

EL VERSO DE ARTE MAYOR *

— por Julio Saavedra Molina —

CAP. I. OJEADA HISTORICA

LA técnica de la versificación ha variado grandemente a través del tiempo. Algunas veces los cambios fueron motivados por las transformaciones que hizo el vulgo en el lenguaje, como aconteció cuando la versificación cuantitativa de los antiguos griegos y romanos fué cambiada por la versificación dinámica de los modernos. Pero con más frecuencia los cambios se han debido al ansia de novedad de los poetas y a su anhelo de superación artística. En los últimos siglos, la técnica del verso castellano ha sufrido cambios de ambas especies. Toda persona amiga de las letras conoce las novedades traídas desde fines del pasado siglo por los poetas modernistas y demás de última hora, y aun las que trajeron el siglo pasado los poetas románticos. Ninguna de tales novedades puede considerarse como una transformación. Las últimas son puramente negativas. Las otras modifican detalles: se resucitaron metros olvidados; se cultivaron otros más variada o sistemáticamente, o se mezclaron de nuevas maneras y con nuevas rimas, etc.; pero ninguna de estas novedades trajo un cambio de bases.

Retrocediendo hasta el siglo XVI, puede decirse otro tanto de los cambios introducidos entonces por la escuela italianizante, que acogió las novedades traídas por Boscán y Garcilaso: preferencia del endecasílabo al dodecasílabo, de la octava real a la octava de arte mayor; uso de la tercera rima, el soneto, la lira, las canciones, etc.

* Véase la nota 1 de mi estudio del *Octosílabo castellano*, Santiago, 1945.

Pero en el siglo xv sí que se realizó una verdadera transformación, porque el verso castellano, que hasta entonces era fundamentalmente «rítmico», tal como puede verse en los versos adónicos, o de arte mayor, se vuelve lentamente «silábico», sin que sepamos cuáles fueron las causas precisas de este cambio de base, iniciado empero dos siglos antes. Y la transformación fué tan completa que se perdió a mediados del siglo xvii la noción de que anteriormente se hubiese practicado el procedimiento «rítmico»; y entonces, rota la tradición, los metricistas y críticos atribuyeron a torpeza de los poetas, copistas o editores las diferencias en el número de sílabas de unos versos y otros de un mismo metro y poema. Opinión que corrió hasta fines del siglo xix.

Al revés del octosílabo, verso de arte menor nunca explicado, el verso de arte mayor lo fué conspicuamente por dos contemporáneos de su mayor auge: el maestro y humanista Elío Antonio de Nebrija, en su *Gramática castellana* publicada en 1492, y su discípulo probable, el poeta y canónigo Juan del Enzina, en su *Arte de poesía castellana*, dado a luz en 1496.* Pero a tal punto declinó después el cultivo de este verso que el conocimiento tradicional de su estructura se interrumpió, y las explicaciones de Nebrija y de Enzina se hicieron incomprendibles para los poetas y los metricistas de los tiempos posteriores; quienes no atinaron ya con la trama del arte mayor. En efecto, ya Rengifo en 1592 habla del arte mayor como de un verso regular de doce sílabas. Iriarte en 1872, y Leandro Moratín, hacia 1804, tratan de imitar el estilo y técnica antigua del arte mayor, pero tampoco le dan su verdadera estructura.** Sin embargo, Cervantes, en 1584; Góngora, en 1620; Lope de Vega, en 1632; Quevedo, en 1639; y José Pellicer de Tobar, en 1641 (V. el Cap. IV, trozos 24 a 28) usan todavía

* Son las fechas que da Viñaza, *Bibl. hist. de la filol. cast.* Menéndez Pelayo, *Antol.*, t. V, coloca el *Arte* de Enzina antes que la *Gramát.* de Nebrija, y aun insinúa la posibilidad de que el amigo de Nebrija a quien éste alude al terminar su obra, autor de un *Arte de poesía castellana*, inédito en 1942, fuese Enzina (p. 71 del t. V). Pero tal cosa es improbable, puesto que Enzina menciona dos veces al notable maestro Nebrija en su *Arte de romance*, y el propio Menéndez Pelayo, corrigiéndose, lo hace notar en el t. VII, p. III. El orden en que publicó Menéndez estas obras indujo a Hanssen en el mismo error de creer la de Enzina anterior a la de Nebrija.

** Véanse en la *Bibl. de Aut. Españoles* (Rivadeneyra) el t. 2, p. 583: *Al Príncipe de la Paz, en lenguaje y verso antiguo*, y el t. 62, p. 13: *El retrato de golilla*.

el verdadero arte mayor. Y tal vez haya otros ejemplos que yo no conozco. Pero, nadie, al parecer, ha reparado en estos casos tardíos de versificación por sílabas «no contadas», ni los ha interpretado.

Andrés Bello, el más inteligente de los metricistas castellanos, presta gran atención al verso de Juan de Mena, tanta, que le dedica cuatro paginitas de sus *Principios de Ortología y Métrica*, es decir, más espacio que a cualquier otro verso, salvo el endecasílabo. Señala Bello singularidades, sospecha algo incógnito, pero no da con la clave, porque nunca dispuso, según parece, de las obras de Nebrija o de Enzina, que habrían terminado por abrirle los ojos. Sin embargo, Bello tuvo idea clara de la versificación rítmica, sin cuento de sílabas y con substituciones de pies, como lo atestiguan sus comentarios del Apéndice VII de su *Métrica*, a propósito de ciertos versos de Tirso de Molina y de Byron. Lo que ha de justipreciarse teniendo presente que otros filólogos, como el francés Morel-Fatio y los alemanes Stengel y Baist (citados por Hanssen), que pudieron conocer a los antiguos tratadistas españoles, no los entendieron.

Apareció entonces la *Antología de poetas líricos castellanos... ordenada por D. Marcelino Menéndez y Pelayo...*, que empezó a publicarse en 1890, obra que puede considerarse como una de las herramientas que más han contribuido al progreso de la métrica. La acertada selección de poemas, muchos de ellos provenientes de originales raros, la corrección del texto, la reproducción de las obras ya mencionadas de Nebrija y de Enzina (meses después de la reproducción menos completa hecha también por Viñaza), las observaciones de los prólogos, todo contribuyó a dicho avance. Menéndez mismo no era un metricista; a pesar de sus grandes conocimientos, y nunca percibió los problemas de la métrica desde otro ángulo que el del silabismo del castellano moderno.* Pero fijó los momentos de aparición de muchos metros, estrofas, etc. y formuló

* De cómo Menéndez Pelayo leía el *Labyrintho* de Juan de Mena, y percibía el arte mayor, puede juzgarse por las siguientes líneas: «La monotonía del metro de arte mayor, el fiero taratántara que hubiera dicho Tomás Burguillos, contribuye a que el poema parezca más largo de lo que realmente es. No sé yo si el mismo alejandrino del *mester de clerecía*, con el martilleo de sus cuatro consonantes, resulta más tolerable en una narración larga; su ritmo lento y pausado invita a veces al sueño, pero no hiere el oído con tan continuo y desaforado estrépito como el ritmo demasiado fijo y fuertemente acentuado del dodecasílabo, que es en realidad un ver-

hipótesis sobre su origen. De los Ríos, Milá y otros, habían precedido a Menéndez en los mismos caminos, pero en obras menos claras y adecuadas.

Hanssen cita a Menéndez y a Bello desde sus primeros trabajos métricos, denunciando así haber sufrido su influjo. Y Hanssen fué el primero en mostrar que en la antigua poesía castellana muchos poemas estaban compuestos en verso rítmico, como los poemas germánicos y como muchos himnos latinos de la Iglesia medieval. Los opúsculos en que Hanssen estudia el verso de arte mayor son: principalmente *Zur spanischen und portugiesischen Metrik* (Valparaíso, 1900); pero también *Sobre las coplas 1656 - 1661 del Arcipreste de Hita* (Santiago, 1900), *Los versos de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X* (Santiago, 1901); *Notas a la versificación de Juan Manuel* (Santiago, 1902); *Los metros de los cantares de Juan Ruiz* (Santiago, 1902); *El Arte Mayor de Juan de Mena* (Santiago, 1906); *La seguidilla* (Santiago, 1909).

Le siguió Foulché - Delbosc, profesor en la Universidad de Burdeos, director de la *Revue Hispanique*, quien publicó en dicha *Revue* y en 1902 una *Etude sur le Labyrinth de Juan de Mena*, traducida al castellano por A. Bonilla y publicada en Madrid y 1903 con el título de *Juan de Mena y el «Arte Mayor»*. Foulché - Delbosc publicó después un texto crítico del *Labyrinth de Fortuna* (en la *Biblioteca Hispánica*) y dos de los tres tomos que debió tener un *Cancionero castellano del siglo XV* (vol. 19 y 22 de la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, que dirigió Menéndez Pelayo). Con estas publicaciones se acabaron de disipar las tinieblas que habían oscurecido durante tres siglos la técnica del arte mayor.

Hoy, pues, se conoce este verso bastante bien, y para explicarlo basta con repetir las observaciones de Nebrija, Enzina, Hanssen y Foulché - Delbosc, completándolas y corrigiéndolas en pocos detalles. No será necesario citar, por lo mismo, en el presente trabajo largas composiciones en apoyo de la

so compuesto de 6+6, con acento obligatorio en la quinta sílaba de cada hemistiquio. El movimiento lírico y marcadamente trocaico de este verso parece que contradice a la gravedad y al sosiego de un extenso poema doctrinal e histórico.» (*Antol.*, t. V, Madrid, 1894, pp. cxcv - cxcvi). Apoyado en tal juicio, culpa a Juan de Mena de falta de oído, en otros pasajes. Del «fiero taratántara» habla Lope de Vega (Tomé Burguillos) en el verso 12 de *La Gatomaquia*; pero no se refiere al «arte mayor de Juan de Mena», que menciona más adelante, verso 88, llevado de su ágil y chispeante fantasía.

descripción, y me limitaré a reproducir ciertos trozos típicos, para ejemplo de las variadas formas que adoptaba este antiguo verso.

La historia del verso de arte mayor es más accidentada que la del octosílabo. Aparece a mediados del siglo XIV, con el Arcipreste de Hita, más bien como verso simple y casi regular (adónico sencillo) que como verso irregular y doble (adónico doblado). Pero a fines del mismo siglo y comienzos del XV, el Canciller Ayala, Pérez de Guzmán, Villasandino y otros lo usan casi exclusivamente como verso doble y con muchas irregularidades. A mediados del siglo, se advierten dos tendencias: la de Mena, que mantiene y estiliza la irregularidad silábica; y la del Marqués de Santillana, que hace otro tanto con la irregularidad acentual. Ambas tendencias duran hasta el primer tercio del siglo XVI, favorecidas diversamente por los poetas, tanto en el adónico sencillo como en el doblado. A fines del siglo, el cartujano Padilla muestra marcada afición por un tipo de arte mayor que se avecina al endecasílabo dactílico. Explicaré más adelante estas diferencias.

A partir de la adopción del endecasílabo italiano por Boscán y Garcilaso, el arte mayor en todas sus formas (sencillo, doble, irregular, regular) sufre abandono. Reaparece de tiempo en tiempo, sin embargo: regular y sencillo (hexasílabo) en muchos romancillos, letrillas, etc.; regular y doblado (dodecasílabo) en Gil Polo (*La Diana enamorada*, 1564; *Nueva Bibl. de Aut. Esp.*, t. VII, p. 392); Cervantes (*Rinconete y Cortadillo*, 1613, seguidillas); Francisco Manuel (contemporáneo de Quevedo, en *Tesoro de Quintana*, 2.º ed., p. 395); irregular y doblado en Cervantes (*La Galatea*, acto III, *Canción de Orompo*, 1584); Góngora (*Para doña María Hurtado...*, 1620); Lope de Vega (*La Dorotea*, acto I, *Coro de amor*, 1632); Quevedo (en el valiente *Memorial* de 1639 que le costó tres años de cárcel y anticipó su muerte); José Pellicer de Tobar (*La Astrea Sáfica*, Zaragoza, 1641; véase el Cap. IV, trozos 24 a 28); y como quebrado del endecasílabo (pentasílabo) con el nombre de «adónico» en la estrofa sáfica que ilustraron Baltasar del Alcázar y Esteban Manuel de Villegas.*

* No menciono aquí el *Cantar de danza* de Lope en *San Isidro Labrador*, acto I; ni el *Canto de los ángeles* de Calderón en el auto *La serpiente de metal*; ni ninguna otra pieza de la *Antología de la versificación rítmica* de don Pedro Henríquez Ureña (México, 1919), por tratarse de letras de canciones.

Cerca de siglo y medio hacía que nadie usaba el verso doble, cuando Iriarte publicó en 1782 las fábulas *El Lobo y el Pastor* y *El retrato de golilla*, en que usó el dodecasílabo de acentuación variada, en versos agudos en una fábula, y graves en la otra. En la segunda de estas fábulas hay tres versos que pierden una sílaba en la cesura, y uno más irregular aún, que es éste:

Ca no habrá nai/de en toda la villa.

Parece que entonces Iriarte no tuvo imitadores. Pero Leandro Moratín empleó en 1804 el dodecasílabo simétrico, isosilábico, de acentuación regular. Y fué seguido por Arriaza (1808 o 10), Lista (1822), Martínez de la Rosa (1833), Zorrilla (1837), Espronceda (1839), la Avellaneda (1841), etc., etc. En algunos de estos poetas aparece de vez en cuando algún hemistiquio de acentuación irregular: y además en Lista, Piferrer y otros, algunos primeros hemistiquios de final agudo sin compensación en el segundo.

En 1887 Rubén Darío, en 1891 Salvador Rueda, y más o menos en la misma fecha José Asunción Silva, compusieron poemas en dodecasílabos de acentuación irregular, como los de Iriarte y de Lista. Un paso más, y este verso, así cultivado, se identificaría con el de Juan de Mena. Ese paso lo dió Rubén Darío, parece que sin darse cuenta, ni él ni sus seguidores ni sus críticos, al romper el isosilabismo de los renglones, por voluntaria omisión de sílabas al comienzo de los hemistiquios, en poemas famosos como *Canto de la sangre* (1896), *Gaita galaica* (1910), *Los motivos del lobo* (1913).

No se trata en estos poemas de una vuelta lisa y llana al arte mayor del siglo xv, sino de un encuentro casual a quinientos años de separación; de una coincidencia de procedimientos que avvicina los resultados. El arte mayor de R. Darío consiste, como el de J. de Mena, en la mezcla de elementos rítmicos de diferente número de sílabas, pero semejantes en la acentuación.

Con diferencia de poco tiempo, Valle - Inclán, Amado Nervo, Herrera Reissig, Daniel de la Vega, Juana de Ibarbourou y Pablo Neruda coincidían en el mismo encuentro, al romper también las normas de la versificación tradicional. Analizaré en detalle la obra de estos innovadores en el Cap. IV.

Y volvamos por ahora a los antiguos.

Quienquiera que haya leído el *Poema del Cid* ha reparado en ciertos rasgos de su versificación, como ser, renglones que constan generalmente de dos miembros, cual si se tratase de los dos hemistiquios de un verso compuesto, los que a veces son, aparentemente, dos heptasílabos, o un hexasílabo y un heptasílabo, o un heptasílabo y un octosílabo, etc.; y a veces simples fragmentos de prosa rimada.* Se han interpretado esas observaciones de dos maneras; la de los lectores que han visto en tales versos la deformación de un texto regular, algunos de los cuales han pretendido restaurarlo devolviendo a los versos la supuesta medida original de alejandrinos o de octonarios; y la de los que han visto versos de suyo irregulares, concebidos según un procedimiento ignorado por los modernos, debiéndose a pura casualidad la estructura hexa, hepta u octosilábica de algunos hemistiquios. Interpretación de esta especie, pero que se presenta como recuperación de la clave perdida, es la del profesor de la Universidad de Wisconsin Mr. William Ellery Leonard,** quien cree que los versos del *Cid* están concebidos en el mismo metro y con casi la misma técnica de los más antiguos poemas épicos alemanes e ingleses, y particularmente la del *Beowulf* anglo-sajón (p. 9 de *La métrica del Cid*, tirada aparte).

Según él, dicho metro tiene cuatro acentos métricos en cada hemistiquio, pero el cuarto de cada uno cae a menudo en la pausa métrica, la de la cesura y la final; y es, por lo mismo, casi siempre un acento sin sílaba en el lenguaje, un silencio de la letra con tiempo rítmico en el metro y en la música. Si se toma como pauta un verso tal como

Tódas las sùs mesnadas en gránt deléyt estávan,

que es el 1601 de la edición Menéndez Pidal, y que puede tener seis acentos sobre las sílabas, y si le suponemos otros dos

Pidal, t. I, p. 102.

* V. el *Canlar de Mio Cid*, ed. Menéndez

** *La métrica del Cid*, en la *Revista de Archivos*, Madrid, 1928, 1930 y 1931. La misma materia, abreviada y retocada: *The recovery of the Metre of the Cid*, en *P.M.L.A.*, 1931. Además, resumen y crítica en: *Recent Theories about the Meter of the «Cid»* por el profesor de la Universidad de California Mr. Sylvanus Griswold Morley, en la misma revista *P. M. L. A.*, 1933.

tiempos con acento y sin sílaba en las pausas, se obtiene el verso típico (*metrical determinant*), cuya escansión sería:

1601. Tó/das las sùs / mesná/das † / en gránt / deléyt / está /
[van, † /

en el cual la palabra *sus*, sin acento gramatical, cobra acento rítmico; las barras verticales indican el límite de los pies métricos; las cruces † en la cesura y en la pausa final muestran «silencios acentuados en los descansos métricos», cada uno equivalente al ictus de un pie o compás, o sea, los «*rest-beats*» de que habla el profesor Leonard.

Los demás versos realizarían también este cuadro modelo mediante los acomodos siguientes:

Si entre dos acentos rítmicos (*beats*) faltan sílabas para completar los tiempos métricos, se suplen con silencios en la letra:

1602. ár/mas † / tení/en † / e tablá/dos crè/bantá/van † /

verso éste en que se ha representado también por † un tiempo fuerte del ritmo en que hay silencio en la letra, y se ha valorizado como acento rítmico el acento secundario en la sílaba *cre* de *crebantavan*.

Si entre dos acentos rítmicos hay muchas sílabas, incluso con acento gramatical, o si sobran en los márgenes del hemistiquio, se comprimen y debilitan pasando por sobre ellas más suave y rápidamente, o poniendo el sobrante en la pausa. Y si dos acentos gramaticales vienen contiguos en la escritura, se traslada uno. Por ejemplo:

1603. Oíd / ^ lò / que dí/xo † / él que en bué/na cí/nxo espá /
[da: † /

1604. «Vós / ^ dó/ña Ximé/na, † / querí/da mugiér / e ondrá /
[da, † /

1605. e á/mas † / mis fí/jas † / mio cò/raçón / e mi ál/ma, † /

1606. entrád / ^ † / comí/go † / en Valén/cia † / la cá/sa, † /

1607. en és/ta hè/redád / ^ † / que vós / yo hè / ganá/da.» † /

1608. Má/dre † / e fí/jas † / las má/nos, lè / besá/van. † /

1609. A tán / grand ón/dra é/llas † / a Valén/cia † / entrá/van. † /

En los cuales versos se ha representado: por un $\wedge$ el tiempo *débil* del ritmo en que hay silencio en la letra, y, como antes, por $\dagger$ el tiempo *fuerte* en que acaece lo mismo.

Pero en el verso 1603 hay algo nuevo: *él*, voz con acento gramatical según el señor Leonard, cae en un pie de cuatro sílabas, o de tres, si se acepta la sinalefa. En el mismo hemistiquio, el acento de *ciño* (*cinxo*) se traslada a la primera sílaba: *ciño*. Digo «según el señor Leonard», porque en mi sentir *el* tiene a lo sumo acento débil.

Los signos que emplea el profesor Leonard no son los mismos de que yo me valgo aquí, pero equivalen. Yo he señalado, además, los pies de cada hemistiquio, para facilitar la comprensión.

El profesor Morley comenta de este modo: «La más somera familiaridad con el *Poema del Cid* revela que ocho acentos rítmicos por renglón sólo se pueden obtener mediante el empleo profuso del «*rest-beat*» o «*metrical pause*», es decir, mediante un acento no existente en sí mismo, pero exigido por el molde (*pattern*) general del poema. En la poesía inglesa y alemana es bien conocida la existencia de tales «*rest-beats*». La novedad consiste en la aplicación del sistema al castellano.» Y a vuelta de nuevas e interesantes observaciones, aprueba, con algunas reservas, la explicación ideada por el profesor Leonard.

El punto más duro de esta explicación es, sin duda, el de los «*rest-beats*» o «pausas acentuadas» que dan el cuarto acento de cada hemistiquio. Pero, si se considera que en la explicación del profesor Leonard se juntan dos cosas, a saber: 1) la letra del poema, y 2) el cuadro métrico, superpuesta la una al otro; y si también se considera que el cuarto acento no está en la letra sino en el cuadro métrico, la explicación se vuelve fácil y aceptable. Basta recordar el movimiento rítmico del alejandrino yámbico, de tres acentos por hemistiquio, y ajustarlo a una música en que cada compás con cuatro acentos coincida con un hemistiquio, de modo que el cuarto no lleve «letra», para tener, según parece, una aplicación menos difícil de la idea del profesor Leonard. Eso sí que los tales alejandrinos del *Cid* serían de tipo «rítmico», es decir, tales como no existen en castellano, con oscilación en el número de sílabas, oscilación enorme, desde el tiempo de silencio, débil o fuerte, hasta un número crecido de sílabas. Por lo que la compara-

ción sería quizá mejor con los octonarios de los romances viejos (V. *El Octosílabo castellano*, Cap. VIII, p. 95); que, en efecto, podrían ser los herederos de la métrica del *Cid*.

El movimiento rítmico con cuatro acentos pertenecería, pues, al metro, al cuadro musical o música con que se acompañaba la letra, cualquiera que fuese el instrumento en que se ejecutase: rabel, canturreo, movimientos de batura, o tamboreo con la uña, con que ahora lo suple el profesor Leonard. Cuatro tiempos fuertes en cada tramo, de los cuales la letra del poema no cubre regularmente sino tres, en los versos de «medida determinadora» o completa, y sólo dos en muchos otros, y por excepción los cuatro. Prescindiendo de estos dos últimos casos, explicables por hipo o hipermetría, el caso normal se identifica, como se ve, con el de versos tan conocidos como el alejandrino y el octonario de tres acentos. Y un «romance viejo», cantado sobre un cuadro musical de cuatro acentos, estaría en el mismo caso que pinta el profesor Leonard. Descontada, así, la dificultad de los «rest-beats», que no parecen indispensables para la explicación de la «letra» sola, aun cuando se la suponga de tipo rítmico y «acentos contados», las razones del profesor Leonard son las más competentes de cuantas se han dado para aclarar la métrica del *Cid*.

Tiene el profesor Leonard el propósito de grabar discos de fonógrafo con su lectura de los versos del *Cid* y del *Beowulf*. Aguardemos, en tal caso, para juzgar más adecuadamente; ya que cien páginas de explicaciones engorrosas valen menos, en métrica, que diez minutos de audición.

Entre tanto, y sea cual fuere el resultado, hay que formular una reserva de orden general. El *Poema del Cid* es la letra de un cantar, sea que se cantase a voz en cuello con acompañamiento de un rabel, sea que sus versos se dijese y «acompañasen de un simple tonillo de recitado, el cual llevaría una modulación más saliente para el acento de la cesura y para las sílabas finales de cada verso», como insinúa don Ramón Menéndez Pidal (*Cantar*, I, p. 103). Letra de un cantar cuya música no ha llegado hasta nosotros y de la cual nada sabemos, como tampoco de las relaciones entre letra y música. Haríamos muy mal, por consiguiente, en suponerla una música rítmica como la actual, a que está acostumbrado nuestro oído. Es posible que lo fuera; pero también que sólo fuese un simple

canto-llano, como el que se oía entonces en las iglesias, y hasta cierto punto también ahora. Haríamos mal también en suponer que el ritmo de la letra se transmitía a la música, o al revés, porque ignoramos cuál fuese la interdependencia mutua. Hoy la letra de las canciones es generalmente sirvienta de la música, es decir, elemento sometido a ella; pero no siempre fué así. Hoy la música da generalmente el ritmo; la letra se amolda a los tiempos y acentos de la música: si hay una sílaba para una nota, se dice la sílaba; si no la hay, se emite la nota sola; o bien: si no hay nota para una sílaba, ésta se junta con otra sílaba que tenga nota y se dicen las dos, las tres, las diez sílabas juntas y de un soplo. En tales condiciones, ahora mismo, ¿qué vale el ritmo aparente de una letra leída sin el ritmo real de la música que le sirve de armazón y le presta el metro o cuadro musical?

Una letra de canción puede tener ritmos regulares o irregulares en incontables grados. Si su estructura es muy regular, puede ser leída con los mismos ritmos del canto y resultar una obra métrica para la lectura; pero cuanto más se aleje de este extremo, tanto más tienen que ser ritmos de prosa, amétricos, los ritmos irregulares que resulten en una lectura natural y no inventada ad-hoc para suplir la música. Por consiguiente, la lectura métrica de una letra irregular es una creación *de toutes pièces*, algo nuevo y ajeno a la verdadera composición poética.

En las maneras de versificar más regulares («hexámetros de Virgilio, pentámetros de Pope» — según el profesor Leonard, *Cid*, p. 18 —, endecasílabo italiano o castellano, alejandrino francés, etc.) cada verso muestra el metro; no así en las más irregulares. Por esto, cuando los poemas irregularmente versificados son «letras» de músicas o canciones, no se debe inferir de la letra el metro sin grandes precauciones, por el motivo ya dicho: que la música fija el ritmo y la medida de los compases, y no la letra; y a menudo los versos serán inadecuados para la lectura métrica. Hay que tener presente que *leer* es interpretar adecuadamente *en primera lectura*. De modo que una escritura o un sistema de composición que exijan estudio previo de cómo hay que contar sílabas o acentos son inapto para *leerlos*, aun cuando puedan ser aptos para *cantarlos*. Y este es el caso de ciertos poemas compuestos antojadizamen-

te en métrica irregular, sin ser canciones, como *Son de muñeira* de Valle Inclán, o aún *Gaita galaica* de Darío; para no citar poemas de Shelley, de Tennyson, o de otros extranjeros.

Pero las «letras de cantares» no han de ponerse en la misma línea: ni la *Iliada*, ni el *Roland*, ni el *Cid*, ni los *Nibelungos*, ni el *Beowulf*, fueron compuestos para ser leídos. Perdida la música, los antiguos y los modernos recogieron las letras de la tradición oral, las escribieron, y se dieron a leerlas. Este nuevo uso no guarda relación con el sistema de composición original. Todas las explicaciones, unas más ingeniosas que otras, de cómo deben leerse para obtener ritmo y medida, pecan por la base y carecen de adecuación. Descúbrase la música en que se cantaban o entonaban esas letras, y eso sí será decisivo: lo único. Sin lo cual, para los modernos, ayunos de dicha música, esos poemas están en prosa, tanto más en prosa cuanto más irregular sea su versificación, cuantos menos tiempos del metro sean recordados por las sílabas de la letra, cuanta mayor sea la diferencia entre ambos ritmos y cadencias. El *Roland* se deja leer como verso; el *Cid* no.

Si los poemas homéricos se pudieron leer métricamente cuando dejaron de cantarse, fué tal vez porque eran muy regulares, como lo demuestra el hecho de que los romanos copiasen ese metro para componer poemas de lectura. La *Chanson de Roland* y demás cantares franceses de gesta están en el mismo caso: su estructura es lo bastante regular para que al leerlos se produzcan metros. Pero el *Poema del Cid*, compuesto en renglones que oscilan entre 11 y 18 sílabas; y los hemistiquios entre 4 y 10, aunque tuviesen todos simétricamente 3 y 3 acentos (y no es siquiera así), no puede leerse naturalmente en el ritmo y metro que le fijaba (y quizá no le fijaba ninguno) la música del juglar. Para ello hay que recurrir a un artificio, siempre discutible a causa de la irregularidad misma en que se suceden las sílabas fuertes en relación con las débiles.

Por esto, cuando se estudia la métrica propiamente tal, la métrica independiente de la música, o teoría de los versos hechos para la simple lectura, conviene apartar las letras de cantares y de bailes, mayormente las irregulares, a fin de que no nos perturben el juicio, y nos evitemos así el ver gigantes en molinos de viento. De los versos compuestos para el canto, cuya música no se tiene presente, y mayormente si son de épo-

cas en que la música cantada era un simple canto-llano, sin los elementos que los modernos llamamos ritmo, armonía y contrapunto, no se pueden inferir conclusiones métricas aplicables a los versos destinados a la lectura, sin exponerse a tergiversaciones. Es casi seguro que música con ritmo regular existía en la Edad Media, puesto que entonces y siempre se ha danzado al son de ciertas melodías, y no es concebible un baile popular sin ritmo cadencioso. Pero no conocemos ni una brizna de tales músicas, ni sabemos cuál era la elección de los juglares entre el canto-llano de la Iglesia y los sones populares.

Prescindamos, pues, del *Poema del Cid*, y atengámonos más bien a los hechos observables en otros poemas menos antiguos, pero cuya composición para ser «hablados» no ofrezca dudas, y cuya estructura irregular, no paliada por la música, sea la consecuencia de una manera de leer, de decir, a que nos hemos desacostumbrado. Entre estos poemas, tal vez no hay en castellano más valioso ejemplo que el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, poeta que usó deliberadamente gran variedad de metros y estrofas para «dar lección e muestra de metrificar e rrimar e de trobar», como él mismo lo declaró (p. 13 del t. I, ed. Cejador, 1937), anticipándose buen trecho a Iriarte en este propósito. Y aun cuando todo el *Libro de buen amor* podría servir de ejemplo para mi intento, dado el ánimo con que fué escrito de emplear los procedimientos de los juglares:

Señores, hevos servido con poca sabiduría:
por vos dar solás a todos, *fablêvos en jograría*,

(Cita de Cejador, t. I, p. XII)

dos son los metros que particularmente voy a examinar: el adónico simple y el arte mayor, metros que en realidad son uno solo.

Al iniciar el estudio de este verso, es lo primero aprender a distinguir y apartar el verso dodecasílabo del de arte mayor, ya que la confusión empezó en el siglo xvi y existe todavía. Autores como Rengifo, Sarmiento, Salvá, Coll, Menéndez Pelayo, dan el nombre de arte mayor al verso de doce sílabas que Amado Nervo describió tan donosamente en el poema ejemplar que empieza:

El metro de doce son doce donceles,
donceles latinos de rítmica tropa,
son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles;
el metro de doce galopa, galopa...

Acabamos de ver que no les falta razón a tales autores, puesto que el dodecasílabo nació como transformación del arte mayor.

