tiene, pues, el retardo cesural gran papel en la estructura del verso; y generalmente se admite que todo endecasílabo tiene una cesura, a raíz del acento de la sexta sílaba, si el verso no está acentuado en cuarta, y vice versa. Ya De la Barra hizo notar (*Estudios*, 1889, Cap. I) que la realidad ofrece otro cuadro.

Para fundamentar la crítica, conviene empezar por definir el término. Para mí, la cesura es un retardo en la dicción, como tantas veces ya lo he dicho, una pausa *rítmica* en el interior del verso. Siempre la cesura es también, por lo tanto, un corte en el sentido, una pausa *lógica*; pero no toda pausa lógica, ni siquiera rítmica, es una cesura. Esta es solamente la que viene en pos del segundo vértice del verso, segundo en importancia, no por posición, y a lo sumo del tercero; habiendo subordinación gradual de estas pausas a la mayor, que es la métrica o final del renglón, tras el vértice capital. Considero, pues, que los metricistas que llaman cesuras solamente a los retardos rít-



micos en palabra grave, por dejar éstas voces una sílaba sobrante que entra en el hemistiquio siguiente, vuelven a caer en el error de aplicar a las lenguas modernas conceptos que los griegos y latinos discurrieron para sus idiomas, y que no les calzan a los nuestros.

Por aquello mismo, cuando el sentido de las 10/1 sílabas de un verso no deja lugar entre ellas para un retardo, el endecasílabo no tiene cesura. Cuando deja dos retardos en posiciones rítmicas, puede tener dos cesuras. Cuando deja uno en otro sitio que tras las sílabas 6 o 4, la cesura puede estar en ese otro sitio rítmico. Cuando en el sitio mencionado, sexta o cuarta sílabas, no hay pausa lógica, la cesura no está allí y puede estar a raíz de otro acento rítmico. Basta, en consecuencia, que las palabras de la sexta o cuarta sílabas estén unidas a las que las siguen, con más fuerza lógica que las otras entre sí, para que la cesura desaparezca del sitio en que debió hallarse, mayormente si hay separación en otro sitio, adonde se traslada el retardo cesural. Este cambio de sitio de los retardos contribuye a que las curvas de las cadencias sean más variadas, por lo que se recibe con agrado el encabalgamiento causante del cambio. De aquí que haya endecasílabos de los poetas clásicos con varios cortes o retardos cesurales, a pesar de no haber intentado nunca moverlos deliberadamente.

Rubén Darío se jactó de haber flexibilizado el endecasílabo «hasta donde pudo» en su poema *Divagación* (V. *Historia de mi libro «Prosas Profanas»*, 1913). En efecto, tanta gimnasia le hizo hacer el juglar retozón de Buenos Aires, a la izquierda, a la derecha, para adelante y para atrás, que anduvo descoyuntando al pobre anciano. Quería libertarlo de las cadencias pegajosas, música fácil y demasiado oída, a que lo habían traído los dóciles versificadores del siglo XIX, y se valió de dos medios: 1.º La zancada de verso a verso, que empleó sin tasa ni ventaja, anulando el metro y la fluidez de no menos de veinte versos de los ciento treinta y siete del poema, como por ejemplo en:

Amame japonesa, japonesa  
antigua, que no sepa de naciones  
occidentales; tal una princesa  
con las pupilas llenas de visiones;



hizo Benot. El apartamiento de la norma 6-4 y 4-6 fué involuntaria consecuencia de hacer encabalar unos hemistiquios sobre otros, tal como se encabalgaba un verso en ancas del siguiente, al modo de Horacio y los latinos.

Hé dicho que cualquier pausa en el interior de un verso no es una cesura, y que se necesita que el retardo caiga en una depresión del ritmo, y le haga pareja armónica a la pausa final o métrica, en el juego de los dos vértices. En los siguientes ejemplos, en los cuales las pausas mayores, marcadas por la ortografía, van antes o después del retardo que se insinúa a raíz de la sexta o la cuarta sílaba, ¿dónde está la cesura?:

Quién rige las estrellas  
*veré, y quién las enciende con hermosas*  
y eficaces centellás. (León, *A F. Ruiz*, oda 8)

¡Oh! suene de continuo,  
*Salinas, vuestro són en mis oídos.* (León, *A Francisco Salinas*)

¡Tirsis! ¡Ah Tirsis! Vuelve, y endereza  
tu navecilla contrastada y frágil  
*a la seguridad del puerto; mira*  
que se te cierra el cielo. (Francisco de la Torre, *Oda*  
*II*, en *Tes. de Quint.*, p. 64-65)

Tú, que sigues la luna,  
*Asia adúltera, en vicios sumergida.* (Herrera, *Vict. de Lep.*)

¿Dónde, pues, fieras hay?.. ¿Está el desnudo  
*luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte?* (Cárc, *Ruinas*)

El soberbio tirano del oriente...  
*apenas puede ya comprar los modos*  
*del pecar; la virtud es más barata.* (*Epístola moral*)

*Dijo (y de sus mejillas amarillo*  
volvió el clavel que entre su nieve ardía). (Lope, soneto  
*Daba sustento*)

¡Oh, tú que inadvertido peregrinas!  
(Quevedo, canción *El es-*  
*carmiento*, *B. A. E.*, t. 69, p. 311)

*¡Oh tú, que con dudosos pasos mides!* (Id. id. en *Tesoro de Quintana*, p. 353)\*

Siendo Tú la verdad, cuando tu sangre  
*nos lava, del error del nacimiento...* (Unamuno, *El Cristo de Velásquez*, p. 155)

Sentimos ambos la apremiante y ruda  
*necesidad de perecer. Turbada*  
te vi llegar a mi... (Herrera Reissig, soneto  
*El suicidio de las almas*)

*Pasó en un mundo saturnal: Yacía*  
*como cien noches pavorosas, y era*  
mi féretro el olvido... (Herrera Reissig, soneto  
*Idilio espectral*)

*Después, sólo se oyó un débil y lento*  
llanto de niño (D. de la Vega, *Sombra*, en *Romancero*, p. 38)

No es imposible, en una lectura calculada, hacer retardos en 6.<sup>a</sup> o en 4.<sup>a</sup>, a manera de cesuras, en los versos precedentes en cursiva; pero siempre será cosa buscada, artificio para adaptarse a la teoría.

En otros versos, la dificultad para decidir dónde está la cesura no radica en la debilidad del acento ni en la levedad del retardo, sino en la sobra de ambas manifestaciones, si es posible decir eso, pues las dos sílabas centrales, quinta y sexta, se apartan de las porciones laterales de cuatro sílabas cada una por los dos cabos, como en los siguientes ejemplos; por lo cual es más lógico concluir que tienen dos cesuras, en 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> a la vez, y la cadencia tres vértices:

Y mal tan lar/go, di, / ¿cómo es tan fuerte? (Boscán, soneto *Aun bien no fui*, 14)

De esta manera suelto yo la rienda  
a mi dolor, / y así / me quejo en vano. (Garcilaso, *Egl.*  
I, 339)

\* Tiene esta canción no sólo muchos versos diferentes sino más estrofas en el *Tesoro* de Quintana que en el t. 69 de la *B. A. E.* Falta me ha hecho una edición de las poesías de Quevedo mejor que la de Janer. Tal vez sea la de Astrana Marín, que no conozco. Pero, ¿cómo haberla? Nota de 1937 o 1938.