Pero conviene ahora reservar el nombre de «arte mayor» (y así se hará en el presente estudio) para cuando este metro es cultivado en la forma que ilustró Juan de Mena en el siglo xv y Rubén Darío en nuestro tiempo, en que no es constantemente «de doce», porque también puede ser *de trece, de once, de diez, de nueve* sílabas, según que el poeta le haga perder o ganar sílabas débiles.

Hemistiquió o quebrado del dodecasílabo es el hexasílabo, y del otro es el «adónico sencillo».

Pues bien, el arte mayor, verso irregular, se cultivaba en gallego y portugués desde antes del siglo xiv, lo que ha inducido a algunos a suponer que el uso castellano es una imitación. No me detendré en este punto, que nada quita ni añade a mi tema. Los ejemplos que trae don Juan Manuel en el *Libro de Patronio* son demasiado breves para sentar en ellos un sistema de versificación (Véase la obra de Hanssen *Notas...*, p. 23 - 26). Pero los versos adónicos o hexasílabos del Arcipreste de Hita y las octavas de arte mayor del Canciller López de Ayala son ya pruebas de que los ritmos de ambos metros habían sido incorporados a la versificación castellana del siglo xiv. Y en los albores del siguiente, las obras de Alfonso Álvarez de Villasandino, Francisco Imperial, Páez de Ribera, y otros poetas, entre los cuales los autores anónimos de la *Revelación de un ermitaño* y de la *Danza de la muerte* (V. los t. I y II de la *Antol.* de Men. Pelayo) prueban que el uso no silábico, es decir, de los adónicos simples y dobles, fué anterior al uso del hexa y del dodecasílabo.

Por consiguiente, la técnica de «sílabas contadas» no había logrado aún su predominio cuando el verso que, cultivado «silábicamente» es el dodecasílabo y «rítmicamente» el arte mayor, llegó a ser el metro preferido por los poetas para los asuntos épicos o graves, antes que el triunfo de la escuela italianizante popularizase el endecasílabo para los mismos temas. Por

no haber reparado en la simultaneidad del doble uso métrico, los metricistas y críticos literarios supusieron, desde Rengifo hasta fines del siglo XIX, que las irregularidades de la antigua versificación castellana, durante el largo período que va del *Poema del Cid* a Castillejo, se debían a rudeza auditiva de los poetas o a erratas de copistas y editores. Y dando por sentada la suposición, se menospreció y zahirió particularmente a Juan de Mena, hasta por letrados tan doctos como Menéndez Pelayo y Cejador; y aun se puso mano en los antiguos poemas, a fin de restaurarlos y corregirles los supuestos errores métricos desde el punto de vista silábico o de «sílabas contadas». En Chile, por ejemplo, perdió no poco tiempo en tan ingrata tarea don Eduardo de la Barra, restaurando *El Cid* y otros poemas. Pero hoy comprendemos mejor el verdadero significado del pasaje famoso del *Libro de Alexandre*. «Esta advertencia, he dicho ya en el Capítulo I de *El Octosílabo castellano*, de que el poeta va a versificar de un modo nuevo, por sílabas contadas, envuelve la afirmación de que hasta entonces el procedimiento en uso era el de no contarlas», procedimiento rítmico que se siguió usando en competencia con el nuevo hasta fines del siglo XV, tiempo en que empieza a declinar, y que dura hasta muy entrado el XVI, prolongándose esporádicamente hasta el XVII.

De todos los cambios que ha sufrido la versificación castellana ninguno más profundo que éste, como ya he dicho. Los que provocaron Boscán, Garcilaso y demás poetas de la escuela italianizante del siglo XVI, fueron de simple reemplazo de metros, estrofas y composiciones, unos por otros, dentro del mismo sistema isosilábico, si se exceptúa el abandono del sistema rítmico, cambio de técnica que venía horadando la roca primitiva desde los tiempos de Berceo, y que Garcilaso contribuyó a rematar. Menos trascendentales todavía fueron las innovaciones del romanticismo durante el siglo XIX, puesto que casi no consistieron sino en la revalidación de algunos metros caídos en desuso, el empleo sistemático de otros, y el de nuevas combinaciones de metros y rimas. El intento de R. Darío y los demás modernos mencionados (inconsciente, por lo demás) de volver a la técnica arcaica puede reputarse, por lo mismo, correlativamente, como una gran reforma.

La técnica del arte mayor no fué uniforme durante los doscientos años de su mayor boga. Muy irregular al comienzo del período, se estiliza pronto y llega a lo que se podría llamar su forma clásica a mediados del siglo xv. Después, se regulariza cada vez más, adaptándose a la norma silábica de toda la versificación. En manos de Juan Ruiz y de Pedro López de Ayala la oscilación silábica es enorme y libérrimo el uso. Con Villasandino, Pérez de Guzmán, Mena, y algún otro poeta de la primera mitad del siglo xv, la técnica logra madurez, sobre todo en Juan de Mena, que tan justa sensibilidad tenía del instrumento que manejaba y tanta conciencia artística del valor de las oscilaciones silábicas. Con Santillana, Gómez Manrique, Pablo de Santa María, Juan del Enzina, y muchos otros cultivadores de la segunda mitad del siglo, casi desaparece la oscilación silábica inicial; y el arte mayor viste traje de dodecasílabo. A comienzos del siglo xvi, el cartujano Juan de Padilla * rara vez se permite otra «licencia» que la de omitir la sílaba débil inicial del esquema regular, pero con tal frecuencia la omite que a ratos sus *Doce triunfos* y su *Retablo* parecen compuestos en endecasílabos dactílicos, como ya he dicho. ¿Quién no piensa en el *Pórtico* de Rubén Darío al leer versos como éstos?:

Roncos estaban de los alaridos
y tenazadas que daban sus dientes:

* Dice él que comenzó su poema de *Los doce triunfos* a los 50 años, y había nacido en 1468, según parece:

Había mi tiempo su curso cumplido
de diez y noventa solsticios iguales,
cuando me vieron mis ojos mentales
en el ombligo del mundo sobido.

(Tr. I, Cap. I, estr. 5; *Canc.* de Foulché-Delbosc, I, p. 291)

Sin embargo, en el *Retablo*, que parece haber sido compuesto con posterioridad, se lee:

Callo los hechos del quinto Hernando
y su serenísima doña Isabel,
reina muy alta de los Castellanos.
Estos quebraron a los Africanos
las fuerzas, tomando su dulce Granada...

Luego, fué escrito entre 1492 y 1504.

hechos sus ojos así como fuentes
que se destilan de caños perdidos.

(*Los doce triunfos*, tr. III, cap. III, estr.
5; p. 322 del t. I del *Cancionero*)

Pero la lectura moderna de tales versos, sacados de su sitio, no debe identificarse con la de un lector del arte mayor. Este metro lleva en la mitad una profunda depresión cesural, que da cierto carácter a las cadencias, harto diferentes de las del endecasílabo, que son más unidas y parejas. Hay error, pues, en llamar endecasílabos dactílicos a los versos de once sílabas que se hallan en las obras de Juan de Mena y otros poetas del siglo xv, excepción hecha de los sonetos de Santillana.

En versos de once sílabas también, pero extraordinariamente irregulares, compuso estrofas enteras y aun composiciones, un siglo antes, Pérez de Guzmán, sobrino del Canciller de Ayala y tío del Marqués de Santillana, y más interesante que ambos desde el punto de vista métrico. Reproduzco y analizo en el Apéndice algunas de sus estrofas, pues deben considerarse como una desviación del arte mayor, y curiosísima, por cierto.

Las diversas tendencias que acabo de señalar han de tener relación con los temperamentos de los poetas, puesto que simultáneamente, en el año 1444, dos poetas amigos daban a luz obras con diversa técnica: Mena su *Laberinto* en Febrero y Santillana su *Comedieta* en Abril, en cuya estrofa xxvii, el propio Marqués encomia el procedimiento de «contar las sílabas» (V. el Cap. I del *Octosílabo*). Pero, en conjunto, las varias técnicas muestran una clara y constante evolución hacia el silabismo de la parte protónica del verso, meta a la cual el arte mayor llegó antes de la invasión del endecasílabo italiano.

Cuando Nebrija examinó el «metro de doce» como verso silábico lo llamó «trímetro» (Cap. VIII del Libro II de su *Gram.*), y cuando lo estudió como verso rítmico (Cap. IX de id.) lo nombró «adónico doblado». No dice Nebrija expresamente que él distingue dos sistemas de versificación: uno silábico y el otro rítmico; pero separa la materia en dos capítulos, describe en el primero los metros y versos en que el número de sílabas protónicas es uniforme, y en el segundo los adónicos o

metros que sufren ametría inicial. Los metros silábicos que él describe son: el tetrasílabo («monómetro» en su terminología), el octosílabo («dímetro»), el compuesto de un octosílabo y un tetrasílabo en el mismo renglón, el dodecasílabo («trímetro»), y el octonario («tetrámetro»), compuesto de dos octosílabos; y los rítmicos son: el adónico sencillo y el arte mayor («adónico doblado»). Como se ve, no menciona entre los primeros al hexasílabo, que corresponde al adónico sencillo, tal como el dodecasílabo al adónico doblado.

Las explicaciones de Nebrija son brevísimas, pero suficientes. «En el castellano, dice, este verso (el trímetro) no tiene más que dos assientos, en cada tres pies uno, como en aquellos versos:

No quiero negaros, Señor, tal demanda,
pues vuestro rogarme es quien me lo manda;
mas, quien solo anda, cual veis que yo ando,
no puede, aunque quiere, cumplir vuestro mando.»

(*Antol.*, t. V, p. 65).

No dice más.

«Assiento» en la terminología de Nebrija significa descanso, apoyo y retardo que hace la dicción del verso en ciertos lugares, mayor peso en la curva de la cadencia, motivado todo por un acento rítmico principal y una pausa (V. Cap. I del *Octosílabo*). Y «pie» significa «aquello que mide los versos» (*Antol.*, t. V, p. 56), es decir: partecilla que en el presente caso consta de dos sílabas. Por consiguiente, la explicación de Nebrija enseña que el dodecasílabo tenía entonces, tal como hoy, dos acentos rítmicos indispensables: uno en la quinta sílaba y el otro en la oncéna. Pero esto basta para saber cómo hay que leer su ejemplo y para comprobar que su estructura es la misma de los versos de Nervo que he citado más atrás.

El otro, el «adónico doblado», es, como lo indica el término usado por Nebrija, un verso compuesto de dos «adónicos sencillos». Empieza, pues, él su explicación por este último.

El adónico sencillo consta de dos pies: uno ternario y otro binario. Nebrija dice textualmente «un dáctilo y un espondeo»; pero ya he declarado cuál es el sentido que él atribuye a

tales términos (V. Cap. I del *Octosílabo*). «Tiene regularmente cinco sílabas y dos acentos rítmicos, uno en el pie ternario y otro en el binario. Tiene muchas veces seis sílabas, cuando comenzamos el verso con medio pie perdido, o sea: una sílaba débil, que no se cuenta. Puede asimismo tener este verso cuatro sílabas, si es aguda la última palabra. Puede también tener cinco siendo llana la última palabra, y comenzando el verso con medio pie perdido», caso éste en que las seis sílabas del verso se cuentan por cinco.*

«En este género de verso está compuesto aquel rondel antiguo:

Despide placer
y pone tristura,
crece en querer
vuestra hermosura.

»El primer verso tiene cinco sílabas y valor de seis; (por un lado) se pierde la primera con que empezamos y (por otro) la última vale por dos. El segundo verso tiene seis sílabas, (pero) pierde la con que comenzamos. El verso tercero tiene cuatro sílabas, que valen por cinco porque la palabra final es aguda. El cuarto es semejante al segundo.» (*Antol.*, t. V, pp. 66 - 67).

Semejante al segundo porque tiene seis sílabas: *vuestra fer-mosura*, sin sinalefa; pero no *igual*, porque el primer acento de éste cae en la primera del verso. Y éste es el único punto obscuro de su explicación. Dos lecturas son posibles. ¿Trasladaba Nebrija el acento de *vues* a *trá* y decía el cuarto verso como el segundo, que es lo que parece declarar? O bien, ¿conservaba la acentuación de *vuestra* y establecía equivalencia de las tres sílabas débiles *tra - her - mo* con las dos *ne - tris*, igualando la acentuación rítmica, no el silabeo, del cuarto verso con el segundo?

El traslado de acentos está atestiguado por Enzina (*Antol.*, t. V., p. 41), pero sólo para los finales esdrújulos: *Penélope* en vez de *Penélope*. La limitación es significativa, porque si hubiese sido práctica general, ¿se habría limitado Enzina a señalar

* Las frases precedentes entre comillas son traducción al castellano moderno de las de Nebrija. Haré otro tanto en las demás citas, a fin de evitar aclaraciones de términos que confundirían la explicación de fondo.

este caso? Por otra parte, la equivalencia de desigual número de sílabas débiles es lo que Nebrija viene enseñando para el comienzo y para el fin de verso, y, aunque no lo declare él, consecuencia necesaria del sistema es extenderla al interior del mismo.

Prescindiendo de esta obscuridad y ateniéndonos a lo claro, resulta que, en el siglo xv, en el sistema rítmico de versificación, el comienzo del verso era tratado del mismo modo que el final en el sistema silábico tradicional; es decir, no se contaban ni la sílaba o sílabas que precedían ni las que seguían a cierto grupo o cuerpo mínimo de sílabas, en este caso *cuatro: dos fuertes separadas por dos débiles*, en torno a las cuales crecían o decrecían las *sobrantes*, así:

Des-/ pídē placér /
 y / pónē tristú-/ ra,
 / créce en querér /
 / vuéstra hērmósú-/ ra.
 (vues-/ trá hērmósú-/ ra.)

El tercer renglón: *crece en querer*, da la medida mínima, cuyos límites son rebasados por los versos restantes, por uno o por los dos cabos, *márgenes* con sílabas que no se cuentan, pero que se dicen. Que se dicen en cierto modo escamoteándolas, en una lectura muy cadenciosa (con «assientos»), y éste es todo el secreto de la versificación rítmica de los siglos xiv a xvii.

Si en el cuarto renglón, Nebrija cometía sinalefa, el *cuerpo central* tendría también cuatro sílabas, como en los otros tres. Y como el cuerpo central era lo que Nebrija tenía en vista al ocuparse en estos versos, debió de parecerle innecesario insistir en su estructura, diferente de la de los otros tres.

No se ha conservado, según parece, todo el rondel de que Nebrija tomó su ejemplo. Subsisten, empero, otras composiciones, no muchas, en verso adónico de esa época. Como los versos hipermétricos (o con sobrante inicial) son más frecuentes que los de medida mínima, tienen tales composiciones la apariencia de estar escritas en hexasílabos; en las que el poeta, por torpeza, hubiese dejado cortos algunos versos. Además, el fondo y el estilo dan la impresión de ser letras de cantares,

y la duda asalta al lector moderno sobre el verdadero valor de tales irregularidades de la versificación.

La duda no se presenta, en cambio, con numerosos poemas en adónicos doblados o de arte mayor. Porque, si bien muchos cantores pudieron aprovechar la musicalidad de algún pasaje de ciertos grandes poemas para ponerlo en música, como aconteció con cierto fragmento del *Laberinto* de Mena,* ello se produjo después de la creación para la lectura, con implícita dicción rítmica y la estructura métrica pertinente. Nadie que esté en su juicio puede aceptar hoy que *Las trescientas* octavas de Mena, o *Las setecientas* de Pérez de Guzmán, o las 1142 novenas, con 10278 versos, de *Los doce triunfos* del cartujano Padilla, pudieron ser escritas para ser cantadas, cuando los juglares ya no eran más que un recuerdo.

Nebrija describe el doble adónico del modo siguiente: «Los poetas nuestros llámanlo pie de arte mayor. Puede empezar cada verso con medio pie perdido o sin él (es decir: con una sílaba débil o sin ella). Puede también cada uno de ellos acabar en palabra aguda, cuya última sílaba vale por dos, para llenar la medida del adónico. Así que puede este género de verso tener doce sílabas, u once, o diez, o nueve, u ocho.

»Puede tener doce sílabas de una sola manera: si empezamos cada uno de los adónicos con medio pie (es decir: con una sílaba inicial sobrante o débil, antes del primer acento). Y para que más claramente aparezca la diversidad de estos versos, pongamos ejemplo de uno que trae Juan de Mena en la definición de la prudencia, donde dice:

Sábía en lo bueno, sabida en maldad,

(*Laberinto*, estr. 137)

al cual podemos darle doce sílabas, u once, o diez, o nueve, u ocho, mudando algunas sílabas y conservando la misma sentencia. Doce puede tener de esta manera:

Sabida en lo bueno, sabida en maldades.

* Véase: *Antología* de Menéndez Pelayo, t. V, p. cxcvi. La cita en latín de Salinas significa: «En efecto, de este modo lo oí cantar en Burgos, cuando yo era adolescente, a Gonzalo Franco, caballero noble, no menos en el canto que en la condición y la familia, de eminente lustre». Y compárese con: *Juan de Mena y el «Arte mayor»* de Foulché-Delbosc, trad. Bonilla, pp. 11-12.

»Puede tener once sílabas de cuatro maneras. La primera comenzando sin medio pie (sin sílaba débil inicial) en el primer adónico, y con él en el segundo. La segunda empezando con medio pie en el primer adónico, y sin él en el segundo. La tercera comenzando con medio pie en cada uno de los dos adónicos, y acabando el primero en sílaba aguda (palabra aguda). La cuarta empezando con medio pie en cada uno de los dos adónicos, y acabando el segundo en sílaba aguda. Como se ve en estos ejemplos:

Sábía en lo bueno, sabida en maldades.
Sabida en lo bueno, sábía en maldades.
Sabida en el bien, sabida en maldades.*
Sabida en lo bueno, sabida en maldad.

»Puede tener diez sílabas de seis maneras. . . , como en estos ejemplos:

Sabida en el bien, sabida en maldad.
Sábía en lo bueno, sábía en maldades.
Sábía en el bien, sabida en maldades.
Sabida en lo bueno, sábía en maldad.
Sabida en el bien, sábía en maldades.
Sábía en lo bueno, sabida en maldad.

»Puede tener nueve sílabas de cuatro maneras. . . , como en estos ejemplos:

Sábía en lo bueno, sábía en maldad.
Sabida en el bien, sábía en maldad.
Sábía en el bien, sábía en maldades.
Sábía en el bien, sabida en maldad.

»Puede tener ocho sílabas de una sola manera. . . , como en este ejemplo:

Sábía en el bien, sábía en el mal.»

(*Antol.*, t. V, pp. 67 - 68).

* Por errata, la *Gramática* de Nebrija, tanto en la versión de Viñaza como en la de Menéndez, dice en el primer adónico de este tercer renglón: Sabida en lo bueno.

En su prolijo estudio del *Laberinto* de Mena, hizo Foulché-Delbosc una tabla estadística de todos los hemistiquios por él encontrados y de sus combinaciones. Corresponden los adónicos que señala Nebrija a los hemistiquios que Foulché - Delbosc llama:

- A Sabida en lo bueno (paroxítono)
- B Sabida en el bien (oxítono)
- D Sábia en lo bueno (procataléctico paroxítono)
- E Sábia en el bien (procataléctico oxítono)

Le faltan, pues, a Nebrija, desde luego, los siguientes hemistiquios de la serie de Foulché - Delbosc:

- C Sabida en gramática (proparoxítono)
- F Sábia en gramática (procataléctico proparoxítono)
- G Resabida en lo bueno (hipermétrico paroxítono)
- H Resabida en el bien (hipermétrico oxítono)

Los cuales elevan el número de combinaciones enormemente.

La circunstancia de haber señalado Nebrija únicamente, como cuerpo central de cada adónico o hemistiquio, el ritmo que comprende dos sílabas inacentuadas entre dos con acento: áx xá, acompañadas o no de otras sílabas marginales, podría interpretarse como que él trasladaba en su dicción los acentos gramaticales disidentes a las sílabas que encuadrasen con dicho ritmo, como parece haberlo entendido Foulché - Delbosc. Pero el hecho de haber omitido Nebrija otros hemistiquios (C, F, G, H) quita valor a la presunción, puesto que su silencio acerca de otros ritmos pudo ser también otra omisión.

El adónico de ocho sílabas no lo encontró Foulché - Delbosc en el *Laberinto*, y por esto le reprocha a Nebrija su declaración, y niega que tal verso haya existido. La crítica y la inferencia del profesor francés van más lejos de lo que permitía el estudio de sólo el *Laberinto*. Sin contar que Nebrija pudo conocer poemas que hoy no existen, en que quizá hubo adónicos doblados de ocho sílabas, tal como hay sencillos de cuatro, subsisten todavía otros poemas en que hay versos sin sílaba inacentuada entre los dos acentos rítmicos de la cesura, caso que no encontró tampoco en el *Laberinto* y que movió a Foulché - Delbosc a descalificar a todo verso con encuentro de

acentos en la cesura (V. nota de la p. 15 del estudio de F.-D., trad. Bonilla). Me ocuparé más detalladamente de esto en el Cap. III.

Enzina no añade ni quita nada a las enseñanzas de Nebrija, y las confirma en un punto esencial.* En el Cap. V de su *Arte* declara el procedimiento métrico de tratar con el mismo criterio el comienzo y el fin de los versos adónicos. No emplea los mismos términos, pero la doctrina es la misma: «Mas, porque en el arte mayor los versos («pies» dice Enzina, con el significado de «versos») son intercisos, que se pueden partir por medio, no solamente puede pasar una sílaba por dos cuando la postrera es acentuada («luenga»), mas también si la primera o la postrera fuere acentuada, así en un medio verso como en el otro, que cada una valdrá por dos»... «En el arte mayor cuando se parten los versos y van quebrados, nunca suelen mezclarse con los enteros, mas antes todos son quebrados, según parece por muchos villancicos que hay de aquesta arte trobados» (es decir: compuestos en adónicos sencillos). (*Antol.*, t. V, p. 42.)

El «nunca» de Enzina es exagerado, pues Villasandino hizo un poema en que los mezcla (*Cancionero* de Foulché - Delbosc, t. II, p. 418). Para Enzina, son «de arte mayor», pues, los adónicos sencillos tanto como los doblados. Y la doctrina de la equivalencia de los dos cabos de cada adónico o de cada hemistiquio del arte mayor es la misma; la que con este doble testimonio no puede estar mejor asentada.

Del procedimiento rítmico usado hasta principios del siglo XVI no le queda al uso clásico de la época que siguió sino la equivalencia de las terminaciones postónicas: aguda, grave o esdrújula. Dado que esto no es lo propio de un sistema rigurosamente silábico, la técnica usual del castellano no es en propiedad «silábica», sino mixta o semi-rítmica.

* Estudiando Jaine a Shakespeare, en su *Hist. de la Lit. anglaise*, t. II, pp. 161, 178, 192 y otras, hizo lúcidas reflexiones acerca de las diferencias psicológicas que existen entre las personas de temple sensitivo y las de temple reflexivo. Los buenos poetas están en el primer grupo, los críticos y gramáticos entre los segundos. Por eso, hay que desconfiar de las razones de los poetas y amar sus versos. Cuando un poeta discurre sobre el arte poética tiene a veces atisbos penetrantes, pero más a menudo comete yerros, tanto más de lamentar cuanto que su prestigio les comunica importancia. Es lo que acontece con Juan del Enzina: no añade cosa que valga a la doctrina de Nebrija, pero expresa ciertos extremos en muy amable estilo. ¿De dónde sacó Méndez Bejarano (V. su tratado, p. 80) que Enzina tenía «tosco estilo»?

Cien años después que Nebrija y Enzina publicaron sus obras, Rengifo ignora la típica particularidad de los adónicos: «El verso de arte mayor, dice en su *Arte poética española*, se compone de dos versos de redondilla menor (es decir, hexasílabos), y no de todos los que hemos dicho, sino de solos aquellos que, de las cuatro sílabas primeras, tienen la segunda acentuada (es lo que significa «larga» en el lenguaje de Rengifo), como se verá por el ejemplo que allí pusimos, que es éste:

Temí la tormenta del mar alterado,
que traga en un punto riquezas y vida;

y así vienen a tener estos versos doce sílabas. Y llámanse de arte mayor, a diferencia de los de las redondillas, que son de arte menor». . . . «El verso de arte mayor, como se compone de dos versos, puede tener dos sílabas menos, una en el medio y otra en el fin. Como en éstos:

Entré en un jardín, herido de amor,
de amor celestial, cual nunca me vi.»

(Cito según la edición de 1628, de la que hay un [ejemplar en la Bibl. Nacional de Santiago.)

Rengifo describe, pues, un verso de arte mayor ya amenguado y tal como le hallamos después en *El cántico de Zacarías* de Lista (1822), con pérdida posible de sílabas finales en la cesura.

Cascales en sus *Tablas poéticas* de 1617 no lo hizo mejor: «Los de arte mayor murieron con nuestro buen Juan de Mena, y sus camaradas: pero por si hubiere algunos aficionados a la antigüedad, diré con qué reglas se componen, que aun los de aquel tiempo anduvieron con báculo en esto. Pinciano dice que consta el metro de arte mayor de doce sílabas, y que quiebra con el acento en tres partes, la una en quinta sílaba, y la otra en octava, y la otra en undécima, como:

Al muy prepoten/te Don Juan /el segun/do.

»Yo no sé qué lo movió a hacer esta partición tan sin fundamento. Para acortar de razones digo lo que se ha de obser-

var. Este verso consta de doce sílabas, es bipartito, tiene seis sílabas distintas y luego otras seis:

Al muy prepotente / Don Juan el segundo.

»Ya sabemos que cualquier género de verso se esconde (escande?) por sus mensuras. Pues éste tiene seis mensuras, cada una de dos sílabas, según hemos dicho. Midiendo pues el medio verso, es de saber que el acento de la primera mensura predomina en la segunda (sílabas), y esotros dos acentos en la primera sílaba de cada mensura. Y lo mismo se ha de guardar en el otro medio verso, como:

Cantád mûsa mîa / la más crûda guérra.

»Estos son los acentos que en rigor ha de llevar; pero bien puede en la segunda, y en la quinta mensura faltar su acento, como:

O dúro accídente / dolor inhumáno.

»Y todos los versos de este género hechos de otra manera no serán numerosos. Este verso puede también constar de diez sílabas por acabar los finales de cada medio verso en acento agudo, como:

Guerrero leal / caudillo español.

»También puede ser de once, como:

Cruel es amor / si tal cosa sufre.

»También puede ser de trece, como:

Amor solo basta a turbar nuestros ánimos.»

(En Viñaza, *Bibl. Hist. de Fil. Cast.*, pp. 478 - 479.)

Sabía Cascales algo más que Rengifo, y su mención de un verso de final esdrújulo es valiosa, pero el ángulo de su visión es igualmente incompleto: uno y otro ignoraban que las mismas variaciones que muestran al final de cada hemistiquio podían producirse al comienzo, sin por eso dejar de ser «numeroso» el verdadero verso de arte mayor.

Ya he dicho que Bello, en 1835, se esforzó por hallar la perdida comprensión, sin éxito. Las páginas que dedicó a este verso son tan conocidas que no parece necesario reproducirlas aquí. Fiel a su sistema de cláusulas binarias y ternarias homogéneas, clasificó al arte mayor entre los versos «anfibráquicos dodecasílabos». Nota la falta de sílabas para la cuenta de doce, al principio del verso y en la cesura, explica la regla de compensación entre los hemistiquios, pero atribuye estos hechos a licencias del poeta, que «da a veces a la cesura el carácter de pausa»; y Bello no intenta siquiera explicar las variaciones del comienzo.

La principal novedad que trajo desde 1900 don Federico Hanssen consiste cabalmente en el redescubrimiento de la perdida comprensión, gracias a la *Antología* de Menéndez Pelayo, como he dicho más atrás, resucitando las explicaciones de Nebrija y de Enzina, más de Enzina que de Nebrija, por el motivo que también he dicho. Después de analizar una estrofa de Villasandino en que «el primer hemistiquio de los versos 1, 2, 3, 6, 7, 8 y el segundo del verso 5 están abreviados al principio en una sílaba», y después de citar la frase de Enzina que dice: «si la primera sílaba o la postrera fuere luenga (acentuada), así del un medio pie (verso) como del otro, cada una valdrá por dos», declara lo siguiente: «Soy de opinión que este cultivador del arte métrica, el más antiguo entre los que han tocado la cuestión, la explicó en forma que pone el hecho en su verdadera luz y lugar dentro del sistema de la métrica romance. La licencia de suprimir la sílaba inicial en ambos hemistiquios de los versos de arte mayor, guarda analogía con la licencia de alternar, al final de las líneas, terminaciones masculinas y femeninas (es decir, palabras graves y agudas).

»Esta semejanza se manifiesta también en que se trató de emplear una sílaba acentuada fija al comienzo de las líneas, apartándose de la construcción ordinaria de los versos en las lenguas romances. El esquema regular del verso de arte mayor es pues:*

Hanssen por x y á.

* He reemplazado los signos v y — de

(1) 2 3 4 5 (6) / (1) 2 3 4 5 (6)
 Dexad los amores / de toda persona
 x á x x á x / x á x x á x

»Las sílabas que van entre paréntesis pueden faltar:

Cuesta sufrir / su trago amargoso.
 á x x á / x á x x á x

»Es verdad que sólo se intentó, pero no se llevó a cabo, el poner de fijo una sílaba acentuada al comienzo de las líneas. Pero tampoco es una regla necesaria en la métrica romance la fijación de la sílaba acentuada al final (como se ve en la cesura lírica), y sin duda sólo después de muy largos titubeos fué elevada a la categoría de regla general.

»Desde el punto de vista del arte rítmica general, la teoría de Enzina parece del todo aceptable. El arte rítmica griega efectuó también, desde el mismo punto de vista, la supresión de sílaba al final y al principio del verso, y me parece útil introducir en la métrica romance la palabra *procatalexis* para designar la supresión de sílaba al comienzo de las líneas.» (*Zur spanischen und portugiesischen Metrik*, pp. 1 - 3.)

En seguida, Hanssen recuerda fugazmente a Nebrija, Bello, Diez, Stengel, Morel - Fatio, y Baist, y en un segundo capítulo anota numerosas variedades de hemistiquios y versos de arte mayor que ofrecen el *Rimado* de López de Ayala (del cual da cifras estadísticas semejantes a las que dará Foulché - Delbosc del *Laberinto* de Mena) y los trozos escogidos de la *Antología* de Menéndez Pelayo, pertenecientes éstos a Villasandino, Imperial, Lando, Ribera, Medina, Talavera, y Mena. Pero mi venerado maestro Hanssen era tan tesorero en el trabajo como noble de corazón y seco de imaginativa. Sus observaciones son minas sin explotar. En su catálogo hay ejemplos para ilustrar todos los casos del arte mayor; sólo falta la interpretación que los haga comprensibles. Por esto y por no haber sido su opúsculo traducido al castellano, no ha tenido ningún influjo en nuestra métrica ni entre los poetas. En algunas de sus publicaciones en castellano Hanssen volvió a tocar algunos de los puntos estudiados en *Zur spanischen... Metrik*, pero sin darles desarrollo, ni siquiera en la que dedicó a comentar el

opúsculo de Foulché - Delbosc: *El arte mayor de Juan de Me-
na*, 1906. *

Entre estas publicaciones, me parece importante el artículo sobre *Los versos de las Cantigas de Santa María*, 1901, porque en él vuelve Hanssen a referirse a la posición del primer acento de cada hemistiquio, asunto en que seguramente divisaba un problema de cuenta cuando en 1900 había dicho «se intentó, pero no se llevó a cabo, el poner de fijo una sílaba acentuada al comienzo de las líneas». Dice ahora, en las pp. 60 - 61: «El arte mayor tiene cuatro acentos necesarios que cargan sobre la segunda, quinta, octava y undécima sílaba», y cita a continuación dos octavas de Santillana, acentuando los versos, entre los cuales éstos:

¡Benditos aquéllos que cón el açáda
susténtan su vida e víven contentos,
e *dé quando* en quándo conóscen moráda
e súffren pasciéntes las llúvias e viéntos!
¡Benditos aquéllos que síguen las fiéras
con *lås gruessas* rédes e cánes ardídos,
e sáben las tróchas e *lås delantéras*
e fiéren del árcho en tiémpos devidos!

Y añade: «Se ve que ordinariamente los acentos gramaticales coinciden con los rítmicos. Hay algunas excepciones.» Y en una nota: «Los acentos que se expresan no indican la pronunciación de cada verso, sino que señalan el ritmo fundamental, que está sujeto a las variantes causadas por acentos anti-rítmicos.» Esto lo refiere al portugués, pero está claro que se aplica también al ejemplo castellano.

En otros términos: en los tres casos de acentos sobre *dé*, *lås*, *lås*, que he señalado con cursiva en los versos anteriores, la explicación de Hanssen es ambigua. ¿Creía él que hay que «pronunciarlos» sobre dichas sílabas o sobre las siguientes, de

* En este artículo, publicado en los *Anales de la Universidad*, están equivocadas las cifras de su «estadística fundada en el material suministrado por Foulché - Delbosc sobre hemistiquios». La suma de las dos columnas: primer hemistiquio y segundo, da 2376; es decir, tanto como el total de versos del *Laberinto*, siendo así que Hanssen no toma en cuenta los hemistiquios X, Y, y Z, de Foulché - Delbosc. Por lo demás, las cifras parciales están también equivocadas, y el asunto carece de importancia.

acuerdo con el sentido lógico? Si el acento sobre *dé, lás, y lás* es el rítmico, es claro que en la «pronunciación» de los versos habría que trasladar ahí los acentos lógicos de las palabras. Pero Hanssen sabe por experiencia lo contrario.

Foulché - Delbosc analizó el *Laberinto* de Mena al igual que Hanssen había analizado el *Rimado* del Canciller de Ayala; pero el francés clasificó sus observaciones, comparó resultados, indujo reglas. Más de la mitad de su opúsculo discurre sobre las opiniones de Morel - Fatio. Cita al Padre Sarmiento, a Salvá, a Bello, a Menéndez Pelayo, a Nebrija, a Enzina, pero no a Hanssen. ¿No conocía el profesor de la Universidad de Burdeos las publicaciones del de la Universidad de Chile? ¿O quiso voluntariamente ignorarlas? Hanssen se limita a decir que Foulché - Delbosc «ha continuado la obra principiada por Bello» (!), y recordando la regla de Enzina que Hanssen había explicado en 1900, añade: «Me alegro de que Foulché - Delbosc, sin haber conocido mi publicación, haya llegado a reconocer precisamente este mismo axioma...» (pp. 17 - 19 de *El arte mayor de Juan de Mena*, 1906). Con tal serenidad y moderación, Hanssen mostró ser sabio por ciencia, cordura, y experiencia del corazón humano.

En el resto del opúsculo hace Foulché - Delbosc minuciosas observaciones tocantes al número de sílabas y acentos de cada hemistiquio y a la calidad de las sílabas que desempeñan funciones rítmicas; pero el conjunto adolece de una gran falla: la de no haber allanado en forma realista el tropiezo en que también topó Hanssen: la posición del primer acento rítmico en los hemistiquios que se apartan de la fórmula (x)áx xá(x). Foulché - Delbosc reconoce que el acento secundario de ciertas palabras largas tiene función de primer acento rítmico en versos como:

estava sus fijos *despedaçando* (*Laberinto*, estr. 130, v. 5)
assí como príncipe *legislador* (id., 81, 3)
que buelven acordes *los desacordados* (158, 7)
de dar más aguda *la contemplación* (19, 2)

y tal vez pensaba lo mismo de los casos análogos, como:

la villa que estava *desapercebida* (id., 175, 8)

al que con Fortuna es bien fortunado (1, 6)
e los que en tu rueda quexosos fallamos (2, 4)

Pero en los casos en que el primer acento está separado del segundo por una sola sílaba no acentuada, o por tres:

aquel cuyo ánimo, *virtud e nombre* (239, 2)
 de lo concebido en la *divina mente* (60, 7)
 vestido de engaño *de las bravas ondas* (160, 2)
 el mucho querido *del señor ynfante* (202, 1)
no dedes causá a Gibraltar que faga (167, 7)
 levantan los troços, *crecen las escalas* (176, 7)
 e tantas angustias *roban su virtud* (203, 7)

prefiere Foulché - Delbosc negarle valor rítmico a ese acento, y declara que tales hemistiquios tienen *un solo acento rítmico*.

En consecuencia, clasifica los 4752 hemistiquios del *Laberinto* en dos clases: hemistiquios de dos acentos y de uno. Dice que éstos son muy raros, no obstante haber contado 282.*

Voy a reproducir algunas de sus palabras, pero téngase presente que mis citas provienen de la traducción de don Adolfo Bonilla (pp. 19 a 27), pues no conozco el original francés.

«El hemistiquio de dos acentos consta de cuatro a siete sílabas: se compone esencialmente de un cuerpo cuadr sílaba formado por una sílaba acentuada, dos no acentuadas y una acentuada (áxxá). Este cuerpo constituye a veces por sí solo el hemistiquio; pero casi siempre está precedido o seguido de una o dos sílabas no acentuadas. Se encuentran las ocho combinaciones siguientes:**

A	xáx xáx	e vi despojados	(155, 3)
B	xáx xá	O flor de saber	(124, 1)
C	xáx xáxx	de nuestro retórico	(119, 8)
D	áx xáx	dádiva santa	(227, 2)

* Alguna de las cifras del folleto ha de estar equivocada, puesto que la suma de 2101 con 216, 48 y 9 da 2374, en vez de 2376, que es el número de versos del *Laberinto*. 297 octavas, llamadas por aproximación *Las Trescientas*, para confirmar lo cual se añadieron tres octavas apócrifas.

** He reemplazado aquí también los signos v y —, que para Foulché - Delbosc significan *débil* y *fuerte*, por los que he adoptado en este trabajo: x y á.

E	áx xá	ovo lugar (18, 8)
F	áx xáxx	no gobernándome (30, 8)
G	xxáx xáx	Aristóteles cerca (118, 3)
H	xxáx xá	en aquellos que son (19, 3).»

Foulché - Delbosc no consideró el hemistiquio *I xxáx xáxx*, porque no aparece en el *Laberinto*; pero existe no sólo teóricamente, sino que se halla en otros poemas, como se verá en el Cap. III.

«El hemistiquio de un acento tiene seis o cinco sílabas, según que termina en un paroxítono o en un oxítono.» Pero el mismo Foulché - Delbosc cita en una nota segundos hemistiquios paroxítonos con cinco y con siete; y oxítonos con seis. «Hay, pues, dos combinaciones:

X	xxxxáx	en virtud diversa (66, 2)
Y	xxxxá	menos en la lid (4, 3).

«No se encuentra en el *Laberinto* la combinación *Z xxxxáxx*, es decir, un hemistiquio de un acento, terminado en un proparoxítono, y constando, por consiguiente, de siete sílabas.» Pero también esto es dudoso, puesto que el propio Foulché-Delbosc cita en la p. 17 de su folleto este verso *ZA*:

y la Sarracénica / región de paganos,

que ya había señalado Morel - Fatio, pero que Foulché - Delbosc corrigió así:

e la çirenayca región de paganos.

Y si por esto fallara el ejemplo, siempre quedaría este otro:

qual el Panatígero / entrando en el Tibre,

cuya sinalefa posible no le quita enteramente al hemistiquio su estructura esdrújula.

«Ningún verso termina en un proparoxítono.» Ninguno del *Laberinto*, porque el propio Foulché - Delbosc recuerda en

una nota (p. 27). el que citó Cascales y que he copiado más atrás; y yo citaré otros en el Cap. III.

Entra en seguida Foulché - Delbosc en consideraciones semejantes a las que hizo Bello acerca de las compensaciones de sílabas y de acentos en la cesura, que equilibran el final del primer hemistiquio y el comienzo del segundo; malogradas, en mi opinión, por el concepto falso de que algunos hemistiquios tienen un solo acento rítmico.

«Cuando el segundo hemistiquio tiene dos acentos, el segundo (o el único) acento rítmico del primer hemistiquio está siempre separado del primer acento rítmico del segundo, ya por una sílaba no acentuada que pertenece al primero o al segundo hemistiquio, ya por dos sílabas no acentuadas que pertenecen, una al primer hemistiquio, otra al segundo, o las dos al primero o al segundo.» El primer hemistiquio esdrújulo es pues posible. «En consecuencia:

»Si el primer hemistiquio termina en áx, el segundo comienza por xá o por á;

»Si el primer hemistiquio termina en á, el segundo comienza por xá o por xxá;

»Si el primer hemistiquio termina en áxx, el segundo comienza por á.

»Cuando el segundo hemistiquio sólo tiene un acento, el primero termina siempre en áx o en á, nunca en áxx.»

Este «nunca» tiene, por lo menos, una excepción, en el verso

ygnéo viéramos / o turbulento

que es el 6 de la estrofa 169 del *Laberinto*, edición de Foulché-Delbosc en el *Cancionero* (p. 169). Y las tres reglas anteriores tienen excepciones también.

«Resulta de estas comprobaciones, que el primer hemistiquio influye en el segundo: el verso de *arte mayor*, en Mena y en los poetas del siglo xv, ha conservado algunas de sus particularidades originales, pero ha perdido otras. El recuerdo de su formación no ha sido olvidado, puesto que vemos a Juan Alfonso de Baena llamarle «arte común doblada» (*Cancionero*, ed. de Leipzig, I, p. 43, si bien con más frecuencia se le llama «arte de maestría mayor»), pero los dos hemistiquios no son

considerados ya como versos hexasílabos independientes uno de otro.

»Acabamos de ver que existe en ciertos tipos, hacia la mitad del verso, una laguna que proviene de la falta de una sílaba no acentuada, ya al final del primer hemistiquio, ya al principio del segundo; esta laguna se indicaba verosímilmente en el recitado por medio de una pausa muy corta, igual al tiempo que hubiera requerido la pronunciación de una sílaba, y esta pausa — un músico diría este *silencio* — dejaba intacto el movimiento general del verso, conservando la misma extensión para cada uno de los intervalos de los acentos rítmicos.

»Así como los dos hemistiquios del verso, aunque a menudo diferentes, tienen siempre un valor equivalente, así los diferentes tipos de versos son rítmicamente iguales, tengan o no la laguna de que acabamos de hablar, tengan cuatro, tres o dos acentos, cualesquiera que sean, en una palabra, las particularidades por las que se distinguen unos de otros. Su multiplicidad en nada altera su unidad rítmica.»

Estos párrafos substanciosos de Foulché - Delbosc prueban cuán bien concebía y percibía él las cualidades rítmicas del verso de arte mayor. Y en mi sentir su doctrina habría sido perfecta, a no haber caído en la concepción irreal de hemistiquios de un acento rítmico, olvidando en ese momento que sólo hasta cierto límite el cuadro musical del metro impone sus normas al lenguaje y éste se acomoda a ellas.

De las combinaciones posibles de los hemistiquios *A, B, C, D, E, F, G, H, X, Y*, uno con otro o consigo mismo, encuentra Foulché - Delbosc 38 variedades en el *Laberinto*: 36 de ellas «normales», porque ni comienzan el verso ni lo terminan por dos sílabas sin acento; y 2 que llama «anormales» porque comienzan el verso con un hemistiquio *G*:

GA *que de casas e fierro padecen ynopia* (49, 8)

GB *Aristóteles cerca del padre Platón* (118, 3).

Indica también cuántos versos ha contado él de cada una de esas 38 combinaciones: 1140 AA, 116 AB, 566 DA, 58 DB, 109 AX, 57 DX, y cantidades menores, que fluctúan entre 1 y 33, de las demás combinaciones. Pero, como esta cuenta se basa en su dictamen, en mi sentir errado, sobre la acentuación, hago aquí merced al lector de no entrar en más prolijos detalles.

CAP. II. EL ADONICO SENCILLO

Aun sin contar con prueba tan valiosa como es la atestación de Nebrija y de Enzina, el cultivo del verso rítmico en los siglos XIV a XVI se demuestra con los versos mismos, hipométricos e hipermétricos,* en las especies siguientes: 1.º El de arte mayor o adónico doblado, rara vez construído como dodecasílabo; 2.º El hexasílabo, tratado algunas veces como adónico sencillo; 3.º el tetrasílabo o quebrado del octosílabo, construído también a veces con número variable de sílabas iniciales; y 4.º El octosílabo mismo, a veces aumentado a nueve y a diez sílabas, o disminuído a siete, como ya se ha visto en *El Octosílabo castellano* (Cap. VIII). Una quinta prueba se encuentra en la oscilación postónica de todos los versos castellanos, usual desde antes de la influencia italiana y conservada hasta hoy; tema en que me ocuparé después de haber sentado una cuestión previa.

* No me satisfacen los términos de *hipo* e *hipermétrico*, porque, en verdad, no es el metro sino el verso el que sufre disminución o aumento. Sin embargo, los prefiero a *cataléctico*, *procataléctico*, *hipercataléctico*, *con anacrusis*, y otros términos por el estilo, que en la métrica greco-latina tienen significados semejantes, pero no iguales a aquéllos. Quizás, en castellano, lo mejor sería llamar *agudos*, *graves* y *esdrújulos iniciales* a los versos con *cero*, *una* o *dos* sílabas no acentuadas al comienzo, como lo hago más adelante, utilizando el concepto tan divulgado que envuelven esos términos para el final del verso. Pero mientras no se generalice el uso de una terminología adecuada, y en que no se confundan las nociones de *metro* y *verso*, habré de servirme de *hipo*, *hiper* y *a-métrico*, para poder hablar.

Mientras no se conozcan motivos para pensar de otro modo, es justo suponer que las gentes de otras épocas hablaban como nosotros hablamos; pero no debemos olvidar que, en general, carecemos de pruebas con que justificar esta creencia. Cuando se trata de leer los versos antiguos, es justo pues aplicarles los procedimientos de hoy en punto a silabeo, acentuación, pausas, y rítmica en general, mientras no sepamos que en ello hay error; aunque recordando en todo momento que nuestra actitud está sujeta a revisión. Y, concretándonos al caso que ahora estudiamos, es un hecho que nadie sabe *a ciencia cierta* cómo pronunciaban el castellano los españoles de los siglos XIV a XVI. Ciertos detalles dificultan particularmente nuestro conocimiento, por ejemplo: ¿En qué medida practicaban ellos el hiato, la sinalefa, la elisión, la diéresis o la sinéresis? Y por lo mismo, no estamos ahora seguros de cuál era en cada caso su silabeo y la medida exacta que daban a ciertos versos. Se ignora también si practicaban, y en qué medida, el traslado de acentos de unas sílabas a otras, o si siempre los ponían en los mismos sitios que hoy los ponemos. Y como son muchos los versos que podrían leerse con o sin hiato, con o sin sinalefa, con el acento aquí o allá, etc., la medida y el ritmo de muchos pueden haber sido entonces diferentes de los que ahora les damos.

Pero lo que hacemos es lo más acertado, puesto que la historia de las lenguas enseña que la posición del acento en las palabras es uno de los elementos más firmes y perdurables del lenguaje, y debemos suponer que los españoles de los siglos pasados acentuaban las voces vulgares en las mismas sílabas en que las acentuamos hoy los que hablamos el castellano por tradición directa de padres a hijos. Salvadas pues las diferencias que puedan probarse, adecuada y competente es, en todo lo que al ritmo se refiere, la lectura que hoy hacemos de los versos antiguos.

* Véanse: Hanssen, particularmente: *Sobre el hiato en la antigua versificación castellana*, Santiago, 1896; *Miscelánea de versificación castellana*, Santiago, 1897; *Notas a la prosodia castellana*, Santiago, 1900; *La elisión y la sinalefa en el «Libro de Alejandro»*, Madrid, 1916. Pero si el lector quiere otro orden de pruebas, considere un simple asunto como el del «seseo» de la pronunciación americana, que Cuervo, Lenz, N. L. Willey, y otros piensan que fué heredado directamente de los conquistadores y colonizadores de los siglos XV y XVI; explicación que otros ponen en tela de juicio, como si fuese posible concebir un uso tan uniforme sin haber sido enseñado por nuestros antepasados. Véase en la *Revista de Filología Española*, Enero - Marzo de 1933, pp. 68 - 75, una reseña de don Amado Alonso.

Ahora bien, ¿qué acentos ponemos los modernos al leer los versos adónicos, sencillos y doblados, cuya técnica dejó de transmitirse por tradición oral a principios del siglo xvi?—Los mismos que ponemos al leer los octosílabos, cuya técnica se siguió transmitiendo oralmente o por el ejemplo; esto es: los de la rítmica general del castellano, que he examinado en el Cap. iv de *El Octosílabo castellano*. No les aplicamos, pues, una acentuación especial, no trasladamos por sistema el acento lógico de las palabras, adaptándolas artificialmente al ritmo anfibráquico *tatánta tatánta tatánta tatánta*...; sino que les conservamos hasta donde es posible la acentuación lógica y, retardando o acelerando el movimiento de la dicción, dibujamos, en el tiempo abstracto del metro, un ritmo de dos acentos, de dos vértices; en el caso del adónico sencillo, y de dos veces dos, separados por una depresión cesural, en el del adónico doblado.

Dicho de otro modo y con ejemplos, para mayor claridad. Versos como éstos del Marqués de Santillana:

E las verdes frondas del aire tremían...
Al tiempo que al pasto salen de guarida...

(*Comedieta*, estr. III, 4; y IV, 1)

no los leemos ni 1.º trasladando artificialmente el acento del modo siguiente:

E *l*ás verdes frondas del aire tremían...
Al tiempo que al pasto *salén* de guarida;

ni 2.º dejando de marcar un vértice en las ondas rítmicas, como si las palabras *vérdes* y *salén* no tuviesen ningún acento; sino que, conservando a todas las voces sus acentos de sentido, decimos, en el primer hemistiquio del primer verso: con mayor rapidez las sílabas *E las ver-* y menor las *-dés frondas*; y en el segundo hemistiquio del segundo verso: con mayor rapidez las sílabas *salen de gua-* y menor las *-rida*; de manera que los acentos de las sílabas-vértices *ver - fron - ai - mi* y *tiem - pas - sa - ri* guarden en el tiempo distancias semejantes, no matemáticamente iguales sino parecidas (porque el oído se contenta con la aproximación), y así tracen un ritmo simétrico equivalente

a *xáx xáx / xáx xáx*. Una lectura con traslado de acentos a destajo, como hacían Hanssen y Foulché - Delbosc, es, por consiguiente, artificial e inaceptable.

Análogamente, si las palabras que componen un verso no tienen cerca, con error a lo más de una sílaba, los acentos lógicos que requiere la producción del ritmo susodicho, la dicción le confiere acento rítmico a una sílaba sin acento lógico, elegida ad - hoc, o con acento secundario; por ejemplo:

De los *hú*manales corona e arreo,
é de las Españas claror e lumbrera.

(*Comedieta*, xxxvi, 3 y 4).

Y al revés, si las palabras tienen acentos lógicos de sobra, entonces atenúa los menos útiles para producir el ritmo en cuestión, a fin de reservar a dos bien situados el carácter rítmico, como en el ejemplo siguiente, en que las sílabas *do*, *qua*, *cu*, *ser*, no son fuertes:

Así recordádo, miré *do* sonava
el clamóso duélo, e ví *qua*tro dónas,
*cu*yó aspécto e fábla muy bién denotáva
ser cuási deésas o mágnas persónas.

(*Comedieta*, V, 1 - 4)

Vengamos ahora a la práctica versificatoria tan familiar al castellano, portugués, catalán, italiano, de considerar métricamente equivalentes las terminaciones graves, agudas o esdrújulas de los versos. No se puede hoy añadir el francés a la lista anterior, porque en la pronunciación moderna ha desaparecido la *e femenina* que hasta el siglo xvii le conservó a esta lengua un resto de palabras graves. En cuanto a esdrújulas, el francés no las tuvo nunca, pues las perdió al nacer. La práctica versificatoria de que hablo no existe, por lo tanto, en la lengua de Víctor Hugo. Ni tampoco en inglés ni en alemán; y esto sí que es asombroso. No sólo porque las acentuaciones agudas y esdrújulas son en los idiomas germánicos más frecuentes que en los neo-latinos, sino sobre todo porque en ellos es de regla considerar equivalentes para el metro grupos

de diverso número de sílabas inacentuadas, ora al principio del verso, ora en el interior. De donde resulta que la única posición en que ellos no aceptan la equivalencia es justamente la en que nosotros la aceptamos: al final.

Y, como esa circunstancia de considerar equivalentes para el metro diversos números de sílabas débiles es el fundamento de llamar «rítmicas» a las versificaciones germánicas, rítmicas son también, entonces, al final, las versificaciones neo-latinas (salvo la francesa), mientras las germánicas lo son al comienzo y dentro del verso. Versificación «rítmica» (o «acentual», como también se dice) significa, por lo tanto, procedimiento de versificar en el que, antes de los vértices o acentos rítmicos, entre los vértices, o después de ellos, una sílaba débil, dos, tres, o ninguna, son elementos equivalentes, que se substituyen unos a otros, a voluntad del versificador, tal como se practica al fin de los versos castellanos.

Las prácticas versificatorias de cada lengua son hereditarias y tienen una historia. La técnica actual es sólo la última forma de una técnica tradicional, en la que sobreviven a veces costumbres que fueron naturales y hoy no lo son, o al revés; en relación con teorías acertadas o erradas. Y cuando los yerros de interpretación han echado raíces y muchas personas los tienen presentes como pre-juicios, suelen convertirse en los mayores tropiezos para la comprensión de los hechos métricos y para su exposición por escrito. Por ejemplo, he notado que es un gran tropiezo para el lector castellano el concepto que se tiene formado de los finales de los versos, a que acabo de aludir: agudos, graves y esdrújulos equivalentes; concepto en que se basa, además, la terminología que se aplica a los versos: octosílabo, endecasílabo, dodecasílabo, etc., tan diferente de la que se les da en otras lenguas, en que pertenecen a clases distintas los de 7/0, 7/1, o 7/2 sílabas, etc.

Para el castellano, que en este punto es discípulo del italiano, el verso agudo y el verso esdrújulo no lo son en realidad, no existen siquiera; sino que el primero es grave con una sílaba de silencio en pos, y el esdrújulo es también grave con una sílaba de sobra que no se toma en cuenta. Y, como en nuestra lengua el isosilabismo es el sistema predominante, tal concepto, de que 1, 2 y 3 sílabas pueden valer dos tiempos al fin del verso, crea una incoherencia.

La práctica en cuestión era, antes de las influencias italianas del siglo XVI, tan amplia en castellano como ha vuelto a serlo desde el romanticismo y sobre todo desde la revolución modernista. Durante el período clásico (siglos XVI a XVIII), se consideró el verso de final esdrújulo como de otra familia aparte, que no se mezclaba con el grave sino por excepción, por lo cual no se cultivó más que en unas pocas composiciones o pasajes. Con el verso agudo ocurría casi lo mismo, pero se le mezclaba a veces con el grave para colaborar en la formación de estrofas alternando rimas femeninas y masculinas. Resultó que la versificación clásica es esencialmente grave (femenina), que en ella el verso agudo es escaso, y que en varios metros no se usó el final esdrújulo.

Veamos ahora el hexasílabo y el adónico.

La estructura del hexasílabo o 5/1 es muy sencilla, debido a la brevedad de este metro. Dibuja sólo seis cadencias diferentes, a saber:

<i>a</i>	<i>xáx xá(x)</i>	Gitanos de Corte. (Góngora)
<i>b</i>	<i>xxá xá(x)</i>	Les mostró fortuna. (Id.)
<i>c</i>	<i>áxx xá(x)</i>	Blando ruiñeñor. (Id.)
<i>d</i>	<i>áxáx á(x)</i>	Viendo andar de manos. (Id.)
<i>e</i>	<i>xááx á(x)</i>	A dar muchas vueltas. (Id.)
<i>f</i>	<i>xxxxá(x)</i>	En Valladolid. (Id.)

Como en el octosílabo, esta última acentuación, de un acento, es aparente; pues alguna de las tres primeras sílabas débiles lo es menos que las otras y prácticamente recibe un acento rítmico. Los casos de acentuación lógica en la cuarta sílaba se resuelven análogamente, en traslado de este acento a posición rítmica anterior:

Una *cáncion* tierna.

(Góngora, en el mismo romancillo que
[empieza «Trepan los gitanos»])

El adónico sencillo forma también una onda rítmica de dos vértices y tres depresiones, una de éstas intermedia y las otras dos marginales, como en los hexasílabos *a*, *b*, *c*. Pero, como en este caso el principio técnico no consiste en contar cada sílaba,

sino en contar los vértices y rellenar las depresiones con número variable de sílabas débiles, el verso puede tener a veces más sílabas que el hexasílabo, o menos. Cada vértice es ocupado pues por *una* sílaba fuerte (con acento rítmico); y las depresiones por *una, dos, o tres* sílabas débiles (no acentuadas o con acento lógico). Las posibilidades de variación son teóricamente numerosas; pero prácticamente no se realizan en los poemas sino algunas combinaciones, y en particular las que conciertan compensación de sílabas débiles entre las dos primeras depresiones (hecho fundamental del procedimiento «silábico»), del modo siguiente: (V. el Cap. V, de donde se toman los ejemplos):

VERSOS REGULARES O COMPENSADOS

Con 2 sílabas interverticales

xá xx áx	la sierra pasáda (Hita, II, 2)
xá xx á	en toda ssasón (Villasandino, IV, 10)

Con 1 sílaba intervertical

xxá x áx	e de gránd' eláda (Hita, II, 9)
xxá x á	deséando a tí (Villasandino, IV, 4)

Con 3 sílabas interverticales

áxxxáx	Cérca la Tabláda (Hita, II, 1)
áxxxá	duélete de mí (Villasandino, IV, 2)

En los seis versos anteriores, la suma de las sílabas débiles protónicas es siempre *tres*: hay compensación de sílabas. Y las fuertes más las débiles, al ser uniformemente cinco, dan a estos adónicos la misma estructura exterior del hexasílabo.

Acontece esto en la mayor parte de los poemas que nos quedan de este metro, y por eso pueden leerse ahora a sabor del lector: como silábicos o como rítmicos. Y, dado que entonces se usaban los dos sistemas de versificación, la manera cómo deban leerse queda subordinada al concepto que nos for-

memos de la tendencia general del poeta. Cuando se trata del Arcipreste de Hita, de Villasandino, o de Mena, se puede estar seguro de que el silabismo es simple casualidad; pero en presencia de Santillana, de Gómez Manrique, de Enzina, de Castillejo, la seguridad es imposible, dado el gusto de estos poetas por la regularidad silábica. Son escasos, pues, los poemas cuya textura sea la de un *evidente* adónico sencillo, y raros los versos de esta especie con hiper o hipo - metría inicial; es decir, sin compensación de sílabas débiles. Los mejores ejemplos que hoy tenemos los ofrecen Hita, Valencia de León, Gerena, Mena, Álvarez Gato, y Montesino. Unido esto a la certeza que nos da Nebrija sobre la existencia del adónico sencillo, y a la abundancia, del adónico doblado, se reúnen bastantes antecedentes para leer además como rítmicos, con bien marcadas cadencias, algunos de aquellos poemas compuestos aparentemente en hexasílabos.

Los tipos que estos últimos poetas ofrecen corresponden a los esquemas siguientes:

VERSOS IRREGULARES O NO COMPENSADOS

Con 2 sílabas interverticales

áxxáx	Dáysme fatíga (Gato, VIII, 5)
xxxáx	pór que te quéde (Montesino, X, 22)
áxxá	cuándo en la cruz (Montesino, X, 36)
xxáxxáx	Quita allá, que no quíero (Gato, IX, 1)
xxáxxá	que me fáses sofrír (Hita, I, 14)
xxxáxxáx	meu coraçón se levánta (Gerena, VI, 11)
xxxáxxá	como si fués(e) rrapáz (Hita, III, 18)

Con 1 sílaba intervertical

xáxáx	la yglésia cánta (Gerena, VI, 10)
xáxá	Non sé escrevír (Hita, I, 11)
xxxáxáx	que no l(e) cuéste náda (Hita, II, 59)
xxxáxá	por el tu fíjo dúz (Hita, III, 46)

Con 3 sílabas interverticales

xáxxxáx	Las cuítas e dolóres (Mena, VII, 6)
xáxxxá	el sól escureció (Hita, III, 53)
xxáxxxáx	en el mundo non ha tanta (Gerena, VI, 8)

Con 4 sílabas interverticales

áxxxxáx	Dándol(e) del ascóna (Hita, III, 54)
áxxxxá	dáme tu bendición (Hita, III, 69)

De estas variedades, las más frecuentes son las que tienen dos sílabas débiles entre los vértices, y las menos las que tienen cuatro, que sólo se encuentran en Hita. Caso de *silencio* entre los vértices no se presenta en ningún poeta. Pero otras variedades son teóricamente posibles, y para formarse un concepto cabal de la estructura del adónico sencillo, conviene ordenarlas en un cuadro de conjunto que comprenda también las variedades de hemistiquios del adónico doblado, lo que se hará en el Cap. III.

Los poemas que nos quedan en adónicos sencillos pueden haber sido letras de canciones o tonadas. Llevan el nombre sospechoso de *cántica*, *cántiga*, *cantiga*, *cantar*, o *villancico*, que la Academia define como «composición poética... que se canta... en Navidad...». No podemos pues estar seguros de si fueron compuestos para seguir el ritmo de cierta música o para decirlos con ritmo propio. Encontrar todo el rón del que menciona Nebrija sería un hallazgo importante.