Para dejar, / por e/so, de ofenderte. (Soneto *No me mueve*, 4)

A los que tú, / Señor, / eras escudo. (Herrera, *Vict. de Lepanto*, 113)

Miró al sosla/yo, fué/se, y nõ hubo nada. (Cervantes, soneto *Voto a Dios*, 17)

Pero también hay versos en que las sílabas centrales pueden unirse por entrambos cabos, y entonces la cesura se debilita y desaparece:

Jamás a aqueste bajo y vil sentido. (León, *A Francisco Salinas*, 40)

Mientras con negras manos atrevidas. (Quevedo, *Roma antigua*, 150)

Más dignos de nota son, empero, los endecasílabos que, por no llevar acentos ni siquiera débiles en 4.<sup>a</sup> ni en 6.<sup>a</sup>, no pueden tener cesura en tales sitios; y tal es el caso de los siguientes versos y de otros que citaré más adelante:

Mas, todo se convertirá en abrojos. (Garcilaso, *Egl. III*, 343)  
Sinó la que en el corazón ardía. (San Juan de la Cruz, *La noche oscura*, 15. Hoy se diría *Síno*...)

Pero, llevando y todo alguno de dichos acentos, versos hay numerosos en que una cesura se insinúa a raíz de las primeras tres sílabas, acompañada generalmente de otro retardo cesural posterior y menos marcado, en la sexta, octava o séptima sílaba:

1 - 8 Árboles / que os estáis mirando en ellas,

3 - 8 verde prado / de fresca sombra lleno, ... (Garcilaso, *Egl. I*, 240-241)

Después que nos dejaste, nunca paxe

3 - 8 en hartura / el ganado ya, / ni acude... (Id. id., 297)

Tras esto, el importuno

2 - 8 dolor / me deja descansar un rato. (Id. id., 365)

1 - 8 Que, / conmovida a compasión, / oído  
a los votos y lágrimas no dieras. (Id. id., 383)

Nunca pusieran fin al triste lloro  
3 - 6 los pastores, / ni fueran acabadas  
las canciones... (Id. id., 409)

El furibundo Marte

3 - 6 cinco luces / las haces desordena. (León, *Prof. del Tajo*, 82)

1 - 8 Dios, / para convertir tu gloria en llanto  
..., te hizo perecer... (Herrera, *Vict. de Lep.*, 178)

... .. esperanza  
2 - 4 egipcia, / y gloria de su confianza. (Id. id., 158)

3 - 6 Por la fe / de su príncipe cristiano. (Id. id., 198)

¿O valieron sus pechos  
2 - 6 contrâ ellos / con el húngaro medroso? (Id. id., 35)

1 - 6 Fabio, / las esperanzas cortesanas  
prisiones son... (*Epístola moral*, 1)

2 - 6 Pasáronse / las flores del verano. (Id., 88)

1 - 8 Antes / que aquesta mies inútil / siegue  
... .. dura mano (Id., 85)

... .. pasa las montañas  
2 - 6 el aura, / respirando mansamente. (Id., 161)

2 - 6 Y alguno / tan ilustre y generoso  
2 - 6 que usó, / como si fuera plata neta,  
del cristal... Id., 178 y 179)

1 - 8 Tú, / que las quejas de mi voz llevaste. (Villegas, *Al céfi-  
ro*, 6)

Al revés, en otros versos, el retardo con caracteres de cesura se posterga para después de la sexta sílaba, como en los que siguen:

- 8 Y a la mayor dificultad / engaña. (Góngora, canción *Qué de envidiosos*, 12)
- 1 - 7 Alza / su tirso de rosas / la musa. (Darío, *Pórtico*)
- 1 - 7 Ella, / de tristes nostalgias / murmura. (Id. id.)
- 2 - 7 Que lleva / un claro lucero / en la frente. (Id. id.)
- 1 - 7 Hace / su entrada triunfal / en España. (Id. id.)
- 7 Con sus inquietas agujas, / parece  
un viejo monje en su negra capucha. (Fco. J. Amy, *El viejo reloj*, trad. de Longfellow)
- 7 Cual misteriosas pisadas, / sus ecos  
acompañados los tímpanos hieren. (Id. id.)
- 1 - 7 Todos / dispersos están / los que un día  
vida prestaron. . . (Id. id.)
- 7 Como en los tiempos pasados, / escucho  
1 - 7 sólo del viejo reloj / los vaivenes. (Id. id.)
- 2 - 7 Y fué / sus ojos saciados / bajando. (G. Mistral, *Ruth*)
- 1 - 7 Aman / con clara ternura / lo humilde. (Romeo Murga,  
*Loa a las gentes del campo*,  
en *Antol.* de R. Azócar, 315)
- 7 Y en afanosa jornada / reciben  
besos del sol. . . (Id. id. id.)
- A contemplar la encantada laguna  
7 que, con los dedos del viento / nos signa. (R. Lozano, *Bajo el auspicio de Venus*, en la rev.  
*Prisma*, París, Julio, 1922, p. 129)
- 1 - 7 Mira / a las ninfas saltar, / una a una. (Id. id. id.)

O bien, el de cuarta se combina con un retardo en séptima, produciéndose una cadencia «galaica», de los esquemas *ac, ec, ic, etc.*:

Me déjlo aquí, y aquí quiere que muera. (Garcilaso, *Egl.*  
II, 486)

Mas, sobre todos, ten siempre a la mano. (Céspedes, *Pintura*, II, en *Tes. de Quint.* p. 115)

En cuya margen vió sierpes por flores. (Lope, *Circe*, III, en  
*B.A.E.*, t. 38, p. 515)

Oro le llamas, y es dulce desvelo. (Quevedo, silva *Diste crédito*, en *B.A.E.*, t. 69, p. 303)

Y la que, pobre, dios tuvo en el prado. (Quevedo, *Roma antigua*, 7)

A respirar el graso aire del valle. (Unamuno, *El cristo de Velásquez*, p. 89)

A este propósito, conviene hacer notar que el endecasílabo acentuado en séptima, como cualquier verso de otra acentuación, no se dice con las mismas cadencias cuando se repite en series de versos de iguales acentos y retardos que cuando se mezcla excepcionalmente con los de otra estructura. En serie, la repetición destaca los rasgos pertinentes, que en este caso son los acentos de las sílabas 4, 7, y 10, y las pausas que les siguen, de tal modo que el verso brinca, con un respingo semejante en cada uno de los tres sitios, ondulando un ritmo dactílico más bien que una cadencia de onda divergente. Mezclado, pone una nota nueva, pero se desliza en ondulación suave y amplia de dos vértices, como los en sexta. Es decir, un lector oportuno puede hacer esta diferencia, y asociar estas cadencias a las otras, sin mengua para el conjunto y con la ventaja de la variedad.

Débense los desplazamientos señalados anteriormente en las cesuras al *encabalgamiento* de las palabras en el sitio en que habría estado el retardo cesural, si el poeta se hubiese sometido a la regla de no dar *zancadas* sino hacer cesuras en sexta o en cuarta. El encabalgamiento o zancada es un accidente que *une*, y todo lo contrario, pues, de la cesura, que es un corte, y que *separa*. He dicho ya que los modernos han acogido la zancada con el deliberado propósito de «modernizar», según ellos, de regalarse con novedades y acrobacias; cosas que, como



las rimas sin acento (*los-Dios, una-cuna*,... viejas más que Calderón), son todo lo contrario del arte que impresiona y habla con naturalidad. Pues bien, era *natural* dar zancadas, *unir* en el interior del verso; y no darlas, *separar* en el paso de un verso a otro. Por esto, y en lo que atañe al interior del verso, tal cual vez los modernos han logrado justo galardón.