Los poemas de Hita, por otra parte, son sumamente irregulares. He interpretado los apóstrofes de algunos versos como vocales que se dicen fugazmente, no como inexistentes. Pero en esto me puede armar pleito cualquier leguleyo. Yo pienso que si Hita fuese un versificador de «sílabas contadas», se podría estar seguro de que las vocales omitidas en los textos (ninguno contemporáneo del poeta) eran «licencias» de versificación. Pero Juan Ruiz era un versificador que seguía la técnica de los juglares, en la que se contaban acentos, es decir, vértices, pero no todas las sílabas, cualesquiera que fuesen. Luego, de las vocales reemplazadas por apóstrofes, las que en el castellano corriente se pronuncian deben de ser vocales que se decían. No obstante, la «certeza» no existe.

Si se dejan de mano, pues, los versos de Hita, que se alejan demasiado del tipo fundamental $xáxxáx$, las variedades del adónico se reducen a las tres series de 2, 1, y 3 débiles interverticales, con lo que se confirma la descripción que he hecho más atrás. En resumen, se podría representar esquemáticamente el adónico sencillo como un verso cuyas sílabas débiles oscilan de este modo, en torno a los dos vértices:

$$\left. \begin{array}{c} x \\ \wedge \\ \\ xx \\ xxx \end{array} \right\} \hat{a} \left(\begin{array}{c} xx \\ x \\ xxx \end{array} \right) \hat{a} \left(\begin{array}{c} x \\ \wedge \\ \\ xx \end{array} \right)$$

Más abreviadamente, podría representarse cada verso por tres cifras, así: 1/4/1 el $xáxxáx$, 0/4/1 el $\wedge áxxáx$, 0/3/0 el $\wedge áxá \wedge$, etc.

Con el nombre de «adónico» se menciona en la versificación, desde fines del siglo xvi, al quebrado menor del endecasílabo, cuando adopta la fórmula $áxxáx$ en la estrofa sáfico-adónica:

Jamás el peso de la nube parda,
cuando amanece en la elevada cumbre,
toque tus hombros, ni su mal granizo
hiera tus alas.

(Villegas, *Al céfiro*).

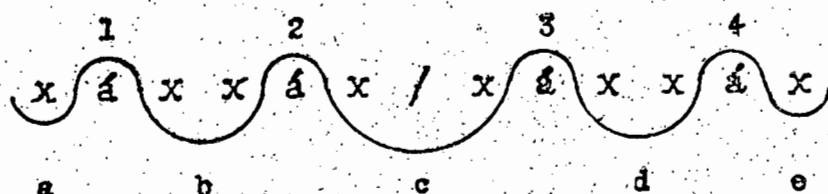
Fuera del parecido externo, debido a la identidad de fórmula, nada tiene que ver este *quebrado* con el *adónico sencillo*.

CAP. III. EL ADONICO DOBLADO O «ARTE MAYOR» DEL SIGLO XV

En lo esencial, el adónico doblado no es más que lo que dice su nombre: renglón en que se acoplan dos adónicos sencillos; procedimiento que se llama, además, maestría mayor o arte mayor, porque la unión de dos adónicos simples *en ciertas condiciones* produce, en efecto, una onda rítmica más amplia y resonante que la de dos adónicos cualesquiera sin esas condiciones. Utilizaron los poetas esta amplitud mayor prefiriendo este verso para los temas épicos, solemnes, o morales, tal como en la época anterior habían preferido el viejo alejandrino francés, o doble heptasílabo, sin llegar empero a fundir éste en una sola ondulación (y de ahí la pesadez del alejandrino, sin contar la cuadruplicación de las rimas en la estrofa consabida, que es culpa aparte); y tal como en la época siguiente van a preferir para los temas épicos al endecasílabo italiano, que es una bien fundida mezcla de un hemistiquio del adónico doblado con uno del alejandrino, unificada y seleccionada en sus componentes.

La *condición* puesta a los adónicos sencillos para que se elevaran a la maestría mayor tiene que ver, pues, con el ritmo y con las sílabas del lindero entre los dos componentes. La soldadura no podía ser ni el simple contacto con gran pausa y la totalidad de las sílabas débiles posibles de acaecer, ni el simple contacto sin pausa y sin sílaba débil ninguna (caso que también podía acaecer y que acogieron, en efecto, alguna vez los

versificadores). Había que unir los adónicos de modo que formasen un solo y agradable ritmo de *cuatro vértices*, como verdaderos hemistiquios de un solo verso; y la juntura se hizo mediante una pausa leve, apenas mayor que los retardos interverticales y con libertades limitadas en la hiper e hipometría; de suerte que hubiese generalmente una *compensación de sílabas débiles* entre el comienzo del segundo hemistiquio y el final del primero. La depresión central del arte mayor forma, así, una especie de soporte sobre el cual se balancean los hemistiquios, como un equilibrista sobre la cuerda; depresión que se convirtió en *cesura*, porque, no obstante ser más amplia que las dos depresiones interverticales, no se diferencia de éstas en punto a capacidad para recibir sílabas débiles: de ordinario una a tres en los buenos versificadores. Y la onda rítmica unificada quedó constituida en su esquema principal de este modo, con 4 vértices (1, 2, 3, 4) y 5 depresiones (a, b, c, d, e):



Maldize las manos de quien lo mata

(XVII, 36)

Pero este esquema admite variaciones en el número de sílabas débiles de cada una de las cinco depresiones, generalmente compensadas por una variación inversa en la depresión vecina. La elasticidad de tal verso es, por lo tanto, enorme. Los mejores poetas no abusaron, sin embargo, de la blandura del instrumento. Ninguno suprimió nunca todas las sílabas de las depresiones *b* o *d*, y son raros los casos de supresión total en *c*, sin compensación. Rara vez se aumentó a más de tres, con compensación, las sílabas en *a*, *b*, *c*, *d*; ni a más de dos, sin compensación, las en *a*, *e*.

No son cosas iguales, por lo tanto, el *adónico sencillo* y el *hemistiquio* del adónico doblado; el hemistiquio tiene mayor oscilación de sílabas débiles, particularmente en las depresiones

marginales. Teóricamente, no sería imposible que el adónico sencillo alcanzase elasticidad parecida; no se ve tropiezo rítmico para ello; pero prácticamente no termina nunca en esdrújulo, y sólo en uno que otro ejemplo del libérrimo Juan Ruiz comienza el verso por tres sílabas débiles no contrabalanceadas en seguida por una restricción en la depresión mediana. Esto, en el hemistiquio, y particularmente en el segundo, no es necesario; porque en la soldadura del arte mayor ambos hemistiquios concurren a producir un puente de *dos* débiles y, por ende, a completarse o a compensarse de otro modo. De aquí que, si el primero escasea o carece de débiles al final, las pide prestadas al comienzo del segundo, y vice versa. El final esdrújulo del primero es, por lo tanto, frecuente; y frecuente también el comienzo *hipermétrico* (esdrújulo inicial) del segundo. A esta ventaja se une la mayor extensión del metro, que trae siempre aparejada mayor amplitud de recursos y oscilaciones.

Conviene, pues, empezar el estudio del arte mayor por un examen de sus hemistiquios. Foulché - Delbosc señaló, como he dicho en el Cap. I, diez variedades que él encontró en el *Laberinto*, ocho de las cuales llevan *dos* sílabas sin acento entre las dos acentuadas de los vértices, y que denominó *A, B, C, D, E, F, G, H*; y dos que él leía con un acento rítmico: *X, Y*, y que pueden asimilarse o no a las anteriores. Con algunas observaciones y complementos, el cuadro de Foulché - Delbosc es utilizable todavía, y lo voy a adoptar, a fin de que el lector relacione fácilmente mis observaciones con las del profesor francés.

Acabamos de ver que el adónico sencillo se presenta con 1, con 2, con 3 (prescindiendo de los casos con 4 y 5) sílabas débiles en la depresión intervertical. Y, puesto que Foulché - Delbosc nombró a las ocho variedades de 2 sílabas con las mayúsculas *A* hasta *H*, bastará añadir un índice 1 o 3 a las mayúsculas en cuestión para tener buenos nombres con que llamar las variedades nuevas. Por ejemplo, ya que *xáxxáx* es *A*, con 2 débiles, *xáxáx* será *A1*, y *xáxxxáx* será *A3*. En los cuales símbolos la cifra indica el número de débiles entre las dos fuertes, que es la única diferencia entre los tres esquemas: *A2, A1, A3*. Y así en los demás casos.

Se ha visto también que hay esquemas de índice 2 que tienen *tres* sílabas débiles antes del primer vértice, y he dicho en

el Capítulo I que también existe el verso *I*, esdrújulo, cuyo esquema es **xxáxxxáxx**. Bastará, pues, seguir el abecedario y llamar *J* a **xxxáxxxáx** y *K* a **xxxáxxxá**; para tener toda una nomenclatura que permita entenderse.

De la serie principal, con 2 débiles entre ambos vértices, hay hemistiquios de arte mayor de 12 tipos, que, omitiendo el índice 2, a fin de simplificar, son: *

<i>A</i>	xáxxxáx	maldize las manos (XVII, 36)
<i>B</i>	xáxxxá	Doled-vos de mí (XII, 1)
<i>C</i>	xáxxxáxx	muy puro cathólico (XIII, 8)
<i>D</i>	áxxxáx	Vimos allende (XVII, 1)
<i>E</i>	áxxxá	¡O resplandor! (XVI, 3)
<i>F</i>	áxxxáxx	Vi los filósofos (XVII, 9)
<i>G</i>	xxáxxxáx	del Espíritu Santo (XVI, 1)
<i>H</i>	xxáxxxá	por su santa pasión (XI, 7)
<i>I</i>	xxáxxxáxx	e non veo los príncipes (R., 811, 3)
<i>J</i>	xxxáxxxáx	A mi señora la Virgen (R., 828, 1)
<i>K</i>	xxxáxxxá	como si fues(e) rrapaz (III, 18)
<i>L</i>	xxxáxxxáxx	(Sin ejemplo).

De la serie con índice 1 he hallado estos otros:

<i>A1</i>	xáxáx	assí por plazas (XII, 10)
<i>B1</i>	xáxá	Yo creo ver (XVI, 17)
		que so color (<i>L</i> , 237, 7)
<i>C1</i>	xáxáxx	Nō hizo Dédalo (XX, 13)
		de lós sus ínclitos (<i>L</i> ., 143, 4)
<i>D1</i>	áxáx	porque cesen (R., 813, 4)
<i>E1</i>	áxá	Della fiz(e) (R., 829, 1)
<i>F1</i>	áxáxx	(Sin ejemplo)
<i>G1</i>	xxáxáx	en logar seguro (XI, 10)

* Las indicaciones entre paréntesis se refieren a los trozos de ejemplo del Cap. V; o bien a poemas de una de las obras siguientes: *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, t. 57 de la *Bibl. de Aut. Esp.* o «de Rivadeneyra», donde está el *Rimado de Palacio* de López de Ayala; *Antología de poetas líricos castellanos* de Menéndez Pelayo, 13 t. de la *Bibl. Clásica*; y *Cancionero castellano del siglo XV*, tt. 19 y 22 de la *Nueva Bibl. de Aut. Esp.*, que dirigió Menéndez Pelayo, en cuyo t. 19 está el *Laberinto* de Mena. Indico abreviadamente estas obras por las iniciales *R.*, *A.*, *C.*, y el *Laberinto* por *L*. Las cifras sin indicación de *t.* ni *p.* declaran el número de la estrofa o del verso en la estrofa.

- H1* xxáxá de su grant error (XV, 20)
 de tu claro rey (*L.*, 285, 2)
I1 xxáxáxx ningunt verbô autêntico (XIII, 5)
J1 xxxáxá conservación e manto (XVI, 5)
 en la çibdad famosa (*R.*, 814, 1)
 de la tarpea torre (*L.*, 215, 6)
K1 xxxáxá (Sin ejemplo)

De la serie con índice 3 he hallado estos otros:

- A3* xáxxxáx a tanto benefício (XVI, 11)
 que sean acordados (*R.*, 816, 5)
 con toda su graveza (Pérez de Guz-
 [mán, en *C.*, t. I, p. 605: 266, 8)
 En este mandamiento (*Id. id.* p. 632:
 [22,1)
B3 xáxxxá e santâ obsecración (XVI, 18)
 pequenâ entenderás (*R.*, 829, 4)
C3 xáxxxáxx (Sin ejemplo)
D3 áxxxáx fueron desplegadas (XVIII, 1)
E3 áxxxá ques del gavilán (XVI, 6)
F3 áxxxáxx qual el Penatígero (*L.*, 31, 7)
G3 xxáxxxáx En Señor de tal valía (Hita, I, 3)
H3 xxáxxxá su discípulo traydor (Hita, III, 7)
I3 xxáxxxáxx (Sin ejemplo)

Las tres series anteriores son normales y de uso general, sobre todo los esquemas que se apartan menos del molde fundamental. Pero algunos poetas van más lejos en la oscilación de sílabas débiles y usan, por excepción, intervalos de 4 y hasta 5 sílabas interverticales:

- D4* áxxxxxáx háganme, si muriere (Góngora, XXIV, 2)
E4 áxxxxá todos en derredor (Hita, III, 21)
 es en necesidad (Mena, *L.*, 258, 8)
E5 áxxxxxá Judas, el que l(o) vendió (Hita, III, 7)

No he encontrado, en cambio, ningún ejemplo que pueda considerarse un verdadero caso de *cerô* sílaba intervertical, o sea, con un tiempo de silencio; si bien todos los poetas traen

hemistiquios con dos acentos consecutivos, de los cuales el primero, puramente lógico, es trasladado por el lector a posición rítmica, un lugar o más antes, dando a estos casos la acentuación con índices 1, 2, o 3, como por ejemplo:

aquí luego (Ayala, R., 829, 3)
e pór Dios cese (Ayala, R., 800, 5)
en fázer pazes (Mena, L., 254, 2)
no quérra nombre (Castillejo, XXIII, 20)
son ótrosi ölas (Ayala, R., 800, 4)
con vóluntad vera (Pérez de Guzmán, C, t. I,
[p. 633; 27, 2])
el jávali crespo (Villasandino, A., t. I, p. 110)
qué por ígual peso (Mena, L., 231, 5)
al su séñor propio (Mena, L., 257, 7)
a máternal ravia (Santillana, C., t. I, p. 464: 22, 6)
no témera nadie (Enzina, A., t. VII, p. 49)
que por su mérçed santa (Ayala, R., 808, 1)

Son más frecuentes los hemistiquios con un solo acento aparente, de los cuales Foulché - Delbosc bautizó algunos con las letras X, Y, Z. Los hay formados por sólo una palabra y también por dos o varias, de las que una sola lleva entonces un fuerte acento lógico, y a veces, por excepción, no en el segundo vértice, sino en el primero. Los tipos X, Y, Z tienen cuatro sílabas débiles antes del segundo vértice; pero hay casos con 2, 3, y 5 débiles, todos ellos asimilables a alguno de los tipos ya señalados, con índice 2, 1, o 3, una vez que la lectura intensifica una de dichas débiles y destaca los dos vértices. Abundan los ejemplos con 4 y 3 débiles; escasean los con 5 y 2. Pondré ejemplos en orden:

Con 4 débiles protónicas: Asimilables a A, B, C; o a G1, H1, I1; o a D3, E3, F3:

mísericordiosas (Pérez de Guzmán, C., t. I, p. 644)
tu confórmidad (Mena, L., 10, 7)
e la babilónica (Mena, L., 121, 6)
que de ló ganado (Mena, L., 99, 7)
e lás por venir (Mena, L., 23, 6)

désfavorecida (Padilla, C., t. I, p. 291)
la clárificaba (Padilla, C., t. I, p. 292)

Con 3 débiles protónicas. Asimilables a D, E, F; o a A1, B1, C1:

dé la semana (Pérez de Guzmán, C., t. I, p. 632)
filosofando (Mena, L., 126, 5)
su véstidura (Mena, L., 72, 1)
législador (Mena, L., 81, 3)
del móvedor (Mena, L., 126, 6)
de lós sus ínclitos (Mena, L., 143, 4)
cóntemplarás (Padilla, C., t. I, p. 292)
de lós pacíficos (Padilla, C., t. I, p. 424)

Con 5 débiles protónicas. Asimilables a G, H, I; o a A3, B3, C3, o a J1, K1, L1:

e de cávallería (Mena, L., 124, 1)
e de lós comovidos (Mena, L., 126, 6)
con lá del Figineta (Mena, L., 121, 8)
e de su mágestad (Mena, L., 285, 2)

Con 2 débiles protónicas. Equivalentes a D1:

é la parte (Ayala, R., 806, 1)
nón pudieron (Ayala, R., 822, 2)
quê el buen fijo (Pérez de Guzmán, C., t. I, p. 633)

Con débil en el segundo vértice. Equivalentes a A, B, D, E:

AA a fijos de lós que / libró del desierto (Mena, L., 156, 4)
AA al Príncipe dé la / criada natura (Padilla, C., t. I, p. [301])
DA tanto, que lós que / de allí peleävan (Mena, L., 180, 5)
DA ánimas, cón el / instinto malino (Padilla, C., t. I, p. [297])
BD Erídano cón / sú Canopea (Padilla, C., t. I, p. 297)

Este último ejemplo es sobre todo interesante, porque carece de sílaba en la depresión cesural y la sílaba *su* del tercer

vértice es también lógicamente débil. Otros podrán leerlo, sin embargo, con acento en *Cánopea*.

Cualquiera que fuese la acentuación que en el siglo xv prefiriesen dar a los hemistiquios de los tres primeros grupos de ejemplos, el lector moderno los ritmará hoy a su sabor, sobre todo cuando no están formados por palabras largas, cuyos acentos secundarios ocupan sitios fijos (V. el Cap. IV del *Octosílabo*). En los dos grupos últimos la acentuación no admite duda: los ejemplos con 2 débiles protónicas sólo pueden acentuarse como *D1*, y los del grupo final como queda indicado.

No hay, pues, hemistiquios del arte mayor de otras especies que las comprendidas en las tres listas con índices 2, 1, y 3. Todos tienen *dos* acentos rítmicos en sílabas separadas entre sí por *una a tres* débiles; y precedido este cuerpo central, que varía de *tres a cinco* sílabas, por *cero a tres* débiles, y seguido por *cero a dos*. El hemistiquio teórico oscila, por lo tanto, entre *tres y nueve* sílabas; pero ejemplos no ofrecen los poetas sino de *cuatro a ocho* de oscilación.

Hay hemistiquios en que aparece acentuada, además de las dos sílabas de los vértices, otra en posición débil. Se trata siempre de un acento puramente lógico y sin valor para el ritmo. Ejemplos:

A3 si nón en este sólo (Pérez de Guzmán, C., t. I, p. 632)

A oír cantar áves (Villasandino, C., t. II, p. 364)

D sér dichos muértos (Mena, L., 183, 4)

A salir dèste vâlle (Mena, L., 233, 6)

G1 cada cuál inclína (Mena, L., 155, 6)

C1 Muy cláro príncipe (Mena, L., 212, 1)

G un *grand* búlto dē oro (Mena, L., 265, 2)

D3 Diós vos faga rico (Santillana, C., t. II, p. 27)

C ö és áquel Aguila (Padilla, C., t. I, p. 297)

G eres tú que llorándo (Padilla, C., t. I, p. 324)

La frecuencia con que se presentan los diversos tipos de hemistiquios varía de poema a poema, como puede suponerse; pero en general los *A*, *G1* y *D3*, son los que el lector encuentra más a menudo. Puede ya advertirse esto en el reducido marco de los trozos analizados en el Cap. V, a pesar de que están

elegidos para mostrar las más importantes variedades del arte mayor, por lo que algunos están formados por versos exclusivamente irregulares. La mayor frecuencia de los tres tipos señalados muestra que el hemistiquio normal, para el oído del poeta, era *xáxxáx* y sus equivalentes *xxáxxáx*, *áxxxáx*; es decir, los esquemas isosilábicos que adopta el hexasílabo, diversamente favorecidos, según el poeta.

En un total de 368 versos del *Rimado* de Ayala, contó Hanssen 156 formados por hemistiquios AA. Y Foulché-Delbosc contó 1140 entre los 2376 versos del *Laberinto* de Mena. He calculado, a mi vez, en dos casos de la *Antología* de Menéndez Pelayo. El primer *Dezir* de Villásandino tiene 80 versos, de los cuales 30 son AA, 36 se componen de un hemistiquio A y uno irregular, y los 14 restantes de dos irregulares. Los trozos de Juan de Mena del mismo tomo I suman en conjunto 400 versos, de los que 177 son AA, 172 se componen de un hemistiquio A y uno irregular, y 51 tienen ambos irregulares, de muy variadas maneras. Pero no se necesita cálculo para apreciar en una simple lectura que la cifra de los AA y sus equivalentes sube mucho en Santillana y Gómez Manrique y baja en Pérez de Guzmán, Meña o Padilla; y en este último baja en favor de los DA.

En efecto, entre los hemistiquios irregulares, la mayor frecuencia no corresponde a los B (final agudo) ni en el cálculo de Foulché - Delbosc ni en el mío, sino a los D (agudos iniciales). De éstos hallé 85 casos en los primeros hemistiquios de Mena y 9 en los segundos, contra sólo 15 B en los primeros y 18 en los segundos. Pero la proporción es muy variable y a veces uno halla estrofas y poemas enteros de final agudo. (V. el trozo xv del Cap. V).

En líneas generales y limitando la observación de diferencias a los tres mayores poemas en arte mayor, pueden señalarse los siguientes rasgos:

Laberinto de Mena: octavas rimadas casi siempre *abbaacca* en cuyos versos, generalmente graves, predomina la acentuación simétrica, contrabalanceada a menudo por hipo o hipermetría silábica;

Comedieta de Santillana: octavas rimadas *ababbccb* en cuyos versos, generalmente graves, predomina el isosilabismo, contrabalanceado por acentuación asimétrica;

Triunfos de Padilla: novenas con predominio de la acentuación simétrica y otros rasgos de la manera de Mena, y mayor frecuencia en versos hipométricos, semejantes a endecasílabos dactílicos.

AA es el verso grave por excelencia: cada hemistiquio termina y comienza por una débil; y en una lengua abundante en voces graves su mucha frecuencia es tan natural como su cadencia. Y natural es también que la frecuencia de los versos agudos y esdrújulos sea menor. Pero acontece que, debido a la compensación de sílabas en la juntura de los hemistiquios, los finales esdrújulos y agudos son más frecuentes en el primer hemistiquio de lo que podría esperarse. Y si consideramos como esdrújulos iniciales los comienzos de verso con dos sílabas, y como agudos iniciales los sin ninguna, se pueden formular reglas más amplias, verbigracia: que el esdrújulo es raro en las dos puntas del verso de arte mayor y el agudo más bien no. En efecto, los versos que comienzan por hemistiquios G o H (y no hablemos de I, J, K) y los que terminan por C o F son escasos: conozco menos de una docena de unos u otros; pero los que empiezan por D, E, F, o terminan por B, E, H, son más bien abundantes.

Naturalmente, no me refiero en las palabras anteriores a los hemistiquios con índices 1 o 3: G1, H1, D3, E3, etc., que examinaré más adelante. Estos llevan la misma letra mayúscula a causa de su identidad de sílabas débiles marginales, pero las débiles internas son menos o más numerosas. Son, por esta causa, *métricamente* equivalentes a los hemistiquios A o B, pero *rítmicamente* desiguales. Los versos que siguen y otros por el estilo tienen igual *medida*, doce sílabas, cuatro vértices, pero *cadencias* diferentes:

- | | |
|-------|---|
| A A | ca veynte de çisma son años pasados (XI, 15) |
| G1 A | quales nunca fueron peöres nin tales (XI, 16) |
| A D3 | parã esto faserse sean acuçiados (XI, 14) |
| G1 G1 | en logar seguro con sus cardenales (XI, 10) |
| D3 D3 | Jove non se crêe, quando recontavan (XVIII, 21) |

En cambio, otros hemistiquios hay que al juntarse realizan el ritmo y la medida de los AA, 12 sílabas y 4 acentos simétricos:

1.º Los versos formados por la unión de un esdrújulo C con un agudo inicial D al cual el esdrújulo le presta la sílaba de menos:

C D aunque los cárbasos non desplegavan (XVII, 20)

2.º Por la unión de un agudo B con un esdrújulo inicial G que le presta la sílaba de qué el primero carece:

B G là otrâ, inventar la persona prudente (XX, 4)

El caso es igual si en la cesura hay sinalefa:

C A estava Gerónimô alçando los cantos (Mena, *L.*, 117,3)

A G la Reina del cielô, en aquellos estrados (XXII, 30)

De modo análogo, aunque tienen 11 o 13 sílabas, sólo se diferencian de los versos anteriores en el final agudo o esdrújulo, las siguientes combinaciones de hemistiquios:

A B ca poco valdría dexar de labrar (XV, 14)

A C fué madre dun santô muy puro cathólico (XIII, 8)

B H ca Dios provêera por su santa pasión (XI, 7)

C E la vida política sienpre zelar (Mena, *L.*, 81, 4)

Con sinalefa: *A H* que se vuélve *A B* o *B H*:

Amigos, ya veô acercarse la fyn (Villasandino, *C.*, t. [II, p. 363])

Aunque los poetas no ofrecen ejemplos de todos los casos, la regla de compensación mutua de los hemistiquios en la cesura puede enunciarse así: Se compensan

1) Los de final grave *A*, *D*, *G*, cuando se unen con los graves iniciales *A*, *B*, *C*; o sus equivalentes *D3*, *G1*, etc.

2) Los de final agudo *B*, *E*, *H*, cuando se unen con los esdrújulos iniciales *G*, *H*, *I*; o sus equivalentes *A3*, *J1*, etc.

3) Los de final esdrújulo *C*, *F*, *I*, cuando se unen con los agudos iniciales *D*, *E*, *F*, o sus equivalentes *A1*, etc.

Los ejemplos de algunos casos son frecuentes y no es menester reproducirlos.

La sinalefa es admitida sin restricción en todos los tramos del verso; pero algunos casos de sinalefa en la lectura moderna pueden haber sido hiatos en la lectura del siglo xv, lo que es particularmente digno de cuenta en la cesura:

Júntensê en unô estos contendientes (XI, 9)
e den-nos un papâ en fin destos males (XI, 12)
Filósofo firmê e grant metafísico (XIII, 1)
mas essa tal dueñâ, así ôcupada (XIII, 7)
Mata quien mandâ e da su favor (XV, 17)
quien, por lo quê él fazê, a ôtros combida (XV, 19)
onrra dê Españâ e del siglo presente (Mena, *L.*, 127, 4)
con una grand gentê en la mar anegado. (Id., 160, 4)
súpitamente, en el mesmo deslate (Id., 175, 6)
viniesse más fierô, el çielô inflamado (XVIII, 23)
y en la cathôlicâ interpretación (Padilla, *C.*, t. I, p. 426)

En cuanto al número de las sílabas y su papel, los hemistiquios pueden distribuirse en dos grupos:

1) Los de 5 sílabas hasta la última acentuada, que por esta causa pueden llamarse *regulares*, entre los cuales figuran los A, B, C; G1, H1, I1; y D3, E3, F3; pero también los que *por compensación mutua* se vuelven equivalentes a éstos: C+D, etc.

2) Los de menos o más de 5 sílabas, que pueden en general llamarse *irregulares*, o sea, sin las sílabas o acentos de los anteriores.

Pero, entre los del grupo 1, conviene distinguir aún dos clases de hemistiquios:

a) Los que forman versos de acentuación simétrica: A-A, A-B, C-D, etc., que son *regulares* en este detalle;

b) Los que forman versos de acentuación asimétrica: G1, H1, I1, D3, E3, F3, etc.; *irregulares* en punto a acentuación.

Esta diferencia existe también entre los hemistiquios del grupo 2, pero el distinguo carece de importancia práctica.

Un poema formado por dodecasílabos en que no entren sino hemistiquios de índice 2: A, B, C, ... será, pues, dos veces regular: isosilábico y de acentuación simétrica. Uno en que figuren mezclados con los de índice 1 o 3 será regular por el iso-

silabismo, pero irregular por la acentuación. El primer caso no se presenta en el siglo xv. El segundo fué realizado en varios poemas por Santillana, Gómez Manrique y otros. Y, como se ve, es un caso de irregularidad diferente de otro en que la acentuación fuese simétrica y el número de sílabas diverso. Este es el que describió Foulché - Delbosc al estudiar el *Labyrintho* de Juan de Mena, apartándose de la realidad, puesto que en Mena, Padilla, y los demás de su línea, la irregularidad es doble: del número de sílabas y de la acentuación.

Esto acontece cuando el poeta renuncia a la compensación de sílabas (y adviértase que no digo *tiempos*). El período de 11 hasta la última acentuada pierde o gana sílabas, y el arte mayor oscila, teóricamente entre 8 y 14, prácticamente entre 9 y 13, en la forma que describió Nebrija, cuando combinó los hemistiquios de *sabía en lo bueno*, etc. (V. el Cap. I). Pero oscila en torno al mismo esquema rítmico de 4 vértices y 5 depresiones, mezclando estos versos con los otros, como cuando en el juego de rayuela se tiran tejos a la raya y unos caen sobre ella, otros más acá, y otros más allá, y todos aspiran a la perfección. (V. el artículo del Prof. Morley citado en el Cap. I.)

Los casos que pueden presentarse son incontables. La compensación en las depresiones marginales puede faltar, en relación con las sílabas débiles de las depresiones interverticales de ambos hemistiquios, y en relación con el acoplamiento de éstos. La irregularidad se presenta, pues, en dos sitios: al comienzo del verso y en la cesura, puesto que la oscilación de sílabas débiles al final del verso forma parte del uso común.

En la cesura, la *no compensación* puede ser de dos especies: real, cuando las sílabas débiles no son 2, a pesar de que ni sobran ni faltan en las depresiones interverticales vecinas; aparente, cuando no son 2 porque su número está en razón inversa de las que sobran o faltan en las depresiones interverticales vecinas. Por ejemplo, no hay compensación real de sílabas en la cesura cuando se unen hemistiquios de final grave A, D, G, con esdrújulos iniciales G, H, I; o de final esdrújulo C, F, I, con graves iniciales A, B, C, porque entonces *sobra* una sílaba (3 débiles en vez de 2), como en los siguientes versos:

AG cuál biva en el fondo del terrestre elemento (Mena, *Claro*
[escuro, en C., t. I, p. 184])

- DH* quales maneras de conçilio terná (Ayala, R., 817, 2)
CA Platón, Aristótiles en filosofía (XI, 4)
CA según Aristótiles avía fablado (Martínez de Medina, A.,
 [t. I, p. 164])
CB en este capítulo bien claro verá (Sanches Talavera, A., t.
 [I, p. 183])
CB en todo el Decálogo non puedo fallar (Pérez de Guzmán,
 [C., t. I, p. 632])
FA e por los príncipes, señores reales (XI, 13)
FA Vi los filósofos Cratón e Polemo (XVII, 9)
FB todos los príncipes lo deben pedir (Ayala, R., 815, 2)
IA e no veo los príncipes por ende sentidos (Ayala, R., 811, 13)

Tampoco hay compensación real cuando se unen hemisti-
 quios de final agudo B, E, H, con graves iniciales A, B, C, o
 de final grave A, D, G, con agudos iniciales D, E, F, porque
 entonces *falta* una sílaba (1 débil en vez de 2), como en los si-
 guientes versos, que abundan mucho más que los de la especie
 anterior:

- BA* las Sirtes dê Amón do son los tripodas (XVII, 3)
BB o qué les fincó del bien temporal (XIX, 16)
EA y es la final, ver ya la más gente (XX, 5)
EB bueltâ e mezcladâ en vicios de amor (XX, 6)
AD la lumbre, de flaca, todâ apagada (XXII, 27)
AE Llegaron los pobres a la ciudad (XXII, 9)
AF Filósofo firmê e grant metafísico (XIII, 1)
DD Ector, Eneas, Troylo, Diefabo (XIX, 2)
DE Mata quien mandâ e da su favor (XV, 17)
GE Como quando Mercurio quiso falar (Imperial, A., t. I,
 [p. 121])

También deben estimarse con una sílaba de menos en la
 cesura, no obstante la apariencia, versos como los siguientes,
 que llevan menos de las que deben compensarse ahí:

- A B1* aquesta comiença de proçeder (Mena, L., 47, 5)
B G1 tu conformidad es non ser conforme (Id., 10, 7)
D A1 ¡O êxcelentê obra del pueblô humano! (XVI, 15)
D B1 rey ecelente, muy gran señor (Mena, L., 81, 2)

- E G1* finja color el que non la tiene (Id., 256, 7)
A1 D quê en tí se fizo Dios nuestrô hermano (XVI, 14)
B1 A dê aquella joyâ olientê e preçiosa (XVI, 7)
G1 D Tolomeô e tablas dê êstrología (XI, 5)
B1 G1 la gravedad de su claro gesto (Mena, *L.*, 21, 7)

Por falta de compensación se hallan en el mismo caso ciertos versos con hemistiquios de índice 3. Por ejemplo:

- B D3* alguna más primâ entretalladura (XX, 14)
B E3 suplicôos me deis vuestro parecer (XXIII, 4)
B1 D3 de quien nació êl sol de la justicia (XVI, 2)
E3 D3 unâ exposición esto determina (XV, 8)
D3 E mata disfamandô el detraedor (XV, 21)
E3 A erâ allí la cruz, señal genovesa (XVIII, 14)
E3 G1 Nunca jûrarás el mi nombrê en vanô (XV, 1)

Podría estimarse también quê a alguno de los anteriores versos les faltan las dos sílabas débiles de la cesura.

En fin, y con mayor motivo, falta la compensación real cuando se unen los hemistiquios de final agudo, B, E, H, con los agudos iniciales D, E, F; porque entônces *faltan* dos sílabas (*cero* débil en vez de 2), como en los siguientes versos:

- BD* dolet-vos de mí, quê ando sañado (Villasandino, *C.*, [II, p. 352])
BD su noble tropel vayâ esparzido (Id. id. p. 416)
BD e nunca jamás faze mudança (Páez de Ribera, *A.*, t. I, [p. 145])
BD a donde bivió çinco mill años (Martínez de Medina, [A., t. I, p. 162])
ED Tan grant amor nunca mostraron (Imperial, *A.*, t. I, [p. 120])
ED Cómo por Dios lâ alta justícia (Mena, *C.*, t. I, p. 200)
EE e por lo más áun consolar (Imperial, *A.*, t. I, p. 122)
HD quatro çercos que tres cruçes fazían (Id. id., p. 127)

Teóricamente, parece también posible la unión de dos esdrújulos en la cesura, pero los únicos casos que he hallado con cuatro sílabas débiles en tal sitio pertenecen a la especie que he

llamado «aparente», pues una o dos de esas sílabas están ahí para compensar las que faltan entre los vértices. Ejemplos:

FG1 Callen dialécticos e los donatistas (XI, 1)

C1G ê estén los príncipes los ynojos fncados (Ayala, R., [816, 3; y A., t. I, p. 78])

CH1 Non curen los príncipes de lö atenprar (Id., R., 817; [1; y A., t. I, p. 78])

A1J1 las criaturas quê en esta vidâ amara (XVI, 21)

Y los dos últimos ejemplos no son muy seguros.

Aparente es también, como ya dije, la sobra o falta de sílabas en la cesura de muchos otros versos en que así lo exige la compensación. Me refiero a los casos frecuentísimos en que los hemistiquios regulares son reemplazados por sus equivalentes métricos en la siguiente forma:

A por G1 o D3

B por H1 o E3

C por I1 o F3

D por A1

E por B1

F por C1

G por J1 o A3

H por K1 o B3

Ejemplos equivalentes a AA y AB:

A G1 trobar nuevas cossas nin oir cantares (XII, 6)

A D3 Aquí las enseñas fueron desplegadas (XVIII, 1)

G1 A pues algunos tienpos vos fize serviçio (XII, 2)

D3 A porque, si tú quieres comer e non tienes (XV, 23)

G1 G1 non sofrieron otros como yô e sofrido (XII, 12)

D3 G1 águilas e flores en la grand empresa (XVIII, 15)

D3 D3 bixa milanese, fierâ e temedera (XVIII, 12)

G1 D3 en los otros pomas, lirios e calderas (XVIII, 6)

A H1 y el viejo tras ella, con un flaco buey (XXII, 7)

A E3 e tantas angustias roban su virtud (XVII, 31)

G1 B que jamás un punto non faze mansión (XIX, 8)

D3 B dióle por alférez al noble español (Villasandino, C., [II, 314])

G1 E3 El mi nombrê en vano nunca jurarás (XV, 7)

D3 E3 el que te los quitä es tu matador (XV, 24)

G1 H1 a fazer semblante de su grant error (XV, 20)

D3 H1 cuántos pinos nasçen en el Valsanín (Villasandino, [C., II, 363])

Y análogamente en los demás casos.

El por qué y el cómo de estas equivalencias métricas tienen que ver con algo muy normal en la versificación castellana. El ritmo fundamental AA xâx xâx xâx xâx, ternario ascendente y descendente (anfibráquico), de 12 tiempos, y con 4 acentos rítmicos en los tiempos 2, 5, 8, 11, cuando es repetido constantemente en largos poemas se vuelve insufrible. Fué cultivado así durante el siglo XIX desde Moratín hasta Gutiérrez Nájera, como he dicho en el Capítulo I. Una manera de evitar la monotonía se halló moviendo los acentos de los tiempos 2 y 8. Esto equivale a un reemplazo del primer y tercer anfibraco por un anaspesto o por un dáctilo:

xxâ xâx xxâ xâx
âxx xâx âxx xâx

o combinado por mitades:

xxâ xâx âxx xâx
âxx xâx xxâ xâx

El verso resulta con dos acentos fijos, en los tiempos 5 y 11, y dos movibles entre los tiempos 1 a 5 y 7 a 9. Después de Santillana, lo cultivaron así: Gómez Manrique, Enzina, Castillejo, etc., en poemas en que arte mayor y dodecasílabo no se distinguen; y después, Iriarte, en el siglo XVIII, Lista, S. Rueda, J. A. Silva, R. Darío, Jaimes Freyre, etc. en el XIX.

No yendo más allá, limitando los reemplazos a pies ternarios por pies ternarios, se producen versos isosilábicos, con 11 sílabas hasta el cuarto acento rítmico; por consiguiente, regulares en este aspecto, aunque irregulares en la acentuación. Pero si se hacen substituciones por pies binarios o cuaternarios, los versos resultan irregulares, además, en el número de síla-

bas, con menos o más de 11 hasta el cuarto acento. Si estos reemplazos de ternarios por binarios o cuaternarios se hacen de modo que siempre quede en cada hemistiquio un cuerpo central de sílabas con dos débiles: áxxá, la acentuación resultante es simétrica, y el verso solamente irregular en cuanto al número de sílabas. Estrofas enteras de Villasandino o de Mena están en este caso; pero no poemas; por donde se ve que la técnica del siglo xv no miraba hacia ese norte.

Si los reemplazos de ternarios por binarios o cuaternarios se hacen achicando el cuerpo central de sílabas: áxá o bien agrandándolo: áxxxá, la acentuación resultante no es simétrica, y el verso es doblemente irregular; por el número de sílabas y por la posición de los acentos rítmicos. Y así cultivaron el arte mayor Ayala, Pérez de Guzmán, Mena, Padilla, particularmente, y en general todos los poetas primitivos, y los modernistas: Darío, Valle - Inclán, Nervo, De la Vega,...

En los hemistiquios D se reemplazan el primer anfibraco por un troqueo: áx / xáx; en los A1 por un yambo: xá / xáx; en los G por un peón tercero: xxáx / xáx; en los A3 por un peón segundo: xáxx / xáx; etc.

Los poetas emplearon, pues, dos medios muy diferentes para evitar la monotonía rítmica; variaron la acentuación y variaron el número de sílabas. Pero, a fin de no desorientar al lector, retornaban en sus obras frecuentemente al ritmo fundamental, anfibráquico. La variación del sitio de los acentos, o, lo que es lo mismo, del ritmo, por la cual se mezclan ondas heterogéneas, es la esencia misma de la versificación castellana y uno de sus mayores encantos (V. el Cap. IV del *Octosílabo*).

Frecuentísimo es, pues, en poetas como Pérez de Guzmán, Mena, y Padilla, el uso de la *hipometría* o *agudo inicial* (que Hanssen llama *procatalexis*); particularmente la de tipo D: áxxáx. Se presenta con más frecuencia en el primer hemistiquio que en el segundo. El trozo entero número xvi del Capítulo V puede servir de ejemplo, aun cuando no más de un tercio de los versos empieza por D o E y ninguno por F. Pero estrofas hay de Mena o de Padilla más constantes en la irregularidad, como ser la tercera del trozo xvii o del xxi, que no son las más parejas que se podrían señalar, o como esta otra, 5.^a del capítulo II del Triunfo I de *Los Doze Triunfos* (C., t. I, p. 293):

Y digo: — Seráfico, claro varón,	CE
— dime, señor, si decir me quisieres,	EG
— ¿eres divino, mortal, o quién eres?	DA
— ¿eres alguno de nuestra nación?	DB
¿Y cuál fué tu santa, leal intención,	AB
que así me libró de aquel triste recelo,	BG
— quando la bestia crüenta de Belo	DA
— vi por el hondo y escuro valón	DB
— dê este misérrimo, pérfido suelo?	FD

Sólo el sexto verso de esta novena tiene 12 sílabas y equivale a un AA, el cuarto y el octavo tienen 10, los seis restantes 11, y de ellos seis son agudos iniciales.

Esta ametría inicial no es más que la inversión de la ametría final a que siguen habituados los poetas castellanos, como lo hizo notar Hanssen. Y en el arte mayor puede presentarse en los dos hemistiquios, como en estos versos, reducidos al final:

- BB mataras a mí, dexaras a él (XVII, 43)
BB o ¿qué les fincó del bien temporal? (XIX, 16)
EB Dices de amor, y dices después
EB dê un amargor comô el de la mar (Darío, *Gaita galaica*, 3 y 4)

O como estos otros, más reducidos aún, al comienzo de los hemistiquios, o por ambos cabos:

- DD Ector, Eneas, Troylo, Diefabo (XIX, 2)
DD y los pardales en el camino (Valle - Inclán, *Son de muñeira*, 3)
DE bueltâ e mezcladâ en vicios dê amor (XX, 6)
DE Gaita galaica, saber cantar (Darío, *Gaita galaica*, 1)

Si bien muy rara vez simultáneamente en los cuatro extremos, caso cuya existencia afirmó Nebrija y negó Foulché - Delbosc (V. el Cap. I). Pero cuya imposibilidad no se ve cuando se tiene presente que los poetas no rehuyen la unión de dos hemistiquios agudos, final el uno e inicial el otro, con omisión de una y hasta las dos sílabas débiles, como se ha visto más atrás. La inadvertencia de esta práctica de los poetas fué la causa de

la objeción de Foulché - Delbosc a Nebrija. Los ejemplos con segundos hemistiquios D3, E3, ni siquiera son escasos. Tengo anotados unos cuarenta versos como éstos:

- B D3 aquesta questión fuese fenescida (Ayala, R., 808, 2)
 B D3 El grand Lucifer ángel ilustrado (Martínez de Medi-
 [na, A., t. I, p. 162)
 B D3 e contra Trión luego pareçieron (Mena, L., 42, 5)
 E D3 fija quedar huérfanâ e donzella (Guzmán, C., t. I,
 [p. 605)
 E D3 ê a sujebçión toda la tenía (Medina, A., t. I, p. 164)
 E D3 ¡O piëdad fuera de medida! (Mena, L., 186, 1)
 H1 E3 E con grant amor desta conclusiön (Ayala, R., 809, 1)
 E3 E3 más que para ser buen consolador (Gómez Manrique,
 [C., t. I, p. 112)

En fin, debe estimarse también como un caso de hipometría la reducción examinada más atrás, a una sílaba débil en el tramo intervertical de cualquiera de los hemistiquios.

En todos estos casos, la dicción del arte mayor conserva los *doce tiempos* del verso modelo: faltan las sílabas, pero no los tiempos. La dicción exige un *silencio* cuando la reducción llega a *cero* sílaba débil, y un *retardo en el movimiento* cuando sólo escasean las débiles, lentitud que devuelve al metro su medida plena.

Correlativa de la hipometría o procatalexis, es la hipermetría, consistente en un exceso de sílabas débiles en las depresiones de la onda rítmica. A los poetas modernos les es familiar la introducción de versos esdrújulos en las estrofas graves. Pero los clásicos castellanos, al adoptar el silabismo cerrado de los italianos junto con el endecasílabo, no hicieron lo mismo, y optaron por versificar con los esdrújulos en composiciones especiales, con carácter diferente al de las graves; y casi hicieron otro tanto con los finales agudos (V. el Cap. II). Fué porque sintieron o creyeron sentir la diferencia hipermétrica que los modernos han borrado de la versificación castellana, poniendo en los finales de verso el mismo sello rítmico que tuvieron en la época anteclásica. Pero que los antiguos aplicaron no sólo al final del verso sino al comienzo, y en el arte mayor también a las otras depresiones de la onda rítmica.

Al principio del verso, los esdrújulos iniciales se presentan rara vez sin la compensación adecuada, mediante pérdida de sílabas en la depresión siguiente; pero ejemplos se hallan en varios poetas:

- GB* Por mi nombre, dexiste, Señor, guardarás (XV, 9)
GA que de casas e fierro padeçen inopia (XVII, 8)
GB Aristótiles cerca del padre Platón (XVII, 11)
GA a fiär dê alcahueta ni falso sîrviente (XX, 8)
GA de virtudes las almas que están despojadas (Talavé-
 [ra, A., t. I, p. 184)
H G1 Amansar el dolor e vos folgaredes (Ayala, en el *Can-*
cionero de Baena, cit. por Hanssen, *Zur sp. Metrik*, p. 6)

Foulché - Delbosc dijo, pensando sólo en el *Laberinto* de Mena: «Ningún verso termina en un proparoxítono» (p. 21 de su opúsculo). Pero he dicho ya que él mismo citó (p. 27) el ejemplo que traen Cascales y Morel - Fatio:

Amor solo basta a turbar nuestros ánimos.

Reproduzco en el capítulo v (trozo XIII) una octava de Villсандino con cuatro versos esdrújulos. El poeta responde en ella a otra de Pedro de Colunga con otros cuatro versos de final esdrújulo (C., t. II, p. 382), en hemistiquios *C* y *C1*.

El verso *GC*, esdrújulo por ambos cabos y con 14 sílabas, aunque es teóricamente aceptable, nunca se ha usado, según parece. Los únicos frecuentes, con dos débiles al comienzo, son pues los versos que empiezan por *G1* o *H1*, compensados en el tramo inmediato. Por último, extraordinario es el siguiente, del Canciller Ayala (R., 828, 1), sobreesdrújulo inicial, citado por Hanssen:

J D A mi señora la Virgen / Santa María.

El aumento a tres sílabas débiles en el tramo intervertical de cualquier hemistiquio debe, en fin, estimarse también como un caso de hipermetría. Y así como en la hipometría (procatalexis) las sílabas de menos se compensan con una dicción más lenta, así en la hipermetría las sílabas de más se compen-

san con una dicción más rápida, y en conjunto, el tiempo total del tramo que ocupan resulta equivalente. Es la misma regla rítmica que rige en la música: el mayor o menor número de notas no aumenta ni disminuye el tiempo del compás, o del medio compás. Tal acontece en el arte mayor y en cualquier verso rítmico: el número de sílabas no altera el de tiempos del metro, o su duración total.

En resumen: una representación esquemática de todas las variaciones del arte mayor podría ser ésta (Compárese con el esquema de la p. 50):

	1		2		3		4	
x	á	xx	á	x/x	á	xx	á	x
^				x				
		x				x		^
xx				xxx				
xxx		xxx		^		xxx		xx

Pero, como la frecuencia de unas y otras es diferente, en una mirada panorámica habría que omitir muchas desviaciones. Los casos no compensados de hipermetría inicial o los de final de verso son más bien raros, en tanto que los de hipometría son frecuentes. Esto constituye un rasgo que señalaron Nebrija y Foulché - Delbosc. Por consiguiente, si se prescindie de los hemistiquios raros y de corto uso, como ser: G, H, I, iniciales de verso, C, F, I, finales; D1, E1, etc. y también de la variación posible en la cesura; el aspecto general del verso de arte mayor es el de una caprichosa mezcla de renglones cuyos hemistiquios tienen 5/1, 5/0, 4/1, o 4/0 sílabas, con oscilación de 12 a 8. En otros términos, la técnica del arte mayor consiste en la caprichosa mezcla de dos versos de tipo silábico: el 5/1-5/1 o dodecasílabo de dos hemistiquios equivalentes, y el 4/1-4/1 o decasílabo de dos hemistiquios equivalentes también. Las demás desviaciones son golondrinas sin primavera. De ahí que cualquier desviación del cuadro común del moderno dodecasílabo 5/1 - 5/1 o del decasílabo 4/1 - 4/1 (tan favorecidos

por Gutiérrez Nájera, Darío, Valle - Inclán, Nervo, etc.) o de las mezclas 5/1 - 4/1 y 4/1 - 5/1, tenía que dar como producto inevitable versos de arte mayor. Y fué lo que aconteció a los modernistas y lo que se verá en el capítulo siguiente.

La estrofa preferida por los poetas del siglo xv para agrupar los versos de arte mayor fué la octava o copla del mismo nombre, rimada como se ha dicho más atrás. * Pero se agrupó también este verso en estrofas de siete, nueve y otros números de versos.

En tales estrofas fué de uso frecuente la zancada, tanto de verso a verso como entre hemistiquios del mismo renglón; pero parece que nunca los poetas vieron en ella otra cosa que comodidad para hacer entrar frases cuyas pausas no coincidían con las de los hemistiquios del arte mayor: no se advierte ni un propósito artístico de variar las cadencias ni uno de subrayar y destacar elementos valiosos para el sentido. Su acción destructora es, por lo mismo, y con frecuencia, deplorable. He aquí algunos ejemplos sacados del *Laberinto* de Mena:

Aquel que en la barca parece assentado...
es-el valiente, non bien fortunado,
muy virtuoso, perínclito *conde*
de Niebla, que *todos sabéis* bien adonde
dió fin, al *día del curso fadado*. (160)

Con peligrosa e vana fatiga
pudo una barca tomar a su conde,
la qual lo *leva* *seguro*, si *donde*
estaba, non fuera bondad enemiga...
presume que *voz dolorosa* se siga! (181)

.....
porque los *tuyos muriendo*, *podamos*
ser dichos muertos e nunca vencidos... (183)

* Ha discurrido con notable competencia sobre el origen de la *Copla de Arte Mayor* Miss Dorothy Clotelle Clarke, de California, en la *Hispanic Review*, Julio de 1940.

CAP. IV. EL RITMO ANFIBRAQUICO Y EL «ARTE MAYOR» MODERNISTA

El oído castellano siente predilección por los ritmos de ondas graves; es decir, que ni comienzan por elevaciones bruscas, como sucede con una fila de troqueos o de dáctilos, ni terminan con caídas abruptas, como ocurre con una fila de yambos o de anapestos. Prefiere el castellano las filas de anfibracos (xáx xáx), de peones-terceros (xxáx xxáx), de antípastos (xxxáx xxxáx), en que las caídas (cadencias) son suaves y están atenuadas por la sílaba o sílabas débiles que preceden o siguen a la fuerte. Esta predilección rítmica es la causa psicológica que ha determinado a través del tiempo la abundancia de palabras graves (llanas) y la relativa escasez de agudas y esdrújulas.* Las frases castellanas que dibujan ritmos de ondas graves fluyen tan naturalmente que parecen brotar sin esfuerzo. El genio de otras lenguas se deleita con las agudas y el de otras con las esdrújulas. Cada cual con su humor.

El ritmo anfibráquico puede acompasarse o no cada dos, tres, cuatro o más ondas; y en cada uno de estos casos produce metros diferentes sobre los cuales se amoldan versos distintos. Si se mezclan versos de varias medidas se obtienen poemas en versos hasta cierto punto «libres» de medida, como se advierte, por ejemplo, en la *Marcha triunfal* (1895?) de R. Darío:

* Aproximadamente la proporción de agudas, graves y esdrújulas es de 2 a 24 y a 1.

Los claros clarines de pronto levantan sus sonos,
 su canto sonoro,
 su cálido coro,
 que envuelve en un trueno de oro
 la augusta soberbia de los pabellones.
 El dice la lucha, la herida venganza,
 las ásperas crines,
 los rudos penachos, la pica, la lanza,
 la sangre que riega de heroicos carmines
 la tierra;
 los negros mastines
 que azuza la muerte, que rige la guerra.

(*Cantos de vida y esperanza*)

Nótese que el poema se desgrana como una cascada de anfibracos, en que las rimas trazan divisiones formando versos de uno a cinco pies (y a siete en otros pasajes del poema), sin más variantes que la atenuación de algún acento o la pérdida de alguna sílaba débil y final.

Si el poeta mantiene el ritmo en una de sus cualidades: la de ser ternario, pero no en la otra: acentuación uniforme; si, por consiguiente, reemplaza anfibracos por anaspestos o por dáctilos; resulta un verso aun más «libre»; esta vez por la variedad de la acentuación. Tal es el caso del poema *El Salto del Tequendama* (1906), en que J. S. Chocano dice:

escuché el prodigio
 con que el Tequendama brinca en la sonora
 taza de un abismo,
 como si en el fondo la naturaleza
 juntase sus manos para recibirlo...

Y ahora.... y ahora, traduzco en mis versos
 (¡Salve Tequendama, gran maestro mío!)
 traduzco en mis versos el canto salvaje,
 el canto salvaje que me ha perseguido
 obstinadamente
 días y semanas y meses y siglos;
 y copio la nota

que los primitivos
no copiaron nunca... no copiaron nunca...
dentro de la clásica onomatopeya de sus cantos líricos..

(*Alma América*, pp. 288 y 291)

Otros ejemplos de Chocano son: *Por la carretera*, *El pescador de perlas*, *No me despertéis*, *Tramontando*; y de G. Valencia: *La balada de la vida exterior*.

Si, por lo contrario, el poema se desarrolla en versos de igual número de ondas rítmicas, el tipo del verso es «métrico», no tanto porque puede medirse contando el número de ondas, o el de sílabas que las componen, o el de acentos que las distinguen; sino, sobre todo, porque cada verso se convierte en una onda mayor que imprime al conjunto un nuevo ritmo, más amplio, que envuelve al poema, y por esto la medida es común para todos los versos. El cuadro abstracto que estas ondas mayores forman y que se repite de verso en verso, con ligeras variantes internas, es el *metro*, como he dicho ya en el capítulo VII de *El Octosílabo castellano*.

El *hexasílabo* y el *adónico sencillo* son versos métricos de 2 ondas. El *dodecasílabo simple* y el *arte mayor* lo son también, pero de 4 ondas. Los hay, además, de 3 y de 5.

El metro de 4 ondas tiene 12 tiempos (10 protónicos y 2 postónicos) y produce cuatro variedades de versos, tres de ellas silábicas, con hemistiquios 5/1, 5/0 o 5/2, y una de ellas rítmica, en que estos hemistiquios se mezclan con hemistiquios 4/1, 4/0, 6/1, 6/0; a saber:

1) *Iso-silábicos de acentuación simétrica*. Las sílabas son 12, como los tiempos del metro, en cada verso del poema, parejamente; y además los acentos guardan orden simétrico riguroso, pues ocupan siempre los tiempos 2, 5, 8, 11. Como complemento de ciertas rimas se omite a veces la sílaba del tiempo doce (versos agudos), o se ponen dos débiles en dicho tiempo (verso esdrújulo). Llamaré «grupo I» a esta variedad de dodecasílabos. Ejemplos breves pueden señalarse ya en el siglo XV, y uno de Gil Polo en el XVI (*Diana enamorada*, 1564); pero la más antigua obra extensa con esta doble regularidad (silábica y acentual) parece ser la *Epístola al Príncipe de la Paz en lenguaje y verso antiguo* (1804) de L. Moratín, con 15 octavas. Fué imitado este ejemplo por Martínez de la Rosa

(1833), Zorrilla (1837), Espronceda (1839), la Avellaneda (1841), etc. Manuel Gutiérrez Nájera compuso en este verso regularísimo, entre otros poemas, uno sobresaliente, altamente musical: *A la Corregidora* (1895). He aquí una estrofa:

Hay versos de oro / y hay notas de plata;	AA
mas, busco, señora, / la estrofa escarlata	AA
que seá toda sangre, / la estrofa oriental:	AB
i húmedas, vivas, / calientes y rojas,	AA
a mí se me tienden / las trémulas hojas	AA
que en gráciles redes / columpia el rosál.	AB

(*Poesías*. París - México, 1897, t. II, p. 224)

2) *Iso-silábicos de acentuación asimétrica*. Una de las regularidades del caso anterior desaparece. El número de las sílabas sigue igual, pero en algunos hemistiquios es reemplazado el primer anfibraco por un anapesto o por un dáctilo, de donde resulta que los acentos primero y tercero son movibles, entre las sílabas 1 a 3 y 7 a 9, y los otros dos fijos en las 5 y 11. Con estos cambios, los hemistiquios no son sólo A o B, sino también G1, H1, I1, D3, E3, F3. Llamaré «grupo II» a esta variedad de dodecasílabos. Ejemplos ofrecen Santillana, Gómez Manrique y otros en el siglo xv; y después Iriarte (*El Lobo y el Pastor*, 1782), R. Darío (*Abrojo XI*, 1887), E. de la Barra (*Simón Pescador, El Astro y la Rana*, 1887), S. Rueda (*El tablado flamenco*, 1892, y otros), J. A. Silva (*Crepúsculo* y secciones de *Día de difuntos*, 1895?), R. Jaimes-Freyre (*Canción de la primavera*, 1899), J. S. Chocano (*Pandereta*, 1906), y muchos otros. He aquí dos estrofas de Silva:

Pero vino el hada, / qué era su madrina,	G1 D3
le trajo un vestido / de encaje y crespones,	A A
le hizo un coche de oro / de una calabaza,	D3 D3
convirtió en caballos / unos seis ratones,	G1 G1
le dió un ramo enorme / de magnolias húmedas,	A I1
unos zapatitos / de vidrio, brillantes,	D3 A
y de un solo golpe / de la vara mágica	G1 I1
las cenizas grises / convirtió en diamantes.	G1 G1

(*Crepúsculo*, en *Poesías*, ed. def., Santiago, p. 47).

3) *Desigual número de sílabas (aniso-silábicos)*. Desaparece otra regularidad, por no estar siempre compensada la unión de los hemistiquios. Puede faltar o sobrar una sílaba al final del primero, porque se acepta ahí también la equivalencia de graves, agudos y esdrújulos, como al fin del verso, el cual tiene, así, dos sitios de variación silábica. La acentuación puede ser simétrica o asimétrica, como en los grupos I o II. Irregularidad igual se acepta en el tetradecasílabo (alejandrino) y otros versos llamados «compuestos». Llamaré «grupo III» a esta variedad de dodecasílabos. Hay poemas del siglo xv que no tienen sino esta irregularidad. Ejemplos de épocas más recientes son: Iriarte, *El retrato de golilla* (1782); A. Lista, *El cántico de Zacarías* (1822); S. Rueda, *Candilazo*, *A misa*, *Los hilos de araña*, *La siesta en la ciudad*, *El pan* (1891), *Las piedras* (1906); R. Darío, *Sinfonía en gris mayor* (1889), *Era un aire suave* (1893), *Cabecita rubia* (1899?), *Leda*, *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote* (1905), *La canción de los pinos* (1907), *La rosa niña* (1912); G. Valencia, *Codicilo* (1912?); A. Nervo, *De pasada*, *Cobardía* (1914), *Metafisiqueos*, *Al encontrar unos frascos*, *Bienaventurados* (1920); Juana de Ibarbouro, *La cita* (1918); etc. He aquí versos de Lista y de Rueda con primeros hemistiquios agudos (B) o esdrújulos (C, F3) no compensados en el segundo:

Y libre y contentô, Is/raël ya no debe	A	A
ni mano enemiga / ni espada temer:	A	B
adore a su Dios / y observe obediente	—B	A
la ley promulga /dâ al santo Moisés,	—B	B

Y tú, feliz niño, / profeta llamado	A	A
serás del Señor; / porquê irás antê él	—B	HI
abriéndole paso / por rudos desiertos,	A	A
y dê áridas peñas / brotando la miel.	A	B

(Lista *Poesías*, t. 67 de la B. A. E., p. 281, estrofas 7 y 9 de *El cántico de Zacarías*. Benot, *Pros.*, III, 99, leía con jhiato! el verso 4)

De plátano verde / por las hojas anchas,	A G1
alzan los granizos / señoras escalas;	D3 A
la parra es un tímpano / que vibra y que encanta,	-C A
el sauce una lira / y el álamo un arpa.	A A

Es todo un lamen/tô, un llover de lágrimas,	-B I1
batallan los vientos / con la fuerza humana;	A G1
y la luz funesta / del trágico drama	G1 A
es la del relámpago / que lívido pasa.	-F3 A

(Rueda, *Cantos de la vendimia*, Valencia, 1891, p. 110, estrofas 4 y 6 de *Candilazo*)

4). *Desigual número de sílabas por hipo o hiper-metría inicial de los hemistiquios*. Además de las irregularidades del caso anterior, pueden en éste faltar o sobrar sílabas al comienzo de cualquiera de los dos hemistiquios, al azar de la composición. El verso tiene, pues, cuatro sitios de variación silábica, y aun cinco, si se le mira como lo he hecho en el capítulo III, pues este caso es, propiamente hablando, el del «arte mayor» del siglo XV. Ejemplos modernos ofrecen: S. Rueda, uno en *El ruido de los élictros* (1891); R. Darío, numerosos en: *Canto de la sangre* (1896), *Gaita galaica* (1910), *Balada laudatoria* (1912), *Los motivos del lobo* (1913); Valle-Inclán: *Los pobres de Dios*, *Son de muñeira* (1907), *Rosa de llamas*, *La rosa de sol* (1920); Daniel de la Vega: *Vida de artistas, I* (1915), *Ella* (1922); Juana de Ibarbourou: *La hora* (1918); A. Nervo: *A mi hermana la monja* (1919), *El resto ¡qué es!* (1920); y otros poetas. Eso sí, estos ejemplos modernos no son una cabal resurrección de la técnica antigua, sino un resultado del azar y de la índole del castellano, como ya dije en el capítulo I. Los autores buscaban la irregularidad para realizar su ideal anárquico; el oído castellano les hizo la jugada de encauzarlos en la vieja senda; los versos resultaron de un arte mayor incontrolado y algo zurdo.