La zancada más grave y frecuente la dan los poetas en la sexta sílaba, pasando sin venia ni santiguada a la séptima o a la octava, postergando así el acento fuerte, y corriendo el retardo al intervalo entre la séptima y la octava, o entre la octava y la novena. Resultan con esto endecasílabos en que los tres acentos predominantés están situados: uno en 3.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, o 1.<sup>a</sup> sílaba; otro en la 8.<sup>a</sup> o la 7.<sup>a</sup>, y el otro en la 10.<sup>a</sup>. Llegan a resultado parecido otros versos a causa del predominio de la quinta sílaba, por existir pausa entre ésta y la sexta. La zancada de cuarta traslada generalmente la cesura a sexta o séptima. En el primer caso, no se produce un hecho extraordinario; pero en el segundo, toma el endecasílabo el talante especial de los «dactílicos» o «galaicos», como ya he dicho. De modo que, en conjunto, estos disidentes tienen el rasgo de *endecasílabos sin acento predominantés en sexta ni en cuarta, ni por consiguiente cesura en esos sitios, sino en otros*. Me parece inevitable llegar a esta conclusión si *cesura* no es un ente misterioso y brujo, sino un hecho rítmico, un elemento de la cadencia, un retardo y aflojamiento de la dicción, tras la tensión de un acento casi tan fuerte como el que limita el verso; tensión y retardo que cambian el movimiento rítmico.

Añado a continuación bastantes ejemplos clasificados, en comprobación de lo que queda dicho, y para que se vea que, si bien son excepciones dentro del uso más general, también son posibilidades que no han desdeñado los poetas, aunque sí los metricistas, y que el lector juzgará según su lectura y oído. Señalo sucesivamente cadencias con predominio de las sílabas 3 y 8, 2 y 8, 1 y 8, 3 y 7, 2 y 7, 1 y 7, además de la 10, y finalmente 5 y 10.

#### CON ACENTOS EN 3.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> Y 10.<sup>a</sup>

Dando nuevas de mi desasociado. (Boscán, cit. por Bello, *Principios*, p. 124)

- Y el degustó que del sufrir me alcanza. (Boscán, cit. por Menéndez Pelayo, *Boscán*, p. 218)
- Y entre lenguas se mejoraba el cuento. (Id. id. id.)
- Horas breves de mi contentamiento. (L. de Camoens, *B.A.E.*, t. 42, p. 27)
- Con los verdes y entretejidos ramos. (Hurtado de Mendoza, *B.A.E.*, t. 32, p. 56)
- Esta flauta con que el Alexi hermoso. (León, *Egl. V de Virgilio*, t. 4, p. 417)
- No tuvieron o no guardaron leyes. (Guillén de Castro, cit. por Henr. Ureña, *Endec. cast.*, p. 144)
- Rompeölas de las eternidades. (R. Darío, *Torres de Dios!*)
- Y renaces en mi melancolía. (Delmira Agustini, *Con tu retrato*)
- Tono tétrico de modernidad. (J. M. Poveda, *Tamboril para Bromio*, en *Ant. de Onís*, p. 979)
- Que se queja con un sollozo tierno. (L. C. López, *Toque de oración*, en *Ant. de Onís*, p. 853)
- Nos iremos humildemente alegres. (D. de la Vega, *Vida de artistas*, en *La música que pasa*, p. 48)
- Caravana de mis melancolías. (D. de la Vega, *Un amor que se fué*, en *La mús. que pasa*, p. 64)
- Me derramo como una cabellera. (Id., *El Poeta*, IV, en *Las montañas ardientes*, p. 73)
- Que pasaste como una llama roja por el fondo de nuestros corazones. (Id., *Ménade*, I, en *Las montañas ardientes*, p. 127)
- Ya bajaron de las constelaciones. (Id., *Los huéspedes*, en *Sus mejores poemas*, p. 289)
- Somos cómplices de unas primaveras. (Id., *Nuestros días*, en *Sus mejores poemas*, p. 298)
- Deshojada sobre una calavera. (Id., *Retrato*, en id., p. 301)
- Que al través de las civilizaciones. (Id., *A la ciudad de Santiago*, en id., p. 297)
- De los cielos y las eternidades. (Id., *Sombra*, en *Romance-cero*, p. 41)
- Noche antigua, con una aventurera. (Id., *La mano de la dama* en *Mansión desvanecida*, p. 16)

Por la ráfaga de tu adolescencia. (Rafael H. Valle, *Mañana solariega*, en la rev. *Prisma*, París, Junio, 1922, p. 112)

Y debajo de la genuflexión. (L. C. López, *Una viñeta*, en *Ant. de Onís*, p. 853)

Este valle, pero tu plenitud. (Aída Moreno, *A G. Mistral*, en *Nuestros poetas* de Donoso, p. 475)

Marchitándotelas, y de las lágrimas. (Unamuno, *Mejillas* en *El Cristo de Velásquez*, p. 120)

En el verso anterior hay un acento débil en sexta, como asimismo lo hay en quinta o en sexta en algún otro de los restantes, y sobre todo en los que siguen, que a veces lo llevan también en cuarta; pero siempre subordinados al de tercera:

Un dolor quê es de muy ruin linaje. (Boscán, cit. por Menéndez Pelayo, *Boscán*, p. 218)

Verde prado de fresca sombra lleno. (Garcilaso, *Egl. I*, 241)

Los tragó, como arista seca el fuego. (Herrera, *Vict. de Lep.*, 10)

Derribó con los brazos suyos graves. (Id. id., 16)

Y aunque no, ¿quién hacerme puede ofensa? (Id. id., 50)

Y las honras, que celas tú, consiente... (Id. id., 76)

Quebrantaste al cruel dragón, cortando... (Id. id., 131)

Pagará de africana sangre el censo, (Id., *Canción a la pérd. del rey D. Sebastián*, últ.)

De la etiöpê hasta la gente austrina. (Cervantes, *La Galatea*, VI, en *B.A.E.*, p. 90)

Un soneto me manda hacer Violante. (Lope, en *Tés. de Quintana*, p. 259)

Los dos Hebrós, y el Padre Tajo ameno. (Quevedo, *Roma antigua*, en *B.A.E.*, t. 69, p. 304)

De sus cuerpos sabrá decir la fama. (Id. id. id., p. 305)

La virtud está en ser tranquilo y fuerte. (R. Darío, *Preludio en Cantos de vida y esperanza*)

Y en el viento, què es de la golondrina. (Rafael H. Valle, *El ánfora sedienta*, en *Ant. de Onís*, p. 792)

No miró, ántes de saber del vicio. (R. López Velarde, *La suave patria*, en id., p. 971)

#### CON ACENTOS EN 2.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> Y 10.<sup>a</sup>

En mí, presto se acabará el tormento. (Boscán, cit. por Menéndez Pelayo, *Boscán*, p. 218)

Lo menos de lo que en su ser cupiere. (Garcilaso, *Egl. III*, 31)

Mas, todo se convertirá en abrojos. (Garcilaso, *Egl. III*, 343)

En lágrimas, como al lluvioso viento. (Id., *Elegía I*, 23)