El ejemplo de Rueda es una excepción y quizá un descuido; verso único, según parece, entre muchísimas composiciones que este poeta versificó en dodecasílabos. El solo librito en que se encuentra, *Cantos de la vendimia* (Valencia, 1891, p. 84), contiene cinco de ellas, de las cuales cuatro pertenecen al grupo III y ya fueron citadas. Contienen éstos primeros hemisti-

quios no compensados, de final agudo a causa de la sinalefa que hay que hacer en la juntura (pp. 97 y 98):

De la sangre chupâ hasta verla exhausta	H1 G1
En la siesta dê orô ocupan su malla	H1 A
Columpio a su cuerpô haciendo las zancas	B A
Corren por el lienzo a coger la caza	E3 G1

O de final esdrújulo (p. 84):

La noche diabólica sus raros misterios	C A
--	-----

Y por excepción, entre 250 versos dodecasílabos, con hemistiquios 5/1, 5/0 o 5/2, *uno hipométrico*, a causa de un hemistiquio 4/1, con acentuación de endecasílabo dactílico, en la siguiente estrofa (p. 84):

Allá en las estancias / del palacio viejo	A G1
cruje el maderamen / de los altos techos,	D3 G1
y en la vidriera / sin luz ni reflejos	-D A
pica atolondra/dô el pájaro ciego.	E3 A

No faltará, empero, quien pretenda leer con hiato entre y *ên* o con diéresis en *vidriëra*, alegando la misma rareza del ejemplo. En todo caso, innovación tan singular no muestra un propósito técnico deliberado, no podía hacer escuela, y no tuvo consecuencia. Por lo cual son más eficaces los ejemplos que ofrecen R. Darío y los otros poetas mencionados.

Prosas profanas (1896) contiene siete poemas que se pueden considerar de ritmo anfibráquico. El más antiguo, *Sinfonía en gris mayor* (1889), no tiene otra irregularidad que tres primeros hemistiquios esdrújulos sin compensación en los segundos, pues su acentuación es simétrica. En otros cuatro: *Era un aire suave* (1893), *Bouquet*, *El faisán*, *Garçonnière*, hay substituciones, predominan los hemistiquios G1, sobre todo en *Bouquet*, en el cual no hay sino cuatro A y tres B. Los cuatro tienen, además, primeros hemistiquios esdrújulos (C, I1, F3) no compensados. No hay agudos. Pertenecen, pues, estos cinco poemas a los dodecasílabos del grupo III.

La página blanca contiene versos y hasta estrofas regulares; pero tiene también quebrados que prolongan algunos versos

con otros dos anfibracos; y además decasílabos anapésticos, algunos con prolongaciones, o que alternan con quebrados. En suma, tiene irregularidades métricas más bien que rítmicas o silábicas.

El séptimo, *Canto de la sangre*, vale más copiarlo de una vez y analizarlo al margen, para que el comento resulte más claro:

	Sangre de Abel. / Clarín de las batallas.	—E A3
	Luchas fraternales; / estruendos, horrores;	D3 A
	flotan las banderas, / hieren las metralhas,	D3 D3
4.	y visten la púrpura / los emperadores.	—C A
	Sangre del Cristo. El / órgano sonoro.	—D D3
	La viña celeste / da el celeste vino;	A G1
	y en el labio sacro / del caliz de oro	G1 A
8.	las almas se abrevan / del vino divino.	A A
	Sangre de los martirios. / El salterio.	—D4 D1
	Hogueras; leones, / palmas vencedoras;	A D3
	los heraldos rojos / con qué del misterio	G1 D3
12.	vienen precedidas / las grandes auroras.	D3 A
	Sangre que vierte el / cazador. El cuerno.	—D G1
	Furias escarlatas / y rojos destinos	D3 A
	forjan en las fraguas / del obscuro Infierno	D3 G1
16.	las fatales armas / de los asesinos.	G1 G1
	Oh sangre de las vírge/nés. La lira.	—A3 D1
	Encanto de abejas / y de mariposas.	A G1
	La estrella de Venus. / desde el cielo mira	A G1
20.	el purpúreo triunfo / de las reinas rosas.	G1 G1
	Sangre que la Ley / †^ vierte.	—E3 ?
	Tambor a la sordina. / †^ †	—A3 ?
	Brotan las adelfas / que riega la Muerte	D3 A
24.	y el rojo cometa / que anuncia la ruina.	A A
	Sangre de los suicidas. / Organillo.	—D4 D1
	Fanfarrias macabras, / responsos corales,	A A

con que de Saturno / celébrase el brillo
28. en los manicomios / y en los hospitales.

D3 A
G1 G1

Si se prescinde de la penúltima estrofa, las restantes están formadas parejamente por un verso de hemistiquios muy irregulares y de tres dodecasílabos del grupo III. En cuanto a la penúltima, que he reproducido con cuatro renglones, como fué impresa, y que analizo indicando por † ^ dos tiempos de silencio en el primer verso y por † ^ † tres en el segundo, me parece que no tiene sino tres versos, pues los dos primeros forman, en realidad, uno solo. Por pereza o por extravagancia, el poeta convirtió, según parece, los hemistiquios en versos: quizá le faltaba el segundo renglón de la estrofa; quizá le tentó la rima ya encontrada *vierte - Muerte, sordina - ruina*. Anulado, pues, este fraude,* quedaría una estrofa de tres versos, de los cuales el primero sería:

Sangre que la Ley vierte. / Tambor a la sordina. D4 A3

Verso que guardaría relación y armonía con los primeros de las otras estrofas, en los cuales hay ya hemistiquios D4, A3. Estos hemistiquios y D1, que aparece tres veces, son la parte más novedosa en la versificación de este poema; pues E, que aparece una vez y D, dos veces, son elementos que, como se ha visto en el capítulo III, admitían fácilmente los buenos poetas del siglo XV en sus obras en arte mayor.

El movimiento fundamental en *Canto de la sangre* es el del metro de cuatro anfibracos, que sólo tres versos lo realizan con pureza: 8, 24, 26. Las substituciones más frecuentes acaecen en el primero y tercer anfibracos; ninguna afecta al cuarto, pues todos los versos son graves.

Después de los renglones 21 y 22, el verso 17 es el más extraordinario; tal como ni López de Ayala ni Pérez de Guzmán los hicieron más primitivos. Para leerlo con alguna cadencia, es preciso acentuarlo y ritmarlo así, con un silencio inacentuado:

* Mi suposición no es gratuita. Recuerdese cómo transformó Darío los alejandrinos de *El poeta pregunta por Siella* en versos libres. Véase la observación respectiva del profesor E. K. Mapes en la *Revista Hispánica Moderna* de Nueva York, Octubre de 1935, p. 42.

¡Oh, sangre / de las vírge/nés! ^ / La líra.

El 9 y el 25 son ya menos bárbaros, sin dejar de serlo:

Sangre / de los martirios. / El / saltério.

Sangre / de los suicidas. / Or/ganillo.

Los tres versos restantes de arte mayor son hipométricos y de buena estampa, sobre todo dos:

/ Sangre / de Abél. / Clarín de / las batallas.

Sangre / del Crístô. El / órgano / sonôro.

Sangre / que viértê el / cazadór. / El cuérno.

Del *Canto de la sangre* dijo su autor en *Los colores del estandarte* (1896) que había que perdonarle el «delito simbolista». ¿Pensaba sólo en el arte de sugerencias y correspondencias, o acaso también en el verso revolucionario? No conozco ningún documento que pruebe esto último; pero es lo cierto que Darío reimplantó con este poema la versificación rítmica en castellano. Y después, él mismo había de reafirmarla en otros poemas, compuestos ora en arte mayor ora en hexámetros (Véase mi opúsculo *Los hexámetros castellanos*, Santiago, 1935).

El libro *Cantos de vida y esperanza* (1905) contiene cuatro poemas de ritmo anfibráquico. Ya he mencionado *Marcha triunfal* como ejemplo de poema en metros varios (amétrico) y acentuación simétrica. *Leda y Letanía de Nuestro Señor Don Quijote* están compuestos en dodecasílabos del grupo III. *El verso sutil que pasa o se posa* está en el mismo caso, pero tiene una particularidad: todos sus primeros hemistiquios son agudos: 5/0, sin compensación en el segundo. Se ha convertido pues aquí en regla única lo que es excepción generalmente en los poemas del grupo III; de donde resulta una cadencia uniforme que transforma el metro en endecasílabos de cesura mediana. También se podría estimar este poema como compuesto en hexasílabos, los que por capricho se hubiesen escrito de a dos en cada renglón.

Tampoco insistió Darío en su libro siguiente, *El canto errante* (1907), que contiene tres poemas en anfibracos, pero ninguno en arte mayor. El verso de *A Francia* (1900) es el

pentadecasílabo; el de *Flirt* (1893) y *La canción de los pinos* (1907) el dodecasílabo del grupo III.

Pero en el librito *Poema del otoño* (1910) se halla un nuevo poema, *Gaita galaica*, compuesto probablemente catorce años después del *Canto de la sangre*. ¿Qué «son de muñeira» despertó en el poeta los ritmos dormidos y lo indujo en este soneto a reincidir en el arte mayor? Si soneto puede llamarse lo que «devino» la estancia del Petrarca en manos del alquimista de Nicaragua, que la hirvió en todas las retortas de la métrica, a ejemplo de Baudelaire y del «padre y maestro mágico» Verlaine.

	Gaita galaica, / sabes cantar	D E
	lo que profundô y / dulce nos es.	D E
	Dices de amor, / y dices después	E B
4.	de un amargor / como el de la mar.	E B
	Cantâ. Es el tiem/pô. Haremos danzar	E B
	al fino verso / de rítmicos pies.	A1 B1
	Ya nos lo dijô el / Eclesiastés:	D E
8.	tiempo hay de to/dô: hay tiempo de amar,	E B
	tiempo de ganar, / tiempo de perder,	E3 E3
	tiempo de plantar, / tiempo de coger,	E3 E3
11.	tiempo de llorar, / tiempo de reir,	E3 E3
	tiempo de rasgar, / tiempo de coser,	E3 E3
	tiempo de esparcir / y de recoger,	E3 E3
14.	tiempo de nacer, / tiempo de morir.	E3 E3

Ningún verso es dodecasílabo de los grupos I o II. El primer cuarteto tiene uniformemente nueve sílabas, y diez los tercetos. El segundo cuarteto, en mi lectura, tiene 10, 10, 9, y 10 sílabas. Todos los versos son agudos. A pesar de esta irregularidad, se puede lograr una lectura cadenciosa; aumentando la intensidad y duración de las tónicas, marcándolas como quien dijera con todo el cuerpo, tal como en los vaivenes de la danza, que en verdad imita. El movimiento tiene dos marchas («allures» diría un francés, y diría mejor): los cuartetos son pasos y canto o discurso cantado; los tercetos son puro baile o discurso bailado; y tal es su tren y arrastre, semejante

al de nuestra popular «cueca» (¡Alla vâ - álla vá!..), que, por su movimiento, este poema es técnicamente una maravilla de nuestra lengua. Pero tiene un antecedente de gran prestigio: el *Eclesiastés* (Cap. III) dice en la traducción de Scío de San Miguel, que probablemente Darío leía con frecuencia: «Todas las cosas tienen su tiempo... Hay tiempo de nacer y tiempo de morir... Tiempo de llorar y tiempo de reír. Tiempo de plañir y tiempo de bailar... Tiempo de ganar y tiempo de perder... Tiempo de rasgar y tiempo de coser...»

El balanceo de los dos hemistiquios es marcadísimo porque, salvo el renglón 6, que casi tiene los acentos de un endecasílabo dactílico, los demás versos carecen de compensación en la cesura y llevan un tiempo de silencio. Los primeros hemistiquios de los cuartetos, todos hipométricos al comienzo, y también tres de los segundos, forman una mezcla de once 4/0 o 4/1 con diecisiete 5/0; sello manifiesto de arte mayor.

En un libro ajeno: *Voces de gesta* (1912) de Valle - Inclán, se publicó otro poema de Darío cuya textura, aunque no la misma de *Canto de la sangre* ni de *Gaita galaica*, puede tenerse también por de arte mayor; *Balada laudatoria*..., cuyo ritmo se modeló sobre el que ofrecía el nombre del ilustre *Don Ramón María del Valle - Inclán*; pues acontece que ese ritmo de dos compases realiza un verso de arte mayor. Consta de tres décimas y de un envío de cinco versos: 35 renglones formados parejamente por un hemistiquio de 5/1 y otro de 4/1 o 4/0 sílabas, como puede verse en el envío que copio en seguida:

Señor, que en Galicia / tuviste cuna,	A A1
mis dos manos estas / flores te dan	G1 E
amadas de Apolö / y de la Luna,	A D
cuya sacra influencia / siempre nos una,	G1 D
Don Ramón María / del Valle - Inclán.	G1 B1

Los hemistiquios 5/1 son de los tipos corrientes: A, G1, D3; los 4/1 son A1, D; y los 4/0, B1, E. Esta regularidad puede ser, pues, una objeción para clasificar los versos como de arte mayor. Por esto, en la compilación que hice con el título de *Poetas y prosas raras de Rubén Darío* (Santiago, 1938), puse una nota (p. 41) que no concuerda con la anterior explicación. Regularidad en la combinación de hemistiquios 4/1

y 4/0 con 5/1 y 5/0 observó, empero, Fernán Pérez de Guzmán en poemas compuestos, indudablemente, en arte mayor (Véase el trozo xvi del Cap. V).

En el libro *Canto a la Argentina* (1914), último manojo del jardín dariano, hay otros dos poemas que señalar: *La rosa niña* (1912), que es uno más del grupo III; y *Los motivos del lobo* (1913), que es por excelencia el poema de Darío compuesto en arte mayor, porque a la indiscutible forma del verso se añade el valor poético, que lo destaca como una joya de la poesía castellana. Narración deliciosa, llena de donaire y de patéticos pasos, aún la gracia sonriente del cuento de hadas y el reparo mordaz de la sátira; pero con el arte sutil que sugiere solamente la moralidad profunda, sin formularla. Obra maestra que redime al lenguaje en verso de los infinitos crímenes en que lo han envuelto las imprentas, y que justifica el empeño de los ilusos que siguen haciendo nuevas rimas, tal como el minero hace nuevos piques en busca de otro Ko-i-Nur. Pero está compuesto en un arte mayor «muy siglo XX», con irregularidades irregulares, redundancia aparente. En efecto, las irregularidades del arte mayor de J. de Mena son generalmente excepciones al isosilabismo sometidas a regla; en tanto que las de Darío son caprichosas, inesperadas, nacidas al azar de su humor anárquico. He aquí el poema con sus hemistiquios analizados al margen; el guión que precede a las letras señala los versos de los grupos III y IV:

El varón que tiene / corazón de lis,	G1 H1
alma de querube, / lengua celestial,	D3 E3
el mínimo y dulce / Francisco de Asís,	A B
está con un ru/dô y torvo animal,	—B B
5. bestia temerosa, / de sangre y de robo,	D3 A
las fauces de furia, / los ojos de mal:	A B
¡el lobo de Gub/biô, el terrible lobo!	—B G1
Rabiosô, ha asolado / los alrededores;	A A
cruel, ha deshecho / todos los rebaños;	A D3
10. devoró corderos, / devoró pastores,	G1 G1
y son incontables / sus muertes y daños.	A A
Fuertes cazadores / armados de hierros	D3 A
fueron destrozados. / Los duros colmillos	D3 A

- dieron cuenta / de los más bravos perros,
15. como de cabritos / y de corderillos. —D1 J1
D3 G1
- Francisco salió:
al lobo buscó
en su madriguera. B
B
G1
- Cerca de la cue/vâ encontró a la fiera
20. enorme, que al verle / se lanzó, feroz, —E3 G1
A H1
contra él. Francisco, / con su dulce voz,
alzando la mano, G1 H1
A
al lobo furioso / dijo:— «¡Paz, hermano
lobo!» El animal A G1
E3
25. contempló al varón / de tosco sayal; —H1 B
dejó su aire arisco, A
cerró las abiertas / fauces agresivas, A D3
y dijo:— «¡Está bien, / hermano Francisco!» —B A
—«¡Cómo exclamó el santo, / ¿es ley que tú
[vivas, D3 A
30. de horror y de muerte? A
¿La sangre que vierte A
tu hocico diabólico/cô, el duelo y espanto. A A
que esparces, el llanto A
de los campesinos, / el grito, el dolor G1 B
35. de tanta criatura / de Nuestro Señor, A B
no han de contener / tu encono infernal? —E3 B
¿Vienes del infierno? D3
¿Te ha infundido acaso / su rencor eterno G1 G1
Luzbel o Belial?» B
40. Y el gran lobo, humil/dê: —«¡Es duro el in-
[vierno, —H1 A
y es horrible el ham/brê! En el bosque helado —H1 G1
no hallé qué comer; / y busqué el ganado, —B G1
y en veces comí / ganado y pastor. —B B
¿La sangre? Yo vi / más de un cazador, —B B
45. sobre su caballo, / llevando el azor D3 B
al puño; o correr / tras el jabalí, —B E3
el oso o el ciervo; / y a más de uno vi A B
mancharse de san/grê, herir, torturar, —B B
de las roncadas trompas / al sordo clamor; G1 B
50. a los animales / de Nuestro Señor. G1 B

- ¡Y no era por hambre / qué iban a cazar!» *A E3*
Francisco respon/dê:—«En el hombre existe —*B G1*
mala levadura. *D3*
Cuando nace, viene / con pecadô. Es triste. *G1 G1*
55. Mas, el alma simple / de la bestia es pura. *G1 G1*
Tú vas a tener *B*
desde hoy, qué comer. *B*
Dejarás en paz *H1*
rebaños y gen/tê en este país. —*B B*
60. ¡Qué Dios melifique / tu ser montaraz!» *A B*
—«Está bien, hermano / Francisco de Asís.» *G1 B*
—«Ante el Señor, / que todô ata y desata, —*E G*
en fe de promesa / tiéndeme la pata.» *A D3*
El lobo tendió / la pata al hermano —*B A*
65. de Asís, que a su vez / le alargó la mano. —*B G1*
- Fueron a la aldea. / La gente veía *D3 A*
y lo que miraba / casi no creía. *D3 D3*
Tras el religio/sô iba el lobo fiêro, *E3 D3*
y, baja la testa, / quieto le seguía *A D3*
70. como un can de ca/sâ, o como un cordero. —*H1 A*
Francisco llamó / la gente a la plaza —*B A*
y allí predicó. *B*
Y dijô:—«He aquí / unâ amable caza. —*B G1*
El hermano lobo / se viene conmigo; *G1 A*
75. me juró no ser / ya vuestro enemigo, —*H1 A*
y no repetir / su ataque sangriento. —*B A*
Vosotros, en cambio, / daréis su alimento *A A*
a la pobre bestia / de Dios.»—«¡Así sea!», *G1 A*
contestó la gente / toda de la aldea. *G1 D3*
80. Y luego, en señal *B*
de contentamiento, *G1*
movió testa y co/lâ el buen animal. —*B B*
Y entró con Francisco / de Asís al convento. *A A*
- Algún tiempo estu/vô el lobo tranquilo —*H1 A*
85. en el santo asilo. *G1*
Sus bastas orejas / los salmos oían *A A*
y los claros ojos / se le humedecían. *G1 A*
Aprendió mil gracias / y hacía mil juegos *G1 A*

- cuando a la coci/nâ iba con los legos. —E3 D3
90. Y cuando Francisco / su oración hacía, A G1
 el lobo las pobres / sandalias lamía. A A
 Salía a la calle, A
 iba por el monte, / descendía al valle, D3 G1
 entraba a las casas / y le daban algo A G1
95. de comer. Mirábanle / como a un manso
 [galgo. —I1 G1
- Un día, Francisco / se ausentó. Y el lobo A G1
 dulcê, el lobo man/sô y buenô, el lobo probó, —E3 A3
 desapareció, / tornó a la montaña, —E3 A
 y recômenzaron / su aullido y su saña. A A
100. Otra vez sintió/sê el temor, la alarma, —H1 G1
 entre los vecinos / y entre los pastores; D3 D3
 colmaba el espanto / los alrededores; A A
 de nada servían / el valor y el arma, A G1
 pues la bestia fiera G1
105. no dió treguas / a su furor jamás, —D1 K1
 como si tuviera D3
 fuegos de Moloch / y de Satanás. —E3 H1
- Cuando vólviô al pue/blô el divino santo, —E3 G1
 todos le buscaron / con quejas y llanto, D3 A
110. y con mil querellas / dieron testimonio G1 D3
 de lo que sufrían / y perdían tanto D3 G1
 por aquel infame / lobo del demonio. G1 D3
- Francisco de Asís / se puso severo. —B A
 Se fué a la montaña A
115. a buscar al falso / lobo carnívero. G1 D3
 Y junto a su cue/vâ halló a la alimaña. —B A
 —«En nombre del Padre / del sacro universo, A A
 conjúrote, di /jô, joh, lobo perverso!, —B A
 a qué me respondas: / ¿Por qué has vuelto
 [al mal? D3 B
120. Contesta. Te escucho.» A
 Como en sorda lu/châ, habló el animal, —H1 B
 la boca espumosa / y el ojo fatal: A B

—«Hermano Francisco, / no te acerques mu-

[cho... A G1

Yo estaba tranqui /lô allá, en el convento; —B A

125. al pueblo salía, A

y si algo me daban / estaba contento A A

y manso comía. A

Mas, émpecê a ver / que en todas las casas —B A

estaban la Envidia, / la Saña, la Ira, A A

130. y en todos los rostros / ardían las brasas A A

dê odio, de lujúria, / de infamia y mentira. D3 A

Hermanos a hermanos / hacían la guerra, A A

perdían los débiles, / ganaban los malos, —C A

hembra y macho eran / como perro y perra, G1 G1

135. y un buen día todos / me dieron de palos. G1 A

Me vieron humilde, / lamía las manos A A

y los pies. Seguía / tus sagradas leyes, G1 G1

todas las criaturas / eran mis hermanos: D3 D3

los hermanos hombres, / los hermanos bueyes, G1 G1

140. hermanas estrellas / y hermanos gusanos. A A

Y así, me apalearon / y me echaron fuera. A G1

Y su risa fué / como un agua hirviente, —H1 G1

y entre mis entrañas / revivió la fiera, D3 G1

y me senti lobo, / malo, de repente; G1 D3

145. mas, siempre mejor / que esa mala gente. —B G1

Y recomencé / a luchar aquí, —B H1

a me defender / y a me alimentar, —B B

como el oso hace, / como el jabalí, G1 E3

que para vivir / tienen que matar. —B E3

150. Déjame en el monte, / déjame en el risco, D3 D3

déjame existir / en mi libertad. —E3 H1

Vete a tu conven/tô, hermano Francisco, —E3 A

sigue tu cami/nô y tu santidad.» —E3 H1

El santo de Asís / no le dijo nada. —B G1

155. Le miró con una / profunda mirada, G1 A

y partió con lágrimas, / y con desconsuelos, —I1 G1

y habló al Dios eterno / con su corazón. A H1

El viento del bosque / llevó su oración, A B

quê era: *Padre nuestro*, / *que estás en los*

cielos... G1 A

En resumen, el análisis métrico muestra lo siguiente: de los 159 versos (133 doblados y 26 sencillos), sólo tres tienen hemistiquios faltos o sobrados de sílabas al comienzo; son los versos 14, 62 y 105, con los rasgos típicos del grupo IV. Otros hemistiquios en gran número no están compensados en la cesura (grupo III): 46 de ellos faltos de una sílaba, 3 excedidos en una; éstos se hallan en los versos 95, 133, y 156. Predominan pues los versos isosilábicos. Al revés en la acentuación, pues predomina la asimetría acentual, propia del grupo II: sólo hay 23 versos AA o AB. De los tres versos propios del arte mayor, el 62 tiene las sílabas tónicas espaciadas por dos átonas, como es lo más corriente en Juan de Mena; en tanto que el 14 y el 105 tienen la irregularidad acentual que caracterizó a los primitivos, López de Ayala y Pérez de Guzmán.

Nada diré por ahora tocante a la armonía entre la técnica métrica y los efectos de arte logrados por el poeta. El acierto de Darío es regla casi general.

Salvo detalles ortográficos o de signos, el texto que he reproducido es el de la primera publicación, en la revista *Mundial*, de París, Diciembre de 1913, cuyo director literario era el propio Darío. Tiene leves diferencias con el del libro de 1914: *vuestro* en el verso 75, *le* en el 109, *tienen* en el 149. La corrección *Gubbio* en el 7 la debo al comentario de don Arturo Marasso en *Rubén Darío y su creación poética* (La Plata, 1934, pp. 305 - 308), quien hace notar que el tema de *Los motivos del lobo* es el del capítulo XX de las *Floreccillas de San Francisco* (XXI en una edición de Sonzogno, Milán, que tengo a la vista), en donde se lee *Aghobbio*, nombre medieval de la ciudad de Gubbio, que Dante menciona en el *Purgatorio* (XI, 80). La Pardo Bazán, en cuyo *San Francisco de Asís* está traducida esta florecilla, escribe *Gubio*.

Según el señor Marasso también, Darío debió de conocer la poesía *Le loup* del poeta francés Ed. Haraucourt, del libro *L'espoir du monde*, 1899, poesía que es una «paráfrasis libre y menos afortunada que la de Darío», pero donde ya «se encuentra la descripción del bosque helado». Al tema de la florecilla «Darío agrega una nota amarga. Su lobo no se quedará a vivir en Gubbio, sin hacer daño a nadie y sin que nadie se lo haga», para morir de puro viejo dos años más tarde. No. «El hombre es más malo que el lobo. La fiera vuelve al bos-

que». Es decir: lo más impresionante y serio del relato es creación de Darío. La dulce florecilla milagrosa, asombrosa, optimista, se vuelve un suceso realista, punzante, acerbo, con un final grave y una sombría interrogación al cielo, que traduce la experiencia dolorosa que Darío había hecho de la vida, muy otra que la del santo de Asís. Es un final semejante al de algunas «orientales» de *Epístolas y Poemas*, de algunos *Abrojos*, y sobre todo de *Ananke* del libro *Azul*... El mal, aunque inexplicable para la inteligencia humana, aunque repudiado por el corazón del hombre que ama a Dios, existe y es ley del universo por El creado; en el cual el lobo y el oso y el hombre... «para vivir tienen que matar». La «hermandad» de Francisco no es pues más que el ideal de un santo varón, tal como la «caballería» de Don Quijote es el ideal de un iluso, demasiado humano. Y el santo de Asís se queda perplejo y mudo ante la realidad a que lo trae el lúcido e irónico discurso del lobo. Y llora, como tal vez lloró el propio poeta.

El calificativo de «mínimo» en el verso 3 se presta a reparo. ¿Lo empleó Darío sin intento de alusión a la orden de franciscanos «mínimos»? Parece que no; y en tal caso habría anacronismo, ya que tal orden fué fundada por San Francisco de Paula, más de dos siglos después de la de los «menores» o franciscanos del santo de Asís.

No obstante algunos lunares de orden métrico, como ser: ciertos hiatos indispensables para la escansión; el traslado de acentos motivado por algunas sinalefas o por el ritmo (verso 51: qué - iban; 68: -só - iba; 89: -ná - iba; 108: vólvio - al; 128: émpece - a; 144: sénti lóbo); ciertas zancadas violentas entre hemistiquios (versos 61, 78, 83, 112, 115) o entre versos (19-20, 23-24, 64-65, 94-95, 96-97, 130-131), que dislocan las cadencias; pero algunas de éstas muy acertadas en punto al realce del «rejet», como ser la 19-20; las cadencias de este poema son en general musicales y agradables, ni monótonas ni excesivamente variadas. Y así fué cómo Rubén Darío, al buscar en su oído un metro en que cometer «delitos simbolistas», dió con el arcaico verso de Juan de Mena, por obra del genio de la lengua, que se valió del nicaragüense tal como antes se había servido del cordovés para manifestar su excelencia en la versificación rítmica; la que, si Darío hubiese conocido téc-

nicamente, le habría permitido versificar con más holgura. Por ejemplo, si Darío hubiese tenido conciencia de que usaba el verso de arte mayor y sabido que éste acepta la oscilación de sílabas al comienzo tan bien como al fin, no habría pensado en emplear la preposición *entre*, en vez de *en* (que es la mejor), en un verso como el 143:

Y en mis entrañas revivió la fiera (D G1).

Etcétera.

No es indispensable seguir examinando todas las composiciones en ritmo anfibráquico que produjeron los seguidores de Rueda, Silva o Darío. Salvo tres breves poemas de Valle-Inclán, uno de De la Vega, uno de la Ibarbourou, y dos de Amado Nervo, que pueden clasificarse como de arte mayor, los demás que conozco o son casos dudosos o pertenecen a los otros grupos. ¿A qué ha podido deberse esta falta de discípulos? En mi sentir, a que los poetas no han comprendido cuál fué la técnica empleada por los líricos nombrados.