El fruto que con el sudor sembramos. (Id., *Elegía II*, 9)

Que ya no me refrenará el temor. (Id., *Canción II*, 37)

él mismo se descubrirá callando. (H. de Mendoza, *Canción*, 74, en *B.A.E.*, t. 32, p. 54)

Sinó la que en el corazón ardía. (San Juan de la Cruz, *La noche oscura*, 15, en *B.A.E.*, t. 27, p. 142)

Del Codro que con el Delo mora. (Luis de León, *Egl. VII de Virgilio*, 35, en t. 4, p. 422)

De Mágdalo, bien qué perdidamente. (Id., *Oda XX*, en id., p. 334)

Las tierras, o si para las cebadas. (Id., *Las Geórgicas de Virgilio*, I, en t. 4, p. 449)

La gloria que en la posesión se emplea. (Quevedo, soneto *Quien no teme alcanzar*, 8, en *Floresta* de Böhl, p. 291)

Apéámonos de las cabalgaduras. (Herrera Reissig, *Renunciación simbólica*, en *Obras*, II, p. 109)

Sostiéneme en este camino vano. (Unamuno, *De Fuerte-ventura a París*, soneto 73, p. 118)

Tuvieron una llamarada astral. (D. de la Vega, *Tenía tanto azul*, en la rev. *Elegancias*, París, Nov., 1913, p. 6. Se llama *Lo de siempre* en *La música que pasa*)

Y cerca de mi corazón. Viviendo. . . (Id., *Los vientos de la otoñada* en *Claridad*, p. 52)

Eleva su Jerusalén la Rosa. (Rafael H. Valle, *El ánfora sedienta*, en *Ant.* de Onís, p. 792)

En los ejemplos precedentes no hay acento en cuarta, ni siquiera débil. En los siguientes sí, pero subordinado al de segunda:

Siguiendo vuestro natural camino. (Boscán, canción *Claros y frescos ríos*, 3, p. 249)

Descójolos, y de un dolor tamaño. (Garcilaso *Egl. I*, 355)

Juntándolos, con un cordón los ato. (Id. id., 363)

Compuestas, como si no hubieran sido. (León, *Proverbios de Salomón*, 90, en t. 4, p. 631)

Conságrale tu abominable vida. (Quintana, *Pelayo*, II, 6, en *B.A.E.*, t. 19, p. 65)

¡Oh sol, que cuando el pavoroso día. . . ! (Espronceda, *Al sol*)

Las copas donde nos espera el vino. (José García Vela, *Hogares humildes*, en *Ant.* de Onís, 649)

Seámos buenos camaradas dê ellas. (D. de la Vega, *Instantes*, en *Las montañas ardientes*, p. 106)

Silencio para el corazón herido. (R. Meza Fuentes, *Hoja de Otoño*, en *El Mercurio* de Santiago, del 7 de junio de 1942)

Es posible que Garcilaso (*descojólós, juntandolós*), Quintana (*consagralé*), Unamuno (*marchitandolielás*), . . . pronunciasen los pronombres *los, le, las*, . . . con más fuerza que nosotros, tal como Darío ciertamente acentuaba en *me* el verso «Francisca Sánchez, acompañamé» (del poema que empieza «Ajena al dolor. . .»), y tal como otros lo hicieron antes. Para nosotros, empero, los endecasílabos en cuestión están acentuados en segunda o en tercera.

En los casos que van a seguir ahora, el acento débil y subordinado se halla en sexta:

Tu grey en este valle hõndo, oscuro. (León, *En la Ascensión*, t. 4, p. 323)

¿Qué norte guiará la nave al puerto? (Id. id. id.)

Contrá éste, que aborrece ya ser hombre. (Herrera, *Vict. de Lep.*, 75)

El bien que con tan largo afán conquista. (J. de Arguijo, soneto *Pudo con diestra lira*, 11, en *B.A.E.* t. 32, p. 400)

Por verse de divinos pies tocadas. (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, I, en *B. A. E.*, t. 1, p. 681)

Que en vano a competir con ella aspira. (L. de Argensola, soneto *Yo os quiero confesar*, 7)

Mas, antes los vecinos campos cubre. (Id., soneto *Lleva tras sí*, 4)

Y Fabio, en el umbral de Tais tendido. (Id. id., 12)

Del verso deliciosamente escrito. (B. de Argensola, sátira *Don Juan ya se me ha puesto*, 279, en *B.A.E.*, t. 42, p. 350)

Las torres, que desprecio al aire fueron. (Caro, *Ruinas*, 16)

¡Itálica!, y el claro nombre oído. (Id. id., 82)

Las hojas que en las altas selvas vimos. (*Epístola moral*, 91)

Que usó, como si fuera plata neta. (Id. id., 179)

Los ejemplos de esta especie se podrían duplicar y triplicar. No así los siguientes, con acento fuerte en la primera, que son menos comunes:

#### CON ACENTOS EN 1.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> Y 10.<sup>a</sup>

Sea de quien la mar no teme, airada. (León, *Vida retirada*, 75; en t. 4, p. 295)

Salga mi trabajada voz, y rompa. (Ercilla, *La Araucana*, canto 16, 1, p. 72)

Huésped, a tus sagrados manes debo. (Caro, *Ruinas*, 87)

Donde no dejarás la mesa ayuno. (*Epístola moral*, 37)

Antes que aquesta mies inútil siegue. (Id., 85)

Tú sobrenaturalizaste el Hombre. (Unamuno, *Soporte-Naturaleza*, en *El Cristo de Velázquez*, p. 145)

Y armo a mi afán de eternidad asilo. (Unamuno, *De Fuerteventura a París*, soneto 82, p. 129)

El resultado es parecido si, además, el segundo vértice se sitúa en la séptima sílaba.

#### CON ACENTOS EN 3.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> Y 10.<sup>a</sup>

Las *Comedias* del gran Lope de Rueda. (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, VIII, 18, en *B.A.E.*, t. 1, p. 697)

¡Sé piadosa... como un rayo de luna!

¡Sé suäve... como un soplo de brisa! (A. Nervo, *Ruego*, en *Sus mejores poesías*, p. 140)

Vencedora de los siete dragones. (C. Mondaca, *Elegía*, en *Poesías*, p. 106)

Suave Patria, vendedora de chía. (R. López Velarde, *La suave Patria*, en *Ant. de Onís*, p. 973)

Y otros algo de tus manos distantes. (D. de la Vega, *Ménade*, II, en *Las montañas ardientes*, p. 139)

Y arrimádosenos, madre, al oído... (Unamuno, *Obediencia*, en *El Cristo de Velázquez*, p. 123)

Aburrido de tan largo jolgorio. (Id., *De Fuerteventura a París*, p. 12)

Tu evangelio, mi señor Don Quijote. (Id. id., p. 40)

De la muerte que crêe ver en acecho. (Id. id., p. 99)

De aquí Trotzky sacó fe y esperanza. (Id. id., p. 123)

Preso en ellas a la fuerza del sino. (Id. id., p. 127)

Es el pino què Heine pinta en el Norte. (Herrera Reissig,  
*A Guido Spano*)

Esta distribución de acentos tiene también toda la composición, *El rincón florido*, en que M. González Prada «ensayó un nuevo endecasílabo», con palabra esdrújula en el acento de tercera. Son catorce versos como éstos:

Mas, ¿el ámbito del mundo no encierra  
campos fértiles, rincones floridos?  
Ve mis cármenes secretos, oh Amada;  
dí si en páramos de nieve se tornan.

No he hallado entre los clásicos ningún ejemplo sin acento débil en sexta, como tienen los ejemplos que van en seguida; pues uno de Fray Luis de León que menciona Méndez Bejarano (*La ciencia del verso*, p. 106) fué mal leído por éste; no es *Los halciones de la Tétis amados*, sino *Los alciones de la Theti amados* (Trad. de las *Geórgicas* de Virgilio, en el t. 4, p. 458).

Vuestra musa valió luego la mía. (Boscán, *Epístola*, 9, en  
*Poetas*, p. 255)

Acabando la más corta carrera. (D. Hurt. de Mendoza,  
*Canción*, 3, en *B.A.E.*, t. 32, p. 86)

Contemplar la verdad pura, sin velo. (León, *A F. Ruiz*, 5,  
en t. 4, p. 306)

Donde apenas caber puede la enmienda. (B. de Balbuena,  
*Egl. VIII*, 153, en *Tes. de Quintana*, p. 109)

Y al sabor de los más nobles manjares. (B. Argensola, epíst.  
*Con tu licencia, Fabio*, en *B.A.E.*,  
t. 42, p. 312)

Y alegrarme de haber dado mi vida. (Cervantes, *La Galatea*, I, en *B.A.E.*, t. 1, p. 16)

Los despojos a ti solo debidos. (Id. *La Galatea*, II, id., p. 33)

Me vinieras a dar muerte tan dura. (Lope, *La Circe*, II,  
*B.A.E.*, t. 38, p. 510)



- Una puente que no hay quien la repare. (Quevedo, soneto  
*A la ciudad de Córdoba*, 10, en  
*B.A.E.*, t. 69, p. 494)
- Ya del mundo la ves reina y señora. (Id., silva *Roma anti-*  
*gua*, 4, en *B.A.E.*, t. 69, p. 304)
- Y la tierra quedó seca y amarga. (D. de la Vega, *Fray Luis*  
*de León*, en *Sus mejores poemas*, p. 278)

CON ACENTOS EN 2.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> Y 10.<sup>a</sup>

- Si al tiempo que las tres Blancas buscase. (Cervantes, *La*  
*Galatea*, II, en *B.A.E.*, t. 1, p. 32)
- Errando por las no vistas montañas. (Cristóbal de Mesa,  
cit. por Henríquez Ureña, *Endec.*  
*cast.*, p. 144)
- Espíritualizadísimamente. (Herrera Reissig, *Idilio espec-*  
*tral*, en *Los parques abandonados*)

En los endecasílabos siguientes se insinúa un acento secundario en sexta:

- ¿A dó convertirán ya sus sentidos? (León, *En la Ascensión*,  
10, t. 4, p. 323)
- De gente que a ningún rey obedecen. (Ercilla, *Araucana*, I,  
10)
- Cien millas, por lo más ancho tomado. (Id. id., I, 52)
- Pensando que, pues va a vos dirigido. (Id. id., I, 31)
- Del áspero rigor suyo terrible. (Cervantes, *Galatea*, III, en  
*B.A.E.*, t. 1, p. 41)
- Ursanio, cuando yo vi aquel dechado. (B. de Balbuena,  
*Egl. VI*, 22, en *Tes. de Quintana*, p. 106)
- Aurora de la edad vuestra dichosa. (Lope, *Circe*, I, 42 en  
*B.A.E.*, t. 38, p. 498)
- Los huéspedes y dió muerte a Diomedes. (Id. id. II, 458, en  
id, p. 508)
- Rodaron de marfil y oro las cunas. (Caro, *Ruinas*, 44)

Retuvé con pasión loca una mano. (D. de la Vega, *Fiebre del alba*, en *Mansión desvanecida*, p. 17)

CON ACENTOS EN 1.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> Y 10.<sup>a</sup>

Pueda al pasado sér nuéstro volvernós. (Cervantes, *Galatea*, IV, en *B.A.E.*, t. 1, p. 57)

Para que no me den voces; que suele. . . (Lope, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *B.A.E.*, t. 38, p. 230)

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo. (Quevedo, soneto *Faltar pudo su patria*, en *B.A.E.*, t. 69, p. 6)

Crispa su prima sutil mi guitarra. (Lugones, *Las cigarras*, en *Ant. de Onís*, p. 388)

Para la que, como baja el rocío, . . . (G. Mistral, *Ruth* en *Des.*, p. 15)

Clásico romanticismo pueril. (D. de la Vega, *Vida de artistas*, V, en *La música que pasa*, p. 37)

Para el regazo de niña de Delia. (R. Meza Fuentes, *A la reina Delia*, en *Fiesta de la Primavera*, p. 77)

Los endecasílabos con acentos en 5.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> son más escasos todavía que los que se han agrupado en las listas precedentes; y también más extraños a los del sistema capital, con acentos en sexta o en cuarta. Para poner ejemplo de ellos en *Leyes de la versificación castellana* (2.<sup>a</sup> ed., p. 56), tuvo R. Jaimes Freyre que inventar estos dos con cesura grave:

No hallarás el orden del Universo  
si no ves del cielo la clara luz.

Por su parte, M. González Prada compuso nueve, para ejemplo también, de los cuales he aquí dos:

Mar profundo, inmenso mar de las cosas  
¿puede acaso el hombre sondar tu abismo?  
(p. 338 de *Ant. poét.*, 1940)

Este último verso tiene el ritmo y la cesura de los sáficos de cinco acentos con que se han imitado las cadencias respectivas:

Frescas linfas suenan de ocultas fuentes;  
entre los manzanos susurra el aura;  
y de las tremantes lucientes frondas

bajan los sueños. (Safo, I, 4, trad.  
del Dr. Ibarra.

No es un endecasílabo usual, pero existe. (Ver *La versificación neo-clásica y la obra poética del Dr. Ibarra*, en *Anales de la Univ. de Chile*, 1945, 1.º y 2.º trim., pp. 172, 171 y 151).

Otro ritmo tiene, sin embargo, el endecasílabo en quinta que usó Rubén Darío en su poema *El verso sutil* . . . , publicado en *Cantos de vida y esperanza* (1905) cuyos primeros hemistiquios son agudos:

El verso sutil que pasa o se posa  
sobre la mujer o sobre la rosa,  
beso puede ser, o ser mariposa . . .

Son seis tercetos monorrimos en que los primeros hemistiquios riman también a veces, entre sí y con los segundos, lo que da a la composición a ratos la apariencia de estar compuesta en versos pentasílabos, que por capricho se hubiesen escrito de a dos en un renglón. El único primer hemistiquio grave, *Herodías ríe*, equivale a un agudo porque se une en sinalefa con el segundo, *en los labios rojos*. Es decir: la técnica con que Darío trasladó al castellano el «décasyllabe» francés de cesura mediana es tanto y más cohibida que la que discurrió Iriarte en *La campana y el esquilón* al trasplantar el «alexandrin»: evitó los hemistiquios graves o esdrújulos, olvidando que en castellano podía compensarlos al pasar la cesura. Sigue igual técnica otro poema de esta especie, *Palabras de amor*, primero del manójo del mismo nombre publicado por R. Meza Fuentes, allá por 1932.