El primer manojo de Valle-Inclán, *Aroma de leyenda* (1907), que Darío presentó al lector con el famoso soneto a «Este gran Don Ramón de las Barbas de Chivo, cuya sonrisa es la flor de su figura...» contiene cuatro poemas en metro de cuatro anfibracos: *Flor de la tarde* y *Página de misal* en dodecasílabos de los grupos II y III; y *Los pobres de Dios* y *Son de muñeira* en arte mayor. Son éstos tan breves que los voy a copiar y a analizar aquí:

- | | | |
|----|---|--------|
| | Por los caminos / florecidos | —D D1 |
| | va la caravana / de los desvalidos, | D3 G1 |
| 3. | ciegos, leprosos / y tullidos. | —D D1 |
| | No tienen alber / guê en la noche fría, | —B G1 |
| | no tienen yantar / en la luz del día, | —B G1 |
| 6. | por eso son hijos / de santa María. | A A |
| | El polvo quema / sus llagas rojas, | —A1 A1 |
| | sus oraciones / son congojas: | —A1 D1 |
| 9. | van entre el polvo / como las hojas. | —D D |

- | | | |
|-----|---|--------|
| | Van por caminos / de sementeras, | —D A1 |
| | caminoş verdes / entre ĩras, | —A1 D1 |
| 12. | en donde cantan / las vaqueras. | —A1 D1 |
| | Cantan las mozas / que espadan el lino, | —D A |
| | cantan los mozos / que van al molino, | —D A |
| 3. | y los pardales / en el camino. | —D D |
| | ¡Toc! ¡Toc! ¡Toc!... / Bate la espadela. | —E1 D3 |
| | ¡Toc! ¡Toc! ¡Toc!... / Da vueltas la muela. | —E1 A |
| 6. | Y corre el jarro / de lâ Arnela... | —A1 D1 |
| | El vino alegre / huele a manzana, | —A1 D |
| | y tiene aquella / cõlõr galana | —A1 A1 |
| 9. | que tiene la boca / dê una aldeãna... | —A D |
| | El molinero / cuenta un cuento, | —A1 D1 |
| | en la espadela / cuentan ciento, | —A1 D1 |
| 12. | y atrujan los mozos / haciendo el comento. | A A |

El primer poema tiene un verso regular, el 6, y otro de acentuación irregular solamente, el 2. El segundo poema tiene sólo un verso regular, el último. Estos tres versos dan la medida de ambos poemas, que son sumamente irregulares, y exigen del lector muchísima buena voluntad para ritmarlos. Nótese, empero, que contienen varios renglones de la mejor estructura rítmica: el 9 del primer poema y los 1, 2, 3, y 9 del segundo: sólo hipométricos al comienzo de los hemistiquios.

No insistió Valle-Inclán en su manojó *La pipa de kif* (1919), que, sin embargo, tiene tres composiciones en dodecasílabos del grupo III: *La pipa de kif*, *El jaque de Medinica*, *La infanzona de Medinica*; y dos en versos decasílabos del tipo 4/1 - 4/1, con cierto airecillo de arte mayor: *El crimen de Medinica* y *La tienda del herbolario*. Pero dió un postrer ejemplo en *El pasajero* (1920), manojó muy abundante en dodecasílabos 5/1 - 5/1 (ocho composiciones) y decasílabos 4/1 - 4/1 (tres composiciones). Dos de los primeros adquieren, además, la calidad de arte mayor, gracias a un primer hemistiquio G, hipométrico indudable en el soneto *La rosa de sol*; y a uno

H de igual calidad en *Rosa de llamas*. He aquí el soneto y la última estrofa del otro poema:

	Por el sol se enciende / mi verso retórico	G1 C
	quê hace gêometría / con el español;	D3 E3
	y en la ardiente selva / de un mundo alegórico,	G1 C
4.	mi flauta preludia: / Do-Re-Mi-Fa-Sol.	A H1
	¡Salve Sacro Verbo! / ¡Pneuma Categórico!	D3 F3
	¡Logos de la Forma! / ¡Têologal Crisol!	D3 H1
	¡Sacro Verbo Métrico! / Canta el Pitagórico	—II F3
8.	Yámbico, Dorado / Número del Sol.	D3 E3
	El Sol es la Gracia / de luz que provoca	A A
	las Ideas Eternas / en vaso mortal,	—G B
11.	por el encendido / canto de su boca.	G1 D3
	Es la Gêometría / Ciencia Têologal.	G1 E3
	Sacro Verbo Métrico / redime a la Roca	—II A
14.	del Mundo. Su estrella / trasciende al Cristal.	A B
	Tú fuiste en mi vi/dâ una llamarada,	—B G1
	por tu negro verbo / de Mateo Morral:	—G1 H
	¡Por el dólór negro / del alma enconada,	G1 A
	que estalló en las ruedas / del Carro Real!	G1 B

El soneto, particularmente, es digno de nota, por su tema y sus rimas novedosos, su vigor y sus ritmos mesuradamente irregulares.

Los ensayos de Amado Nervo son más bien tímidos. Como muchos de sus contemporáneos, usó Nervo abundantemente los metros 5/1 - 5/1 / y 4/1 - 4/1; y en el ocaso de su carrera, cuando todos sus cantares eran «teosofíqueos» e ilimitado su desdén por las reglas comunes de esta vida, introdujo hemistiquios irregulares en el poemita *A mi hermana la monja* (fechado 3 - III - 1913), del manojó *Estanque de los lotos* (1919), y en *El resto ¡qué es!* (fechado 4 - VI - 1912), de *La amada inmóvil* (1920). He aquí las estrofas pertinentes:

Sálvate tú, hermana, / con tu sencillez;	D3 H1
sálveme yo / con mi complejidad.	—E H

Representan las dos / unidades de carne —H G
que forman el Todo, / que forman la Vida... A A

Charlaban de amores, / en lengua aromática, A C
dos novios jazmines / con voz doctoral A B
bajo la pompa / de princesa asiática... —D I1

Y a un verde balcón de / follaje asomadas A A
por vez primera, / dos amapolas... —A1 D

En su manojo *Lenguas de diamante* (1918) publicó Juana de Ibarbourou *La hora*, en diez dísticos, tres de los cuales tienen un verso hipométrico, casi uniforme:

Tómame ahora / què aún es temprano —D D
y que llevo dalias / nuevas en la mano. G1 D3

Tómame ahora / què aún es sombría —D D
esta taciturna / cabellera mía. D3 G1

¡Tómame ahora / què aún es temprano —D D
y que tengo rica / de nardos la mano! G1 A

El verso repetido, que algún lector preferirá con acentuación *aún* y ritmo de endecasílabo dactílico, es, para mí, un indudable hipométrico de arte mayor, compuesto de dos hemistiquios 4/1. Los segundos versos de estos dísticos tienen zancada en la cesura y se podrían dividir en tres hemistiquios, particularmente:

y que llevo / dalias nuevas / en la mano.
Y que tengo / rica de nardos / la mano.

En el «Motivo primero» de *Vida de artistas*, sección del librito *La música que pasa* (1915), don Daniel de la Vega desarrolla en ritmo anfibráquico, mezclado con un tredecasílabo y algunos decasílabos anapésticos, una fantasía poética en que dos versos, por lo menos, tienen rasgos de arte mayor; el uno hipométrico:

¿Ves esa dama / vienesa, tan triste?

D A

y el otro hipermétrico:

A su lado un sujeto / de corbata rara...

G G1

Es poco en todo un largo poema; y por esto importa más otro caso que ofrece este poeta en su libro *Los horizontes* (1922), donde el poema *Ella* me parece la imitación moderna que más se acerca al arte mayor del siglo xv. Consta de 29 estrofas, 28 cuartetos de rimas alternadas y un quinteto final. Comienza el poema por unas estrofas cuyos versos de igual medida dan la impresión de hallarse uno danzando al ritmo del endecasílabo dactílico:

Hombre que vienes / mostrando tus bríos
en un millón / de violentas hazañas,...

D A

E G

Y termina por otra serie de estrofas isosilábicas, pero en dodecasílabos, entre los cuales éste del grupo III, con tres átonas interverticales en un hemistiquio esdrújulo:

Dice en sus versículos / la Santa Escritura... C3 A

Entre ambos cabos, hay ocho estrofas en que se mezclan endeca y dodecasílabos, versos cortos y largos que yo leo como los de arte mayor. He aquí cuatro de ellas:

Hombre que vienes / surgiendo altanero
dê una edad to/da erizada de guerras,
con el dolor / de sentirte extranjero
en todos los mares / y en todas las tierras...

—D A

—E G

—E G

A A

Son tus hermanos / y te mueven guerra;
están por el oro / y el mando beodos;
tê han arrancado / tu trozo de tierra
y sus espigas / no son para todos...

—D G1

A A

—D A

—D A

Solo te sientes / en esta emboscada;
ajena la tierra, / los cielos vacíos;

—D A

A A

y ya contempla / venir, tu mirada, —A1 A
 todo un torrente / de días sombríos. —D A

Quiere ser libre, / forjar su futuro; —D A
 sus hombros de nieve / no eluden la carga; A A
 y pide, en el día / más negro y más duro, A A
 apurar contigo / tu pócima amarga. G1 A

Posteriormente, el poeta De la Vega no ha reincidido, según parece. En el poema *Del destierro*, del libro *Un año de inquietud* (1924), se mezclan varios metros con predominio del endecasílabo dactílico, y hay también uno hipermétrico con aire de dodecasílabo. En fin, el poema *Fuego*, del libro *Romancero* (1934), que empieza por endecasílabos dactílicos monorrimos mezclados con endecasílabos de sólo dos acentos (en 4.^a y 10.^a), y termina con tres cuartetos en dodecasílabos del grupo II, intercala a medio camino un decasílabo anapéstico. A lo sumo podría tenerse, pues, este poema como escrito en un arte mayor «simplificado», y leerse, en conformidad, con cesuras medianas.

El librito *Crepusculario* (1923) de Pablo Neruda ocupa en su poética un lugar aparte, de transición hacia el verso estupendo en la forma y en el sentido que lo ha hecho célebre más tarde. En *Crepusculario*, pues, hay dos poemas cuya irregularidad métrica no es más que de arte mayor. Son *El estribillo del turco* y *Mancha en tierras de color*:

Flor el pantano, / vertiente la roca: —D A
 tú alma embellece / lo que toca. . . —D D1

Para que tejas / tu seda celeste —D A
 la ciudad parece / tranquila y agreste. . . G1 A

Como en una instantánea / de sesenta cobres —G G1
 distante y movida. / Fotógrafo pobre. . . A A

Y, asomando detrás / de la cerca sencilla, —H G
 cabeza amarilla, / como maravilla, . . . A D3

No está de más mencionar aún *El beso de la pecadora*, poema que Alfredo Gómez Jaime publicó en 1914 en la *Revista del*

Colegio Mayor de Nuestra Señora, Bogotá, versificado también en forma que se acerca a la del arte mayor. Y con alguna complacencia, se podría aún tener en cuenta la *Egloga tropical* de J. S. Chocano (en *Alma América*, 1906). Cada una de las estrofas principales tiene un tercer verso:

cuyos márgenes / tienen encinas
pues vivió en / una isla de flores
paraíso / de ensueño y ternura

cuya escansión puede hacerse por arte mayor, de acuerdo con el resto del poema, más bien que como decasílabos anapésticos y disonantes, puesto que no van seguidos de un verso anfibráquico, como en la cadenciosa combinación de «Marizápalos».

Los modernos han empleado también la zancada, al parecer sin mayor discernimiento que los antiguos, tanto en el dodecasílabo como en el arte mayor. Su empleo entre hemistiquios ha determinado el desplazamiento de la cesura, a veces en dos direcciones, y la formación de dodecasílabos de tres hemistiquios:

Que por los rincones oscuros / suscita, . . .
Do vibra el ladrido fúnebre / de un gozque, . . .
A ver / a la Hermosa Durmiente del Bosque.
Unos zapatitos de vidrio, / brillantes, . . .
Desde los potentes arios / primitivos
hasta las enclenques razas / del futuro;
que pobláis / los sueños confusos del niño, . . .

(J. A. Silva, *Crepúsculo*)

Yo elevo la hostia del pan, / que es poesía, . . .

El es sacrificio sublime / que calla . . .

Y es cuerpo formado de trigo, / en que choca...

Es luz de la copa del sol, / que en diluvio...

¡Entra, oh rubia forma de trigo, / en mis labios!

(S. Rueda, *El Pan*)

Cantaban / los dulces violines de Hungría.

¡Ay de quien / del canto de su amor / se fie!

Se asoma a / sus húmedas pupilas de estrella

el alma / del rubio cristal de Champaña.

¡Fué acaso en / el tiempo del rey Luis de Francia?

La regia y / pomposa rosa / Pompadour...

Y oían, / divinas Tirsis de Versalles...

(R. Darío, *Era un aire suave*)

De este modo, el dodecasílabo (5/1 - 5/1) ha entrado en la evolución del alejandrino (6/1 - 6/1) y se ha vuelto, como este metro, un verso polirrítmico.

El dodecasílabo de cuatro anfibracos y el arte mayor son versos conocidos también en otras lenguas. En portugués se le llama al primero «verzo de onze syllabas» y ha sido usado con cierta frecuencia, particularmente con acentuación regular (grupo I):

Nos ultimos cimos dos montes erguidos,	A A
Já silva, já ruge do vento o pegão;	A B
Estorcem-se os leques dos verdés palmares,	A A
Volteiam, rebramam, doudejam nos ares,	A A
Até que lascados baqueiam no chão.	A B

(A. Gonçalves Dias, *A Tempestade*)

Trad.:

De los altos montes en las cumbres últimas,
ya silba, ya ruge el huracán violento;
tiemblan los abanos de las verdes palmas,
se tuercen, rebraman, sacúdensen al viento,
y ya, destrozados, al suelo se abaten.

No se puede hablar de «cuatro anfibracos» en el uso francés moderno de este metro, porque el idioma sólo tolera ahora hemistiquios de final agudo (oxítonos, 5/0), y los llamados «femeninos» dejaron ya buen trecho de ser graves para el oído. Los hemistiquios son, pues, siempre *B*, *H1*, o *E3*, como se ve en la siguiente estrofa en versos «de dix syllabes et à deux hémistiches égaux», como lo llaman en Francia:

Du sentier des bois aux daims familier,	<i>H1 B</i>
Sur un noir cheval, sort un chevalier.	<i>H1 R3</i>
Son éperon d'or brille en la nuit brune;	<i>B E3</i>
Et, quand il traverse un rayon de lune,	<i>E3 H1</i>
On voit resplandir, d'un reflet changeant,	<i>B H1</i>
Sur sa chevelure un casque d'argent.	<i>E3 B</i>

(Leconte de Lisle, *Les Elfes*)

Trad.:

De la senda, del bosque usada por los gamos,
sale un caballero sobre un corcel negro.
Sus áureas espuelas en las sombras brillan;
y cuando traspasa un rayo de la luna
se ve relumbrar con cambiantes reflejos
un casco de plata sobre sus cabellos.

En italiano este verso («dodecasillabo dattílico, senario accoppiato, tetrapodia dattílica con anacrusi monosilábica») ha tenido poco empleo, y siempre, según parece, con acentuación regular:

Dagli atri muscosi, dai fori cadenti,	<i>A A</i>
Dai boschi, dall'arse fucine stridenti,	<i>A A</i>
Dai solchi bagnati di servo sudor,	<i>A B</i>

Un volgo disperso repente si desta;	A A
Intende l'orecchio, solleva la testa,	A A
Percosso da novo crescente rumor.	A B

(Manzoni, *Adelchi*, acto III, coro I)

Trad.:

De patios musgosos, de foros en ruinas,
de bosques, de forjas fragosas que abrasan,
de surcos regados por servil sudor,
surge de repente un azorado vulgo;
yergue la cabeza, y el oído aguza,
que hiere el extraño creciente rumor.

En inglés y en alemán acontece lo contrario; este verso adopta de preferencia las formas irregulares: la del dodecasílabo del grupo III o la del arte mayor. Por ejemplo, el poeta Th. Campbell compuso algunos poemas con estructura rítmica semejante a la de nuestro arte mayor. Uno de ellos, *Glenara*, consta de 32 versos de final agudo (catalécticos en una sílaba, según los metricistas ingleses), y aunque no tiene ninguno hipométrico al comienzo, tiene en cambio doce hipermétricos de tipo *G* o *H*. He aquí la séptima estrofa, en verso «amphibrachic tetrameter» o «four-foot amphibrachic», como en inglés se llama:

I dreamt of my lady, I dreamt of her grief,	A B
I dreamt that her lord was a barbarous chief;	A B
On a rock of the ocean fair Ellen did seem;	G B
Glenara! Glenara! now read me my dream!	A B

Trad.:

Soñé con mi dama, soñé con su pena,
y que un jefe bárbaro era ya su dueño;
estar parecía en una roca Elena. . .
Glenara, ¡oh Glenara, descíframe el sueño!

Otro poema de Campbell, *Exile of Erin*, ofrece versos con final grave o agudo, algunos de los cuales, además, con hipermetría inicial, y otros con hipometría, en la misma forma practicada en castellano. He aquí, por ejemplo, un verso *GE* o *DA*, según dónde se haga el corte, antes o después de *in*:

Never again, in the green sunny bowers . . .

(Nunca más, en los verdes y soleados parrones).

Los siguientes versos de H. Heine (*Buch der Lieder, Traum-bilder*, 7) forman la primera estrofa de un poema en arte mayor también:

Nun hast du das Kaufgeld, nun zögerst du doch?	A B
Blutfinstre.Gesell, was zögerst du noch?	B B
Schon sitze ich harrend im Kämmerlein traut,	A B
Und Mitternacht naht schon,— es fehlt nur die Braut.	A B

Trad.:

No haya más demora; la prenda está dada.
¿Por qué tardas tanto, siniestro compadre?
Estoy esperando en mi estrecha buharda...
Va a ser medianoche...—¡La novia es quien falta!

He añadido estas breves notas de métrica internacional con el único fin de comprobar lo que ya he dicho en mi estudio del *Octosílabo*: la unidad de la métrica.

CAP. V. APENDICE A LOS CAPITULOS II Y III

Las advertencias del Capítulo IX del *Octosílabo* son aplicables al presente Apéndice. Los hiatos se marcan sobre las vocales, cuando ha parecido necesario, por medio de una *crema* (·), las sinalefas por un *circunflejo* (^). Se ha modernizado también un tanto la ortografía.

El *resumen* del análisis de cada trozo se hace en sólo dos clases de versos: *regulares*, los que no tienen falta ni sobra de sílabas al comienzo del verso o del hemistiquio, o al fin en la cesura, sino tantas como los hexasílabos o dodecasílabos; *irregulares*, los hiper o hipométricos al comienzo del verso o del hemistiquio, o al fin en la cesura. Los irregulares, para mayor claridad, van señalados con un *guión* (—).

I. CANTICA DE LOORES DE SANTA MARIA

	¡En tí és mi esperança,	A
	Virgen Santa María!	—G
	En Señor de tal valía	—G3
	es rasón de aver fiança. (confianza)	—G3
5.	¡Ventura astrosa, (des - astrada)	—A1
	cruël, enojosa,	A
	captiva, mesquina!	A
	¿por qué ères sañosa,	—G
	contra mí tan dapñosa	—G
10.	e falsa vesina? —	A
	Non sé escrevir,	—B1

	nin puedo desir		B
	la coyta estraña	(cuíta)	—A1
	que me fases sofrir		—H
15.	con deseo bevir	(deseo de vivir)	—H
	en tormenta tamaña.		—G
	Fasta öy todavía		—G
	mantoviste porfía		—G
	en me maltraher.		G1
20.	¡Faz ya cortesía		A
	e dame alegría,		A
	gasajo e praser!		B
	E, si tú me tyrares		—G
	coyta e pesares,		—D
25.	e mi grand tribulança	(tribulación)	—G
	en goço tornares,		A
	e bien ayudares,		A
	farás buena estança;	(me darás buen estado)	A
	mas, si tú porfías		G1
30.	e non te desvías		A
	de mis penas crescer,		—H
	ya las coytas mías		G1
	en muy pocos días		G1
	podrán fenesçer.		B

ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. Cejador, de 1932, t. II, coplas 1684 a 1689. En la ed. Sánchez y Ochoa, coplas 1656 - 1661, numeración seguida por Hanssen en su opúsculo de 1900. Se han aceptado dos hiatos; los demás encuentros de vocales se han considerado sinalefas. La primera estrofa, analizada silábicamente, se compondría de un hexasílabo, un heptasílabo, y dos octosílabos. Estimo que hay que aplicarle el mismo rasero que al resto de la cántica: dos vértices y tres depresiones de variable número de sílabas.

Resumen: Versos regulares 17; irregulares 17.

II. CANTICA DE SERRANA

	Cerca la Tablada,	(Puerto en la sierra)	D3
	la sierra pasada,		A
	falléme con Alda		A
	a la madrugada.		G1
5.	Ençima del puerto		A
	cuydème ser muerto		A
	de nieve e de frío,		A
	e dese ruçío,		A
	e de grand' elada.		G1

- | | | | |
|-----|---|-----------------------------|-----------------------------|
| 10. | Ya a la decida
dy una corrida:
fallé una serrana
fermosa, loçana,
e byen colorada. | (bajada) | —D
—D
A
A
A |
| 15. | Díxel' yô a êlla:
«Omíllome, bella».—
Diz': «Tú, que bien corres,
aquí non t'engorres;
anda tu jornada».— | (detengas) | D3
A
A
A
D3 |
| 20. | Yo l' dix': «Frió tengo,
e por eso vengo
a vos, fermosura;
quered, por mesura,
oy darne posada».— | | —G
G1
A
A
A |
| 25. | Díxome la moça:
«Pariente, mi choça,
el qu'en ella posa
conmigo desposa
e dame soldada».— | | D3
A
G1
A
A |
| 30. | Yo l' dix': «De grado;
mas, yo so cassado
aquí ên Ferreros;
mas, de mis dineros
darvos hē, amada».— | (Herreros, aldea) | —G
G1
—A1
D3
G1 |
| 35. | Diz': «Vente conmigo».—
Levóme consigo;
dióme buena lunbre;
com' era costunbre
de Sierra Nevada. | | A
A
D3
A
A |
| 40. | Diom' pan de çenteno
tyznado, moreno;
dióme vino malo,
agrillo è ralo,
e carne salada. | | —G
A
G1
A
A |
| 45. | Dióm' queso de cabras.
Diz': «Fidalgo, ábras
ese blaço, toma
un canto de soma
que tengo guardada».— | (brazo)
(pan de salvado) | —G
G1
G1
A
A |
| 50. | Diz': «Uéspet, almuerça,
e bev' e êsfuerça;
caliéntat' e paga;
de mal no s' te faga
fasta la tornada. | (anímate) | A
A
A
—A3
D3 |
| 55. | Quien donas me diere
quales yo pediere,
abrá buena çena | | A
G1
A |

	e lichiga buena	(cama)	G1
	que no l' cueste nada».—		—G1
60.	«Vos, qu' eso desides,		A
	¿por qué non pedides		A
	la cosa çertera?»—		A
	Ella diz': «¡Maguera,	(¡Veremos!)	G1
	sy me será dada!		G1
65.	Pues dame una çinta		A
	bermeja, bien tinta;	(teñida)	A
	e buena camisa		A
	fecha a mi guisa,		—D
	con su collarada.	(caneú)	G1
70.	Dame buenas sartas		D3
	d'estaño e hãrtas,		—A1
	e dame hãlfa	(alhaja)	A
	de buena valfa,		A
	pelleja delgada.		A
75.	Dame buena toca		D3
	listada, de cota;	(como jubón)	A
	e dame çapatas		A
	bermejas, byen altas,		A
	de pieça labrada.		A
80.	Con aquestas joyas		G1
	¡quiero que lo õyas!		D3
	serás byen venido;		A
	serás mi marido		A
	e yo tu velada.»—	(casada)	A
85.	«Serrana señora,		A
	tant' algo, ãgora,	(riqueza)	A
	non trax', por ventura;		—A3
	faré fiadura	(fianza)	A
	para la tornada.»—		D3
90.	Díxome la hëda:	(fea)	D3
	«Do non ay moneda		G1
	non ay merchandía,		A
	nin/ay tan buen día,		A
	nin cara pagada	(contenta)	A
95.	Non ay mercadero		A
	buëno, sin dinero;		D3
	e yo non me pago		A
	del que non da ãlgo;		G1
	nin le do posada.		G1
100.	Nunca d' omenaje		D3
	pagan ostelaje.	(hospedaje)	D3
	Por dineros faze		G1
	õme quanto 'l plase:		D3
	¡cosa ês provada!»		—D

ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. Cejador, de 1932, t. II, pp. 60 - 66, coplas 1022 - 1042. Ed. Sánchez y Ochoa, p. 996 - 1016. La puntuación y otros detalles han sido levemente cambiados. El texto de Menéndez Pelayo, *Antol.*, t. I, pp. 39 - 42, tiene algunas diferencias. Imposible es saber si el texto del Arcipreste y la medida que él dió a sus versos tenían las supresiones de vocales que los editores indican por apóstrofes, y gracias a las cuales estos versos aparentan tener medida silábica uniforme. El resto de su obra libérrima permite presumir que la regularidad silábica no viene del poeta. Pero, venga o no del Arcipreste, el castellano no se pronuncia con vocales esvanescentes, como el francés, y aunque a la vista se escamoteen por medio de apóstrofes, se pronuncian siempre, todo lo atenuadas que se quiera. Salvo para el verbo *diz*, cuyo uso apocopado es conocido en la expresión *diz que*, he considerado, pues, los versos con todas sus vocales; por ejemplo: *Díjele yô a ëlla*. Pero en este mismo verso hago un hiato y cuento tres sílabas en *yô a ëlla*. En otros hago sinalefa, naturalmente: *Yâ a la decida*. En *frío tengo* estimo que hay traslado del acento y diptongo: *frió*, como es notorio en otros casos de la versificación de esos tiempos.

Resumen: Versos regulares 91; irregulares 13.

III. DE LA PASION DE NUESTRO SEÑOR JHESUXRISTO

Myércoles a terçia, el cuerpo de Xristo		D3 A
Judea l'aprecia; es' ora fué visto		A A
5. quán poco lo preçia al tu Fijo quisto	(querido)	A G1
Judas, el que l' vendió, su discípulo traydor.		—E5 H3
Por treynta dineros fué el vendemiento,		A —D
10. que l' cayen señeros	(caen uno a uno)	—G
del noble ungento;	(ungiento, ungido?)	—A1
fueron plaserteros del pleyteamiento:	(convenio)	D3 A
diéronlê el algô al falso vendedor. (el dinero)		—E
15. Ora de maytines; dándole Judas paz,		D3 —E4
judíos golhines;	(traidores)	A
como si fues' rrapaz,		—K
aquestos mastines,		A

20. asy, ante su faz,
travaron dél luego todos en derredor. B
—A E4
- Tú con él estando, G1
a òra de prima, A
vístelo levando; D3
25. a todos lastima A
Pilatos juzgando, A
escúpenl' ençima A
de su faz tan clara, del çielo rresplandor. —G1 B3
- De terçia a l' ora —A1
30. Xristos fué juzgado; D3
juzgólo el Atora, (ley, sinagoga) A
pueblo porfiado; D3
por aquesto mora G1
en cativo dado, (en cautiverio) G1
35. del qual saldrá nunca nin avrá librador. —A H
- Desyéndole vaya, (diciéndole burlas) A
liévanle a muerte, —D
ssobre la su saya D3
echaron la suerte, A
40. quál dellos la äya: A
¡pesar atán fuerte! A
¿Quién diríe, Dueña, quál fué d'éstos mayor? —G1 H
- A òra de sesta A
fué puesto en la cruz: B
45. grand' cuyta fué ésta A
por el tu fijo duz; (dulce) —K1
más, al mundo presta, (aprovecha) G1
que dénde vino luz, (pues de ello vino luz) —B3
claridad del çielo, por siempre durador. —G1 B3
50. A òra de nona A
murió; e contesció B
que por su persona A
el sol escuresció. —B3
Dándol' del ascona (con la lanza) —D4
55. la tierra estremesció, —B3
salió sangr' e ägua, fué del mundo dulçor. —G1 H
- A la bisperada (al atardecer) G1
de cruz descendió; A
conpleta llegada, (cerrada la noche) A
60. d' ungento condido, (embalsamado) A
de piedra tajada B

'n sepulcro metydo, (n, sinalefa) A
Centurio fué dado luego por guardador. —A E4

65. Con aquestas llagas G1
desta santa pasión —H
a mis cuytas fagas G1
aver consolación; —B3
Tú, que a Dios pagas, —D
dame tu bendición: —E4
70. ¡que sea yo tuyo por siempre servidor! —A

ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. Cejador, de 1932, t. II, pp. 69 - 73, coplas 1049 a 1058. En la *Colección* de Sánchez (ed. de Ochoa, París, 1842) son las coplas 1023 a 1032 y están impresas en adónicos doblados, formando estrofas de cuatro versos. Así las cita M. Pelayo en su *Antología*, t. IV, p. xcvi. Hanssen, en *Zur spanischen... Metrik*, p. 47 - 50, las imprimió como formadas por ocho heptasílabos. Imprimase como se imprima, el movimiento rítmico de la composición es el mismo: el del adónico, simple o doble.

Resumen: Adónicos sencillos 60; doblados 10; del total: versos o hemistiquios regulares 52, irregulares 28.

IV. CANTIGA POR AMOR E LOORES DE UNA SEÑORA

- Vysso enamoroso, (rostro encantador) D3
duélete de mí, E3
pues vibo pensoso A
desseñando a tí. H1
5. La tu fermosura G1
me puso en prisyón, B
por la qual ventura G1
de mi coraçón H1
nos parte tristura (me agobia la tristeza) A
10. en toda ssasón: B
por én tu fygura (por ende tu imagen) A
m' entristece assí. H1
15. Todo el mi cuydado D3
es en te loar; E3
qu' el tiempo passado A
non posso olvidar; (puedo) B
farás aguyssado (harás bien) A
de mí te menbrar, (acordar) B

- | | | |
|-----|---|---------------------|
| 20. | pues syenpre de grado
leal te serví. | A
B |
| | Estoy cada día
triste syn plazer;
sy tan sólo un día
te pudiesse ver | A
E3
G1
H1 |
| 25. | yo confortar m'fa (yo me consolaría)
con tu paresçer,
por én cobraría (con-ello cobraría)
el bien que perdí. | G1
E3
A
B |

ALFONSO ALVAREZ DE VILLASANDINO, en *Cancionero de Baena*, Leipzig, 1860, vol. I, p. 51. Está reproducida en la *Antología* de M. Pelayo, t. I, pp. 100 - 101, y en el *Cancionero de Foulché - Delbosc*, t. II, p. 335; pero el verso 25 dice *yo confortar m'ya* en uno y *yo confortar me ya* en el otro. Conozco el texto de Leipzig por copia que me ha enviado la señorita D. C. Clarke, de California, en la que el penúltimo verso dice *e por én cobraría*, un G. Se ha suprimido la última estrofa, en octosílabos.

Resumen: Todos los versos son regulares, pero no son hexasílabos.

V. CANTIGA

- | | | |
|-----|--|----------------------------|
| | As en esta fama
provada por plaça,
que ándas descalça
por sér desdeñosa. | D3
A
A
A |
| 5. | Leche e manteca
es el tu govierno,
carne de sal seca,
nabos en yvierno,
mucho frío tierno, | —D
D3
D3
D3
G1 |
| 10. | poco pan e duro:
de vino maduro
heres deseosa. | G1
A
D3 |
| | Mugerés casadas
muy caritativas,
otras amigas
en bondades bivas, | A
D3
D3
G1 |

- | | | |
|-----|--------------------|----|
| | todas muy esquivas | D3 |
| | de faser forniçio: | G1 |
| | es todo viçio | -D |
| 20. | obra piädossa. | D3 |

MAESTRO FR. DIEGO DE VALENCIA DE LEÓN, en *Antología* de M. Pelayo, t. I, 175 - 177. El poema entero consta de dieciseis y media octavillas.

Resumen: Versos regulares 18; irregulares 2.