Más que este uso parejo de endecasílabos con cesura mediana, interesa, pues, en nuestro caso, el uso mezclado. Los clásicos ofrecen poquísimos ejemplos:

5. De mi cantar, pues, / yo te vi agradada  
tanto, que no pudiera el mantuño  
Tí tiro ser de tí más alabado. (Garcilaso, *Egl. I*, 172)
5. Y en esto no voy / contra el juramento. (Id., *Soneto VII*)
5. En una esperan/za que salió vana. (León, cit. por Méndez  
Bejarano, *Ciencia del verso*, p. 106)

Las profundas cavernas del sentido...

5. calor y luz dan / junto a su querido. (San Juan de la Cruz,  
*Llama de amor viva*, en *B.A.E.*, t. 27, p. 228)

Es la riqueza que a la vista envía

5. esa celestial / puerta de alegría. (B. de Balbuena, *Egl. I*,  
en *Tes. de Quintana*, p. 99)

Pero los modernos son más pródigos. Y hasta se percibe,  
no muy claramente, cierta deliberada intención de usarlos:

5. Que nunca ostentó / tanta gloria un hombre  
de los que en cetro esplendoró el Saturnio.
5. Del pabellón tra/jo a la hermosa virgen  
y la entregó; la que fué, mal su grado,  
a los navíos con los reyes de armas. (Jünemann, trad. de *La  
Ilíada*, I, 364 y 444)
5. Noble visión hay / en tiempos y frescos  
para loör de mil divinas cosas. (Darío, *Balada sobre la sen-  
cillez de las rosas perfectas*, en  
*Poésias y prosas raras*, p. 48)

Mi carne de pecado se consuma,

5. y hágale pave/sas su restregón. (Unamuno, *Espada*, en *El  
Cristo de Velázquez*, p. 56)
5. Pero como nõ es / ningún Federico  
y el seso tiené de sustancia enjuto... (Id., *De Fuerteventu-  
ra a París*, XIII, p. 35)

5. Propagarás fie/bre y malignidad:  
ajusta, Bromio, el tamboril reciente
5. a tu diapasón; / quítale el doliente  
tono tétrico de modernidad. (J. M. Poveda, *Tamboril para Bromio*, en *Ant.*, de Onís, p. 979)

Y, aunque indudablemente la ironía  
fué su modalidad predominante,

5. para definir / su psicología  
nadie la ha conocido lo bastante... (María Villar Buceta,  
¿...?, en *Ant.* de Onís, p. 952,  
donde falta el *lo* del últ. verso)

Noche pascual ilumina el sendero.

5. Azul, humo azul, / la voz de la niña.
5. Albricias del cam/po, un pobre cordero  
y los racimos que aroman la viña. (R. Meza Fuentes, *A la Reina Delia*, en *Fiesta de la Primavera*, p. 79)

En este último ejemplo, la circunstancia de estar todos los demás versos del poema acentuados en cuarta y en séptima da margen a otra interpretación métrica: la de ser éste, no un poema en endecasílabos sino en arte mayor, como los poemas que examiné en mi estudio respectivo.

Por lo cual nos ofrece ejemplos más seguros don Daniel de la Vega, quien sustenta el cetro en esta novedad métrica. Desde 1915, en su manojó *La música que pasa*, Vega mezcló ya con los otros el auténtico endecasílabo de cesura mediana. En el poema, tan curioso, *A una música* (pp. 26-27), formado por estrofas compuestas de heptasílabos (algunos impresos como alejandrinos) rematadas por un endecasílabo, los tres primeros de éstos son del tipo 4 - 7 - 10, el cuarto 3 - 5 - 10, y el quinto, 2 - 5 - 10. Son éstos:

5. Al leer los cuen/tos de Rusiñol.

5. Que hacéis tanto da/ño en el corazón.

Más adelante (p. 41 del mismo libro), se halla este otro:

- Saboréando sensuales embelesos,  
5. que disiparán / todos / mis agravios... (*Vida de artistas*)

En otro libro (*Los momentos*, 1918, p. 58), en el poema *Alzo la copa bajo las estrellas*, hay estos 3 - 5 - 10:

5. ¡El Milagro! Ya / las constelaciones  
no estaban en los hondos firmamentos  
y las sombras en nuestros corazones  
5. se enroscaban co/mó arrepentimientos.

Podría objetarse que, como en otros endecasílabos acentuados en tercera, este último particularmente tiene la cesura más bien en tercera que en quinta. Bien, pero no se dirá lo mismo de aquéllos ni del siguiente y último, que se halla en el poema dramático *Ménade* (acto II, p. 52 de *Las montañas ardientes*, 1919):

- Yo la tuve a mis plantas muchas veces,  
desnuda y enjorada,  
5. arrastrándosê an/te mis altiveces  
como una linda bestia enamorada.

Yo que también digo a veces en metro mis emociones,  
guardó inéditos unos versos en que figuran éstos, espontáneamente nacidos; y no enmendados, en vista de que maestros como Unamuno o De la Vega no han corregido los suyos:

- La yema sê hincha en la desnuda rama  
que excita el sol de ardiente mediodía.  
5. Torna el pajarillo a tejer la trama  
que ajuar de seda brindará a su cría.  
5. ¡Primavera ha vuelto! Y el sol aleve  
ansias de amar en las entrañas mueve.

Cuando, en los ejemplos que he venido mostrando en este estudio, están acentuadas, aunque sea levemente, las sílabas sexta o cuarta, un lector empeñoso podría recitarlos de modo que estas sílabas, reforzándolas, adquiriesen valor rítmico; y mi larga demostración se habría perdido. Pero, cambia la figu-

ra en los demás ejemplos. (y los hay de todas suertes) en que la sexta o la cuarta carecen de acento, y al ocupar el nivel más bajo de la intensidad sólo es posible la lectura con vértices en 3.<sup>a</sup>-8.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>-8.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup>, etc. Estas acentuaciones son, pues, un hecho; pero un hecho de excepción. Veinte o treinta casos entre diez mil versos dan un porcentaje de bajísima categoría, inferior a la unidad, como muchos de los de las listas primeras.

El endecasílabo moderno se diferencia, pues, un tanto del que describieron hace más de un siglo Maury y Bello. A las fórmulas 6-10 y 4-8-10 hay que añadir: 1.º Las que ellos repudiaban: 4-10, 4-7-10, y que ha justificado don Pedro Henríquez Ureña; y 2.º Las 3-8-10, 2-8-10, 1-8-10, 3-7-10, 2-7-10, 1-7-10, y 5-10, con acentos secundarios en diferentes posiciones. Las fórmulas de dos acentos, 6-10, 4-10, 5-10, encubren, en efecto, un acento o dos, de intensidad secundaria; por lo que pueden traducirse a menudo por una de las otras, las de tres acentos, más fáciles y agradables. De los tres acentos, los dos primeros son móviles y el tercero es fijo.

En resumen, el verso de 10/1 sílabas no da al oído la misma impresión que dan el tredecasílabo (12/1) o el alejandrino (6/1 - 6/1), de estar formado por hemistiquios, sean éstos dos o tres; sino más bien la del octosílabo, pues despliega una sola ondulación variable, un solo pulso desigual, formado por grupos de sílabas; generalmente 2-4-4, 3-3-4, 4-4-2, 4-3-3, 4-2-4; y excepcionalmente 3-5-2, 2-6-2, 1-7-2; 3-4-3, 2-5-3 y 1-6-3. Esto es lo que muestra el análisis desprevenido en cuanto a «números». Concebido así, el endecasílabo moderno es un verso simple, polirrítmico, con diez tiempos de marcha y uno de reposo, dos o tres vértices y otros tantos retardos suaves, que apenas merecen el nombre de cesuras, salvo en ciertos versos en cuarta de corte muy marcado. Es, todavía, más flexible que el endecasílabo clásico y no menos agradable, a condición de que se haga empleo moderado de las cadencias de excepción. Ya no es el verso con acentos obligados aquí y allá y con cesuras fijas, que todavía describen los manuales de métrica. Ya no tiene más limitaciones que las preferencias rítmicas del versificador, controladas por el saludable consejo que le sugieren las preferencias de sus predecesores y maestros desde Garcilaso acá.