VI. EN LOORES DE SANTA MARIA

- | | | |
|-----|---------------------------|-----|
| | Vyrgen, flor d'espina, | D3 |
| | ssyenpre te serví, | E3 |
| | santa cosâ e dina, | G1 |
| | rruegâ a Dios por my. | H1 |
| 5. | Eres syn dudança | D3 |
| | muy perfetâ e santa, | G1 |
| | la tû omilldança | -A1 |
| | en el mundo non ha tanta; | -G3 |
| | de tû alabança | -A1 |
| 10. | lâ yglesia canta: | -A1 |
| | meu coraçón se levanta | -J |
| | bendysendô a ty. | H1 |
| | Paryste, señora, | A |
| | mas syn corrupción, | H1 |
| 15. | Santa êres agora | -G |
| | do los Santos son: | H1 |
| | Virgen, a ty âdora | D3 |
| | el mi coraçón, | H1 |
| | con gran devoçión | B |
| 20. | tê obedescô [a ty]. | H1 |

GARCÍ FERRANDES DE GERENA, en *Antología* de M. Pelayo, t. I, p. 185. Probablemente el autor hacía hiatos en algunos de los éncuentros en que yo he marcado sinalefas.

Resumen: Versos regulares 14; irregulares 6.

VII. DESQUE VOS MIRE...

- | | | |
|--|-------------------|----|
| | Desque vos miré | E3 |
| | e vos a mí vistes | A |

	nunca m'alegré;	E3
	tal pena me distes	A
5.	que della morré.	B
	Las cuytas e dolores	—A3
	con que soy penado,	G1
	son males de amores	A
	que m'e avéys causado;	G1
10.	assí que diré	B
	que mal me fizistes;	A
	segunt vos miré,	B
	tal pena me distes	A
	que della morré.	B

JUAN DE MENA, en *Cancionero* de Foulché - Delbosc, t. I, p. 217.

Resumen: Versos regulares 13; irregulares 1.

VIII. QUERESME PERDER...

	Queresme perder	B
	con pena y destierros,	A
	por nunca querer	B
	de mí adoleçeros.	A
5.	Daysme fatiga,	—D
	dolor, desabrigo;	A
	en nombre d'amiga	A
	me soys enemigo;	A
	echaysme a perder	B
10.	syn culpa ni yerros,	A
	por nunca querer	B
	de mí adoleçeros.	A
	Muero biviendo (pensando)	—D
	que soys al revés;	B
15.	syrvo, y syrviendo	—D
	peor me querés.	B
	Es vuestro plazer	B
	doblarme los hierros,	A
	y nunca quèrer	B
20.	de mí adoleçeros.	A

JUAN ALVAREZ GATO, en *Cancionero* de Foulché Delbosc, t. I, p. 240, y en *Obras completas*, Madrid, 1928, p. 69.

Resumen: Versos regulares 17; irregulares 3.

IX. CANTAR

- | | |
|---|---|
| Quita allá que no quiero,
mundo enemigo,
quita allá, que no quiero
pendencias contigo. | —G
—D
—G
A |
| 5. Ya sé lo que quieres,
ya sé tus dulçores;
prometes plazerres,
das cien mill dolores:
de los favoritos,
10. de tus amadores,
el mejor librado
es el más perdido. | A
A
A
G1
G1
G1
G1
G1 |
| No quiero tus ligas
más en mi posada,
15. y áunque me persigas
no se me da nada;
que estonces se gana
la gloria doblada,
quanto más te hūyo
20. y menos te sygo | A
D3
D3
D3
A
A
G1
A |
| Quita allá que no quiero,
falso enemigo,
quita allá, que no quiero
pendencias contigo. | —G
—D
—G
A |

JUAN ALVAREZ GATO, en *Cancionero de Foulché - Delbosc*, t. I, p. 253 - 254; y en *Obras completas*, p. 142. El título completo es: *El cantar que dizen: «Quita allá, que no quiero, falso enemigo, quita allá, que no quiero que huelgues conmigo».* *Endereçado a lo espiritual, y al daño que del mundo viene.* Crea usted, si puede, esto de lo espiritual. Lo cierto es que se trata de una letra para canto, y la irregularidad métrica del estribillo podría deberse a las exigencias de la música, como en las seguidillas.

Resumen: Versos regulares 18; irregulares 6.

X. COPLAS EN GLORIA DE NUESTRA SEÑORA, REÍNA DEL CIELO

- | | |
|---|---------------|
| Reina del Cielo,
del Mundo señora,
sey mi valedera. | —D
A
D3 |
|---|---------------|

5. Del Sol revestida,
de estrellas cercada,
de Luna crescida,
chapines calzada,
en la eterna vida
estás laureada,
10. Noble emperadora.
- Si el mar Océano
fuese la tinta,
y el Sol escribano
que el verano pinta,
15. no puede mi mano
de pluma distinta
lõarte, Señora.
- El, que te puede
loar de contino,
20. del Padre procede
y en tu vientre vino,
porque te quede
por nombre más dino,
de paz inventora.
25. La divina esencia
por tí da mil vidas,
y muda sentencia
de álmãs perdidas,
y en los abismos,
30. de nuevas oídas
su pena mejora.
- No hay pena que mida
el dolor tan triste,
que tú, mi gran vida,
35. en tí recibistes,
cuando en la cruz
defunto lo viste
al Rey que se adora.
- A
A
A
A
G1
A
A
D3

A
—D
A
G1
A
A
A

—D
A
A
G1
—D
A
A

G1
A
A
A
—D
A
A

A
G1
A
A
—E
A
A

FRAY AMBROSIO MONTESINO, en *Antología* de M. Pelayo, t. IV,
pp. 291 - 293. El poema entero consta de diecinueve sép-
timas y del encabezamiento de tres versos.

Resumen: Versos regulares 32; irregulares 6.

XI. DEYTADO SOBRE EL CISMA DE OCCIDENTE

- | | | |
|-----|--|-----------|
| | Callen dialécticos e los donatistas | —F G1 |
| | maestros formados en la thêología; | A G1 |
| | de jure çivil e los economistas; | B G |
| | Platón, Aristóteles en filosofía; | —C A |
| 5. | Tolomeo e tablas de astrología; | —G1 D |
| | e cada uno destos non fagan questión, | A B |
| | ca. Dios provêera por su santa pasión, | B H |
| | e non contradiga ningunô esta vía. | A A |
| 10. | Júntense en unô estos contendientes | —E D3 |
| | en logar seguro con sus cardenales | G1 G1 |
| | e sus argumentos, e ayan emientes | G1 A |
| | e den-nos un papa en fin destos males; | —A D (BA) |
| | e por los príncipes, señores reales | —F A |
| | para esto faserse sean acuçiados, | A D3 |
| 15. | ca veynte de çisma son años pasados | A A |
| | quales nunca fueron peores nin tales. | G1 A |

PEDRO LÓPEZ DE AYALA, *Rimado de palacio*, estrofas 801 y 802, en *Antología* de M. Pelayo, t. I; y en *B. A. E.*, t. LVII.

Resumen: Versos regulares 10; irregulares 6.

XII. DEZIR... AL CONDESTABLE DE CASTILLA...

- | | | |
|-----|---|--------|
| | Doled-vos de mí por vuestra medida, | —B A |
| | pues algunos tienpos vos fize servicio; | G A |
| | doled-vos de mí, que bivo en tristura | —B A |
| | de bien alongado sin plazer e vicio; | A G1 |
| 5. | doled-vos de mí, que ya non cobdiço | —B A |
| | trobar nuevas çossas nin oir cantares; | A G1 |
| | doled-vos de mí, pues tengo pesares | —B A |
| | porque nunca pude cobrar un ofiço. | G1 A |
| 10. | Doled-vos de mí, (que) fago mis llantos | —B A |
| | assí por plazas como en escondido; | —A1 G1 |
| | doled-vos de mí, que tales quebrantos | —B A |
| | non sofrieron otros como yo e sofrido; | G1 G1 |
| | dolet-vos de mí, si vos he servido | —B G1 |
| | asaz quanto abasta la mi pobre suerte; | A G1 |
| 15. | dolet-vos de mí, que pido la muerte | —B A |
| | con pura lazeria e amargo gemido. | A A |

ALFONSO ALVAREZ DE VILLASANDINO, *Cancionero*, en *N. B. A. E.*, t. 22, p. 351. Estrofas 4 y 5 del poema.

Resumen: Versos regulares 7; irregulares 9.

XIII. RESPUESTA A FRAY PEDRO DE COLUNGA...

- | | |
|--|------------|
| Filósofo firme e grant metafísico | —A F |
| en todos los cuentos de naturaleza, | A A |
| fundado en artes de grant sotileza, | —A1 A |
| non entendades que so tan çentífico | —D C |
| 5. que ossase fablar ningunt verbó auténtico | —B I1 |
| a vuestra quistión tan fuerte intrincada, | —B A |
| mas essa tal dueñâ, así õcupada, | —A D (B A) |
| fué madre dun santo muy puro cathólico. | A C |

VILLASANDINO, id., p. 382-383. Estr. 1 del poema.

Resumen, Versos regulares 2; irregulares 6.

XIV. A NUESTRO SEÑOR EL REY DE CASTILLA

- | | |
|--|------|
| En la medianía del valle partido | G1 A |
| more algunt tiempo, ques breña segura; | —D A |
| corra los montes con gran ladradura | —D A |
| quel gran vencedor yâ ovo corrido; | —B A |
| 5. su noble tropel vaya esparzido | —B D |
| e llegue al otero ques del gavilán; | A E3 |
| la torre tenblosa los que la verán | A E3 |
| verán su çimiento so el agua sumido. | A A |

VILLASANDINO, id., p. 416. Estr. 3 del poema.

Resumen: Versos regulares 4; irregulares 4.

XV. CONFESSION RIMADA

- | | |
|--|--------|
| Nunca jurarás el mi nombre en vano; | —E3 H1 |
| la primera tabla da tal disciplina. | G1 D3 |
| Vanamente toma nombre de christiano | G1 D3 |
| quien no sigue a Christo nin la su doctrina | G1 D3 |
| 5. ¿Qué vale llamar-se de la ley divina | A G1 |
| y en obras ã actos ser de Sathanás? | A E3 |
| El mi nombre en vano nunca jurarás; | G1 E3 |
| una exposición esto determina. | —E3 D3 |
| 10. Por mi nombre, dexiste, Señor, guardarás | —G B |
| el seteno día, de toda lavor; | G1 B |
| más dize la letra: santificarás; | D3 E3 |
| el qual se entiende que todo obrador | —A1 B |
| se deve aquel día fazer orador; | A B |

- ca. poco valdría dexar de labrar
 15. e a vanas obras e viles vacar;
 tener otra cosa sería grant error.
- Mata quien manda e da su favor;
 mata, por exemplo de su mala vida,
 quien, por lo què él fazê, a ôtros combida
 20. a fazer semblante de su grant error;
 mata disfamando el detrahedor;
 e mata quien tirâ a ôtro sus bienes,
 por què, si tú quieres comer e non tienes,
 el que te los quitâ es tu matador.

A B
 —A1 B
 A B
 —D E (E B)
 D3 G1
 —D3 D (E3 A)
 G1 H1
 —D3 E (E3 B)
 —A D (B A)
 D3 A
 D3 E3

FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Cancionero*, en *N. B. A. E.*, t. 19,
 pp. 631 y 633. Estr. 9, 15 y 32. Nótese què en la segunda
 estrofa todos los versos son agudos.

Resumen: Versos regulares 16; irregulares 8.

XVI. A NUESTRA SEÑORA

- ¡O sacrâ esposa / del Espíritu Santo,
 de quien nasció él / sol de la justiçia!
 ¡O resplandor! / ¡O grandiosa letiçia
 del paraísô, / e del infiernô espanto!
 5. ¡O protecçión, / conservaçión e manto
 de pecadores! / ¡O caxa gloriosa
 dê aquella jo/yâ oliente e preçiosa
 a quien ala/bâ el serafino canto!
- ¡Cómo podrá / toda lâ humanidat
 10. renderte graçias / nin fazer tal serviçio
 que digno se/â a tanto benefício,
 quando sê acuerda / que por tú humildat
 tantô agrade/sçê a la divinidat
 què en tí se fizo / Dios nuestrô hermano?
 15. ¡O êxcelentê obra / del pueblô humano!
 ¡O inefa/blê e dulce caridat!
- Yo creo ver / conclusión verâ e clara,
 sin requerir / otrâ interpretação:
 que tu favor / e santâ obsecraçión
 20. sostienê el mundo, / conservâ e âmpara
 las criaturas / què en esta vidâ amara (amarga)
 jamás non çesan / al Señor ofendiendo,
 nin tú, Señora, / çesas interçediendo
 al Fijo tuyo / que por tí nos repara.

—A1 G
 —B1 D3
 —E G
 —A1 G1
 —E J1
 —A1 A
 —B1 A
 —B1 J1 (A1 G1)
 —E H (E E4)
 —A1 G
 —B1 A3 (A1 D3)
 —D H1
 —E H (D B)
 —A1 D
 —D A1
 —E B3 (D E3)
 —B1 G
 —E B3
 —B1 B3
 —A1 A
 —A1 J1
 —A1 G
 —A1 G
 —A1 G

FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Cancionero* en *N. B. A. E.*, t. 19, p. 704. Estr. 1, 2 y 4. La otra estrofa de este poema y las cinco de *Oración a Nuestra Señora*, pp. 705-706, tienen la misma hechura: un hemistiquio corto y otro largo, como los endecasílabos de tipo 4-6, pero el tejido es irregular.

Resumen. Todos los versos son irregulares.

XVII. EL LABERINTO DE FORTUNA

- | | | |
|-------|--|-----------------|
| | Vimos allende lo más dê Etiopía, | —D A |
| | e las provincias dê Africa todas, | —D A |
| | las Sirtes dê Amón do son los tripodas | —B A |
| | con los que confina la tierra de Lopia, | A A |
| 5. | Marmárida toda, dô es la grand copia | A A |
| | de gente veloce de los trogloditas, | A A |
| | los áforos, gentes atán imperitas, | A A |
| | que de casas e fierro padeçen inopia. | —G A |
| | | |
| | Vi los filósofos Cratón e Polemo, | —F A |
| 10. | el buen Enpedócles y el doto Zenón, | A B |
| | Aristótiles çerca del padre Platón, | —G B |
| | guiando a los otros con su dulce remo; | A G1 |
| | vimos a Sócrates tal que lo temó, | —F D |
| | con la ponçoña mortal que bevia, | —D A |
| 15. | e vi â Pitagóras que defendía. | (prohibía) A A1 |
| | las carnes al mundo comer por extremo. | AA |
| | | |
| | Vi que las gúminas gruessas quebravan | —F D |
| | quando las áncoras quis levántar; | —F E |
| | vi las entenas por medio quebrar, | —D B |
| 20. | aúnque los carbajos non desplegavan; | C D |
| | los másteles fuertes en calma tenblavan; | A A |
| | los flacos triquetes con la su mezana | A A |
| | vi levantarse de non buena gana | —D A |
| | quando los vientos se nos conbidavan. | —D G1 |
| | | |
| 25. | Bien se mostrava ser madre en el duelo | —D A |
| | que fizo la triste, después que ya vido | A A |
| | el cuerpo en las andas, sangriento, tendido, | A A |
| | de aquel que criara con tanto reçelo; | A A |

30. ofende con dichos crüeles el çielo; A A
 con nuevos dolores, su flaça salud A B
 e tantas angustias roban su virtud, A E3
 que cae por fuerça, la triste, en el suelo. A A
- E rasga con úñas crüeles su cara,
 fiere sus pechos con mesura poca,
 35. besando a su fijo la su fría boca, —D G1
 maldize las manos de quien lo matara, A G1
 maldize la guerra do se començara, A A
 busca con ira crüeles querellas, A D3
 niega a sí mesma reparo de aquellas, —D A
 40. e tal como muerta, biviendo, se para. —D A
A A
- Dezia, llorando, con lengua ravisosa:
 —«¡O matador de mi fijo, crüel,
 mataras a mí, dexaras a él,
 que fuera enemiga non tan porfiösa!
 45. Fuera la madre muy más dina cosa —D G1
 para quien mata levar menor cargo, —D A
 e non te mostraras a él tan amargo, A A
 nin triste dexaras a mí querellosa. A A
- Si ántes la muerte me fuera ya dada, A A
 50. çerrara mis ojos con estas sus manos A A
 mi fijo, delante de los sus ermanos, A A
 e yo non muriera más de una vegada. (una vez) A A
 Assí, morré muchas ¡desaventurada!, A D3
 que sola padesco lavar sus feridas A A
 55. con lágrimas tristes en non gradeçidas, A A
 maguer que lloradas por madre cuitada». A A

JUAN DE MENA, *Cancionero*, en *N. B. A. E.*, t. 19, pp. 157, 164
 169 y 172-173. Estr. 49, 118, 165 y 203-206 del *Labe-
 rinto*.

Resumen: Versos regulares 35; irregulares 21.

XVIII. LA COMEDIETA DE PONZA

- Aquí las enseñas fueron desplegadas,
 así de los reyes como de barones,
 e todas las naves de fecho entoldadas
 e vistos en punto inmensos pendones;
 5. en unós las cruçes, en otros bastones, A D3
 en los otros pomas, lirios e calderas, A D3
 en otros las jarras, en otros veneras, A A
 en otros castillos e bravos leonés. —B A
A A
G1 D3
A A
A A

10. En la parte adversa, bien como señora
o reina de todos, era la bandera,
la qual contenía la devoradora
bixa milanese, fiera e temedera.
E luego cercana, como compañera,
era allí la cruz, señal genovesa:
15. águilas e flores en la grand empresa
ornavan las proas por la delantera.
- Las gruesas bombardas e rebabdoquines
de nieblas fumosas el ayre enllenavan,
así que las islas e puertos corfines.
20. apenas se vían, nin se devisavan.
Jove non se cree, quando recontavan
que vino a la niña thebana tronando,
viniesse más fiero, el çielo inflamando,
como aquellas fustas, quando se allegavan.
25. E como el granizo que fiere en linera
traído del vientos aquilonar,
inmensas saetas de aquella manera
ferían los nuestros por cada logar.
Allí todas gentes cuydaban llamar
30. «Sanct Jorge!» con furia, como quien desea.
traher a vitoria la crúa pelea,
jamás non pensando poderse fatar.

G1 A
A D3
A A
D3 D3
A D3
—E3 A
D3 G1
A G1
A A
A A
A A
A G1
D3 D3
A A
—B A
G1 D3
A A
—A E
A A
A B
A B
A G1
A A
A B

MARQUÉS DE SANTILLANA, *Cancionero*, en N. B. A. E., t. 19,
pp. 468 - 469. Estr. 65 - 68 del poema.

Resumen: Versos regulares 28; irregulares 4.

XIX. PREGUNTA DE NOBLES...

- ¿A dó son Priámō e el grand Laumedón,
Ector, Eneas, Troylo, Diefabo?
¿A dó son los muros que fizo el dios Febo
e los ricos templos de Paladión?
5. ¿A dó son agora Elenō e Dolón,
Cástor e Pólux, los fijos de Leda?
¿En qué se despiende tan rica moneda. (gasta)
que jamás un punto non faze mansión?
10. Pregunto ¿qué fué del bravo Anibál,
el qual conquistava las tierras de Italia,
o qué ya se fizo el rey de Thessalia,
e dó son passados Magón e Asdrubál?

A B
—D D
A A
G1 B
—B B
—D A
A A
G1 B
—B B
A A
—A D (B A)
A B

hace la mente sufrir toda cosa,
fasta venir a lo más deseado.

—D A

—E G

10. Era muy rica la su vestidura,
según requería su pontifical:
la broncha tenía de claro cristal,
de perlas sembrada por la bordadura.
Dentro tenía sutil escritura
15. con cinco letricas en forma de cruz,
lā I con lā E, y lā S con US:
y más: que salía de aquesta pintura,
por claro matiz, una cándida luz.

—D G1

A B

A B

A G1

—D A

A B

—B B

A A

B H

JUAN DE PADILLA, *Cancionero*, en *N. B. A. E.*, t. 19, p. 329.
Estr. 9 y 10 del Cap. I del Triunfo Quarto. Siglo xvi.

Resumen: Versos regulares 9; irregulares 9.

XXII. RETABLO DE LA VIDA DE CRISTO

Iba María, la muy delicada,
a pie, con sus grávidas santas entrañas,
subiendo las ásperas altas montañas,
por no fatigar el asnilla cansada.

—D A

C D

C D

B G

5. Contempla, cristiano, la Reina preñada,
qual iba propinqua del parto del Rey;
y el viejo tras ella, con un flaco buey,
parâ el tributô, y dispensa gastada.

A A

A B

A H1

—D A (E G)

10. Llegaron los pobres a la ciudad;
buscaban por ella mesón y posada;
fueles de todos allí denegada,
considerando su gran pobreza.
Andaba la Virgen, con grande humildad,
por calles y plazas, asaz vergonzosa,
15. sus ojos en tierra, la más que graciosa,
muy más honesta que la honestidad.

—A E

A A

—D A

—D B

A B

A A

A A

—A1 B

- Andando confusos buscando el hostal,
allegân a un pobre cevil portalejo;
la Virgen cansada reposa, y el viejo
ata el asnilla y el buey animal.
20. Este, que digo, muy pobre portal
era el establo de muchos ganados,
y a las de veces de muchos cuitados,
quando nõ hallan algún hospital.

A B

A A

A A

—D B

—D B

—D A

—D A

—D B

- | | | |
|-----|---|------|
| 25. | Estaba la Virgen, asaz encogida, | A A |
| | en tierra, sin otro cólchón, acostada; | A A |
| | la lumbré, de flaca, todâ apagada, | -A D |
| | y más la cabaña muy escurecida. | A A |
| | Vino lâ hora que fuese parida | -D A |
| 30. | la Reina del cielo, en aquellos estrados, | A A |
| | el suelo pagizo por sedâ y brocados: | A A |
| | ¡mira qué pômpa tan esclarecida! | -D A |

JUAN DE PADILLA, *Cancionero*, en *N. B. A. E.*, t. 19, p. 433.
Cántico XIII, Siglo XVI.

Resumen: Versos regulares 18; irregulares 14.

XXIII. A UN AMIGO SUYO, PIDIENDOLE CONSEJO...

- | | | |
|-----|---|------------|
| | Pues sois homenaje do quiso el saber | A B |
| | hacer su morada, teniendo por cierto | A A |
| | ponerse en lugar de más merecer, | -B B |
| | suplícôos me deis vuestro parecer, | -B E3 |
| 5. | si queréis a vida tornarme, de muerto. | G1 A |
| | Unâ ansia crûel de amôres poseo | -B A |
| | por una señora a quien celo el dolor; | A B |
| | muero por vellâ, y quando la veo, | -D D (E A) |
| | según me atormentâ mi grave deseo, | A A |
| 10. | deseo no vella, creyendô es mejor. | A B |
| | Estoy tan cautivo, de mí tan ajeno, | A A |
| | quê ella me tiene y yo no soy mío; | -A D (B A) |
| | ni sé qué mê es malo ni sé que mê es bueno, | A A |
| | porquê es tan crecida la pena que peno | A A |
| 15. | que dê ella ser libre yo ya desconfío; | A A |
| | y temo que siendo por ella sabida | A A |
| | mi pasión rabiosa, de quê es causadora, | G1 A |
| | será tan crûel y tan desconocida | B G |
| | quê, aunque padezca mil muertes en vida, | A A |
| 20. | no quérra nombre de remediadora. | -D A |

CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, *Poetas*, en *B. A. E.*, t. 32, p. 115.
siglo XVI.

Resumen: Versos regulares 14; irregulares 6.

XXIV. CANCIÓN DE OROMPO

- | | | |
|--|--|------|
| | Salid de lo hõndo del pecho cuitado, | A A |
| | palabras sangrientas con muerte mezcladas, | A A |
| | y si los sùspiros os tienen atadas, | D3 A |

- abrid y rompéd el siniestro costado: B G
 5. el aire os impide, que está ya inflamado A A
 del fiero veneno de vuestros acentos, A A
 salid, y siquierâ os lleven los vientos, —B A (A D)
 que todo mi bien también me han llevado. —B A
- Poco perderéis en veros perdidas, —E3 A
 10. pues yâ os ha faltadô el alto sujeto, —B A (A D)
 por quien en estilo grave y perfeto —A D
 hablábades cosas de punto subidas: A A
 notadas un tiempô y bien conocidas —B A (A D)
 fuisteis por dulces, alegres, sabrosas, —D A
 15. âgora por tristes, amargas, llorosas, A A
 seréis de la tierrâ y del cielo tenidas. A A
- Perô áunque salgáis, palabras, temblando, —B A
 ¿con cuáles podréis decir lo que siento, —B A
 si es incapaz mi fiero tormento —E A
 20. de irse cual es al vivo pintando? —B A
 Mas ¡ay, que me faltâ el cómo y el cuándo —B A (A D)
 de significar mi pena y mi mēgua! —B A
 Aquello que faltâ y no puede la lengua A A
 suplan mis ojos contino llorando. —D A
- ¡Oh muerte, que atajâs y acortas el hilo A A
 de mil pretensiones gustosas humanas, A A
 y en un volver dê ojos las sierras allanas, G1 A
 y hæces iguales â Henares y al Nilo! A A
 ¿Por qué no templaste, trâidora, el estilo A A
 30. tuyo crûel? Por qué a mi despecho —E A
 probaste, en el blancô y más lindo pecho, —B G1 (A A1)
 de tu fiero alfanje la furia y el filo? G1 A

MIGUEL DE CERVANTES, *La Galatea*, libro III, 1584, en B. A. E., t. I, p. 41, Estr. 1 a 4 del poema. En las 7 restantes hay irregularidades análogas: un verso A1 A, uno D B, uno BB y varios DA y BA.

Resumen: Versos regulares 16; irregulares 16.

XXV. PARA DOÑA MARIA HURTADO, EN AUSENCIA DE DON GRABIEL ZAPATA, SU MARIDO

- Mátanme los celos de aquel andaluz: D3 B
 háganme, si muriere, la mortaja azul. —D4 H1
- Perdí la esperanza de ver mi ausente: A A
 háganme, si muriere, la mortaja verde. —D4 G1

5. Madre, sin ser monja, soy ya, descalza,
pues me tiené la ausencia sin mi Zapata. —D3 D
—G D
- La mitad del alma me lleva la mar:
volved, galeritas, por lâ otra mitad. G1 B
A B
10. Muera yo en tu playa, Nápolès bella,
y serás sepulcro dê otra sirena. —G1 D
—G1 D
- Pídenme que cante, canto forzada:
¡quién lo fuera vuestro, galeras de España! —D3 D
G1 A
- Mientras hago treguas con mi dolor,
si descansan los ojos, llore la voz. —D3 E
—G E

LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas*, ed. de J. e I. Millé, p. 623,
año 1620.

Resumen: Versos regulares 5; irregulares 9.

XXVI. CORO DE AMOR (SÁFICOS ADÓNICOS)

- Amor poderosô en ciêlo y en tierra,
dulcísima guerra de nuestros sentidos,
¡Oh, cuántos perdidos con vida inquiêta
tu imperio sujeta! —A D (B A)
A A
A A
A
5. Con vanos deleites y locos empleos,
ardientes deseos y helados temores,
alegres dolores y dulces engaños
usurpas los años. A A
A A
A A
A
10. Tirano violento de tiernas edades,
el bien persuâdes y al mal precipitas,
el fin solícitas del mismo a quien quieres:
tan bárbaro ères. A A
A A
A A
A
15. Huïd sus engaños, haced resistencia
a tanta violencia, o locos amantes;
que son semejantes al áspid en flores
sus vanos favores. A A
A A
A A
A
- Templa las flechas en agua de olvido,
amor bien nacido de iguales extremos,
porque cantemos tus lôores divinos
en sáficos himnos. —D A
A A
—D A
A

Resumen: Versos regulares 17; irregulares 3.

XXVII. MEMORIAL... PARA EL REY NUESTRO SEÑOR (FELIPE IV), AÑO DE 1639

Católica, sacra y real majestad,
que Dios en la tierra os hizo deidad: A B
—B B

Un anciano pobre, sencillo y honrado,
humilde os invoca, y os habla postrado. G1 A
A A

5. Diré lo que es justo, y le pido al cielo
que así me suceda cual fuere mi celo. A G1
A A

Ministro tenéis de sangre y valor,
que sólo pretende que reinéis, señor. —B B
A G1

10. Y que un memorial de piedades lleno
queráis despacharle con lealtad de bueno. —B G1
A G1

La corte que es franca paga en nuestros días
más pechos y cargas que las behetrías. A D3
A G1

Aun aquí lloramos con tristes gemidos,
sin llegar las quejas a vuestros oídos. G1 A
G1 A

15. Mal oiréis, señor, gemidos y queja
de las dos Castillas, la Nueva y la Vieja. —H1 A
G1 A

Alargad los ojos, que el Andalucía
sin zapatos anda, si un tiempo lucía. G1 A
G1 A

QUEVEDO, *Obras*, t. 69 de la B. A. E., p. 498. Son los 18 primeros versos del poema, tan honroso y fatal para su autor. Entre los 168 no reproducidos aquí hay otros 12 con un primer hemistiquio B o H1, no compensado en el segundo. Hay un verso más irregular, empero: *No la mataron, sino la li-braron*, un DD3 (p. 499, 1.^a col.) Hay también dos segundos hemistiquios esdrújulos. Otro poema de Quevedo, en versos de arte mayor, hay en la p. 497 del mismo tomo, donde se les llama «dodecasílabos». Los primeros hemistiquios son 6/1 o 5/1 y los segundos 4/1, tal como en las

«seguidillas» de las pp. 116, 117, 119, 123, 125 del mismo tomo. Compárese con casos semejantes citados por Hanssen en su estudio de *La seguidilla*.

Resumen: Versos regulares 14; irregulares 4.

XXVIII. PANEGIRICO AL GRAN MONARCA DE ESPAÑA (FELIPE IV)

Derrámase en tanto el vil *Memorial*
desde la choza al retrete real. —A E (BB)
—D B (EH)

Inquiérese el cómplice en tanta malicia;
empieza a fundar su razón la justicia. C D (AA)
B G

5. Entra el castigo de tal insolencia,
aunque moderado en la real clemencia; —D A
D3 G1 (E3J1)

pues en el crimen de majestad lesa
la sospecha solá es convicta y confesa. —D A
G1 A (H1 G)

10. Así la piedad detenida y tarda
términos legales a la culpa aguarda; —B3 G1
D3 G1

con que se aventura que digan que el reo
el autor no ha sido del libelo feo. D3 A

JOSÉ PELLICER DE TOBAR, *La Astrea Sáfica*..., Zaragoza, 1641;
t. 48 de la B. A. E., p. 673, fragmento. Replica a Quevedo y
adula al privado Olivares. En la misma página hay 8 versos
regulares de arte mayor compuestos por Lorenzo Ramírez del
Prado, en que censura también el *Memorial* de Quevedo.

Resumen: Versos regulares 7; irregulares 5.