Cada cadencia del endecasílabo podría originar un verso simétrico, si en todo un poema no se acogiese ninguna otra.

Pero los poetas no han concedido esta preferencia sino a *grupos* de ellas, más bien que a cierta cadencia determinada:

1) Las en cuarta *ab, eb, ib*, con predominio de *eb*, en el endecasílabo que algunos llaman «sáfico», porque con él se han hecho estrofas que imitan no muy exactamente la sáfico-adónica de los clásicos latinos. (Ver *La versif. neo-clásica...*, en *Anales*, núm. de 1945, ya citado). Pueden citarse como ejemplo: *Al céfiro* de Villegas, *A la fortuna* de Meléndez, y cien otros poemas. *A un poeta* (1889) de Darío está compuesto también casi exclusivamente en dichos endecasílabos.

2) Las en cuarta *ac, ec, ic, ak, ek, ik*, etc., con predominio de *ec*, en el endecasílabo «galaico», que llamaron «dactílico» Bello y De la Barra, y «anapéstico» Milá, cuyo ejemplo más célebre es *Pórtico* (1892) de Darío. Muchos otros poemas podrían citarse también, por el empleo abundante o exclusivo de estas cadencias: *Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas* del mismo Darío; soneto XLVIII del libro *De Fuerteventura a París* por Unamuno; *Pántum, Ritmo sin rima*, y otros de González Prada; *El viejo reloj* de Amy, *Ruth* de Gabriela Mistral, *Loa a las gentes del campo* de Romeo Murga, *Bajo el auspicio de Venus* de R. Lozano, ...

3) Las en sexta, *sin mezcla de en cuarta*, en poemas en que esta circunstancia parece ser una casualidad, más bien que un propósito. Por ejemplo, el soneto famoso «No me mueve, mi Dios, para quererte» (atribuido hoy al mejicano Fray Miguel de Guevara, entre otros); o el «Lleva tras sí los pámpanos octubre» de Lup. de Argensola; o el «De amenazas del Ponto rodéado» de Quevedo, etc.

4) Las en quinta, *sin mezcla*, en los sáficos de cinco acentos del Dr. Ibarra, citados más atrás; como asimismo en los poemas *El verso sutil*, de Darío, y *Palabras de amor*, de R. Meza Fuentes, cuyo movimiento rítmico se acerca al del dodecasílabo 5/0-5/1, 5/1-5/1.

5) Las en cuarta esdrújulas, *sin mezcla*, en el poema *Anfora* de Chocono, cuyo movimiento rítmico se identifica con el del decasílabo 4/2-4/1, 4/1-4/1.

6) Las en tercera esdrújula, séptima y décima, en el poema *El rincón florido* de González Prada.

Dije ya que los clásicos no mezclaron, sino por excepción, los endecasílabos de final esdrújulo con los graves. Tampoco



mezclaron los agudos, salvo Boscán. Pero hicieron poemas en esdrújulos o agudos exclusivamente. Quevedo hizo sonetos en agudos; por ejemplo, los que empiezan «Esta cantina revestida en faz» y «Yo me voy a nadar con un morcón»; imitado en esto como en otros extremos por Unamuno en *De Fuerteventura a París* (soneto XIV). Calderón puso once octavas en agudos en la escena IV de *La cena del rey Baltasar* (B. A. E., t. 58, p. 300). En la silva de Góngora *En honor de «Las Lusiadas» de Tapia* hay dieciséis endecasílabos esdrújulos; y en *La Arcadia* de Lope, libro II hay treinta y dos tercetos en esdrújulos también.

#### § 4. VERSOS COMPUESTOS RELACIONADOS CON EL ENDECASÍLABO

Ahora que conocemos más puntualmente las cadencias del endecasílabo, la comparación con los dodecasílabos será fácil y breve. Y con sólo recordar los enriquecimientos obtenidos en el eneasílabo y el tredecasílabo, al pasar de las acentuaciones de los versos compuestos pertinentes a la polirritmia de los sencillos, podemos prever que el endecasílabo es más rico en acentuaciones que los versos de seguidilla, compuestos de tramos más cortos. La comparación descubre una relación de parentesco entre el dodecasílabo de seguidilla (6/1 - 4/1) y el endecasílabo en sexta, y entre el de seguidilla inversa (4/1 - 6/1) y el endecasílabo en cuarta; como asimismo entre el dodecasílabo 5/1 - 5/1 y el endecasílabo en quinta; y entre el dodecasílabo 7/1 - 3/1 y el endecasílabo galaico cesurado en séptima. Pero, como no se ha usado un dodecasílabo 3/1 - 7/1, no hay relación que anotar entre éste y el endecasílabo en tercera, si bien el dodecasílabo 3/1 - 3/1 - 3/1 podría considerarse en su lugar. Endecasílabos de la misma ondulación que los metros de seguidilla sólo hay, pues, entre los en sexta y en cuarta. He aquí una estrofa en metro 6/1 - 4/1, sacada del bien conocido *Elogio de la seguidilla* (1892) de R. Darío:

Metro mágico y rico / que al alma expresas	ka
llamêantes alegrías / penas arcanas,	de
desde en los suaves labios / de las princesas	hi
hasta en las bocas rojas / de las gitanas.	hi

Si se prescinde de las sílabas impresas en bastardilla, fuera de medida y sobrantes en la cesura, los versos anteriores tienen la misma acentuación que los siguientes endecasílabos; pero no la misma ondulación, no la misma caída en la cesura sin sobrantes, no las mismas cadencias, por lo tanto:

- ka* Busca, pues, el sosie/go, dulce y caro. (*Epíst. moral*, 40)  
*de* Ni al arte de decir, / vana y pomposa. (Id., 191)  
*hi* Desde el primer sollo/zo de la cña. (Id., 18)

Bastaría continuar el paralelo para hallarles equivalentes a todas las acentuaciones del verso de seguidilla 6/1 - 4/1. Pero, dado el uso corriente de mezclar los endecasílabos en sexta con los en cuarta, poemas equivalentes no son sino los formados por endecasílabos parejamente en sexta (V. el § 3, final).

He aquí, ahora, el más antiguo ejemplo que conozco del compuesto 4/1 - 6/1, dodecasílabo que ha sido poco cultivado:\*

Lloren los vientos / en tus diáfanos tules,	<i>ec</i>
las brisas giman / en tus hondos barrancos,	<i>ac</i>
¡oh mar de Jonia / de las aguas azules!	<i>ác</i>
¡oh Paros, cuna / de los mármoles blancos!	<i>ac</i>

Venus la Olímpica, / la inmortal de Citeres... *ec*

La acentuación casi uniforme, y siempre ternaria en el segundo hemistiquio, paralela a la del endecasílabo galaico, quita interés a este ejemplo. Por lo que es preferible, si no fuera también poéticamente más valioso, el soneto *A la impecable* de María Eugenia Vaz Ferreira, cuyos cuartetos dicen:

Lirio impecable / de la gran selva humana,	<i>eb</i>
fragante efluvio / de una divina esencia,	<i>ah</i>
límpida perla / de alguna mar arcana,	<i>eg</i>
sutil reflejo / de una alta iridescencia.	<i>ad</i>

\* Pertenece a un poema titulado *La vejez de Venus*, que se publicó en el *Almanaque Sud-Americano* de Buenos Aires, en 1896 o 97. No conservo de él sino un recorte incompleto, en que quedan los cinco primeros versos, sin el nombre del autor. El recorte lleva al dorso un fragmento de *El Proscrito* de Pedro A. González, en primera publicación, circunstancia que me permite fijar la fecha aproximada.

Aurea falena, / maestra soberana	ed
en los matices / de la psíquica ciencia,	ic
óleo exquisito / del ánfora cristiana	ed
ritmo inefable / de espiritual secuencia . . .	eb

(p. 308 de *El Parnaso Oriental* por R. Montero Bustamante, Montevideo, 1905)

Chocano compuso en este metro también el poema *Momia incaica* (p. 218 - 221 de *Alma América*, París, 1906), con segundos hemistiquios menos variados, aun cuando la composición tiene noventa renglones.

Todos estos versos tienen la misma acentuación de los endecasílabos que indican los signos a la derecha y que el lector puede hallar en la lista pertinente del § 2. Acentuación igual, en cuarta, pero no iguales cadencias, por motivo análogo al que se ha indicado poco antes para los en sexta. El parentesco entre ellos y los endecasílabos es semejante, pues, al que se advierte entre los alejandrinos tetradecasílabos y los alejandrinos tredecasílabos: cesura con sobrante, no compensado; y cesura sin sobrante, por estar éste compensado en el segundo hemistiquio.

Dado el parentesco, ambos metros de seguidilla han sido mezclados algunas veces, y entonces su relación con el endecasílabo corriente aparece más clara todavía:

Y al otro día, / cuando caiga la loca	ak
tarde de otoño, / llena de pena y oro,	eh
tê hallas con una copla / triste, en la boca,	fe
y en tu corazoncito / triste y sonoro . . .	ne

En la parroquia el / toque de la campana.	if
El cura está charlando / con el maestro.	gi
Y bajó la profunda / tarde poblana	de
las chiquillas suspiran . . . / ¡Otoño nuestro!	ca

(D. de la Vega, *Los vientos de la otoñada*, II, en *Claridad*, 1917, p. 43-44)

El mismo poeta ofrece otros ejemplos en *Los momentos*, 1918, pp. 143 - 144; y en *Mansión desvanecida*, 1942, pp. 26-27. Y también han sido mezclados los endecasílabos con las

seguidillas. Por ejemplo, Sinibaldo de Mas ofrece esta estrofa en una composición que imita el esquema sáfico, y en que mezcla esos metros tal como se mezclan los alejandrinos:

¡Oh diya ma/dre, que en el Gnido imperas,      *ab*  
potente Diosa, / que mil amores cercan,      *ab*  
exaude plácida / mi fervoroso ruego,      *ab*  
cándida Cipris!

(A *Citerea*, en *Sistema musical*, 1852, p. 79. Siguen otras tres estrofas de igual estructura)

La acentuación de los tres versos es la misma, pero los primeros hemístiquios son sucesivamente 4/0, 4/1, 4/2.

Grandes poetas de todos los tiempos han hecho también endecasílabos «largos», por malas sinalefas y falso silabeo. Ejemplos:

Harán al fin, Señor, que vuestra historia  
nos dure con eternö / ê inmórtal canto.

(Gutierre de Cetina, soneto XXXIX en *B.A.E.*, t. 32, p. 49; citado por Robles Dégano, *Ortol.*, p. 87)

Decía con vergüenza / y ira movida.

(D. Hurtado de Mendoza, *Fábula de Adonis y Atalanta*, en *B.A.E.*, t. 32, p. 68; cit. por id. Esta ortografía y indica correctamente el verdadero y genuino sonido de la conjunción, que después se ha escrito *e* por artificiosa eufonía)

Que quieras ô aborrezcas / â otrö ô a mí.

(Id., *Egloga*, en *B.A.E.*, t. 32, p. 53; cit. por id. Estas ô deberían escribirse *w* para representar el sonido efectivo. En la sinalefa *â-o* el acento va en la *â*)

Que en yerbas se recline / ò en hilos penda.

(Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *B.A.E.*, t. 32, p. 462; cit. por id. Pero la ed. Millé, *Obras*, p. 659, dice: *que en yerbas se recline, en hilos penda*, no sé si a base documental.)

Escuche la vitoria / yò, ò el fracaso  
a la lengua del agua de mis ojos.

(Góngora, soneto 76, en *B.A.E.*, t. 32, p. 436, y en *Obras*, ed. Millé, p. 519. Cit. por id.)

Vive con más contento y más reposo  
que el rico Craso, / ò el avariento Mida.

(Cervantes, *La Galatea*, IV, en *B.A.E.*, t. 1, p. 54)

Brava jornada, / dice el rey, infanzones.

(J. J. de Mora, cit. por Bello, *Principios de la Ort. y Mét.*, 3.<sup>a</sup> ed., p. 90)

De sólo verla / se congoja y afrenta.

(Puigblanch, cit. por id., p. 91)

No vive el hombre / sin que tema ò espere.

(Masdeu, cit. por id., p. 92)

Y suspiró por su lecho baldío,  
rezó llorando, / ê hizo sitio en la almôhada.

(Gabriela Mistral, *Ruth*, en *Desolación*)

Más francamente largos son los siguientes endecasílabos,  
pues su sobre-medida no se debe a malas sinalefas:

Que bien sé yo la fuente / que mana y corre:

(San Juan de la Cruz, *Cantar del alma que se goza* . . . , en *B.A.E.*, t. 27, p. 263)

Caja de música / de duelo y placer.

(R. Darío, *Pórtico*, en *Prosas profanas*)

La intención de estos poetas fué probablemente hacer endecasílabos, pero al ponerles una sílaba de más en las cesuras hicieron un dodecasílabo, que su oído no rechazó, porque la armonía subsistió y se hermana, como en los alejandrinos.

Cuando en estos metros de seguidilla el primer hemistiquio es agudo, no queda naturalmente ningún sobrante en la cesura, y el conjunto tiene los acentos y las sílabas de un perfecto endecasílabo. Entonces, basta escribirlos en un renglón y leerlos con el retardo cesural adecuado, para que la identidad sea un hecho. En los siguientes, sólo la rima interna denuncia el metro de verdad:

Un labriego incapaz / sembró altramuces  
en un campo, férax / a todas luces,  
diciendo en su interior: / —De aqueste modo,  
sin gastos ni sudor / lo haremos todo.

(Cayetano Fernández, *El labrador burlado*, cit. por Vicuña Cifuentes, *Estudios*, p. 100)

Casóse Juan, / y la primera noche  
soñó el patán / que discurría en coche  
por un jardín / de plantación moderna,  
en el confín / de la heredad paterna.

(Torcuato, *El sueño de Juan*, cit. por Id., p. 101)

En resumen, los metros de seguidilla son al endecasílabo en todos sus aspectos, lo que el alejandrino antiguo es al moderno, lo que un compuesto es al metro simple pertinente.